



XII SEVFALE

SEMANA DE EVENTOS DA FALE

19 A 23 DE OUTUBRO DE 2015

**ANAIS DA XII SEMANA DE EVENTOS
DA FACULDADE DE LETRAS DA UFMG**

Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

Márcia Cristina de Brito Rumeu

Organizadores

Belo Horizonte

FALE / UFMG

2016

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras:

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor: Rui Rothe-Neves

Câmara de Pesquisa:

Coordenador: Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

Secretária: Kelle dos Santos Carvalho

Setor de Publicações:

Coordenadora: Márcia Cristina de Brito Rumeu

Organizadores:

Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (Evento da XII SEVFALE - 2015)

Márcia Cristina de Brito Rumeu (Anais da XII SEVFALE - 2015)

Projeto e Diagramação: Alda Lopes

Capa: Úrsula Massula

Gerenciamento do Sistema OCS

(Open Conference System): Henrique Vieira da Silva

Márcia Cristina de Brito Rumeu

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S471a

Semana de Eventos da Faculdade de Letras (12. : 2015 : Belo Horizonte, MG).

Anais da XII Semana de Eventos da Faculdade de Letras da UFMG [recurso eletrônico] / Luis Alberto Ferreira Brandão Santos, Márcia Cristina de Brito Rumeu (organizadores.). – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2015.

1 CD-ROM : il.

Trabalhos apresentados na XII SEVFALE, Semana de Eventos da Faculdade de Letras da UFMG, realizado no período de 19 a 23 de outubro de 2015.

Inclui referências

978-85-7758-287-7. (online)

1. Linguística – Congressos. 2. Fonética – Congressos. 3. Crítica – Congressos. 4. Literatura – História e crítica – Congressos. 5. Cultura – Congressos. 6. Tradução e interpretação – Congressos. I. Santos, Luis Alberto Ferreira Brandão. II. Rumeu, Márcia Cristina de Brito. III. Título. IV. XII SEVFALE.

CDD : 410

Faculdade de Letras / Setor de Publicações

Sala 3025 - Fone: (31) 3409-6009

E-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

APRESENTAÇÃO

É com muita satisfação que apresentamos os Anais da XII SEVFALE Semana de Eventos da Faculdade de Letras da UFMG, realizada de 19 a 23 de outubro de 2015. Em nossa avaliação, o evento foi um grande sucesso e já alcançou posição de destaque nas atividades da FALE/UFMG, voltado à divulgação científica de graduandos e pós-graduandos, professores e pesquisadores da área de Letras e cursos afins. Nesta edição, a Semana foi organizada pela Câmara de Pesquisa da Faculdade de Letras, coordenada pelo Prof. Luis Alberto Brandão Santos e secretariada pela funcionária Kelle Carvalho. O resultado foi uma rica programação de palestras, sessões de comunicações coordenadas, oficinas, mini-cursos, workshops, exibição de documentários e outras atividades, dimensionadas a partir de propostas sugeridas pelos coordenadores e responsáveis pelos núcleos de pesquisa, órgãos, setores e demais instâncias da FALE. Como se disse, nesta publicação que ora lhes apresentamos, constam trabalhos que versam sobre pesquisas na área de Letras e afins. Dizemos assim à falta de uma melhor designação para o que atualmente se faz na FALE.

De fato, os 69 trabalhos aqui apresentados foram agrupados em dois grandes eixos temáticos Estudos Linguísticos e Estudos Literários apenas porque assim se referem, de certo modo, aos dois tradicionais programas de pós-graduação que temos na casa. Considerando mais detalhadamente o índice, constata-se, entretanto, que as fronteiras burocráticas, como as nacionais, são meras convenções a fim de demarcar aquilo que se acorda se incluir ou não em seus limites. E esses nem sempre acolhem confortavelmente tudo o que se lhe atribui.

Dos 14 trabalhos orientados por docentes que se afiliam, *grosso modo*, aos Estudos Linguísticos, por exemplo, dois se voltam para textos literários (Análise multimodal de narrativas infantis ilustradas , de Flávia Ferreira de Paula e colegas, e Itens lexicais estrangeiros e itens culturais específicos em *Things Fall Apart* , de Cristina Lazzerini) e um para o discurso jurídico (Audiência pública: um processo argumentativo *sui*

generis no discurso jurídico, de Égina Glauce Santos Pereira), gêneros tradicionalmente associados aos estudos literários e jurídicos. Há também um pequeno grupo de trabalhos voltados para a formação de professores, carreira da área da Educação. Entre os 55 trabalhos tipicamente associados aos Estudos Literários, vários transcendem os limites do texto literário para dialogar com outros campos do conhecimento. São exemplos Um panorama da música em *Muito Barulho Por Nada*, de Kenneth Branagh, de Flávia Rodrigues Monteiro, Cultura, Modernidade e Desencantamento: a versão weberiana dos mitos, de Renarde Freire Nobre, Atlas e Álbum Formas espaciais, de Daiane Carneiro Pimentel, e, Semântica de uma memória: o queijo artesanal como patrimônio vivencial, de José Newton Coelho Meneses. E há aqueles cujos objeto e análise permanecem bastante dentro dos conformes.

Enfim, os termos Estudos Linguísticos e Estudos Literários devem ser tomados como meros indicativos de que, tendo partido originalmente de um lugar seguro, a pesquisa ali arrolada já salta por cima de seus muros. Talvez uma metáfora menos inadequada aqui não seria a do território, mas a da *cultura*, sempre mais relacionada a uma gente do que à sua terra. Neste caso, os termos Estudos Linguísticos e Estudos Literários podem ser vistos como um *modo de fazer* essa coisa que chamamos *pesquisa*. E todos toda essa gente, com seus diferentes modos, tem seu território aqui na nossa Faculdade de Letras.

Deixamos aqui o nosso agradecimento aos colegas e alunos que participaram da SEVFALE, em especial àqueles que submeteram seus trabalhos à publicação.

Graciela Ravetti
Rui Rothe-Neves

SUMARIO

APRESENTAÇÃO

- Graciela Ravetti, Rui Rothe-Neves. 3

ESTUDOS LINGUÍSTICOS

Estudo de caso baseado em *corpus* sobre os padrões de escolha de um tradutor literário: a dupla negativa para ênfase

- Carolina Pereira Barcellos 15

Estilo do tradutor: padrões de mudanças (*shifts in translation*) dos dois pontos em traduções de Paulo Henriques Britto

- Célia M. Magalhães
Ícaro Luiz Rodrigues de Melo
Natália Carvalho Cristófarro 25

Itens lexicais estrangeiros e itens culturais específicos em *Things Fall Apart*: um estudo estilístico em *corpus* paralelo

- Cristina Lazerini 37

Discurso polêmico em debate: a teoria das controvérsias de Marcelo Dascal

- Daniel Monteiro Neves 51

O livro didático digital na educação dos surdos: uma releitura sobre atividade proposta no livro de português, 1ª série do Projeto Pitangúá

- Dayse Garcia Miranda
Luciana Aparecida Guimarães de Freitas 63

Audiência pública: um processo argumentativo *sui generis* no discurso jurídico

- Egina Glauce Santos Pereira 77

A um [longo] passo do estrelato

- Fábio Arcanjo Ávila 91

Análise multimodal de narrativas infantis ilustradas (picturebooks): uma proposta metodológica	
Flávia Ferreira de Paula	
Kícila Ferregueti	
André Luiz Rosa Teixeira	
Adriana Silvina Pagano	103
Estudo em painel do uso do dativo na fala de Teresina	
Francisca da Cruz Rodrigues Pessoa	119
Critérios de segmentação da fala	
Frederico Cavalcante	
Cassiano César da Silva	
Tommaso Raso	129
Desenvolvimento de materiais didáticos de português para surdos – articulando necessidades da educação básica e formação de graduandos	
Giselli Mara da Silva	
Angélica Beatriz Castro Guimarães	143
A equivalência metafórica entre libras e língua portuguesa: a compreensão de metáforas por surdos bilíngues de português	
Josiane Costa	157
Processos de constituição subjetiva e a formação continuada de professores	
Maralice de Souza Neves	
Natália Costa Leite	
Jackson Santos Vitória de Almeida	
Arabela Vieira dos Santos Silva e Franco	
Natália Mariloli Santos Giarola	169
Estudo comparativo do resumo acadêmico e do texto de popularização da ciência em português brasileiro sob a perspectiva da linguística sistêmico-funcional	
Rodrigo Araújo e Castro	
Adriana Alves	
Adriana Silvina Pagano	181

ESTUDOS LITERÁRIOS

A crise da experiência do espaço-tempo em *O leilão do Lote 49*, de Thomas Pynchon

Aline Sobreira de Oliveira 197

As formas do fausto: Um estudo do mito fáustico em *Grande Sertão: Veredas*

Alysson Siffert 205

O GTT narrado em sua ação: do texto à cena

Amanda Bruno de Mello

Anita Mosca

Carlos Eduardo de Souza Lima Gomes

Jéssica Tamietti de Almeida 217

Um crime que se repete na obra de Ronaldo Correia de Brito

André de Souza Pinto 229

Narrativa e combinação de mídias: (des)limites entre fotonovela e fotorreportagem

Angelo Mazzuchelli Garcia 239

O GTT e os desafios da tradução teatral

Anna Palma

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa 251

A transcrição da dimensão mítica de *Hamlet* na cena brasileira

Anna Stegh Camati 259

O teatro na poesia de Waly Salomão: uma leitura do conceito de teatralização

Augustto Cipriani 271

Formas decalcando formas: a materialidade do trágico

Bárbara Del Rio Araújo 281

***Ver: Amor*, de David Grossman, e as listas do trauma**

Breno Fonseca Rodrigues 291

O poeta louco nas <i>Epístolas</i> de Horácio	
Bruno Francisco dos Santos Maciel	299
Visões da prática transmídia a partir de diferentes campos de investigação	
Camila Figueiredo	313
Representações da modernização urbana do Rio de Janeiro: crônicas de Lima Barreto e João do Rio	
Carlos Mário Paes Camacho	323
Relações entre poesia e música em canções de Francisco Braga	
Cecília N. de Lima	
Monica P. de Pádua	335
Textos intermédias na literatura infanto-juvenil de Neil Gaiman e Dave McKean	
Chantal Herskovic	349
A propedêutica dos prefácios	
Clara Garavello	359
O Discurso Amoroso em Fragmentos: uma leitura de <i>Such Tweet Sorrow</i>	
Clara Matheus Nogueira	367
Atlas e álbum - formas espaciais	
Daiane Carneiro Pimentel	375
Comida e transgressão em <i>Por que sou gorda, mamãe?</i>, de Cíntia Moscovich	
Débora Menezes da Silva Motta	387
O detetive como produto da ficção de detetive clássica, do romance <i>Hard-Boiled</i> e do terror em <i>Mr. Mercedes</i>, de Stephen King	
Diego Moraes Malachias Silva Santos	397
A perspectiva íntima por meio do espaço cênico na montagem “Adélia”, da Cia. de Teatro Íntimo	
Douglas Henrique de Oliveira	411

Poesia e sociedade em “Paisagem com cupim”, de João Cabral de Melo Neto	
Felipe Oliveira de Paula	419
Um panorama da música em <i>Muito barulho por nada</i>, de Kenneth Branagh	
Flávia Rodrigues Monteiro	433
Prefácios, tragédia grega, tradução	
Gina Medeiros Andrade	443
Corpos exteriores, espaços de relações: obra, voz e escritura em Barthes, Foucault e Jean-Luc Nancy	
Iago Passos	455
Nome de autora: a história por detrás do paratexto	
Isabella Lisboa e Lorena Camilo	465
Comer lentilhas: gula e humor em Moacyr Scliar e Geraldo Lacerda	
Ivana Teixeira Figueiredo Gund	477
Razão e emoção na improvisação audiovisual do “As Is”	
Jalver Bethônico	485
Semântica de uma memória: o queijo artesanal como patrimônio vivencial	
José Newton Coelho Meneses	499
Expressividade poética às avessas: a pose de poeta fracassado nos <i>Tristia</i> de Ovídio	
Júlia Batista Castilho de Avellar	513
Variações sobre o corpo	
Júlia Carolina Arantes	527
Tradução intermediática do livro <i>Alice no País das Maravilhas</i>, de Lewis Carroll, para o aplicativo no iPad	
Júlio Alessi	535

Crime e pecado: versões da traição de Judas	
Késia Oliveira	549
Maturar o sabor – notas de um desejo sobre o paladar	
Laís Mendes Velloso de Oliveira	557
O registro do real em <i>Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios</i>, de Marçal Aquino	
Lilian Stefânia Faria Vaz	565
Estudo de tradução de tragédia – do grego ao português	
Lívia de Carvalho Ferreira	577
A Idade de Ouro na Écloga IV de Virgílio e IV de Calpúrnio Sículo	
Luana Santana Lins Cerqueira	587
O jogo do “AmaDor” Dissimulado nas obras de Georges Perec e Sophie Calle	
Manlio M. Speranzini	599
Emblemas da persistência: “A literatura do cárcere” de Maria José de Queiroz	
Marcone de Souza Faria	613
A comédia romântica: uma herdeira do conto de fadas?	
Maria Angélica Amâncio	623
Shoah, enciclopédia e memória: em <i>Tudo se ilumina</i>, de Jonathan Safran Foer	
Matheus Philippe de Faria Santos	633
Écfrase arquitetônica em <i>Clara and Mr. Tiffany</i>	
Miriam de Paiva Vieira	641
Vista de longe, a literatura é o que desaparece... (acerca de um fracasso programático em Franco Moretti)	
Nabil Araújo	649
Análise de prefácios de tradução de <i>Electra</i> de Eurípides	
Nathalia Thomazella	661

Fulgurações da memória cultural e da história alemã em <i>Passaporte</i>, de Fernando Bonassi	
Pollyanna N. Ramalho Magalhães	669
Prefácios às traduções brasileiras da <i>Medeia</i> de Eurípides: <i>Presságios de uma tragédia?</i>	
Rafael Guimarães Tavares da Silva	683
Cultura, modernidade e desencantamento: a versão weberiana da decadência dos mitos	
Renarde Freire Nobre	697
<i>Conversa sobre a poesia</i>, de Friedrich Schlegel: uma nova mitologia?	
Rodrigo Vieira Ávila de Agrela	
Adriana Silvina Pagano	709
Sem leite e derivados: intolerâncias na contemporaneidade	
Sabrina Sedlmayer	719
Clarice Lispector e Virginia Woolf: um encontro na arte	
Solange Ribeiro de Oliveira	727
O <i>Kitabkhana</i>: a casa do livro persa medieval	
Tai Nunes	739
A autoficção veste luvas de pelica?	
Tales Moreira de Carvalho	749
Silêncio e a relação entre as artes em sinfonia em branco	
Tamires Nunes de Paula	759
Olhar o chão: a arqueologia da Shoah em <i>Peças em fuga</i>, de Anne Michaels	
Vítor de Carvalho Teixeira	767
O mito do acesso à justiça: a impotência e a angústia do homem em <i>O processo</i>, de Kafka, e no Judiciário Brasileiro	
Viviane Bitencourt	775

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

Estudo de caso baseado em *corpus* sobre os padrões de escolha de um tradutor literário: a dupla negativa para ênfase¹

Carolina Pereira Barcellos
POSLIN/UFMG, Doutoranda

RESUMO: Considerando os estudos de estilo da tradução, no contexto dos Estudos da Tradução baseados em *Corpus* (BAKER, 2000; SALDANHA, 2011; WALDER, 2013), este artigo apresenta um estudo dos traços estilísticos de um tradutor literário sob a perspectiva da convencionalidade e da análise de mudanças na tradução (*shifts*). Foram compilados três *corpora*. A metodologia de investigação adotada seguiu os preceitos postulados pela Linguística de Corpus e compreendeu compilação, preparação, alinhamento e etiquetagem dos textos para posterior análise com o auxílio do programa *WordSmith Tools*© 6.0. Os resultados indicaram que Britto fez um conjunto de escolhas distinto para os textos traduzidos de cada autor do *corpus*, sendo influenciado, embora não de maneira determinante, pelo estilo dos autores dos textos-fonte. Em geral, as escolhas linguísticas de Britto em relação ao emprego de expressões convencionais aumentaram o grau de coloquialidade dos textos traduzidos quando comparados aos seus respectivos textos-fonte.

Palavras-chave: Convencionalidade; Estilo da Tradução; Estudos da Tradução baseados em Corpus; Paulo Henriques Britto.

ABSTRACT: This paper draws on Corpus-based Translation Studies (BAKER, 2000; SALDANHA, 2011; WALDER, 2013) and sets out to investigate stylistic traits of a literary translator from the perspective of conventionality and shifts in translation. Three corpora were compiled. The research methodology included compilation, preparation, alignment and tagging the texts for later analysis with *WordSmith Tools* © 6.0. The results indicated that Britto made a set of choices to some extent distinct for each translated text, under the influence of the style of source texts.

¹ Trabalho de pesquisa orientado pela Profa. Dra. Célia Maria Magalhães (UFMG).

In general, the linguistic choices made by Britto regarding the use of conventional expressions increased the degree of colloquialism in the translated texts when compared to their respective source texts.

Keywords: Conventuality; Style of Translation; Corpus-based Translation Studies; Paulo Henriques Britto.

Introdução

Vários elementos dos textos traduzidos têm sido analisados em busca de padrões significativos que possam identificar a presença discursiva do tradutor no texto traduzido. Um desses elementos é a convencionalidade, investigada no âmbito dos ETBC por Baker (2007). A autora analisa o uso de expressões convencionais em um corpus comparável (textos traduzidos em inglês e textos não traduzidos em inglês) buscando encontrar padrões de idiomatidade que possam estar relacionados a preferências do tradutor. Este artigo apresenta a investigação de um padrão de escolha, em relação à convencionalidade, de um tradutor literário brasileiro, Paulo Henriques Britto, em três *corpora*: 1) um *corpus* de textos traduzidos por ele a partir de textos-fonte (TFs) em inglês americano de três autores diferentes (CTTB, formado pelos textos GC_Britto, LL_Britto e IM_Britto), 2) um *corpus* de textos não traduzidos de Paulo Henriques Britto em língua portuguesa (CTOB) e 3) um *corpus* paralelo (CP) formado por textos traduzidos por Brito (CTTB) e seus respectivos TFs. Todas as narrativas ficcionais do *corpus* de estudo (CTTB, CTOB e CP) são contos e foram compiladas na íntegra. Foi considerado ainda um *corpus* de consulta: o ESTRA (MAGALHÃES, 2014).

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa de doutorado que investigou vários padrões de convencionalidade relacionados ao estudo do estilo do tradutor e do estilo texto traduzido nesse *corpus* de estudo. Está dividido em quatro seções, além desta Introdução. A primeira apresenta a Fundamentação teórica, a segunda o Corpus e a metodologia, a terceira os Resultados e discussão e, finalmente, a última, as Considerações finais.

1. Fundamentação teórica

Esta seção apresenta as pesquisas no âmbito dos estudos de estilo (do texto traduzido e do tradutor) e sobre a convencionalidade

que forneceram as bases teóricas deste trabalho. O arcabouço teórico, em relação ao estudo do estilo da tradução ancora-se, principalmente, nas pesquisas de Baker (2000), Saldanha (2011) e Walder (2013). O estudo do estilo, tradicionalmente associado a textos originais², foi primeiro considerado por Baker (2000) dentro dos Estudos da Tradução baseados em *Corpus* (ETBC) com o objetivo de elaborar uma proposta metodológica para a investigação do estilo do tradutor. A própria noção de estilo como uma espécie de impressão digital deixada pelo tradutor no texto traduzido foi desenvolvida por Baker (2000) e tem sido utilizada por estudos sobre o estilo do tradutor desde então. Essa autora defende que é preciso analisar se um tradutor literário demonstra uma preferência consistente por itens lexicais específicos, padrões sintáticos, recursos coesivos ou até mesmo por um estilo de pontuação quando outras opções estariam igualmente disponíveis na língua. Baker (2000) sugere que os tradutores dão preferência a estruturas típicas da língua-alvo e aponta a normalização como uma característica do texto traduzido. Mais tarde, Saldanha (2011) revisa os resultados de Baker (2000) e propõe unir as abordagens de estudo do estilo do tradutor e do estilo do texto traduzido. A autora parte especificamente do trabalho de Baker (2000) e complementa sua definição de estilo do tradutor atestando que para atribuir um padrão estilístico específico a um tradutor, esse padrão não pode ser explicado em função do estilo do autor ou do TF, tampouco como resultado de restrições linguísticas. Saldanha (2011) investiga um *corpus* paralelo que inclui textos traduzidos (TTs) de dois tradutores distintos e atesta a existência de um padrão de escolhas linguísticas para cada um desses tradutores, sendo que apenas um deles parece favorecer de maneira explícita a fluência do TT. Avançando na investigação do estilo de tradutores individuais, Walder (2013) consegue identificar um padrão de escolhas distinto para um mesmo tradutor ao analisar separadamente

² A denominação “texto original” é utilizada aqui em contraste à noção de texto traduzido, de acordo com a nomenclatura empregada pela própria autora. No entanto, foi dada preferência à denominação “texto não traduzido” ao longo deste artigo para referir-se a escritos originais produzidos em uma dada língua a fim de evitar interferências da noção de “texto original” como defendida dentro da teoria literária.

escolhas conscientes e escolhas subconscientes³ a partir de um *corpus* comparável similar ao da presente pesquisa.

A convencionalidade, entretanto, recebe atenção no contexto dos ETBC apenas em Baker (2007). A autora analisa o uso de expressões convencionais em um *corpus* comparável buscando encontrar padrões de idiomaticidade que possam estar relacionados a preferências do tradutor. Ela aponta que os tradutores parecem preferir usos literais de palavras e evitar expressões convencionais. Baker (2007) verifica também padrões distintos de escolhas para os TTs e para os textos não traduzidos. Esse trabalho reformula, pelo menos em parte, o que a autora havia postulado anteriormente (*cf.* BAKER, 2000). Baker (2007) reconhece certa complexidade no emprego, pelo tradutor, de expressões convencionais e sugere a necessidade de aprofundar as pesquisas sobre o tema para que se possa confirmar (ou refutar) o pressuposto de que a convencionalidade estaria relacionada a instâncias de normalização nos TTs. Outro autor que dedica atenção à convencionalidade é Munday (2008). Embora não se afilie aos ETBC, Munday (2008) dialoga com o presente trabalho devido a seus resultados em relação ao estilo do tradutor Gregory Rabassa. O autor fornece exemplos em que esse tradutor encontrou soluções criativas para recriar significados veiculados no TF, valendo-se de expressões típicas da língua para a qual estava traduzindo. Esse resultado de Munday (2008) contradiz Baker (2000), até certo ponto, e dialoga de maneira um pouco mais próxima com Baker (2007), pois suscita questões acerca da interferência de hábitos e/ou preferências linguísticas de tradutores individuais na realização de significados do TF no TT. Enquanto Baker (2000) relaciona o uso de expressões convencionais à normalização nos TTs, Munday (2008) sugere que o uso dessas expressões pode ser um indício da criatividade do tradutor.

2. *Corpus* e metodologia

O *corpus* de estudo foi escolhido com base nas restrições impostas pelas pesquisas interessadas em estilo: recorte temporal predefinido e textos completos. Após esta fase, foi necessário compilá-lo. Os textos impressos passaram assim por um processo de escaneamento eletrônico,

³ O termo “subconsciente” é adotado por Walder (2013) de acordo com o que foi postulado por Baker (2000).

em que as páginas foram salvas como figuras. Em seguida, foi feito o tratamento desses arquivos através do software ABBY Fine Reader 10, a fim de convertê-los em arquivos de extensão .doc e .pdf. Foi feita então a correção (semi)automática e a conferência manual dos arquivos com o objetivo de aferir possíveis falhas de digitalização e prepará-los para que fossem analisados com o auxílio do software *WordSmith Tools*© 6.0. Os textos foram transformados em arquivos de extensão .txt e receberam etiquetas relativas ao controle de recursos presentes no texto impresso como, por exemplo, o uso de itálico ou negrito. Na fase de catalogação dos textos, foram escolhidos nomes de referência para os arquivos e foram inseridos cabeçalhos padronizados do *Corpus* de Estilo da Tradução (ESTRA). Esse cabeçalho foi adaptado a partir do modelo sugerido por Baker (2000).

Após a preparação dos textos, a pesquisa se dividiu em seis fases: 1) obtenção dos dados estatísticos com o auxílio da *Wordlist*; 2) alinhamento dos textos do *corpus* paralelo; 3) etiquetagem; 4) análise das etiquetas como nódulos através do *Concord*, 5) separação dos exemplos em arquivos diferentes, com base nas categorias de convencionalidade identificadas, para futura referência e 6) contabilização das etiquetas.

3. Resultados e discussão

A dupla negativa considerada nesta pesquisa foi uma construção específica do tipo “(sujeito) + não + verbo + (objeto) + não” como, por exemplo, “Eu não vi, não” ou “Não tem problema, não”. A escolha dessa estrutura para investigação partiu principalmente das considerações que o próprio tradutor/autor Paulo Henriques Britto faz, em seu livro *A Tradução Literária*, ao discutir aspectos pertinentes à reprodução do que ele chamou de marcas de oralidade. De acordo com Britto, quando a partícula negativa “não” ocupa uma posição anteposta ao verbo, o acento tende a recair no próprio verbo. Na modalidade oral da língua, a negativa pode ser então enfatizada acrescentando-se outra partícula negativa em posição final (BRITTO, 2012, p. 103). Essa estrutura seria uma estratégia de negação sentencial bastante frequente no português. A sua utilização

pode ser, inclusive, dividida em negação pré-verbal (“Eu não quero”), dupla negação (“Eu não quero não”) e negação final (“Quero não”).

A Tabela 1, a seguir, apresenta a frequência de ocorrência da dupla negativa para ênfase no CTTB e no CTOB, normalizada por trechos de 1.000 sentenças.

TABELA 1
Frequência de ocorrência da dupla negativa
para ênfase no CTTB e no CTOB

Texto	Frequência normalizada
CTTB	5,78
CTOB	10,53

Os dados da Tabela 1 indicam que Britto faz uso da dupla negativa para ênfase com maior frequência nos seus textos não traduzidos que nos seus textos traduzidos (TTs). A frequência de ocorrência identificada no CTTB foi de 5,78 enquanto que no CTOB foi de 10,53.

A Tabela 2, a seguir, apresenta a frequência de ocorrência da dupla negativa nos TTs e no *corpus* de consulta do ESTRÁ, normalizada considerando trechos de 1.000 sentenças.

TABELA 2
Frequência de ocorrência de dupla negativa por TT do CTTB e no ESTRÁ

Texto	Frequência normalizada
GC_Britto	8,04
IM_Britto	4,33
LL_Britto	4,53
ESTRÁ	1,67

O Gráfico 1, a seguir, ilustra os dados das Tabelas 1 e 2 a fim de facilitar a sua visualização e a comparação entre eles.

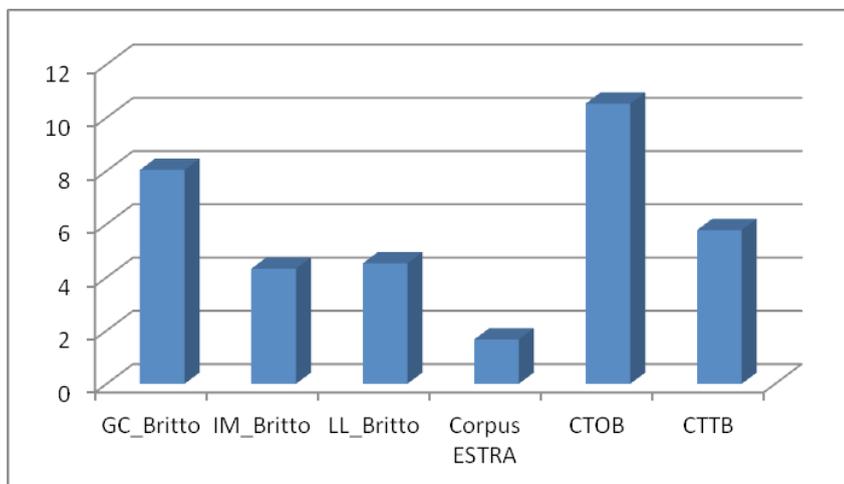


GRÁFICO 1: Comparação das frequências de ocorrência de dupla negativa

Britto emprega a dupla negativa no CTTB (5,78) com frequência consideravelmente maior que o registrado no *corpus* de consulta do ESTRA (1,67). Esses dados parecem indicar que Britto tenha preferência por essa estrutura, já que a frequência registrada no CTTB é bastante superior à frequência esperada na língua, de acordo com o *corpus* de consulta. Quando os TTs são considerados separadamente, pode-se perceber que apresentam comportamentos um pouco distintos. IM_Britto (4,33) e LL_Britto (4,53) apresentaram frequências de ocorrência próximas, enquanto que GC_Britto (8,04) apresentou frequência superior ao que foi registrado nos outros dois TTs. Ademais, todos os TTs registraram frequências de ocorrência superiores ao que foi registrado no ESTRA. Esses resultados parecem mostrar algumas tendências de Britto. Ele demonstra preferência por determinada estrutura, neste caso, a dupla negativa, apresenta padrões de escolhas distintos para seus TTs e seus textos não traduzidos, faz escolhas independentes do TF e com foco na fluência dos TTs e parece enfrentar dificuldade para adaptar seu estilo pessoal aos estilos dos TFs.

O Quadro 1, a seguir, apresenta exemplos da dupla negativa para ênfase alinhados e retirados do CP.

QUADRO 1
Exemplos de ocorrências de dupla negativa para ênfase

	TT	TF
(1)	<p>“VOCÊ NÃO CONSEGUE ficar de boca fechada, hein?”, disse Itzie. “Por que é que você tem que abrir a boca o tempo todo?”</p> <p><i>Não</i> fui eu que puxei o assunto, <i>não</i>, Itz, [...]</p>	<p>“YOU’RE a real one for opening your mouth in the first place,” Itzie said. “What do you open your mouth all the time for?”</p> <p>I <i>didn’t</i> bring it up, Itz, [...]</p>
(2)	<p>“Bobby, fique de olho no seu irmão para ele não fazer nenhuma bobagem.”</p> <p>“<i>Não</i> estou a fim, <i>não</i>”, respondeu Bobby, [...]</p>	<p>“Bobby, make sure that your brother doesn’t do anything stupid.”</p> <p>“I <i>don’t</i> feel like it,” Bobby said, [...]</p>
(3)	<p>“Seu mentiroso de merda!”, exclamei. Ele se virou o mais rápido de que um boi é capaz.</p> <p>“Você <i>não</i> tem que aturar <i>ninguém</i>.” [...] <i>Não</i> tem, <i>não</i>, seu metido!</p>	<p>“You goddamn liar!” I said. He spun around as fast as an ox can.</p> <p>“You <i>ain’t</i> stuck with <i>nobody</i>.” [...]</p> <p><i>No</i> you <i>ain’t</i>, you snot-ass!</p>
(4)	<p>“Eli, você está aborrecido. Eu compreendo.”</p> <p><i>Não</i>, você <i>não</i> compreende, <i>não</i>.</p>	<p>“Eli, you’re upset. I understand.”</p> <p>You <i>don’t</i> understand.</p>
(5)	<p>Olhou para sua filha e ouviu a mulher falando, falando.</p> <p><i>Não</i>, a Ruthie <i>não</i> comia muito, <i>não</i>.</p>	<p>He looked at his own daughter and heard his wife go on, and on.</p> <p><i>No</i>, Ruthie <i>wasn’t</i> such a good eater.</p>
(6)	<p>“O senhor é médico?”</p> <p>“<i>Não</i>, <i>não</i> sou, <i>não</i>. [...]”</p>	<p>“You’re a doctor?”</p> <p>“I am <i>not</i> a doctor. [...]”</p>

Os exemplos do Quadro 1 indicam que o tradutor parece optar pela fluência nos TTs e se utiliza do emprego de marcas de oralidade típicas da língua portuguesa brasileira para fazer isso. Embora os exemplos (3) e (5) apresentem, nos seus respectivos TFs, construções

levemente distintas do padrão de negação dos TFs (verbo auxiliar + partícula negativa), isso não afeta a fórmula da construção empregada por Britto nos TTs. Os exemplos (4), (5) e (6) apresentam, nos TTs, três partículas negativas. Esse tipo de ocorrência correspondeu a 9,37% do total de ocorrências verificadas no CTTB.

Britto defende, em especial para o tradutor literário, a importância da utilização de marcas de oralidade típicas do português – sobretudo, na reprodução de diálogos. No caso da dupla negativa, Britto justifica sua escolha ao considerar que a primeira partícula negativa passa despercebida quando ocupa uma posição de atonia e, então, na língua falada, é comum outra partícula negativa ser acrescentada no final, posição em que pode receber o acento primário. Os resultados da análise do contexto de ocorrência da dupla negativa no CP sugerem que essa construção seja empregada em situações diversas e, por vezes, menos óbvias em relação ao uso de formas não canônicas de negação sentencial. Uma observação a ser feita considerando-se os resultados de ocorrência da dupla negativa é o fato de que, embora Britto a classifique como destinada à ênfase e discuta o seu uso principalmente como resposta a perguntas, a fórmula da dupla negativa empregada como resposta a perguntas no CTTB correspondeu a apenas 32,81% do total das ocorrências registradas.

4. Considerações finais

Os resultados alcançados apontaram que o estudo da convencionalidade está relacionado ao uso criativo da linguagem pelo tradutor e, ainda, que sua investigação pode fornecer subsídios tanto para a elaboração do perfil estilístico de tradutores individuais quanto para a identificação do estilo do texto traduzido. Além de identificar preferências linguísticas desse tradutor presentes tanto nos seus textos traduzidos quanto nos seus textos não traduzidos, foi possível aferir que os TTs apresentam, em geral, um grau maior de coloquialidade que seus respectivos TFs. Esses resultados apontaram que essa configuração de *corpus* é profícua para a investigação do estilo, sendo capaz, sobretudo, de fornecer informações sobre o fenômeno da tradução de textos literários como uma atividade criativa em que o estilo do tradutor representa um papel crucial na recriação de significados dos TFs nos TTs.

Referências Bibliográficas

BAKER, M. Towards a methodology for investigating the style of a literary translator. *Target*, Amsterdam, v. 12, n. 2, p. 241-266, 2000.

BAKER, M. A corpus-based view of similarity and difference in translation. *International Journal of Corpus Linguistics*, v. 9, n. 2, p. 167-193, 2004.

BAKER, M. Patterns of Idiomaticity in Translated vs. Non-Translated Text. In: *Belgian Journal of Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co. 2007. p. 11-21.

BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MAGALHÃES, C. M. ESTRA: um corpus para o estudo do estilo da tradução. *Cadernos da Tradução*, Florianópolis, n. 34, p. 248-271, jul./dez. 2014.

MAGALHÃES, C. M.; BARCELLOS, C. Estilo de tradutores: estudo baseado no corpus Heart of Darkness / (No) Coração das Trevas. In: IBAÑOS, A. M.; MOTTIN, L.; SARMENTO, S.; BERBER SARDINHA, T. (Ed.). *Pesquisas e perspectivas em Linguística de Corpus*. Campinas: Mercado das Letras, 2015.

MUNDAY, J. *Style and ideology in translation: Latin American writing in English*. New York: Routledge, 2008.

SALDANHA, G. Translator Style: Methodological considerations. *The Translator*, v. 17, n 1, p. 25-50, 2011.

STEWART, D. Conventionality, creativity and translated text: the implications of electronic corpora in translation. In: OLOHAN, M. (Ed.). *Intercultural faultlines*. Research models in translation studies: Textual and cognitive aspects. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. p.73-91.

WALDER, C. A timbre of its own: investigating style in translation and original writing. *New Voices in Translation Studies*, v. 9, p. 53-68, 2013.

Estilo do tradutor: padrões de mudanças (*shifts in translation*) dos dois pontos em traduções de Paulo Henriques Britto

Célia M. Magalhães
UFMG

Ícaro Luiz Rodrigues de Melo
UFMG

Natália Carvalho Cristóforo
UFMG

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo principal investigar prováveis traços de estilo do tradutor através dos padrões de uso dos recursos de pontuação, mais especificamente o uso de dois pontos. A base teórica para a análise proposta neste trabalho é composta de pesquisas publicadas a respeito do estilo de tradutores assim como dados acerca do uso dos recursos de pontuação no inglês e português. O *corpus* paralelo bilíngue usado nesta análise foi compilado a partir das coletâneas de contos dos autores Philip Roth, John Updike e Jhumpa Lahiri e suas respectivas traduções para o português, de Paulo H. Britto. A metodologia usada é baseada na abordagem da linguística de *corpus*. Os resultados apontam para preferências do tradutor Paulo Henriques Britto evidentes no uso recorrente de dois pontos para a marcação de fronteiras entre orações. Confirmou-se a influência da narrativa do texto-fonte sobre o texto traduzido conforme defende Saldanha (2011).

Palavras-chave: Estilo do tradutor; pontuação; *shifts* de tradução; ferramentas de *corpus*; Paulo Henriques Britto.

ABSTRACT: The present study investigates the use of colons as a probable clue of translator's style. It aims at showing that there are patterns of preference most likely to be related to the translator's linguistic habits. Studies on translators' style and the use of punctuation both in English and in Portuguese, reviewed in this study, are the theoretical basis

for the proposed analysis. The corpus of analysis is composed of three collections of short stories, by Philip Roth, John Updike and Jhumpa Lahiri, and of their respective translations to Portuguese, by Paulo H. Britto, all texts being a part of the corpus for the study of translation's style (MAGALHÃES, 2014). The methodology for data analysis is based on the corpus linguistics approach. The results confirm recurrent translational preferences by Paulo H. Britto in the use of colons to mark the boundaries between clauses. They also confirm Saldanha (2011)'s point about the influence of the source text's narrative on the translator.

Keywords: Translator's style; punctuation; shifts in translation; corpus tools; Paulo Henriques Britto.

1. Introdução

O presente trabalho tem como foco o uso de dois pontos nas traduções de três coletâneas de contos, todas traduzidas por Paulo Henriques Britto (PHB). O objetivo é apontar prováveis traços de estilo do tradutor, através da investigação de preferências tradutórias, representadas por padrões no uso dos recursos de pontuação. A base teórica é composta por estudos do estilo do tradutor encontrados em Baker (2000), que apresenta a pontuação como um dos aspectos textuais que podem indicar o estilo do tradutor. Ainda são consultados estudos de traduções literárias (MAY, 1997; MINELLI, 2005). May (1997) e Minelli (2005) estudam mudanças de pontuação em traduções literárias, descobrindo que há uma alteração no estilo dos autores e dos textos-fonte (TFs). Esses estudos servem de base para justificar a importância e relevância da pesquisa de mudanças (*shifts*) de pontuação em textos traduzidos por meio de uma perspectiva ainda não abordada, a da função da pontuação (HALLIDAY, 1985). Com as bases teóricas para o trabalho já definidas, e com base na definição de estilo do tradutor proposta por Saldanha (2011, p. 31) parte-se para a seguinte pergunta de pesquisa: padrões de mudança (*shifts*) com dois pontos podem ser encontrados nas traduções de Britto e como podem ser explicados? A metodologia usada é baseada na abordagem da linguística de *corpus*. O *corpus* analisado é paralelo bilíngue, composto por traduções realizadas por PHB de contos de Jhumpa Lahiri, Philip Roth e John Updike e seus respectivos textos fonte. Os textos integram o *Corpus* de Estilo da Tradução descrito em Magalhães (2014).

O artigo está dividido em quatro seções, além da Introdução. Na primeira, apresenta-se a Fundamentação teórica; na segunda, o *Corpus* e a metodologia; na terceira, os Resultados e discussão e, na quarta, as Considerações finais.

2. Fundamentação teórica

Baker (2000) aponta a relevância do estudo da pontuação como um provável traço de estilo do tradutor. May (1997) indica que a pontuação estabelece limites em que decisões são tomadas e pensamentos das personagens são esclarecidos. May (1997) nota, entretanto, que os tradutores tendem a não reproduzir o poder interpretativo e criativo dos autores. Minelli (2005) aponta a forma editorial com a qual os tradutores abordam o texto. A autora conclui que, no texto traduzido, os recursos de pontuação são usados de forma recorrente para solucionar ambiguidades do texto e definir as vozes narrativas. Além disso, Minelli (2005) afirma que existem poucos estudos a respeito dos recursos de pontuação na área da linguística. Segundo a autora, esses estudos são importantes para esclarecer funções semânticas desempenhadas pelos recursos de pontuação e seus significados linguísticos.

Saldanha (2011) define estilo do tradutor como sendo um “modo de traduzir” que:

Pode-se reconhecer numa gama de traduções do mesmo tradutor;

Distingue o trabalho do tradutor de outros;

Constitui um padrão coerente de escolhas;

É “motivado”, no sentido que tem uma função ou funções discerníveis; e

Não pode ser explicado puramente em referência ao estilo do autor ou do texto-fonte, ou como resultado de restrições linguísticas.

(SALDANHA, 2011, p. 31)¹

¹ No original: “[...] [a ‘way of translating’ which] is felt to be recognizable across a range of translations by the same translator, distinguishes the translator’s work from that of others, constitutes a coherent pattern of choice, and is ‘motivated’, in the sense that it has a discernible function or functions, and; cannot be explained purely with reference to the author or source-text style, or as the result of linguistic constraints.” (p.31)

Também se utiliza como base para o trabalho com a pontuação em língua inglesa Halliday (1985) com relação à descrição das funções da pontuação em inglês que, segundo ele, podem ser de três tipos: marcação de fronteira entre unidades da linguagem, marcação de status e marcação de relação entre os constituintes da linguagem. Halliday (1985) ainda aponta que a pontuação de um determinado texto pode seguir os princípios gramaticais da pontuação de acordo com o modo escrito da linguagem ou seguir o princípio fonológico, segundo o qual a pontuação representaria na escrita variações da estrutura prosódica do modo falado da linguagem. Quando há preferência de um escritor por um ou por outro princípio, isso pode ser visto como parte de seu estilo individual (HALLIDAY 1985, p. 37).

Como base para o trabalho com a língua portuguesa, utiliza-se Tufano (2005), que descreve os usos da pontuação na língua portuguesa.

Faz-se, ainda, referência a Magalhães e Melo (no prelo), trabalho do qual este artigo constitui um recorte. Magalhães e Melo (no prelo) analisam os recursos de pontuação no mesmo *corpus* de contos traduzidos por Paulo Henriques Britto, enfocando o uso de dois pontos e reticências. Os autores encontram padrões de mudança (*shifts*) desses recursos nas traduções que apontam uma provável preferência de uso pelo tradutor.

3. *Corpus* e metodologia

Para responder à pergunta de pesquisa postulada na seção introdutória deste trabalho utilizaremos um *corpus* paralelo bilingüe, composto por três coletâneas de contos traduzidas por Paulo H. Britto. Essas são “Intérprete de Males”, de Jhumpa Lahiri; “Adeus, Columbus”, de Philip Roth; e Coelho se Cala, de John Updike. Esse *corpus* foi preparado através de digitalização (escaneamento), aplicação de software de reconhecimento óptico de caracteres (ABBYY FineReader®) e revisão manual do processo de OCR para correção de erros de reconhecimento. Em seguida são gerados arquivos em formato *doc* que são nomeados conforme o padrão para catalogação de *corpus* estabelecido para o estudo do estilo da tradução (ESTRA). Dessa forma, “GC” representa *Goodbye Columbus*, “LL” representa *Licks of Love* e “IM” representa *Intepreter of Maladies*, para o texto-fonte e texto traduzido. É feita a etiquetagem dos recursos de pontuação conforme os procedimentos descritos em Magalhães (2014, p. 262). As reticências, por exemplo, foram colocadas

entre parênteses angulares (e.x.: <...>) para que não fossem contadas pelo *software* Wordsmith Tools © como pontos finais, depois de transformados os arquivos em formato *txt*.

Em seguida foram gerados dados quantitativos gerais com o *software* Wordsmith Tools ©; do mesmo *software*, utilizou-se a ferramenta Concord para quantificação das ocorrências dos recursos de pontuação tanto nos textos traduzidos (TTs) quanto nos textos-fonte (TFs). Usou-se, ainda, o *software* Microsoft Word para alinhamento das ocorrências e análise das semelhanças e diferenças entre TTs e TFs levando em conta o co-texto; e, por último, a categorização em tabelas, no mesmo *software*, das ocorrências de dois pontos nas seguintes categorias: ocorrências trazidas dos TFs para os TTs, omitidas, acrescentadas ou substituídas, de acordo com a categoria pertinente.

4. Resultados e Discussão

Os dados obtidos com a ferramenta Concord foram organizados em uma tabela quantitativa de números absolutos. A Tabela 1 a seguir mostra o total de ocorrências de dois pontos de cada texto e sua porcentagem em relação ao total de pontuações. Pode-se ainda observar o tamanho dos textos em número de *tokens*. Aqui vale salientar que a diferença entre o tamanho dos textos não influenciou no resultado, uma vez que a frequência dos recursos de pontuação foi normalizada em cada 1000 palavras de cada texto.

TABELA 1
Dados sobre recursos de pontuação do TT e do TF

<i>Corpus</i>	GC_Britto	GC_Roth	LL_Britto	LL_Updike	IM_Britto	IM_Lahiri
Dois pontos	1147	776	1162	554	772	336
	,3,35	11,83	22,75	00,97	11,22	00,62
<i>Tokens</i>	43.845	41.596	58.869	55.887	58.795	58.261

Fonte: os autores

Os resultados da Tabela 1 mostram que as diferenças quantitativas no caso dos dois pontos foram similares nos três TTs que tiveram aumento similar do uso desse recurso de pontuação com relação aos TFs.

Observa-se que, enquanto GC_Britto e IM_Britto apresentam aumentos proporcionalmente similares, LL_Britto apresenta aumento das ocorrências de dois pontos acima das outras coletâneas. A influência da narrativa do TF, indicada por Saldanha (2011), pode ser a possível causa dessa diferença, devido às estratégias tradutórias usadas por Britto.

Observa-se no gráfico 1 a seguir a categorização das ocorrências por omissão, substituição e acréscimo:

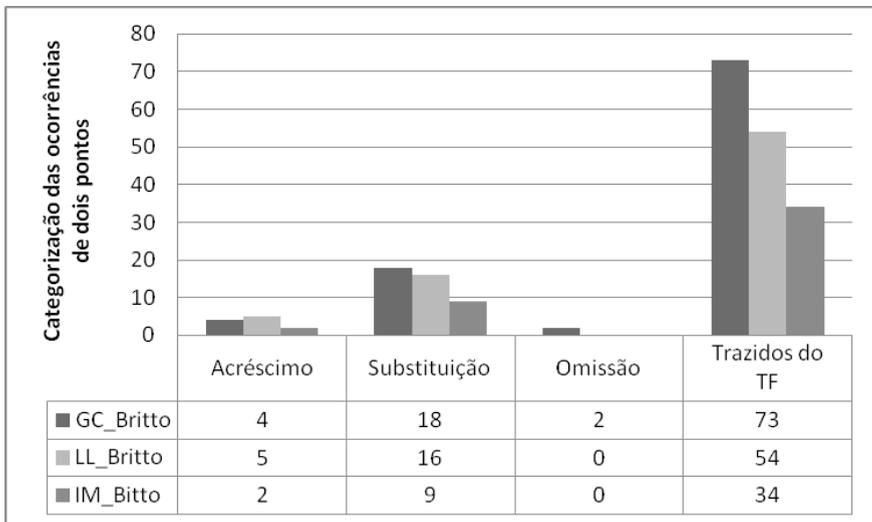


GRÁFICO 1: Categorização das ocorrências de dois pontos
Fonte: Magalhães e Melo (no prelo)

O gráfico 1 mostra que as ocorrências de substituição do recurso de pontuação do TF por dois pontos foi o procedimento que mais se destacou nos textos analisados. As ocorrências trazidas do TF foram descartadas da análise nos resultados, pois representam casos em que a língua do TF e do TT possuem regras de pontuação semelhantes. Especificamente, os casos de omissão encontrados no *corpus* são insuficientes para contribuir de forma ampla com os resultados obtidos, pois este trabalho estabeleceu um mínimo de três ocorrências para considerar uma categoria como procedimento recorrente do tradutor.

No Quadro 1 a seguir são apresentados exemplos de substituição.

QUADRO 1

Exemplos de Substituição

SUBSTITUIÇÃO	
“Vamos lá, Ozz -- pula!” Itzie destacou-se do corpo da estrela e corajosamente, não bancando o engraçadinho, mas com a inspiração de um discípulo, ficou isolado, a gritar: “Pula, Ozz, pula!” .	“Go ahead, Ozz -- jump!” Itzie broke off his point of the star and courageously, with the inspiration not of a wise-guy but of a disciple, stood alone. “Jump, Ozz, jump!”
<i>Conto: A conversão dos Judeus (GC)</i>	
A essa altura Sanjeev já tinha se decidido: ele e Twinkle iriam morar ali juntos, para sempre;	By then Sanjeev had already made up his mind, was determined that he and Twinkle should live there together, forever
<i>Conto: Esta casa abençoada (IM)</i>	
...mas agora comigo é assim: eu mando o convite, quem quiser vir que venha.	...but now I figure, send out the invitations and let those that want to come come.
<i>Conto: A hora do almoço (LL)</i>	

Fonte: os autores

No primeiro exemplo pode-se observar a intervenção do tradutor ao substituir o ponto final por dois pontos, acrescentando também o verbo “gritar”. Nesse caso, observa-se que o TF se aproxima da oralidade ao apresentar a fala sem nenhum tipo de introdução do narrador, enquanto o TT aproxima-se da forma escrita, adicionando um verbo de elocução e a presença do narrador da tradução para introduzir a fala seguinte, juntamente com os dois pontos.

O segundo caso demonstra como a substituição da vírgula pelos dois pontos quebra nitidamente o fluxo da sentença, separando o pensamento do verbo que o introduz. Além disso, Britto explicita o pronome pessoal (“he”), que se encontrava omitido no TF no fluxo narratorial. No terceiro exemplo, há outro caso de apresentação de pensamento em que no TF pode-se observar um processo mental e uma pausa curta, expressa pela vírgula, demarcando um limite da narrativa em primeira pessoa e o próprio pensamento desse narrador protagonista de forma fluida. Já o TT apresenta uma pausa mais longa, representada pelos dois pontos, mas omite o processo mental, sendo o limite entre

narração e o pensamento colocado, assim, de forma menos evidente para o leitor. Neste caso, o uso dos pontos define melhor uma fronteira gramaticalmente, mas, paradoxalmente, sem o processo mental, não há a separação da narrativa do pensamento em si do personagem.

No Quadro 2, a seguir, são apresentados exemplos de acréscimo.

QUADRO 2
Exemplos de acréscimo

ACRÉSCIMO	
<p>Sentada no sofá em casa, com as janelas fechadas, conversando, ela inclinava a cabeça e dizia: “O towhee está chateado por algum motivo”, ou..</p>	<p>Sitting right in the house with its closed windows, talking away on the sofa, she would cock her head and say “The towhee is upset about something”, or...</p>
<i>Conto: Os gatos (LL)</i>	
<p>Todas as tardes folheava os livros de receitas de Shoba, seguindo as instruções anotadas a lapis: pôr duas colheres de chá, e não uma, de sementes de coentro moídas; usar lentilhas vermelhas em vez de amarelas.</p>	<p>He combed through her cookbooks every afternoon, following her penciled instructions to use two teaspoons of ground coriander seeds instead of one, or red lentils instead of yellow.</p>
<i>Conto: O terceiro e último continente (IM)</i>	
<p>O que ele disse (e anotei as palavras num bloco para jamais esquecê-las), o que ele disse foi: “Acho que o senhor tem razão, papai.</p>	<p>In fact, what he said (and I wrote down the words on a scratch pad so as never to forget), what he said was “I guess you’re right, Dad.</p>
<i>Conto: O Defensor da fé (GC)</i>	

Fonte: os autores

O primeiro e terceiro exemplos demonstram como Britto faz o acréscimo dos dois pontos para se encaixar na regra do português para apresentação da fala, isto é, dois pontos seguidos de aspas. O efeito que isso tem na sentença é a interrupção do seu fluxo, pois, enquanto no TF não havia nenhum recurso de pontuação (ou seja, nenhuma pausa, nem a habitual da vírgula, segundo convenções do inglês), no TT observa-se uma pausa longa, representada pelos dois pontos. Dessa forma, Britto

aproxima-se da forma escrita ao delimitar a fronteira entre narrativa e fala de maneira clara, respeitando as regras de escrita da língua portuguesa.

Algo similar acontece no segundo caso, onde a sentença tem seu fluxo interrompido pelo acréscimo de uma pausa longa. Aqui não há apresentação de fala, mas as instruções são igualmente apresentadas de maneira separada do resto da sentença, enquanto no TF são apresentadas juntamente com a narrativa. Assim, observa-se novamente uma quebra de fluidez da sentença e uma aproximação com a forma escrita da língua.

Retomando-se a pergunta de pesquisa, havia a questão se padrões de mudança (*shifts*) do uso de dois pontos poderiam ser encontrados nas traduções de Britto. Foi encontrado o uso recorrente das estratégias de acréscimo e substituição do recurso de pontuação analisado. As mudanças (*shifts*) feitas por Britto apontam para o papel editorial do tradutor, conforme defendido por May (1997) e Minelli (2005). Ao desambiguar passagens do texto ou diferir a voz narrativa entre personagem e narrador, os TTs demonstram uma tendência a aproximar-se do modo escrito, enquanto os TFs são mais voltados para o modo falado, conforme as categorias apresentadas por Halliday (1985), havendo alguns casos de ambiguidade que precisariam de estudo mais aprofundado.

Uma vez estabelecido que existem padrões de uso dos dois pontos que diferem dos padrões dos TFs, perguntou-se como esses padrões poderiam ser explicados. Cogitou-se a possibilidade de as mudanças (*shifts*) serem atribuídas a restrições linguísticas, convenções do tipo textual ou estilo autoral. Entretanto, as ocorrências analisadas foram aquelas em que nos TTs foram feitas escolhas linguísticas diferentes das dos TFs, mesmo havendo uma alternativa semelhante de escolha – ou seja, situações sem restrição linguística, permitidas pelo reconto ficcional. Este é o mesmo tipo textual para as três coletâneas – adicionalmente, foram todas publicadas pela mesma editora, a Cia. Das Letras. O tradutor parece apresentar preocupação com o estilo dos TFs com relação a recursos de pontuação. Porém, existem alterações consistentes nos padrões do uso dos recursos analisados, como é o caso do acréscimo e da substituição, que servem de evidência para hábitos estilísticos do tradutor. Os padrões de mudanças, portanto, podem ser explicados por uma provável preferência por escolher os recursos de pontuação de acordo com um princípio gramatical, bem como por uma preferência pela clareza do modo escrito da linguagem.

5. Considerações finais

Foi possível, através da análise de dados, demonstrar consistência no uso diferenciado dos dois recursos de pontuação pelo tradutor ao longo dos três TTs. Essa variação consistente no uso dos recursos de pontuação analisados confirma a definição de estilo do tradutor dada por Saldanha (2011), uma vez que foi encontrado um padrão coerente de escolhas que pode ser reconhecido em uma gama de traduções de um mesmo tradutor e que não podem ser explicadas a partir de comparações com o estilo dos autores analisados. Por outro lado, não foi possível averiguar convenções editoriais que possam porventura ter tido alguma influência nas escolhas do tradutor. Ainda cabe a estudos posteriores averiguar mais a fundo a função e a influência da pontuação para a construção de significados textuais nos TFs e TTs, pois este aprofundamento não fazia parte do escopo deste trabalho.

Por fim, este trabalho, assim como Magalhães e Melo (no prelo) contribui para a produção de conhecimentos sobre os estudos sobre o tradutor Paulo Henriques Britto com relação ao seu estilo, ao demonstrar seus hábitos estilísticos em relação ao uso de dois pontos, revelando certa preocupação em produzir um texto mais claro para os leitores brasileiros.

Agradecimentos

Ao CNPq, projeto PQ30710/2013-9, à CAPES, projeto PACCSS II 151/2013 e à FAPEMIG, projeto PPM 00059-14.

Referências Bibliográficas

Corpus analisado

LAHIRI, Jhumpa. *Interpreter of Maladies*. New York: Houghton Mifflin, 1999.

LAHIRI, Jhumpa. *Intérprete de Males*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia da Letras, 2001.

ROTH, Philip. *Goodbye, Columbus*. New York: Vintage International, 1993.

ROTH, Philip. *Adeus, Columbus*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

UPDIKE, John. *Licks of Love*. New York: Random House, Inc, 2000.

UPDIKE, John. *Coelho se cala e outras histórias*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Trabalhos consultados

BAKER, M. Towards a methodology for investigating the style of a literary translator. *Target*, v. 12, n. 2, p. 241-266, 2000.

HALLIDAY, M. A. K. *Spoken and written language*. Victoria: Deakin University, 1985.

MAGALHÃES, C. M. Estra: um corpus para o estudo do estilo da tradução. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 34, p. 248-271, 2014.

MAGALHÃES, C. M.; MELO, I. L. R. de. Padrões de uso dos dois pontos e reticências em traduções de Paulo Henriques Britto como traço do estilo do tradutor. *Revista de Estudos da Linguagem*, v. 25, n. 1. (No prelo).

MAY, R. Sensible elocution: how translation works in & upon punctuation. *The Translator*, v. 3, n. 1, p.1-20, 1997.

MINELLI, E. Punctuation strategies in the textualization of femininity: Virginia Woolf translated into Italian. *New Voices in Translation Studies*, v. 1, p. 56-69, 2005.

SALDANHA, G. Translator style: methodological considerations. *The Translator*, v. 17, n. 1, p. 25-50, 2011.

Itens lexicais estrangeiros e itens culturais específicos em *Things fall apart*: um estudo estilístico em *corpus* paralelo¹

Cristina Lazzerini
Mestranda do POSLIN / UFMG

RESUMO: Este artigo investiga padrões de uso de itens lexicais estrangeiros e itens culturais específicos como traço de estilo em corpus composto por *Things Fall Apart* e suas traduções para o português brasileiro e europeu. São utilizadas a metodologia da estilística tradutória e ferramentas da linguística de *corpus*. Constatou-se que todos os itens lexicais estrangeiros presentes nas traduções são itens culturais específicos. Esses itens foram classificados em: trazidos do texto fonte, traduzidos, acrescidos e omitidos. O procedimento mais utilizado em ambas as traduções é o de trazer os itens lexicais estrangeiros do texto fonte com escolhas diferentes dos tradutores no nível micro. Ocorrências da tradução brasileira indicam uma tendência à explicitação dos itens culturais específicos. Esses resultados identificam mudanças (*shifts*) estilísticas nas traduções no nível macro, resultantes do efeito cumulativo dos diferentes procedimentos utilizados pelos tradutores para tratar os itens no nível micro.

Palavras-chave: itens lexicais estrangeiros; itens culturais específicos; estudos da tradução; estilo da tradução; linguística de *corpus*; *Things Fall Apart*.

ABSTRACT: This study investigates the patterns of use of foreign lexical items and culture specific items as stylistic feature in a corpus composed of *Things Fall Apart* and its translations into Brazilian and European Portuguese. It uses the methodology of translational stylistics and tools of corpus linguistics. It has been found that all the foreign lexical items in the translations are culture specific items. These items were classified into: carried over from the source text, translated, added and omitted.

¹ Trabalho orientado pela Professora Doutora Célia Maria Magalhães

The procedure that was most used in both translations is carrying over the foreign lexical items from the source text with the translators making different choices in the micro level. Occurrences from the Brazilian translation show a tendency to explicitate the culture specific items. These results identify stylistic shifts in the translations in the macro level, due to the cumulative effect of the different procedures used by the translators in dealing with the items in the micro level.

Keywords: foreign lexical items; culture specific items; translation studies; style of translation; corpus linguistics; Things Fall Apart.

Introdução

Esta pesquisa insere-se no âmbito dos estudos de estilo do texto traduzido (TT), utiliza um *corpus* paralelo em inglês-português, metodologia da etapa descritiva da estilística tradutória para a identificação e descrição das mudanças (*shifts*) e padrões de usos dos itens lexicais estrangeiros (ILEs) e itens culturais específicos (ICEs), e procedimentos e ferramentas da linguística de *corpus* para buscar os dados estatísticos gerais do *corpus* e os dados referentes ao uso de ILEs/ICEs. Difere de outros estudos que investigam ILEs como Saldanha (2011a), que enfoca o estilo do tradutor, utilizando *corpora* cujos textos-fonte (TFs) são em espanhol e português, e os TTs em inglês, e Frankenberg-Garcia (2005), que não investiga os ILEs como traço de estilo, embora trabalhe com o par de idiomas inglês-português.

Este texto está dividido em quatro seções. A primeira apresenta uma revisão das teorias que embasam esta pesquisa; a segunda apresenta o corpus e os procedimentos metodológicos empregados; a terceira apresenta e discute os resultados; e a quarta apresenta considerações a respeito da pesquisa.

1. Fundamentação teórica

A metodologia da estilística tradutória foi proposta por Malmkjaer (2003, 2004) para análise de estilo de TTs. A preocupação semântica e a relação entre TTs e TFs coloca a estilística tradutória além do estudo de estilo – que se ocupa da “regularidade de ocorrência, consistente e estatisticamente significativa, no texto, de certos itens e estruturas, ou tipos de itens e estruturas, entre outros oferecidos pela língua como um todo”

(MALMKJAER; CARTER, 2002, apud MALMKJAER 2003, p. 38)² e da estilística de textos literários monolíngues. A estilística tradutória encarrega-se de explicar a maneira e o motivo pelo qual o escritor construiu o texto de determinada maneira, tendo fatores extralinguísticos restringindo sua liberdade.

Segundo Malmkjaer (2004, p.16), a análise que segue a estilística tradutória deve levar em conta características das traduções enquanto textos mediados:

[...] um texto mediado é afetado pela interpretação do texto original feita pelo mediador; a mediação através de tradução sempre tem um propósito; o propósito estabelecido para a tradução pode ser diferente daquele do texto original; a audiência da tradução é quase sempre diferente da audiência do texto original.” (MALMKJAER 2004, p.16)³

Na estilística tradutória, estilo é visto como atributo textual, embora a presença do tradutor nos textos também seja considerada, e a análise é feita em duas etapas. Na primeira, descreve-se o estilo, “*como o texto significa o que significa*” (MALMKJAER, 2003, p. 39, grifo da autora),⁴ o que requer descrever os padrões de mudanças (*shifts*) nos TTs utilizando categorias de análise dos estudos linguísticos. Na segunda etapa, explica-se “*por que, dado o texto fonte, a tradução foi construída de tal forma a vir significar o que significa*” (MALMKJAER, 2003, p. 39, grifo da autora),⁵ o que demanda encontrar evidências para a motivação das

² No original: [...] “consistent and statistically significant regularity of occurrence in text of certain items and structures, or types of items and structures, among those offered by the language as a whole.”

³ No original:

• a mediated text is affected by the mediator’s interpretation of the original;

- mediation through translation always has a purpose;
- the purpose the translation is intended to serve may differ from the purpose the original text was intended to serve;
- the audience for the translation is almost always different from the audience for the original text.”

⁴ No original: [...] “how the text means what it does” [...]

⁵ No original: [...] “explain why, *given the source text*, the translation has been shaped in such a way that it comes to mean what it does.”

escolhas que levam ao estilo diferenciado. A presente pesquisa emprega apenas a primeira etapa da metodologia, devido ao seu escopo limitado.

Dentre os estudos sobre ILEs em tradução, no par de idiomas inglês/português, que utilizam metodologia de LC, estão Saldanha (2011a), afiliado aos estudos de estilo, e Frankenberg-Garcia (2005), afiliado aos Estudos da Tradução Baseados em *Corpus* (ETBC).

Saldanha (2011a) utiliza dois corpora de traduções de Peter Bush (PB) e de Margaret Jull Costa (MJC), todas para o inglês, com os TFs em espanhol e português. Utiliza o COMPARA como *corpus* de referência para os ILEs italicizados, partindo de uma pesquisa anterior com os mesmos corpora, Saldanha (2005), sobre marcadores tipográficos. Esse estudo constatou que uma das funções básicas da tipologia dos itálicos é a diferenciação para marcar palavras estrangeiras (PEs) e que a maioria das PEs nos TTs são italicizadas. Saldanha (2005) teve como objetivo identificar traços estilísticos que pudessem ser atribuídos a cada um dos tradutores investigados.

Saldanha (2011a) inicialmente buscou os ILEs marcadas por itálicos e aspas e posteriormente utilizou as listas de palavras geradas pelo programa *WordSmith Tools* (WST) (SCOTT, 2012) para procurar outros ILEs. Adotou a terminologia ILE porque ocorrências com mais de uma PE representando uma única ideia ou conceito foram consideradas uma única unidade; e não incluiu nomes próprios, títulos e citações em línguas estrangeiras.

Saldanha (2011a) constatou que a maioria dos ILEs italicizados nos TTs pertence à língua dos TFs. Concluiu que PB utiliza mais empréstimos para lidar com ICEs do que MJC, a qual evita utilizar itens lexicais que causem estranheza em seus leitores e, quando o faz, fornece informação contextual para facilitar o entendimento. Concluiu também que os dois tradutores, mesmo ao utilizarem os mesmos empréstimos, o fazem de maneira e em momentos diferentes. Atribui os padrões de uso dos ILEs a escolhas estilísticas pessoais dos tradutores e sugere, a partir da análise de dados metatextuais, que essas escolhas se devem principalmente ao papel de mediador intercultural que cada tradutor assume em relação a seus leitores.

Frankenberg-Garcia (2005) montou um *corpus* de estudo comparável bilíngue a partir de dois subcorpora paralelos do COMPARA e analisou TFs em português e suas traduções para o inglês, assim como TFs em inglês e suas traduções para o português. Teve como objetivo

comparar o uso de empréstimos em textos de ficção traduzidos e não traduzidos, no par de idiomas inglês português, enfocando a frequência de uso e a distribuição dos empréstimos por língua.

Frankenberg-Garcia (2005) utilizou o recurso busca complexa do COMPARA - que encontra automaticamente palavras em línguas diferentes daquela do texto que foram marcadas tipograficamente - para encontrar os empréstimos nos textos. Contabilizou como empréstimos cada citação em outras línguas, assim como suas repetições, mas descartou títulos de livros e filmes, e nomes de pessoas, lugares, produtos e organizações em outra língua. As expressões contendo mais de uma PE foram consideradas um único empréstimo e a separação das palavras por língua foi baseada na origem da palavra.

Dentre os resultados em Frankenberg-Garcia (2005) relevantes para a presente pesquisa está a constatação de que quando comparados com seus respectivos TFs, as traduções, tanto em inglês quanto em português, triplicaram o número de empréstimos presentes nos originais. A tendência maior, constatada em ambas as línguas, é preservar os empréstimos existentes nos TFs; em segundo lugar, tende-se a acrescentar alguns empréstimos; e a menor tendência é omiti-los.

Os resultados dos estudos aqui revisados serão retomados na seção de discussão de resultados.

2. Corpus e metodologia

Esta seção apresenta o *corpus* e descreve os procedimentos metodológicos.

2.1. O Corpus

Neste estudo, utiliza-se um *corpus* paralelo composto pela obra *Things Fall Apart*, do escritor nigeriano Chinua Achebe, edição de 1994; sua tradução para o português brasileiro, *O Mundo se Despedaça*, edição de 1983, realizada por Vera Queiróz da Costa e Silva; e sua tradução para o português europeu *Quando Tudo se Desmorona*, edição de 2008, realizada por Eugénia Antunes e Paulo Rêgo. Este *corpus* é um *subcorpus* do *Corpus* de Estilo da Tradução – ESTRA - (MAGALHÃES, 2014) do LETRA/UFMG e nele espera-se encontrar o uso recorrente de ILEs, e, portanto, estratégias diferenciadas na tradução desses itens.

Achebe é um escritor pós-colonial nigeriano que adotou a língua do colonizador para transmitir as experiências de seu povo. Sua escrita mistura a oralidade africana com a forma literária inglesa, utilizando palavras e expressões em Ibo para a representação cultural da experiência africana.

2.2. Procedimentos de preparação e análise do *corpus*

As metodologias de pesquisa baseadas em *corpus* envolvem procedimentos quali-quantitativos, uma vez que se trata de lidar com dados numéricos e/ou estatísticos gerados pelas ferramentas que dependem da intervenção e interpretação humana.

Os arquivos do *corpus* desta pesquisa, TFA_Achebe, TFA_Antunes_Rego e TFA_CostaSilva_83, foram nomeados segundo os critérios do ESTRA, digitalizados, etiquetados, revisados e convertidos para *txt*, formato requerido pelo programa de análise lexical *WST*. Para a coleta dos dados estatísticos gerais utilizou-se a ferramenta *WordList* desse programa.

Para encontrar ILEs, este estudo busca primeiramente itens italicizados no texto, justificando-se por Saldanha (2011a) e Frankenberg-Garcia (2005). Adota, como Saldanha (2011a), a terminologia ILEs porque considera como uma só unidade ocorrências com mais de uma PE. Itens lexicais não marcados tipograficamente são considerados estrangeiros se em língua diferente daquela do texto em que se encontram.

Para encontrar os itens lexicais italicizados é utilizada a ferramenta *Concord* do *WST*, buscando-se pela etiqueta <i>. A ferramenta gera as linhas de concordâncias desses itens, com o número total de itálicos em cada texto. As ocorrências de itálicos são analisadas para descartar aquelas que não marcam ILEs. As linhas de concordância de cada texto contendo ILEs são alinhadas e calcula-se o total de ILEs para cada texto.

Na próxima etapa, observa-se o que ocorre com os ILEs nos TTs, classificando-os em quatro categorias, conforme mostra o Quadro 1.

QUADRO 1
Categorias de estratégias para tratamento dos ILEs

Trazidos do TF	Traduzidos	Omitidos	Acrescentados
O tradutor leva para o TT o ILE utilizado pelo autor do TF.	O tradutor utiliza um item na língua alvo equivalente ao ILE utilizado pelo autor do TF.	O tradutor descarta o ILE utilizado pelo autor do TF.	O tradutor utiliza um ILE que não está no TF.

Fonte: a autora.

A seguir, contabiliza-se o número de ILEs em cada uma das categorias e procura-se por padrões de uso dos ILEs. Os padrões identificados nos TTs são comparados entre si e em relação ao TF. As mudanças (*shifts*) ocorridas e suas implicações no estilo dos TTs são descritas.

3. Resultados e discussão

Os dados estatísticos gerais do *corpus* obtidos com as listas de palavras são apresentados na Tabela 1.

TABELA 1
 Dados estatísticos do *corpus*

	Itens (tokens)	Formas (types)	Razão forma/item %	Razão forma/item padronizada % (1.000)
TFA_Achebe	51.541	4.421	8,58	39,03
TFA_Antunes_Rego	50.550	6.926	13,70	45,73
TFA_Costaesilva_83	53.909	7.375	13,68	47,29
Total	156.000			

Fonte: a autora.

O *corpus* possui 156.000 palavras. Quanto ao número de itens, depreende-se que TFA_Antunes_Rego é 1,93% menor do que o TF e TFA_CostaSilva_83 é 4,59% maior do que o TF. O menor número de itens na tradução portuguesa não pode ser atribuído à diferença entre LF e LM apontada por Klaudy and Károly (2005 apud SALDANHA, 2005, p. 76), segundo a qual os tamanhos dos TF e TM são influenciados pelo fato de as línguas serem mais ou menos analíticas, pois nas línguas em questão, o inglês é considerado mais analítico, e conseqüentemente mais econômico, do que o português.

O maior número de itens em TFA_CostaSilva_83 aponta uma tendência a explicitação, como mostram os exemplos do Quadro 2. Segundo Baker (1993, p. 244), a tendência a evitar repetições, que podem ter significado literário nos TTs, é outro universal de tradução ao qual um maior número de itens pode ser atribuído, uma vez que reformulações podem tornar os TTs mais longos.

A razão forma/item de ambos os TTs é maior do que a do TF, podendo indicar uma maior variedade de vocabulário nos TTs do que no TF. Quanto à razão bruta, observa-se que os números variam pouco de uma tradução para outra; de acordo com a razão normalizada, a variedade de vocabulário utilizada por Costa e Silva é 1,56% maior do que a empregada por Antunes e Rêgo. Em relação ao TF, a variedade de vocabulário de Antunes e Rêgo é 6,7% maior e a de Costa e Silva 8,26% maior. Diferenças nos dois sistemas linguísticos quanto a sua morfologia requerem cautela na interpretação desses resultados.

QUADRO 2
Exemplos de explicitação de ILEs em TTs

TFA_Achebe	TFA_Antunes_Rego	TFA_CostaSilva_83
the faint beating of the <i>ekwe</i> .	o débil tocar do <i>ekwe</i> .	o vago bater do <i>ekwe</i> , o tambor de madeira.
“It is <i>iba</i> ,”	-- É <i>iba</i> --	-- É a <i>iba</i> , a malária --

Fonte: a autora.

Nos exemplos do Quadro 2, observa-se que os itens *ekwe* e *iba* foram incorporados em TFA_Achebe e em TFA_Antunes_Rego sem

nenhuma explicação. Já em TFA_CostaeSilva_83, a tradutora acrescenta um aposto explicativo, que facilita a leitura do texto e constitui uma estratégia diferente daquela empregada nos dois outros textos.

A Tabela 2 mostra os resultados obtidos com a contabilização dos itálicos.

TABELA 2
Dados quantitativos de itálicos do *corpus*

	Total de ocorrências de itálicos	Ocorrências de itálicos marcando ILEs (com repetições)	Ocorrências de itálicos marcando ILEs (sem repetições)
TFA_Achebe	230 100%	223 96,95%	46 20%
TFA_Antunes_Rego	247 100%	233 94,33%	47 19,02%
TFA_CostaeSilva_83	298 100%	289 96,97%	49 16,44%

Fonte: a autora.

Nota-se que ambos os TTs apresentam maior número de ocorrências de itálicos do que o TF, sendo que em TFA_Antunes_Rego, houve acréscimo de 7,39% e em TFA_CostaeSilva esse acréscimo foi de 29,56%.

Quanto ao número total de ILEs marcados por itálicos, em TFA_Antunes_Rego, 233 ILEs italicizados significam um aumento de 4,48% em relação ao TF; este aumento é ainda maior em TFA_CostaeSilva_83, em que 289 ILEs significam 29,59%.

Houve aumento tanto do número total de itálicos, quanto do número de itálicos marcando ILEs, em ambos os TTs em relação ao TF, porém, a proporção do número de itálicos marcando ILEs em relação ao número total de itálicos em cada TT nem sempre aumentou em relação ao original. Em TFA_Achebe, 96,95% das ocorrências de itálicos marcam ILEs; esta porcentagem cai para 94,33% em TFA_Antunes_Rego e aumenta para 96,97% em TFA_CostaeSilva_83, dados que apontam para diferentes estratégias de uso de itálicos por parte dos tradutores. Esses números são condizentes com os resultados de Saldanha (2005),

confirmando a tendência do emprego de itálicos ser em sua maioria para diferenciação de ILEs.

Quanto ao número de ILEs distintos marcados por itálicos, houve acréscimo de um ILE em TFA_Antunes_Rego, a palavra *ewuro*, que não existe em TFA_Achebe. Em TFA_Costaesilva_83, houve acréscimo de itálicos a três ILEs distintos – *Afo*, *compound* e *egusi* – presentes em TFA_Achebe, sem marcação de itálicos. A palavra *compound*, que poderia ter equivalente em português, não é ILE no TF, mas a tradutora optou por trazê-la do TF, destacando-a com itálicos. Esses resultados indicam mudanças (*shifts*) estilísticas nos TTs e requerem investigação quanto aos prováveis efeitos nos TTs. O Quadro 3 traz exemplos que ilustram tais mudanças (*shifts*).

QUADRO 3
Exemplos de acréscimo de itálicos e de ILEs

TFA_Achebe	TFA_Antunes_Rego	TFA_Costaesilva_83
bitter-leaf soup	sopa de folhas amargas de <i>ewuro</i>	sopa de folha-amarga
on every other Afo day	dia Afo sim dia Afo não	nos dias de <i>Afo</i>
outside their compound	do lado de fora do recinto	quase ao lado do <i>compound</i>
egusi soup	sopa de egussi	sopa de <i>egusi</i>

Fonte: o autor.

A Tabela 3 apresenta os dados quantitativos da classificação das ocorrências de ILEs nos TTs. Foram encontrados 245 ILEs no TF, 237 no TT para o português europeu e 289 no TT para o português brasileiro. A inclusão de ILEs não marcados por itálicos acarretou um aumento no total de ILEs em TFA_Achebe e TFA_Antunes_Rego em relação aos dados da Tabela 2. Em TFA_Costaesilva, esses números são iguais, indicando que todos os ILEs encontrados estavam marcados por itálicos.

TABELA 3
Resultados quantitativos da classificação dos ILEs nos TTs

	Total de ILEs	Número de ILEs trazidos do TF	Número de ILEs traduzidos	Número de ILEs omitidos	Número de ILEs acrescentados
TFA_Achebe	245				
TFA_Antunes_Rego	237 100%	213 89,87%	20 8,43%	2 0,84%	14 5,90%
TFA_Costaesilva_83	289 100%	230 79,58%	12 4,15%	6 2,07%	62 21,45%

Fonte: a autora.

Observa-se que TFA_Antunes_Rego possui oito ILEs a menos do que TFA_Achebe e que TFA_Costaesilva_83 possui 44 a mais. Em relação ao TF, TFA_Antunes_Rego tem 96,73% de ILEs e TFA_Costaesilva_83 117,95%. A grande diferença entre TFA_Costaesilva_83 e os outros dois textos se explica pelo item *compound*, com 53 ocorrências, que a tradutora trouxe do TF, marcando-as com itálicos. Portanto, esse item não é palavra estrangeira no TF, nem em TFA_Antunes_Rego, mas constitui ILE acrescido em TFA_Costaesilva_83. A porcentagem de itens lexicais acrescentados em TFA_Costaesilva_83 é de 21,45% e em TFA_Antunes_Rego, 5,90%.

Os números da Tabela 3 mostram que a maioria dos ILEs foi trazido do TF em ambas as traduções, 89,87% em TFA_Antunes_Rego e 79,58% em TFA_Costaesilva_83. Antunes e Rego traduzem 8,43% dos ILEs, sendo que 16 ocorrências correspondem às palavras – *egussi* e *fufu* – a primeira com duas ocorrências e a segunda com 14. Em TFA_Costaesilva_83, 6 das 12 ocorrências de ILE traduzido são *agogô*, tradução de *ogene*. Omissão é a estratégia menos utilizada em ambos os TTs.

Exemplos das ocorrências de *compound* podem ser vistos no Quadro 4.

QUADRO 4
Exemplos de ocorrências de *compound* e equivalentes

TFA_Achebe	TFA_Antunes_Rego	TFA_CostaSilva_83
She did not return to Okonkwo's compound	Só regressou a casa de Okonkwo	A mulher não voltou ao <i>compound</i> de Okonkwo
The goat was then led back to the inner compound.	A cabra foi então conduzida de volta ao redil.	A cabra tornou a ser levada para o interior do <i>compound</i> .
Nwoye turned round to walk into the inner compound	Nwoye virara-se para avançar para o recinto	Nwoye deu meia-volta, fazendo menção de se encaminhar para o interior do <i>compound</i> ;
Maduka vanished into the compound like lightning.	Maduka desapareceu no meio do recinto como um raio.	Maduka saiu como um raio na direção do terreiro.

Fonte: a autora.

Os três primeiros exemplos do Quadro 4 mostram que Antunes e Rego traduzem o item *compound* por *casa*, *redil* e *recinto*, enquanto Costa e Silva traz o ILE do TF. Porém, o último exemplo mostra que Costa e Silva não utiliza a mesma estratégia para todas as ocorrências de *compound* no TF, mas traduz o item algumas vezes por *terreiro*.

O Quadro 5 mostra exemplos de ILEs traduzidos.

QUADRO 5
Exemplos de itens lexicais traduzidos

TFA_Achebe	TFA_Antunes_Rego	TFA_CostaSilva_83
There was foo-foo and yam pottage, egusi soup	Havia fufu e caldo de inhame, sopa de egussi	Havia <i>foo-foo</i> e sopa de inhame, sopa de <i>egusi</i>
He played on the <i>ogene</i> .	Tocava <i>ogene</i> .	Tocava o agogô.

Fonte: a autora.

Observa-se que Antunes e Rego traduzem os itens *foo-foo* e *egusi* enquanto Costa e Silva os traz do TF e os itálica. O item *ogene*

é trazido do TF por Antunes e Rego e traduzido por Costa e Silva. Constatou-se que não é a ausência de item equivalente na língua-fonte o fator que leva os tradutores a tomarem decisões diferentes quanto aos itens a serem traduzidos.

Diferente de Saldanha (2005), a presente pesquisa encontrou um grande número de ILEs nos TTs, um total de 526 ocorrências num corpus de 104.459 itens. Esse número reflete a quantidade de ILEs presentes no TF e possibilita a observação do objeto de estudo. Nesta pesquisa, todos ILEs, exceto *compound*, são de uma terceira língua, da cultura retratada nos textos, e não na língua-fonte do TF, como ocorre com a maioria dos ILEs nos estudos anteriores.

Quanto aos procedimentos utilizados pelos tradutores para o tratamento dos ILEs constatou-se que os ILEs foram trazidos do TF, traduzidos e omitidos nos TTs. Verificou-se que, nas duas traduções, foram acrescentados ILEs; houve acréscimos de ocorrências de repetições de ILEs presentes no original, de ocorrências de ILE distinto que não está no original, e de item lexical não estrangeiro no TF, transformado em estrangeiro no TT. Como em Frankenberg-Garcia (2005), a estratégia mais utilizada nos TTs é a de trazer os ILEs do TF.

Embora a maioria dos ILEs tenha sido trazida do TF, a forma como os tradutores escolheram fazê-lo varia. Ocorrências retiradas de TFA_Costa e Silva_83 indicam uma tendência à explicitação. A hipótese é que a tradutora faz uso consciente de uma estratégia de explicitação para tornar o texto mais fluente para seus leitores e que isso afeta o estilo do texto. Em consonância com estudos anteriores, esta pesquisa constatou que a maioria dos ILEs presentes em todos os textos estão italicizados.

4. Considerações finais

Este estudo investigou o uso de ILEs como traço estilístico em duas traduções de *Things Fall Apart* para o português com base em estudos de estilo da tradução e métodos da LC, identificou e classificou os ILEs de acordo com os procedimentos utilizados pelos tradutores para o tratamento desses itens, mostrando escolhas tradutórias proeminentes, não restritas pelas escolhas do autor do TF ou pelo sistema linguístico meta. Validou o emprego da metodologia de corpus para o estudo do estilo de textos literários e vem contribuir para a construção do conhecimento sobre estilo da tradução.

Esses resultados parciais possibilitaram a identificação alguns padrões de mudanças (*shifts*) que os ILEs sofreram no processo tradutório e fornecem subsídios para a próxima etapa de pesquisa, na qual serão investigados, do ponto de vista linguístico e de estratégias tradutórias, buscando suas possíveis motivações e seus efeitos nos TTs.

Referências Bibliográficas

BAKER, M. *Corpus linguistics and translation studies: implications and applications*. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (Ed.). *Text and technology: in honour of John Sinclair*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993. p. 233- 250.

BAKER, M. *Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead*. In: SOMERS, H. (Ed.). *Terminology, LSP and translation: studies in language engineering in honour of Juan C. Sager*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1996. p.175-187.

FRANKENBERG-GARCIA, A. *A corpus based study of loan words in original and translated texts*. Lisboa: ISLA, 2005.

MAGALHÃES, C. *ESTRA: um corpus para o estudo do estilo da tradução*. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 34, p. 248-271, jul./dez. 2014.

MALMKJAER, K. *What happened to God and the angels: an exercise in translational stylistics*. *Target*, Amsterdam, v. 15, p. 37-58, 2003.

MALMKJAER, K. *Translational stylistics: Dulcken's translations of Hans Christian Andersen*. *Language and Literature*, London, v. 13, n. 1, p. 13-24, 2004.

SALDANHA, G. *Style of translation: an exploration of stylistic patterns in the translations of Margaret Jull Costa and Peter Bush*. 2005. Tese, Dublin City University, Dublin, 2005.

SALDANHA, G. *Translator style: methodological considerations*. *The Translator*, v. 17, n. 1, p. 25-50, 2011.

SALDANHA, G. *Style of translation: the use of foreign words in translations by Margaret Jull Costa e Peter Bush*. In: KRUGER, A.; WALMACH, K.; MUNDAY, J. (Ed.). *Corpus based translation studies research and applications*. London & New York: Bloomsbury, 2011. p. 237-258.

Discurso polêmico em debate: a teoria das controvérsias de Marcelo Dascal

Daniel Monteiro Neves
UFMG - Doutorando POSLIN/FALE

RESUMO: O termo “polêmica”, em si, é controverso: pode ser referir, como substantivo, a um conjunto de enunciados com determinados traços característicos e, como adjetivo, ser empregado para aludir a um certo tipo de organização discursiva. Além disso, a “polêmica” – ou o “discurso polêmico”, portanto – pode ser estudado sob várias abordagens: retórica, enunciativa, discursiva, pragmática, cognitivista etc. Para esta mesa, apresento um exame da perspectiva de estudo das *interações polêmicas* elaborada por Marcelo Dascal (1995, 1999, 2008, 2009), denominada de *Teoria das Controvérsias*. Apesar de a teoria desenvolvida por Dascal situar-se no âmbito da pragmática, ela se articula com outras abordagens a fim de caracterizar os tipos de polêmica e, de forma mais específica, deter-se sobre uma das categorias da tricotomia essencial engendrada: a *controvérsia*, espécie que se assenta, segundo o autor, entre os extremos da *disputa* e da *discussão*.

Palavras-chave: polêmica; controvérsia; discussão; disputa; Marcelo Dascal.

ABSTRACT: The term “polemic” itself is controversial: it may be noted, as a noun, a set of statements with certain traits and, as an adjective, is used to refer to a certain type of discourse organization. In addition, the “polemic” - or “polemical speech”, so - can be studied under several approaches: rhetorical, discursive, pragmatic, cognitive etc. For this word, I present a review of the study perspective of polemical interactions developed by Marcelo Dascal (1995, 1999, 2008, 2009), called Theory of Controversies. Although the theory developed by Dascal lie within the pragmatic, it is linked with other approaches to characterize the types of polemical changes and, more specifically, to look into on of the classification categories: controversy, a species that is based, according to the author, between the extremes of dispute and discussion.

Keywords: polemic; controversy; discussion; dispute; Marcelo Dascal.

O filósofo e linguista brasileiro Marcelo Dascal vive em Israel desde 1965. É professor na Universidade de Tel Aviv, onde começou a lecionar em 1967, tendo desenvolvido seu trabalho de pesquisa com foco no estudo das controvérsias, filosofia da linguagem, pragmática e ciência cognitiva. Publicou importantes livros e artigos nessas áreas e é também membro de várias revistas científicas e associações, como a Associação Internacional para Estudo das Controvérsias, da qual é presidente. Sua teoria das controvérsias é bastante difundida no meio científico, principalmente por ter se envolvido em projetos relevantes, como o que se deteve sobre a obra de Leibniz e resultou em livros como “*Gottfried Wilhelm Leibniz: The Art of Controversies*” (DASCAL, 2006).

Um importante conceito para a teoria de Dascal sobre as controvérsias é o de “trocas polêmicas”. Segundo o autor,

Controvérsias filosóficas pertencem à família dos fenômenos *discursivos dialógicos polêmicos*. Não há controvérsia, em sentido estrito, sem haver pelo menos duas pessoas empregando a linguagem para comunicar-se, em um confronto de opiniões, argumentos, teorias, etc. Como uma verdadeira atividade polêmica e dialógica, a controvérsia sempre envolve o inesperado. O exercício do direito de contestar um ponto de vista por um oponente vivo, real e ativo (ou seja, nem morto, nem imaginário, nem silente) leva a resultados imprevisíveis. A presença do inesperado, assegurada por uma atividade livre de um adversário livre e capaz é, a meu ver, essencial para explicar a “abertura” da controvérsia e sua capacidade de produzir inovações radicais. Para que isso seja possível, cada contendor deve estar apto a exercer o direito de contestar não somente a visão do oponente como também suas produções (citações, resumos, interpretações). Uma vez que esse direito possa ser colocado em uso de forma privada ou pública, quer por via oral ou escrita, direta ou indiretamente (por exemplo, através de intermediários), todas essas formas de intereção de confronto devem ser consideradas “trocas polêmicas”.¹ (DASCAL, 2001, p. 316)

¹ Tradução livre do autor. Texto original: “Philosophical controversies belong to the family of discursive dialogical polemical phenomena. There is no controversy, strictly speaking, without there being at least two persons who employ language to address

Tais trocas ou interações polêmicas podem, por sua vez, ser encontradas em toda parte, tanto na esfera privada, quanto pública, tanto no cotidiano, quanto em lugares especializados, inclusive em âmbito científico ou acadêmico. Assim, como fenômeno onipresente na vida teórica e prática humana, ela se manifesta em formas diversas, desde polêmicas virulentas e agressivas a discussões formais, regradas, educadas e bem organizadas.

Os desdobramentos de uma interação polêmica não podem ser previstos facilmente: como a controvérsia expressa uma dissidência, ela pode conduzir a um conflito irreconciliável ou auxiliar na construção de um caminho para a resolução de conflitos. De acordo com Dascal, a controvérsia aguça o pensamento crítico e impede a estagnação mental e social. Logo, ela não é um fenômeno acessório; é, ao contrário, essencial para o progresso intelectual em qualquer âmbito. O professor não insere o estudo das controvérsias diretamente no campo dos estudos retóricos, mas vê que sua pesquisa, interdisciplinar por natureza, deve açambarcar a retórica, a comunicação, a linguística, a lógica, a história, a filosofia, a antropologia, entre outras disciplinas que sirvam para compreender um fenômeno complexo.

Há caracteres circunstanciais que distinguem as controvérsias travadas em determinados ambientes, como, por exemplo, o caráter escrito das controvérsias intelectuais, em contraposição aos diálogos face a face tão comuns a controvérsias cotidianas, marcadas sobretudo pela interlocução espontânea; e, de outro lado, premissas gerais, que perpassam quaisquer trocas polêmicas. Boa parte das elaborações de Marcelo Dascal se ocupa dessas “regras” que serviriam para delimitar

each other, in a confrontation of opinions, arguments, theories, and so forth. As a truly polemical and dialogical activity, controversy always involves the unexpected. The exercise of the right to contest a thinker's views by a live, real, and active (i.e., neither dead, nor imaginary, nor silent) opponent leads to unpredictable results. The presence of the unexpected, ensured by the free activity of a living and capable opponent is, to my mind, essential to explain the controversy's "openness" and its capacity to yield radical innovations. For this to be possible, each contender must be able to exercise the right to contest not only the opponent's views but also the latter's renderings (quotes, summaries, interpretations) of his [the former's] positions. Since this right can be put to use either privately or publicly, either orally or in written form, either directly or indirectly (e.g., through intermediaries), all of these forms of confrontational interaction should be considered "polemical exchanges"."

o objeto de estudo. Assim é com um princípio que regula as trocas dialógicas em geral, o “princípio da caridade”, mas que, no caso específico das controvérsias, estaria ausente.

O “princípio da caridade” seria um elemento essencial para a conversação pois negaria, num diálogo convencional, a incapacidade ou má-vontade na interpretação do interactante. Logo, a desobediência a tal princípio implicaria justamente na impossibilidade de interpretar adequadamente as razões do adversário. Isso ocorreria devido a um entrelaçamento das dimensões existencial e pública da crítica, ou seja, o indivíduo reconhece o seu discurso, público, como parte de sua existência e, assim, protege-o como a si mesmo da ameaça do discurso do outro, que se iguala, igualmente, ao seu proprietário.

O termo “princípio de caridade” foi cunhado por Wilson (1959), e posteriormente redefinido por vários filósofos do século 20, como Donald Davidson (1984). De forma geral, o princípio da caridade é visto como uma espécie de “boa vontade” para atribuir boas intenções ao interlocutor e assim, interpretá-lo da melhor forma. Para Davidson,

[...] o sentido linguístico é o produto de interpretação, e essa interpretação ocorre com base no comportamento linguístico disponível publicamente. Entretanto, essa relativa “magreza” de dados torna a interpretação muito “solta”; existem muitas (muitas mesmo) interpretações que poderiam ser consistentes com os dados como os descrevemos. Que outras restrições estão lá, então, que fazem a interpretação radical viável?

O princípio da caridade é uma restrição central. Grosseiramente, diz que, ao interpretar alguém, você não tem escolha, mas, para atribuir a interpretação adequada, deve considerar (1) lógica e racionalidade, de forma geral, e (2) crenças e declarações como, na maior parte, verdadeiras. A justificação deste princípio é diretamente derivada das condições de interpretação radical: para se ter uma linguagem significativa (e pensamento), um tem que ser interpretável, diz Davidson, e ser interpretável consiste em manifestar as características acima mencionadas (a lógica, a racionalidade e veracidade).² (DRESNER, 2011, p. 971-972)

² Tradução livre do autor. Texto original: “(...) linguistic meaning is the product of interpretation, and that interpretation proceeds on the basis of publicly available

Em uma controvérsia, a capacidade e a boa vontade do oponente de compreender de modo adequado o que é dito são constantemente questionadas, assim como a sua capacidade e sua boa vontade de reconhecer a definição pelo outro do estado da questão e ser relevante a ele. E a suposta incapacidade ou má vontade são tomadas como um sinal de segundas intenções. Em vez de seguirem o princípio da caridade, que recomenda que se atribua ao outro a melhor das intenções e a melhor compreensão possível (considerando os aspectos de lógica, racionalidade e verdade acima mencionados), os participantes de uma controvérsia tendem a fazer exatamente o oposto, visando a preservação do seu discurso, que coincide, nesse tipo de troca, com a autopreservação.

O compromisso de ganhar possui um aspecto existencial profundo. Pois o que está em jogo não é apenas uma verdade abstrata, e sim as ‘reputações’ dos contendores – que não é só uma questão de prestígio, mas também de suas carreiras, isto é, da sua sobrevivência intelectual e até mesmo física. (DASCAL, 2006, 310)

Outro aspecto relevante da teoria das controvérsias, elaborado com vistas a categorizar e, assim, dar conta de todos os tipos de interação polêmica, é a esquematização da tricotomia das trocas polêmicas. As trocas são classificadas, por conseguinte, em discussão, disputa e controvérsia. As discussões dizem respeito a tópicos bem definidos e os contendores estão dispostos a encontrar a raiz do problema, para solucioná-lo. É um tipo de troca idealizado, em que os participantes têm um objetivo que supera, de certo modo, o caráter polêmico ou de embate.

linguistic behavior. However, this relative leanness of the data makes interpretation too “loose”; there are many (too many) distinct interpretations that may be consistent with the data as described so far. What further constraints are there, then, that make radical interpretation feasible?

The principle of charity is one central such constraint (Davidson, 1984a). Roughly put, it says that, when interpreting someone, you have no choice but to ascribe to her (1) overall logicity and rationality, and (2) beliefs and utterances which are mostly true. The justification of this principle is directly derived from the conditions of radical interpretation: In order to have meaningful language (and thought), one has to be interpretable, says Davidson, and being interpretable consists of manifesting the above-mentioned features (logicity, rationality, and truthfulness).”

Uma discussão é a forma idealizada de um debate científico. O seu objetivo é determinar qual das posições em confronto é verdadeira, a outra sendo forçosamente equivocada; um procedimento aceito pelos (comunidade de) discutidores é assumido para ser capaz de produzir uma decisão inquestionável, cujos vencedor e perdedor, enquanto debatedores racionais, estão comprometidos em avançar; e o movimento argumentativo privilegiado neste procedimento é a prova lógica, matemática ou experimental.³ (DASCAL, 2008, p. 31)

No polo diametralmente oposto (considerando, inclusive uma perspectiva dicotômica), estariam as disputas, que se referem a diferenças de atitudes, sentimentos ou preferências. Os participantes não aceitam procedimentos que possam solucionar uma disputa, logo ela não tem solução. Uma disputa é uma troca polêmica que também parece ter seu objeto como uma divergência bem definida. Mas em nenhum momento os contendores aceitam sua definição como baseada em algum engano. Pelo contrário, ela é enraizada em diferenças de atitudes, sentimentos ou preferências. Não existem procedimentos aceitos mutuamente para decidir a disputa, isto é, uma disputa não tem solução; no máximo, ela pode dissolver ou ser dissolvida.

Uma vez que a “dissolução” é uma forma de encerramento que, no final, permanece “externa”, tanto para o tópico sob disputa quanto para as crenças e atitudes dos participantes, as diferenças subjacentes tendem a se repetir em disputas sobre outras versões do mesmo tema ou em disputas sobre outros temas. Alguns contendores veem na

³ Tradução livre do autor. Texto original: “A discussion is the idealized form of a scientific debate. Its aim is determining which of the positions in confrontation is true, the other being perforce mistaken; a procedure accepted by the (community of) discussants is assumed to be able to yield an unquestionable decision, to whose truth winner and loser, qua rational debaters, are committed in advance; and the privileged argumentative move in this procedure is logical, mathematical or experimental proof. A dispute, at the other pole of the dichotomy, is the idealized form of a battle of wits. Its aim is victory over the adversary; no procedure capable of deciding the issue so as to fully and decisively convince the (community of) disputants is available; and no constraints limit the kinds of argumentative stratagems designed to lead to the desired victory, however momentary it may be.”

posição ocupada por seus adversários e em sua “teimosa impermeabilidade para argumentos racionais” sintomas de uma doença contra a qual as únicas ações razoáveis a serem tomadas são *punição* ou *terapia*, ou *desrespeito*.⁴ (DASCAL, 2001, p. 317)

A partir da dicotomização entre discussão e disputa, o seguinte quadro pode ser elaborado:

TABELA 1
Quadro elaborado a partir de DASCAL(2008)

Discussão	Disputa
A verdade	Minha verdade
A questão <i>pode</i> ser decidida	A questão <i>não pode</i> ser decidida
Lógica	Retórica
Racional	Irracional
Debate sobre conteúdo	Debate sobre atitudes
A opinião sobre rendimento muda	A opinião sobre rendimento não muda

Por seu turno, as controvérsias são trocas intermediárias, que se opõem à dicotomia essencialista. Podem começar com um problema específico, mas se espalham e revelam, normalmente, divergências profundas. Mas não são insolúveis, já que os participantes tendem a acumular argumentos favoráveis aos seus posicionamentos. Elas não são solucionadas nem *dissolvidas*; elas são, na melhor das hipóteses, *resolvidas*. (DASCAL, 2001) A sua resolução pode consistir no reconhecimento (pelos seus contendores ou pela comunidade de referência) que bastante peso foi acumulado em favor de um dos conflitantes, ou na emergência (graças à controvérsia) de posições modificadas aceitáveis para os contendores, ou simplesmente no esclarecimento mútuo do tipo das diferenças suportadas.

⁴ Tradução livre do autor. Texto original: “Since “dissolution” is a form of closure that, ultimately, remains “external” both to the topic under dispute and to the participants’ beliefs and attitudes, the underlying divergences tend to recur either in disputes over other versions of the same topic or in disputes over other topics. Some contenders see in the position held by their opponents and in their “stubborn imperviousness to rational argument” symptoms of an illness against which the only reasonable action to take is punishment or therapy, or disregard.

Um quadro sintético das principais distinções entre discussão, controvérsia e disputa pode ser assim apresentado:

TABELA 2
Quadro elaborado com base em DASCAL(2008)

	Discussão	Controvérsia	Disputa
Objetivo	Verdade	Persuasão	Vitória
Extensão	Localizada	Generalizada	Localizada
Procedimento	Método de decisão	Método questionável	Sem método interno
Movimento típico	Prova	Argumento	Estratagema
Estratégia	Dicotomização	De-dicotomização	Dicotomização
Finalização	Solução	Resolução	Dissolução

A esquematização acima elucida bem o motivo pelo qual a teoria se concentra sobremaneira nas controvérsias. Contestando a estratégia de dicotomização que emparelha discussão e disputa em caminhos intangíveis, o conceito de controvérsia em Dascal orienta para uma perspectiva fértil, tendo como salientes as principais características:

- Fenômeno discursivo, pertencente à categoria de diálogo (compreendido num sentido lato).
- Normalmente escritas; eventualmente orais.
- Não é nem “decidível” como a discussão, nem “indecidível” como o disputa.
- Nunca é “localizada”. Ela pode começar com um ponto detalhe, mas rapidamente se espalha para outros níveis, especialmente para o nível de “meta-”, tal como da oposição metodológica entre os adversários.
- Tendem a ser longas, inconclusivas e “recicláveis” no curso da história, sem ser totalmente “irracional”.

Marcelo Dascal elege, dessa forma, uma série de controvérsias erigidas ao longo da história, em várias searas, que se coadunem com as premissas teóricas. Boa parte do seu trabalho, conseqüentemente, é baseado na análise algumas controvérsias científicas, filosóficas

e teológicas bem situadas no tempo e no espaço. Paralelamente, algumas questões discursivas relacionadas às controvérsias clamam por desenvolvimento e o próprio autor lembra que uma teoria deve estar atenta a essas demandas.

A teoria suficientemente desenvolvida deve buscar, primeiramente, a identificação das marcas linguísticas capazes de distinguir estes três tipos: discussão disputa e controvérsia; igualmente, deve saber se, quando todos os três tipos estão presentes em uma troca polêmica, eles são organizados hierarquicamente dentro da troca e, de forma mais geral, que tipos de relacionamento há entre eles; além disso, é preciso conhecer as propriedades funcionais da troca polêmica relacionada a cada um destes tipos e ter instrumentos para verificar, na troca polêmica (especialmente na controvérsia), como se dá a construção e a compreensão de sentido das intervenções dos adversários; e, finalmente, é necessário saber em que medida essa construção de sentido contribui para a mudança de posição dos participantes, e se isso acontece de forma semelhante nos três tipos de trocas polêmicas.

Quanto aos objetivos de uma troca polêmica, já restou evidenciado que as disputas visam vencer; as controvérsias, convencer; e as discussões, resolver o problema. Contudo, o objetivo raramente é atingido. Este é particularmente o caso das controvérsias, que quase nunca acabam com a convicção de um dos adversários pelo outro. Pelo contrário, se se considerar apenas as posições dos participantes, a controvérsia parece produzir mais seu endurecimento que seu amaciamento (pelo menos durante a própria controvérsia; depois, os participantes podem, em última análise, alterar as suas posições como resultado da controvérsia). Se o propósito da controvérsia, portanto, é convencer ou mesmo levar à solução do problema em debate, perde sua meta sistematicamente.

Todavia, muitas vezes o objetivo real alcançado (pelas controvérsias, especificamente) é um consequência indireta da busca de outros objetivos: o “esclarecimento” da questão da controvérsia é frequentemente o objetivo atingido, ainda que não visado (pelo menos não visado como objetivo principal).

Embora as controvérsias em que estamos comprometidos não nos permitam vencer, convencer, ou mesmo resolver os problemas relacionados, indiretamente elas nos permitem compreender melhor as questões, as posições dos outros e as dificuldades que há para enfrentá-los. Esta pode ser

a razão por que continuamos a participar neste escândalo perpétuo que é a controvérsia, contribuindo assim para o progresso da conhecimento. (DASCAL, 1995, p. 119)

Vê-se, com isso, que Marcelo Dascal defende as controvérsias dentro de uma perspectiva que tangencia os tradicionais objetivos da retórica (numa idealização filosófico-platônica, talvez) ou da dialética, de forma geral. De qualquer forma, é interessante pensar nas trocas polêmicas a partir de um viés eminentemente pragmático e, na sequência, refletir sobre a fertilidade das possíveis intercessões com as elaborações sobre o discurso polêmico na área da linguística do texto e do discurso ou, mais especificamente, com a análise do discurso.

Referências

DASCAL, Marcelo. *A crua palavra: uma conversa com Marcelo Dascal*. Inclui o ensaio “Colonizando e descolonizando mentes”. Editado por Giovanni Scarafile. Prefácio de Anna Carolina Regner. Trad. Alessandro Zir. New York: Lulu Press, 2010.

DASCAL, Marcelo. Dichotomies and types of debate. In: EEMEREN, F. H. van; GARSSSEN, B. (Ed.). *Controversy and confrontation: relating controversy analysis with argumentation theory*. Amsterdam: John Benjamins, 2008. p. 27-49

DASCAL, Marcelo. *Gottfried Wilhelm Leibniz: the art of controversies*. Holanda: Dordrecht: Springer, 2006.

DASCAL, Marcelo. How rational can a polemic across the analytic-continental ‘divide’ be? *International Journal of Philosophical Studies*, v. 9, n. 3, p. 313-339, 2001.

DASCAL, Marcelo. *Interpretação e compreensão*. S. Leopoldo, RS (Brasil): Editora Unisinos, 2006.

DASCAL, Marcelo. Observations on the dynamics of controversies. *Cahiers de Linguistique Française*, v. 17, p. 99-121, 1995.

DAVIDSON, Donald. Radical translation. In: DAVIDSON, D. *Inquiries into truth and interpretation*. Oxford, UK: Clarendon Press, 1984. p. 125-139.

DRESNER, Eli. The principle of charity and intercultural communication. *International Journal of Communication*, Israel: Tel Aviv University, v. 5, p. 969-982, 2011.

WILSON, Neil. Substances without substrata. *Review of Metaphysics*, v. 12, p. 521-539, 1959.

O livro didático digital na educação dos surdos: uma releitura sobre atividade proposta no livro de português, 1ª série do Projeto Pitangá

Dayse Garcia Miranda

UFOP, professora

Luciana Aparecida Guimarães de Freitas

PBH, professora

RESUMO: No caso da surdez, a utilização dos recursos das TICs que integram diferentes recursos, verbais e não-verbais, possibilita analisar o funcionamento discursivo da linguagem de uma maneira peculiar. Isso porque, tomando a concepção da surdez como uma experiência visual e ponderando todos os aparatos relacionados à surdez, a inserção dos TICs na educação bilíngue constrói um espaço privilegiado de produções e a entrada do surdo ao mundo letrado. A elaboração de uma atividade didática deve guiar-se pela ênfase de que o canal de aprendizagem do surdo está na visão e não na audição. Assim, propomos, neste artigo, apresentar uma releitura da atividade: “A Casa” - do livro Projeto Pitangá – Português, 1ª série, Unidade I, página 8. Na elaboração da atividade didática, tem-se como base as premissas e concepções de Soares (2003), em consonância com a proposta de educação bilíngue apresentada por Quadros (2005) e produção de material de didático na perspectiva de Leffa (2007).

Palavras-chave: Livro Digital; Surdez; TICs; Educação Bilíngue.

ABSTRACT: In the case of deafness, the use of ICT resources that integrates various features, verbal and nonverbal, allows analyze the discursive functioning of language in a peculiar manner; therefore the design of deafness as a visual experience, considering all devices related to deafness, the integration of ICT in bilingual education, build a special area of production and the entry of the deaf to the literate world. The development of a didactic activity should be guided by the emphasis that the deaf learning channel is in sight and no hearing. Proposes to present a

reinterpretation of the activity: “The House” – from the Pitangua Project book - Portuguese, 1st grade, Unit I, page 8. The elaboration of didactic activity, it is based on assumptions and conceptions of Soares (2003), in line with the proposal of bilingual education presented by Quadros (2005) and didactic material production within the framework of Leffa (2007).

Keywords: Digital Book; Deafness; ICT; Bilingual Education.

As escolas brasileiras orientadas por uma proposta educacional que prima pela renovação e melhor condição do aprendizado buscam vários recursos para dar suporte aos conhecimentos repassados aos alunos. Assim, conforme Fiscarelli (2008, p.20), grande é o investimento por parte dos governantes para a aquisição de materiais didáticos, principalmente os das novas tecnologias como: vídeo, multimídia, games, internet e outros. Todos esses materiais didáticos, quais sejam, livros, apostilas, e-books, materiais didáticos digitalizados (adaptados para alunos com deficiência), instrumentos e produto pedagógico utilizado em sala de aula, material instrucional, possuem uma única função que é garantir uma aprendizagem mais sólida e melhor forma para reter conteúdos e aprimorá-los.

Para Batista (2009, p.43), o *Livro Didático* é algo simples de conceituar num primeiro momento: aquela obra ou impresso empregado na escola, para o desenvolvimento de um processo de ensino ou de formação. O autor salienta ainda que a expressão “Livro Didático” é usada de forma pouco adequada, pois vários outros suportes de textos circulam na escola e assumem finalidades didáticas que não estão condicionadas a um livro.

O contexto educacional contemporâneo é marcado pela diversidade e flexibilidade como também pela necessidade de atender às diferentes demandas de ordens linguísticas¹, culturais, sociais e regionais (BATISTA, 2003, *apud* BUNZEN; ROJO, 2005, p.79). Assim, cria-se um novo tipo de material didático visando ao apoio à prática docente, propondo facilitar e dirigir a ação do professor. Esse tipo é sensível à organização da escola, aos projetos pedagógicos e está pronto para atender às expectativas das diversas demandas educativas.

¹ Acréscimo da autora.

Nesse sentido, pode-se pensar que todo material didático é um recurso de grande valia, e o seu valor, não está em si mesmo, mas na utilização que dele se faz. De nada vale um material didático rico e sofisticado se este não for empregado de forma adequada ou não corresponder à situação de aprendizagem e ao seu objetivo.

Materiais Didáticos e a Inclusão de alunos surdos na Rede de Ensino

Partindo do princípio de uma “Educação para Todos”, a discussão quanto ao material didático, e neste caso específico, o material didático acessível e/ou adaptado para alunos surdos, pergunta-se: “a quantas andam” a produção e ações educativas para esse aluno referente aos recursos didático-pedagógicos? Para adentrar nessa perspectiva faz-se necessário tecer um panorama quanto às políticas educativas que sustentam a proposta da Educação Inclusiva para alunos com surdez, a fim de ampliar o olhar e refletir sobre o contexto da política educacional brasileira e suas diretrizes para uma educação que atenda o aluno surdo.

Santos (2012, p.05) afirma que há uma lacuna quanto ao ensino de alunos surdos no quesito de recursos didáticos, pois não se dispõe de quantidade de materiais significativos para o ensino das disciplinas da escola, que contemplem a educação bilíngue para eles. Com relação a isso, o que se verifica é que está nas mãos do professor a responsabilidade de pesquisar e elaborar os materiais de ensino. A autora esclarece que, ao investigar materiais de ensino na Língua Portuguesa na perspectiva bilíngue, encontram-se materiais que abordam o ensino do português como segunda língua (L2) para surdos, materiais disponíveis em sites institucionais voltados para educadores, são eles:

- 1) *Ensino de Língua Portuguesa para Surdos: caminhos para a prática pedagógica, volumes 1 e 2* (SALLES; FAULSTICH; CARVALHO; RAMOS. 2004);
- 2) *Idéias para Ensinar Português para Alunos Surdos* (QUADROS; SCHMIEDT, 2006);
- 3) *Orientações curriculares – Proposição de Expectativas de Aprendizagem – Língua Portuguesa para Pessoa Surda* (SÃO PAULO, 2008);

- 4) *Projeto Toda Força ao 1º ano – contemplando as especificidades dos alunos surdos* (SÃO PAULO, 2007).
- 5) *Atividades ilustradas em sinais da Libras* (ALMEIDA; DUARTE, 2004)
- 6) *Português ... eu quero ler e escrever* (ALBRES, 2010).

Em relação aos recursos pedagógicos apresentados acima, verifica-se como as instituições públicas elaboram e implementam medidas, isto permite contemplar o quanto a educação bilíngue começa a ganhar ações efetivas dessas instituições, pois elas estão preocupadas em promover um desenvolvimento pleno dos alunos surdos. Essas atitudes nos apontam para uma mudança nas práticas escolares.

Historicamente, pode-se conceituar que, a partir da década de 90, consolidou-se a defesa de uma política educacional calcada na inclusão, na rede pública de ensino, de sujeitos com necessidades educativas especiais que propunha maior respeito e socialização desses grupos.

Um dos argumentos que fundamentam as propostas de inserção/inclusão do sujeito com as chamadas necessidades especiais no ensino comum é o maior comprometimento do sistema oficial com a educação de todos. As políticas educacionais, enquanto políticas públicas, são definidas, implementadas e avaliadas em relação ao desenvolvimento social, pois elas retratam as regulações determinadas por um tipo de sociedade, segundo a ideologia vigente.

O processo da inclusão pressupõe uma reestruturação do sistema de ensino, que deve adequar-se às diferentes necessidades do aluno. Após o reconhecimento dos tipos de necessidades educacionais dos discentes de cada escola, por meio de projeto pedagógico, organizam-se os tipos de apoio e suporte que pode oferecer e organizar, como as adaptações ou adequações curriculares para que esses alunos tenham acesso ao currículo.

Quando se propõe a inclusão de alunos surdos no ensino regular, surgem vários questionamentos sobre as práticas pedagógicas desenvolvidas nas escolas que colocam em dúvida se os conhecimentos dos docentes são apropriados e suficientes para incluí-los.

Inicialmente, considera-se que, para viabilizar o processo de inclusão desses alunos no ensino regular, está prevista uma reestruturação do sistema de ensino, para que as escolas públicas possam adequar-se às suas diferentes necessidades de ensino e aprendizagem. Essa

reestruturação deve ocorrer por meio da elaboração de projetos pedagógicos que se apoiarão, em cada escola, no reconhecimento dos tipos de necessidades educativas que os alunos irão receber. Isso significa que a reorganização desses projetos deve considerar, entre outros aspectos, a possibilidade da interação dos alunos por meio da Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS² -, a presença de professores capacitados para o atendimento das necessidades educativas especiais desses alunos e o apoio de um Intérprete de LIBRAS/Língua Portuguesa, além da disponibilização de espaços e recursos e materiais didáticos apropriados a esses fins.

A entrada da língua de sinais na sala de aula não caracteriza a abolição da língua portuguesa. Os pesquisadores apoiam a ideia de um espaço escolar bilíngue: o uso da língua de sinais e da língua portuguesa. Segundo Skliar (1999, p.02), a proposta de educação bilíngue para surdos pode ser definida como uma oposição às práticas clínicas e como reconhecimento político da surdez como diferença.

As questões primordiais são pleno desenvolvimento do aluno surdo em sala aula (intérprete de Libras, ensino de português como segunda língua, sala de aula inclusiva), são fundamentadas pela proposta de acessibilidade. Para além disso, o uso de recursos e materiais didáticos adaptados para o aluno estão sendo elaborados. Tal elaboração orienta-se pelo Decreto de Lei Nº 7084/2010³, que dispõe sobre os programas de material didático e dá outras providências.

Dessa forma, mesmo que as instituições públicas invistam e apoiem publicações de livros didáticos que orientem o trabalho com os alunos surdos, constata-se a adaptação de materiais didáticos para o aluno surdo. Ressalta que, partir de 2005, do Decreto-Lei 5626/2005⁴, a atenção à acessibilidade ganha força na área da surdez. Apresentamos os primeiros materiais, sem obedecer à ordem de lançamento: Editora Arara Azul, tradução da LP⁵ para a LS⁶: Coleção “*Trocando ideias: Alfabetização*

² LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais) é um sistema linguístico para expressar ideias, sentimentos e ações. Normalmente, é passada de geração a geração por pessoas com surdez (MIRANDA, 2010, p.19).

³ Disponível em <http://www.planalto.gov.br>, acessado em 07 de agosto de 2014.

⁴ Decreto-Lei 5626/2005 - Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000.

⁵ LP – Língua Portuguesa.

⁶ LS – Língua de Sinais

e projetos”, Coleção Pitangua e Coleção Porta Aberta, compostas como Livros Didáticos Digitais (Ramos, 2013), Editora Ciranda Cultural publica uma **Coleção Contos Clássicos em Libras** e Editora Positivo, **Mesa Educacional Alfabeto**⁷, em parceria com a Secretaria do Estado da Educação de Minas Gerais (SEEMG) e sua respectiva Secretaria do Estado da Educação de Minas Gerais (/DESP).

Como resultado da inclusão do aluno surdo no ensino regular comum, novas perspectivas de acessibilidade devem ser construídas e a oferta de ensino-aprendizado está em condição de isonomia a outros alunos da mesma sala de aula.

A proposta do Livro Didático Digital Bilíngue (Português e Libras) passou a ser uma realidade e não mais um sonho, e sua utilização, avaliação adequação e ampliação, certamente, será uma questão de tempo (RAMOS, 2013, p. 7). Basso (2003, p.120) pondera que é necessária a reflexão sobre o fato de a tecnologia ocupar o lugar das diversas abordagens educacionais destinadas às pessoas surdas, e se tornará, efetivamente, em elemento transformador da sua realidade social, desenvolvendo a sua capacidade de examinar autônoma e criticamente as imagens; ou seja, a despeito de todos os esforços, se tornará um novo e sofisticado elemento de sua dominação.

O ensino de uma segunda língua: o desafio na educação dos surdos

Segundo as pesquisas na área da surdez, a maioria dos estudantes surdos que chegam à escola são filhos de pais e famílias ouvintes e, por isso, nos anos iniciais de alfabetização, com a aquisição tardia da Língua de Sinais, torna-se um desafio o ensino de duas línguas de modalidades distintas. A Lei 10.436/02 reconhece a Libras como a primeira língua da *Comunidade Surda* e foi regulamentada pelo Decreto 5.626/05 que propõe o ensino das duas línguas – Libras – como primeira língua da comunidade surda e a Língua Portuguesa como segunda língua na modalidade escrita. Sendo assim, para este público-alvo, é necessário propiciar o acesso ao conteúdo não somente por meio da Libras, mas utilizar recursos imagéticos para que haja apropriação da leitura e escrita, tanto na Libras quanto na Língua Portuguesa na modalidade escrita.

⁷ Disponível em <http://arquivossiad.mg.gov.br/>, acessado em 07 de janeiro de 2015.

Nos anos iniciais de alfabetização, há uma crescente preocupação em relação ao aprendizado de leitura e da escrita do estudante surdo. O livro didático sempre foi considerado um orientador das práticas pedagógicas para os professores, mas, na escolarização de estudantes surdos, ainda há resistência e dificuldades no uso desse material didático. Isso se dá pelo fato de esses alunos não apresentarem condições de leitura e de escrita, fazendo com que o professor deixe de usar esse recurso didático que tem sua importância (CASSIANO, 2004, p.40), e que é um aliado ao processo de ensino e aprendizagem dos nossos estudantes.

Partindo então da necessidade de os alunos surdos aprenderem duas línguas distintas e de forma simultânea, pelo fato de chegarem a escola sem aquisição ou com aquisição tardia da Libras e da Língua Portuguesa, os objetivos foram apresentar tanto a Libras como a Língua Portuguesa de modo que os alunos tornassem leitores e usuários dessas duas línguas – Sinalização da Libras, Leitura e Produção textual de maneira contextualizada e com entendimento sobre a função social do conteúdo (LEFFA, 2007, p.16).

Releitura da atividade em L1 – A Casa

Ao analisar a atividade proposta no livro didático da coleção Pitangüá, que é um poema de Vinícius de Moraes e se transformou em música a partir de uma melodia composta, percebe-se que há uma intenção de permitir o acesso ao aluno surdo ao conteúdo em Libras. A figura abaixo nos mostra como se deu a organização do Livro.

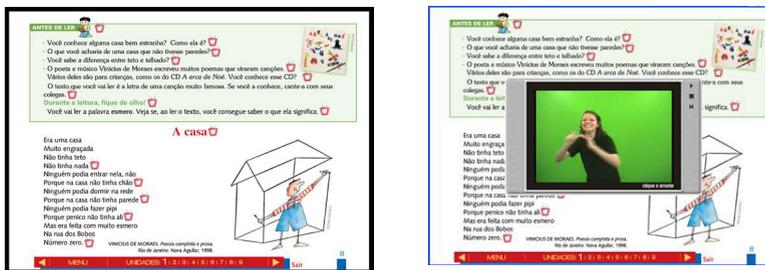


FIGURA 1: Imagem do livro *Projeto Pitangüá Português 1ª série*, p. 8

Os autores apresentam a atividade impressa com o uso do CD em que o aluno tem acesso a Libras a cada vez que clicar no ícone correspondente a uma televisão. Entretanto, o que verificamos é que o estudante surdo da 1ª série, em se tratando de turmas bilíngues ou mistas, teria dificuldade para realizar a atividade, visto que o material digital somente reproduz o material impresso, dando ênfase na oralidade do estudante ouvinte, fazendo relação com a palavra e som.

Os capítulos apresentam uma seção ANTES DE LER, na qual a atividade é introduzida oralmente pela professora, antes de começar a ler o poema. Porém, as perguntas anteriores mostram que a atividade é feita para estudantes ouvintes quando aparecem perguntas como as apresentadas na figura abaixo.

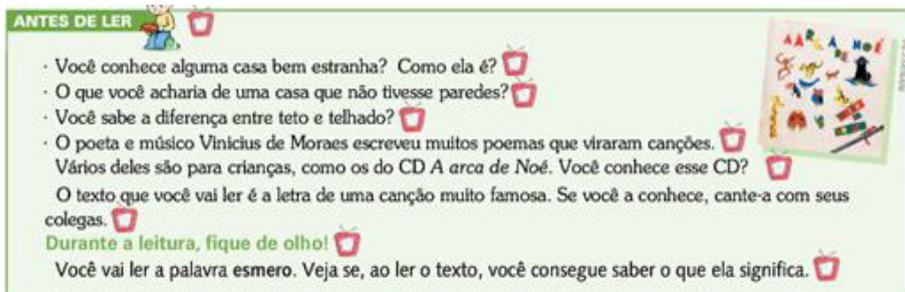


FIGURA 2: Imagem do livro *Projeto Pitangüá Português 1ª série*, p. 8

E completa a atividade: **O texto que você vai ler é a letra de uma canção famosa. Se você a conhece, cante-a com seus colegas.** Torna-se evidente a transposição de uma língua para outra tão somente para apresentar uma atividade acessível ao estudante surdo. Percebe-se uma falta de conhecimento em relação a especificidade da aprendizagem desse estudante.

A releitura da atividade “A Casa”, do livro de Português, da Coleção Pitangüá, foi realizada a partir das concepções de Quadros (2005, p.26) que sugere o bilinguismo como proposta de educação para surdos. No bilinguismo, o estudante surdo tem o direito a aprender as duas línguas distintas: Libras e Língua Portuguesa na modalidade escrita, mas a primeira (Libras), não poderá substituir a segunda (LP). O conteúdo será ministrado em dois momentos: primeiro momento - Libras – segundo momento – Língua Portuguesa na modalidade escrita.

Os materiais utilizados foram o uso de imagens e a sinalização do conteúdo em Libras.



Esta imagem foi escolhida como título do poema, sendo possível conversar com o estudante sobre o que não tinha nesta casa e o que a tornava diferente e engraçada das demais casas existentes.

No vídeo, a intérprete de Libras sinalizou o poema “A Casa” a partir da aparição das imagens na tela.



A proposta da atividade é que a intérprete sinalizasse o poema de acordo com as imagens, estabelecendo um diálogo com elas, no momento em que são apresentadas no vídeo.



Após a sinalização do poema, são feitas algumas perguntas em Libras referentes ao poema interpretado:

- *Você achou a casa engraçada?*
- *Na casa, não tinha teto não tinha nada. O que mais não tinha na casa?*
- *Na sua casa tem penico? Onde podemos fazer xixi na nossa casa?*
- *Quantas vezes aparece a palavra casa?*

A intenção é que o estudante surdo perceba o conteúdo como um todo e compreenda o signo linguístico e, posteriormente, um conjunto de ações que permitirão, nesta etapa da escolaridade, compreender o assunto proposto na sua língua materna e somente a partir daí a inserção do conteúdo na Língua Portuguesa na modalidade escrita.

Releitura da atividade em L2 – Língua Portuguesa na modalidade escrita

Ao pensar no ensino de Língua Portuguesa como segunda língua nos anos iniciais para estudantes surdos, é preciso analisar aspectos relativos ao ensino de uma segunda língua e as diferenças linguísticas desse sujeito da aprendizagem. Os surdos são diferentes, mas não deficientes, salvo alguns casos em que a pessoa tenha um comprometimento no que tange ao entendimento ou impedimento de realizar qualquer outra atividade. Quadros acredita que

O fato de passar a ter contato com a língua portuguesa trazendo conceitos adquiridos na sua própria língua possibilitará um processo muito mais significativo a leitura e a escrita podem passar a ter outro significado social se as crianças surdas se apropriarem da leitura e da escrita de sinais, isso potencializará a aquisição da leitura e da escrita do português. (QUADROS, 2005 p.33)

É imprescindível que o estudante surdo tenha acesso às informações na sua língua natural, Libras, para que tenha significado nas práticas sociais. Na proposta bilíngue, focaremos o letramento como parte essencial do processo de ensino-aprendizagem. De acordo com Soares (2003, p.04), os processos de alfabetização e letramento são partes indissociáveis no desenvolvimento da leitura e escrita. Porém, para o sujeito surdo, não há codificação ou decodificação de letras e palavras,

estabelecendo-se a relação letra e som e, sim, uma leitura da palavra como um todo. A palavra é o texto, nela se apresentam vários sentidos; portanto, não daremos aqui importância para a consciência fonológica, mas a um trabalho sobre significado e significante.

A atividade escolhida foi o poema de Vinicius de Moraes – A CASA. A metodologia usada foi a análise global do texto, ou seja, do todo para as partes.



“Ninguém podia entrar nela não porque na casa não tinha chão”.

As pegadas remetem à ideia de “entrar nela” e o quadrado quadriculado, num movimento de estar voando, remete à ideia de “não tinha chão”.

Inicialmente, apresenta-se todo o texto e posteriormente dedica-se ao aprendizado do vocabulário e de expressões próprias da Língua oral. No ensino da Língua Portuguesa, deu-se lugar à escrita onde havia apenas imagens.

Como parte do processo de interpretação do poema, as mesmas perguntas feitas em Libras, e aparecem ao final da atividade no formato de múltipla escolha. Conforme abaixo:

ALGUMAS QUESTÕES

- VOCÊ ACHOU A CASA ENGRAÇADA?
() SIM () NÃO
- NA CASA NÃO TINHA TETO NÃO TINHA NADA. O QUE MAIS NÃO TINHA NA CASA?
() PENICO () BOLA () CARRO
- NA SUA CASA TEM PENICO? ONDE PODEMOS FAZER XIXI EM NOSSA CASA?
() NA SALA () NO BANHEIRO
- QUANTAS VEZES APARECE NO POEMA A PALAVRA CASA?
() 4 () 3 () 6

Mesmo sendo escrita para o público ouvinte, a literatura infantil nos permite, enquanto professores numa sala de aula, lançar mão de variedades de conteúdos que levem o estudante surdo compreender e

interpretar. Soares (2001, p.25) nos adverte para o cuidado na escolha de textos incompletos e fragmentados. Na situação desse relato de experiência, foi escolhida a obra completa, o poema “A Casa”, de Vinícius de Moraes.

Considerações finais

Quando refletimos sobre as questões educacionais do aluno surdo, quanto à concepção de ensino e aprendizagem, nota-se um processo de estudos e pesquisas que buscam estratégias mais próximas da cultura e de práticas de letramento que se apoiam em perspectivas visuais.

Contudo, a iniciativa de elaboração de um material didático voltado para surdos é importante, representa mais uma conquista educacional e mostra que o aluno surdo e a língua de sinais estão, a cada dia, mesmo lentamente, conquistando espaço no campo da educação. Nesse sentido, vale destacar que a educação para todos tem que visar à participação integrada de todos os estudantes nos estabelecimentos de ensino regular, reestruturando o ensino para que este leve em conta a diversidade dos alunos e atente para as suas singularidades.

Referências

BASSO, I. M. S. Mídia e educação de surdos: transformações reais ou uma nova utopia? *Ponto de Vista*, Florianópolis, n.5, p. 113-128, 2003.

BATISTA, A. A. O conceito de “livros didáticos”. In: BATISTA, A. A. G.; GALVÃO, A. M. O. *Livros Escolares de Leitura no Brasil*: elementos para uma história. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2009. p. 41-73.

BUNZEN, C.; ROJO, R. Livro didático de língua portuguesa como gênero do discurso: autoria e estilo. In: COSTA VAL, M. G.; MARCUSCHI, V. B. (Org.). *Livros didáticos de língua portuguesa*: letramento, inclusão e cidadania. Belo Horizonte: Ceale/Autêntica, 2005. p.73-117.

BRASIL. Decreto Federal n 5.626 de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei no 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e o art. 18 da Lei no 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. Lei Nº. 10.436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS e dá outras providências.

CASSIANO, C. C. de F. Aspectos políticos e econômicos da circulação do livro didático de História e suas implicações curriculares. *História*, São Paulo, v. 23, n. 1-2, p. 33-48, 2004.

FISCARELLI, R. B. *O Material didático: discurso e saberes*. Araraquara – SP, Junqueira e Marins Editora, 2008.

LEFFA, V. J. Como produzir materiais para o ensino de línguas. In: LEFFA, V. J. (Org.). *Produção de materiais de ensino: prática e teoria*. 2. ed. Pelotas: Educat, 2008. v. 1. p. 15-41.

MIRANDA, D. G. *As Mediações Linguísticas do Intérprete de Língua de Sinais na Sala de aula Inclusiva*. 2010. 194 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

QUADROS, R. M. de. O ‘bi’ em bilinguismo na educação dos surdos. In: FERNANDES, E. (Org.) *Surdez e bilinguismo*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2005. v.1, p. 26-36.

RAMOS, C. R. Livro Didático Digital em Libras: uma proposta de inclusão para Estudantes Surdos. *Revista Virtual de Cultura Surda*, Rio de Janeiro, v 11, p. 1-11, 2013.

SANTOS, E. R. O Ensino de Língua Portuguesa para Surdos: uma análise de materiais didáticos. In: *Anais do SIELP*, Uberlândia, EDUFU, v. 2, n 1, p.1-12, 2012.

SKLIAR, Carlos (Org.). *Atualidade da Educação Bilíngue para Surdos*. 2. ed. Porto Alegre: Mediação. 1999. 2v.

SOARES, M. A escolarização da literatura infantil e Juvenil. In: EVANGELISTA, A. A. M.; BRANDÃO, H. M. B.; MACHADO, M. Z. V. (Org.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p.17-48.

SOARES, M. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

Audiência pública: um processo argumentativo *sui generis* no discurso jurídico

Égina Glauce Santos Pereira

UFMG

eginaglauce@gmail.com

RESUMO: O Supremo Tribunal Federal tem recorrido, desde 2007, a uma possibilidade jurídica denominada Audiência Pública. Essas audiências acontecem porque os assuntos tratados nas discussões sobre a constitucionalidade da norma ultrapassam os argumentos meramente jurídicos, assemelham-se também ao discurso político, quando observada as definições aristotélicas por assunto. Assim, serão discutidas não apenas a questão do justo (*judiciário* para o tribunal), mas também a questão do útil (*deliberativo* para uma assembleia). As decisões judiciais emitidas por esse Tribunal pertencem ao discurso jurídico e o caráter político não pode ser negado. Observamos o empréstimo de lugares e, conseqüentemente, de argumentos. A argumentação ocorrida nas Audiências Públicas é *sui generis*, enquanto discurso jurídico, e buscaremos demonstrar como ela se dá sem, contudo, esgotar o assunto, uma vez que o material de pesquisa é extenso e pode ser abordado de diferentes perspectivas.

Palavras-chave: audiência pública; Supremo Tribunal Federal (STF); discurso jurídico; discurso político.

ABSTRACT: The Supreme Federal Court of Brazil has resorted, since 2007, with a legal possibility named Public Hearing. Those hearings happen because the subjects treated in discussions about the norm's constitutionality exceed merely legal arguments, also resembling the political speech, when observed through Aristotelian definitions. Thereby, will be discussed here not only the fairness question (legal to the court), but also the usefulness point (deliberative for an assembly). The judicial decisions issued by this Court belong to the legal discourse and the political aspect can not be denied. We observed the switched places and, consequently, arguments. The argumentation occurred in Public Hearings are *sui generis*, as a legal discourse, and we will seek

to demonstrate how it works, though, without exhausting the subject, since the research material is extensive and can be approached through diverse perspectives.

Keywords: public hearing; Supreme Federal Court; legal discourse; political discourse.

Introdução

A instância produtora do discurso jurídico analisado será o Supremo Tribunal Federal, e esse discurso tem como função colaborar para a decisão judicial a ser proferida pelos ministros. O Poder Judiciário é regulado pela Constituição da República e é integrado pelos seguintes órgãos: a Justiça Comum (estadual e federal e seus respectivos juizados especiais) e a Justiça Especializada (trabalho, eleitoral, militar). Além disso, há os tribunais superiores: o Superior Tribunal de Justiça (STJ) e o STF. Nessa composição, o STF é o órgão de cúpula do Poder Judiciário e guardião da Constituição da República, portanto, situado no ápice da jurisdição brasileira. Ele julga recursos interpostos pelas partes, oriundos das decisões dos citados órgãos, para verificar se houve ofensa aos princípios e às normas constitucionais.¹ Também está entre suas atribuições a de julgar os questionamentos de inconstitucionalidade das normas federais ou estaduais já em vigência.

Então, suas decisões assumem um papel importante para a sociedade e também para a consolidação do Estado Democrático de Direito, pois estabelecem as regras que continuaram regulando os comportamentos sociais, analisando os atos dos outros órgãos do Poder Judiciário (quanto à ofensa às normas constitucionais e seus princípios no caso concreto através de recurso), bem como os atos do Poder Legislativo, quando tratar de controle de constitucionalidade pela análise em abstrato.²

¹ Quando a ofensa da aplicação ocorre em relação às leis federais e estaduais é no STJ que o recurso será interposto.

² Lopes (2008, p. 132) “Aqui surge a problemática do controle abstrato de constitucionalidade. Tal controle afigura-se, *prima facie*, uma delegação da prerrogativa de auto controle do poder legislativo no Poder Judiciário. Todavia, pode-se, com Habermas, conferir às competências da corte constitucional, inclusive à referente ao controle abstrato de normas, um sentido conforme a intenção subjacente à separação de poderes própria ao Estado Democrático de Direito, desde que considere que o papel da

A pesquisa atual se posiciona nas questões de controle de constitucionalidade, cuja análise em abstrato observa a norma em si e se sua aplicabilidade feriria qualquer norma constitucional. Inicialmente, o STF utilizava-se da análise documental para decidir sobre a constitucionalidade da norma, ou seja, todo controle de constitucionalidade era feito por um processo argumentativo realizado através de provas documentais e a decisão impunha-se pela autoridade, que é peculiar ao discurso jurídico, centrando-se em argumentos apenas jurídicos em conformidade com a perspectiva kelseniana utilizada no positivismo.³ Nesse tipo de controle de constitucionalidade, diz-se que o questionamento é da norma em abstrato porque é referente à efetividade da norma, quanto a sua possível aplicação no caso concreto poder gerar ofensa a princípios e normas constitucionais, ou seja, não há interesse de partes e sim interesse na integralidade do ordenamento jurídico.

A Audiência Pública, como instituto jurídico, foi permitida no STF pelas Leis nº 9.868/99 e nº 9.882/99,⁴ que pluralizaram o processo de interpretação e de aplicação da Constituição. É uma prática inovadora no judiciário, que resultou na abertura dos processos formais de controle de constitucionalidade à participação da sociedade civil, com o objetivo de subsidiar informações acerca de matéria ou circunstâncias de fato aos

corte constitucional é o de velar pelo processo democrático da legislação, possibilitando a articulação do exercício pelos cidadãos de sua autonomia privada e pública“.

³ Assim, o direito não poderia sofrer qualquer tipo de ingerência de outros ramos do conhecimento, sendo entendido como norma estatal e aplicação dessa norma, ou seja, somente poderia ser explicado por outra norma estatal, justificando, assim, que o direito era a norma pela norma e a norma para a norma. (KELSEN, 2009)

⁴ A Lei nº 9.868/99 definiu no seu art. 9º, § 1º que “Em caso de necessidade de esclarecimento de matéria ou circunstância de fato ou de notória insuficiência às informações existentes nos autos, poderá o relator requisitar informações adicionais, designar perito ou comissão de peritos para que emita parecer sobre a questão, ou fixar data para, em audiência pública, ouvir depoimentos de pessoas com experiência e autoridade na matéria”. A Lei nº 9.882/99, no seu art. 6º, §1º diz que: “Se entender necessário, poderá o relator ouvir as partes nos processos que ensejaram a arguição, requisitar informações adicionais, designar perito ou comissão de peritos para que emita parecer sobre a questão, ou ainda, fixar data para declarações, em audiência pública, de pessoas com experiência e autoridade na matéria.” (*sic*)

ministros julgadores, mas a participação ainda fica restrita a autorização do ministro relator.

Podemos definir Audiência Pública como uma instância no processo de tomada de decisão, judicial ou administrativa ou legislativa, pela qual a autoridade competente abre espaço para que as pessoas que sofrerão os reflexos da decisão possam se manifestar e assim oportunizar, em condições de igualdade, as várias opiniões sobre o assunto debatido diretamente. Tais opiniões não vinculam a decisão, visto que têm caráter consultivo, e a autoridade, embora não esteja obrigada a segui-las, deve analisá-las segundo seus critérios, acolhendo-as ou rejeitando-as. Então, torna-se um instrumento cuja decisão, seja política, seja legal, deverá construir legitimidade e transparência.

Podemos dizer que a Audiência Pública tem dupla natureza pública, pois funcionaria como publicidade e transparência próprias do mecanismo, em que se pontuam a oralidade, a imediação, a assistência, os registros e as publicações dos atos e também como participação processual e a abertura a todos os segmentos sociais.

A partir de 2007, após 08 anos de permissão legal no STF, ocorreu a primeira **audiência pública**, que permitiu uma extensão no meio probatório, incluindo os debates orais. Até então, apenas os legalmente constituídos no procedimento, inclusive os terceiros interessados (*amicus curiae*)⁵ cujo papel é restrito a determinados atos processuais, poderiam participar ativamente do procedimento, normalmente de forma escrita e por sustentação oral. Esse instituto já era uma abertura para parte da sociedade civil. Insta esclarecer que nas ações constitucionais em análise, até os *amicus curiae* que não foram permitidos pelo ministro relator tiveram oportunidade de realizar seus proferimentos, mas algumas solicitações por parte do Ministério Público não foram aceitas.

Hoje, a partir da decisão do ministro relator definindo a necessidade da realização da audiência pública, abre-se um prazo para que os interessados em participar da audiência habilitem-se, quando poderão ter a oportunidade de realizar seus proferimentos a favor ou

⁵ Amigos da corte. “Intervenção assistencial em processos de controle de constitucionalidade por parte de entidades que tenham representatividade adequada para se manifestar nos autos sobre questão de direito pertinente à controvérsia constitucional. Não são partes dos processos; atuam apenas como interessados na causa. Plural: *Amici curiae* (amigos da Corte).” (STF)

contra a norma, defendendo um valor ou outro, desde que devidamente autorizados pelo ministro relator ou por ele convocados devido ao notável saber. Isso modifica o ponto argumentativo, bem como os sujeitos integrantes do embate.⁶ Assim, o que qualifica a audiência pública, é a participação oral e efetiva do público no procedimento ordenado, como parte no sentido jurídico, e não meramente como espectador.

Para o controle concentrado,⁷ não basta existir a inconstitucionalidade, é preciso também que se observe quem tem competência para a propositura da ação junto ao STF e este rol é taxativo,⁸ não há como restringi-lo ou ampliá-lo. Alguns desses legitimados somente poderão participar do processo se demonstrarem interesse, que é denominado de pertinência temática⁹ (legitimados especiais ou interessados). Para a nossa pesquisa, esse fato é importante, pois a ampliação da participação na audiência pública sinaliza a busca de legitimidade ou apenas uma abertura para permitir o maior número de pessoas para apresentar razões e não ser questionada a legitimidade da decisão posteriormente?

Acreditamos que há uma legitimidade formal sendo construída no procedimento, com o cumprimento de metas legais, pois o lugar discursivo ainda é o do discurso jurídico (ou seja, é um discurso institucionalizado), mesmo com outras nuances possíveis (social e político).¹⁰

Assim, observamos que o papel determinado para a audiência pública e seu formato no STF é um instituto de deliberação com uma instância deliberativa, ainda que realizada dentro da instância jurídica,

⁶ Esses podem não apenas apresentar memoriais, mas também realizar sustentação oral.

⁷ Também denominado controle abstrato ou realizado na norma em abstrato em ação constitucional proposta diretamente ao STF.

⁸ São as seguintes pessoas: o Presidente da República, a Mesa do Senado Federal, a Mesa da Câmara dos Deputados, a Mesa de Assembléia Legislativa ou da Câmara Legislativa do Distrito Federal, Governador de Estado ou do Distrito Federal, o Procurador-Geral da República, o Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil, partido político com representação no Congresso Nacional, confederação sindical ou entidade de classe de âmbito nacional.

⁹ Governadores dos estados ou do Distrito Federal, as mesas de Assembleias Legislativas ou da Câmara Legislativa e as confederações sindical ou entidades de classe de âmbito nacional.

¹⁰ O papel da corte consiste em preservar a forma indisponível do direito, que reside na ideia fundametal de liberdade e igualdade. À corte compete efetuar uma leitura da norma impugnada à luz de tais princípios. (LOPES, 2008, p. 132)

podendo ser vista como um mecanismo de participação e de controle popular, mas a extensão ainda será analisada na pesquisa quanto às representações sociais presentes nos discursos proferidos nas audiências públicas, objeto de análise.

Os discursos jurídicos na construção da audiência pública

Devemos observar a existência de uma metalinguagem no instituto **audiência pública**, uma vez que o discurso jurídico normativo é objeto de análise pelo discurso jurídico decisório. No processo de metalinguagem a doutrina (discurso científico) e a jurisprudência (discurso decisório) constroem uma linguagem paralela àquela do poder legislativo (discurso normativo). Essa linguagem paralela procura descrever o funcionamento do sistema e harmoniza os conflitos normativos e sociais.

Segundo Bittar (2001), em decorrência das peculiaridades discursivas, temos: o **discurso normativo** como o discurso do legislador, cuja função é a regulamentação de condutas e o **discurso decisório** como o exarado tanto pelo juiz quanto pela autoridade administrativa e corresponde à prática textual jurídica capaz de criar, modificar, extinguir direitos ou situações jurídicas, bem como capaz de criar uma nova realidade. O discurso jurídico decisório constitui-se como uma prática textual de cunho performativo produzido por uma autoridade competente, com poder de modificar a situação jurídica daqueles a quem se refere. Por performativo compreende-se aquele ato com força para produzir mudanças sociais por meio do discurso.

Tanto o discurso normativo como o decisório caracteriza-se pelo poder-fazer-dever. Cada um dos discursos jurídicos teria uma função e características próprias. Tal classificação permite verificar que é o poder-fazer-dever que faz a decisão judicial ser performativa e a constitui como relação de poder, mas o discurso decisório cujo objeto é o discurso normativo necessita mais do que ser apenas uma relação de poder, que no discurso normativo também existe, nos quais são exigidos cumprimentos por argumento de autoridade, pois é necessária a legitimidade com a finalidade de tornar a decisão judicial democrática.

Compreende-se que autoridade difere de legitimidade (CHARAUDEAU, 2013, p. 23), pois a segunda seria assegurada por meio da construção de opiniões, o primeiro em virtude de regulamentação e sanção. A autoridade é proveniente do discurso normativo e do

discurso decisório, mas a legitimidade no discurso decisório em que há o questionamento da norma perante o ordenamento jurídico deverá se dar pela deliberação ocorrida na audiência pública, em decorrência do papel que a corte constitucional deve ter:

À corte constitucional compete zelar pela formação de uma vontade democrática inclusiva, considerando os não participantes do processo deliberativo. Nesse ponto, os direitos à comunicação e à participação adquirem especial importância [...] A corte constitucional assume a função quase pedagógica de mediadora entre o ideal e o real, ocupando-se em assegurar um bom funcionamento dos canais de um processo inclusivo de formação de opinião e de vontade por meio do qual uma comunidade democrática organiza-se a si mesma. (LOPES, 2008, p.133)

Esse deslocamento de espaço democrático no discurso jurídico constitucional fundiu-se nas intenções da realização das audiências públicas, por isso permite um tramite de “lugares” discursivos.

Os “lugares” discursivos na audiência pública

Para melhor entender as questões discursivas inclusas nas audiências públicas é necessário entender política e direito como elementos constituintes do discurso jurídico. Para Arendt (*apud* Lopes, 2008, p. 35) a política difere de direito, pois a primeira teria uma função criativa e inovadora, enquanto o direito teria uma função estabilizadora das relações humanas, assim “Os mais importantes dentre os fatores estabilizadores, mais duradouros que costumes, usos sociais e tradições, são os sistemas legais que regulam nossa vida no mundo e nossas relações diárias uns com os outros”.

Porém nas audiências públicas, os processos deliberativos podem permitir uma transformação normativa, observando-se os argumentos fundamentadores. A retórica é o elemento que subsidia as discussões enquanto ferramenta, pois ao resgatar a noção de retórica definida por Perelman (1999, p. 220), percebemos a persuasão como fim maior, pois a “meta era estear juízos e, com isso, ganhar ou reforçar o assentimento das mentes”. Fator de suma importância no processo de legitimidade do discurso decisório.

Assim, a arte retórica, que para Aristóteles (1982, p. 33) era “[...] a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar persuasão [...]” ao longo dos séculos continua sendo apontada como necessária para se conquistar a adesão seja nas reuniões políticas, seja nos tribunais em frente aos juízes, aplicada no espaço público, sendo o Direito lugar-comum do discurso jurídico, porém essencialmente político.

E nessa condição, os espaços determinavam o pano de fundo do discurso a ser desenvolvido, ou seja, as proposições relativas às ideias que iam ser divulgadas, as quais Aristóteles divide em três gêneros: o deliberativo, o judiciário e o demonstrativo ou epidíctico; além de estabelecer os lugares, que seriam os meios de argumentação própria a cada um dos gêneros.

Para cada gênero de discurso estava determinada uma ideia que constituía o fundo discursivo: no deliberativo, o útil; no judiciário, o justo; e no demonstrativo, o belo, o honorífico. Tais discursos se diferenciavam pelo assunto, mas a retórica os unia em relação à forma de discurso público que deveriam apresentar, cujo conjunto de conhecimentos o homem político da época deveria ter.¹¹

É por isso que Aristóteles (1982, p.30) diz que, apesar de o mesmo método ser conveniente tanto no âmbito do gênero judiciário,¹² como no âmbito do gênero deliberativo, ainda que este se revestisse de maior beleza e apresentasse interesse mais adequado à sociedade do que aquele destinado aos contratos foi o judiciário que obteve maior ênfase nos escritos daquela época:

[...] isto porque, **nos discursos políticos, importa menos falar do assunto**, e há também menos lugar para a malignidade do que na defesa de uma causa perante um tribunal. No primeiro caso, **o interesse é de ordem mais**

¹¹ Devemos lembrar que a democracia grega era restrita a determinado grupo social capaz de exercer a democracia: o cidadão. Na atual sociedade brasileira, a democracia é representativa e não direta como naquela época, mas todos os indivíduos que atendam aos requisitos legais (alcancem a idade de exercer o poder político ativa – poderão eleger – e passivamente – poderão ser eleitos –) deveriam participar do processo deliberativo/argumentativo para definição do que seria melhor para a sociedade como um todo.

¹² Os julgamentos eram públicos para juízes leigos (cidadãos) que deveriam ser convencidos/persuadido pelo próprio sujeito da sua inocência ou culpa no processo em análise.

geral; o povo, que é juiz, pronuncia-se sobre negócios que lhe dizem respeito, **e bastava que o orador demonstrasse a exatidão das afirmações que faz**. No discurso judiciário, **esta condição é insuficiente**; há toda **vantagem em captar o ânimo do ouvinte, porque os juízes sentenciam sobre assuntos que lhes são estranhos**, pelo que, tendo em vista apenas a sua própria satisfação e escutando só pelo prazer de escutar, entregam-se às partes em causa e não julgam no sentido rigoroso do termo. (Grifo nosso)

No discurso desenvolvido na audiência pública no STF percebemos que há tanto o interesse geral no qual é necessário demonstrar a exatidão das afirmações feitas e com isso não quer se dizer que o discurso seja demonstrativo, mas que seja verossimilhante tanto para o povo como para os ministros (juízes) e nesse último caso captar o ânimo é importante, tendo em vista que o fundamento da instauração da audiência pública é exatamente o desconhecimento dos ministros a respeito de determinado assunto.

Assim, a diferença, conforme acima descrito, poderia estar na questão do público-alvo e no alcance da decisão, ou seja, no âmbito do gênero deliberativo, o papel do juiz seria representado pelo povo, que assumiria tal postura, e a decisão alcançaria a todos, buscando-se a sua utilidade para a sociedade na forma de uma legislação; já no gênero judiciário, de forma geral, o próprio juiz assumiria a posição representativa da sociedade e a sua decisão, em princípio, alcançaria apenas os indivíduos envolvidos no litígio, aplicando a lei que foi originada no processo deliberativo, de acordo com o que foi desenvolvido pelas partes no discurso. Embora sua decisão possa servir de embasamento para pedidos futuros em situações semelhantes passando a fazer parte do sistema jurídico.

No discurso constitucional analisado, audiência pública, o produto do discurso deliberativo (político) é o objeto de análise pelo discurso jurídico. A deliberação popular a respeito da norma pertencer ou não ao sistema normativo é posterior a sua entrada no mundo jurídico, invertendo o processo, trazendo um problema de legitimidade, já que o legislador deveria atender aos interesses da sociedade, observando-se a Constituição como elemento normativo regulamentador do sistema legal.

Assim, podemos dizer que quando há ações constitucionais, há questionamentos a respeito do poder político, que normatiza o direito, e, atualmente, somente um direito suscetível de ser aceito por todos poderá

ser considerado legítimo, por isso a jurisdição constitucional ganha relevo nesse sistema, e a audiência pública ainda mais, ao se buscar um auditório amplo para a comunicação.¹³

Quando se analisa a norma, o poder judiciário esta avaliando não a aplicação do direito ao caso concreto em que se criaria um direito a uma das partes, mas sim a norma dentro do sistema em que o interessado seria o Estado e o próprio sistema político – jurídico. Dessa forma, o espaço discursivo público assemelha-se nos dois gêneros, bem como o método utilizado em ambos, distinguindo-os, apenas, segundo Aristóteles, a finalidade, a qual deve ser desenvolvida de acordo com os lugares-comuns de cada gênero.

O gênero deliberativo seria utilizado para aconselhar ou desaconselhar, seja para o interesse particular ou para o interesse público, situando-se entre o útil e o prejudicial, sendo que a decisão aproveitaria a toda sociedade; já o gênero judiciário comportaria a acusação e a defesa, que se situaria entre o justo e o injusto, e a decisão, inicialmente, limitar-se-ia às partes envolvidas na discussão. Porém, essa divisão nem sempre é possível de ser observada, pois, às vezes, os gêneros se emprestam lugares-comuns próprios, permitindo a utilização de premissas de um gênero em outro.

Quando, se discute, por exemplo, a questão das permissões legais do aborto, discute-se a injustiça de se exigir de alguém determinado comportamento social, que se relaciona à moral, cujo lugar é o gênero epidíctico, que trata dos valores sociais de comportamento, mas ao mesmo tempo, quando se oportuniza a abertura para as discussões sociais do que pode ser útil ou não a sociedade, seria útil a sociedade punir a mulher ou médico ou terceiro que intervisse em uma antecipação terapêutica do parto? Afinal, para que serve a pena?¹⁴ Nesse caso, o gênero em voga é o deliberativo.¹⁵

¹³ Nesse ponto, fazemos inferência aos auditórios teorizados por Perelman e Olbrechety-Tyteca (1996) e Habermas (1987), ressaltando as diferenças teóricas a função seria estabelecer categorias abstratas.

¹⁴ Função da pena atual seria não apenas exercer o poder punitivo, mas também permitir a ressocialização do sujeito.

¹⁵ Aristóteles dá como exemplo a seguinte questão: “[...] um homem citado para comparecer em juízo pode não contestar a realidade do fato ou do dano; mas o que por nada deste mundo ele não pode confessar, é que tenha procedido injustamente, pois, em tal caso, não haveria matéria de processo.” (ARISTÓTELES, 1982, p.40). Verifica-se

À guisa de uma conclusão

Até então, buscou-se demonstrar que o discurso político e o discurso jurídico entrecruzam-se na audiência pública buscando tornar o discurso decisório do STF legítimo.¹⁶ Essa legitimidade é necessária, pois existe uma desconfiança a respeito dos interesses gerais dos ministros nas decisões, mesmo sendo legítima pelo papel dos ministros enquanto julgadores que emitem uma decisão judicial (discurso jurídico decisório). Devemos ter como perspectiva que qualquer decisão judicial deveria ser cumprida não apenas porque são obrigatórias, mas porque se compreendeu que a decisão concedida para aquele litígio foi a mais adequada pelos fundamentos utilizados, ainda que não se concorde com a decisão.

Coopera para essa desconfiança a própria questão de composição da STF, pois é o Poder Executivo apenas quem indica o possível ministro que será sabatinado pelo Senado Federal e, então, após apreciação, será nomeado pelo Poder Executivo, que o indicou, passando a compor o Tribunal. Nisso observamos o caráter político na própria composição do Tribunal, ainda que não eclética como nas cortes internacionais europeias,

que, naquele tempo, a base do discurso jurídico estava em captar o ânimo do ouvinte. Desse ponto de vista, o indivíduo não poderia confessar que agiu injustamente, já que tal fato levaria a condenação do réu, apesar de esse, em defesa, não ter de, necessariamente, contestar a realidade do fato ou do dano, pois o âmbito jurídico está diretamente ligado à noção de verossimilhança e não à de demonstração. A ação injusta passa pela ideia de comportamento social, que se relaciona à moral, cujo lugar é o gênero epidíctico, que trata dos valores sociais de comportamento, ou seja, o indivíduo deve agir justamente, o que demonstra o empréstimo de lugares entre os gêneros (PEREIRA, 2006).

¹⁶ É preciso inferir que no Brasil, o STF não é considerada autêntica corte constitucional, pois acumula funções de corte constitucional e de suprema corte, cujas funções respectivas são: órgão do judiciário, cuja principal função é julgar a constitucionalidade de leis, emitindo pareceres sobre elas e decretos dos poderes Executivo e Legislativo, em consonância com correta aplicação da Constituição; e caráter de última instância, de corte de apelação no sistema judiciário brasileiro. Isso porque “[...] o STF, no Brasil, acumula as duas técnicas de controle de constitucionalidade consagradas pelos modelos europeu e americano: concentrado e difuso. Em decorrência deste perfil híbrido adotado, a Constituição reservou ao STF um feixe de competências, além de algumas estranhas ao próprio mecanismo de controle, que faz com que esse Tribunal tenha que conciliar duas funções: a de cúpula do Poder Judiciário (funcionando como verdadeira Corte de Apelação, face à banalização de sua condição de instância extraordinária) e a de Corte Constitucional.” (NÓBREGA, 2010, s.p.)

que se constituem de indicações de mais de um poder, não retirando o caráter de corte constitucional pelo controle de constitucionalidade que lhe é atribuído, mas não sendo uma verdadeira Corte Constitucional, pois agrega outra função: a de última instância recursal.

Mesmo assim, o espaço discutido na audiência pública do STF insere-se na determinação de Charaudeau (2013, p. 18) em que “uma organização da ação política que compreende um espaço de discussão dos objetivos a definir (tanto nos partidos, sindicatos e outros grupos associativos quanto nas mídias), um modo de acesso à representação do poder (eleição) e modalidades de controle no interior das diversas instituições e no exterior, por movimentos reivindicativos diversos”.

As audiências públicas socializaram os julgamentos do Supremo Tribunal Federal ao serem transmitidas e disponibilizadas na internet, além de permitir um maior acesso à informação e às suas decisões podendo transformar o sujeito coletivo. Observamos que o sujeito coletivo está indefinidamente em construção, uma vez que, segundo Landowski (2002, p. 23), a alteridade do Outro é um dos elementos da identidade do conjunto Nós. Dessa maneira, a audiência pública, como instituto jurídico, ancora-se em uma conjuntura que impõe mudanças nas análises jurídicas e também na conjectura política dela decorrente, inclusive porque permitir o questionamento da deliberação política que autorizou uma norma.

Segundo o Landowski (2002, p. 92) existe uma lógica que constitui um dos motivos mais constantes e poderosos da dinâmica do discurso político, como, no caso se posiciona a audiência pública, pois a força dos movimentos de opinião que apoiam ou apelam com uma insistência particular para o aparecimento da mudança ou manutenção, deve considerar não somente a racionalidade de um *homo politicus* ideal (atores possíveis de argumentar no procedimento) com justos argumentos que o impeliriam a agir para transformar o mundo e torná-lo um mundo melhor, mas sim a “alguma coisa que tem relação com a gestão do sentimento de identidade dos próprios sujeitos, atores ou testemunhos do que muda em torno deles e com eles” (LANDOWSKI, 1992, p. 92).

Como podemos perceber o discurso jurídico constitucional é produzido institucionalmente, mas suas decisões possuem um alcance político-social maior do que as decisões proferidas por juízes ou desembargadores no sistema judiciário, isso porque quando trata da constitucionalidade de uma norma, o que, por si só, tem um papel

diferencial no sistema jurídico, inclusive porque de suas decisões não mais caberá recurso.

Referências

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. São Paulo: Difusão Europeia, 1982.

BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. *Linguagem jurídica*. 5.ed. São Paulo: Saraiva, 2010.

BRASIL. *Lei nº 9.868 de 10 de novembro de 1999*. Dispõe sobre o processo e julgamento da ação direta de inconstitucionalidade e da ação declaratória de constitucionalidade perante o Supremo Tribunal Federal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9868.htm>. Acesso em: 10 mar. 2015.

BRASIL. *Lei nº 9.882 de 03 de dezembro de 1999*. Dispõe sobre o processo e julgamento da arguição de descumprimento de preceito fundamental perante o Supremo Tribunal Federal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19882.htm>. Acesso em: 10 mar. 2015.

CHARADEAU, Patrick. *Discurso político*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

GRACIO, Rui Alexandre. Do discurso argumentado à interação argumentativa. *EID&A-Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n.1, p. 117-128, nov. 2011.

GRÁCIO, Rui Alexandre. Quanto aos termos argumentação 1 e argumentação 2. *Vocabulário de argumentação*. Disponível em: <<http://www.ruigracio.com/VCA/Arg1Arg2.htm>>. Acesso em: 19 maio 2015.

GRÁCIO, Rui Alexandre. Que fenómeno estuda a teoria da argumentação? Em que consistem as suas tarefas descritivas? *Revista Filosófica de Coimbra*, n.º 33, 2008.

HABERMAS, J. *Teoría de la acción comunicativa*. Trad. de Manuel Jimenez Redondo. Madrid: Taurus, 1987. v. II.

KELSEN, Hans. *Teoria pura do Direito*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Pontes, 1992.

LIMA, Helcira Maria Rodrigues de. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no Tribunal do Júri*. 2006. 263 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

MACCORMICK, Neil. *Argumentação jurídica e teoria do Direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1978].

NÓBREGA, Guilherme Pupe da. *O Supremo Tribunal Federal é uma Corte Constitucional?* Parte II. Disponível em: <<http://www.osconstitucionalistas.com.br/2009/10/o-stf-e-uma-corte-constitucional-parte.html>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

PEREIRA, Égina Glauce Santos. In: *Retórica e argumentação: os mecanismos que regem a prática do discurso jurídico*, 2006. (mimeo)

PERELMAN, Chaïm. *Ética e direito*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PERELMAN, Chäim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PLANTIN, Christian. *A argumentação: história, teorias, perspectivas*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2008.

SOARES, Evanna. A audiência pública no processo administrativo. *Revista Jus Navigandi*, Teresina, ano 7, n. 58, 1 ago. 2002. Disponível em: <<http://jus.com.br/artigos/3145>>. Acesso em: 19 out. 2015.

SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) nº 4103. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/cms/verTexto.asp?servico=processoAudienciaPublicaAdin4103&pagina=principal>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. Glossário Jurídico. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/glossario/verVerbete.asp?letra=A&id=533>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. Ministro Luiz Fux diz que audiência pública sobre Lei Seca discutirá questões técnicas. *Notícias do STF* (2012). Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=206424>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

A um [longo] passo do estrelato

Fábio Arcanjo Ávila
UFMG, Mestrando (Poslin).

RESUMO: O presente artigo adota como objeto de problematização o documentário americano *A um passo do estrelato*. Dirigido por Morgan Neville em 2013, o filme tem como objetivo narrar a difícil trajetória de diversas cantoras (backing vocals) que lutaram para sair da condição inferiorizada em relação aos cantores. Partimos do princípio de que as dificuldades são originárias de um histórico quadro de desigualdade social enfrentado por mulheres afrodescendentes. Para analisar esse objeto, utilizaremos a análise do discurso francesa (ADF) e a teorização proposta por Patrick Charaudeau em seu livro *Linguagem e discurso*. Daremos ênfase ao *modo de organização argumentativo*, por julgarmos mais adequado ao nosso objeto de pesquisa. Em relação às questões voltadas para a linguagem fílmica do gênero documentário, utilizaremos o autor americano Bill Nichols como nosso principal referencial.

Palavras-chave: documentário; desigualdade social; música; argumentação.

ABSTRACT: This Article chooses the american documentary *20 feet from stardom* as a research subject. Directed by Morgan Neville in 2013, the film aims to tell the difficult path of several female singers (backing vocals) who fought to get out of outclassed condition compared with male singers. We believe that the difficulties originate in a historical social inequality faced by women african descent. To analyze this object, we use the french discourse analysis, more particularly, the theory proposed by Patrick Charaudeau in his book *Language and discourse*. We will emphasize the *argumentative mode of organization* because we believe in his adequacy to the object of our research. With regard to questions related to the filmic language of the documentary genre, we will use the american author Bill Nichols as our main reference.

Keywords: documentary; social inequality; music; argumentation.

Introdução

Qual a importância de um documentário como *A um passo do estrelato*? De que forma o discurso filmico foi organizado para lidar com um tema que se apresenta recorrente na filmografia documental desenvolvida ao longo dos anos? Essas são duas questões norteadoras de nossa discussão a respeito do filme dirigido por Morgan Neville no ano de 2013 e que foi laureado com o Oscar de melhor documentário em 2014. Antes de lidarmos diretamente com essa problematização, acreditamos ser necessário estabelecer o referencial teórico que será utilizado para trabalhar as questões propostas para esse trabalho. No campo da *análise do discurso*, o autor contemplado é o linguista francês Patrick Charaudeau e sua *teoria semiolinguística*. Para pensarmos as questões relacionadas ao gênero *documentário*, seremos norteados, principalmente, pelo autor americano Bill Nichols.

Façamos uma pequena sinopse do documentário em questão. *A um passo do estrelato* direciona o olhar para a trajetória de talentosas backing vocals americanas, que enfrentaram empecilhos para alcançar o estrelato em função de serem mulheres afrodescendentes. O item lexical *longo*, presente no título do nosso trabalho, atua como um elemento que determina a medida do passo que precisou ser dado por essas cantoras. O filme é organizado através de diversas imagens de arquivo que se agregam aos depoimentos de cantoras como Darlene Love, Merry Clayton, Mable John e Claudia Lennear.

Iniciemos o nosso estudo com o conceito de *Projeto de fala*, que, segundo Charaudeau, possui uma relação intrínseca com a *situação de comunicação*. O autor (2013) nos fala que “toda situação de comunicação determina de antemão, em seu dispositivo, um campo temático, uma espécie de ‘macro tema’ que lhe é próprio e que impede que esta situação seja confundida com outra” (p. 188). A partir da citação antecedente, qual seria o *projeto de fala* de *A um passo do estrelato*? Acreditamos que o objetivo principal seja trazer a tona o recorte subjetivo de uma realidade na qual a questão de gênero e a questão racial são preponderantes para a configuração de um quadro de desigualdade social

A noção de contrato, os imaginários sóciodiscursivos e o discurso fílmico documental

É pertinentes estabelecermos uma definição do *gênero documental* como sendo um tipo de discurso construído mediante um recorte subjetivo da realidade. Acrescentamos a essa nossa definição o fato de que, comumente, ele é organizado com o objetivo de conseguir a adesão do público a partir de alguma questão que fora discursivizada. Por se tratar de um tipo de produção inserida no campo de atividades socioculturais, nos parece interessante evocar o conceito de *contrato de comunicação*, uma vez que tal noção funciona como uma espécie de regulador nas atividades languageiras. Segundo Charaudeau, o *contrato* “pressupõe que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais estejam suscetíveis de chegar a um acordo sobre as representações languageiras” (2014, p. 56). Existe uma intercessão entre esse conceito e o postulado utilizado por Bill Nichols para pensar a gama de particularidades existentes no gênero documental. Segundo o autor americano:

Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-lo: o uso do comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso dos atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme (2014, p. 54).

O autor (2014) acrescenta, ainda, que, para a construção desse tipo de discurso fílmico, comumente, se faz necessária a presença de uma “lógica informativa, que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico” (p. 54). Todo esse trabalho é fruto de uma subjetividade que se manifesta através da atividade do documentarista ou do produtor responsável pelo projeto. Em função disso, acreditamos na pertinência da definição *recorte subjetivo da realidade*, que apontamos no início do tópico. No entanto, nossa filiação com a *análise do discurso* nos obriga a fazer um importante adendo. A noção de *subjetividade* pode suscitar a ideia de um discurso calcado em um tipo de individualidade estranha àquilo que se mostra fulcral para a *análise do discurso*. O que queremos dizer com isso? O fato é que não existe ineditismo na produção discursiva, nem uma centralidade da posição

de sujeito. A linguista Siane Gois Cavalcante Rodrigues atesta, em conformidade com a tratativa concedida por Bakhtin – e atualizada pela análise do discurso francesa – a condição do *sujeito* como sendo dividido e cindido mediante o dialogismo inscrito no processo enunciativo. A autora afirma:

O discurso reflete a multiplicidade de vozes inscritas no ato de produção da linguagem. Mas essas vozes nem sempre são percebidas no fio do discurso, que pode mascará-las. O fato é que não existe, a princípio, discurso monofônico, por trás de uma voz, outras vozes falam, dialogam, produzem sentido (2008, p. 88 e 89).

Aplicando esse postulado ao nosso objeto de estudo, podemos afirmar que *A um passo do estrelado* é atravessado por diversas vozes. Pensemos, por exemplo, nas inúmeras lutas travadas por mulheres e negros em busca de melhores condições de representatividade na sociedade. O gênero documentário é um campo propício para a divulgação de ideias ou exposição de trajetórias, conforme podemos atestar no recente e premiado *What Happened, Miss Simone*, documentário dirigido por Liz Garbus, em 2015, que narra a trajetória da cantora negra e ativista *Nina Simone*. Outro exemplo interessante é o documentário *Paris is Burning* (1991), de Jennie Livingston, que retrata a trajetória de homossexuais negros que realizam performances em diversas casas de show da cidade de Nova York. Nesse sentido, nos parece pertinente evocar, novamente, Bill Nichols, pois ele estabelece uma tríade na qual os documentários, comumente, se enquadram: *identidade pessoal, identidade sexual e pertença social*. Segundo o autor (2014):

Os vídeos e filmes documentários falam do mundo histórico de formas elaboradas para nos comover ou persuadir. Eles tendem a repisar aqueles aspectos da experiência que se encaixam nas categorias gerais de práticas sociais e relações mediadas institucionalmente (p. 114 e 115).

Retomando a ideia desenvolvida a respeito da impossibilidade de criação de um discurso inédito, pensamos ser importante utilizar um conceito fulcral no que diz respeito à teorização proposta por Patrick

Charaudeau. Estamos falando dos *imaginários sóciodiscursivos*¹ que, de acordo com o linguista francês,

(...) circulam, portanto, em um espaço de interdiscursividade. Eles dão testemunho das identidades coletivas, da percepção que os indivíduos e os grupos sociais têm dos acontecimentos, dos julgamentos que se fazem de suas atividades sociais (2013, p. 207).

Segundo Charaudeau (2013), os grupos sociais produzem discursos de configuração diversa que dão sentido a materializações [oriundas de imaginários circulantes e sustentadas por uma racionalização discursiva]. É nessa perspectiva que analisamos o documentário *A um passo do estrelato*. Morgan Neville, de alguma forma, se apropriou dos imaginários circulantes na sociedade americana – luta por direitos iguais das mulheres e dos afrodescendentes –, lembrando que o diretor não se insere nessa categoria, e para isso os organizou discursivamente sob a forma de uma produção fílmica.

Eu falo deles para você e o modo de organização expositivo

Mencionamos no final do tópico anterior que o diretor do documentário – Morgan Neville – não se enquadra na categoria pertencente aos *atores sociais*² presentes em seu filme. Não nos parece interessante estabelecer algum tipo de juízo de valor a esse respeito, uma vez que diversos documentários foram organizados dessa forma. Contudo, não podemos desconsiderar esse fator, uma vez que ele se mostra importante para o tipo de leitura da “realidade” proposta pelo diretor. Bill Nichols (2014) nomeia esse modo de produção de *Eu falo deles para você* e afirma que nesses documentários o “cineasta assume uma persona individual” (p. 40), ou seja, ele “representa outras pessoas.

¹ Esse postulado dialoga com diversos conceitos relevantes tanto para a análise do discurso, quanto para os demais campos das ciências humanas. Podemos citar, por exemplo, a *doxa* (trabalhada pela linguista Ruth Amossy); o *habitus* (teorizado pelo sociólogo Pierre Bourdieu); e o *interdiscurso* (clássico conceito da análise do discurso que fora proposto por Michel Pêcheux).

² Terminologia utilizada por Bill Nichols para definir os entrevistados ou participantes dos documentários.

A ideia de falar sobre um tópico ou assunto, ou pessoa ou indivíduo, empresta um ar de importância cívica a esse trabalho” (p. 41).

O autor teoriza a respeito das possibilidades que os documentaristas possuem para despertar a atenção do seu público a respeito de alguma ideia. Segundo ele, “a retórica é a forma de discurso usada para persuadir ou convencer os outros de um assunto para o qual não existe solução ou resposta definida inequívoca” (p. 43). Parece-nos que *A um passo do estrelato* se insere em um tipo de assunto contemplado na citação precedente. Qual a solução definitiva para resolver a questão da desigualdade social enfrentada pelas cantoras? Essa talvez seja a “pergunta de um milhão de dólares”, pois sua solução pode passar por medidas paliativas que, dificilmente, resolvem esse problema. A discursivização em produção fílmica documental pode ser pensada como uma dessas medidas, no sentido de que há uma tentativa de conscientização do espectador.

Outro ponto interessante a ser discutido diz respeito aos possíveis modos de organização dos documentários que foram teorizados por Bill Nichols. O autor estabelece uma taxonomia que não busca ser estanque, mas, ao contrário, objetiva evidenciar a gama de possibilidades para a realização dos documentários. Os modos de organização³ teorizados pelo autor são: *Poético*, *Expositivo*, *Observativo*, *Participativo*, *Reflexivo* e *Performático*. *A um passo do estrelato* é um notório caso de documentário estruturado a partir do *modo de organização expositivo*. Segundo Bill Nichols:

Esse modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam uma história (2014, p. 142).

Apesar do predomínio expositivo, julgamos interessante enfatizar a presença de um viés *performático*. Nichols (2014) aponta

³ Não nos parece produtivo abordar em separado os seis modos de organização. O aprofundamento nessa questão pode ser obtido a partir da leitura do capítulo seis do livro que estamos usando como base teórica de nosso artigo. “Introdução ao documentário”. As referências estão localizadas no final do texto.

que os *documentários performáticos* trabalham com a expressividade – “planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.” (p. 173) – imiscuída com “técnicas oratórias”. Comumente, tais documentários, e incluímos, aqui, o nosso objeto de análise, lidam com questões sociais. A performatividade ocorre a partir daquilo que é chamado pelo teórico francês Jean-Louis Comolli (2008) de “retirada estética” do documentarista, no sentido de que ele cede espaço para o ator social construir algum tipo de *performance*. Esse processo é nomeado por Comolli de “auto-mise-en-scène”.

A um passo do estrelato e o modo de organização argumentativo

Em seu livro *Linguagem e discurso*, Patrick Charaudeau propõe quatro modos de organização do discurso: *enunciativo*, *descritivo*, *narrativo* e aquele no qual acreditamos estar inserido o documentário problematizado em nosso artigo, o *argumentativo*. Segundo Charaudeau (2012), o modo *argumentativo* lida “com um saber que tenta levar em conta a experiência humana, através de certas operações do pensamento” (p. 201). Podemos, com isso, inferir que a chave de leitura para os discursos fundamentados mediante essa estratégia – na qual, comumente, se encontram os *documentários expositivos* – gira em torno da percepção dos *imaginários sóciodiscursivos*, fundamentados em saberes e crenças, e como o documentarista recorta um determinado “imaginário” para, a posteriori, fazer um tipo de leitura que objetiva a adesão do público. O linguista francês afirma que “o sujeito que argumenta passa pela expressão de uma convicção e de uma explicação que tenta transmitir ao interlocutor para persuadi-lo a modificar seu comportamento” (2012, p. 205).

Parece-nos produtivo focar a teorização que Charaudeau faz a respeito da *encenação argumentativa*. Pensamos que esse tópico oferece categorias relevantes para serem aplicadas em nosso objeto de pesquisa. Vejamos a definição que o autor confere para esse tipo de encenação:

A encenação argumentativa consiste, para o sujeito que quer argumentar em utilizar procedimentos que, com base nos diversos componentes do modo de organização argumentativo, devem servir a seu propósito de comunicação em função da situação e da maneira pela qual percebe seu interlocutor (2012, p. 231).

Segundo o linguista, existem três procedimentos utilizados para que determinado discurso possa ser colocado em cena. *Procedimentos semânticos*, que “consistem em utilizar um argumento que se fundamenta num consenso social pelo fato de que membros de um grupo sociocultural compartilham determinados valores” (2012, p. 232). *Procedimentos de composição*, que consistem em “repartir, distribuir, hierarquizar os elementos do processo argumentativo ao longo do texto” (2012, p. 244). *Procedimentos discursivos*, construídos a partir da utilização ocasional ou sistemática de “certas categorias da língua ou os procedimentos de outros Modos de organização do discurso, para, no âmbito de uma argumentação, produzir certos efeitos de persuasão” (2012, p. 236).

Faremos a análise de *A um passo do estrelato* a partir dos *procedimentos discursivos*, sendo que enfatizaremos seis categorias presentes nessa classificação: *definição, comparação, citação, descrição narrativa, acumulação e questionamento*. Iniciemos pensando a questão da *definição*, que problematiza questões relacionadas à *definição de um ser* e *definição de um comportamento*. O trabalho de Morgan Neville é calcado nessas duas definições, uma vez que é possível perceber uma discussão concernente à identidade étnica e como os *imaginários sociodiscursivos* definem o comportamento dessas cantoras. No tocante à *comparação*, podemos pensar que ela ocorre através da *semelhança*, no sentido de que a montagem do filme é construída a partir de relatos inter-relacionados e que, de alguma forma, possuem diversos pontos de contato. A *citação* gira em torno da evocação e do compartilhamento de saberes e experiências. O documentarista, para amparar o seu discurso, utiliza como argumento de autoridade as falas de diversas cantoras.

Os depoimentos coletados formam a estratégia da *acumulação*, que segundo Charaudeau (2012), “consiste em utilizar vários argumentos para servir a uma prova” (p.241). Isso pode ser percebido em diversos depoimentos que, apesar trazerem perspectivas diferentes, servem para validar a macro questão, ou seja, a desigualdade social enfrentada pelas cantoras afrodescendentes. Para ilustrar o nosso pensamento, é válido trazer alguns fragmentos retirados do documentário. *Darlene Love* (“Deus me deu esse talento e eu pretendo usá-lo. E a minha vida inteira foi assim: tentando fazer sucesso com o dom que eu tenho”). *Merry Clayton* (“Minha forma de ser ativista em nossa luta, como pessoas negras, era fazer música”). *Lynn Mabry* (“Ainda há artistas hoje em dia que veem vocais de apoio como símbolo sexual. Isso não é vocal de apoio. É apenas

interpretar um papel”). *Tata Vega* (“Esperava pessoas com contratos batendo à minha porta, mas isso não aconteceu. Você está muito velha. Está muito gorda (...) e depois disso, é um inferno”). *Mable John* (“Na indústria da música, principalmente nós, afro americanos, precisamos saber o valor que temos. Nós, mulheres, precisamos saber o valor que temos”). Todos os fragmentos destacados anteriormente funcionam como *descrições narrativas* de fatos ou histórias que atestam a tese defendida pelo diretor. Percebemos, neles, a construção das imagens das cantoras como sendo pessoas que lutam por melhores oportunidades e que, muitas vezes, fracassam nessa batalha. A fala de *Mable John*, por exemplo, evoca uma autoconsciência a respeito da necessidade de uma percepção identitária por parte dos afro-americanos.

No que tange ao *questionamento*, é válido apontar que *A um passo do estrelato* recorre a uma *incitação*, sendo o depoimento de *Mable John*, um comprovador dessa percepção. O que podemos perceber é que o filme parece problematizar uma “realidade” sem a necessidade de evocar uma vitimização. O que parece ser buscado é uma exaltação da luta travada contra um sistema que dificulta o almejado alcance do estrelato.

Para sintetizar as ideias desenvolvidas ao longo do texto, podemos afirmar, a respeito da estrutura filmica, que o documentário é organizado mediante um acúmulo de depoimentos. A montagem parece buscar um diálogo entre as falas das personagens, estabelecendo, ainda, inúmeras imagens de arquivo como forma de ilustrar o que está sendo dito. Em diversos momentos, o diretor paralisa a câmera no rosto das cantoras, como forma de tentar apreender os sentimentos expressos e com isso, buscar um efeito de intimidade. Outra estratégia foi desenvolvida através do estabelecimento de uma *diegese* entre a música, inserida como trilha sonora na pós-produção, e os depoimentos. O que isso quer dizer? A música, organizada na montagem, parece se inscrever no momento em que a entrevistada oferece o seu depoimento, modificando a sua performance em cena.

A um passo do estrelato parece delinear dois movimentos: *sucesso* – decorrente da posição de *backing vocal*, em que elas estão atreladas a um grande nome da música, comumente do gênero masculino (ex. Sting, Rolling Stones, Ike Turner) – e *fracasso* – quando algumas delas almejam construir carreira solo. Um ótimo exemplo é a trajetória de *Darlene Love*, responsável pela música *Christmas (baby please come home)*, que acaba trabalhando como empregada doméstica. O interessante é que,

após ouvir a supracitada música, em uma estação de rádio, ela resolve abandonar a carreira de diarista para tentar, novamente, se transformar em uma grande estrela da música.

Conclusão

Pensamos que antes de ser um impulsionador de ideias, o gênero documentário é uma manifestação artística. É interessante analisar os documentários – *A um passo do estrelato* não foge disso – mediante uma perspectiva formalista aliada à análise das condições de produção do discurso e das ideias propostas pelo documentarista. A percepção desses elementos permite uma melhor apreensão da organização do discurso proposto. Diante disso, podemos afirmar que Morgan Neville partiu dos modos de organização expositivo (teorização cinematográfica) e argumentativa (teorização linguística) para denunciar as condições de inferioridade vivenciadas pelas cantoras. É válido apontar a importância da subjetividade, pois ela confere identidade, embora não possamos esquecer que o *sujeito* se apresenta imerso em um quadro no qual os saberes e crenças se encontram compartilhados e organizados em imaginários sóciodiscursivos.

Referências

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso*. Coordenação da equipe de tradução: Angela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. 2. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso político*. Tradução de Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. 2. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Seleção e organização Cesar Guimarães, Rubens Caixeta. Tradução de Agustin de Tuguy, Oswaldo Teixeira e Rubens Caixeta: Revisão técnica Irene Ernest Dias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NEVILLE, Morgan (Dir.). *A um passo do estrelato*. Documentário. Estados Unidos. Radius TWC, 2013. 91 min., cor.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. 3ª reimpressão. Campinas, SP: Papirus, 2014.

RODRIGUES, Siane Gois Cavalcanti. *Questões de dialogismo: o discurso científico, o eu e os outros*. 2008. 302f. Tese (Doutorado) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

Análise multimodal de narrativas infantis ilustradas (*picturebooks*): uma proposta metodológica

Flávia Ferreira de Paula

UFMG, Doutoranda em Estudos Linguísticos

Kícila Ferregueti

UFMG, Doutoranda em Estudos Linguísticos

André Luiz Rosa Teixeira

UFMG, Mestrando em Estudos Linguísticos

Adriana Silvina Pagano

UFMG, Professora orientadora

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo propor uma metodologia de análise multimodal de narrativas infantis ilustradas (*picturebooks*). Segundo Matthiessen (2007), o ponto de partida para os estudos da multimodalidade é abordar a linguagem como sistema semiótico com modos de expressão diferentes (grafologia, fonologia, sinais). Com base nessa perspectiva, entende-se que nos *picturebooks*, além do modo verbal de expressão (grafologia), a imagem passa a ser um segundo modo de expressão operando na construção dos significados. No nosso estudo, foram analisadas e anotadas 2 narrativas escritas originalmente em língua inglesa e suas respectivas traduções para o português brasileiro. A anotação visou mapear a divisão de trabalho entre texto e imagem, estabelecida por meio das relações lógico-semânticas entre esses dois modos de expressão, além de se verificar a forma pela qual são estabelecidas relações coesivas entre os textos verbais e as imagens.

Palavras-chave: narrativas infantis ilustradas; análise multimodal; par linguístico inglês/português brasileiro; metodologia.

ABSTRACT: This paper introduces a methodology to perform a multimodal analysis of texts in picturebooks. Matthiessen (2007) argues that the point of departure of multimodal studies is to consider language as a semiotic system that has different modes of expression (graphology, phonology, signs). This implies that, besides the verbal mode, the image in picturebooks is a second mode of expression in the construal of meaning. In our study, two texts written in English and their translations into Brazilian Portuguese were analysed and annotated. The annotation sought to not only aid in mapping the division of labour between text and image established by the logical semantic relations among these two modes of expression, but also to investigate how cohesive relations between verbal texts and images are established.

Keywords: picturebooks; multimodal analysis; english-brazilian portuguese *corpus*; methodology.

1. Introdução

De acordo com Matthiessen (2007), a linguagem compartilha com outros sistemas semióticos a função de expressar significado. Assim, há três maneiras de se interpretar essa integração de sistemas ou integração multimodal, os quais podem ser visualizadas na Figura 1 abaixo: 1) “de cima”, verificando-se a partir do CONTEXTO DE CULTURA¹ como os diferentes sistemas funcionam juntos na construção dos significados; 2) “de baixo”, analisando-se como os diferentes sistemas de modos de expressão são realizados de maneira distinta; 3) “ao redor”, verificando-se o significado dentro do próprio plano de CONTEÚDO.

¹ No presente trabalho, os termos teóricos e descritivos da LSF foram utilizados conforme traduzidos para o português brasileiro em Figueredo (2011). Para facilitar a leitura, tais termos aparecem destacados em versalete (*smallcaps*).

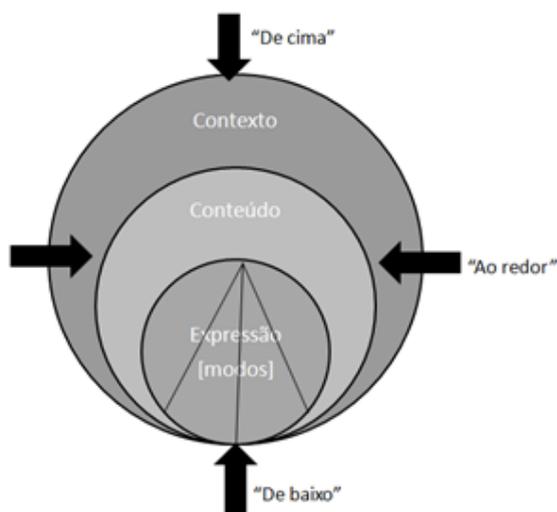


FIGURA 1: Multimodalidade.

Fonte: Adaptada de Matthiessen (2007).

Ainda de acordo com Matthiessen (2007), uma forma de se começar um estudo multimodal é a partir do sistema da linguagem, já que é um sistema intrinsecamente multimodal, envolvendo (pelo menos) três modos de expressão: grafologia, fonologia e sinais/gestos. Tal perspectiva foi adotada no presente trabalho, tendo a linguagem como ponto de partida para a metodologia de análise proposta.

O objetivo aqui é uma metodologia de análise para textos multimodais, ou seja, aqueles que possuem mais de um modo de expressão, mais especificamente textos e imagens. As narrativas que compõem o *corpus* da pesquisa são tipos de textos associados à atividade sócio-semiótica *recriar* (*recreating*). A atividade *recriar* (*recreating*) pode, nas narrativas infantis (*picturebooks*), apresentar a linguagem com papel constitutivo (essencial) ou ancilar (auxiliar), quando a linguagem opera, nesses textos, juntamente com as imagens no ESTRATO DA EXPRESSÃO, gerando, juntas (linguagem e imagens), significados no ESTRATO DE CONTEÚDO.

Este trabalho examina, sob a perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) e utilizando as categorias de Halliday e Matthiessen (2014) para as relações lógico-semânticas, como os diferentes sistemas

semióticos no ESTRATO DA EXPRESSÃO operam conjuntamente para gerar significado realizado no ESTRATO DO CONTEÚDO. Além da perspectiva das relações lógico-semânticas, é realizada uma análise das relações coesivas, especificamente do rastreamento de participantes, visando-se verificar em que medida os mecanismos coesivos de rastreamento de participantes contribuem para a realização de significados nesse tipo de texto (*picturebooks*).

O *corpus* para o presente estudo exploratório é bilíngue (inglês/português brasileiro) e unidirecional (direção de tradução do inglês para o português brasileiro, exclusivamente), composto por 2 narrativas infantis ilustradas (*picturebooks*) escritas originalmente em língua inglesa e suas respectivas traduções para o português brasileiro.

2. Revisão da literatura

No campo dos Estudos da Tradução, este estudo se insere nos estudos descritivos orientados para o produto, já que tem como objeto de estudo de traduções já existentes, de acordo com o mapa de Holmes/Toury (MUNDAY, 2008, p. 10) no qual as pesquisas no campo são descritas.

No âmbito dos estudos linguísticos, este trabalho se insere nos estudos de descrição linguística, tendo como suporte teórico a LSF. A descrição proposta pode ser localizada na matriz função-ordem, conforme ilustrado no Quadro 1 a seguir.

QUADRO 1

Localização da descrição da pesquisa proposta na matriz função-ordem

Ordem	Ideacional		Interpessoal	Textual	
	Lógica	Experiencial			(Coesiva)
Oração	Relações lógico-semânticas (expansão/projeção)	TRANSITIVIDADE	MODO MODALIDADE POLARIDADE	TEMA	Relações coesivas: referência, elipse, substituição, coesão lexical
Frase		Mini-oração (circunstâncias)	Mini-modo (adjunto)	Conjunção	
Grupo		Localização e desdobramento temporal; Ente; Qualificação, Classificação, Epítese	Finitude Validação Avaliação	Determinação	
Palavra		(Denotação)	(Conotação)		

Fonte: Adaptada de Caffarel *et al* (2004, p. 43). Nosso destaque.

Sendo assim, o trabalho abrange, como ilustrado acima, toda a escala de ORDENS e as metafunções ideacional (mais especificamente o seu componente lógico, com as RELAÇÕES LÓGICO-SEMÂNTICAS) e textual (Sistema de COESÃO).

Halliday e Matthiessen (2014) postulam relações conjuntivas entre orações, chamadas RELAÇÕES LÓGICO-SEMÂNTICAS. São dois os principais tipos: EXPANSÃO e PROJEÇÃO. Entre os tipos de EXPANSÃO, tem-se: 1) ELABORAÇÃO (*ELABORATING*); 2) EXTENSÃO (*EXTENSION*); 3) INTENSIFICAÇÃO (*ENHANCING*). Na ELABORAÇÃO (*ELABORATING*), “uma oração explica o significado de outra especificando-a ou descrevendo-a”² (HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2014, p. 461). Não há a adição de nenhum elemento ou informação nova à mensagem, mas sim mais informações a respeito do que já está lá. Na EXTENSÃO (*EXTENSION*), “uma oração estende o significado da outra adicionando algo novo a ele. O que é introduzido pode ser uma adição, ou ainda substituição, ou uma alternativa”³ (HALLIDAY e MATTHIESSEN,

² Nossa tradução de: “[...] one clause elaborates on the meaning of another by further specifying or describing it [...]”.

³ Nossa tradução de: “[...] one clause extends the meaning of another by adding something new to it. What is added may be just an addition, or else a replacement, or an alternative”.

2014, p. 471). Na INTENSIFICAÇÃO (*ENHANCING*), “uma oração (ou subcomplexo) intensifica o significado de outra qualificando-a de certa forma dentre uma gama de possibilidades: por referência de tempo, lugar, modo, causa ou condição”⁴ (HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2014, p. 476).

No Quadro 2, a seguir, são apresentados exemplos, extraídos de *Clifford: the big reddog*, uma das obras que compõem o *corpus* da pesquisa, que ilustram tanto os tipos de relações lógico-semânticas, quanto como a análise e classificação das relações texto-imagem, detalhada na seção de Metodologia.

QUADRO 2
Exemplos dos tipos de relações lógico-semântica
e da classificação da relação texto-imagem

Relações lógico-semântica	Texto	Imagem
ELABORAÇÃO	<i>This is my dog - Clifford</i>	A imagem apresenta quem e como é o cachorro Pacheco (grande e vermelho).
extensão	He digsupflowers	A imagem representa o cachorro escavando árvores
INTENSIFICAÇÃO	<i>We have fun together</i>	A imagem ilustra como a menina e o seu cachorro se divertem
Sem relação lógico-semântica	<i>I'm Emily Elizabeth and I have a dog</i>	Na imagem só aparece a menina, sem o cachorro.

Sob a perspectiva da metafunção textual, a “coesão faz parte do componente de formação textual (tessitura), e é o recurso através do qual elementos estruturalmente independentes estabelecem uma relação de interdependência interpretativa (estabelecida através de relações semânticas)”⁵ (HALLIDAY; HASAN, 1976, p. 27). Essa

⁴ Nossa tradução de: “[...] one clause (or subcomplex) enhances the meaning of another by qualifying it in one of a number of possible ways: by reference to time, place, manner, cause or condition”.

⁵ Nossa tradução de: “Cohesion, therefore, is part of the text-forming component in the linguistic system. It is the means whereby elements that are structurally unrelated to one another are linked together, through the dependence of one on the other for its interpretation”.

interdependência é realizada através de dois mecanismos distintos de rastreamento: a CORREFERÊNCIA e a COESÃO LEXICAL. A CORREFERÊNCIA, diz respeito à possibilidade de identificação de um elemento (no próprio discurso ou no contexto de situação). Se o elemento pode ser recuperado pelo falante, seu status é de “dado”, e se o elemento não pode ser recuperado pelo falante, uma nova identidade terá que ser atribuída a ele. Esse tipo de rastreamento pode ser realizado tanto em português quanto em inglês através de recursos gramaticais: CORREFERÊNCIA PESSOAL (através de pronomes pessoais e possessivos) e DEMONSTRATIVA (através de pronomes demonstrativos, determinantes ou advérbios locativos e temporais).

A COESÃO LEXICAL, por sua vez, como o próprio nome indica, é estabelecida através de mecanismos lexicais. Esse tipo de mecanismo pode se realizar de duas maneiras distintas: estabelecendo uma relação de ELABORAÇÃO através da repetição de um item lexical, da utilização de itens considerados sinônimos ou antônimos, e através de itens que estabeleçam uma relação de hiponímia (tipos de: por exemplo, árvore-pinho-ipê); ou constituindo uma relação de EXTENSÃO: estabelecendo uma relação de meronímia (partes de: por exemplo, árvore-tronco-folhas).

O Quadro 3, abaixo, exemplifica esses dois mecanismos ao mesmo tempo que ilustra a classificação e anotação das orações analisadas de acordo com essas categorias, o que também será detalhado na próxima seção.

QUADRO 3

Exemplos dos mecanismos coesivos e da classificação dos itens anotados

<p>I <correferência_pessoal_determinativa> ‘m Emily Elizabeth and I <correferência_pessoal_determinativa>have a dog. Mydog<correferência_pessoal_possessiva>isa big reddog<lexical_elaboração_atribuição_hiponímia>. [...] He <correferência_pessoal_determinativa> runs aftercats, too. We<correferência_pessoal_determinativa>don’t go tothe<correferência_pessoal_não_especifica_determinante>zoo <lexical_extensão_meronímia>anymore. He <correferência_pessoal_determinativa>digsupflowers. Clifford <lexical_elaboração_identidade_repetição>lovestochewshoes. It’s not easy to keep Clifford <lexical_elaboração_identidade_repetição>.</p>
--

3. Metodologia

3.1. Descrição do *corpus*

O *corpus* analisado é composto por duas narrativas originais e suas respectivas traduções para o português brasileiro, totalizando 170 orações e 82 imagens. A obra *Clifford: the big red dog* foi escrita por Norman Bridwell e publicada pela primeira vez em 1963. Sua tradução para o português brasileiro – *Pacheco, o cachorro gigante* – foi feita no Brasil por Maria Clara Machado e publicada em 1995. A obra *Guess how much I love you* foi escrita, em 1994, pelo britânico Sam McBratney e ilustrado por Anita Jeram. Sua edição brasileira, traduzida por Fernando Nuno, intitulada *Adivinha quanto eu te amo*, foi publicada em 1996.

3.2. Anotação

Para a análise, a anotação das relações lógico-semânticas foi feita manualmente com o auxílio de planilhas em formato eletrônico. Para cada obra, uma aba na planilha eletrônica foi criada. Primeiramente, cada linha da planilha foi preenchida com uma oração classificada de acordo com sua relação lógico-semântica em relação a sua imagem no texto. As relações lógico-semânticas foram anotadas partindo-se dos textos verbais (orações) em relação às imagens. As categorias, com base em Halliday e Matthiessen (2014), de PROJEÇÃO e EXPANSÃO foram anotadas segundo o critério do tipo de relação conjuntiva estabelecida entre texto e imagem.

As anotações das cadeias coesivas de participantes foram realizadas manualmente com a utilização de planilhas em formato eletrônico com base nas categorias apresentadas. Para cada uma das obras, as orações foram separadas e colocadas em linhas numeradas. A primeira coluna continha as orações; a segunda coluna a discriminação do item anotado; e na terceira coluna as categorias de CORREFERÊNCIA e COESÃO LEXICAL empregadas. Cumpre mencionar, ainda, que, durante a anotação, houve a necessidade de se criar uma categoria de anotação (denominada *not_applicable*) para as ocorrências em que não era possível identificar nenhum mecanismo coesivo sendo utilizado.

Ao final da anotação, a contagem foi feita por meio de um *script* desenvolvido para esse fim no Ambiente R (R CORE TEAM, 2015).

4. Resultados e discussão

4.1. Relações lógico-semânticas

Como exposto, a anotação foi realizada em duas narrativas infantis ilustradas: *Clifford, the big red dog* e *Guess how much I love you*; e suas respectivas traduções: *Pacheco, o cachorro gigante* e *Adivinha quanto eu te amo*. Os resultados das anotações são apresentados nas Tabelas 1 e 2 abaixo:

TABELA 1
Comparativo dos resultados da anotação das relações lógico-semânticas de *Clifford, the big red dog* e *Pacheco, o cachorro gigante*⁶

logico_semantic_relation	Clifford, the big red dog	Pacheco, o cachorro gigante
expansion_elaboration	20 (45,45%)	13 (38,24%)
expansion_enhancement	14 (31,82%)	10 (29,41%)
no_logico_semantic_relation	7 (15,91%)	8 (23,53%)
expansion_extension	3 (6,82%)	3 (8,82%)
Total de orações	44 (100%)	34 (100%)

Na anotação de *Clifford, the big red dog* e *Pacheco, o cachorro gigante*, é possível ver que a narrativa original tem um número maior de total de orações em relação à traduzida, conforme a última linha da Tabela 1. Com a análise das relações lógico-semânticas texto-imagem, verificou-se que a relação da maior parte das imagens e orações de ambas as narrativas é de ELABORAÇÃO, sendo 44,45% das ocorrências no Texto Original (TO) e 38,24% no Texto Traduzido (TT). Em segundo lugar, tem-se a relação de INTENSIFICAÇÃO texto-imagem, com 31,82% das ocorrências no TO e 29,41% no TT. A porcentagem de imagens sem relação lógico-semântica em relação ao texto verbal é maior na obra traduzida, sendo 15,91% do total de ocorrências no TO e 23,53% no TT. Por fim, a relação de EXTENSÃO aparece com 6,82% no TO e 8,82% no TT.

⁶ Todas as tabelas apresentam os resultados da seguinte forma: Frequências absoluta e (relativa), ordenadas em ordem decrescente, de acordo com a coluna dos resultados dos originais em inglês.

TABELA 2

Comparativo dos resultados da anotação das relações lógico-semânticas de *Guess how much I love you* e *Adivinha quanto eu te amo*

logico_semantic_relation	Guess how much I love you	Adivinha quanto eu te amo
expansion_elaboration	22 (62,86%)	21 (61,77%)
no_logico_semantic_relation	9 (25,71%)	10 (29,41%)
expansion_enhancement	4 (11,43%)	3 (8,82%)
expansion_extension	0 (0%)	0 (0%)
Total de orações	35 (100%)	34 (100%)

Com o resultado das anotações de *Guess how much I love you* e *Adivinha quanto eu te amo*, tem-se que o número total de orações é próximo em ambas as narrativas, como mostra a última linha da Tabela 2, e o tipo de relação lógico-semântica é semelhante entre os dois. Com maior número de ocorrências, tem-se novamente ELABORAÇÃO texto-imagem, com 62,86% do total no TO e 61,77% no TT. A relação de INTENSIFICAÇÃO aparece em segundo lugar, assim como na primeira narrativa analisada, e se refere à 11,43% do total de ocorrências no TO e 8,82% no TT. Na análise, 25,71% das orações do TO não apresentaram nenhuma relação lógico-semântica com as imagens, contra 29,41% das orações do TT. Por fim, não foram encontradas ocorrências de EXTENSÃO em nenhuma das narrativas.

A Tabela 3 abaixo apresenta um quadro comparativo entre as duas narrativas originais e traduzidas analisadas e as relações lógico-semânticas texto-imagem encontradas.

TABELA 3
Comparativo do total das relações léxico-semânticas nas narrativas analisadas, originais e traduzidas

logico_semantic_relation	Originais	Traduzidos
expansion_elaboration	42 (53,16%)	34 (50%)
expansion_enhancement	18 (22,78%)	13 (19,12%)
no_logico_semantic_relation	16 (20,25%)	18 (26,47%)
expansion_extension	3 (3,80%)	3 (4,41%)
Total de orações	79 (100%)	68 (100%)

No que se refere às relações lógico-semânticas, com a análise de ambas as narrativas, tem-se a ELABORAÇÃO como a mais frequente, com 53,16% das ocorrências nos TOs e 50% dos TTs. A relação de INTENSIFICAÇÃO aparece em segundo lugar, com 22,78% das ocorrências dos TOs e 19,12% dos TTs. Com menor número de ocorrências, tem-se 3,80% do total de orações dos TOs com relação de EXTENSÃO com as imagens, contra 4,41% nos TTs. Por fim, 20,25% das orações dos TOs não apresentaram relação lógico-semântica com as imagens, contra 26,47% nos TTs.

4.2. Coesão

Como no caso das relações lógico-semânticas, a anotação das cadeias coesivas foi realizada nas duas narrativas infantis ilustradas e suas respectivas traduções. Os resultados das anotações são apresentados nas Tabelas 4 e 5 abaixo:

TABELA 4

Comparativo dos resultados da anotação das relações coesivas de *Clifford, the big red dog* e *Pacheco, o cachorro gigante*.

reference_lexical_cohesion	Clifford, the big red dog	<i>Pacheco, o cachorro gigante.</i>
co-reference_personal_determinative	39 (60,94%)	29 (55,77%)
lexical_elaborating_identity_repetition	7(10,94%)	8 (15,38%)
co-reference_personal_possessive	7 (10,94%)	4 (7,84%)
lexical_elaborating_attribution_hiponymy	4 (6,25%)	1 (1,96%)
co-reference_demonstrative_non-specific_determiner	2 (3,13%)	4 (7,84%)
co-reference_demonstrative_specific_nominal_pronominal	2 (3,13%)	3 (5,88%)
co-reference_demonstrative_specific_nominal_determining	1 (1,56%)	1 (1,96%)
lexical_extending_meronymy	1 (1,56%)	0 (0%)
not_applicable ⁷	1 (1,56%)	2 (3,92%)
Total	64 (100%)	52 (100%)

Na anotação de *Clifford, the big red dog* e *Pacheco, o cachorro gigante*, é possível ver que o total de elementos anotados no TO é um pouco maior em comparação com o TT (64 e 52, respectivamente). As porcentagens mostram que o mecanismo predominante em ambas as narrativas é a correferência pessoal determinativa com 60,94% no TO e 55,77% no TT. Note-se a porcentagem um pouco mais elevada no TO (aproximadamente 5% a mais). O segundo mecanismo coesivo mais empregado é o lexical de repetição, sendo 10,94% de ocorrências no TO e 15,38% no TT. Em terceiro lugar, já com uma porcentagem mais baixa, vemos a CORREFERÊNCIA PESSOAL POSSESSIVA, totalizando 10,94% das ocorrências no TO e 7,84% no TT.

⁷ É importante ressaltar que a categoria not_applicable foi criada durante a anotação e diz respeito às ocorrências em que não foi possível identificar o emprego de mecanismos coesivos.

TABELA 5
Comparativo dos resultados da anotação das relações coesivas de
Guess how much I love you e Adivinha quanto eu te amo

reference_lexical_cohesion	<i>Guess how much I love you</i>	<i>Adivinha quanto eu te amo.</i>
co-reference_personal_determinative	39 (48,15%)	39 (36,86%)
lexical_elaborating_identity_repetition	20 (24,69%)	23 (22,33%)
co-reference_personal_possessive	8 (9,88%)	7 (6,80%)
co-reference_demonstrative_specific_nominal_pronominal	8 (9,88%)	5 (4,85%)
co-reference_demonstrative_non-specific_determiner	5 (6,17%)	26 (25,24%)
co-reference_demonstrative_specific_adverbial	0 (0%)	1 (0,97%)
lexical_elaborating_identity_synonymy_synonym	0 (0%)	1 (0,97%)
not_applicable	1 (1,23%)	1 (0,97%)
Total	81 (100%)	103 (100%)

Na análise de *Guess how much I love you e Adivinha quanto eu te amo*, diferentemente da primeira obra analisada, é possível ver que o total de elementos anotados no TO é um pouco menor em comparação com o TT (81 e 103, respectivamente), o que se deve ao aumento do emprego do mecanismo de CORREFERÊNCIA DEMONSTRATIVA não específica determinante, sendo 5 no TO e 26 no TT. As porcentagens mostram que o mecanismo predominante em ambas as narrativas, como na obra anteriormente analisada, é a CORREFERÊNCIA PESSOAL DETERMINATIVA com 48,15% das ocorrências no TO e 36,86% no TT. O segundo mecanismo coesivo mais empregado é o LEXICAL DE REPETIÇÃO, totalizando 24,69% no TO e 22,33% no TT. Em terceiro lugar, já com uma porcentagem mais baixa, vemos a CORREFERÊNCIA PESSOAL POSSESSIVA, sendo 9,88% das ocorrências no TO e 6,80% no TT.

O resultado comparativo do total das relações coesivas anotadas é apresentado na Tabela 6:

TABELA 6
Comparativo do total das relações coesivas nas analisadas,
originais e traduzidas

reference_lexical_cohesion	Original	Tradução
co-reference_personal_determinative	78 (53,79%)	68 (43,87%)
lexical_elaborating_identity_repetition	27 (18,62%)	31 (20%)
co-reference_personal_possesive	15 (10,34%)	11 (7,10%)
co-reference_demonstrative_specific_nominal_pronominal	10 (6,90%)	8 (5,16%)
co-reference_demonstrative_non-specific_determiner	7 (4,83%)	30 (19,35%)
lexical_elaborating_atribution_hiponymy	4 (2,76%)	1 (0,65%)
not_applicable	2 (1,38%)	3 (1,94%)
co-reference_demonstrative_specific_nominal_determining	1 (0,69%)	1 (0,65%)
lexical_extending_meronymy	1 (0,69%)	0 (0%)
co-reference_demonstrative_specific_adverbial	0 (0%)	1 (0,65%)
lexical_elaborating_identity_synonymy_synonym	0 (0%)	1 (0,65%)
Total	145 (100%)	155 (100%)

Como é possível verificar no comparativo dos totais das relações coesivas anotadas, o mecanismo predominante é a CORREFERÊNCIA PESSOAL DETERMINATIVA, totalizando 53,79% das ocorrências no original e 43,87% no traduzido. O segundo mecanismo coesivo mais empregado é a REPETIÇÃO do item lexical, sendo 18,62% no original e 20% no traduzido. Com relação aos outros mecanismos empregados, os resultados revelam que não houve muita variação entre os mecanismos coesivos empregados, exceto na CORREFERÊNCIA DEMONSTRATIVA NÃO-ESPECÍFICA DETERMINANTE, na qual houve um aumento de emprego quando comparado o original, com 4,83% e o traduzido, com 19,35%. O aumento desse mecanismo se deve aos nomes próprios atribuídos aos personagens no TO e no TT. Em ambos os casos um grupo nominal que seria empregado como substantivo comum é empregado como substantivo próprio (Big Nutbrown Hare/Little Nutbrown Hare e Coelho Pai/Coelhinho). No entanto, em inglês, exceto em casos específicos, nomes próprios não são acompanhados de determinantes, mas no português o sistema permite as duas opções (por exemplo: *O Coelho Pai deitou o Coelhinho na sua caminha de folhas*). Dessa forma, enquanto que no TO o rastreamento dos dois personagens

principais é realizado através de apenas a repetição lexical dos nomes próprios, no TT o rastreamento é realizado através da REPETIÇÃO e do uso do mecanismo de CORREFERÊNCIA DEMONSTRATIVA NÃO-ESPECÍFICA DETERMINANTE.

Em linhas gerais, no âmbito das relações lógico-semânticas, foi possível observar e sugerir a hipótese de narrativas infantis ilustradas apresentarem maior frequência de relação texto-imagem de ELABORAÇÃO. Dessa forma, a linguagem, nessas narrativas, seria mais constitutiva do que ancilar.

Já no que diz respeito aos mecanismos coesivos, a análise revelou uma tendência de uso de mecanismos de CORREFERÊNCIA PESSOAL DETERMINATIVA e COESÃO LEXICAL por REPETIÇÃO de um determinado item, por sua vez realizadas por palavras nominais pronominais e por palavras nominais: substantivos.

5. Considerações finais

O presente trabalho teve como objetivo propor uma metodologia de análise para narrativas infantis ilustradas que permitisse verificar e classificar a divisão de trabalho entre texto e imagem por meio das relações lógico-semânticas estabelecidas entre esses dois meios de expressão e dos mecanismos coesivos empregados. Tal metodologia englobou a segmentação das partes escritas das obras em orações, bem como a classificação e anotação das relações texto-imagem de acordo com as categorias das RELAÇÕES LÓGICO-SEMÂNTICAS e do sistema de COESÃO.

Ainda, a metodologia desenvolvida possibilitou confirmar a hipótese inicial de que seria possível mapear como se dá a relação texto-imagem por meio das RELAÇÕES LÓGICO-SEMÂNTICAS. Já com relação aos mecanismos coesivos, como optou-se por, primeiramente, verificar como eles foram empregados ao longo dos textos escritos, não foi possível, no escopo deste trabalho, explorar como seria possível mapear o uso de mecanismos coesivos texto-imagem, embora tenha sido possível fazer observações relevantes nesse sentido. Dentre elas, está o fato de que os personagens principais tendem a estar presentes em todas as imagens, o que poderia indicar a utilização do recurso de REPETIÇÃO entre texto e imagem, aspecto que se pretende explorar em trabalhos futuros.

Referências

- CAFFAREL, A.; MARTIN, J. R.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. (Ed.). *Language typology: a functional perspective*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.
- HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.
- HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. 4th. ed. Oxford: Routledge, 2014.
- MATTHIESSEN, C. The Multimodal Page. In: ROYCE, T.; BOWCHER, W. (Org.). *New directions in the analysis of multimodal discourse*. London and New York: Routledge, 2007. p. 1-62.
- MUNDAY, J. *Introducing translation studies: theories and applications*. 2. ed. London: Routledge, 2008.
- R CORE TEAM. *R: A language and environment for statistical computing*. Vienna: R Foundation for Statistical Computing, 2015. Disponível em: <<http://www.R-project.org/>>.

Estudo em painel do uso do dativo na fala de Teresina

Francisca da Cruz Rodrigues Pessoa

Poslin/FALE/UFMG

RESUMO: Esta comunicação tem como objetivo apresentar os resultados de um estudo de painel. Foram analisadas duas amostras do Português falado por estudantes teresinenses. A primeira compõe-se de cinco entrevistas coletadas no ano 2000. A segunda compõe-se de entrevistas coletadas 15 anos mais tarde, com os mesmos informantes. Este estudo assume os pressupostos teórico-metodológicos da Teoria da Variação (LABOV, 1994) – modelo variacionista quantitativo ou modelo sociolinguístico quantitativo. A variável dependente é a realização pronominal clítica ou pronominal não clítica de NPs dativos. Nossos resultados mostram que há predominância da variante clítica nos dois períodos de tempo analisados e que não se observou queda na frequência de clíticos na fala teresinense no período.

Palavras-chave: dativo; variação linguística; língua falada; estudo em painel.

ABSTRACT: This communication aims to present the results of a panel study. Two samples of Portuguese spoken by Teresina students were analyzed. The first consists of five interviews collected in 2000. The second consists interviews collected 15 years later with the same informants. This study takes the theoretical and methodological assumptions of the Linguistic Change Theory (Labov, 1994). The dependent variable is the clitic form or pronominal form of dative NPs. Our results show that the clitic variant is preferred in both analyzed periods of time and that there was no drop of clitics in the speech of Teresina students during this time.

Keywords: dative; linguistic variation; spoken language; panel study.

Introdução

Nesta comunicação vamos apresentar os resultados de uma das etapas de minha tese de doutorado cujo tema é a realização pronominal de NPs dativos na fala teresinense. São poucos os estudos sobre o dialeto falado no Piauí, embora um corpus sobre a fala teresinense já tenha sido organizado. Trata-se do Banco de Dados do Projeto *Aspectos Gramaticais do Português Falado por Estudantes Teresinense*¹. Para a realização do presente trabalho, agregamos 05 novas entrevistas a esse corpus. São entrevistas feitas com 5 informantes da amostra anterior, coletadas após um intervalo de 15 anos. Nosso objetivo é a realização de um estudo de painel.

Segundo Labov (1994), os estudos em tempo real são caracterizados como análises linguísticas em discretos períodos de tempo (estudos de curta duração) e como estudos linguísticos em dilatados lapsos de séculos (estudos de longa duração). Para os estudos linguísticos em tempo real de curta duração, Labov assevera que há duas modalidades de estudo envolvendo mudança linguística: o estudo de painel (“panel study”) e o estudo de tendência (“trend study”). O estudo de painel consiste em verificar o comportamento de formas variantes que se encontram em competição com a finalidade de observar se uma forma está sendo abandonada em favor de outra. Para isso, é necessário o recontato dos mesmos informantes tempos depois.

A contribuição teórica desse tipo de estudo é permitir uma melhor interpretação dos resultados obtidos em análises com base no tempo aparente.

A pesquisa

A variável dependente aparece em (1ab).

- (1) a. ele **me** dá um monte de coisa (EPuIF4^aS)
- b. mamadeira a gente enche de água e dá pra **ela** (EPuIF4^aS)

¹ Esse corpus foi organizado pelas professoras Maria Auxiliadora Ferreira Lima (UFPI) e Maria Anecy Calland Marques Serra (UFPI) no ano 2000. Em 2015 acrescentamos novas entrevistas e digitalizamos o total de entrevistas do corpus.

As variáveis linguísticas observadas foram: a posição do dativo (pré-verbal ou pós-verbal), a realização do sujeito (expresso ou nulo), a pessoa (1^a, 2^a ou 3^a) e o tipo de verbo (expressão, transferência e outros). As variáveis extralinguísticas observadas foram: grupo social (escola pública ou escola particular) e sexo (masculino ou feminino), escolaridade (5^o ou 9^o ano).

Metodologia

Acompanhando Berlinck (1997), consideramos objeto indireto os sintagmas preposicionados (preposição a/para + pronome tônico ele/ela) e os pronomes clíticos dativos fonologicamente realizados ou não, que são argumentos verbais. Os verbos analisados são aqueles que semanticamente se identificam como de (i) transferência material (dar), transferência verbal (dizer, responder) e perceptual (ensinar), (ii) movimento físico (levar, chegar); (iii) movimento abstrato (submeter); e (iv) denotadores de interesse (obedecer). Os clíticos encontrados no corpus são *me*, *te*, *lhe*, respectivamente de primeira, segunda e terceira pessoas.

As dez entrevistas analisadas são constituídas de conversas efetuadas entre o entrevistador e o informante, versando sobre assuntos livres e atuais, de interesse do informante.

Os critérios adotados para a seleção dos dados são: ser clítico dativo; ser um complemento preposicionado substituível por clítico dativo. O modelo de análise é a Teoria da Variação (LABOV, 1972; 1994; TAGLIAMONTE, 2006) – modelo variacionista quantitativo ou modelo sociolinguístico quantitativo.

A ferramenta estatística de tratamento dos dados foi o programa Goldvarb 2001, o qual fornece informações quantitativas relevantes para guiar o pesquisador na análise dos fenômenos linguísticos. Cabe ressaltar que, conforme Scherre e Naro (2007, p.176), a estatística “nos abre novos horizontes de entendimento porque aumenta nossas capacidades de analisar o uso linguístico”. Nesta etapa apresentamos os resultados em percentuais. A apresentação em pesos relativos está prevista para a próxima etapa.

A análise

A frequência global de variantes no *corpus* pesquisado aparece na Tabela 1.

TABELA 1
Distribuição das variantes pronominais no *corpus*

	Clítico		Não Clítico		T
	No.	%	No.	%	
Anos de 2000 a 2003	375	59	253	40	631
Ano de 2015	62	60	40	31	102

Os dados acima mostram que os informantes utilizaram nas duas amostras bem mais o dativo com a variante *clítica* e que o ano de 2015 obteve um percentual maior, isto é, 68% das ocorrências. Os exemplos abaixo ilustram a Tabela 1.

(4) elas me diz tu é chata (EPuIF4^aS)

(5) ele disse pra ele procurar uma pessoa legal (EPuIF4^aS)

A Tabela 2, a seguir, são apresentados os resultados referentes ao primeiro fator selecionado pelo programa, a posição do verbo na sentença.

TABELA 2
Distribuição das variantes conforme a posição em relação ao verbo

	Década de 2000		Ano de 2015	
	Clítica		Clítica	
	No.	%	No.	%
Pré-verbal	373	98	61	98
Pós-verbal	2	0	1	2
Total	375		62	

Um resultado importante em relação a esse fator é que em ambas as amostras a posição pós-verbal foi nula. Vejamos as ocorrências.

(6) (...) ela sempre me dá as fala maiores...(EPuIF4^aS)

(7) (...) eu perguntei pra ele... (EPuIF4^aS)

A seguir são apresentados os resultados referentes ao sujeito.

TABELA 3
Distribuição das variantes conforme a realização do sujeito

	Década de 2000		Ano de 2015	
	Clítica		Clítica	
	No.	%	No.	%
Expresso	319	69	58	62
Nulo	56	55	4	44
Total	375		62	

Esta tabela mostra que em ambas os tempos, o percentual de clíticos é maior quando o sujeito da sentença não é nulo.

Vejamos os exemplos a seguir:

(8) (...) ele me deu uma revistinha da árvore... (EPuIM4^aS)

(9) eu perguntei pra meu pai... (EPuIM4^aS)

(10) Que me lembre não. (EPuIF4^aS)

(11) (...) pedi pra minha mãe... (EPuIM4^aS)

Em (8) e (9), as realizações dativas clíticas e não clíticas introduzem sujeito expresso e em (10) e (11), nulo.

Outro fator analisado, no *corpus* em estudo, é a pessoa. Vejamos os pesos relativos de 1^a e 2^a pessoas. Praticamente não houve ocorrências de clíticos de 3^a pessoa no *corpus*. Confirma-se nessa amostra a tendência de não realização de clítico de 3^a pessoa já documentada em vários

estudos quantitativos sobre o Português Brasileiro tanto na modalidade oral (TARALLO (1983), DUARTE (1989)) quanto na modalidade escrita (NASCIMENTO (2001), FREIRE, (2005)).

TABELA 4
Distribuição das variantes conforme a pessoa

	Tempo 1		Tempo 2	
	No.	%	No.	%
1ª Pessoa	284	94	48	94
2ª Pessoa	77	80	14	87
3ª Pessoa	14	6	0	0
Total	375		62	

Os resultados mostram que a primeira pessoa predominou em ambas as amostras. Vejamos as ocorrências:

(12) eu gosto de fazer o que o mundo me proporciona hoje... (EPaIF8^aS)

(13) eu num sei assim pra te explicar... (EPuIF8^aS)

(14) (...) os nossos pai vai deixar pra gente... (EPuIF8^aS)

(15) Desejo a vocês... (EPuIF8^aS)

(16) Deus quer o melhor pra ele... (EPuIF8^aS)

Em (12), (13) as realizações dativas de 1^a, 2^a pessoas são clíticas e em (14) e (15), não clíticas. Não houve ocorrências de 3^a pessoa com clítico. Todas as ocorrências foram pronominais.

Dando prosseguimento a análise, passemos a outro fator verificado no *corpus* em estudo, o gênero.

TABELA 5
Distribuição das variantes conforme o gênero

	Tempo 1		Tempo 2	
	No.	%	No.	%
Masculino	130	49	10	33
Feminino	245	66	52	72

Estes resultados ficam mais visíveis no Gráfico 1.

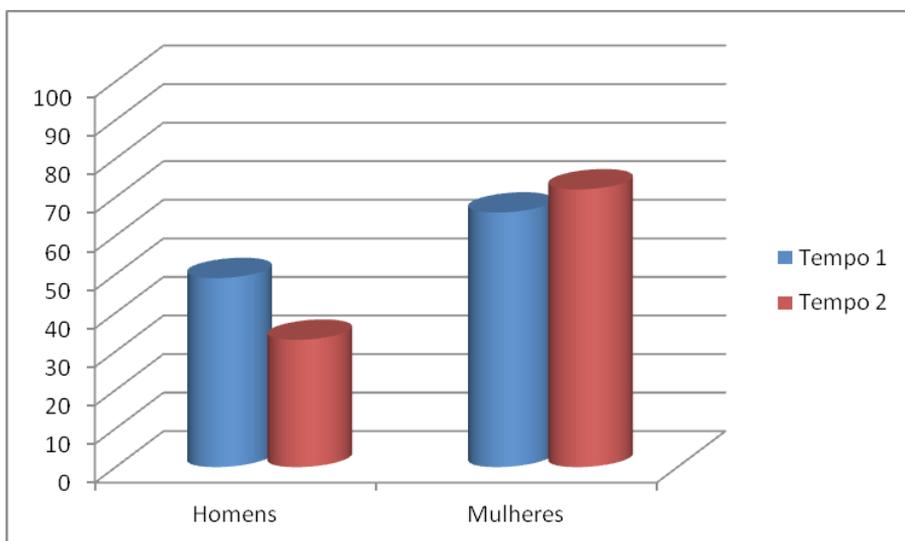


GRÁFICO 1: Distribuição das variantes conforme o sexo em dois momentos do tempo

Os dados nos mostram algo bastante recorrente nos estudos sociolinguísticos: no decorrer do tempo houve aumento no uso de clíticos dativos na fala das mulheres e queda na fala masculina.

Algumas conclusões

Procuramos descrever e analisar, na fala de Teresina, a variação de uso das realizações clíticas e não clíticas em dativo, o que permitiu identificar certos aspectos relacionados às ocorrências dessas variantes, a fim de fazermos um mapeamento geral dos resultados e, sobretudo, de podermos refletir sobre outras pesquisas.

Diante desses resultados, percebemos que no *corpus* há predominância da variante clítica nos dois períodos de tempo analisados. Ressaltamos, entretanto, que quantificamos apenas os dativos anafóricos foneticamente realizados. Os demais estudos contabilizam os dativos nulos.

Referências

BERLINCK, R. A. The Portuguese Dative. In: VAN BELLE, W.; VAN LANGENDONCK, W. *The Dative*. Amsterdam: John Benjamins, 1996. (Descriptive Studies, 1). p. 119-151.

BERLINCK, R. A.; R. A. *Sobre a realização do objeto indireto no português do Brasil*. In: ENCONTRO DO CÍRCULO LINGUÍSTICO DO SUL - CelSul, II, 1997, Florianópolis, 1997.

DUARTE, M. E. L. Clítico acusativo, pronome lexical e categoria vazia no português do Brasil. In: TARRALO, F. (Org.). *Fotografias sociolinguísticas*. Campinas: Pontes, 1989. p. 19-34.

FREIRE, G. C. *A realização do acusativo e do dativo anafóricos de 3ª pessoa na escrita brasileira e lusitana*. 2005. 204 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) - Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

LABOV, William. *Principles of linguistic change: social factors*. University of Pennsylvania, 1994.

NASCIMENTO, M. E. P. do. *O uso do pronome lhe como acusativo e como dativo em textos informais*. 2001. Dissertação (Mestrado) - UFA, Alagoas, Maceió, 2001.

PAIVA, Maria da Conceição; DUARTE, Maria Eugênia Lamoglia. Mudança linguística: observações no tempo real. In: MOLLICA, M. C.; BRAGA, M. L. (Org.). *Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 180-190.

PAIVA, Maria da Conceição; DUARTE, Maria Eugênia Lamoglia (Org.). *Mudança linguística em tempo real*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; 2003.

ROCHA LIMA, C. H. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2013.

SCHERRE, Maria Marta Pereira; NARO, Anthony Julius. Análise quantitativa e tópicos de interpretação do Varbrul. In: MOLLICA, M. C.; BRAGA, M. L. (Org.). *Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 147-177.

TARALLO, F. L. *Relativization strategies in brazilian portuguese*. 1983. Thesis (PHD) – University of Pensylvania, 1983.

Crêterios de segmenta o da fala

Frederico Cavalcante

UFMG, Mestrado

Cassiano César da Silva

UFMG, Gradua o

Tommaso Raso

UFMG, Orientador

RESUMO: Apresentamos o minicurso *Crêterios de segmenta o da fala*, ministrado na XII Semana de Eventos da Fale (UFMG). O minicurso, que tratou de diferentes possibilidades e técnicas para a segmenta o da fala, foi dividido em dois módulos. No primeiro, abordamos a segmenta o da fala em enunciados, e desses em unidades tonais; no segundo, abordamos a segmenta o fonética por meio de análise espectrográfica. Os módulos se basearam na identifica o de quebras prosódicas através de oitiva e na interpreta o de parâmetros acústicos através de leitura de espectrograma. O desenvolvimento de tais competências se justifica por diversos fatores. Por exemplo, no nível da percep o, a segmenta o da fala   sinalizada por ‘descontinuidades’ acústicas, chamadas de quebras prosódicas, que delimitam unidades pragmaticamente relevantes. Já do ponto de vista articulatório, parâmetros acústicos sinalizam a natureza e o modo de articula o dos fones, possibilitando assim o estudo de suas propriedades físicas.

Palavras-chave: enunciados; unidades tonais; quebras prosódicas; espectrograma; sílabas; fone.

ABSTRACT: We present the *Criteria for speech segmentation* workshop, held at the XII *Semana de Eventos da Fale* (UFMG). The workshop dealt with different possibilities and techniques for speech segmentation, and consisted of two parts. The first one focused on the segmentation of speech into utterances and of these into tone units; the second one focused on phonetic segmentation through spectrographic analysis. The workshop was based on the perceptual identification of prosodic

breaks and the visual identification of acoustic parameters displayed on spectrograms. Developing such skills is important for several reasons. For instance, at the level of perception, the segmentation of speech is signaled by acoustic ‘discontinuities’, called prosodic breaks, which delimit units that are pragmatically relevant. Regarding the articulatory level, acoustic parameters point to articulatory features of speech sounds, thus allowing the study of their physical properties.

Keywords: utterances; tone units; prosodic breaks; spectrogram; syllable; phone.

1 Introdução

Para a XII Semana de Eventos da Fale, preparamos um minicurso estruturado em dois módulos, objetivando introduzir os participantes a técnicas de segmentação da fala para diferentes tipos de estudo.

No primeiro módulo, dedicamo-nos à segmentação com base na percepção de quebras prosódicas e à atribuição de valor terminal e não-terminal às mesmas. Para tanto, utilizamos o software Winpitch (MARTIN, 2005), o qual oferece ferramentas para a visualização e avaliação de parâmetros acústicos, de um modo simples e acessível. Oferecemos aos participantes noções básicas sobre o uso desse software e mostramos como a segmentação da fala com base em quebras prosódicas é importante para a identificação de unidades de referência da fala superiores à palavra.

No segundo módulo, abordamos a segmentação fonética da fala por meio da análise de espectrogramas. O software Praat (BOERSMA; WEENINK, 2015) foi utilizado nesse módulo, pois oferece recursos mais apropriados à análise minuciosa dos parâmetros acústicos relevantes para a segmentação da fala em sílabas e fones. Foram oferecidas aos participantes informações básicas sobre a operação do software. O foco desse módulo foi mostrar como reconhecer os principais parâmetros acústicos relacionados às sílabas e fones e como esses parâmetros podem ser utilizados como pistas para a interpretação fonológica.

O minicurso não se centrou em questões de natureza teórica, pois o nosso objetivo era fornecer, tanto quanto possível, instrumentos aos participantes para que eles tivessem condições para reconhecer pistas perceptuais e parâmetros acústicos relevantes para a segmentação da fala. Entretanto, tratamos de algumas noções sobre a natureza física

da fala, explicitando características segmentais elementares e alguns parâmetros acústicos básicos. Apesar de não termos abordado questões teóricas diretamente, a idealiza o do minicurso se deu com base em no es desenvolvidas em aparato teórico sólido.

Nas próximas se es, serão apresentadas as ferramentas computacionais e as no es trabalhadas em cada um dos módulos.

2 Módulo I

Como identificar na cadeia sonora da fala unidades de referência superiores ao nível da palavra? Essa foi a pergunta   qual nos propusemos oferecer algumas respostas durante o primeiro módulo do nosso minicurso. Para tanto, valemo-nos de dados extraídos do C-ORAL-BRASIL (RASO; MELLO, 2012), um corpus de fala espontânea do Português Brasileiro, representativo da variedade falada na região metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais.

Na primeira parte desse módulo, tratamos das seguintes questões:

- (i) a necessidade de se ter acesso ao sinal sonoro para o estudo da fala;
- (ii) o conceito de fala espontânea;
- (iii) as quebras prosódicas terminais (ou conclusivas) e não-terminais;
- (iv) o papel hierarquicamente superior da prosódia com rela o aos aspectos lexicais e morfossintáticos (CRESTI, 2000);
- (v) algumas conven es do sistema CHAT adaptado para a anota o de quebras prosódicas (MONEGLIA; CRESTI, 1997).

A abordagem adotada no minicurso   de natureza eminentemente prática. As discussões realizadas no primeiro módulo deram-se com base em dados de fala espontânea, entendida como aquele tipo de fala cuja programaa o e execu o se dão de modo sincr nico (NENCIONI, 1983) – em oposi o   fala programada ou parcialmente programada.

A fala, em sua forma mais prototípica,   um fenômeno que se realiza através de ondas sonoras propagadas através do ar. As ondas são produzidas pela vibra o das pregas vocálicas e, após passarem por modifica es ao longo do trato vocal, propagam-se pelo ar e alcançam o ouvido do interlocutor, de onde são enviadas em forma de pulsos

elétricos para processamento no cérebro. A onda sonora veicula uma série de informações por meio da variação de parâmetros acústicos como a frequência fundamental (f_0), a intensidade e a duração. Tais informações referem-se, grosso modo, ao acento, à ênfase, ao ritmo, à organização da fala em contornos melódicos discretos e reconhecíveis – as assim chamadas *unidades tonais* – e à veiculação das ações (asserções, ordens, perguntas, exclamações etc.) que realizamos quando falamos. Ao conjunto de variações acústicas responsáveis por essas – e também por outras – funções dá-se o nome de *prosódia*.

O estudo da prosódia é de fundamental importância para a compreensão do fenômeno da fala. Sem ela, até mesmo a análise de aspectos morfosintáticos e semânticos fica seriamente comprometida. Isso porque, como veremos, o escopo das relações sintático-semânticas na fala é determinado pela prosódia. Antes disso, passemos a uma exposição rápida sobre o Winpitch, o software utilizado no Módulo I.

2.1 O Winpitch

O Winpitch¹ é um software que disponibiliza recursos para o tratamento de *corpora* de fala de grandes dimensões. Suas funcionalidades são muitas, incluindo recursos para o alinhamento de transcrições aos respectivos sinais de áudio, visualização e manipulação de parâmetros acústicos, edição de arquivos de áudio, dentre outras (cf. MARTIN, 2005). No minicurso, o software foi utilizado para que os participantes pudessem visualizar e ouvir os dados de fala selecionados para as exemplificações e exercícios.

Uma das grandes vantagens do software é que ele dispõe de comandos gráficos bem intuitivos, o que permite que mesmo usuários com pouco treinamento possam utilizar os seus recursos. No minicurso, nos limitamos a mostrar aos participantes como abrir um arquivo de som no software e como selecionar segmentos de áudio para escutá-los individualmente tantas vezes quantas forem necessárias.

¹ Disponível para teste gratuito em: <http://www.winpitch.com/>.

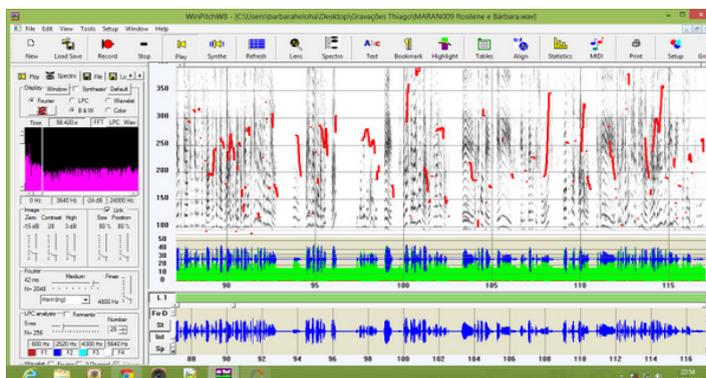


FIGURA 1 – Captura de tela: Winpitch

A figura acima oferece uma visão geral de uma tela do Winpitch com um arquivo de áudio carregado. Na parte superior, encontra-se a barra de ferramentas. Na janela de análise, localizada imediatamente abaixo da barra de ferramentas, encontram-se o espectrograma (estrias em tons de cinza) e as curvas de f_0 (linhas em vermelho). Em azul, disposto horizontalmente abaixo do espectrograma, tem-se o oscilograma.

Nosso objetivo ao apresentar esse software aos participantes foi introduzi-los a uma das diversas ferramentas disponíveis para o tratamento e a análise de dados de fala. Além de muito eficaz para essas funções, há uma versão gratuita do Winpitch dedicada a aprendizes de língua estrangeira, a qual consideramos poder ser muito útil ao público para o qual o minicurso foi idealizado.

2.2 Unidade de referência da fala

Como já mencionado, esse módulo ocupou-se da segmentação da fala em unidades superiores ao nível da palavra. Karčevsky (1931) é um dos primeiros estudiosos da fala a apontar para o fato de que o fluxo da fala é segmentado em unidades tonais marcadas por variações prosódicas acusticamente perceptíveis, as quais chamamos de *quebras prosódicas*. Atualmente, essa segmentação é amplamente explorada e confirmada por estudos de diferentes orientações teóricas (cf. MONEGLIA, 2011).

As quebras são divididas em *terminais* e *não-terminais*, conforme elas sejam percebidas como conclusivas ou não pelos falantes da língua.

As quebras terminais sinalizam a conclusão de unidades pragmaticamente autônomas, a que chamamos de *enunciados*. Desse modo, os enunciados são sempre marcados por quebras percebidas como terminais e interpretáveis em termos de ações linguísticas – no sentido proposto por Austin (1962) e posteriormente identificado por Cresti (2000) em termos de correlatos prosódico-perceptuais.

As quebras não-terminais, como o próprio nome sugere, são acusticamente percebidas como inconclusas. Elas ocorrem no interior de enunciados e desempenham o papel de segmentá-los em unidades tonais subordinadas a um mesmo programa melódico.

Cada uma das unidades tonais de um enunciado desempenha uma função específica (cf. RASO, 2012), mas a principal delas é a veiculação do valor ilocucionário, o que é feito por meio de um conjunto de parâmetros prosódicos específicos que variam conforme o tipo de ação (asserção, pergunta total, pergunta parcial, ordem, etc.) que o enunciado cumpre. Como a ação constitui-se como o centro, por assim dizer, dos enunciados, todo enunciado necessariamente apresenta uma dessas unidades, as quais são, ao nível informacional, denominadas comentário (CRESTI, 2000).

Examinemos o trecho de fala transcrito abaixo. A partir dele, procuraremos esclarecer e ilustrar o que foi dito nos parágrafos anteriores sobre a segmentação prosódica e algumas de suas funções.

(1) não tá dando a altura daquele que a Isa marcou lá né²

A segmentação dessa sequência deve ser feita de que forma? Como devemos interpretá-la? Como Raso (2012, p. 93) aponta, a primeira impressão que talvez tenhamos é de que se trata de um enunciado negativo, ou seja, um enunciado com uma negação verbal, segmentado do seguinte modo:

(1a) não tá dando a altura daquele que a Isa marcou lá / né //

Entretanto, ao ouvirmos o áudio correspondente a essa sequência, nós percebemos que a segmentação correta é a mostrada na Fig. 2 abaixo.

² Extraído do C-ORAL-BRASIL e citado originalmente em Raso (2012, p. 93).

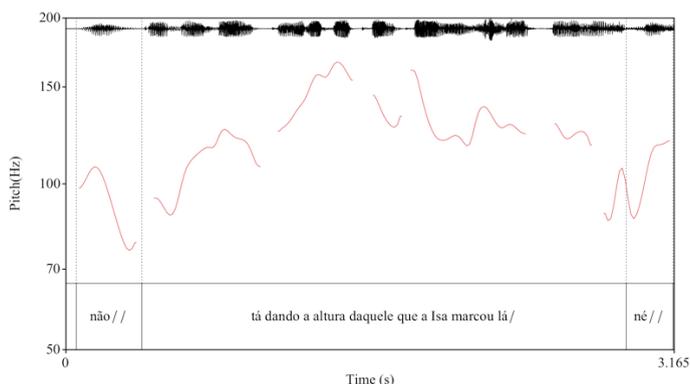


FIGURA 2: Oscilograma, curvas de f_0 e segmentação do ex. 1

As barras duplas utilizadas na transcrição apresentada na Fig. 1 representam quebras prosódica terminais; as barras simples, quebras não-terminais³. Observamos que o item “não” é realizado em uma unidade prosódica terminal, independente das demais unidades. Isso significa que “não” corresponde ao conteúdo locutivo de uma ação que é realizada de modo independente das unidades seguintes, e que, portanto, não pode ser interpretado como tendo escopo sobre “tá dando”.

Esse exemplo nos mostra que a não consideração da prosódia nos conduziria à segmentação incorreta da sequência em (1). Tal incorreção traria como consequência, dentre outras coisas, uma análise morfossintática inadequada. Esse simples exemplo mostra o quanto não se pode confiar unicamente na transcrição ao analisarmos a fala. Apesar de indispensável, a transcrição em si é um texto escrito, e por isso incapaz de representar toda a riqueza de informações veiculada pela prosódia.

A estratégia didática empregada no Módulo I foi pensada para mostrar que não podemos jamais tomar a transcrição como uma representação completa e fiel da fala. Expusemos os participantes a pequenos trechos transcritos de fala e os estimulamos a refletir sobre suas possíveis segmentações. Logo em seguida, passamos à oitiva dos áudios correspondentes, e os participantes tiveram a oportunidade de perceber

³ Conforme a implementação do Sistema CHAT para a anotação de quebras prosódicas proposto em Moneglia e Cresti (1997).

que suas hipóteses iniciais na maioria das vezes não correspondiam ao que eles de fato ouviam. Apresentamos a notação de barras duplas e simples para a representação de quebras terminais e não-terminais. Além disso, discutimos um caso do fenômeno de enunciado interrompido, que ocorre quando o falante abandona o seu programa original, podendo ou não continuar imediatamente depois da interrupção com a construção de um novo enunciado. Passemos agora à exposição das questões tratadas no segundo módulo do minicurso.

3 Módulo II

No Módulo II, tratamos da segmentação da fala em fones e sílabas com base na análise espectrográfica. Para tanto, oferecemos uma introdução básica ao software Praat (BOERSMA; WEENINK, 2015) e fizemos uma breve exposição sobre algumas características dos sons da fala, alguns parâmetros acústicos relevantes para a sua análise e também sobre o espectrograma e os formantes. Tratemos, pois, de cada um desses pontos.

3.1 O Praat

O Praat⁴ é um software livre desenvolvido na Universidade de Amsterdam e amplamente utilizado pela comunidade acadêmica voltada para estudos fonéticos. Dentre as várias de suas funcionalidades, destacamos o recurso para anotação de segmentos de fala, a análise de espectrogramas, curvas de f_0 e formantes. Além disso, o software dispõe de recursos para a síntese de fala, possibilitando a manipulação tanto das curvas de f_0 quanto da intensidade e da duração do sinal sonoro de maneira relativamente simples e direta. Outro ponto interessante do Praat é que ele pode ser utilizado em diferentes sistemas operacionais, o que o torna amplamente acessível.

⁴ Disponível para download gratuito em: <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>.

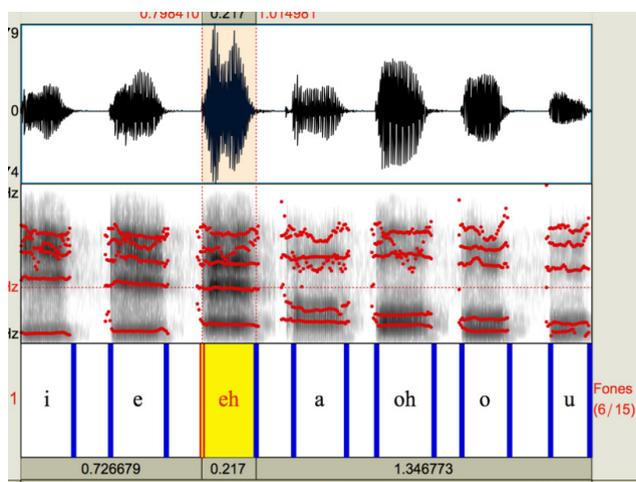


FIGURA 3 – Captura de tela do Praat: janela de edição com *Textgrid*

A Fig. 3 mostra uma janela de edição do Praat com a visualização do oscilograma, do espectrograma, dos formantes e da anotação de alguns fonemas vocálicos. Os participantes aprenderam a carregar arquivos de áudio no software e a utilizar o recurso de anotação (*Textgrid*). Além disso, eles puderam se familiarizar com a visualização de alguns parâmetros acústicos pertinentes para a segmentação da fala em sílabas e fonemas.

Na próxima seção ofereceremos algumas informações sobre alguns desses elementos. Por ora, o que pretendemos é simplesmente oferecer uma ideia dos tipos de recursos de que o Praat dispõe.

3.2 A fala e a análise espectrográfica

A fala pode ser compreendida como uma habilidade motora (PICKETT, 1999, p. 8), já que ela consiste de uma série de movimentos ou gestos atuando sobre o ar que passa pelas cavidades respiratórias. Os principais órgãos que realizam os gestos da fala são a glote, a língua, a mandíbula e o véu palatino. O trato vocal – isto é, as cavidades por onde o fluxo de ar passa durante a produção dos sons da fala – inclui a laringe, a boca e a cavidade nasal.

Durante a produção da fala, ocorre a constrição de alguma parte do trato vocal, impedindo ou dificultando – conforme o tipo de som a ser

produzido – a saída do fluxo de ar. Consequentemente, dá-se um aumento da pressão do ar na traqueia. Tal pressão constitui-se como a base dos sons da fala, os quais resultam de variações no fluxo de ar advindo da traqueia (PICKETT, 1999, p. 9).

De acordo com a *teoria linear de fonte e filtro de produção da fala* (FANT, 1960; PICKETT, 1999), as características dos gestos que modulam o fluxo de ar para produzir os sons da fala podem ser inferidas a partir da análise do sinal sonoro que é emitido pelo trato vocal. O Módulo II do minicurso foi concebido com base nessa teoria. Oferecemos aos participantes condições de reconhecer – através da análise de espectrograma – vogais (orais e nasais, monotongos e ditongos), consoantes (oclusivas, fricativas, africadas, nasais e laterais) e sílabas.

Como preparação para a análise espectrográfica, os participantes foram introduzidos a algumas noções necessárias ao reconhecimento dos gestos articulatórios por meio da análise de parâmetros acústicos representados no espectrograma.

O *espectrograma* é uma representação visual que permite o estudo das propriedades *dinâmicas* do som da fala, ou seja, propriedades que variam no decorrer do tempo. As informações acústicas nele representadas são, basicamente, a amplitude e a frequência projetadas em um eixo temporal horizontal.

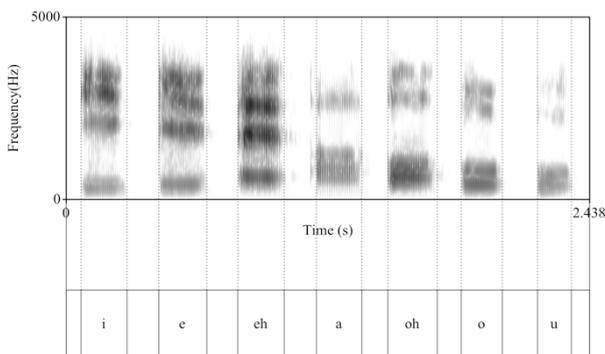


FIGURA 4 – Exemplo de espectrograma: vogais orais

Na figura acima, têm-se os espectrogramas de sete sons vocálicos orais do português brasileiro. A frequência   representada em Hertz (Hz) no eixo vertical, ao passo que as amplitudes em diferentes frequências no sinal são representadas pelas estrias sombreadas em cinza. As estrias mais escuras correspondem a ressonâncias do trato vocal, e são chamadas de formantes (PICKETT, 1999, p. 31). Os formantes dos sons da fala são numerados na ordem de suas frequências, das mais baixas para as mais altas, e são chamados de F1, F2, F3, e assim por diante.

As regiões de frequência dos formantes se relacionam intimamente  configura o do trato vocal. Os formantes F1 e F2, por exemplo, se relacionam, respectivamente,  posi o vertical e horizontal da língua no momento da articula o dos sons vocálicos. Dessa forma, elas são particularmente importantes para a caracteriza o acústica das vogais. Na Fig. 4 vemos que quanto mais distante a posi o da língua com rela o ao palato (posi o vertical), mais alta são as frequências de F1 (cf. [a] e [i], por exemplo). Quanto ao F2, podemos notar na mesma figura que ele   tão mais alto quanto mais anterior (posi o horizontal) for a posi o da língua para a articula o da vogal (cf. [i] para mais anterior e [u] para mais posterior, por exemplo).

As consoantes têm também podem ser identificadas no espectrograma. Uma primeira distin o acontece entre as consoantes vozeadas e desvozeadas. Nas vozeadas, há uma barra de vozeamento ao longo da base horizontal do espectrograma, ao passo que nas desvozeadas essa barra não existe.

Cada modo de articula o possui características específicas. As consoantes oclusivas possuem uma barra de explosão precedida de silêncio. A barra de explosão   uma faixa vertical no espectrograma que representa o momento em que a passagem do ar   desobstruída da cavidade oral. Nas consoantes oclusivas vozeadas, o momento de silêncio tem barra de vozeamento. As consoantes africadas possuem barra de explosão seguida de ruído. O ruído   uma característica das consoantes fricativas, que se observa como uma mancha concentrada na parte superior do espectrograma.

As consoantes produzidas com um fluxo de ar sem turbulência são chamadas de soantes.   o caso das consoantes nasais e das laterais. No espectrograma, elas apresentam formantes semelhantes aos das vogais, mas com menos intensidade. No caso das nasais, observam-se os antifformantes, ou seja, a ausência de formantes no espectrograma,

que representa frequências da cavidade oral anuladas por frequências da cavidade nasal.

A consoante vibrante é visualizada como uma série de interrupções no espectrograma, correspondentes aos múltiplos toques da língua nos alvéolos. O caso da consoante tepe é semelhante ao da vibrante, com a diferença de que só acontece um toque da língua nos alvéolos.

O objetivo do módulo II foi apresentar as características que permitem a identificação e a segmentação de fones no espectrograma. Além disso, mostramos como utilizar o Praat para organizar a segmentação, seja em fones, sílabas, ou outras unidades maiores.

3.3 Sílabas fonéticas e fonológicas

Ao se realizar a segmentação em sílabas, um fato muitas vezes presente é a diferença entre o número de sílabas fonológicas e o número de sílabas fonéticas efetivamente observadas. Por exemplo, a palavra “política” possui quatro sílabas fonológicas: /po/ /li/ /ti/ /ka/. Se ela for pronunciada como [po’litika], terá quatro sílabas fonéticas, ou seja, [po] [li] [ti] [ka], número igual ao das sílabas fonológicas. Mas se ela for pronunciada como [po’litka], terá apenas três sílabas fonéticas, [po] [lit] [ka], um número menor do que as sílabas fonológicas.

Quando se suprime na fala parte do conteúdo segmental – seja devido a dialeto, velocidade de fala ou outros – temos o que é conhecido como fala hipoarticulada. A contraparte desta é a chamada de fala hiperarticulada, em que o material fonético não é suprimido, mas de fato completamente articulado.

A fala espontânea é comumente caracterizada por diversos processos fonológicos (por exemplo, apagamento, inserção, assimilação, coarticulação etc.), os quais geram, por assim dizer, uma não-correspondência entre os níveis fonológico e fonético. Com o objetivo de ilustrar e estimular a reflexão dos participantes sobre tais questões, apresentamos um trecho de fala espontânea hiperarticulada e uma versão hipoarticulada do mesmo trecho gravada em laboratório. Ambos os trechos foram segmentados foneticamente e, através de uma análise comparativa, discutimos como as pistas fonéticas identificáveis no espectrograma podem ser utilizadas para uma análise fonológica.

Com a discussão das questões relativas à fala hipo e hiperarticulada concluímos o minicurso.

4 Considerações Finais

No minicurso *Critérios de segmentação da fala*, ministrado no âmbito da XII Semana de Eventos da Fale, foram discutidas questões relacionadas à segmentação da fala em diferentes níveis. Primeiramente, tratamos da segmentação em quebras prosódicas, que delimita o fluxo da fala em enunciados e unidades tonais. A outra forma de segmentação que abordamos foi a segmentação fonética através do espectrograma, através da identificação dos correlatos acústicos dos gestos articulatórios.

A segmentação em quebras prosódicas é pautada na percepção de falantes/ouvintes ‘competentes’ – no sentido de serem capazes de (de)codificar e interpretar pragmaticamente determinada língua. Já a segmentação fonética é feita visualmente com base em informações gráficas que representam a articulação da fala. Ambas as segmentações são realizadas por meio de softwares desenvolvidos para capturar e representar as particularidades da linguagem oral.

Referências

- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- BOERSMA, P.; WEENINK, D. *Praat: doing phonetics by computer*, versão 5.4.18. Amsterdam: University of Amsterdam, 2015. Software.
- CRESTI, E. *Corpus di italiano parlato*. Firenze: Accademia della Crusca, 2000.
- FANT, G. *Acoustic description and classification of phonetic units*. The Hague: Mouton, 1960.
- MARTIN, P. Winpitch corpus: a text to speech analysis and alignment tool. In: CRESTI, E.; MONEGLIA, M. (Org.). *C-ORAL-ROM: integrated reference corpora for spoken Romance languages*. Amsterdam: John Benjamins, 2005. p. 40-51.
- MONEGLIA, M. Spoken Corpora and Pragmatics. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, v. 11, n. 2, p. 479-519, 2011.
- MONEGLIA, M.; CRESTI, E. L’intonazione e i criteri di trascrizione del parlato adulto e infantile. In: BORTOLINI, U.; PIZZUTO, E. (Org.). *Il progetto CHILDES Italia*. Pisa: Del Cerro, 1997. p. 57-90.

NENCIONI, G. Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato. In: NENCIONI, G. (Ed.). *Di scritto e di parlato*. Bologna: Zanichelli, 1983. p. 126-179.

RASO, T. O C-ORAL-BRASIL e a Teoria da Língua em Ato. In: RASO, T.; MELLO, H. (Ed.). *C-ORAL-BRASIL I: corpus de referência do português brasileiro falado informal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RASO, T.; MELLO, H. (Ed.). *C-ORAL-BRASIL I: corpus de referência do português brasileiro falado informal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PICKETT, J. M. *The acoustics of speech communication: fundamentals, speech perception theory, and technology*. Needham Heights: Allyn & Bacon, 1999.

Desenvolvimento de materiais didáticos de português para surdos articulando necessidades da educação básica e formação de graduandos

Giselli Mara da Silva
FALE-UFMG, professora

Angélica Beatriz Castro Guimarães
EBA-UFMG, professora

RESUMO: Na educação bilíngue para surdos, o português figura como a segunda língua (L2) do aprendiz e deve ser ensinado por meio de metodologias específicas. Neste texto, apresenta-se um projeto de desenvolvimento de materiais didáticos para o ensino de português como L2 para surdos, conduzido por uma equipe composta por professores e alunos das áreas: de Letras, responsável pela criação do conteúdo; e de Design Visual, responsável pela programação visual do material. A elaboração do conteúdo visou ao desenvolvimento de atividades condizentes com uma proposta interacionista de ensino de língua, considerando as especificidades de surdos aprendizes iniciantes do português como L2, focando em atividades de leitura e escrita do português em contextos diversos. Também a proposta gráfica do material visou à interação com esses aprendizes, focando em estratégias visuais que possam auxiliar no ensino do português escrito, além de considerar aspectos funcionais e subjetivos da programação visual.

Palavras-chave: português como segunda língua; surdo; materiais didáticos; diagramação; ilustração; usabilidade

ABSTRACT: In bilingual education for the deaf, Portuguese figures as the second language (L2) for the learner and should be taught through specific methodologies. This work presents a project that addresses the development of educational materials for the teaching of Portuguese as L2 for the deaf, conducted by a team of teachers and students of the field of Languages, responsible for creating the content and Visual Design, which will be used to formulate the visual material. The elaboration

of the content aims at the development of activities consistent with a language teaching interactionist proposal, considering the specifics of deaf beginner learners of Portuguese as L2 and focusing on reading and writing activities in Portuguese in different contexts. Also the graphic proposal of the material aims at the interaction with these learners, focusing on visual strategies that may help with the teaching of written Portuguese, as well as consider functional and subjective aspects of visual programming.

Keywords: Portuguese as second language; deaf; educational materials; layout; illustration; usability

1. Introdução

Na proposta de educação bilíngue para surdos, o português é ensinado como segunda língua (L2), sendo o aprendiz surdo comparado a outros aprendizes ouvintes de português como L2 (PL2), resguardadas as especificidades relativas à condição da surdez e ao pertencimento a um grupo sócio-cultural minoritário usuário de uma língua de sinais. Nesse sentido, nos últimos anos, tem-se intensificado o debate sobre o ensino de português para surdos e a importância de determinadas ações para que esse grupo de brasileiros efetivamente tenha acesso ao português. Dentre essas ações, destacam-se aqui as pesquisas na área, a formação de professores especialistas no ensino de português, a criação de materiais didáticos, entre outros.

Considerando a importância do papel da Universidade no desenvolvimento de questões relativas à educação básica, iniciamos no ano de 2014 um projeto¹ cujo objetivo é o desenvolvimento de materiais didáticos de nível básico para aprendizes surdos de PL2. De modo geral, pode-se dizer que, além do objetivo de contribuir com o fortalecimento da proposta de educação bilíngue para surdos por meio do desenvolvimento de materiais didáticos, o projeto visa dar oportunidades de formação para estudantes de graduação, especialmente da área de Letras e Artes, já que

¹ Este projeto foi desenvolvido na Faculdade de Letras da UFMG, no âmbito do Programa Acadêmico de Promoção da Inclusão e Acessibilidade, promovido em 2014 e 2015 pela Pró-Reitoria de Graduação da UFMG e continuado, a partir de 2016, pelo Núcleo de Acessibilidade e Inclusão da UFMG. Contamos também com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão da UFMG a partir de 2015.

esses graduandos terão oportunidade de atuar em sua área de formação e refletir sobre tais experiências, consolidando suas habilidades para uma futura atuação profissional.

No presente texto, pretendemos então apresentar o processo de execução deste projeto e seus objetivos, bem como os resultados atingidos até o momento. Inicialmente, na seção 2, salientamos a importância do desenvolvimento de materiais didáticos de nível básico para aprendizes surdos, apontando também as contribuições do projeto para os graduandos envolvidos. Na seção 3, apresentamos sucintamente o trabalho de elaboração do conteúdo e do design visual do material didático. Finalmente, encerramos o artigo com algumas considerações sobre a experiência, especialmente os desafios na construção de um material independente.

2. A importância do desenvolvimento de materiais didáticos de PL2 para surdos

Como se disse inicialmente, a proposta de Educação Bilíngue para Surdos enfrenta alguns desafios em sua implementação no cotidiano das escolas. No que tange especificamente ao ensino de PL2, a escassez de materiais didáticos é um dos problemas que, juntamente com a falta de formação de professores (SILVA; COSTA; LOPES, 2014), precisa ser devidamente considerado. Diniz, Stradiotti e Scaramucci (2009), fazendo uma reflexão sobre os materiais didáticos no ensino de português para falantes de outras línguas, reiteram a importância do material didático no caso do ensino de PL2, já que muitos professores que atuam na área não têm formação específica para a atuação nesse contexto de ensino.

No caso dos surdos, tal problema se agrava considerando-se a absoluta escassez de materiais didáticos. O mercado editorial não apresenta publicações de português como L2 para surdos²; o que se encontra são trabalhos com “sugestões” de atividades a serem desenvolvidas pelos professores, tal como as publicações do Ministério da Educação – a saber: Salles et al., 2004 e Quadros; Schmiedt, 2006, as quais não apresentam uma progressão nas atividades conforme o

² Existe uma coleção no mercado, intitulada Projeto Pitanguá, que traz livros didáticos traduzidos para a Libras. Porém, a tradução de um material didático de português como língua materna não o converte em material adequado para os surdos, já que esses aprendizes vão aprender o português como L2.

nível de aprofundamento em diferentes níveis de conhecimento pelos aprendizes. Outra publicação institucional é o livro de Albres (2010), que também demanda conhecimentos prévios dos alunos, já que o nível dos textos não condiz com aprendizes iniciantes de PL2 e é explicitamente endereçado a adolescentes. No que tange ao nível básico 1 do português, não encontramos publicações para surdos, nem mesmo no âmbito das instituições públicas ou de instituições de ensino particulares.

Soma-se à justificativa relacionada à escassez de materiais, a articulação do projeto com as atividades de ensino a estudantes de graduação que se interessam por tal temática. Na graduação em Letras, temos oferecido uma disciplina de Linguística Aplicada, intitulada no caso da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como “Tópicos em Linguística Aplicada ao Ensino – Português como segunda língua para Surdos”. Essa disciplina pretende contribuir com a formação inicial de futuros professores de português para surdos, sendo que os alunos matriculados, não raras vezes, demonstram o interesse de articular os conhecimentos da disciplina com a atuação no ensino de português, o que poderia ser concretizado parcialmente em tal projeto. O projeto também se articula com as habilidades de comunicação visual desenvolvidas nos cursos Cinema de Animação e Artes Digitais (CAAD), da Escola de Belas Artes (EBA-UFMG), e Design, da EBA-UFMG e Escola de Arquitetura (EA-UFMG). Para ambos os cursos, destaca-se a oportunidade de direcionar a programação visual para um público bem delimitado. O graduando passa a exercer suas habilidades como artista e como designer em função das especificidades de um conjunto conhecido de usuários finais – alunos surdos e seus professores – e deve direcionar seus esforços no atendimento das necessidades desse público.

3. O processo de desenvolvimento do material didático

O desenvolvimento do material é realizado por uma equipe composta por professores e estudantes da área de Letras e de Design Visual. Inicialmente, o conteúdo é criado pela equipe de Letras, composta pela professora orientadora e pelos estudantes da graduação em Letras, bolsistas do projeto, e por uma estudante da pós-graduação que atua como voluntária. Em seguida, o conteúdo é enviado à equipe de design visual, composta também por uma professora orientadora e por estudantes de graduação – bolsistas do projeto oriundos dos cursos Design e Cinema

de Animação e Artes Digitais (CAAD), que, por sua vez, desenvolvem a programação visual do material, criando as ilustrações e a proposta de diagramação.

Ao longo de todo o processo, as duas equipes estão em constante contato para a construção e revisão das propostas por meio de reuniões presenciais e outras ferramentas de interação on-line. Assim, a criação do material não se dá de forma linear, havendo reiteradas revisões do conteúdo e do design conforme se avançam nas etapas de elaboração do material e se delineiam mais claramente as respostas às necessidades de aprendizagem do público-alvo. Abaixo, apresentam-se sucintamente o trabalho de elaboração do conteúdo e do design visual do material didático.

3.1 A elaboração do conteúdo do material didático

Conforme Leffa (2008), a produção de materiais de ensino deve seguir minimamente as seguintes etapas: análise, desenvolvimento, implementação e avaliação. Considerando tal proposta, iniciamos nosso trabalho estabelecendo o público a que se destinaria o material. Nesse sentido, considerando que a aprendizagem de uma L2 é favorecida no caso de aprendizes na tenra idade e, considerando o nível precário do ensino e da aprendizagem de português como L2 para surdos na atualidade, como atestam alguns trabalhos (por exemplo, SILVA, 2010), optamos por criar materiais didáticos para o nível básico do português, voltados para crianças surdas a partir de 9 anos de idade, que já tenham adquirido habilidades básicas concernentes ao processo de alfabetização. Inicialmente, pensar sobre as necessidades desses aprendizes não foi tarefa fácil, já que diferente de outros aprendizes de português como L2, essas crianças não estão apenas aprendendo uma nova língua, mas também aprendendo a ler e escrever. Assim, são inúmeras as necessidades desses aprendizes no que tange ao português escrito.

Em seguida, partimos para o desenvolvimento do material. Um dos pontos do processo de desenvolvimento é a definição da proposta de abordagem. Assim, buscamos seguir as propostas mais atuais de ensino de L2, numa perspectiva interacional, dialogando com autores que discutem materiais didáticos no ensino de segunda língua (LEFFA, 2008), de português para estrangeiros (DINIZ; STRADIOTTI; SCARAMUCCI, 2009). Além disso, pretende-se considerar as especificidades do aprendiz surdo, considerando as

pesquisas na área de ensino de leitura e escrita para surdos (SALLES et al., 2002; SILVA, 2010; PEREIRA, 2014, entre outros).

Após definirmos a abordagem, buscamos criar um banco de textos autênticos com diferentes temáticas relacionadas às vivências de crianças e adolescentes de maneira geral, bem como interesses de adolescentes surdos. Em seguida, definimos as temáticas das unidades e partimos para a criação das atividades, contemplando as habilidades de leitura e escrita, além das competências lexical e gramatical. Juntamente com o material impresso, foram elaborados também vídeos em Língua de Sinais Brasileira (Libras) com textos instrucionais, contendo explicações e sistematizações de conteúdos abordados no material impresso. Assim, o material é composto por livro e vídeos, sendo que ambos se complementam.

As etapas finais da elaboração do conteúdo foram a implementação e a avaliação do projeto, por meio da aplicação do material, ainda em formato “caseiro” (ver figura 1), numa turma de alunos surdos de uma escola da rede pública da Grande BH. Nesse estágio, o material conta apenas com os textos, atividades e alguns recursos visuais simples indicados pela própria equipe de Letras, sendo que a elaboração gráfica do material será conduzida posteriormente, após a revisão do conteúdo.

Durante todo o processo de construção dos materiais, foi realizado o trabalho de formação das bolsistas. Foram selecionados textos teóricos contemplando as temáticas da elaboração de materiais didáticos e do ensino de L2, de PL2 e de PL2 para surdos. Além da leitura compartilhada de textos, as graduandas realizaram a análise de materiais didáticos de português para estrangeiros, bem como a análise de materiais de ensino de português como língua materna para crianças. Esse processo de formação teórica e a análise de materiais possibilitaram às alunas maior consciência sobre o trabalho de criação de materiais, bem como sobre as especificidades dos aprendizes surdos na aprendizagem de PL2. Foi muito importante também o trabalho realizado por elas no acompanhamento da aplicação do material, já que elas puderam presenciar a atuação de uma professora juntamente com um intérprete de Libras-português, avaliando a adequação do material às necessidades dos aprendizes surdos.

3.2 A elaboração gráfica do material

A elaboração gráfica do material se inicia a partir do momento em que a equipe da área de Letras disponibiliza uma unidade completa do material, testada em escola e revisada ao menos uma vez. A equipe de design visual, em contato com a equipe pedagógica, promove a programação visual do material buscando privilegiar a experiência de seus usuários finais: alunos e professores. O material disponibilizado pela equipe de Letras vem montado em um editor de texto comum, de modo visualmente básico, mas funcional. Nessa fase, já existem indicações da demanda de comunicação visual: há imagens ilustrando o material, mas são obtidas na Internet, sem preocupação com direitos autorais, afinal não serão publicadas.

A partir desse material, começa o processo de trabalho da equipe de design visual. A metodologia se desdobra no levantamento das necessidades dos usuários, transformação dessas necessidades em requisitos de projeto, e, finalmente, implementação desses requisitos em forma de programação visual. Trata-se de uma abordagem derivada de metodologias centradas no usuário (GARRETT, 2011; PREECE; ROGERS; SHARP, 2013), tomadas de modo simplificado e com a limitação de conhecermos o usuário final apenas por meio da equipe pedagógica do projeto – que têm contato com alunos e professores, e testam o material. A etapa de listagem das necessidades é feita a partir do material entregue pela equipe pedagógica. Com ele é possível conhecer quais são as demandas da unidade e quais necessidades do aluno e do professor podem ser satisfeitas através do projeto gráfico. Essas demandas são registradas em forma de anotação no próprio arquivo digital do material entregue. Nessa fase, as duas equipes estão em interlocução constante sobre as possibilidades da programação visual, pois é necessária uma visão ampla sobre o público e as abordagens didáticas. Na etapa seguinte, as necessidades levantadas na etapa anterior são listadas e transformadas em requisitos do projeto gráfico. Esses requisitos apontam para as tarefas que devem ser cumpridas para que a programação visual seja realizada: quantas ilustrações, pictogramas, desenhos de sinais, etc., e eventuais orientações sobre sua realização. As tarefas listadas nessa etapa são delegadas às bolsistas de acordo com as competências de cada uma. Durante a implementação, as estudantes de graduação realizam as ilustrações e diagramação do material gráfico, que juntas integrarão a programação visual. Nessa fase as bolsistas têm autonomia para propor abordagens visuais. A interlocução é constante entre bolsistas e orientadora, e todo o trabalho é discutido e aprovado, o que promove a formação das

estudantes. Nesta, que é a etapa mais longa para a equipe de design visual, é utilizada uma plataforma on-line chamada Trello³, que auxilia no gerenciamento de um fluxo de trabalho em equipe. A etapa de implementação da primeira unidade está quase concluída. Uma vez que o nível básico seja todo concluído, com a da programação visual de todo o material, este poderá ser disponibilizado para escolas e testado por um público maior. A partir dos retornos, poderemos ter subsídios para revisar o que já foi feito e planejar melhor o próximo nível.

A programação visual é uma importante etapa do desenvolvimento dessa proposta de material didático. Dado que o público-alvo são crianças usuárias da Língua Brasileira de Sinais, e que a oralização não é pré-requisito para o acompanhamento do material, o aprendizado do português escrito como L2 deve se apoiar exclusivamente em estímulos visuais. Partindo dessa ideia, a equipe de design visual trabalha em conjunto com a equipe pedagógica com a finalidade de aumentar a eficiência – por meio do projeto gráfico – do projeto didático proposto. Com isso, busca-se contribuir para o desenvolvimento de estratégias visuais que possam auxiliar no ensino do português escrito a crianças surdas, considerando a escassez de materiais com essa abordagem no Brasil. Nessa busca, há uma faixa de aspectos a serem considerados: uns mais objetivos e outros mais subjetivos. De um lado está o aspecto funcional do material e, de outro, a percepção sensível, afetiva e emocional de alunos e professores sobre ele. Para contemplar a efetividade funcional do material didático através de recursos gráficos, ele deve ser pensado como um mediador do ensino-aprendizagem, que tem a intenção de fazer com que determinado conteúdo seja trabalhado da melhor forma possível por seus prováveis usuários: alunos, professores e, eventualmente, intérpretes de Libras auxiliares do professor. Nesse sentido, as decisões de projeto para a publicação devem ser tomadas em função de seu uso: aspectos como usabilidade e design centrado no usuário são levados em consideração. Uma abordagem específica de ensino deve contar com um projeto gráfico adequado, pensado a partir da abordagem – português escrito como L2, nível básico – e das especificidades do público – crianças surdas, faixa etária de 9 a 12 anos. Por isso o projeto gráfico é pensado mais em função das características do público-alvo e da rotina de sala de aula desse público, não sendo uma adaptação ao público surdo de materiais didáticos tradicionais voltados a crianças ouvintes da mesma faixa etária.

³ <http://trello.com>

A abordagem funcional do material proposto anda lado a lado com aspectos mais subjetivos da programação visual. Segundo Donald Norman (2008), o design não deve se comprometer apenas com o bom funcionamento, mas também com a identificação afetiva e emocional com seu usuário. Nesse sentido, oferecer uma boa possibilidade de uso através de boa legibilidade é importante, mas o envolvimento afetivo do público-alvo com os conteúdos trabalhados pode ser potencializado através da apresentação visual. Esse envolvimento favorece o aprendizado por aumentar a tolerância dos estudantes em relação ao processo de aprendizagem, que por vezes é bastante árduo e sempre exige esforço. Norman (2008) afirma que projetos atraentes ao público-alvo funcionam melhor. Por isso a programação visual também se preocupa em criar identificação entre o público e o material proposto, para que os estudantes e professores se sintam representados e respeitados.

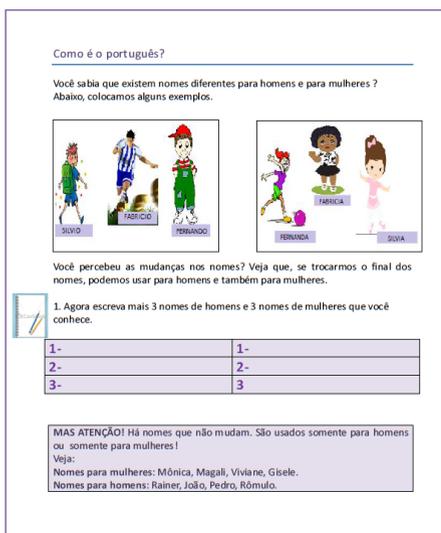


Figura 1 – Exemplo de página do material sem diagramação e ilustrações próprias

Como é o português?

Você sabia que existem nomes diferentes para homens e para mulheres? Abaixo, colocamos alguns exemplos.



ATENÇÃO Há nomes que não mudam. São usados somente para homens ou somente para mulheres. Veja:
Nomes para mulheres: Mônica, Magali, Viviane, Gisele.
Nomes para homens: Rainer, João, Pedro, Rômulo.

14 CONHECENDO NOMES E SINAIS-NOME

Figura 2 - Página reproduzida na fig. 1, diagramada e ilustrada pela equipe de design visual

Para contemplar tanto os aspectos mais objetivos quanto os mais subjetivos da programação visual, diversas necessidades foram levantadas e buscou-se atendê-las dentro das possibilidades do projeto.

Quanto aos aspectos objetivos, foi preciso definir um formato para a publicação, uma identidade visual consistente, e também um repertório gráfico para diagramar as diferentes atividades propostas. Em relação ao formato da publicação, são consideradas a versão impressa e o DVD, contendo vídeos complementares com a tradução em Libras de alguns textos instrucionais. Para a versão impressa, conversas com a equipe pedagógica e professores apontaram para a necessidade de letras grandes e entrelinhas ainda maiores nas lacunas a serem preenchidas pelos alunos (textos do material em corpo 14 e lacunas com entrelinhas corpo 19). Devido a esses requisitos, foi escolhido um formato grande para o impresso, semelhante ao formato de livros infantis ilustrados (21,5 x 22,5 cm): nesse formato, o conteúdo pode ser distribuído ao longo das páginas sem sobrecarregar o aluno, e também é permitido que este interaja com a publicação, seja desenhando, escrevendo, circulando ou ligando palavras e imagens. A Figura 2 mostra uma página diagramada ao lado de uma página de conteúdo entregue pela equipe pedagógica (Figura 1).

Também estão sendo pensadas as relações entre o material impresso e o digital. Uma das ideias avaliadas é de que o professor poderia querer projetar as páginas do livro para a turma, por meio de um projetor *data-show*, enquanto explica as atividades aos alunos em Libras, permitindo que esses possam ver o material e a sinalização do professor. Este uso, desejável, fica condicionado à disponibilidade pela escola de computador e projetor para as aulas. Para essa finalidade, as páginas já possuem uma proporção muito similar à oferecida pelos projetores atuais na escala 4:3, sendo assim, o material em formato digital, pronto para a impressão, já seria adequado para a projeção. Sobre a interação entre material impresso e vídeos complementares em DVD, estuda-se oferecer acesso, no próprio DVD, à versão digital do impresso com a adição de hiperlinks, e/ou um índice contendo todos os vídeos separados por unidade e por página, para acesso a esse conteúdo. Toda sessão contendo material complementar é marcada com o ícone “Acessível em Libras”⁴.

Quanto à identidade visual, foi desenvolvida uma marca para o projeto “Português como segunda língua para surdos” e uma paleta de cores a ser usada nas diferentes unidades do material didático previstas

⁴ Este símbolo foi criado pelo Centro de Comunicação (Cedecom) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e está disponível em <https://www.ufmg.br/marca/libras/>.

para publicação. A marca⁵ leva em consideração as ideias fundamentais do projeto: abordagem visual de ensino da língua escrita, sendo que o repertório comum dos estudantes é a Libras. A paleta de cores para identificação das unidades tem tonalidades encontradas em materiais expressivos e de escritório, muito usados por crianças em idade escolar, e que são encontrados facilmente no comércio (lápiz de cor, canetas hidrocor e notas auto-adesivas, por exemplo). Quanto ao repertório gráfico para a diagramação das atividades, constatou-se que havia dois tipos de interação propostos nas atividades: atividades focadas na leitura e na escrita, e discussão em Libras entre os estudantes. Foram criados pictogramas para sinalizar os diferentes tipos de atividade e assim tornar essa informação direta, o que dispensa a leitura do enunciado para descobri-la, e permite identificar o tipo de atividade a partir de um rápido golpe de vista. Isso pode ser útil para os alunos, que estão em fase inicial da língua escrita, como também para os professores, no contexto da preparação de aula. Os aspectos mais subjetivos, que visam à representação do público-alvo com a finalidade de obter mais envolvimento e empatia, foram contemplados principalmente por meio da elaboração de ilustrações. O trabalho com as ilustrações envolveu a criação de personagens e o uso da linguagem das histórias em quadrinhos. Os principais personagens da publicação são Lili e Guto, dois estudantes com idades compreendidas na faixa etária dos alunos aos quais o material se destina, respectivamente 10 e 11 anos. O aspecto físico dos personagens também leva em consideração a representatividade na sociedade brasileira e nas escolas públicas, ambiente em que o material está sendo testado e ao qual se destina. Ambos os personagens são fluentes em Libras e, por vezes, aparecem sinalizando nas ilustrações. Os personagens ou conversam entre si ou se dirigem aos alunos, instigando-os sobre algum assunto ou orientando sobre o uso do material (por exemplo, pedindo para que assistam a algum vídeo do material complementar). Os balões de histórias em quadrinhos utilizados são diferentes quando os personagens sinalizam ou quando falam. O balão de fala é aquele tradicional das histórias em quadrinhos (HQs), que aponta para a boca do personagem

⁵ A marca pode ser vista no website do projeto: <http://www.lettras.ufmg.br/portuguesl2surdos/>, consultado em 23/02/2016

que fala; enquanto o balão de sinalização é inspirado em uma história⁶ do personagem Humberto, de Maurício de Souza, e aponta para as mãos do personagem. O personagem Guto fala e sinaliza, enquanto Lili sempre sinaliza. Segundo o perfil definido para a criação dos personagens, Lili é surda e Guto é ouvinte. Os personagens Lili e Guto aparecerão em todas as unidades com seu estilo específico de ilustração. Outras ilustrações também são necessárias, como aquelas referentes a vocabulário (exemplo: casa grande, casa pequena; um cachorro, dois cachorros). Nesse caso, são feitas no mesmo estilo para unificar a linguagem visual utilizada. Também está sendo desenvolvido um personagem próprio para atividades de vocabulário que relacionem sinais da Libras e palavras do português. A linguagem visual deste é semelhante à dos personagens Lili e Guto, porém mais simplificado e com proporções mais realistas para favorecer a legibilidade.

Considerações finais

No desenvolvimento do conteúdo, um dos grandes desafios tem sido a compreensão das necessidades dos aprendizes que estão se alfabetizando em uma nova língua. A escolha de textos autênticos para o material, por exemplo, é altamente complexa, pois demanda analisar os conhecimentos linguísticos dos aprendizes, como também a consideração de questões de direitos autorais. Além disso, transitar com os alunos entre o português escrito e a Libras para ressignificar as práticas de leitura e escrita do cotidiano exige bastante cuidado (não só dos elaboradores de materiais, como também dos professores em sala de aula). Quanto ao desenvolvimento da programação visual, tem sido muito instigante para a equipe de design visual. Nesse projeto são colocados em prática diversos conhecimentos sobre contemplar as necessidades do usuário através do design, e também é exercitada a atuação do artista e do designer no segmento da educação infantil. Além disso, a vivência de um fluxo de trabalho em equipe e a interação constante com as desenvolvedoras do conteúdo didático é enriquecedora para todas as envolvidas. Aprimorar as pesquisas com os usuários e a resposta a elas através da programação

⁶ Publicada na revista *Mônica*, nº 239, de maio de 2006. A história está disponível na íntegra em alguns endereços na web. Um deles é: <http://oficinadelibras.blogspot.com.br/2014/04/turma-da-monica-aprendendo-falar-com-as.html>, consultado em 12/02/2016

visual é aprendido constante que contribui na formação das estudantes envolvidas.

De modo geral, a experiência de desenvolvimento do material didático tem sido um desafio para os professores e bolsistas, que trabalhando de forma independente, sem relação com o mercado editorial, estão desenvolvendo constantemente os conhecimentos e processos necessários à efetivação do trabalho. O retorno obtido de professores e alunos participantes dos testes tem sido positivo, e o mérito do projeto foi reconhecido através de Menção Honrosa na Semana do Conhecimento de 2015 da UFMG. Porém, o caminho para a elaboração desse material didático está apenas começando. Nesse percurso, o público-alvo e os bolsistas participantes – alunos de graduação – serão beneficiados. Esperamos atuar em novas unidades, desejando que o material didático proposto cumpra seu papel na sociedade.

Referências bibliográficas

ALBRES, N. de A. *Português... eu quero ler e escrever*. São Paulo, SP: Instituto Santa Teresinha, 2010.

DINIZ, L. R. A.; STRADIOTTI, L. M.; SCARAMUCCI, M. V. R. Uma análise panorâmica de livros didáticos de português do Brasil para falantes de outras línguas. In: DIAS, R.; CRISTOVÃO, V. L. L. (Org.). *O livro didático de língua estrangeira: múltiplas perspectivas*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009. p. 265-304.

GARRETT, J. J. *The Elements of User Experience: User-Centered Design for the Web and Beyond*. 2 ed. Berkeley: New Riders, 2011.

LEFFA, V. J. Como produzir materiais para o ensino de línguas. In: LEFFA, V. J. (Org.). *Produção de materiais de ensino: prática e teoria*. 2. ed. Pelotas: Educat, 2008. v. 1. p. 15-41.

NORMAN, D. *Design Emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

PEREIRA, M. C. C. O ensino de português como segunda língua para surdos: princípios teóricos e metodológicos. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, Edição Especial, n. 2, p. 143-157, 2014.

QUADROS, R. M. de; SCHMIEDT, M. L. P. *Idéias para ensinar português para alunos surdos*. Brasília: MEC, SEESP, 2006.

ROGERS, Y.; SHARP, H.; PREECE, J. *Design de interação: além da interação humano-computador*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2013.

SALLES, H. M. M. L. *et al. Ensino de Língua Portuguesa para Surdos: caminhos para a prática pedagógica*. Brasília: MEC, SEESP, 2004. 2 v. (Programa Nacional de Apoio à Educação dos Surdos).

SILVA, G. M. *Lendo e sinalizando textos: uma análise etnográfica das práticas de leitura em português de uma turma de alunos surdos*. 2010. 222f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SILVA, G. M. da; COSTA, J. M. da; LOPES, L. P. S. Formação de Professores de Português para Surdos: entre o ideal, o real e o possível. *Caminhos em Linguística Aplicada*, Taubaté, Brasil, v.11, n. 2, p. 1-23, 2014.

A equivalência metafórica entre libras e língua portuguesa: a compreensão de metáforas por surdos bilíngues de português

Josiane Costa
UFLA, professora

RESUMO: Esta pesquisa teve como objetivo investigar como ocorre a compreensão de expressões metafóricas, em língua portuguesa, por surdos bilíngues do par Libras-Língua Portuguesa (LP). Participaram dessa pesquisa três surdos voluntários, com idade entre 35 e 49 anos, proficientes em Libras e com ensino superior completo. Foram selecionadas 18 expressões metafóricas, divididas em três condições: (i) expressões metafóricas equivalentes em LP e em Libras; (ii) expressões em LP inexistentes em Libras e (iii) expressões em LP que mimetizam construções da Libras. Para a coleta de dados, os participantes tinham que ler e explicar o significado das expressões para o experimentador. Os resultados evidenciam que a equivalência metafórica entre a Libras e a LP podem influenciar na compreensão de expressões metafóricas, por surdos bilíngues de português, uma vez que essas expressões compartilham de aspectos culturais e selecionam os mesmos traços semânticos.

Palavras-chave: surdos bilíngues; português como segunda língua; interpretação de metáforas por surdos.

ABSTRACT: The main goal of this study was to investigate the influence of metaphoric equivalence in reading and comprehension of metaphors in Portuguese by bilingual deaf users of Brazilian Sign Language (Libras) and Portuguese. The participants were three deaf volunteers, aged between 35 and 49 years old, proficient in Libras that completed higher education. 18 metaphorical expressions divided into three conditions were selected for data collection: (i) equivalent metaphoric expressions in Portuguese and Libras; (ii) expressions in Portuguese that are nonexistent in Libras; and (iii) expressions in Portuguese that mimic constructions in Libras. The task consisted of reading metaphorical expressions and then explaining them to the experimenter. The results showed that

the metaphoric equivalence in Portuguese and Libras influenced the comprehension of metaphorical expressions, since these expressions share cultural aspects and select the same semantic features.

Keywords: bilingual deaf, Portuguese as a second language, interpretation of metaphors by deaf people.

Introdução

Por muito tempo, a metáfora foi concebida sob o ponto de vista do paradigma objetivista. Tradicionalmente, esse paradigma, acredita que as metáforas são figuras de linguagem, desvios habituais da linguagem, recurso retórico e estilístico / artístico, próprio do discurso literário.

No final da década de 70, motivados pela ampliação do campo das Ciências Cognitivas, Lakoff e Johnson (1980, 2003) organizaram o quadro da Teoria da Metáfora Conceptual, adotando o paradigma experencialista. Esse paradigma concebe que os domínios da nossa experiência são sistematizados conceptualmente, ou seja, compreendemos o significado do mundo a partir da nossa experiência corpórea com o mundo. Lakoff e Johnson (1980) demonstraram que muitos domínios da nossa experiência são compreendidos, por meio das metáforas conceptuais.

Desde então, diversos estudos têm evidenciado a onipresença da metáfora na linguagem cotidiana e sua manifestação em diferentes línguas. (cf. LAKOFF; JOHNSON, 1980; 1999; 2003; KÖVECSSES, 2002; 2005; RADDEN; KÖVECSSES, 1999; entre outros).

As pesquisas no campo da semântica da língua de sinais (LS) têm mostrado que as LS, assim como outras línguas, são riquíssimas em processos metafóricos e que as metáforas fazem parte do discurso cotidiano dos surdos. (cf. WILCOX, 2000; 2004; TAUB, 2001; WILCOX, WILCOX; JARQUE, 2004; MEIR, 2010; FARIA, 2003; OLIVEIRA, 2011). Embora pouco exploradas nas pesquisas sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras (cf. FARIA, 2003; OLIVEIRA, 2011), as metáforas também são evidenciadas como parte do sistema conceptual e cotidiano dos surdos brasileiros.

No âmbito dos estudos sobre aprendizagem de línguas, o processamento e compreensão de metáforas por bilíngues tem sido um profícuo campo de estudos. As pesquisas sobre a compreensão de metáforas L2 têm contribuído tanto com investigações que consideram os aspectos culturais, sociais, linguísticos e a competência linguística de

bilíngues quanto com o ensino e aprendizagem de metáfora por falantes de L2, revelando o quão desafiador é ensinar metáfora para estes falantes. (cf. BOERS, 2000; CHARTERIS-BLACK, 2002; KÖVECSES; SZABÓ, 1996; LIONTAS, 2002; LITTLEMORE; LOW, 2006; BALDO, 2014; entre outros).

Diante dessa constatação, o presente trabalho busca responder à seguinte questão: as metáforas equivalentes em Libras e Língua Portuguesa podem influenciar na compreensão de expressões metafóricas por surdos bilíngues de português?

Assim, o objetivo principal do trabalho foi analisar e descrever como ocorre a compreensão de expressões metafóricas por surdos bilíngues do par linguístico Libras - Língua Portuguesa (LP), buscando observar se a familiaridade e equivalência metafórica em L1 e L2 podem influenciar na compreensão de metáforas.

Referencial teórico

Nas investigações sobre o processo de ensino aprendizagem de segunda língua (L2), a compreensão de metáforas por bilíngues tem recebido atenção por parte de vários pesquisadores. (MARTLOCK; HEREDIA, 2002; FARIA, 2003; LITTLEMORE; LOW, 2006; FERREIRA, 2007; LITTLEMORE, 2009; ERICKSSON, 2013; BALDO, 2014).

Investigações acerca do desenvolvimento da Competência Metafórica por bilíngues têm demonstrado que o processo de aprendizagem de L2 vai além do desenvolvimento da competência gramatical, uma vez que bilíngues também fazem uso dos processos metafóricos que emergem em sua L2 (DANESI, 1995; LITTLEMORE; LOW, 2006; LITTLEMORE, 2009)

Nesse sentido, Littlemore (2009) afirma que uma das dificuldades de compreensão de significados metafóricos, para aprendizes de L2, está ligada aos diferentes contextos discursivos em que essas expressões surgem, já que nem todas as comunidades de fala usam o mesmo conceito para compreender os domínios conceptuais. Os autores ainda explicitam que a aquisição da metáfora em L2 exige do aprendiz três tipos de informações: a informação linguística, como a estrutura léxico-gramatical; a informação conceptual dos elementos metafóricos e a informação pragmática.

A respeito da compreensão de metáforas em L2, Littlemore (2009) afirma que, tanto a interpretação quanto a produção de um determinado pensamento podem ser compreendidos a partir de diferentes perspectivas e construções linguísticas. Ler e compreender expressões metafóricas em L2 também perpassa por diferentes formas de ver o mundo tanto linguisticamente quanto fisicamente, já que aprender uma nova língua envolve aprender esquemas e perspectivas diferentes.

Pode-se dizer que, sem essas informações e conhecimentos prévios, os aprendizes de L2 podem interpretar expressões metafóricas de forma literal, visto que o significado figurado de uma dada expressão não corresponde a seu vocabulário e à cultura de sua L1.

Estudos sobre a compreensão de metáforas por surdos bilíngues, têm se dedicado à investigação do desempenho de surdos em relação ao desempenho de ouvintes, evidenciando a falta de metodologia de ensino de L2 para surdos e os problemas enfrentados por eles em seu processo de ensino/aprendizagem.

Payne e Quigly (1987 *apud* MARSCHARK, 2003) pesquisaram a compreensão de expressões idiomáticas em inglês por estudantes surdos, com idade entre 10-19 anos, e ouvintes, entre 8-12 anos. Na pesquisa, os estudantes viam figuras simples e selecionavam a partícula do verbo correspondente às frases, divididas previamente em três níveis semânticos: (i) literal; (ii) semiliteral e (iii) metafórico. Os resultados revelaram uma grande diferença entre estudantes surdos e ouvintes, apontando que o desempenho e as habilidades de leitura e compreensão em ouvintes foram muito melhores do que as habilidades dos surdos.

Outra pesquisa relevante, desenvolvida por Sawa (1999 *apud* Marschark, 2003), analisou o desempenho de alunos japoneses surdos e ouvintes, do Ensino Médio, na compreensão de paráfrase de metáforas similares como “O coração é como o oceano”. Os resultados dessa pesquisa mostraram que quase metade das interpretações feitas por surdos foram inapropriadas em comparação a alunos ouvintes.

Em relação aos surdos bilíngues de português, o único trabalho que buscou investigar a compreensão de metáforas conceituais por esse grupo foi o de Faria (2003) que pesquisou a construção de metáforas em Libras, bem como o desenvolvimento da construção de sentidos por surdos.

Nesse sentido, verifica-se a necessidade de pesquisas que investiguem como surdos bilíngues de português compreendem expressões linguísticas metafóricas e quais são os fatores que podem influenciar na compreensão de expressões linguísticas metafóricas por surdos.

Metodologia

Com o objetivo de verificar se a familiaridade e equivalência metafórica em L1 e L2 poderiam influenciar na compreensão de metáforas, selecionaram-se 18 expressões metafóricas, retiradas de estudos como os de (i) Lakoff e Johnson (1999); Grady (1997); (ii) Siqueira (2007); Siqueira, Gil e Melo (2010) e (iii) Faria (2003), dividindo-as em três condições:

- (i) Expressões metafóricas equivalentes em LP e em Libras: nesta condição, os significados das expressões linguísticas metafóricas são equivalentes em LP e em Libras.
- (ii) Expressões em LP inexistentes em Libras: nessa condição, as expressões em LP são inexistentes em Libras, ou seja, não selecionam o mesmo significado nesta língua.
- (iii) Expressões em Português que mimetizam construções da Libras: nessa condição, as expressões linguísticas são inerentes à Libras. Elas foram traduzidas para o português seguindo a mesma estrutura linguística das que se apresentam na Libras.

QUADRO I

Expressões metafóricas utilizadas na coleta de dados

<i>Expressões metafóricas equivalentes em Português e em Libras</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Eu não vou conseguir apagar essa ideia da minha cabeça. - Minha sobrinha tem uma prova muito pesada na sexta-feira. - João vai à festa de carnaval para pegar meninas bonitas. - O padrasto de Laura é muito bravo e tem a cabeça fechada. - A explicação do professor de química ficou muito clara. - A prova do concurso foi difícil e minha cabeça está quente.
<i>Expressões metafóricas em Português e inexistentes em Libras</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Meu cunhado falou rápido e não consegui pegar suas ideias. - A nossa visita ao orfanato de crianças continua de pé. - Sexta-feira vou fazer uma prova e tirar um peso das costas. - Minha amiga tem 85 anos e possui a mente presa no passado. - A Carol me disse que a cidade de Betim fica morta à noite. - Ana e eu somos amigas e a nossa amizade nasceu de repente.
<i>Expressões metafóricas que mimetizam construções da Libras</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Lucas sempre presta atenção na aula e tem o olho caro. - A professora está aprendendo Libras e ainda é mão dura. - Eu não vou trabalhar sexta-feira porque é dia vermelho. - O Cruzeiro perdeu o último jogo e minha alegria quebrou. - Alessandra é uma pessoa muito boa e tem o coração quente. - O filme Titanic é muito emocionante e faz cair os olhos.

As sentenças, impressas em cartões de papel, foram embaralhadas e apresentadas, uma a uma, aos participantes da pesquisa. Com uma câmera localizada imediatamente à frente, a tarefa do participante da pesquisa era ler a sentença e a explicar ao experimentador. Como o objetivo era verificar as inferências realizadas pelos surdos, ao lerem as expressões metafóricas nas três condições, não havia limite de tempo para que ele lesse a sentença ou contasse o que entendeu da construção. Assim, o experimentador podia, quando necessário, pedir que eles repetissem a explicação ou ainda chamar a atenção para uma construção específica presente na frase que havia sido ignorada pelo sujeito.

Após a coleta de dados, os vídeos gravados com cada sujeito foram analisados por meio do *software* ELAN (*EUDICO Language Annotator*),¹ no qual criaram-se quatro trilhas para análise: (i) o número da sentença; (ii) a sentença em língua portuguesa; (iii) a sinalização do sujeito, registrada por meio de glosas, utilizando-se palavras do português em maiúsculas; e (iv) a tradução da fala do sujeito.

Resultados e Discussão

Na análise dos resultados obtidos, buscou-se verificar a compreensão das construções metafóricas apresentadas aos sujeitos, bem como as interpretações atribuídas por eles a cada sentença.

Na condição 1 (Expressões metafóricas equivalentes em Português e em Libras), esperava-se que os surdos compreendessem e explicassem as expressões linguísticas metafóricas sem dificuldades, uma vez que essas expressões são equivalentes em Libras e em LP. Além disso, apresentam a mesma base conceitual para serem compreendidas. Os resultados indicam que os surdos selecionam os mesmos significados para conceitualizar as expressões metafóricas. Além disso, é possível evidenciar que os sujeitos utilizam muitos sinais, partindo de um domínio-fonte físico mais concreto para um domínio-alvo abstrato, para interpretação das metáforas. (cf. WILCOX, 2000; TAUB, 2001).

Já na condição 2 (Expressões metafóricas em Português e inexistentes em Libras), esperava-se que os sujeitos surdos apresentassem dificuldades na compreensão das expressões linguísticas metafóricas, uma vez que essas metáforas do português não são realizadas ou são inexistentes em Libras. Assim, os sujeitos fariam várias interpretações para tentar conceitualizar os domínios metafóricos.

Nessa condição, sujeitos apresentam dificuldades na construção do significado das expressões linguísticas metafóricas. Nota-se que, no processo de (in-) compreensão de expressões linguísticas metafóricas próprias da LP, os sujeitos leem essas expressões repetidas vezes, mas

¹ O software é gratuito e encontra-se disponível para download no link: <<https://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/>>. O ELAN tem sido utilizado recentemente em diversas pesquisas com língua de sinais, uma vez que este permite a análise de vídeos por meio de anotações em diferentes trilhas criadas pelo próprio usuário.

difícilmente conseguem compreendê-las, inferindo sempre interpretações mais concretas e literais dos itens lexicais.

Pelos resultados desta pesquisa, vemos que as expressões metafóricas não selecionam os mesmos elementos semânticos para serem compreendidas. Nesse caso, os participantes tendem a selecionar significados mais concretos da sua L1 para interpretar os elementos da L2. Esses resultados corroboram aos estudos de Irujo (1986); Taki e Soghady (2013); Liontas (2002), pois evidenciam que ao interpretar metáforas em L2, bilíngues tendem a transferir elementos da sua L1, como vocabulário e tradução de elementos, tentando descobrir o significado, a disposição sintática dos elementos e o significado literal das expressões ou de um item lexical da expressão linguística metafórica.

Os resultados deste trabalho também corroboram aos resultados da pesquisa de Faria (2003), segundo a qual surdos brasileiros fazem, ao ler textos, vários tipos de inferências contextuais e literais para compreender polissemia e metáforas em PL2.

Por fim, na condição 3 (Expressões metafóricas que mimetizam construções da Libras), esperava-se que os surdos interpretariam as metáforas naturalmente, apresentando o significado de cada expressão linguística sem muitas inferências. Os resultados apontam que as metáforas nessa condição são interpretadas naturalmente, já que são inerentes às Libras e ao discurso cotidiano de surdos brasileiros. As estratégias utilizadas na interpretação das expressões linguísticas metafóricas da condição 3 são semelhante às estratégias utilizadas na condição 1, podendo indicar que a familiaridade com as metáforas facilita, de fato, a compreensão na L2.

Por meio dos resultados obtidos, nota-se que a hipótese de que as metáforas equivalentes, diferentes e próprias da Libras (cf. Faria, 2003) são também processadas de forma diferenciada foi confirmada. Isso porque os surdos bilíngues de português apresentam mais facilidade para compreender metáforas equivalentes em L1 e L2. Já as metáforas diferentes ou próprias da LP são dificilmente compreendidas, levando aos sujeitos da pesquisa a realizarem várias tentativas em busca da compreensão que, na maioria das vezes, giram em torno da interpretação literal.

Referências bibliográficas

BALDO, A. Compreensão de expressões idiomáticas da língua portuguesa como L2: evidências de protocolos verbais. *Linguagem em Discurso*, Tubarão, Santa Catarina, v. 14, n. 2, p. 375-390, 2014.

CIESLICKA, A. Formulaic language in L2: Storage, retrieval and production of idioms by second language learners. In: _____. *Cognitive Processing in Second Language Acquisition: Inside the Learner's Mind*. Amsterdam: Philadelphia, 2010. p. 149-168.

ERICKSSON, P. *Effects of conventionality and proficiency in metaphor processing: a response time study*. 2013. 45f. Dissertação (Mestrado) - English Linguistics. Stockholms Universitet, Spring, 2013.

FARIA, S. P. *A metáfora na LSB e a construção dos sentidos no desenvolvimento da competência comunicativa de alunos surdos*. 2003. 310f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2003.

FERREIRA, L. *A compreensão de metáfora em língua estrangeira*. 2007. 219f. Tese (Doutorado) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

GRADY, J. *Foundations of meaning: primary metaphor and primary scenes*. 1997. 299f. Tese (Doutorado) - University of California, 1997.

IRUJO, S. Don't put your leg in your mouth: transfer in the acquisition of idioms in a second language. *Tesol Quarterly*, v. 20, n. 2, p. 287-304, 1996.

KÖVECSES, Z. *Metaphor in culture: Universality and variation*. New York: Cambridge University Press, 2005.

KÖVECSES, Z. *Metaphor: a practical introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2002.

LAKOFF, G. *Women, fire and dangerous things*. Chicago: Chicago University Press, 1987.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. 2.ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. Cognitive iconicity: conceptual spaces, meaning, and gesture in signed languages. *Cognitive Linguistics*, v.15, n. 2, p. 119-147, 2005.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad.: Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora. Campinas-SP: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books, 1999.

LIONTAS, J. I. Context and idiom understanding in second languages. *Eurosla Yearbook*, v.2, p, 155-185, 2002.

LITTLEMORE, J. *Applying cognitive linguistics to second language learning and teaching*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

MARSCHARK, M. Metaphor in Sign Language and Sign Language and Sign Language Users: A Window Into Relations of Language and Thought. In: COSTON, H; KATZ, A. N. (Org.). *Figurative Language Comprehension: Social and Cultural Influences*. Lawrence Erlbaum Associates, 2003. p. 309-334.

MATLOCK, T.; HEREDIA, R. R. Understanding Phrasal Verbs in Monolinguals and Bilinguals. In: HEREDIA, R. R.; ALTARRIBA, J. (Org.). *Bilingual sentence processing*. New York: Elsevier, 2002. p. 251-274.

MEIR, I. Iconicity and metaphor: Constraints on metaphorical extension of iconic forms. *Language*, v. 86, n. 4, p. 865-896, 2010.

OLIVEIRA, P. H. *Metáfora conceptual e Libras: uma abordagem cognitiva da surdez*. 2011. 148f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2011.

ORTONY, A.; SCHALLERT, D.L; REYNOLDS, R.E; ANTOS, S. J. Interpreting metaphors and idioms: Some effects of context on comprehension. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, v. 17, n. 4, p. 465-477, 1978.

RADDEN, G.; KÖVECSES, Z. Towards a theory of Metonymy. In: PANTHER, K.U.; RADDEN, G. (Org.). *Metonymy in Language and Thought*. Amsterdam: Benjamins, 1999. p. 17-59.

RITTENHOUSE, R. K.; STEARNS, A. Figurative language and reading comprehension in American deaf and hard-of-hearing children: Textual interactions. *International Journal of Language and Communication Disorders*, v. 25, n. 3, p. 369–374, 1990.

SIQUEIRA, M. *Metáforas Primárias na Aquisição da Linguagem: um estudo interlinguístico*. 2004. 212f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SIQUEIRA, M.; LAMPRECHT, R. R. As metáforas primárias na aquisição da linguagem: um estudo interlingüístico. *DELTA* [online], v.23, n.2, p. 245-272, 2007.

SOUZA, A. C. *O processamento de frases metafóricas: implicações da capacidade da memória de trabalho*. 2003. 47f. Artigo de qualificação (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

TAKI, S.; SOGHADY, M.R.N. The Role of L1 in L2 Idiom Comprehension. *Journal of Language Teaching and Research*, v. 4, n. 4, p. 824-833, 2013.

TAUB, S. F. *Language from the body: Iconicity and metaphor in American Sign Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

WILCOX, S. The iconic mapping of space and time in signed language. In: ALBERTAZZI, L. (Org.). *Unfolding perceptual continua*. Amsterdam: John Benjamins, 2001. p. 255-281.

WILCOX, S.; WILCOX, P. P.; JARQUE, M. J. Mappings in conceptual space: Metonymy, metaphor, and iconicity in two signed languages. *Jezikoslovlj*, v. 4. n. 1, p. 139-156, 2004.

Processos de constituição subjetiva e a formação continuada de professores

Maralice de Souza Neves

UFMG/POSLIN

Natália Costa Leite

UFMG/POSLIN

Jackson Santos Vitória de Almeida

UFMG/POSLIN

Arabela Vieira dos Santos Silva e Franco

UFMG/POSLIN

Natália Mariloli Santos Giarola

UFMG/POSLIN

RESUMO: Este artigo trata do projeto Continuação Colaborativa (ConCol), que promove a aliança da extensão, ensino e pesquisa, envolvendo professores, colaboradores externos e alunos da graduação e da pós-graduação na oferta de módulos de metodologia, aulas de língua inglesa e oficinas de letramento digital. As pesquisas desenvolvidas no ConCol demonstram que apesar de esses cursos contribuírem para que educadores de escolas do ensino regular se capacitem para melhor ensinarem língua, ainda persistem frustrações com relação à proficiência, à indisciplina e ao desinteresse dos alunos. Instituímos, portanto, o espaço de escuta da psicanálise com intervenções inspiradas no modo de escuta à singularidade. Os resultados apresentados neste texto foram relatados pelos pesquisadores da pós-graduação que apresentaram resultados parciais de suas pesquisas.

Palavras-Chave: ensino/aprendizagem de língua estrangeira; educação continuada de professores de inglês; psicanálise.

ABSTRACT: This article is about the project called *ContinuAção Colaborativa (ConCol)*, which promotes the alliance of extra-mural praxis, teaching and research, involving teachers, external collaborators, undergraduate and graduate students in offering methodology modules, English classes, and digital literacy workshops. The research projects developed at ConCol show that although such courses contribute for regular schools teachers qualify for better language teaching, there are still frustrations regarding their proficiency, indiscipline and lack of their students' interest. Therefore, we instituted a psychoanalytical listening space with interventions inspired by the uniqueness of this listening mode. The results presented in this paper were reported by postgraduate researchers who presented partial results of their research.

Keywords: foreign language teaching/learning; English teachers continuing education; psychoanalysis.

Introdução

Em geral, os projetos de Educação Continuada oferecem espaço para reflexão sobre a prática, que podem seguir diversas orientações teóricas, nas quais se busca o consenso grupal pela identificação com o outro, o empenho consciente por soluções através das relações causais que atendam ao grupo como um todo, visando à uma resposta boa para a maioria, senão para todos. A partilha, a colaboração e a reflexão sobre a prática têm uma significação estabelecida. Nesse sentido, espera-se que os participantes do grupo retirem das experiências ali compartilhadas benefícios de vivência grupal em enunciação coletiva, calcada na interação e num tempo mais ou menos determinado pelo grupo. O espaço para esse momento já conhecido como aquele de partilha, de colaboração e de reflexão pode deslizar para outras significações e outros efeitos, conforme a orientação epistemológica e os manejos dados às interpretações do que acontece com cada um.

A aposta que fizemos foi em direção à outra orientação. Fomos ouvir o que dizem os psicanalistas, não só sobre a escuta individual, mas também sobre a conversação utilizada no espaço da psicanálise clínica e da psicanálise aplicada à educação, além de ouvimos sugestões de outros campos de trabalho para criar o que chamamos de *Pedagogical Round - PR* (LOURES, 2014), em alguns momentos e de *Conversational Rounds (CR)*, em outros momentos (SILVA e FRANCO, 2016). Portanto, da

psicanálise, tomamos a concepção da conversação discutida por Jacques-Alan Miller (2005), Miranda, Vasconcelos, Santiago (2007)¹ e Jorge Forbes (2003), para focalizar não o grupo, mas sobretudo a singularidade do desejo de cada um.

Nesse espaço de escuta, seja ele individual ou em conversação, não temos o objetivo de um consenso grupal, pois trabalhamos a partir do tempo como processo, o tempo lógico de cada sujeito, como propõe Lacan ([1946] 1998) a respeito da modulação sobre o tempo. Há um tempo lógico de cada um que é diferente do tempo cronológico, quantitativo. Cada sujeito tem seu tempo próprio que se divide em três momentos: “o instante do olhar”, “o tempo para compreender” e o “momento de concluir”. Esses três momentos não se constituem de maneira linear. No ConCol, durante “o instante do olhar”, o participante faz a sua apresentação e ao fazê-lo não se percebe no que diz; perguntas do grupo se sucedem e o embarçam em algo que ele disse. No tempo para compreender, o participante se vê mexido e ‘encucado’ e *a posteriori* ele dará uma significação àquilo; “o momento de concluir” ocorre, portanto, quando se percebe que mais do que falar, o sujeito faz acontecer. Vale lembrar, porém, que a conclusão é sempre provisória e o ciclo pode voltar a outros momentos. É em suma, uma ficção operativa a serviço da produção de um passo a mais, de algo novo no saber já estabelecido dando lugar à especificidade do saber inconsciente de cada sujeito.

Temos o objetivo, portanto, de apresentar os vários momentos em que, durante o processo de escuta, pode-se depreender um corpus para análise profícuo para os estudos em Linguística Aplicada. O primeiro momento narra como os PR oferecem a palavra aos professores para que falem de suas práticas e projetos de ensino dando lugar também para o relato de situações-problema com os alunos. Os efeitos dos PR trouxeram a demanda para que se levem aos alunos nas escolas a modalidade da conversação a exemplo do que já é feito por professores e pesquisadores em Psicanálise e Educação (Miranda, Vasconcelos, Santiago, 2007; Miranda, 2010 e 2011; Lacadee, 2000). Serão então expostos os procedimentos deste dispositivo para ser desenvolvido em escolas de nível básico em 2016. O segundo momento apresenta o projeto de análise de uma pesquisa de doutorado à cerca da queixa de professores frente ao seu ofício. O trabalho com narrativas se mostra produtivo por

¹ Esse dispositivo será abordado com detalhes mais adiante.

ofertar espaço para a compreensão dos processos de subjetivação numa articulação entre os processos de linguagem e o social. Apostam-se com isso que ao falar sobre si o sujeito se (re)inventa ao mesmo tempo em que se (re)organiza subjetivamente. O terceiro momento apresenta a questão da singularidade na produção textual autobiográfica em língua inglesa. Numa investigação que envolveu entrevistas individuais, trocas de mensagens e, sobretudo, a escrita autobiográfica de uma professora do ConCol, o pesquisador objetivou demonstrar que a autobiografada apresenta algo sobre si e sob a sua responsabilidade, enquanto sujeito do seu próprio mundo. Assim, esse sujeito estará produzindo efeitos de reflexão contextualizados, por meio de temas que remetem à valorização do que ele entende por sua identidade e por sua formação sociocultural. O quarto momento apresenta os mal-estares e possíveis posições tomadas por uma professora do ConCol à cerca de suas considerações sobre ser ou não bilíngue em português e inglês. A pesquisadora objetivou analisar falas extraídas em CRs a respeito do tema bilinguismo destacando quais elementos ocupam o lugar do Outro, relacionando-os aos possíveis mal-estares no uso da língua inglesa. Finalmente, trazemos algumas representações de uma professora do ConCol sobre sua prática pedagógica. Nesta pesquisa, a formação do corpus foi feita através de entrevistas e notas de campo.

Da criação dos PR e da conversação em psicanálise na educação continuada

Como espaço de escuta no ConCol, Loures (2014) tomou da psicanálise a concepção da conversação discutida por Jacques-Alan Miller (2005), Miranda, Vasconcelos, Santiago (2007)² e Lacadee (2000), e instituiu o Pedagogical Round - PR- para focalizar não o grupo mas sobretudo a singularidade do desejo de cada um. A pesquisadora utilizou também como base do PR a técnica ativa do psicanalista Sándor Ferencsi (1921), na qual se intervém para sair da estagnação do trabalho de cada um possibilitando que seus membros falem daquilo que vai além da sua práxis, quando relatam as suas tarefas ao grupo. E ainda buscou na medicina a inspiração nos *Rounds* Multidisciplinares, nos quais participam também psicólogos em reuniões de supervisão

² Esse dispositivo será abordado com detalhes mais adiante.

médica multidisciplinar (JUCÁ-VASCONCELOS)³. Nas palavras da pesquisadora, no PR,

embora esteja presente alguém que conduza as discussões, há uma tentativa de “desierarquização” da fala para que cada participante possa tomá-la diante da escuta de todos. [...] A discussão parte da tarefa de trazer à apreciação do grupo uma questão, de qualquer natureza, que esteja implicada à prática docente (Loures, 2014, p. 81).

Muitos deslocamentos subjetivos foram causados pelas ações do ConCol e nas discussões geradas nos PR: aulas mais cativantes, alunos se movimentando para desenvolver as atividades propostas e muita curiosidade despertada durante as visitas às escolas de nossos monitores de graduação e dos *English Teaching Assistants* norte-americanos do Convênio Capes-Fulbright, que prestaram serviço voluntário nos anos de 2011 a 2015. Porém, problemas ainda persistem em relação à lida dos professores com seus alunos e por vezes, com seus colegas. Diferentemente dos procedimentos que adotamos nos *Pedagogical rounds*, a prática da Conversação em si poderia ser a ponte de ligação com os alunos e as escolas dos professores participantes justamente por oferecer uma metodologia que, “aplicada à educação, tem sido instrumento valioso para tratar [*in loco*] dos *problemas escolares* em grupos de professores” e de alunos (MIRANDA, 2011, p. 95).

A conversação psicanalítica aplicada à educação: levando esta metodologia aos professores e aos alunos no ambiente escolar

A proposta de aplicação do dispositivo da conversação se baseia nos seguintes apontamentos metodológicos para a organização dos grupos de conversação, conforme explicitam Miranda *et al.* (2007, não paginado):

³ Segundo Jucá-Vasconcelos (2011, p.3), o *Round* Multidisciplinar é uma reunião chamada visita médica, supervisão médica ou round, em que se discute casos e se orienta a equipe médica na assistência aos pacientes internados. Segundo a autora, profissionais de outras áreas têm sido convocados a participar desse momento “para ajudar na visão integral do doente”.

- Não há uma determinação prévia que diz aonde se quer chegar com tal procedimento.
- Propõe a interação não entre os participantes do grupo, mas entre o que é expresso pelo discurso.
- Não apresenta soluções para os problemas.
- É importante haver uma hipótese como ponto de partida, mas o essencial é dar a palavra aos participantes e, a partir daí, tomá-la como material de análise.
- O número de reuniões é predeterminado.
- É importante estar atento às surpresas e ao mal-estar que se produz nas conversações, pois ali é que se dá a emergência do real e a possibilidade do novo.

Para a educadora e psicanalista Margarete Miranda (2010), é possível identificar três momentos que se sobressaem, não necessariamente na mesma ordem sequencial, no caso, por exemplo, de conversações com docentes: 1º) Momento da denegação, instante do olhar, quando o professor responsabiliza o outro pelos problemas de aprendizagem, não se implicando pessoalmente. 2º) Momento da subjetivação: envolvido no problema, o professor se instala na posição de impotência e às vezes, se interroga. É o tempo de compreender que pode promover o giro em suas representações. 3º) Momento de reconciliação com algo dele mesmo: sobressai o desejo de ensinar, conclusão provisória que promove ação.

Trata-se de deixar brotar o inconsciente ao se falar do mal-estar que expressa o conflito intrapsíquico. Miranda *et al.* (2007) citam Laurent *apud* Lacadée (1999/2000) para explicitar o manejo do corte quando a fala se instala. Para “não se desencadear o gozo do “blabláblá”, deve-se estar atento ao momento de não só abrir as comportas, mas também de fechá-las” (não paginado). Esses momentos são calcados no tempo lógico e os cortes são providenciais, pois a significação sempre é dada a *posteriori*. As significações são de ordem singular não se esperando que sejam grupais. Daí não se poder universalizar os efeitos das conversações, mas apostar que há como escutar o indizível.

A queixa de professores frente ao seu ofício

Dizeres que envolvem os problemas do labor docente são constantemente reforçados, inclusive na mídia, e sublinham que a docência padece de uma constante desvalorização e que os professores são profissionais desrespeitados e, sobretudo desautorizados. Diversas pesquisas se debruçam em cima do tema buscando investigar causas e possíveis soluções para as queixas generalizadas. Essas pesquisas frequentemente apontam para números alarmantes de insatisfação profissional. Os professores se dizem exaustos chegando inclusive a apresentar quadros de adoecimento (tanto mental quanto físico). São os professores os que mais apresentam quadros de adoecimento e altos índices de afastamentos no trabalho dentre os profissionais. Com o suporte da psicanálise, pensamos que o que promove a relação do sujeito professor com a docência carrega algo daquilo que esse sujeito apresenta como mais real, ou seja, seu sintoma. Dito isto, temos como projeto investigar as queixas dos professores de língua inglesa, identificando a posição subjetiva do sujeito falante e observando suas formas de gozo ou satisfação pulsional em suas posições de professores de língua inglesa. Procurando entender a relação entre o sujeito queixoso/padecido e a escola, nos interrogamos sobre os significantes que a instituição escolar brasileira oferta.

Procuramos responder às seguintes perguntas: o que há nessa rede discursiva sobre a escola que produz tal relação conflituosa para o sujeito professor? Seria a instituição escolar brasileira um sintoma social? Posto isso, por meio das contribuições da psicanálise aplicada à educação espera-se que esse trabalho de pesquisa a ser desenvolvido a partir de 2016 possa lançar novas luzes sobre a questão do mal-estar docente.

Efeitos de sentido e singularidade na escrita autobiográfica de uma docente

Para conduzir a análise dos enunciados de uma professora de língua inglesa, participante do ConCol, adotamos a trajetória teórico-metodológica que convoca a Linguística da Enunciação e a Psicanálise Freud-lacaniana tomadas como contribuição epistemológica à área da Linguística Aplicada. Partimos das seguintes questões: que marcas linguístico-discursivas apontam para inscrições singulares da professora

participante e em que medida fala de si, de suas angústias e escreve sua singularidade no laço social?

Os fatos linguísticos analisados foram de registros de áudio das entrevistas durante 12 encontros, no período de 2014.2 à 2015.1, de e-mails e mensagens em rede social trocados com a participante, e de sua produção autobiográfica. Para organizar a formação do *corpus*, foi construído um Diário de Percurso, contendo a materialidade gerada. Buscou-se, posteriormente, analisar os dizeres e as marcas enunciativas para examinar deslocamentos subjetivos da participante.

Nesse processo, o texto e o sujeito não são tomados como evidentes nem transparentes. Considera-se a heterogeneidade constitutiva de todo discurso nas marcas e regularidades enunciativas. Ao produzir algo sobre si e sob a sua responsabilidade, enquanto sujeito do seu próprio mundo, o autobiografado estará produzindo efeitos de reflexão contextualizados, por meio de temas que remetem à valorização do que ele entende por sua identidade.

Como resultado dessa investigação, foi possível identificar no processo de escrita autobiográfica que a participante ao escrever a partir de suas lembranças, em intervir, elaborar em possíveis repetições, proporcionou por meio da escrita, novas posições do sujeito e de laço social. Dessa forma, ao passo que interpretava sua angústia, a docente elaborou seu desejo e abandonou suas queixas. Com isso, ela assumiu a responsabilidade por sua falta e não apenas traçou metas, mas as cumpriu em seu tempo lógico próprio de “ver”, “compreender” e “concluir”, guiado por um desejo de “ser”.

Além de apoderar-se da escrita como um ato criativo para si e para o “Outro”, aprendeu a conceber o erro, a dúvida e a incerteza como elementos que fomentam o processo de escrita, assim permitindo-se a aventurar mais nesse novo universo. Nesse sentido, conclui-se que a autobiografia pode ser, entre outras, uma importante ferramenta para causar um efeito de concretização de aprendizagem em Língua inglesa.

O bilinguismo sob o olhar da psicanálise

A noção de falante bilíngue remonta à antiguidade, mas até os dias de hoje a ciência ainda não chegou a um acordo sobre os parâmetros que delimitariam as especificidades do bilinguismo. São muitas as propostas que vão desde o mínimo de conhecimento em pelo menos duas línguas,

ao extremo da proficiência em todas as habilidades linguísticas. Para tornar o espectro ainda mais extenso, uma abordagem psicanalítica nos oferece a possibilidade de tratarmos o tema pelo viés da singularidade, isto é, analisando como cada sujeito se inscreve discursivamente como falante bilíngue, visto que me filio, aqui, ao pressuposto de que é no discurso, na relação com o Outro, lugar simbólico que pode ser ocupado por diversos elementos tais como o certificado, o nativo, o professor, o colega de trabalho, etc, que esse sujeito irá se constituir. Portanto, não haverá significantes que se esgotem para defini-lo como bilíngue.

O *corpus* para análise foi formado utilizando *Conversational Rounds (CR)*, metodologia adaptada da Conversação psicanalítica para o contexto do grupo *Concol*. A análise dos dizeres foi feita à luz da teoria da significação de Lacan e das estruturas dos quatro discursos também por ele esquematizadas (LACAN, 1969-1970). Analisamos alguns dizeres de uma professora a respeito do tema bilinguismo, destacando sua relação com a fala e a escrita em língua inglesa e em língua portuguesa. Pudemos observar giros discursivos, mas não houve nenhum deslocamento subjetivo da professora em relação ao seu posicionamento como sujeito bilíngue, ou em relação às habilidades da fala e da escrita.

O principal resultado dessa pesquisa foi perceber que a definição de um sujeito bilíngue ultrapassa a singularidade de uma possível classificação para cada sujeito, uma vez que a cada giro discursivo o sujeito pode se dizer ou se colocar como sendo ou não bilíngue. Portanto, qualquer tentativa de significar o sujeito será tão evanescente quanto seus posicionamentos nos discursos. Esse estudo contribui, assim, para que se considere o impossível na lida com as línguas que as categorias descritas nas gramáticas e na linguística não recobrem, sendo o impossível a própria divisão subjetiva e o modo singular como cada um lida com essa divisão.

Representações de si e da prática pedagógica no ensino de uma professora de inglês

Finalmente apresentamos as representações que depreendemos dos dizeres de uma professora de Língua Inglesa (LI) sobre si mesma como educadora e do que diz de sua prática. Indagamos como isso foi incorporado em sua prática pedagógica. Para o desenvolvimento desse estudo, utilizamos diário de notas da professora, entrevistas semiestruturadas e notas de campo da observação de suas aulas.

O corpus foi organizado por temas, surgidos dos dizeres da professora participante. Logo analisamos a materialidade para chegarmos às representações da educadora. Percebemos que a docente representa-se discursivamente como frustrada e insatisfeita com o seu próprio conhecimento da LI, com a desvalorização do professor e com sua falta de autoridade e controle da disciplina em sala de aula. Ela se compara aos outros professores, buscando, como sujeito desejante e implicada na formação continuada, se aproximar da imagem que faz dos outros e de si como mais proficiente e mais preparada metodologicamente. Este estudo pode contribuir para problematizar a formação de professores, visto que abordamos questões que podem confrontá-los às significações que dão a si como professores e falantes da língua estrangeira.

Desse modo, podemos afirmar que os trabalhos apresentados neste texto ancoram-se em perspectivas teóricas que abarcam os estudos sobre os processos de constituição subjetiva na formação de professores de língua estrangeira. As contribuições da psicanálise aplicada à educação e a Análise do Discurso Franco-Brasileira foram acessadas na construção das propostas em questão.

Referências

FORBES, J. [2003]. *Você quer o que você deseja?* 8. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2010.

JUCÁ-VASCONCELOS, H. P. Psicologia e Visita Médica: construção e reconhecimento de um lugar para o psicólogo hospitalar. *Revista IGT na Rede*, v. 8, n. 15, p. 270-278, 2011. Disponível em: <<http://www.igt.psc.br/ojs/>>. Acesso em: 8 jan. 2012.

LACADEE, Philippe. De la norme de la conversation au détail de la conversation. In: LACADEE, Philippe; MONIER, François (Org.). *Le pari de la conversation*. Tradução Ana Lydia Santiago e Renata Nunes Vasconcelos. Paris: Institut du Champs Freudien. CIEN Centre Interdisciplinaire su l'Enfant, 1999/2000. Brochure.

LACAN, J. [1946] O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada: um novo sofisma. In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.197-213.

LACAN, J. [1969-1970]. *O Seminário livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LOURES, G. F. *O manejo da transferência na formação continuada de professores: um estudo de caso*. 2014. 190p. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2014.

MILLER, J.-A. *et al. La pareja e el amor: conversaciones clínicas com Jacques Alain-Miller en Barcelona*. Buenos Aires: Paidós, 2005b. p.15-20.

MIRANDA, Margarete Parreira; VASCONCELOS, Renata Nunes; SANTIAGO, Ana Lydia Bezerra. Pesquisa em psicanálise e educação: a conversação como metodologia de pesquisa. *Psicanálise, Educação e Transmissão*, v. 6, 2007, São Paulo. Disponível: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000032006000100060&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 8 jan. 2014.

MIRANDA, M. P. *O mal estar do professor em face da criança considerada problema: um estudo de psicanálise aplicada à educação*. 2010. 258f Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MIRANDA, M. P. ‘Caos Normal’: a criança considerada problema e o mal-estar docente na contemporaneidade. In: MRECH, Leny Magalhães; PEREIRA, Marcelo Ricardo; RAHME, Mônica (Org.). *Psicanálise, educação e diversidade*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2011. v. 1, p. 95-114.

NEVES, M. S. Efeitos da participação de falantes nativos de inglês como assistentes de ensino em um projeto de educação continuada: um acontecimento. In: BRAWERMAN-ALBINI, A.; MEDEIROS, V.S. *Diversidade cultural e ensino de língua estrangeira*. Campinas: Pontes, 2013. p. 285-297.

OLIVEIRA, M. P. *O ensino da língua inglesa na escola pública: uma leitura psicanalítica do gozo*. 2014. 117 F. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SILVA E FRANCO, A. V. S. *Ser ou não ser bilíngue: os posicionamentos subjetivos de de uma professora de inglês diante do outro*. 2016. 122p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2016.

SÓL, V. S. A. *Trajetórias de professores de inglês egressos de um projeto de educação continuada: identidades em (des)construção*. 2014. 259f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

VASCONCELOS, R. N. *Violência escolar: uma das manifestações contemporâneas do fracasso escolar*. 2010. 248f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

Estudo comparativo do resumo acadêmico e do texto de popularização da ciência em português brasileiro sob a perspectiva da linguística sistêmico-funcional

Rodrigo Araújo e Castro

UFMG, Doutorando em Estudos Linguísticos

Adriana Alves

UFMG, Mestranda em Estudos Linguísticos

Adriana Silvina Pagano

UFMG, Professora orientadora

RESUMO: O presente trabalho apresenta uma proposta de uma metodologia quali-quantitativa para analisar dados linguísticos através da identificação e análise de categorias do grupo nominal em dois textos: um resumo acadêmico e um texto de popularização da ciência baseado no resumo. O objetivo é desenvolver uma metodologia replicável com base linguística para comparar esses tipos de texto. Este estudo se baseia na análise dos padrões gerados pelo processamento da linguagem natural como *tokens* para explicar um fenômeno linguístico. Para tal fim, foi feita a anotação manual de categorias provenientes da Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014) em uma planilha eletrônica, seguida do processamento e análise dos dados quantitativos gerados no R (R CORE TEAM, 2015). Os resultados mostraram diferenças quanto à frequência de Epítetos Experienciais, Epítetos Interpessoais, Classificadores e Qualificadores, mais elevada no texto de popularização da ciência.

Palavras-chave: grupo nominal; corpus monolíngue; metodologia quali-quantitativa; resumo acadêmico, texto de popularização da ciência.

ABSTRACT: This paper explores a quali-quantitative methodology to analyze linguistic data by identifying and analyzing nominal group categories in two texts, an abstract and a popular science text based on the abstract, in order to develop a replicable linguistic methodology to compare text types. The study is based on the analysis of the patterns

generated by processing natural language as tokens to explain a linguistic phenomenon. The methodology used comprised the manual annotation of categories drawing on Systemic-Functional Linguistics (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014) in an electronic spreadsheet, followed by quantitative data processing and analysis performed in *R* (R CORE TEAM, 2015). Results showed differences regarding the frequency of Experiential Epithets, Interpersonal Epithets, Classifiers and Qualifiers, which is higher in the popular science text.

Keywords: nominal group; monolingual corpus; quali-quantitative methodology; abstract; popular science text.

1. Introdução

Este estudo, que se insere no campo disciplinar dos Estudos da Tradução, utiliza subsídios da Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014) com o objetivo de contrastar tipos de texto rotulados como “resumo acadêmico” e “texto de popularização da ciência” por meio de uma metodologia quali-quantitativa. Para isso, optou-se por identificar e analisar categorias do grupo nominal nos textos estudados. Nos Estudos da Tradução, há uma carência de estudos quali-quantitativos com categorias linguísticas, sobretudo embasados em teorias abrangentes da linguagem como a Linguística Sistêmico-Funcional. Além disso, nos estudos linguísticos há uma escassez de estudos com o tipo textual “texto de popularização da ciência”.

O objeto de análise deste estudo, com base na descrição do português brasileiro de Figueredo (2007, 2011), é o grupo nominal, com foco nas categorias EPÍTETO EXPERIENCIAL, EPÍTETO INTERPESSOAL, CLASSIFICADOR e QUALIFICADOR.

Para a consecução desse objetivo, foi feita a anotação manual de categorias em uma planilha eletrônica, seguida do processamento e análise dos dados quantitativos gerados no *software* e ambiente computacional *R* (R CORE TEAM, 2015).

Os principais resultados encontrados mostraram diferenças entre os tipos de texto analisados no que concerne à frequência de epítetos experienciais, EPÍTETOS INTERPESSOAIS, CLASSIFICADORES e QUALIFICADORES.

Este trabalho é composto por cinco seções além desta Introdução, sendo elas Referencial Teórico; Metodologia, Resultados e Discussão, Considerações Finais e Referências.

2. Referencial Teórico

No campo disciplinar dos Estudos da Tradução, este estudo se localiza nos estudos puros, descritivos e orientados ao produto (HOLMES, 1972). Além disso, devido ao fato de que utiliza uma abordagem quantitativa com o uso de ferramentas computacionais e estatísticas, pode-se dizer que se associa às Abordagens Quantitativas dos Estudos da Tradução (OAKES; JI, 2012).

Malmkjaer (2005, p. 20) afirma que há diversas maneiras de uma pesquisa contribuir para um campo disciplinar. Uma das maneiras é a aplicação do conhecimento de uma área de estudo em outros campos, como por exemplo, a Ciência da Computação nos Estudos da Tradução. Este artigo contribui para os Estudos da Tradução pela proposta de uma metodologia quali-quantitativa para analisar dados linguísticos utilizando-se como subsídio a Linguística Sistemico-Funcional.

Para a comparação dos textos convencionalmente rotulados como “resumo acadêmico” e “texto de popularização da ciência”, utilizou-se a descrição do português brasileiro de Figueredo (2007, 2011), especificamente as categorias do grupo nominal. Experiencialmente, o grupo nominal em português é composto por: o ENTE, o elemento que opera como o núcleo semântico do grupo nominal e os elementos que o modificam: DÊTICO, NUMERATIVO, CLASSIFICADOR, QUALIFICADOR e EPÍTETO. No componente lógico, o grupo nominal possui um elemento realizando a função de núcleo e elementos com a função de MODIFICADORES que, de acordo com a sua posição na estrutura, podem ser PRÉ-MODIFICADORES – situados antes do núcleo – ou PÓS-MODIFICADORES – localizados após o núcleo (FIGUEREDO, 2007).

Pode-se localizar o grupo nominal, o objeto de estudo desta pesquisa, nas dimensões da METAFUNÇÃO, da INSTANCIACÃO e da ESTRUTURA. O grupo nominal foi abordado sob a perspectiva da METAFUNÇÃO Ideacional no seu componente experiencial. Das categorias do grupo nominal anotadas, este artigo enfoca as categorias (i) EPÍTETO EXPERIENCIAL; (ii) EPÍTETO INTERPESSOAL; (iii) CLASSIFICADOR e (iv) QUALIFICADOR. A função do EPÍTETO EXPERIENCIAL é representar a experiência do falante; o EPÍTETO INTERPESSOAL tem a função de expressar atitudes subjetivas do falante; o CLASSIFICADOR a de apontar uma subclasse do ENTE e o QUALIFICADOR a de caracterizar o ENTE (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014).

No que diz respeito à dimensão da INSTANCIACÃO, que representa a linguagem num contínuo entre o específico, a INSTÂNCIA, e o mais geral, o

POTENCIAL, de acordo com Halliday e Matthiessen (2014), a linguagem, no CONTEXTO DE CULTURA, abrange PROCESSOS SOCIOSEMIÓTICOS, relacionados ao uso especializado e não especializado da linguagem, sendo os textos vinculados a eles configurados de acordo com as seguintes variáveis: CAMPO, SINTONIA E MODO. Comparando o “resumo acadêmico” e o “texto de popularização da ciência”, ambos são categorizados no MODO no MEIO “escrito” e, na SINTONIA, como monólogos (URE, 1989). Ademais, são considerados usos especializados da linguagem e diferem entre si principalmente quanto à variável CAMPO, especificamente quanto ao tipo de PROCESSO SOCIOSEMIÓTICO (FIGUEREDO; PAGANO, 2012, p. 418). O “resumo acadêmico” é uma instanciação da linguagem vinculada ao PROCESSO SOCIOSEMIÓTICO “explorar”, considerado principal nesse tipo de texto devido à sua natureza persuasiva, no qual a interação ocorre do especialista para o especialista. O “texto de popularização da ciência”, por sua vez, é o rótulo de um texto cujo objetivo é divulgar os conhecimentos científicos de diversas áreas, no qual a interação ocorre do especialista para o não especialista. O “texto de popularização da ciência” analisado neste artigo visou a divulgação em um veículo de imprensa, sendo o “relatar” o principal PROCESSO SOCIOSEMIÓTICO que o caracteriza.

Na dimensão da ESTRUTURA, cujo princípio de organização é a ORDEM, composta hierarquicamente por oração, grupo ou frase preposicional, palavra e morfema, como mostrado na Figura 1, o objeto de nosso estudo está localizado na ordem do grupo.

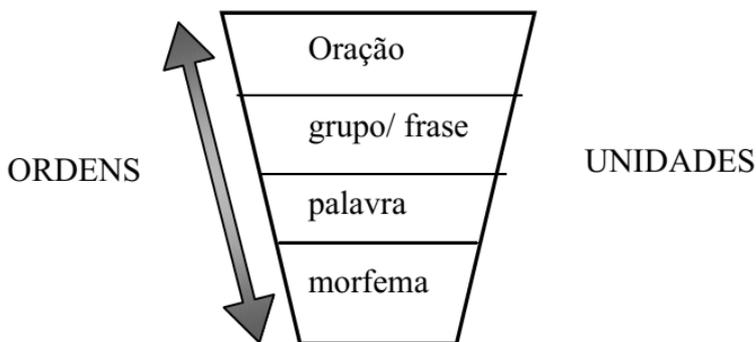


FIGURA 1 - Escala de Ordens do português brasileiro

Fonte: Figueredo (2007, p. 256)

A seção a seguir apresenta a metodologia deste estudo, com os procedimentos de análise e de apresentação dos resultados.

3. Metodologia

Para a análise e comparação dos textos foi compilado um *corpus* constituído de um “resumo acadêmico” da área de conhecimento de tecnologia nuclear e seu respectivo “texto de popularização da ciência”. O resumo utilizado neste estudo foi extraído da tese de doutorado de Marumo (2006) e o “texto de popularização da ciência” foi elaborado com base nesse resumo, produzido por um engenheiro no escopo de um experimento realizado no Laboratório Experimental de Tradução (LETRA) da Faculdade de Letras (FALE/UFMG).

Os textos analisados possuem um total de 706 *tokens* (293 *tokens* do “resumo acadêmico” e 413 do “texto de popularização da ciência”). Após a segmentação dos textos em grupos nominais, foi feita a classificação desses grupos nos textos por meio do preenchimento manual de uma planilha eletrônica contemplando todas as categorias do grupo nominal. Para este estudo, com o subsídio da Linguística Sistêmico-Funcional, o foco foi na análise das categorias EPÍTETO EXPERIENCIAL, EPÍTETO INTERPESSOAL, CLASSIFICADOR e QUALIFICADOR, relativas às metafunções Ideacional e Interpessoal, pois o objetivo deste artigo foi analisar os MODIFICADORES do ENTE do grupo nominal e, dentre as categorias presentes na planilha de dados, essas foram as relacionadas aos pré-modificadores e aos PÓS-MODIFICADORES do ENTE do grupo nominal. Para os grupos nominais que não apresentaram essas categorias foi utilizada a categoria “Não se aplica” (N/A).

Em seguida, foi feito, utilizando o ambiente R, o processamento e análise dos dados quantitativos de acordo com as categorias da Linguística Sistêmico-Funcional. As frequências de ocorrência das categorias foram obtidas, organizadas em tabelas e analisadas com o objetivo de fazer generalizações e tecer conclusões acerca das categorias encontradas nos dois textos analisados. As tabelas apresentam as frequências absolutas e relativas do número de grupos de cada categoria, nas quais as frequências relativas foram calculadas em relação ao número total de grupos analisados por tipo de texto. Por último, foram selecionados alguns exemplos de segmentos contendo grupos nominais considerados equivalentes (CATFORD, 1965) e foram gerados quadros, tabelas e gráficos para a apresentação dos resultados obtidos.

4. Resultados e discussão

Com base na Linguística Sistêmico-Funcional, foram analisadas as categorias EPÍTETO EXPERIENCIAL, EPÍTETO INTERPESSOAL, CLASSIFICADOR E QUALIFICADOR, cujas frequências absolutas e relativas são apresentadas na Tabela 1 e na Tabela 2.

TABELA 1
Frequência das categorias - resumo acadêmico

Categoria	Frequência absoluta	Frequência relativa
Qualificador	27	42,86 %
Classificador	19	30,16 %
Epíteto Experiencial	0	0,00 %
Epíteto Interpessoal	1	1,59 %
N/A	16	25,39 %
Total	63	100,00%

Na Tabela 1, podem ser observadas as frequências absolutas e relativas das ocorrências das categorias analisadas no “resumo acadêmico”, calculadas em relação ao total de grupos nominais estudados (63). A categoria “N/A” se refere aos grupos que não apresentaram as categorias analisadas. Pode-se destacar que, nesse tipo de texto, a frequência relativa das categorias CLASSIFICADOR e QUALIFICADOR foi mais elevada que das categorias EPÍTETO EXPERIENCIAL e EPÍTETO INTERPESSOAL.

TABELA 2
 Frequência das categorias no texto de popularização da ciência

Categoria	Frequência absoluta	Frequência relativa
Qualificador	32	39,51 %
Classificador	23	28,40 %
Epíteto Experiencial	7	8,64 %
Epíteto Interpessoal	3	3,70 %
N/A	16	19,75 %
Total	81	100,00%

São apresentadas na Tabela 2 as frequências absolutas e relativas das categorias analisadas no “texto de popularização da ciência”, também calculadas em relação ao total de grupos nominais estudados (81). Assim como na Tabela 1, no “texto de popularização da ciência”, a frequência relativa das categorias CLASSIFICADOR e QUALIFICADOR foi mais elevada que as de EPÍTETO EXPERIENCIAL e EPÍTETO INTERPESSOAL, como mostrado no Gráfico 1.

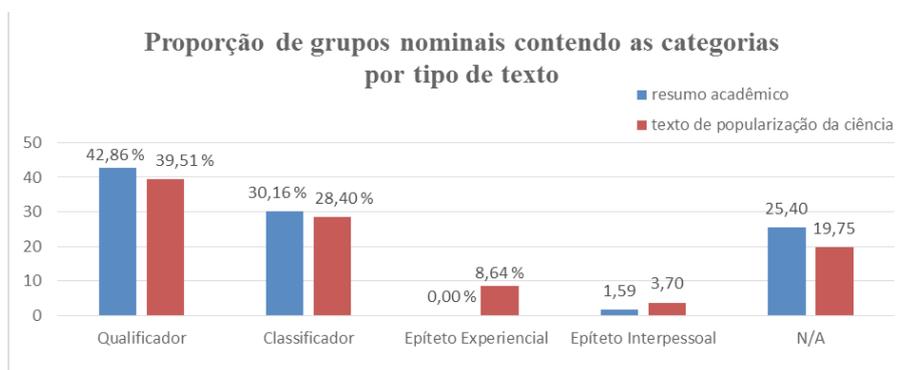


GRÁFICO 1 – Proporção de grupos nominais contendo as categorias examinadas por tipo de texto

No Gráfico 1, são comparadas as frequências relativas das categorias de análise no “resumo acadêmico” e no “texto de popularização da ciência”. O resumo apresentou frequência relativa de CLASSIFICADOR e QUALIFICADOR mais alta que o “texto de popularização da ciência”, cuja frequência mais elevada foi de EPÍTETO INTERPESSOAL.

Devido à natureza linguística dos dados, essas diferenças foram consideradas relevantes, ainda que o Teste Exato de Fisher – teste de significância para verificar a relevância das diferenças encontradas – não tenha revelado diferenças numéricas significativas entre as categorias analisadas. Isso provavelmente se deve ao fato de que o teste estatístico pode não ter capturado as diferenças linguísticas no nível de delicadeza das categorias analisadas, uma vez que não foram analisadas todas as categorias do grupo nominal.

Com base nesses resultados e nos exemplos apresentados a seguir nos Quadros 1, 2 e 3, comparando os grupos nominais de ambos os textos a partir dessas categorias, é possível apontar diferenças no uso de EPÍTETOS INTERPESSOAIS, CLASSIFICADORES e de QUALIFICADORES. Quanto ao EPÍTETO EXPERIENCIAL, não foram encontradas ocorrências dessa categoria no “resumo acadêmico”, como visto no Gráfico 1.

QUADRO 1

Exemplo comparativo de uso do EPÍTETO INTERPESSOAL no resumo acadêmico e no texto de popularização da ciência

Exemplo do resumo acadêmico	Exemplo do texto de popularização da ciência
<p>“Esta situação é preocupante, pois a chance desses artefatos serem descartados como resíduo comum e chegarem a lixões, é grande, uma vez que, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2000, 63,6 % dos municípios brasileiros dispunham o resíduo nesses locais.”</p>	<p>“A situação é mais preocupante quando se leva em conta que as chances de estes equipamentos, junto com sua carga radioativa, acabarem em um lixão é muito grande.”</p>

No exemplo apresentado no Quadro 1, os EPÍTETOS INTERPESSOAIS no “texto de popularização da ciência”, diferentemente do que ocorre no “resumo acadêmico”, fazem parte de grupos nominais com PRÉ-MODIFICADORES realizados por advérbios de intensidade (“muito” e “mais”).

QUADRO 2

Exemplo comparativo de uso do CLASSIFICADOR no resumo acadêmico e no texto de popularização da ciência

Exemplo do resumo acadêmico	Exemplo do texto de popularização da ciência
“No presente trabalho, foram realizados experimentos de migração de Am-241 em lisímetros, com o objetivo de se avaliar o risco de contaminação provocada por pára-raios radioativos descartados como resíduo comum .”	“Para avaliar o risco de contaminação provocada pelo descarte dos pára-raios radioativos nos lixões, como se fossem resíduo orgânico , foi feito um experimento pelos pesquisadores do Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares (IPEN)”

No exemplo do Quadro 2, observa-se um CLASSIFICADOR – realizado por um PÓS-MODIFICADOR (destacado em negrito) após o ENTE do grupo nominal. Tanto no “resumo acadêmico” quanto no “texto de popularização da ciência” o PÓS-MODIFICADOR foi realizado por um adjetivo. No entanto, o fato de o adjetivo utilizado no “texto de popularização da ciência” estar relacionado ao conhecimento de domínio dos textos (tecnologia nuclear) mostra que constrói um significado mais explícito que aquele presente no “resumo acadêmico”.

QUADRO 3

Exemplo comparativo de uso do QUALIFICADOR no resumo acadêmico e no texto de popularização da ciência

Exemplo do resumo acadêmico	Exemplo do texto de popularização da ciência
“O valor obtido foi cerca de 1000 vezes inferior ao limite de dose anual estabelecido, pela Comissão Internacional de Proteção Radiológica (ICRP), demonstrando que o risco de contaminação provocado pelo descarte de pára-raios em lixões é baixo.”	Os pesquisadores chegaram à conclusão que este cidadão absorveria uma dose de apenas um milésimo do valor anual permitido segundo as normas da Comissão Internacional de Proteção Radiológica. Ainda que esta prática não seja nada recomendável, o risco de contaminação pelo descarte de pára-raios radioativos em lixões é baixo.

No Quadro 3, pode-se observar que, tanto no “resumo acadêmico” quanto no “texto de popularização da ciência”, o QUALIFICADOR é realizado por um grupo preposicional (em negrito), composto de preposição e um grupo nominal. No entanto, a configuração do grupo nominal dentro de

cada grupo preposicional é diferente em cada texto. Enquanto no “resumo acadêmico”, o grupo nominal apresenta apenas o ENTE “para-raios”, no “texto de popularização da ciência” esse grupo é composto pelo ENTE “para-raios” e o CLASSIFICADOR “radioativos”. Isso pode ter sido motivado pelo fato de o “texto de popularização da ciência” estar dirigido ao leitor não especialista, que poderia não interpretar a elipse de “radioativos” pressuposta no resumo acadêmico. De fato, o risco ao qual se refere o resultado da pesquisa relatada diz respeito ao descarte de um tipo de para-raios em particular, o radioativo, e não qualquer tipo de para-raios.

Como as Tabelas 1 e 2 mostram, o “resumo acadêmico” e o “texto de popularização da ciência” apresentaram segmentos equivalentes em três das quatro categorias analisadas: EPÍTETO INTERPESSOAL, QUALIFICADOR E CLASSIFICADOR. As categorias Qualificador e Classificador foram as mais frequentes nos textos analisados e ocorreram com uma frequência mais elevada no “texto de popularização da ciência”. As diferenças entre os tipos de texto podem ser devido a variações do CONTEXTO DE SITUAÇÃO NO CAMPO e na SINTONIA. Quanto às diferenças entre as frequências relativas das categorias analisadas em cada texto, verificou-se que não houve diferenças significativas. Observaram-se, porém, diferentes usos de três categorias (EPÍTETO INTERPESSOAL, QUALIFICADOR E CLASSIFICADOR) em cada tipo de texto.

A frequência mais elevada de grupos nominais, de EPÍTETOS EXPERIENCIAIS e de EPÍTETOS INTERPESSOAIS no “texto de popularização da ciência” pode ser relacionada a um processo de (DES)METAFORIZAÇÃO do “resumo acadêmico”. Como observado no exemplo do Quadro 2, a (DES)METAFORIZAÇÃO pode ser verificada pelo “realinhamento entre a semântica e a LEXICOGRAMÁTICA” com conseqüente deslocamento na escala de ordens. (Halliday; Matthiessen, 1999, p. 554), como mostrado na Figura 2.

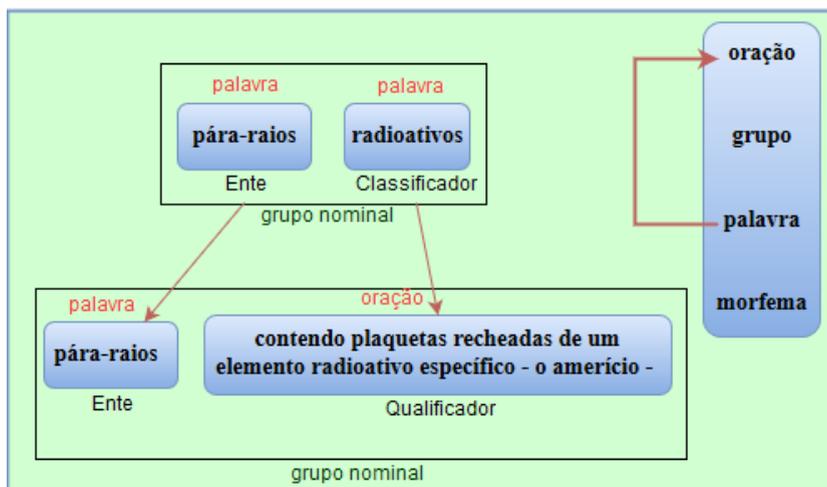


FIGURA 2 – Exemplo de realinhamento entre a LÉXICOGRAMÁTICA e a semântica com deslocamento na escala de ordens
Elaborada com base em Halliday e Matthiessen (1999)

Nos grupos nominais destacados na Figura 2 ocorre o realinhamento entre as ORDENS do grupo (no “resumo acadêmico”) e da oração (no “texto de popularização da ciência”). Isso pode indicar (DES)METAFORIZAÇÃO do “resumo acadêmico” em relação ao “texto de popularização da ciência”. Devido à (DES)METAFORIZAÇÃO, houve uma descompactação do significado do “resumo acadêmico” (menos explícito) no “texto de popularização da ciência” (mais explícito). Quanto à variável SINTONIA, a interação entre os falantes é diferente em cada texto, uma vez que a interação ocorre do especialista para o especialista no “resumo acadêmico” e do especialista para o não especialista no “texto de popularização da ciência”. No CAMPO, o principal PROCESSO SOCIOSSEMIÓTICO é diferente em cada texto. O “resumo acadêmico”, que visa construir a negociação de posições e valores entre os membros da comunidade científica (LIMA, 2013, p.65), é caracterizado pelo “explorar” e o “texto de popularização da ciência” analisado, cujo objetivo é divulgar informações científicas na imprensa, pelo PROCESSO SOCIOSSEMIÓTICO “relatar”.

5. Considerações finais

As diferenças encontradas nas frequências relativas entre o “resumo acadêmico” e o “texto de popularização da ciência” sugerem que isso seja devido aos distintos PROCESSOS SOCIOSSEMIÓTICOS e variáveis do CONTEXTO DE SITUAÇÃO dos textos, corroborando Halliday e Matthiessen (2014). Com base nesses autores, o “resumo acadêmico” está relacionado principalmente ao PROCESSO SOCIOSSEMIÓTICO “explorar” e o “texto de popularização da ciência” analisado ao “relatar”.

Além disso, comparando o “resumo acadêmico” e o “texto de popularização da ciência” com base nos exemplos de uso das categorias analisadas, observa-se que ocorre um processo de (DES)METAFORIZAÇÃO do “resumo acadêmico” em relação ao “texto de popularização da ciência” (Halliday; Matthiessen, 1999). Isso pode ser consequência de uma diferença na variável SINTONIA com impacto na variável CAMPO: no “texto de popularização da ciência”, a interação ocorre do especialista para o não especialista, diferentemente do resumo, no qual a interação ocorre do especialista para o especialista. A explicitação de significados que a interação com o não especialista requer faz com que EPÍTETOS sejam utilizados para efeitos de avaliação e sejam acrescentados CLASSIFICADORES e QUALIFICADORES.

Como sugestões de pesquisas futuras, pode-se utilizar o embasamento teórico e a metodologia deste estudo para replicá-lo com um corpus maior e com a inclusão de outras categorias do grupo nominal.

Referências

BRAGA, C. N. D. O. *O texto traduzido sob a perspectiva do avaliador: um estudo exploratório*. 2012. 150f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CATFORD, J. C. *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*. Londres: Oxford University, 1965.

FIGUEREDO, G. *Uma descrição sistêmico-funcional da estrutura do grupo nominal em português orientada para os estudos linguísticos da tradução*. 2007. 292f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FIGUEREDO, G. P. *Introdução ao perfil metafuncional do português brasileiro: contribuições para estudos multilíngues*. 2011. 383 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FIGUEREDO, G. S.; PAGANO, A. S. *Modeling the grammar of ASSESSMENT of casual conversation in Brazilian Portuguese: the design of a corpus to investigate language probabilities in context*. GSCP INTERNATIONAL CONFERENCE: SPEECH AND CORPORA, VIIIth. 2012. In: MELLO, H.; PETTORINO, M.; RASO, T. (Ed.). *Proceedings...* Belo Horizonte: UFMG, 2012.

HALLIDAY, M. A. K.; MARTIN, J. R. *Writing Science: Literacy and Discursive Power*. Londres: Routledge, 1993.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. *Construing experience through meaning: a language-based approach to cognition*. Londres: Continuum, 1999.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. 4. ed. Oxford: Routledge, 2014.

HOLMES, J. S. *The name and the nature of translation studies*. In: INTERNATIONAL CONGRESS OF APPLIED LINGUISTICS, Third 1972, Copenhagen. *Proceedings...* Londres/Nova York: Routledge, 1972. p. 66-80.

JI, M.; OAKES, M. P. *A Corpus study of early English translations of Cao Xueqin's Hongloumeng*. In: OAKES, M. P.; JI, M. *Quantitative Methods in Corpus-Based Translation Studies: A Practical Guide to Descriptive Translation Research*. Amsterdam: John Benjamins, 2012.

LIMA, K. C. S. D. *Caracterização de registros orientada para a produção textual no ambiente multilíngue: um estudo baseado em corpora comparáveis*. 2013. 249 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MARUMO, J. T. *Avaliação da contaminação provocada por para-raios radioativos de Amerício-245 descartados em lixões*. 2006. 144 f. Tese (Doutorado em Tecnologia Nuclear) – Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares da Universidade de São Paulo, 2006.

R CORE TEAM. *R: A language and environment for statistical computing*. Vienna: R Foundation for Statistical Computing, 2015. Disponível em: <<http://www.R-project.org/>>.

URE, J. *Text types classified by situational factors*. Atlanta: MS, 1989.

ESTUDOS LITERÁRIOS

A crise da experiência do espaço-tempo em *O leilão do Lote 49*, de Thomas Pynchon

Aline Sobreira de Oliveira

Doutoranda em Estudos Literários – FALE-UFMG

RESUMO: Segundo o teórico inglês David Harvey, em *A condição pós-moderna*, a modernidade se caracterizaria pelo jogo de forças entre valores difundidos pela razão iluminista e a crise desses mesmos valores, surgida em razão de mudanças nos modelos econômicos, políticos e culturais. Para Harvey, a consequência dessas tensões seria uma alteração sensível na experiência do tempo e do espaço, que pode ser verificada desde nos modos de organização do trabalho até no surgimento de novas formas de representação artística e arquitetônica. Este texto tem por objetivo discorrer sobre o contraste entre uma experiência do tempo e do espaço racionalmente orientada e uma experiência marcada pelo caos e pela ausência de sentido em *O leilão do lote 49*, de Thomas Pynchon, romance em que a instabilidade chega ao limite da paranoia e da perda de si.

Palavras-chave: modernidade; pós-modernidade; espaço-tempo; *O leilão do lote 49*.

ABSTRACT: According to the English theoretician David Harvey, in *The condition of postmodernity*, modernity is characterized by a power game between values that were spread by the Illuminist thought and the crisis of those same values. Such a game would have come about as a result of changes in economic, political and cultural models. For Harvey, the consequence of these tensions would be a sensible alteration in the experience of time and space that can be verified in a spectrum that encompasses modes of labor organization and the appearance of new forms of artistic and architectonic representation. This paper aims at elaborating on the contrast between an experience of time and space that is rationally oriented and another experience, marked by chaos and absence of meaning. The discussion is focused on Thomas Pynchon's *The crying of lot 49*, a novel in which instability reaches the limits of paranoia and the loss of self.

Keywords: modernity; postmodernity; space-time; *The crying of lot 49*.

Se a modernidade é, como uma significativa parcela da literatura e das artes dos séculos XIX e XX nos faz crer, um momento histórico caracterizado por um intenso sentimento de incerteza, podemos dizer que a própria noção de modernidade é um terreno inseguro, de difícil definição e demarcação temporal, de modo que, para compreendê-la, é necessário considerar e relacionar uma miríade de fenômenos – econômicos, políticos, culturais. Em *Condição pós-moderna*, o teórico inglês David Harvey assume a tarefa de examinar a modernidade e sua transição para o que se chama, não consensualmente, de pós-modernidade, elegendo como chave interpretativa as mudanças na experiência do tempo e do espaço engendradas pelos diferentes ciclos do capitalismo. Para Harvey, a modernidade é o momento em que se realiza um processo de compressão do espaço-tempo, iniciado com a racionalização do espaço e do tempo desde o Renascimento e intensificado com o projeto moderno dos iluministas. A radicalização dessa compressão, levada a cabo no período moderno, esboroa as barreiras entre nações, entre passado e futuro, entre diferentes lugares e espaços, trazendo como consequências a ansiedade, a insegurança e a confusão.

Uma das noções que sustentam a argumentação desenvolvida ao longo de *Condição pós-moderna* no que tange a essa experiência distinta do tempo e do espaço na modernidade é a oscilação entre o eterno e o efêmero proposta por Charles Baudelaire no ensaio *O pintor da vida moderna*. Na teoria de Harvey, a proposição baudelaireana pode ser entendida, em linhas gerais, como o jogo de forças entre os valores difundidos pela razão iluminista e que encontraram eco em determinadas manifestações modernas (como na arquitetura de Le Corbusier e nas imagens do mito da máquina, que marcou o modernismo do período entreguerras) e a crise desses mesmos valores, surgida em razão de mudanças nos modelos econômicos, políticos e culturais. Para Harvey, a consequência dessas tensões é uma alteração sensível na experiência do tempo e do espaço, que pode ser verificada desde nos modos de organização do trabalho assalariado até no surgimento de novas formas de representação artística e arquitetônica.

A ênfase em um espaço fixo, sujeito à perspectiva de um indivíduo capaz de racionalizá-lo, mapeá-lo, delimitá-lo, totalizá-lo – em suma, o espaço tal como concebido pelo pensamento iluminista, homogêneo, organizado – dá lugar a uma noção de espaço fragmentado, passível de representações diversas: “[a] certeza do espaço e do lugar absolutos foi

substituída pelas inseguranças de um espaço relativo em mudança, em que os eventos de um lugar podiam ter efeitos imediatos e ramificadores sobre vários outros” (HARVEY, 1994, p. 238). De forma análoga, o tempo, então linear e contínuo, passa a ser marcado pela simultaneidade: passado e futuro se mesclam em um presente sempre veloz.

No campo das artes, Harvey elenca diversos momentos de ruptura dentro do modernismo, chegando até a transição das práticas culturais modernas para o que se tem chamado de pós-modernidade – momento em que o capitalismo sofre nova crise e em que o espaço da *hard city* construído pelos planejadores modernos na tentativa de ordenar as cidades é paulatinamente substituído pela *soft city*, labiríntica, caótica, heterotópica; momento também em que se observa um abandono mais radical do polo estável da equação de Baudelaire e se assume de forma ainda mais intensa a chave do efêmero e do transitório e em que o limiar entre liberdade e psicose é tênue.

Podemos dizer que a teorização de Harvey sobre a modernidade, ancorada nos estágios de compressão do espaço-tempo iniciados em meados do século XIX, considera esse período como um momento em que se dão diversas oscilações entre concepções mais aproximadas ou mais distanciadas do projeto moderno do Iluminismo, alternando, assim, entre tentativas de ordenar o espaço e o tempo e rupturas a essas tentativas – em suma, tensões entre o eterno e o efêmero, pendendo ora para um, ora para outro lado da proposição baudelaireana. É essa tensão entre uma experiência do tempo e do espaço caracterizada pela razão e uma experiência marcada pelo caos e pela falta de sentido que vemos em *O leilão do lote 49*, de Thomas Pynchon, obra em que a insegurança chega ao limite da paranoia e da perda de si.

A crise da experiência do espaço-tempo é um dos elementos centrais em *O leilão do lote 49* e está intrinsecamente ligada à trajetória da pretensa ordem à total desordem vivenciada pela protagonista da obra de Thomas Pynchon, Édipa Maas.

A narrativa tem início no cenário comum da vida da dona de casa Édipa, jovem mulher casada com o DJ “Mucho” Maas, na pacata cidade fictícia de Kinneret-Among-the-Pines, na Califórnia. O cotidiano de Édipa é caracterizado como estável, com o tempo e o espaço definidos pela rotina. Ao receber a designação de inventariante do testamento de Pierce Inverarity, seu ex-amante, Édipa se enreda em uma busca por respostas que a leva a vivenciar intensamente o caos e a incerteza.

É relevante observar que o processo de perda de sentido e de paranoia que constitui o cerne da experiência construída na narrativa de Pynchon tem início com o deslocamento de Édipa de seu lugar de morada, onde leva uma vida simples e ordenada (ainda que esvaziada de grandes significações), para San Narciso, cidade tipicamente moderna – “somatório de conceitos” (PYNCHON, 1993, p. 19), terreno de grande especulação imobiliária, onde deve atuar no processo de inventariação do espólio de Inverarity. Estabelece-se, portanto, já de início, a chave da mudança que se instala na vida de Édipa: o trânsito entre lugares distintos é o pistom para o desencadeamento do processo de perda de sentido, e a própria busca por respostas tem como pressuposto o movimento de Édipa entre diferentes ambientes, diferentes cidades. Instaura-se também nesse momento inicial o processo de tensão entre ordem e desordem, entre sua vida anterior e sua vida modificada pelo enigma em torno do que ela passa, depois, a chamar de “sistema Tristero”, entre a revelação prometida no início da aventura e a descoberta de que tal promessa não tem condições de existência no mundo caótico em que passa a habitar. Nesse sentido, podemos dizer que a experiência do espaço tecida por Pynchon guarda fortes correspondências com as teorizações de Harvey a respeito das tensões da modernidade.

Um momento-chave na narrativa de Pynchon se dá quando Édipa, ao chegar a San Narciso, no começo de sua aventura, contempla a cidade do alto de uma colina:

Tudo estava parado. Do alto de uma colina, apertando os olhos contra a luz do sol, viu um vasto conglomerado de casas que, como uma plantação bem cuidada, haviam crescido juntas da terra marrom-escuro; lembrou-se do dia em que abrira um rádio transistor para mudar as pilhas e vira seu primeiro circuito impresso. O turbilhão ordenado de casas e ruas, vistas do alto, surgiu diante dela com a mesma inesperada e espantosa clareza do cartão onde estava gravado o circuito. Embora entendesse ainda menos de rádios do que de californianos do sul, ambas configurações transmitiam a impressão hieroglífica de um significado oculto, de uma intenção de comunicar. Aparentemente não havia limite para o que o circuito impresso poderia ter-lhe contado (caso houvesse tentado descobrir); do mesmo modo, no seu primeiro minuto em San Narciso, uma revelação também tremeluziu um

centímetro além do limiar de sua consciência. O *smog* pairava sobre toda a linha do horizonte, o sol refletido na superfície bege-claro era doloroso; ela e o Chevrolet pareciam estacionados no centro de um instante singular, religioso. Como se, em alguma outra frequência, ou à margem do olho de um ciclone que girava lentamente demais para que a pele quente de Édipa pudesse sentir seu frescor centrífugo, palavras estivessem sendo ditas (PYNCHON, 1993, p. 20).

Observe-se que a cidade, nesse momento, afigura-se para Édipa como um todo estável: parado, organizado, racionalizado. San Narciso também carrega a promessa de revelação de um significado oculto, revelação que passa a ser o objetivo último da aventura de Édipa na nova cidade. O instante singular que acredita estar vivenciando é visto como uma garantia de que, se ela buscar as respostas de que precisa, poderá sentir o frescor centrífugo do ciclone que guarda as respostas que anseia alcançar, poderá sintonizar a frequência misteriosa em que a verdade é difundida, desvendar os segredos escondidos pelos hieróglifos.

A visão da cidade como um espaço organizado que esconde uma revelação é, para Édipa, uma espécie de utopia: a libertação da torre em que se vê encerrada, a compreensão do todo envolvido pela figura onipresente de Pierce Inverarity, a estabilidade de sua vida individual e amorosa. O olhar de Édipa localizado acima e fora da cidade, um olhar que abarca o todo e que é capaz de pressentir a revelação que paira “à margem do olho de ciclone que girava lentamente”, enxerga a promessa de respostas que podem ser alcançadas pela razão (representável também pelo olho, pelo distanciamento e pela análise objetiva, possível do alto da colina). É notável a analogia da cidade ordenada com o circuito impresso do transistor do rádio e com a plantação bem-cuidada: um ambiente fechado e previsível, controlado pelo homem, com uma função específica, sobre o qual é possível adquirir conhecimentos estáveis e totalizantes. O *smog* que paira sobre a cidade é como um véu que, com os procedimentos adequados, pode ser dissipado para dar lugar a uma imagem límpida.

Esse episódio em que Édipa observa a cidade do alto e presente a revelação de um saber oculto também a afirma como indivíduo, unidade, capaz de representar o mundo de forma “verdadeira”: como aponta Harvey (1994, p. 223), as noções de individualismo e de perspectiva (ponto de vista fixo, o “olho que vê” do indivíduo”) estão intrinsecamente

relacionadas aos princípios de racionalidade que estão na base das concepções espaciais do projeto iluminista. Em suma, a experiência de Édipa no topo da cidade representa a capacidade de ver a cidade como um “todo apreensível” (HARVEY, 1994, p. 224) – tal como o possibilitou o sistema cartográfico ptolomaico na Renascença: “como o globo como um todo seria visto por um olho humano que o visse de fora” (HARVEY, 1994, p. 224).

À medida que sua saga de resolução do mistério do sistema Tristero se desenrola, a utopia da cidade ordenada, sobre a qual tudo se pode saber, cartografada segundo métodos precisos, e que guarda uma promessa de conhecimento, desvanece-se, lançando a personagem em uma busca caótica e imprecisa, infinita, em que as pistas somente levam a outras pistas, nunca chegando à resolução – tal como numa cadeia de significantes, em que o significado de cada um remete a outros, indefinidamente, sem nunca alcançar um sentido uno, fora da cadeia.

Além disso, o sistema de pistas montado por Édipa é caótico e frágil: realidade e ficção, passado e presente se entrelaçam de maneira confusa e inconclusiva, e o único elo entre todas as pistas é uma palavra – Tristero – que, a rigor, não significa nada. Na desventura desordenada de Édipa, a metáfora da cidade passa, do sistema limitado e previsível do circuito impresso e da plantação bem-cuidada, a se compor a partir de imagens do corpo, uma metáfora orgânica, fluida, de movimento ininterrupto. Aqui, contrastando com a estabilidade e com a promessa de revelação sustentadas pela metáfora do circuito, a cidade aparece como um sistema desordenado de um sem-número de veias (note-se aqui a sugestão das drogas injetáveis, imagem que aparece em outros momentos da narrativa), um ambiente de difícil mapeamento, “abundante, sem limite” (PYNCHON, 1993, p. 130), e onde os indivíduos estão sujeitos a perder a própria identidade:

aquela noite ela tinha um salvo-conduto que lhe permitia transitar por onde quer que o sangue da cidade fluísse, dos capilares tão finos que mal podiam ser entrevistados de fora até as veias dilaceradas, formando indecentes hematomas municipais que só os turistas eram incapazes de perceber (PYNCHON, 1993, p. 106).

Podemos dizer, portanto, que Édipa é inserida em uma experiência radical de compressão do espaço-tempo e de completa falta de sentido. O

smog, que atuava, antes, como um véu dissipável que revelaria, ao fim, uma verdade estabilizadora, é substituído pelas caretas sem sentido de Dr. Hilarius, seu psiquiatra paranoico; pelas inúmeras vozes do onipresente Inverarity, sobre o qual não se sabe sequer se está de fato morto; pelo ator-advogado que nada resolve; pelo trânsito de Tristero, do sistema postal da M.O.I.T.A. (em inglês, W.A.S.T.E., acrônimo de “We Await Silent Tristero’s Empire”) e dos selos falsificados de Inverarity por um espaço movediço entre realidade e ficção, numa cadeia caótica de referências; pela cisão de seu marido, “Mucho” Maas, em inúmeras e desconhecíveis personas. Em suma, a metáfora da máscara que esconde uma verdade é substituída pela metáfora das imagens seriadas, pela simultaneidade e pela fragmentação absoluta e implacável.

Assim como a cena de contemplação da cidade do alto da colina sintetiza a promessa de revelação e a esperança de Édipa em desvendar a verdade, outro episódio da narrativa, em seu primeiro dia em San Narciso, funciona como prefiguração da dissolução da identidade e de uma verdade única, de um excesso de informações desencontradas não mais sujeitas a uma ordenação lógica da qual seja possível extrair algum sentido – contexto que levará a protagonista a um estado de completa paranoia, uma busca insensata de ordenar o que não pode ser ordenado. Trata-se do momento em que Édipa, estando no motel Morada de Eco com Metzger, e pretendendo trapacear no jogo de perguntas e respostas proposto por ele, reveste-se de inúmeras roupas, como camadas que nunca dão acesso a um centro:

Édipa escapuliu para o banheiro, que por acaso se ligava a um quartinho de vestir, rapidamente tirou a roupa e começou a vestir o máximo das coisas que trouxera na viagem: seis calcinhas de cores variadas, cinta, três pares de meias, três sutiãs, duas calças elásticas, quatro anáguas, um tubinho preto, dois vestidos de verão, meia dúzia de saias, três suéteres, duas blusas, um roupão forrado, um penhoar azul-claro e um velho camisolão de orlom. E, em seguida, braceletes, broches, brincos e um pingente. Tinha a impressão de haver levado horas para botar tudo aquilo e mal podia andar quando terminou. Cometeu o erro de olhar-se no espelho de corpo inteiro, viu uma bol de praia com dois pés e riu tão violentamente que perdeu o equilíbrio [...] (PYNCHON, 1993, p. 31).

Para finalizar, e retomando as ideias de Harvey, pode-se dizer que *O leilão do lote 49*, por meio da experiência do caos totalizante vivida por Édipa em sua busca infrutífera pela revelação do mistério do sistema Tristero, numa aventura que a leva ao extremo da paranoia, bem como por meio da solidão progressiva a que a personagem é submetida – desde a suposta morte de Inverarity, passando pela fuga de Metzger, a loucura de “Mucho” Maas, a paranoia de Dr. Hilarius, o suicídio de Driblette –, radicaliza os sentimentos de incerteza e de perda de sentido que caracterizam a modernidade, conforme a teorização de Harvey, apontando, sem dúvida, para a intensificação desses elementos, que definiria a chamada pós-modernidade. Em resumo, Édipa descobre que, no tempo em que vive, não é mais possível conceber o mundo como um circuito fechado, uma plantação bem-cuidada.

Referências

HARVEY, D. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1994.

PYNCHON, T. *O leilão do lote 49*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

As formas do Fausto: um estudo do mito fáustico em *Grande Sertão: Veredas*

Alysson Siffert

(Mestrando em Literatura Brasileira, FALE/UFMG)

RESUMO: Nos tempos modernos, desde pelo menos o *Dom Quixote*, a épica renascentista foi cedendo espaço ao romance, gênero que Hegel classificou como a epopeia da sociedade burguesa. Paralelamente à ascensão do romance e da burguesia, surgem também as versões modernas do mito da venda da alma ao diabo, sobretudo a partir de lendas e obras sobre certo homem chamado Fausto. Ao longo do tempo, as representações deste mito sofreram variações consideráveis, o que reflete (a partir das mudanças formais) as próprias vicissitudes históricas de cada país. Exemplo disso pode ser observado se compararmos, entre outros títulos, *A história trágica do doutor Fausto*, de Marlowe, *O Fausto I e II*, de Goethe, o *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Pretendemos aqui investigar as linhas gerais de como tais variações ocorreram, com especial atenção à síntese épica das transformações brasileiras e mundiais no romance do autor mineiro.

Palavras-chave: gênero épico; romance moderno; *Fausto*; *Grande Sertão: Veredas*.

ABSTRACT: In modern times, at least since *Don Quixote*, the Renaissance epic gave way to the novel or “romance”, genre that Hegel defined as the epic of bourgeois society. Parallel to the rise of the novel and the bourgeoisie, also appear modern versions on the myth of selling the soul to the devil, especially from legends and works about a man named Faust. Over time, the representations of this myth suffered considerable variations, which reflects (in the formal changes) the historical vicissitudes of each country. An example of this can be seen if we compare, among other titles, Marlowe’s *The Tragical History of Doctor Faustus*, Goethe’s *Faust I and II*, Thomas Mann’s *Doctor Faustus*, and João Guimarães Rosa’s *The Devil to Pay in the Backlands*. We intend to investigate here the outlines of how these changes occurred, with special attention to the epic synthesis of the Brazilian and global changes in the Rosa’s novel.

Keywords: epic genre; modern novel; Faust; *The Devil to Pay in the Backlands*.

O tempo jamais transcorre sem imprimir sua marca; cada nova época histórica altera essencialmente as sociedades, de modo desigual para os diferentes países e regiões, embora combinado com as tendências mais gerais do movimento universal. Isto é um fato crucial da realidade, e por isso também se reflete nas mais autênticas obras literárias. Cada século traça seus personagens e enredos mais marcantes, que, por sua vez, também encarnam a particularidade da cultura que formou o artista – cultura essa que é sempre uma síntese de aspectos mundiais e locais.

Neste sentido, estudar as variantes temporais e nacionais das melhores representações literárias do mito do Fausto é um bom exercício comparativo para entendermos melhor a concretude em movimento do transcurso da história. Trata-se de um mito que desde a origem refletiu em si a complexa transição das lógicas medievais ao capitalismo, ou do arcaico mundo rural ao moderno mundo burguês. Como se trata de uma transição que possui inevitavelmente elementos de conservação e de mudança, numa *aufhebung*¹ que varia muito de país para país, é evidente que não se trata de um dos fenômenos mais fáceis de analisar; não obstante, essa complicada análise apenas se enriquece ao ser abordada por estudiosos dos mais diversas áreas de pesquisa, como aliás já ficou demonstrado em um rico debate dos anos 1970 sobre a transição do feudalismo ao capitalismo, que deu origem a uma série de artigos hoje clássicos envolvendo historiadores, economistas, sociólogos e filósofos de várias nacionalidades (SWEEZY, P. M. *et. al*, 1978). O presente artigo é uma tentativa de lançar luz nova a esse debate a partir da perspectiva específica, talvez mais modesta, da crítica literária, retomando um pouco a questão europeia que sempre foi o maior foco dos estudos, mas aqui analisando mais detidamente apenas a particularidade brasileira e seus reflexos no *Grande Sertão: Veredas*.

O mito do Fausto guarda a singularidade de ter se iniciado com uma figura histórica real: um alquimista ou charlatão de nome Jorg Faust que viveu na Alemanha entre 1480 e 1540, ficando famoso por se

¹ “*Aufhebung*” é um conceito da dialética hegeliana, e significa o momento de superação de alguns aspectos do ser com conservação de outros, produzindo um resultado que é novo, diferente e superior ao estado anterior, mas que incorpora traços deste estado anterior.

proclamar possuidor de poderes fantásticos, como a capacidade de voar. Mesmo quando tais “poderes” foram tidos por mera farsa, logo cresceu em torno desse alquimista a lenda de que ele havia consumado um pacto demoníaco em que teria vendido a alma ao diabo em troca da obtenção de capacidades extraordinárias, superiores ao dos meros mortais. Não tardou para que o próprio Martin Lutero ridicularizasse esse “pecaminoso” pacto demoníaco do “doutor” Fausto, algo enxergado como um absurdo e em clara dissonância com o esforço da reforma luterana de animar uma religião mais pura, mais diretamente próxima a Cristo, do que a prática usual da igreja católica e de sua legião de sacerdotes corruptos. Porém, como nos lembra Ian Watt em *Mitos do individualismo moderno*, a imagem algo ridícula do charlatão Fausto, a pessoa de carne e osso que morreu em meados do século XVI, não deve ofuscar o que esse próprio Fausto original já demonstrava de avançado: a contraditória transição de um mundo feudal ortodoxamente católico para um mundo mais individualista, cuja modernidade admitia experimentos em outros campos apartados da hegemonia cristã, rumo que obviamente seria considerado pelos cristãos algo demoníaco ou absurdo, mas que também poderia ser visto como um passo de progresso. Neste sentido, diz Ian Watt:

A tradição erudita tem sido tão obcecada pela grotesca inadequação de alguém como o histórico George Faust ser o avatar dos grandes protagonistas de Marlowe e de Goethe que tem dado pouca atenção à forma como ele também era - na sua própria maneira mesquinha - um símbolo fascinante das principais forças a partir do qual o mito de Fausto surgiu. Um charlatão baixo e desagradável, sem dúvida; mas também um individualista impenitente que seguiu seu próprio caminho em uma sociedade onde um trabalho regular e uma morada fixa era cada vez mais exigidos. Ele uniu tradições antigas e novas. O velho é representado por ser chamado de mágico; (...) Mas ele também encarnava as novas forças que promoviam a mudança - a retomada do aprendizado clássico dos humanistas da Renascença, por exemplo, e sua paralela perseguição de um ciência mágica - além de exibir algum interesse em estudos bíblicos, típico da Reforma, do e prezar pela extensão mais ampla de aprendizado acadêmico. (WATT, 1997, p. 10-11).

A primeira grande transformação deste Fausto original em personagem literário – o que de pronto consagrou uma aura mitológica em torno de sua história – se deu sob a pena não de um alemão, mas sim de um inglês, Christopher Marlowe, cuja peça *A história trágica do doutor Fausto* (2006) apresenta uma versão ainda protestante sobre a lenda do pacto demoníaco do doutor Fausto. Na representação apresentada por Marlowe (que seria o maior dramaturgo da era Elisabethana não fosse a existência de Shakespeare), Fausto é um monge erudito, experiente doutor em teologia, conhecedor arguto das obras religiosas, mas que, por não encontrar nelas todo o conhecimento que procura, e sendo incomodado por dúvidas e pela falta de prazeres físicos, começa a buscar em obras proibidas de alquimia e em livros de conjuração das forças íferas algum caminho para obter mais satisfação. Acaba testando o chamamento do demônio, e quando Mefistófeles aparece, oferecendo mil poderes superiores e prazeres infindáveis pelos anos que lhe restam de vida, em troca de sua alma no momento da morte, esse Fausto acaba por aceitar tal pacto. Desde Marlowe, portanto, o mito do Fausto assume um caráter marcadamente contratual, com um contrato de compra e venda possuindo um rito formal (a assinatura da venda da alma com o próprio sangue), o que já é um evidente reflexo da moderna sociedade burguesa, baseada em vendas e contratos e onde até os corpos e as almas viram mercadorias. Mas a representação dramática de Marlowe, além de refletir claramente os traços mais gerais dessa transição do antigo feudalismo medieval ao moderno capitalismo individualista, incorpora também a representação da especificidade europeia dessa transição, marcada pelas reformas protestantes e pela conjuntura inglesa do anglicanismo, o que dá o tom de condenação cristã-protestante ao contrato firmado por Fausto, que no fim da peça é arrastado ao inferno sem chance de se arrepender e ser absolvido por nenhum padre católico. E isso ocorre, vale frisar, mesmo sendo Marlowe provavelmente um ateu, o que é bom indicador de que a arte autêntica em geral incorpora mais as grandes tendências culturais e objetivas da época histórica do que a mera perspectiva subjetiva do autor, como nos ensina Gyorgy Lukacs em diversas obras de teoria e crítica literária.²

² Para a abordagem lukacsiana de tema do Fausto, vale indicar sobretudo as seguintes obras do filósofo húngaro: *Thomas Mann*. (LUKACS, 1969); *Ensaio sobre literatura*. (1965); *Goethe et son époque*. (1949), e *Realistas alemães do século XIX*. (1970).

Apesar da *História trágica do doutor Fausto* ser a peça mais famosa e estudada de Marlowe, sua maior obra-prima, mais de dois séculos iriam se passar antes que outro gênio de porte universal resgatasse o mesmo mito fáustico para uma representação de fôlego de sua própria época histórica. Tal resgate se daria, desta vez, por um homem da mesma nacionalidade linguística do Jorg Faust original: o grande poeta, romancista, cientista e filósofo alemão Johann Wolfgang von Goethe. No seu Fausto, uma tragédia em duas partes, a maior obra de uma vida longa e fecunda, todo o conhecimento mais essencial acumulado pelos europeus até a época do Iluminismo é convertido em versos e cenas sublimes, que dão vida a um Fausto que encarna em si mesmo as virtudes e contradições dos maiores homens da ilustração. Também preso de início a uma vida erudita de acadêmico isolado do mundo que não lhe proporciona todo o conhecimento buscado nem a verdadeira satisfação pessoal, o Fausto goethiano demonstra conhecer obras das mais diversas áreas, mas acaba se arriscando a conjurar as forças satânicas como modo de conhecer um outro mundo, mais incomum e proibido. Assim, quando de um cachorro de rua emerge a figura de Mefistófeles, este propõe a Fausto o mesmo contrato da venda da alma já retratado em Marlowe, em troca de grandes sucessos e poderes na terra, bem como de mil prazeres carnaís; porém, desta vez, o Fausto de Goethe não firma nenhum pacto sem antes incluir uma clausula condicional: ele apenas entregaria sua alma ao inferno se alguma vez se sentisse satisfeito com as ofertas mefistofélicas, isto é, se se visse plenamente realizado e feliz com esses poderes e prazeres oferecidos por Mefistófeles. Tal condição contratual nunca ocorre, nem no *Fausto I*, a primeira parte da tragédia, o “pequeno mundo” em torna da paixão por Margarida, nem no *Fausto II*, a segunda parte, o “grande mundo” da política estatal e da cultura universal. Por isso, ao final da obra, o Fausto iluminista de Goethe sobe ao um céu harmônico da Natureza cósmica, repleto de luz e de Razão, ao invés de ser tragado ao inferno protestante como fora o Fausto de Marlowe.

A partir desse grande clássico de Goethe, o mito do Fausto começa a ser incorporado com mais frequência em obras literárias do mundo inteiro, formando toda uma tradição fáustica na literatura, envolvendo dezenas e mais dezenas de títulos. Alguns livros evidentemente se destacam mais nesta tradição, como é o caso de *O Retrato de Dorian Gray*, do inglês Oscar Wilde, que representa a decadência da *bella epoque* através de um pacto em que o protagonista se conserva eternamente belo,

jovem e rico enquanto seu retrato a óleo vai se deteriorando, na mesma medida em se opera a degradação moral de Dorian Gray. Também merece especial destaque o *Doutor Fausto*, do alemão Thomas Mann, que retrata a debacle política e cultural da Alemanha na primeira metade do século XX, incluindo a ascensão do nazismo, através do destino do compositor modernista Adrian Leverkühn, que contrai sífilis voluntariamente e aceita uma vida de frieza desumana em troca do sucesso artístico, num pacto fáustico com o irracionalismo narrado por um personagem que vive os anos finais da Segunda Guerra mundial. Estas duas são decerto obras fundamentais da tradição fáustica universal, e de fato mereceriam análises detidas; porém, aqui, a mera menção já basta, pois nosso foco nos exige seguir adiante a fim de nos concentrarmos em outro romance, escrito em meados do século XX, duzentos anos após a morte de Goethe e nove anos após a publicação do *Doutor Fausto* de Thomas Mann. Trata-se de *Grande Sertão: Veredas*, do diplomata brasileiro João Guimarães Rosa.

O *Grande Sertão*, portanto, é outra importante obra da tradição fáustica. A carreira diplomática e a intimidade do autor com a língua e a cultura alemã decerto tiveram alguma influência tanto na escolha do tema fáustico como em alguns modos da própria incorporação estética deste tema, feita sob um enredo localizado no sertão brasileiro entre os fins do século XIX e os princípios do XX, mas numa linguagem que funde esse timbre sertanejo do antigo interior de Minas Gerais à erudição poliglota de Guimarães Rosa. Sabe-se que o autor desde os onze anos se familiarizou com a língua alemã, o que depois acabaria facilitando sua troca de profissão, de médico a diplomata. Como cônsul brasileiro em Hamburgo, Guimarães Rosa testemunhou pessoalmente o regime de Hitler na Alemanha e a eclosão da segunda guerra mundial, episódios de importância decisiva para todas as nações e que geraram uma série de obras em que o resgate do mito fáustico se mostrou pertinente, como o já citado *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, ou o *Mefisto*, escrito por um filho do mesmo Thomas Mann inspirado em um parente (um genro de Thomas Mann) que se tornou o principal ator a representar Mefistófeles durante a época nazista e depois, o famoso Gustaf Gründgens. Sabe-se também pela biblioteca e por declarações de Guimarães Rosa o quanto ele admirava Thomas Mann e idolatrava Goethe, e as frequentes indagações teológicas e metafísicas espalhadas no *Grande Sertão*, além de tudo o que ocorre com o protagonista Riobaldo (das dúvidas sobre a existência do

demônio a um duvidoso pacto satânico numa encruzilhada), nos revela que o quanto o tema do Fausto era caro ao autor mineiro.

De fato Riobaldo é um espécie de Fausto sertanejo, sendo também o Fausto mais importante de toda a literatura brasileira e latino-americana. Mas vale também enfatizar que a forma como o *Grande Sertão: Veredas* incorpora esse mito fáustico não é nenhuma transposição mecânica dos predecessores alemães. Embora também seja um retrato realista da transição de um mundo arcaico para um mundo mais moderno, este romance possui traços simultâneos tanto das tendências mais gerais da história mundial quanto das tendências específicas dessa transição modernizante nos âmbitos do sertão brasileiro, o que gera uma “estória” completamente original em cada detalhe da forma e do conteúdo. O próprio protagonista do *Grande Sertão: Veredas* representa a síntese desses traços ao mesmo tempo universais e locais, o que gera uma *aufhebung* original, bem brasileira, mas em íntima conexão com o resto do mundo. O subjetivismo fluido e contraditório de Riobaldo, por exemplo, inerente à sua condição de narrador personagem, se por lado é a expressão imediata da ambígua condição jagunça, típica de certo estágio do Brasil, também reflete, por outro lado, aspectos da modernidade em âmbito universal, o que pode ser comprovado pela proximidade de Riobaldo em relação a outro grande personagem da literatura universal, o Hamlet de Shakespeare. Ambos, Riobaldo e Hamlet, são por vezes paralisados pela dúvida tipicamente moderna sobre o rumo a seguir e a ação a se adotar num mundo em que as certezas arcaicas do mundo antigo (mais lento e tradicional) são subitamente solapadas pelo ritmo mais acelerado dos novos tempos. É por isso que a mais famosa síntese literária da dúvida humana, condensada no famoso monólogo de Hamlet que se inicia com “To be or not to be, that is the question”, é reescrita diversas vezes ao longo do *Grande Sertão: Veredas*: “Sei e não sei.” (ROSA, 2006, p. 62), “Sei ou não sei”. (p. 111), “As incertezas que tive, que não tive”, (p. 217), “Cocei os olhos, eu queria saber e não saber.” (p. 219), “Eu sei e não sei” (p. 367). Em outras palavras, isso nada mais é do que o reflexo literário de incertezas bem modernas que afligiram tanto Hamlet quanto Riobaldo, visto que isto representa um traço ideológico típico de toda uma época histórica: a emergência do mundo burguês, que aos poucos vai transformando decisivamente as estruturas pré-capitalistas. Mas vale frisar novamente que, no *Grande Sertão: Veredas*, essa ampla transformação histórica é sempre adaptada às condições regionais em

que se movimenta Riobaldo, isto é, ao seu específico mundo sertanejo, localizado no *hinterland* brasileiro – mundo tão complexo e amplo quanto a Dinamarca (ou a Europa) de Hamlet.

Quanto ao mito fáustico propriamente dito, ele já é sugerido logo na abertura do romance de Guimarães Rosa, na referência à possível influencia diabólica de certos sucessos pessoais:

Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele – dizem só: o *Que-Diga*. Vote! não... Quem muito se evita, se convive. Sentença num Aristides – o que existe no buritizal primeiro desta minha mão direita, chamado a Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita – todo o mundo crê: ele não pode passar em três lugares, designados: porque então a gente escuta um chorinho, atrás, e uma vizinha que avisando: – “Eu já vou! Eu já vou!...” – que é o capiroto, o *que-diga*... E um Jisé Simplício – quem qualquer daqui jura ele tem um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa; razão que o Simplício se empresa em vias de completar de rico. Apre, por isso dizem também que a besta pra ele rupêia, nega de banda, não deixando, quando ele quer amontar... Superstição. Jisé Simplício e Aristides, mesmo estão se engordando, de assim não-ouvir ou ouvir. (2006, pag. 5-6)

Deve-se notar aqui que tal referência já pode ser lida como uma metáfora a uma lógica tipicamente moderna, capitalista, isto é, uma lógica que fundamenta o sucesso pessoal na riqueza, na acumulação de dinheiro por meios mais ou menos escusos e obscuros, embora situando esse capitalismo nas condições e cenários típicos do sertão brasileiro na época da república velha – que, evidentemente, ainda conservava diversas permanências pré-capitalistas. No que tange ao próprio Riobaldo, a princípio a representação do pacto aparece relacionada àquele que será seu arqui-inimigo, o Hermógenes, cuja bem sucedida capacidade de ação militar e o sucesso como jagunco-latifundiário são considerados indicativos de que tal pacto demoníaco foi por ele realizado. Com efeito, a fim de combater semelhante inimigo no mesmo nível de poder, Riobaldo precisa atravessar seu período formativo enquanto jagunço-intelectual e abandonar suas paralisantes dúvidas hamletianas, o que ele consegue de modo contraditório, problemático, ao firmar um duvidoso pacto numa

encruzilhada. Ou seja, mesmo após o suposto pacto, algum nível de dúvida permanece: dado que o plano subjetivo cobre a narração do início ao fim, produzindo mergulhos na incerteza, Riobaldo titubeia se tal pacto foi mesmo firmado ou não, relembrando fatos que parecem confirmar, mas seguidos de reflexões que parecem desconfirmar tal suposição, o que iremos presenciar até o última página do livro, repleta de interrogações (embora por fim apresentando uma conclusão que logra alcançar uma resposta humanista a tais dúvidas):

“Mas, por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei!

– O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!

Então ele sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu!

– Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...

E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras.

Cerro. O senhor vê. Conte tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”. (ROSA, 2006, p. 552-3)

Isso ocorre porque, sendo a memória e as opiniões subjetivas algo mais ou menos fluido e incerto, o relato de Riobaldo, ao resgatar sua versão pessoal sobre os acontecimentos do passado, não poderia apresentar uma narrativa com total pretensão de objetividade - embora a voz épica da narrativa seja capaz de aproximar o plano subjetivo do plano objetivo. O que ocorre é a adoção de uma verdade relativa que o protagonista reputa a mais correta, embora tendo certas dúvidas sobre sua própria capacidade de ser verdadeiro (o que, aliás, também se observa no narrador do *Doutor Fausto* de Thomas Mann, o erudito Serenus Zeitblom). Isso é um evidente reflexo da reescritura do mito fáustico numa época modernista, quando duas guerras mundiais e as catástrofes humanas derivadas delas e do capitalismo avançado impediram que

inteligentes escritores cultivassem crenças fáceis sobre a integridade dos homens ou certezas positivistas sobre as benesses da racionalidade utilitária. A era iluminista já estava extinta. O Fausto filosófico e ilustrado de Goethe, que sobe aos céus numa natureza harmoniosa ao invés de ser condenado pelos tribunais do inferno, no século XX dá lugar a Faustos bastante problemáticos, repletos de incertezas, cujas vitórias provocam mais dores que alegrias – caso tanto do sífilítico Adrian Leverkühn, de Thomas Mann, quanto do Riobaldo de Guimarães Rosa, que vê morrer seu amado Diadorim como consequência do sucesso contra o demoníaco Hermógenes. Trata-se do preço do progresso, do alto custo humano da civilização capitalista, que a primeira metade do século XX pareceu demonstrar ser alto demais. Daí a brutalidade e a violência extrema, tão notórias no Brasil arcaico da jagunçagem e tão bem captadas por Guimarães Rosa, serem também traços distintivos de certas tendências da modernização ocidental, que anunciam muito mais um inferno repleto de caos e dor do que qualquer paraíso pleno de luz e harmonia – tendências obscuras e assaz compatíveis com uma representação fáustica.³

São estes, portanto, os traços mais gerais do Fausto presente em *Grande Sertão: Veredas*, romance que retoma e atualiza, adaptando às condições brasileiras, esse fecundo mito moderno – mito que enriqueceu a literatura universal nas mais diversas versões nacionais.

Referências

GINZBURG, J.. A violência em Grande Sertão Veredas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros - USP*, São Paulo. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70511/73281>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

LUKÁCS, G. *Thomas Mann*. Barcelona: Grijalbo, 1969.

LUKÁCS, G. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, G. *Goethe et son époque*. Paris: Nagel, 1949.

³ Sobre a presença da violência na obra de Guimarães Rosa, conferir GINZBURG. A violência em Grande Sertão Veredas.

LUKÁCS, G. *Realistas alemães del siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970.

MANN, T. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MARLOWE, C. *A história trágica do doutor Fausto*. São Paulo: Hedra, 2006.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SWEEZY, P. M. *et al. The transition from Feudalism to Capitalism*. London: Verso, 1978.

WATT, I. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

O GTT narrado em sua ação: do texto à cena

Amanda Bruno de Mello

FALE-UFMG, Pesquisadora do GTT

Anita Mosca

FALE/UFMG, Pesquisadora do GTT

Carlos Eduardo de Souza Lima Gomes

FALE-UFMG, Doutorando Pós-Lit e Pesquisador do GTT

Jéssica Tamietti de Almeida

FALE-UFMG, Mestranda Pós-Lit e Pesquisadora do GTT

RESUMO: Reflexões sobre a tradução de *Kanashimi* feita por Jéssica Tamietti e discutida na reunião do GTT do dia 11 de setembro. A atriz, que apresentou o monólogo na última SevFale, leu a primeira versão da tradução, explicou algumas mudanças que queria fazer no texto e os outros integrantes do grupo comentaram sua tradução e sugeriram outras modificações. Elas foram motivadas por diversos fatores, mas tiveram especialmente o objetivo de fazer o texto mais adequado à performance. O grupo reproduziu o processo no dia 16 de outubro, quando foi lida e trabalhada coletivamente a tradução de *El Borde*, também encenado na SevFale pela atriz e tradutora Anita Mosca. Este artigo, além do testemunho das duas tradutoras sobre a suas experiências de diretoras e atrizes dos monólogos, descreve a prática tradutória do GTT, sua dinâmica e as principais questões que as justificam.

Palavras-chave: *Kanashimi*; *El Borde*; tradução; performance; tradução para o teatro.

ABSTRACT: The *Kanashimi*'s translation, by Jéssica Tamietti, was discussed at the GTT meeting on September 11. The actress, who presented the monologue last SevFale, read the first translation version, explained some changes that she wanted to make on the text and the other group members commented her translation and suggested some

modifications. These modifications were motivated by many factors, but intended, as main goal, to make the text more appropriated to the performance. The group reproduced the process on October 16, in another meeting, when was read and collectively worked out the translation of *El Borde*, also staged in the SevFale by the actress and translator Anita Mosca. This paper, beyond the testimony of the two translators about their experiences as directresses and actresses of those monologues, describes the GTT translation manner, its dynamics and main questions that justifies it.

Keywords: *Kanashimi*; *El Borde*; translation; performance; translation for stage.

A experiência de *Kanashimi*

Kanashimi, de Cristian Palácios, é o texto que foi traduzido e interpretado por Jéssica Tamietti em processo colaborativo com o GTT, pesquisa apresentada na mesa-redonda da última SevFale, 2015. É um dos monólogos que compõem o livro *Palabras en diálogo: la lectura puesta en acto*, de Araceli Arreche e Juan Manuel Aguilar, e foi inspirado no *Hotaru no haka* (“O túmulo dos vagalumes”), livro semi-autobiográfico de Akiyuki Nosaka que também deu origem ao filme de animação de mesmo nome, dirigido por Isao Takahata. As obras narram a história de dois irmãos que ficam órfãos durante a Segunda Guerra e lutam pela sobrevivência. No monólogo de Palácios, que teve como inspiração essa realidade, não é feita uma menção explícita ao contexto das obras originais, a não ser pela aparição da palavra “guerra” e, talvez, pela escolha de um título em japonês para o monólogo, escrito em espanhol.

Foi feita uma escolha de não pesquisar nada sobre a obra e seu contexto antes da tradução, de forma a privilegiar a análise do texto feita pelos integrantes do grupo e aquilo que o texto diz por si mesmo. Uma versão da tradução foi apresentada por Tamietti na reunião do GTT. Em um primeiro instante, os membros do grupo não tiveram contato com a tradução escrita, mas, sim, com o texto lido em voz alta pela atriz. Isso fez com que fosse possível avaliar, primeiro, a adequação do texto em português à performance.

Como, em uma segunda reunião, no dia 11 de setembro de 2015, dois membros do grupo ainda não tinham tido contato nem com o texto

original, nem com nenhuma das etapas da tradução, foi possível ter um olhar de chegada sobre o texto que ainda não tivesse sido contaminado pelo conhecimento prévio do monólogo. Após a leitura, a avaliação geral foi de que era possível ter uma compreensão do enredo e da atmosfera do monólogo mesmo sem conhecer a obra original. A atmosfera de total destruição e ausência de esperanças que caracteriza o texto original permaneceram no texto de chegada. Quem ouviu o texto percebeu até a alusão indireta à questão da bomba atômica presente no final do texto, no trecho “a tristeza se estende como um manto branco”. Dessa forma, foi possível perceber que a tradução estava funcionando, o que não impediu que alguns trechos fossem discutidos durante a reunião.

Primeiro, a palavra “cova”, presente na primeira tradução, foi substituída por “buraco”. Essa foi uma mudança mais pontual, visto que o original em espanhol, “cueva”, embora mais parecido com o português “cova”, não tem um sentido tão específico quanto essa última palavra.

Em seguida, foi feita uma pequena alteração em relação à tradução do trecho “Yo sé una história más triste. Y más hermosa. Y más tonta también”. Na primeira versão, a última frase tinha sido traduzida como “E mais boba também”, mas a palavra “também” foi excluída da versão final. De fato, em português a palavra “também” é muito mais forte que “boba”, o que não acontece no espanhol entre “también” e “tonta”. Como o texto teatral é feito para ser oralizado, é importante prezar sua compreensão imediata e escolher com cuidado quais palavras serão enfatizadas. Se, por um lado, a ênfase pode ser dada pela entonação ou pelo gesto do ator, por outro, ela está presente também no texto escrito. Tirando “também”, o texto ficou mais fluido, as características da história foram enfatizadas e a linguagem se assemelhou mais à infantil. Além disso, também evitou-se qualquer dificuldade de pronúncia que poderia acontecer pela quantidade de bês presentes na expressão “boba también”.

No trecho “Mi cuento empieza antes de que termine el tuyo. Mi cuento está dentro de tu cuento, o puede que también sea tu cuento el que es parte del mío”, a palavra “cuento” tinha sido traduzida pela palavra “conto”. No entanto, após a oralização do texto, mais de um integrante do GTT notou que “conto” remetia muito mais a um texto escrito de ficção do que a uma narrativa oral, o que causava certa estranheza na fala de uma criança. Por isso, a palavra acabou sendo trocada por “história”, que já tinha sido usada antes.

Além dessas trocas pontuais de uma palavra por outra, também foi discutida a encenação do começo do monólogo. Na primeira versão da tradução, a primeira fala era “Há duas crianças em uma cova ou em uma casa abandonada ou em uma cidade em ruínas ou em cemitério que já não se usa.” Na versão final, o verbo haver foi tirado: “Duas crianças em uma cova ou em uma casa abandonada ou em uma cidade em ruínas ou em cemitério que já não se usa.” Embora a diferença pareça pequena, a discussão que a precedeu e suas consequências para a encenação são importantes. De fato, a frase com o verbo tem um tom mais narrativo, enquanto a frase sem o verbo se assemelha a uma rubrica, em especial àquela que descreve a cena inicial de um espetáculo. O que justificou a elisão do verbo haver foi justamente o entendimento de que, na encenação, o personagem do homem se assemelhava a um diretor de teatro, que dá as diretrizes para a construção da cena entre as crianças e depois acaba sendo tocado por ela.

Por fim, a escolha da não tradução do título para o português mostrou-se uma escolha acertada quando, após a finalização da tradução, foram feitas pesquisas sobre a obra original e sobre as suas influências. Descobriu-se que a palavra *kanashimi*, em japonês, é extremamente polissêmica. Embora seu primeiro sentido seja “tristeza”, também pode significar, se for escrita com um determinado kanji, “afeição” ou “amor”. Ao escrever a palavra com o alfabeto latino, perde-se a possibilidade de distinção entre os dois significados através do uso de um ou de outro kanji. Além disso, ela também compõe as expressões *kanashimi ni tozasa remasu* e *kanashimi o magirawasu*, que significam, respectivamente, “ser/estar enterrado em luto” e “desviar a mente do sofrimento”. Todos esses sentidos parecem estar relacionados ao conteúdo do monólogo.

Como conclusão desse processo de tradução, podemos ressaltar que é fundamental que a tradução de teatro não perca o horizonte da cena. No GTT, isso acontece de forma particularmente proveitosa, visto que há profissionais do teatro envolvidos na tradução, o que permite que os textos sejam testados cenicamente antes de se chegar a uma tradução final. Até porque a tradução está sempre sujeita a mudanças. Como afirma Cristina Vinuesa (2013, p. 289), “[...] na tradução teatral contemporânea, sempre se está em contato com os demais, é um trabalho coletivo, imaginativo, até físico. Uma tradução teatral evolui e se retoca até o último momento.”

Jéssica, a atriz e pesquisadora sobre tradução teatral que apresentou “Kanashimi” durante a SevFale, relatou o processo de

elementos cenográficos e de direção da sua encenação. Ela, durante a sessão, testemunhou que desde o primeiro momento em que recebeu o texto já imaginava sua execução no corpo de um único ator, que se modifica no espaço e estabelece relações. Na sua imagem de partida um Homem estaria de pé, as crianças sentadas (invisíveis inicialmente) uma de frente para a outra, em sua execução ela acrescentou um chapéu coco vermelho para o homem, homenagem à terra do sol nascente. Utilizou roupa preta, poderia ter sido branca também (afirma a atriz), a ideia era uma cor neutra; o rosto estava coberto de poeira, sujo, sério. O menino segurava as pernas e a menina tinha a mão sobre os joelhos e tudo era triste. O homem tinha uma leve intenção de diretor que no início monta a cena:

“Duas crianças em um buraco ou em uma casa abandonada ou em uma cidade em ruínas ou em cemitério que já não se usa ou em uma praia fria”. A parte destacada foi um acréscimo da atriz, zona de conforto e familiarização necessárias para a criação da personagem. A atriz recuperou em sua memória afetiva o contexto emocional de criação, pois à época, declarou Tamietti, em que ela estava preparando a apresentação desse texto ocorreu o triste episódio com a criança síria encontrada morta na praia e essa foto acabou por ser material eficaz de elaboração cênica: “de algum modo senti que ela e o texto tinham muitas coisas em comum e que precisava falar disso”, pontuou.

Depois da apresentação das duas crianças, o homem desaparece do corpo da atriz e, diante desse mesmo corpo, nos vemos de frente para uma menina que nos conta uma história, uma história sobre o nada, sentimos um quê de ingenuidade e infantilidade em sua voz. Jéssica Tamietti descreveu sua busca por três timbres distintos para cada um: a menina o menino e o homem, assim como cada um tinha seu corpo esse corpo tinha uma voz diferente. O menino foi percebido como um pouco mais velho, sua história assusta a menina, é uma história triste que ela já não quer ouvir mais. É neste momento que vem a tristeza, “Kanashimi”, é o momento em que somos tocados pela última nuvem que se dissolve com os olhos cheio de lágrimas e não sabemos mais quem está falando, se é o homem, a atriz, ou apenas uma voz que escoia de um livro qualquer que terminou e que ao se fechar desvia a mente do sofrimento apagando a dor ou que nos faz sentir essa dor juntos coletivamente ou nos faz pensar sobre essa dor. Este é um texto onde os silêncios também têm muito a dizer.

Este momento final do texto é muito interessante, pois na primeira vez que executou uma leitura dramática do monólogo, Jéssica propôs começar e terminar o monólogo com o mesmo tom, já que a fala é a mesma e existe uma ideia da história cíclica. Entretanto, depois de conversar mais sobre isso, percebemos que o narrador fica afetado com a história, seus olhos se enchem de lágrimas, e de alguma forma tínhamos que conseguir mostrar essa diferença que se deu principalmente no ritmo das frases finais, que foi um pouco mais expandido, sentindo cada frase dolorosamente: “A noite vai caindo/ O vento já não sopra/ Em cima se dissolve a última nuvem/ O mar se silencia/ A terra se detém/ E nada mais respira”.

Nesse trecho, também a aliteração que foi evidenciada em “O mar se silencia”, no lugar de “O mar fica em silêncio” na primeira tradução, nos ajuda a provocar uma sensação de respiração que já vinha sendo trabalhada nas frases anteriores com a repetição do “v” e do “s”, até que a terra (e o corpo) se detém e nada mais respira, também o ator para de respirar. Nesse momento o corpo é texto, e vice versa, o texto ganhando corpo, voz, emoção e conseguindo modificar verdadeiramente não só quem o representa como quem o assiste.

A recepção do texto foi muito boa, mesmo em um ambiente acadêmico e pouco convencional para a apresentação de um teatro. As pessoas interagiram no debate e se mostraram tocadas, emocionadas pela performance realizada.

A tradução de *El Borde*, de Amancay Espíndola

El borde (O Limite) é um monólogo teatral composto pela atriz da dramaturgia Amancay Espíndola. A protagonista encontra-se em um lugar não bem definido. Segundo o depoimento que ela mesma apresenta, o espectador é direcionado a contextualizá-la em um presídio ou em um centro de reabilitação mental. O drama relata o tempo em que a personagem fazia uso de drogas, assim como os detalhes de um crime, que a protagonista teria cometido com seu parceiro à época Oska, supostamente, muito anos antes respeito ao atual testemunho. O script, que ao primeiro olhar apresenta os fatos de forma confusa e anárquica, poderia ser dividido em quatro momentos principais.

O primeiro relata a experiência pessoal da protagonista com o uso da mescalina. As referências à década 70 destacam dois tempos

distintos na estrutura dramatúrgica. O presente, do atual depoimento, e o do passado, do uso das drogas e do crime cometido.

Abruptamente, o texto desenha a cena do crime na segunda parte. A protagonista narra que, *naquele tempo*, junto com Oska entrou no apartamento de um casal de idosos à procura de dinheiro e coisas de valor. Os assaltantes acreditavam que os donos da casa estivessem em Mar del Plata e entraram no apartamento com a única intenção de roubar. No entanto, o imprevisto de esbarrar com as vítimas e de enfrentar a reação deles, desencadeia uma ferocidade assassina que leva a protagonista a matar a facadas primeiro o velho, e depois a velha também, “(...) porque gritaba mucho” (ESPÍNDOLA, 2013, p.98) com aterrorizante indiferença.

A primeira parte do texto sugere que a violenta ação praticada pela protagonista tenha sido devida não apenas ao espanto pelo inesperado encontro com os proprietários, mas também ao uso da mescalina ou de outras substâncias estupefacientes assumidas antes do assalto.

O terceiro momento do texto chama atenção pela motivação que a protagonista apresenta como justificção do seu ato hediondo. O amor por Oska. O seu sentimento pelo próprio parceiro e o medo de perdê-lo, junto provavelmente ao estado alterado da mente provocado pelo uso das drogas, leva a personagem a cometer a ação brutal, aparentemente sem nenhum escrúpulo. Oska é o único personagem que ganha uma identidade ao longo da narração e se afirma, ainda que esteja ausente na cena, através do envolvimento da protagonista e da influência que exerce, até no tempo presente, sobre ela:

Mi amor es t n grande, y  l es tan chiquito.  Usted lo vio? Es como un beb , hasta tiene carita de beb . Lo amo tanto... Y vamos a estar juntos cuando salgamos, y vamos a tener un var n, porque a  l le encantan los chicos. (ESPÍNDOLA, 2013, p. 99).

Meu amor   tão grande, e ele   tão pequeno. Você viu?   como um beb , tem até a cara de beb . Amo tanto ele... E vamos estar juntos quando saímos, e vamos ter um menino, porque ele adora os meninos. (Tradu o nossa).

O último e quarto momento abre uma perspectiva imprevisível de autoinquiri o e autoanálise da protagonista que surpreende o leitor na última frase: “ Y qu  es lo que hay dentro de má, entonces?”

(ESPÍNDOLA, 2013, p.99). Ainda que esse lampejo de aderência com a realidade seja logo apagado da uma abrupta conclusão “¿Me puedo ir?” (ESPÍNDOLA, 2013, p.99), impedindo a essa cintilação de autoconsciência de ganhar respiro e força.

O texto *El Borde* foi traduzido de maneira colaborativa visando à utilização cênica, conforme visto na performance anterior e seguindo o mesmo princípio da tradução de *Kanashimi*, cujo processo já foi detalhado. Portanto, o que se priorizou foram as palavras corporificadas e de fluidez na oralização além da possibilidade de expressão dramatizada de cada vocábulo escolhido em cena e em português claro. A regra maior foi “que se respeite as marcas dramáticas e o fluxo da cena”. Isso certamente implicou tanto em alguns ajustes no sentido filológico de alguns termos quanto numa tentativa de observação rigorosa dos dêiticos e de outros termos muito caros ao gestual cênico.

É importante ressaltar que somente em um momento posterior ao estabelecimento de uma primeira “versão” do texto é que as informações sobre esse monólogo e sua autora foram consultadas. Também não foram levadas em conta, para a elaboração do texto em português, por exemplo, dados como a influência de *As portas da percepção*, de Aldous Huxley, para a composição do “original” em espanhol. No entanto, o que talvez seja ainda mais importante, é que esses elementos do texto de saída se mantiveram na tradução; que o contexto de uma época foi mantido, o que reitera a atualidade da composição de Espíndola capaz de transportar seus elementos constitutivos ainda que aquele que o recebe não disponha de informações sobre eles.

O processo de tradução, como se mostrou na experiência de *Kanashimi*, se iniciou com um primeiro movimento de trasladar o texto do espanhol ao português por um dos integrantes do GTT sem maiores interferências dos demais. Após esse primeiro momento, duas oralizações do texto traduzido foram realizadas para ouvintes por duas atrizes em reunião de regular do grupo de pesquisa. Deste ponto em diante, se deu o processo de construção da tradução coletiva, funcional e cênica do monólogo.

Anita Mosca, atriz, tradutora e pesquisadora do GTT, e que apresentou esse monólogo durante a última SevFale, relata como na primeira tradução sentiu a falta de um registro menos formal e mais próximo da oralização. Seguem alguns exemplos;

1. Com relação à tradução do título, em um primeiro momento, tinha se escolhido transpô-lo de *El borde* em “A borda”. Esse termo soava estranho, por causa da sua baixa frequência de uso no campo semântico para o qual o texto apontava, a saber, para expressar o sentido de situação limite, situação extrema. Após um debate entre tradutores e atores optou-se por traduzir o título por “O Limite”, que imediatamente remete para o espectador brasileiro ao filme *O Limite* (Mário Peixoto, 1931) além da muito conhecida dimensão de *borderline*;
2. Na frase original em castelhano: “Yo soy hija única y mi infancia fue muy linda, linda de veras.” (ESPÍNDOLA, 2013, p.96), optou-se na primeira versão em traduzir por “Sou filha única e minha infância foi muito linda, linda de verdade”. Apesar da eficácia da tradução, a frase não conseguia se tornar autêntica e espontânea na hora da atuação. Como intérprete precisava de umas nuances que me permitissem identificar e personalizar a minha personagem. Idade, tempo de fala, biografia social. O confronto entre atores e tradutores levou ao comum acordo que seria possível introduzir marcas no textos, capazes de construir contornos mais definidos da protagonista. Dessa forma, a tradução final da frase em objeto se tornou: “Sou filha única e minha infância foi muito legal, legal pra caramba.” Logo essa expressão remeteu à década de 1970, assim como outras referências explícitas no texto, quando é citado o livro de Huxley e os hábitos hippies daqueles anos.
3. Outra passagem que merece destaque se deu na frase: “Pero no estoy loca” (ESPÍNDOLA, 2013, p.96), traduzida em modalidade de tradução literal como “Mas louca não estou”. Na hora da atuação a falta da dupla negação, típica do português do Brasil devida à influência das línguas bantas, determinava um truncamento estranho na fala. Decidiu-se, assim, de traduzir a frase com “Mas louca não estou, não”.

Cabe, por fim, ressaltarmos que esse texto estabelecido não é, de forma alguma, algo fechado, rígido. Desde o estabelecimento de uma versão “final” em português, a cada ensaio, cada reunião do GTT, ele é novamente experimentado e passível de sofrer alterações. Como ocorreu em mais uma reunião, quando foi discutido onde se passaria a cena: seria

em uma cadeia? Quem seria o interlocutor? Um repórter, advogado, militar? Todos esses elementos certamente influenciam e podem sugerir novos termos ou novas abordagens. Mesmo a forma de como expressar alguns elementos apresentados, como o nome próprio *Oscar* (deveria ser dada a ênfase em *Os*, reconstruindo uma influência estadunidense, ou em *car*, aproximando-se de uma fluência do português?). O que sempre esteve em nossa mente, e é necessário reiterar, foi a performance, a cena e o fornecimento de maiores recursos para o ator que, nesse processo se torna uma importante – se não essencial – força para a efetivação do trabalho de tradução.

Sobre a performance, Anita Mosca declara que a compôs de acordo com o que se espera de um monólogo no jogo cênico, a saber, que sua estrutura intrínseca preveja o público como o interlocutor principal do intérprete. Isso se pode dar de maneira direta, quando o ator ou a atriz instauram uma comunicação imediata com os espectadores, tecnicamente apontando o olhar, alternativamente, para uma pessoa ou para outra na plateia. De outro modo, o ator pode realizar um monólogo assumindo o público como interlocutor, porém orientando o olhar na assim chamada “linha do horizonte”. Neste caso, o contato com a plateia é estabelecido pelo corpo, através das técnicas de secção do movimento, herança da *Commedia dell’Arte* e das evoluções dos estudos de mímica corporal.

De alguma forma, o trabalho postural e corporal que um ator, ainda que imóvel, envolve na própria atuação, influenciou algumas modificações na tradução que, de acordo com a atriz, seriam necessárias para abordar o texto. Seguem alguns exemplos.

1. Na frase “Tenía buena prensa la esquizofrenia cuando yo era joven” (ESPÍNDOLA, 2013, p.96) a tradução inicial “Pegava bem a esquizofrenia, quando eu era jovem” não auxiliava a atriz a encontrar na cena os micromovimentos e as microexpressões faciais para interpretar a frase. Concordamos em trocar a tradução em “Caía bem a esquizofrenia, quando eu era jovem”. Essa nova solução, automaticamente, permitiu a Anita Mosca imaginar e, conseqüentemente, de executar um movimento com o braço direito que indicasse a ação de “vestir algo”, como se a esquizofrenia se materializasse no gesto e se tornasse uma espécie de indumentária que no corpo do ser criativo caia bem.

2. Caso diferente para a frase “¿Y qué es lo que hay dentro de mí, entonces?” (ESPÍNDOLA, 2013, p.99). A tradução em modalidade literal como “E o que é que tem dentro de mim, então?” apontava para uma dificuldade na pronúncia em termos de autenticidade. Nos atos de fala a repetição do pronome indefinido “que” é muito usado no português do Brasil. Mosca sugeriu então traduzir a frase com “E o que que é que tem dentro de mim, então?”. A repetição do segundo pronome, como a atriz confirmou, garantiu para a atriz uma espontaneidade na cena gerada a partir do dogma teatral “do aqui e agora”.

Concluindo, a experiência de traduzir pelo processo colaborativo, funcional e cênico parece ser percurso natural e eficaz para a materialização e trasladação de um texto teatral. Ambas as atrizes, Jéssica Tamietti e Anita Mosca, desempenharam juntamente com os tradutores pesquisadores questões imprescindíveis para o resultado final que interligou o ofício do ator e as suas regras com o do tradutor e seus parâmetros, abrindo novas perspectivas de pesquisa na área de Tradução do Teatro.

Referências Bibliográficas

- ESPÍNDOLA, A. El Borde. In: ARRECHE, A. M.; AGUILAR, J. M. *Palabras en diálogo: la lectura puesta en acto*. Buenos Aires: Leviatán, 2013. p. 96-99.
- PALACIOS, C. Kanashimi. In: ARRECHE, A. M.; AGUILAR, J. M. *Palabras en diálogo: la lectura puesta en acto*. Buenos Aires: Leviatán, 2013. p. 124-128.
- VINUESA, C. La traducción teatral contemporánea: ¿una traducción literaria, escénica, sociodiscursiva, corporal? Ilustración a través de *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. *Estudios de Traducción*, Madrid, v. 3, p. 283-295, 2013.

Um crime que se repete na obra de Ronaldo Correia de Brito

André de Souza Pinto
UFMG, Mestrando

RESUMO: Este ensaio realiza uma leitura comparativa do assassinato de Donana por Domísio, seu marido. Esse crime, que permeia a obra de Ronaldo Correia de Brito, possui, no mínimo, cinco versões que desdobram o simples relato e se complementam, pois essa morte é, precariamente, desvendada aos poucos. Os contos “O que veio de longe”, “Faca” e “Lua”, e os romances *Galileia* e *Estive lá fora* apresentam as versões do crime evidenciando os procedimentos de construção do texto ficcional.

Palavras-chave: crime; versão; ficção.

ABSTRACT: This paper proposes a comparative reading of the crime committed by Domísio, namely the murder of his wife, Donana. This incident permeates the work of Ronaldo Brito Correia, having five versions that complement each other because Donana’s death is unveiled gradually, through the tales “O que veio de longe”, “Faca” and “Lua,” and by the novels *Galileia* e *Estive lá fora*.

Keywords: crime; version; fiction.

Os relatos familiares e a casa da família são, muitas vezes, tema reiterado na obra de Ronaldo Correia de Brito, cujos personagens, com sutis diferenças, viajam pelas páginas de vários de seus livros. Alguns personagens são retomados e, a cada nova versão, são recriados em uma nova história, conflitante, às vezes, com a anterior.

Entre essas histórias encontram-se as figuras de Domísio e Donana, antepassados da família Rego Castro, cujo assassinato, cometido pelo marido, Domísio, continua assombrando os seus descendentes.

As versões do crime ora apresentam uma nova perspectiva acerca do assassinato, ora expõem novas informações acerca dos personagens

desse homicídio. Pai de treze filhos, defendido pela filha Francisca, escondido dentro de um quarto da casa do irmão, santo de um vilarejo, um fantasma do passado, Domísio é, ao mesmo tempo, personagem dos contos “Faca” (BRITO, 2003, p. 22-33) e “O que veio de longe” (BRITO, 2005, p. 6-14) e dos romances *Galileia* (BRITO, 2008) e *Estive lá fora* (BRITO, 2012). Além disso, também é feita uma referência ao tio assassino no conto “Lua” (BRITO, 2015, p. 205-219), presente no último livro publicado pelo escritor.

A história da transgressão, do sangue familiar derramado, poderia ser, assim, desdobrada em pequenos aspectos que se repetem nessas obras. Além dos personagens, a arma do crime, uma “faca”, simboliza um objeto de má sorte, conforme o conto de mesmo nome, podendo ser vista, também, como a pedra atirada contra o irmão em *Galileia*, um desdobramento de uma vingança, segundo a história narrada no conto “O que veio de longe”, ou, ainda, um motivo de vergonha de um passado que até hoje traz consigo um preço a ser pago pela família, como em *Estive lá fora*.

O conto “Faca” já nas suas primeiras linhas, apresenta ao leitor a arma do crime: uma faca, achada por ciganos que já reconheciam os mistérios que a cercavam e o medo do objeto amaldiçoado. Perdida no tempo após Francisca Justino, filha de Domísio, tê-la jogado longe, a faca, que matou Donana, permaneceu no imaginário do sertão, na vida da família Rego Castro e impregnou as páginas de Brito.

O crime cometido por Domísio Justino contra Donana teve, no conto, sua primeira aparição, mas as marcas do sangue derramado se espalharam por vários outros textos de Brito, por séculos de histórias da família ficcionalizada, e chegaram, até mesmo, a se ancorar na tradição familiar do escritor.

A obra de Brito retrata, assim, em pelo menos cinco momentos distintos, incluindo romances e contos, esses dois personagens específicos, Domísio e Donana, inserindo-os em situações diferentes e dando-lhes biografias semelhantes, mas que, no entanto, divergem em alguns pontos, apontando para o desdobramento ficcional do tema familiar.

A apresentação da história é descrita de maneira diversa, mas o argumento principal permanece: o esposo que, atraído pela vida ao lado da jovem que encontrara em suas viagens, mata, com um punhal, a esposa. Conforme o trecho do conto, “todos sabiam de uma mulher bonita e jovem com quem Domísio acertara casamento, passando-se

por solteiro. Estava perdidamente apaixonado” (BRITO, 2003, p. 30), a paixão do marido por outra mulher é a causa para o assassinato familiar.

No conto “O que veio de longe”, Domísio se torna São Sebastião dos Ferros, um santo que tem a sua biografia ficcionalizada pelos moradores da vila onde o corpo foi encontrado, após ter sido carregado pelo rio Jaguaribe. Desfigurado e furado por balas, o corpo de João Domísio é enterrado sob a árvore dos Ferros e, ali, passa, segundo os habitantes da região, a falar e curar os que se colocam frente à árvore.

Do mesmo modo que Francisca defendera o pai, no conto “Faca”, os habitantes de Monte Alverne criam uma história para o homem que foi encontrado morto, boiando no rio, e defendem-no, dizendo se tratar de um santo. Assim, a história de João Domísio, tal como dito no romance *Galileia* – “Onde não existe esplendor, inventa-se” BRITO, 2009, p. 27) –, é ficcionalizada pelos moradores, que, de acordo com o romance: “Construíam para o santo uma vida cheia de juventude, atos generosos e feitos heróicos” (BRITO, 2005, p. 11).

Impedido de efetuar a vingança da irmã, no conto “Faca”, Pedro respeita aquilo que o irmão de Domísio, Anacleto Justino, pede no trecho: “Eu compreendo o ódio de vocês [...]. Mas respeitem a casa e as leis da hospitalidade. Sobretudo, quando esta hospitalidade é para um irmão” (BRITO, 2003, p. 33). No entanto, quando o assassino da esposa abandona a casa onde procurara refúgio, o irmão de Donana já o esperava.

Assim, aquele que nunca mais havia sido visto, após ter entrado na casa de seu irmão, tem seu desfecho desvendado nos dois contos citados. Afinal, Pedro Miranda, irmão de Donana, confessa-se assassino de Domísio, ainda que isso tenha-lhe custado a vida, perante os moradores de Monte Alverne.

De acordo com Juliana Santini (2009),

Domísio Justino é aquele “que veio de longe” e, sem identidade, funciona como signo vazio, cujos significados serão preenchidos pelas vozes que compõem a narrativa [...]. Note-se que o que serve de material para o conto o “O que veio de longe” é justamente aquilo que permanecia carente de significação em “Faca”, de modo que o que se tem é um movimento constante de atribuição de novos significados a um mesmo elemento ou objeto. (BRITO, 2009, p. 17)

Assim, o corpo anônimo, encontrado boiando no Jaguaribe, permite que uma história seja ficcionalizada para ele, uma genealogia idealizada e heroica ganha vida. A identidade de Domísio é ignorada pelos moradores, ainda que Pedro Miranda, irmão da mulher assassinada, afirme para os residentes de Monte Alverne que o santo idolatrado por eles é, na verdade, um criminoso.

A memória coletiva e a sabedoria do povo que habita o local onde o corpo de Domísio foi encontrado são construídas, assim, pelas escolhas narrativas dos residentes do vilarejo, que, ao adotarem a história já criada a respeito de São Sebastião dos Ferros, escolhem esse relato em detrimento da narrativa de Pedro Miranda, cuja informação dada, confrontando a história criada para o morto, faz com que o seu destino seja o mesmo que o de Domísio e, dessa maneira,

a sugestão de que o rio carregaria mais um corpo naquela noite encerra a narrativa e silencia a ameaça de destruição da imagem que se desenhara em torno do outrora desconhecido corpo. Esse mesmo silêncio, ofuscado apenas pelos sons das águas cheias do Jaguaribe, impõe que se faça uma escolha entre a suposta verdade apresentada por Pedro Miranda e a verdade construída pelo povo. Levado pelas águas da enchente, o corpo de Pedro Miranda também deixaria para trás, no passado, sua identidade, sua história e a história de Domísio Justino, que continuaria a garantir a segurança e a saúde do povo de Monte Alverne como São Sebastião dos Ferros. (BRITO, 2009, p. 15)

A suposta morte de Pedro Miranda é, portanto, a impossibilidade de se desvendar a história de Domísio, ocultada pelo emaranhado de narrativas construídas e desconstruídas acerca do crime cometido contra Donana.

Se, nos primeiros contos de Brito, os antepassados têm a sua história relatada, às vezes com diferenças, vê-se que, no conto “Lua”, a história surge apenas como reflexão para o ato de escrever. O escritor, dizendo ser incapaz de escrever “um livro de contos igual a ‘Faca’” (BRITO, 2015, p. 207), retoma, aqui, os ascendentes familiares que o atormentam desde a infância, realizando um movimento de reconciliação com os fantasmas do passado.

Semelhantemente ao desfecho narrado nos contos, o romance *Estive lá fora* também lança alguma luz sobre o destino do assassino

de Donana, confirmando que um “[t]empo depois do crime, Domísio foi encontrado morto, o corpo perfurado de balas, boiando noutra rio, o Jaguaribe. Peixes haviam comido o seu rosto. As feições depuradas em cromossomas e genes perderam-se para sempre” (BRITO, 2012, p. 53). Diferentemente dos fatos citados, que se aproximam e criam novas pistas acerca do crime familiar, a história de Domísio e Donana parece ser alterada no romance *Galileia*. Contrapondo a história dos contos, Domísio parece nunca ter deixado a casa do irmão e, ali, se transforma em um fantasma para Adonias, narrador do romance.

Na casa da fazenda Galileia, Domísio apresenta parte de sua história e é confrontado por Adonias, que afirma que o antepassado não permaneceu na morada do irmão e, dessa maneira, diz: “Você não ficou sempre aqui, um dia foi embora, e nunca mais se ouviram notícias suas. Uns acham que seus cunhados vingaram a irmã, outros acreditam que você conseguiu esconder-se longe, e morreu de velhice” (BRITO, 2009, p. 152). Apontando, dessa forma, para possíveis desfechos para a história do tio, Adonias impede que a narrativa tenha fim.

Retomada a possibilidade de Domísio ter abandonado a fazenda e, até mesmo, ter morrido pelas mãos de Pedro e Luiz Miranda, a narrativa prossegue sem um desfecho definitivo. No entanto, a hipótese de João Domísio ter saído da casa de Anacleto Justino é negada pela fala do fantasma, que, ao se dirigir a Adonias, afirma: “São invenções. Sempre estive aqui para os que me procuram” (BRITO, 2009, p. 152). A presença imaginária do tio assassino na Casa Grande do Umbuzeiro, após trezentos anos de histórias familiares, indica a existência desse fantasma que permanece assombrando, ainda que indireta e imaginariamente, a memória dos Rego Castro.

O fantasma de Domísio, preso à casa onde buscara proteção, em uma conversa com Adonias, alerta o narrador de *Galileia* para a semelhança entre os crimes cometidos pelos dois. O primo Ismael, morto por uma pedra, assim acredita Adonias, é a ligação entre os dois delitos, pois, simbolicamente, a faca usada por Domísio se aproxima da pedra atirada contra Ismael, em um assassinato cometido no mesmo lugar.

A possibilidade de cometer um crime, tal como João Domísio contra Donana, parece ligar também os romances *Galileia* e *Estive lá fora*. No primeiro, Adonias aponta para a presença de um “crime que a família premeditou há anos” (BRITO, 2009, p. 142), delito incitado pela inveja. Já no segundo, Cirilo pensa na própria morte, pois cogita,

conforme o narrador do romance, “jogar-se nas águas barrentas do rio Capibaribe, Cirilo não tinha clareza se atuava por vontade própria, ou se apenas repetia a sina ruim de João Domísio” (BRITO, 2012, p. 53). Tanto a transgressão de Adonias quanto o desejo suicida de Cirilo confirmam a propensão ao delito praticado pelo tio assassino.

O relato acerca dos antepassados, ligando o presente ao passado, se repete na obra de Brito, e essa “sina ruim” se transforma no fantasma, tal como vivenciado por Adonias, que atormenta os homens da família e que parece inevitável, ainda que se tente o suicídio, no caso de Cirilo, em *Estive lá fora*. Essa atitude reflete aquilo que move os descendentes do tio assassino. Assim, caso o narrador desse romance “sobreviva ao afogamento, morrerá de pneumonia ou remorso pelo crime de João Domísio, o fantasma cuja história o persegue desde criança” (BRITO, 2012, p. 8).

Dessa forma, a “história narrada por sucessivas gerações fez do crime de João Domísio um legado dos homens Rego Castro, herança passível de se repetir noutros assassinos potenciais” (BRITO, 2012, p. 52-53). A sina ruim a que Cirilo se refere e o crime premeditado mencionado por Adonias resumem a marca que acompanha a linhagem de Domísio, seja como um lembrete do assassinato que a família traz em sua história, seja como um sinal de uma maldade adormecida dentro de cada descendente. Afinal, conforme diz Cirilo: “Há quase trezentos anos, os homens de minha família pagam caro por esse crime, mesmo sem tê-lo cometido” (BRITO, 2012, p. 270).

Muito além desse legado maldito, que ainda acomete a família Rego Castro, ou a potencialidade para o crime, conforme mencionado em *Galileia*, vê-se que o assassinato de Donana permanece ressoando no interior da família, refletindo a própria constituição do sujeito, representante de uma família que já se modificou e que, nesse caso, no espaço sertanejo de Arneirós, encontra-se em ruínas.

Ismael, em certo momento do romance, afirma: “O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura” (BRITO, 2009, p. 19). Essa característica aponta simbolicamente para essa mesma constituição do homem, ou seja, assim como os primos da fazenda Galileia, viajantes que não encontram seu lugar no espaço habitado pelo patriarca, a doença que acomete os homens Rego Castro e indica a ruína da casa familiar, esse gene maldito do assassinato, é, ao que parece, o que define a família e, por extensão, a narrativa.

Dessa maneira, o espaço onde se desenvolve a trama de Brito “é apenas um detalhe para as relações humanas, essa sim decadente e áspera”, de acordo com Luigi Ricciardi (2015). No entanto, conforme Adonias, “[t]odos na Galileia preferem vagar pelo resto dos tempos a desvelar algum dos segredos que nos mantêm presos às mais sórdidas tramas” (BRITO, 2009, p. 182). Vê-se que o voto de silêncio dos moradores da fazenda, ainda que existam diversos mistérios e crimes dentro da família, só tem a sua condição humana, sua constituição enquanto sujeitos daquele espaço, revelada por intermédio da derrocada da fazenda, isto é, da ruína da casa familiar e dos homens que ali habitam.

Dentre os vários crimes narrados por Brito, a transgressão cometida por Domísio parece ser, assim, a mais emblemática, visto que ela atravessa ficção e realidade, ancorando-se, inclusive, em uma tradição local a que o autor faz referência no texto “Ao lado das mulheres, sempre” (BRITO, 2014), publicado em seu site.

Ultrapassando as páginas dos livros, cita-se, no que se refere às figuras de Domísio e Donana, a presença de uma referência à tradição local do sertão. De acordo com Brito,

Esse bruto assassinato aconteceu de verdade na região onde nasci, no Ceará, no final do século XVII, e tanto a vítima como o assassino eram pessoas da minha família. A história foi incorporada à mitologia sertaneja local e eu a ouvi ainda criança. (BRITO, 2014)

Apesar de não haver mais informações e, ainda, a possibilidade de isso ser um dado ficcional não poder ser afastada, verifica-se a presença de um mito sertanejo local, incorporado pelo escritor e dito como pertencente a sua família. Acrescenta-se, assim, além dos Rego Castro, descendente da família de Domísio, o próprio autor, Ronaldo Correia de Brito, como um possível sucessor dessa família marcada pelo sangue de Donana.

A narrativa do crime familiar perpassa, assim, a história pessoal de Brito, e, dessa maneira, a faca utilizada por Domísio, além da comparação com a pedra atirada contra o irmão, conforme mencionado anteriormente, parece ser, também, uma metáfora da caneta do escritor, que vê, na história do crime ocorrido, ou ficcionalizado, em sua família, o motivo, isto é, o mote da sua literatura.

Se “[e]screver, pois, é sempre reescrever” (COMPAGNON, 2007, p. 41), conforme afirma Compagnon, a reescrita faz-se presente

nos textos de Brito, e, dessa maneira, os personagens Domísio e Donana têm sua história contada e recontada, partindo da narrativa pessoal, citada pela tradição sertaneja e chegando até as páginas de Brito. Sendo assim, ao mesmo tempo em que o crime parece ser a força por trás dos textos do escritor, talvez como inspiração e fazendo com que a faca do assassinato se transforme em um instrumento de escrita, vê-se, também, que a tarefa de escrever faz com que Brito cometa uma espécie de delito, multiplicando versões e impedindo que o leitor encontre uma única verdade da história dos antepassados do escritor.

Diz-se, no romance *Estive lá fora*, que a faca nunca foi encontrada e que “[p]erderam-se os sinais da morte gravados na lâmina e o rico ouro de seu cabo, na forma de duas serpentes” (BRITO, 2012, p. 52). No entanto, se Domísio não foi esquecido e sua genealogia pôde até mesmo se ancorar na realidade sertaneja, e pessoal do escritor – haja vista a afirmação de os antepassados serem membros de sua própria família –, talvez tais versões transgressoras sejam a possibilidade de se encontrar a tradição que havia sido esquecida e emaranhar ainda mais, assim, o que teria acontecido com o assassino, com a família da mulher e com a arma do crime.

Referências

BRITO, Ronaldo Correia de. *Ao lado das mulheres, sempre*. Disponível em: <<http://www.ronaldocorreiaдебrito.com.br/site2/2014/04/ao-lado-das-mulheres-sempre/>>. Acesso em: 5 set. 2015.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Estive lá fora*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Livro dos homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRITO, Ronaldo Correia de. *O amor das sombras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

RICCIARDI, Luigi. *Galileia e a dura terra que é o coração humano*. Disponível em: <<http://homoliteratus.com/galileia-e-dura-terra-que-e-o-coracao-humano/>>. Acesso em: 6 dez. 2015.

SANTINI, Juliana. Entre a memória e a invenção: a tradição na narrativa brasileira contemporânea. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB*. Brasília. v. 18. n. 27. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8347/6343>>. Acesso em: 8 out. 2015.

Narrativa e combinação de mídias: (des)limites entre fotonovela e fotorreportagem

Angelo Mazzuchelli Garcia
EBA/UFMG, Professor Adjunto

RESUMO: Dentre as diferentes possibilidades de concretização de obras em que signos verbais interagem com signos visuais, há aquelas que combinam texto e fotografia em forma de narrativa – como as fotonovelas (no singular: *fotoromanzo*, em italiano) e as fotorreportagens. Fotonovelas são formas de narrativa populares surgidas na Itália, em meados da década de 1940. Diversos fatores contribuíram para o surgimento das fotonovelas: os romances populares, as histórias em quadrinhos, os folhetins. Já a fotorreportagem é uma das especificidades do fotojornalismo. O fotojornalismo moderno teve origem nas revistas ilustradas alemãs das décadas de 1920 e 1930. De acordo com os conceitos desenvolvidos à época, à fotorreportagem não interessava a imagem isolada, mas uma sequência de imagens (fotografias) com o intuito de obter uma lógica narrativa: uma fotorreportagem deveria ter começo e fim. Este artigo traça um paralelo entre os conceitos de fotonovela e de fotorreportagem.

Palavras-chave: relação texto/imagem; fotonovela; fotorreportagem; fotojornalismo.

ABSTRACT: Among the different possibilities for the realization of works in which verbal signs interact with visual signs, there are those that combine text and photography in narrative form – such as photonovels (singular form: *fotoromanzo*, in Italian) and photo reportages. Photonovels are popular forms of narrative that emerged in Italy in the mid-1940s. Several factors contributed to the emergence of the photonovel: sentimental romances, comic books, stories printed serially. The photo reportage is already one of the specificities of photojournalism. Modern photojournalism emerged from the German illustrated magazines of the 1920s and 1930s. According to the concepts developed then, the isolated image did not interest the photo reportage, but a sequence of

images (photographs) did contribute to create a narrative logic: the photo reportage should have a beginning and an end. This article draws a parallel between the concepts of photonovel and photojournalism.

Keywords: relations between text and image; photonovel; photo reportage; photojournalism.

As fotonovelas

Uma intuição de Domenico Del Duca, um dos proprietários de uma pequena editora em Milão, a Universo, é considerada a semente para a geração de um novo tipo de combinação de mídias no âmbito da narrativa ficcional – a fotonovela. A década era a de 1940 e os grandes êxitos editoriais de então eram os romances populares sentimentais – mais especificamente o *romanzo rosa* (romance cor-de-rosa) – e as histórias em quadrinhos. Romance cor-de-rosa é uma forma mais simplificada de romance sentimental, um gênero literário de cunho melodramático, destinado ao consumo imediato das massas; narra histórias de amor e paixão com um final feliz. Del Duca pressentiu que uma forma híbrida – aliando o apelo melodramático do *romanzo rosa* ao formato dos quadrinhos – poderia ser igualmente bem aceita. Outra fórmula bem sucedida, também importante na genealogia das fotonovelas, foi a do folhetim – histórias publicadas em episódios.

Para concretizar o projeto de hibridização de romance cor-de-rosa e história em quadrinhos, Domenico convidou ilustradores talentosos como Walter Molino e Giulio Bertoletti. Os argumentos das histórias eram escritos pelo próprio Domenico ou por autoras como Luciana Peverelli e Elisa Trapani, ambas especialistas em romances cor-de-rosa. Assim, em 29 de junho de 1946, a Universo lança uma revista intitulada “*Grand Hôtel*”, contendo romances sentimentais em quadrinhos.



FIGURA 1: Página dupla da revista *Grand Hôtel* (Itália, 1946).

Fonte: original digitalizado.

Destinada sobretudo à audiência feminina, e tendo como subtítulo *Settimanale di letture illustrate* (Semanário de leitura ilustrada), a revista publicava romances em pequenos episódios. Além das histórias em quadrinhos e de outras narrativas textuais ilustradas com apenas uma imagem, eram abordados temas do dia a dia: segundo Anna Bravo, *Grand Hôtel* foi, durante anos, uma “vitrine da vida privada e cotidiana, conselheira em temas como amor, moda, saúde e etiqueta” (BRAVO, 2011, s. p., tradução nossa). Os cenários e personagens das histórias quadrinizadas da *Grand Hôtel* eram realistas: minuciosas aquarelas proporcionavam imagens que tencionavam se aproximar (em maior ou menor grau) da representação fotográfica (fig. 1), diferentemente dos desenhos mais sintéticos, comumente usados em revistas em quadrinhos.



FIGURA 2: Página dupla da revista *Il mio sogno* (Itália, 1948).

Fonte: original digitalizado.

Se levarmos em conta a fotonovela estritamente sob a concepção original de Del Duca – vinculada à expressão de caráter melodramático, sentimentalista –, podemos considerá-la mais um gênero do que uma mídia, como sugere Anna Bravo (2011, s. p.). Entretanto, se nos restringirmos ao aspecto midiático, a fotonovela propriamente dita surge quase um ano após o lançamento da revista *Grand Hôtel*. Em 8 de maio de 1947, uma pequena editora sediada em Roma, a Novissima, lança a revista *Il mio sogno*. Contendo histórias com o mesmo viés sentimentalista da *Grand Hôtel*, as produções da *Il mio sogno* traziam uma diferença significativa: os desenhos realistas foram substituídos por fotografias (fig. 2). Embora a publicação da Editora Universo seja considerada a mais importante referência genealógica da fotonovela, foi *Il mio sogno* que consolidou o formato que ficaria conhecido na Itália, pouco depois, como *fotoromanzo* (fotonovela).



FIGURA 3: Páginas da revista *Cinevita* (Itália, 1942).

Fonte: original digitalizado.

As personagens e cenários das histórias quadrinizadas publicadas pela *Grand Hôtel* tinham como referência imagética modelos hollywoodianos. A alusão a estereótipos cinematográficos caracteriza, de modo geral, o gênero fotonovela. É fato que, uma vez criado, este gênero foi largamente utilizado para adaptações quadrinizadas de filmes para a mídia impressa. Conhecidos como cinerromances, tais adaptações utilizavam

imagens retiradas dos fotogramas¹ dos filmes. Entretanto, os primeiros cine-romances são anteriores à primeira fotonovela efetiva (em *Il mio sogno* de 1947): em 1936, surge, também na Itália, a revista *Cinevita*, periódico que publicava resumos de filmes em que fotogramas eram dispostos em quadros sequenciais (fig. 3). A cada fotograma correspondiam legendas, externas e internas aos quadros. Embora não houvesse o uso de balões, que caracterizam as fotonovelas e as histórias em quadrinhos, observa-se que o uso de fotografias dispostas em quadros sequenciais – no universo ficcional – é, portanto, anterior à primeira fotonovela.

O fato de haver referências imagéticas hollywoodianas nas histórias quadrinizadas da *Grand Hôtel* (e nas fotonovelas, em geral) e a configuração gráfica dos resumos de filmes da *Cinevita* parecem evidenciar que o surgimento da fotonovela vincula-se também à arte cinematográfica ou, mais propriamente, a fotonovela, em termos midiáticos, possui conexões mais sólidas com o universo cinematográfico. Significativo é o termo pelo qual também eram conhecidos os cine-romances da *Cinevita*: *film di carta*; literalmente: filmes de papel.

A fotorreportagem

Muitas vezes, o universo do real nos oferece momentos cinematográficos. A revista norte-americana *Look* publicou, numa edição de 1937, uma reportagem contendo uma série de fotos em sequência, mostrando o drama de uma dançarina escapando de um incêndio por uma janela de um edifício em chamas, e sendo salva por um bombeiro (fig. 4). De modo semelhante aos resumos de filmes da *Cinevita*, a cada foto da sequência correspondia uma legenda (nesse caso, as legendas são, inclusive, numeradas). O texto das legendas acentua o tom dramático da reportagem:

1 – O fogo, rugindo por todas as partes de um estúdio de dança de Nova York, aprisionou essa garota. Sua única chance de escapar de uma morte horrível foi essa janela. Ela não teve tempo para se vestir. 2 – Ela está momentaneamente segura, mas as sufocantes nuvens de fumaça a seguem. Atrás dela, as chamas varrem tudo em seu caminho. O peitoril da janela é no quarto andar; muito alto para pular. Ela grita por

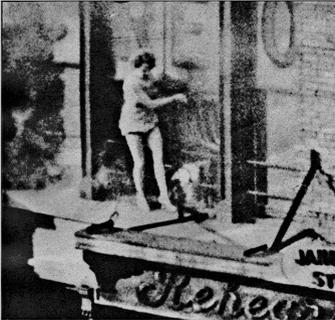
¹ Um fotograma, ou quadro é uma imagem fotográfica – a menor unidade física de um filme.

socorro. 3 – Alguém chama os bombeiros, que rapidamente posicionam uma escada. Aqui um bombeiro chega ao peitoril onde a dançarina está presa. Ele a está ajudando a descer pela escada, enquanto as chamas parecem diminuir. 4 – Protegida pelo bombeiro, a garota agora desce a escada. Enquanto isso, outro bombeiro extingue o incêndio no estúdio. Foi apenas mais um trabalho para os bombeiros; uma emoção, e um calafrio, para a garota. (Tradução nossa).

A Fireman's Job Page 9

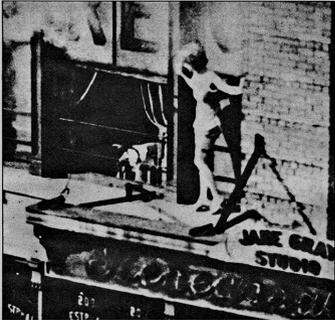
Trapped By Flames

Dancer Wins Thrilling Race Against Death!



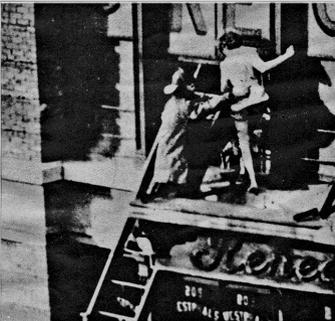
Driven Out By Flames

1. Fire, roaring through a New York dance studio, trapped this girl. Her only chance to escape a horrible death was out this window. She had no time to dress.



Death Behind and Below

2. She is safe for a minute, but suffocating clouds of smoke follow her. Behind her the flames sweep everything in their path. The ledge is four floors up, too far above the street to jump. She screams for help.



Now Help Arrives

3. Somebody calls firemen, who quickly put up a ladder. Here a fireman has reached the ledge where the dancer was trapped. He is helping her to the ladder, as the flames seem to die down.



Saved!

4. Protected by the fireman, the girl now climbs down the ladder. Meanwhile, other firemen have put out the blaze in the studio. It was just another job for her rescuer; a thrill, and a chill, for the girl.

FIGURA 4: Página da revista *Look* (EUA, 1937). Fonte: original digitalizado.

A revista *Look* (e outras, como a *Life*) se especializou em publicar reportagens ilustradas com fotografias, baseadas no conceito de *picture story* (ou *photo story*). Tal conceito surgiu no âmbito do fotojornalismo alemão das décadas de 1920 e 1930. Fotojornalismo é um gênero jornalístico em que a fotografia desempenha um papel fundamental na produção da informação. *Picture story* é um conceito essencial para a definição de uma das especificidades do fotojornalismo – a fotorreportagem: a reportagem ilustrada com fotografias, cuja característica é não alicerçar a informação jornalística em uma única imagem fotográfica, mas na articulação entre um texto e uma série de fotografias. Segundo um dos pioneiros do fotojornalismo moderno, o húngaro Stefan Lorant, a fotorreportagem “devia ter (...) um começo e um fim definidos pelo lugar, tempo e ação” (Apud SOUSA, 2000, p. 81). Portanto, a fotorreportagem tem por objetivo *contar uma história*: a articulação texto/imagem oriunda das revistas ilustradas alemãs das décadas de 1920 e 1930 já não se centrava em uma imagem isolada: o interesse incide sobre “o texto e todo o *mosaico* fotográfico com que se tenta contar a *estória*” (SOUSA, 2000, p. 72).



FIGURA 5: Página dupla da revista *Look* (EUA, 1937).
 Fonte: original digitalizado.

As fotorreportagens da *Look* não se alimentavam exclusivamente de flagrantes fotográficos, como o salvamento da dançarina. Com frequência, havia fotorreportagens cujas fotos eram encenadas. Publicada em outra edição da *Look*, também de 1937, “The Third degree: Brutal police methods sometimes used on prisoners” é uma fotorreportagem sobre métodos de tortura policial. A revista usa fotos em que atores interpretam, cinematograficamente e devidamente caracterizados, a aplicação de alguns desses “métodos” (fig. 5), como o uso de uma garra de ferro ou de uma mangueira de borracha.



FIGURA 6: Página dupla da revista *Sétimo Céu* (Brasil, 1993).

Fonte: original digitalizado.

Essas fotorreportagens da *Look* – espécies de *filmes de papel* – se assemelham a rudimentos da fotonovela. Mas o fotojornalismo já se apropriou efetivamente do formato fotonovela. Na década de 1960, no Brasil, o jornalismo biográfico publicou diversas biografias ilustradas de personalidades, como esportistas e músicos, em forma de fotonovela. Outro exemplo dessa apropriação é a fotonovela brasileira “Pacto de sangue”, publicada em uma edição especial da revista *Sétimo Céu*. A denominada

fotonovela documento traz atores encenando a história do assassinato da atriz Daniela Perez, ocorrido em 1992 (fig. 6). Além da dramatização, há outros textos e fotos reais (inclusive periciais) relativas ao crime.

Fotonovela e fotorreportagem: (des)limites

De acordo com Angeluccia Habert, “desde o início, as revistas de fotonovelas têm como perspectiva a integração da mulher na sociedade urbana”. Por meio da ficção (mesmo que de forma sentimentalista), um novo padrão do papel da mulher na sociedade industrial é construído: uma “mulher moderna, que trabalha fora do lar e mora em cidade grande”. Isso, por um lado, desperta o interesse da mulher em ter maior participação na sociedade; mas, por outro, “inocula o conformismo”, pois, dados os conteúdos das fotonovelas, a ideia de “felicidade” situa-se num nível “individual e sentimental” (HABERT, 1974, p. 31-32).

Já o desenvolvimento do fotojornalismo na Alemanha colaborou para o florescimento da ideia de que o público em geral não se interessa somente por acontecimentos em que estão envolvidas figuras públicas, mas também por

(...) temas que representam a sua própria vida; as revistas alemãs começam, assim, a integrar reportagens da vida cotidiana com as quais se identificava uma larga fatia do público, que também estava ansioso por imagens (SOUSA, 2000, p. 74).

Esse enfoque emoldurado pela trivialidade foi alvo de críticas: as fotorreportagens, supostamente, estariam privilegiando interesses de classes superiores deixando de abordar questões políticas e sociais: a *realidade* construída pelo fotojornalismo seria imposta pela burguesia.

Portanto, a aceitação das duas formas narrativas aqui abordadas surge como um primeiro ponto de convergência: tais críticas incidem sobre os conteúdos, vistos como alienantes, uma vez que incutem realidades superficialmente construídas.

Mas há também rejeição relativa à forma de ambas – a combinação texto/imagem. Gustave Flaubert condenava o uso da imagem no campo da literatura. Flaubert “sustentava que numa obra de ficção bastava, tanto ao leitor quanto ao escritor, o poder do texto sugerir ou aludir” (GARCIA, 2013, p. 34). Mesmo não desfrutando o status de Literatura, as histórias contidas nas fotonovelas são obras de ficção: logo, dispensariam o uso

de imagens. Há uma rejeição semelhante no âmbito do fotojornalismo: conforme a observação de Sousa, “imbuídos de uma *mente literária*, os editores resistiram durante bastante tempo a usar fotografias com texto” (2000, p. 17, grifo nosso); tal prática seria uma desvalorização da “seriedade” da informação jornalística. Portanto, ambas as críticas vêm de um preceito literário: hipoteticamente, o conceito de narrativa, em si, prescinde da imagem.

Em termos de receptividade crítica, as duas formas narrativas podem ser equiparadas. Mas os (des)limites vão além.

Segundo Eduardo Leone, não existe uma narrativa específica, própria de cada meio. Se a narrativa é “entendida como o encadeamento de um determinado número de ações que se desenvolvem entre um começo e um fim” (LEONE, 2005, p. 51), toda narrativa se estabelece por meio de uma lógica, cujas relações entre as partes visam à inteligibilidade. Portanto, não há uma narrativa teatral e outra cinematográfica, por exemplo – o que há de específico é a *narratividade*: a adequação de uma narrativa ao meio: num livro, um travessão indica uma fala de um personagem; numa história em quadrinhos, um balão.

Pode-se distinguir uma narratividade das fotonovelas e outra das fotorreportagens? Sendo a narratividade vinculada ao meio e não à narrativa em si, a princípio, não há diferença: há versatilidade. Os métodos, os procedimentos são admissíveis e comuns a ambas as formas narrativas. Há, inclusive, a possibilidade de hibridização, levada ao ápice pela fotonovela “Pacto de sangue”.

Mas o caráter ficcional das fotonovelas e o pressuposto caráter testemunhal das fotorreportagens delinearão um limite? O grau de excelência da fotorreportagem, em termos da desejada credibilidade jornalística, decorre do fato de a fotografia ser considerada um *espelho do real*. Já em meados da década de 1850, a fotografia se “beneficiava (...) das noções de ‘prova’, ‘testemunho’ e ‘verdade’, que à época lhe estavam profundamente associadas” (SOUSA, 2000, p. 33). Essa incontestabilidade da fotografia é corroborada por Barthes: por ser uma “mensagem sem código”, a fotografia só pode denotar; ela é não mais do que o “próprio conteúdo analógico” (BARTHES, 1990, p. 13). Entretanto, Barthes observa que há um tipo de fotografia que pode também ser *conotada* – justamente a jornalística. Uma fotografia jornalística – especificamente em termos de produção – pode ser conotada de diversas maneiras, pois é “um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou

ideológicas” (BARTHES, 1990, p. 14). Jorge Sousa faz uma observação semelhante relativa às histórias contidas nas fotorreportagens alemãs do início do século XX; segundo ele, tais histórias eram contadas “não raras vezes interpretando-se o acontecimento, *assumindo-se um ponto de vista (...), mesmo que não se desse conta disso*” (2000, p. 72-73, grifo nosso).

Mesmo que de forma inconsciente, como sugere Sousa, o caráter autoral é inerente às fotorreportagens. Assim, a pressuposição de que a existência ou não de um caráter ficcional delinearía um limite entre fotonovela e fotorreportagem parece não ser um argumento sólido. Se a fotonovela é, predominantemente, obra ficcional, é igualmente ficcional a conotação – a visão particular – que se pode dar a uma fotorreportagem. E, em decorrência do componente autoral, aviva-se o estreitamento de limites: as fotorreportagens exploram a dramaticidade tanto quanto as fotonovelas.

Embora derivem de diferentes universos e tenham finalidades distintas, aspectos formais e conceituais diluem, em diferentes graus, eventuais limites entre fotonovela e fotorreportagem, conforme as considerações e os exemplos aqui apresentados. Em termos formais, ambas se apropriam de uma série de fotografias de modo a *contar uma história*. Em termos conceituais, ambas possuem componentes autorais e se valem de recursos dramáticos. Em suma, não se afigura – em essência – um limite entre essas duas formas narrativas que combinam texto e fotografia.

Referências

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BRAVO, A. *Il fotoromanzo*. Bologna: Mulino, 2011.

CECCHETTI, V. *Generi della letteratura popolare: feuilleton, fascicoli, fotoromanzi in Italia dal 1870 ad oggi*. Latina: Tunué, 2011.

GARCIA, A. M. *A literatura como design gráfico: a linguagem em cena*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

HABERT, A. B. *Fotonovela e indústria cultural*. Petrópolis: Vozes, 1974.

LEONE, E. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

SOUSA, J. P. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, 2000.

O GTT e os desafios da tradução teatral

Anna Palma

Universidade Federal de Minas Gerais, Professora Adjunta

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Universidade Federal de Minas Gerais, Professora Titular

RESUMO: O Grupo de Tradução de Teatro (CNPq/UFMG) tem como objetivo principal pensar e realizar a tradução de teatro a partir do texto literário até a sua performance ou realização cênica. Para isso, conta com a colaboração de pesquisadoras da área de Letras que trabalham com textos teatrais, de atrizes e diretoras de cena também pesquisadoras. Nos encontros quinzenais, são analisados e comentados textos teóricos sobre tradução em geral e outros mais específicos sobre tradução teatral. Além disso, os encontros proporcionam oportunidade para a realização de traduções em movimento, no sentido que circulam entre os integrantes do grupo até serem consideradas prontas para a teatralização. Assim aconteceu com a tradução dos monólogos “Kanashimi” e “El Borde” que foram apresentados, durante a SevFale de 2015, nas performances de Jéssica Tamietti e Anita Mosca. Neste artigo serão apresentadas algumas das referências teóricas de base das poéticas de tradução teatral desenvolvidas no grupo.

Palavras-chave: tradução teatral; poéticas da tradução; teatro.

RIASSUNTO: Il Gruppo di Traduzione di Teatro (CNPq/UFMG) ha come obiettivi principali pensare e realizzare la traduzione teatrale dai testi letterari fino alla loro performance o realizzazione scenica. Infatti tra i suoi partecipanti può contare ricercatori dell’area di Lettere che lavorano con testi teatrali, attrici e direttrici di scena. Durante gli incontri quindicinali sono analizzati e commentati testi teorici sulla traduzione in generale ed altri più specifici sulla traduzione teatrale, e sono realizzate anche traduzioni in movimento, nel senso che circolano tra gli integranti del gruppo fino ad essere considerate pronte per il teatro. Così è avvenuto per le traduzioni dei monologhi “Kanashimi” e “El Borde” que sono stati presentati, durante la SevFale del 2015, nelle *performance* di Jéssica

Tamietti e Anita Mosca. In questo articolo saranno presentate alcune tra le bibliografie di riferimento teorico base delle poetiche di traduzione teatrale.

Parole-chiave: tradução teatral; poetiche della traduzione; teatro.

O Grupo de Tradução de Teatro (CNPq/UFMG), coordenado pelas Professoras Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Anna Palma, tem como objetivo principal pensar e realizar a tradução de teatro em processo e execução textual e cênica simultaneamente, ou seja, desde o enfrentamento do texto literário até a sua oralização com sucessivos testes de realização. Esse procedimento teve início com as traduções de teatro antigo realizadas de forma coletiva, colaborativa e na perspectiva cênica e funcional que culminaram com a produção da tradução e do espetáculo *Medeia de Eurípidés* (2012, Editorial Ateliê) e *Electra de Eurípidés* (2015, Editorial Ateliê). Os mesmos procedimentos tradutórios foram, posteriormente, aplicados na tradução de Anita Mosca com colaboração do GTT para o texto teatral de Enzo Moscato, *Scannasurice*. Alargados os escopos, atualmente desenvolvemos teoria e tradução de teatro de forma coletiva, colaborativa, funcional e cênica.

O grupo espelha a prática multidisciplinar do fazer teatral e realiza um trabalho de pesquisa em conjunto com os profissionais das várias áreas que envolvem essa arte. Desse modo, conta-se com a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras da área de Letras e de História que trabalham com textos teatrais e Artistas (atrizes, diretoras de cena, produtores, músicos etc). Nos encontros quinzenais, são analisados e comentados textos teóricos sobre tradução em geral e outros mais específicos sobre tradução teatral. Além disso, nesses encontros, pratica-se traduções em movimento (*work in progress*), no sentido que as propostas tradutórias circulam entre os integrantes do grupo até serem consideradas funcionais para o teatro, quando após o espetáculo são reanalisadas e, se necessário, mudadas.

O suporte teórico do grupo é variado. Recorremos prioritariamente a todos os autores que discutem a tradução teatral na perspectiva de uma poética, ou seja, uma maneira de fazer – ou refazer – um texto esteticamente comprometido. Um bom autor para este viés é Henry Meschonnic. Para ele, e isso é importante, a maneira de se fazer e refazer uma tradução não deve ser encarada como uma ciência mas como um

exercício crítico, crítico de si mesmo e crítico do outro. Com este escopo, estar em um grupo onde se divide confiança e transparência é altamente positivo para o exercício da criatividade crítica.

Meschonnic afirma igualmente que a poética da tradução é “uma teoria crítica no sentido em que ela se encontra como teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade, e também no sentido em que ela se funda como teoria da historicidade radical da linguagem”. (MESCHONNIC, 2010, p. 4-5).

Ora, de acordo com a citação, traduzir é um ato poético consciente de uma política do pensamento tanto com relação ao autor quanto com relação ao tradutor; ato poético e político onde o estatuto do sujeito é capital. Por isso, desde a escolha dos textos, a dicção, a destinação através da tradução dessa ou daquela maneira a tradução é para nós um fazer político.

Privilegiamos igualmente aqueles teóricos que veem o texto teatral como um discurso contextualizado já que, ainda como Meschonnic, “o discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, [com] sua oralidade, sua física.” (MESCHONNIC, 2010, p. 16).

De fato, é impossível pensar funcionalmente a tradução teatral sem contextualizá-la e tal como exorta Patrice Pavis (2008, p. 127), admitimos que o tradutor de teatro é “um dramaturgo que deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução macrotextual [e] uma análise dramatúrgica da ficção veiculada no texto [olha-se] a totalidade artística, o sistema de personagens, o espaço e o tempo, o ponto de vista ideológico, traços da época do autor e traços específicos da personagem.” E entendemos que a tradução teatral é uma atividade do discurso que só se realiza, plenamente, em cena.

Texto e cena não são lugares distantes de um reino do descontínuo com fronteiras nítidas (MESCHONNIC, 2010, p. 21) e desse modo exercitamo-nos na redescoberta do pensamento-ação que é contínuo e que o texto carrega em si.

Mas quando falamos de contínuo, falamos sobretudo de ritmo. O ritmo do texto é o ritmo da cena, o ritmo da cena é o da comunicação estabelecida com o público. O texto-cena é calcado na oralidade e é só através de um ritmo calculado e determinado como unidade de sentido que o espetáculo acontece, veja-se, por exemplo, a importância de sabermos, nos espetáculos que vamos apresentar, a duração da “função”. Evidentemente não estamos falando de métrica, de longas e breves ou coisas do tipo.

Consoante outra vez com Meschonnic e guiados por Benveniste entendemos o ritmo “como a organização e a própria operação do sentido no discurso. [...] Não mais um oposto ao sentido, mas a significação generalizada de um discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 43), pois a duração da enunciação cênica é parte da sua mensagem, assim como a assimilação rápida da mensagem por parte do espectador é parte da mensagem do próprio espectador para o ator afirmando: “Continue! Está ótimo!”

E com a preocupação rítmica do texto cênico, ao traduzir, observamos até mesmo uma possível performance respiratória e articulatória da frase no corpo do ator. O ritmo, quando contemplado em macrosentido, faz até mesmo a crítica das categorias sintáticas e da pontuação estabelecida pelo editor e, desse modo, “refaz a história da tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. 43), impõe um outro saber e mostra que não basta o saber da língua, mas carece perceber, por exemplo, no acender de um cigarro, que ritmo, que palavras (dissílabas, trissílabas?) compoem um entorno talvez de ansiedade, de relaxamento, de tensão que farão uma única unidade falada, gestualizada e escrita.

Nesse espaço intertextual, entendendo o corpo como texto, nasce o texto escrito como texto e a vocalização sonora, ou seja, o som ele mesmo como texto. Como se vê, aplicamos também a interpretação de Peeter Torop que afirma que “O espaço intertextual é para todos os aspectos da arte uma realidade dúplice.” Isto é, as inter-relações possíveis podem se dar como ligações regulares com a tradição, ou como ligações casuais, mais subjetivas, relativas à visão do mundo do autor.

Em um outro espaço que não o de origem, um texto teatral pode ser recebido com “uma série de ligações mais ou menos casuais com os outros textos, adquirindo novos sentidos e muitas vezes perdendo os originários” (TOROP, 1993, p. 117) ou mantendo-se preso ao passado de sua tradição. A tradução também pode resultar numa intersecção que cria um terceiro espaço mais largo o do texto originário, o da intersecção propriamente dita e o do texto reverberado em outra cultura. Mas lembremos-nos do que disse Torop “a própria cultura é intertextual” e “todos os expoentes de um certo grupo cultural-linguístico existem em um espaço intertextual geral” (TOROP, 1993, 17).

Disto tudo o que é alerta para nós é o espaço concreto das culturas onde se instauram contatos não somente entre textos inteiros, mas também entre os seus signos discursivos, os grupos dominantes e

dominados, os códigos de comunicação. Daí ser possível, por exemplo, traduzir teatro grego produzindo uma intertextualidade com a Música Popular Brasileira, como fez a Trupersa na *Electra* de Eurípidés. Pelo procedimento alcança-se tomar o discurso do dramaturgo grego e inseri-lo no discurso do brasileiro comum que ouve um samba-canção e associa o significado-significante de um sentimento a ser veiculado.

O tradutor ao utilizar-se desse recurso provoca um discurso brasileiro sobre o discurso grego e provoca uma tensão comunicativa que desencadeia e produz efeitos concretos. O conteúdo a ser veiculado – de difícil acesso por ser remoto no tempo e espaço – na expressão corriqueira de uma canção popular materializa uma interdependência positiva entre conteúdo e expressão.

Pensamos que dessa forma nos aproximamos do que Antoine Berman pretende com sua teoria sobre a letra, evitamos a racionalização que “recompõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia de *ordem* de um discurso.” (BERMAN, 2007, p. 49); a clarificação que intensifica o “nível de ‘clareza’ sensível das palavras ou de seus sentidos”. (BERMAN, 2007, p. 50); evitamos o alongamento daquilo que pode ser designado como “vazio” e que coexiste com diversas formas quantitativas de empobrecimento, afinal, segundo Berman “(...) o acréscimo não acrescenta nada, só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância”. (BERMAN, 2007, p. 51); do mesmo modo rechaçamos o enobrecimento e o empobrecimento com a “substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa ou – melhor – icônica.” Enfim, estamos atentos aos processos arrolados por Berman. Mas para preservar a dramaticidade de nossa própria cultura, olhamos a pontuação como rubrica de cena e se for preciso alterar o exato local de uma exclamação ou interrogação, alteramos.

Entendemos que a “Letra” de Berman é composta por todas as dimensões que exigem uma literalidade carnal do texto. “O fim da tradução, enquanto objetivo ético, é acolher na língua materna essa literalidade. Pois é nela que a obra desenvolve sua falância (...) e realiza sua manifestação no mundo”. (p. 71)

A tradução teatral não foge portanto das reflexões teóricas sobre poéticas da tradução, pensadas para os textos literários de variados gêneros. Mas, sem dúvida alguma, quando se traduz um texto para a

cena, a dominante do processo tradutório (TOROP, 2010) deve ser sua “encenabilidade” (OSIMO, 2011) ou possibilidade de funcionar na cena, na frente de um público. É o que a Trupersa, Trupe de tradução de teatro antigo vem fazendo com sua de revitalização dos textos gregos, suas traduções são práticas teatrais, o mesmo propõe o GTT. Hoje, com as apresentações de dois monólogos por Anita Mosca e Jéssica Tamietti, expomos umas das etapas fundamentais desse *work in progress* tradutório, que é a primeira apresentação para um público externo ao grupo de tradução.

Citando Osimo (2011) vale a pena lembrar, para a tradução do texto cênico, as indicações que Pirandello dirige ao dramaturgo:

Mas para que, das páginas escritas, as personagens pulem vivas e se movam é preciso que o dramaturgo encontre a palavra que seja a própria ação falada, a palavra viva que age, a expressão imediata, inerente ao ato, a expressão única, que só pode ser aquela, isto é, a expressão própria para aquela determinada personagem naquela determinada situação; palavras, expressões que não se inventam, mas que nascem, quando o autor penetra na sua criatura até senti-la como ela se sente, querê-la como ela se quer. [tradução nossa] (PIRANDELLO, 1908, p. 235 apud OSIMO, 2011, p. 191).

As dificuldades principais das traduções dos monólogos “Kashimi” e “O limite” são, na prática, as mesmas de qualquer outra tradução de teatro. Ou seja, a oralidade própria de qualquer texto literário (como antes citado a partir das palavras de Meschonnic) é representada na sua essência máxima no texto teatral, formado de monólogos e/ou diálogos. Aqui mais um dos autores citados por Osimo, no capítulo sobre tradução teatral de seu livro, traduz com suas palavras o que é também o nosso pensamento sobre a linguagem dentro do fazer teatral como um todo.

A linguagem da poesia dramática contém obviamente a semente da ação, mas só a passagem do texto à atualização cênica revela até que ponto a ação seja intrínseca em cada palavra. O palco – como um sismógrafo – registra as variações de energia da linguagem confirmando fisicamente a natureza peculiar da palavra dramática que é, por isso mesmo, palavra-ação. [tradução nossa] (LUZI, 1990, pp. 97-98 apud OSIMO, 2011, p. 192).

Vocês verão agora a palavra corporificada que criamos na tradução dos monólogos citados. Não vamos adiantar coisa alguma. Esperamos, com as performances, interpelar vocês e suscitar um bom debate.

Referências Bibliográficas

BERMAN, A. *A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

EURÍPIDES. *Medeia de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo/Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

EURÍPIDES. *Electra de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo/Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOSCATO, Enzo. *Scannasurice*. Tradução de Anita Mosca. Monografia. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

OSIMO, B. *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli, 2011.

PAVIS, P. Para uma especificidade da tradução teatral. In: _____. *Teatro cruzamento de culturas*. Tradução de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOROP, P. *La traduzione totale*. A cura di Bruno Osimo. Milano: Hoepli, 2010.

A transcrição da dimensão mítica de *Hamlet* na cena brasileira

Anna Stegh Camati

UNIANDRADE

Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária

RESUMO: A partir do potencial mítico de *Hamlet* (1601), pretende-se desenvolver uma reflexão sobre as transações intermediárias que nortearam a criação de duas apropriações cênicas do texto de Shakespeare: *Ham-let* (1993), apresentado no Teatro Oficina e dirigido por Zé Celso, e *Hamlet sincrético* (2005), do Grupo Caixa-Preta, com direção de Jessé Oliveira. As perspectivas interculturais das montagens serão exploradas com base no conceito de antropofagia (1928), de Oswald de Andrade, e na noção de “entre-lugar” (1971), de Silviano Santiago. Ambos são teóricos pioneiros por terem antecipado importantes aspectos sobre fenômenos intermediários. Os *Hamlets* brasileiros, selecionados como estudos de caso, contribuíram para libertar o teatro brasileiro da ideologia colonialista.

Palavras-chave: Hamlet; Transculturação; Antropofagia; Entre-lugar.

ABSTRACT: In the light of the mythical potential of *Hamlet* (1601), this essay intends to reflect on the intermedial transactions that guided the creation of two scenic appropriations of Shakespeare’s text: *Ham-let* (1993), presented at the Teatro Oficina and directed by Zé Celso, and *Hamlet sincrético* (2005), directed by Jessé Oliveira for the theatre group Caixa-Preta. The intercultural perspectives of the productions will be explored by taking into account Oswald de Andrade’s concept of anthropophagy (1928), and Silviano Santiago’s notion of the “space-in-between” (1971). Both are pioneering theoreticians anticipating important aspects on intermedial phenomena. The Brazilian *Hamlets*, selected as case studies, contributed to liberate Brazilian theatre from colonialist ideologies.

Keywords: *Hamlet*; Transculturation; Anthropophagy; Space-in-between.

Introdução

A transposição de um texto dramático para a cena é um processo complexo que envolve transações intra e intermediáticas, visto que não se trata apenas de um exercício de enunciação de palavras escritas por atores, mas da materialização da ação dramática no espaço cênico por meio de diferentes linguagens. Como ressalta Peter Brook, “no teatro há, além das palavras, infinitas linguagens através das quais se estabelece e se mantém a comunicação com o público. Há uma linguagem corporal, uma linguagem do som, a linguagem do ritmo, da cor, da indumentária, do cenário, a linguagem da luz” (1999, p. 79-80), sendo que todas elas são importantes para a concretização cênica do texto. Assim, o teatro, por ser uma mídia plurimidiática, mistura e combina linguagens de inúmeros veículos semióticos, como a música, a dança, a pintura, e escultura, os video-clips, e outros.

A adaptação do texto dramático para a cena pode ser vista como um fenômeno histórico, cultural e intermediático. Quando um texto literário é transformado em roteiro cênico, diversos fatores, como a sujeição a um novo suporte ou mídia e mudanças relacionadas ao novo tempo/espaço e imaginário cultural, implicam em renegociações críticas e ideológicas responsáveis pelo redirecionamento de sentido. Estas práticas validam a afirmação de Linda Hutcheon de que “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio” (HUTCHEON, 2011, p. 192).

Neste ensaio, pretendo discorrer brevemente sobre o potencial mítico de *Hamlet* (1601), de Shakespeare, para, em seguida, mostrar a ressignificação dos elementos míticos em duas transcrições para cena. As adaptações cênicas, escolhidas como estudos de caso para este ensaio, são produtos criados à luz do conceito de antropofagia sintetizado por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” em 1928, e das noções de ‘entre-lugar’ e ‘hibridismo’, desenvolvidas por Silviano Santiago, no ensaio pioneiro “O entre-lugar do discurso latino-americano”, escrito em 1971.

Andrade buscou inspiração nos hábitos dos índios de uma das tribos da nação Tupi para formular a noção de canibalismo criativo que explica os mecanismos de toda e qualquer escritura ou metamorfose midiática. Em sua transcrição paródica da famosa fala de Hamlet, “To be or not to be – that is the question” (3.1) para “Tupi, or not Tupi that is the question” no “Manifesto Antropófago” (ANDRADE, 1928, p. 3),

ele sintetizou importantes perspectivas teóricas que somente muito mais tarde foram retomadas e rearticuladas por críticos pós-estruturalistas e pós-colonialistas.

Para Santiago, o discurso local descolonizado possui grande riqueza e energia, porque ele contém em si tanto a representação do texto fonte como uma resposta a ele.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade e pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. [...] Falar, escrever, significa; falar contra, escrever contra. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

Ambas as produções contribuíram para libertar o teatro brasileiro da ideologia colonialista e se encontram disponíveis para visualização na seção do Brasil do arquivo digital Global Shakespeares, sediado no Massachusetts Institute of Technology (MIT), em Boston.

***Hamlet*: paradigmas míticos ancestrais no texto de Shakespeare**

É de conhecimento geral que os mitos são sucessivamente apropriados e recriados por retratarem traços essenciais da natureza humana. Com relação a *Hamlet*, além da tragédia ser inspirada na saga dinamarquesa de Amleth, o príncipe da Jutlândia, recontada por Saxo Grammaticus, Shakespeare constrói uma trama em que se entrelaçam paradigmas míticos ancestrais associados ao ciclo anual da vegetação e ao motivo do bode expiatório que, de acordo com Charles Marowitz, são elementos que habitam o nosso inconsciente coletivo:

[...] há uma espécie de marca cultural de Hamlet no inconsciente coletivo das pessoas, de modo que crescemos tendo familiaridade com *Hamlet*, mesmo que nunca tenhamos lido a peça, visto um filme ou assistido a uma

encenação. O ‘mito’ incorporado no texto é mais antigo que a peça, e a sobrevivência da peça na imaginação da modernidade tem base no mito. (MAROWITZ, 1991, p. 19)

Em sua tragédia, Shakespeare tece um paralelo, com alterações, em relação à estrutura mítica que permeia *Édipo Rei* (FERGUSSON, 1949, p. 26-32). Assim como em Tebas, os ritmos naturais da vida encontram-se alterados em Elsinore, porque tabus culturais foram violados. E, ambos os personagens-título, Édipo e Hamlet, preenchem os requisitos do bode expiatório, encarregados de colocar em ordem um mundo fora dos eixos. No entanto, enquanto Édipo é o agente causador da peste que assola Tebas, por ser o assassino que cometeu o parricídio (apesar de que fora predestinado para executar esse crime), Hamlet não é responsável pelos males que se propagam em sua comunidade, visto que o fratricídio foi perpetrado por seu tio Claudio. As referências à poluição e pestilência que se encontram na cena de abertura da peça grega – a terra desolada, as colheitas mal sucedidas, os rebanhos moribundos e a infertilidade das mulheres – encontram ecos no texto de Shakespeare desde o primeiro solilóquio do príncipe, no qual imagens de podridão e cancos remetem ao organismo social doente. Hamlet refere-se à Dinamarca como um jardim abandonado “em que só o que é mau na natureza brota e domina” (SHAKESPEARE, 2004, p. 44). Ele reflete sobre a corrupção e a decadência à luz de valores e crenças renascentistas.

Os *Hamlets* brasileiros, selecionados para a análise, exploram o potencial mítico do texto shakespeariano a partir de perspectivas interculturais diversas. Em *Ham-let* (1993), apresentado no Teatro Oficina e dirigido por Zé Celso, elementos míticos são evocados para expressar revolta do encenador em relação à realidade brasileira à época e, em *Hamlet sincrético* (2005), criação coletiva com direção de Jessé Oliveira, o Grupo Caixa-Preta afirma a sua condição étnico-racial através da fusão dos elementos mitológicos de *Hamlet* com componentes míticos provenientes da cultura afro-brasileira.

***Ham-let* (1993), com direção de Zé Celso: um festim antropofágico**

Zé Celso revolucionou e descolonizou o teatro brasileiro, em 1967, quando se apropriou do conceito de antropofagia de Oswald de Andrade para montar *O rei da vela*, texto escrito por Andrade, em 1937, que continuava atual na década de 1960, visto que retrava as tensões

político-culturais à época. A postura irreverente e anárquica de Zé Celso, que serviu de combustível ao seu projeto estético, denominado de “teatro da agressão” por Anatol Rosenfeld (1976, p. 45-57), acabou irritando as autoridades do governo militar, tanto é que, em 1971, ele e alguns membros de sua companhia foram presos e torturados e, em 1974, Zé Celso foi viver no exílio. Quando voltou ao Brasil em 1978, iniciou o projeto de reconstrução-- idealizado e concretizado por Lina Bo Bardi-- do Teatro Oficina que, à época, encontrava-se em ruínas.

O resultado do projeto foi uma configuração espacial totalmente nova para o Oficina – um longo corredor desde a entrada até fundo da edificação, simulando uma rua, ladeada por três níveis de estruturas em aço (plataformas para espectadores sentados e em pé), com uma passagem subterrânea escavada debaixo da passarela, coberta por laminados de madeira. Todos os espaços dessa complexa estrutura são utilizados como áreas de atuação, permitindo, assim, o desenvolvimento de ações simultâneas. Esse arranjo espacial adquire flexibilidade ainda maior pela instalação de um sistema para filmar e projetar imagens pelo teatro como um todo (ELITO, 1999), possibilitando a prática de combinação de mídias largamente utilizada por Zé Celso.

Em 1993, a apropriação anárquica do *Hamlet* shakespeariano, retitulado *Ham-let*, marcou o retorno artístico de Zé Celso e inaugurou o novo espaço cênico do Teatro Oficina. O encenador reconfigurou a tragédia de Shakespeare de acordo com os preceitos do manifesto antropofágico de Andrade em ambos os níveis, forma e conteúdo, produzindo o que ele chamou de festim antropofágico. Sua estética de encenação híbrida, que mistura e combina elementos circenses, carnavalização bakhtiniana, erotismo, e estratégias desenvolvidas por Brecht e Artaud, reinventadas à luz do manifesto antropofágico, originou o movimento Tropicália que foi importante para libertar o Brasil da ideologia colonialista.

A encenação começa com a entrada ritualística do coro constituído de todos os membros do elenco. Os atores, vestidos de preto, transitam em fila dupla pela passarela-palco, dançando e cantando uma música, cujo refrão alude diretamente à estética de encenação antropofágica adotada por Zé Celso: “Tupy, tupy, or not tupy/ Tupy, tupy, or not tupy/ To be or not to be?/ Tupy”. Em seguida, após um *blackout*, uma espada estilizada de madeira, adornada com folhagem verde (símbolo de *Ogum*, deus da guerra na mitologia afro-brasileira) é iluminada por um refletor, uma

referência inequívoca aos mitos da vegetação que perpassa a montagem como um todo. O duelo entre Hamlet Pai e Fortinbrás Pai, um episódio narrado na peça de Shakespeare, é encenado na montagem brasileira com o encenador no papel do guerreiro Hamlet Pai.

A cena de abertura destaca-se pela combinação de mídias. A aparição do fantasma é veiculada por meio de projeções de imagens holográficas em vídeo e audios de voz computadorizada. Os atores contracenam com as imagens holográficas, criando uma atmosfera surreal, intensificada por matizes entre cinza e preto, da iluminação da cena, recriando uma ambiência de filme *noir*. Quando o fantasma revela que perdeu em um só golpe a vida, a coroa e a rainha (1.5), um refletor ilumina uma área de jogo nas galerias, que mostra uma cama de casal, na qual Claudio e Gertrudes fazem amor, completamente nus no meio de travesseiros e lençóis de cores vibrantes. A estrutura fluida desta sequência, com a simulação de técnicas de edição, imita as estratégias narrativas do cinema.

Há uma interpolação antes da cena da alcova, quando Hamlet, revoltado com as atitudes de sua mãe, teme perder o controle da situação. A cena começa com a remoção de algumas tábuas de madeira que cobrem a passarela e, da parte subterrânea, emergem três mulheres vestidas de preto, representando as Fúrias que perseguem Orestes, sendo que uma delas segura em suas mãos vísceras vertendo sangue. O solilóquio de Hamlet (3.2) é tripartido: as Fúrias enunciam as três primeiras linhas: “Esta é a hora maléfica da noite/ Quando se abrem as campas e o inferno/ Exalando peste sobre o mundo” (SHAKESPEARE, 2004, p. 143); Hamlet profere algumas das linhas subsequentes: “[...] Agora/ Eu poderia beber sangue quente/ E fazer coisas acres que de dia/ Nos fariam tremer” (p. 143) e, na parte final, há uma interpolação em que a referência a Nero é substituída por uma alusão explícita a Orestes, não presente no texto de Shakespeare: “Que a alma de Orestes não me invada o peito/ nem abale a determinação de minha vontade”.

Sem dúvida, a produção cênica de Zé Celso pode ser considerada um ritual antropofágico que se situa em um ‘entre-lugar’ discursivo, “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”, conforme postula Silviano Santiago (2000, p. 26).

***Hamlet sincrético* (2005) do grupo Caixa-Preta: entrelaçamento de mitos ancestrais ocidentais e mitologias afro-brasileiros**

A peça *Hamlet* serviu de fonte de inspiração para o Caixa-Preta, um grupo de teatro formado por artistas negros que surgiu no cenário artístico de Porto Alegre em 2002. O principal objetivo da trupe gaúcha é a criação cênica voltada para uma estética de valorização da cultura de matriz africana, utilizando recursos e gestuais encontrados nos ritos e mitos afro-brasileiros.

O próprio título do espetáculo, *Hamlet sincrético*, indica que a montagem é uma apropriação do texto de Shakespeare que adquire diversas camadas de significação no processo de transculturação. Trata-se de um diálogo, de mão dupla, que se processa no cruzamento de diferentes situações de enunciação e/ou culturas: a do texto/cultura-fonte (*Hamlet* – Inglaterra elisabetana, século XVII) e a do texto/cultura-alvo (*Hamlet sincrético* – Brasil, século XXI), com um olhar retrospectivo no passado, mas uma maior ênfase no presente (PAVIS, 2008, p. 123-154).

O diretor do espetáculo, Jessé de Oliveira, explica que a mudança do título, adotado pelo Grupo Caixa-Preta, amplia a visão escolhida para a montagem e, ainda, elucida a nova condição do personagem central, visto que o questionamento do Hamlet brasileiro torna-se

[...] uma indagação sobre sua condição étnico-racial, ser ou não ser negro. Não que esta discussão seja traduzida apenas em linguagem verbal, ao contrário, ela está contida no signo preciso da presença do ator mestiço, Juliano Barros, que interpreta Hamlet, ele é de cor bastante clara e por isso nele se presentifica o questionamento almejado. (OLIVEIRA, 2005, p. 13).

O roteiro cênico, que discute questões raciais e étnicas à luz da mitologia afro-brasileira, privilegia a perspectiva da cultura alvo que se torna o foco principal, utilizando a cultura estrangeira para seus próprios fins. Como ensina Peter Burke, a apropriação/adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de descontextualização e recontextualização do texto canônico, gerando discursos políticos alternativos que implicam no questionamento e descentramento do legado cultural hegemônico. Reescrituras politizadas de obras canônicas fazem parte de um processo que valoriza a voz, a história e a identidade daqueles

que foram explorados, marginalizados e silenciados por interesses e/ou ideologias dominantes (BURKE, 2006, p. 91).

Com relação à fabula, o enredo de *Hamlet sincrético* obedece a sequência das cenas da obra de Shakespeare traduzidas para o imaginário afro-brasileiro. Os ritos e mitos da cultura afro-brasileira não somente assumem a função de metáforas que traduzem a narrativa da peça canônica para um novo contexto, mas também comentam, criticamente, a realidade de uma maneira diferente da tradicional discussão verbal sobre a negação da identidade e/ou exclusão social e racial.

Os elementos mitológicos de *Hamlet* foram fundidos com componentes míticos provenientes da cultura afro-brasileira. É um espetáculo estruturado a partir de uma estética negra que transita pelo sincretismo cultural e religioso afro-brasileiro e, também, pelo pentecostalismo e seitas evangélicas. As personagens shakespearianas são historicizadas e transmutadas em encarnações de tipos da mitologia cultural negra, privilegiando a temática da negação da identidade. Hamlet, por ser aquele que busca a justiça, é associado ao orixá Xangô; Hamlet-pai encarna Oxalá; Ofélia vive Iansã; Laertes é Ogum; Gertrudes se assemelha a uma rainha carnavalesca; Polônio vem a ser um ex-babalorixá que negou sua cultura ao se converter num pastor evangélico, e Cláudio, por seu caráter amoral, é uma representação de Zé Pelintra (CAIXA-PRETA, 2005, p. 01).

Uma impressionante atmosfera simbólica é instaurada por meio de referências musicais de matriz africana e dos sambas-enredo, além da interpolação de cânticos religiosos do batuque e de elementos relacionados ao *rap*, à capoeira e à umbanda e seu sincretismo. A encenação privilegia o aspecto ritualístico, de inspiração dionisíaca; é uma experiência visceral com elementos de crueza, no sentido artaudiano do termo, que conduz os espectadores a um envolvimento orgânico. A linguagem física do espetáculo é articulada a partir da mistura e fusão de sons, ruídos, gritos, ritmos, música, dança, cores, luz e outros elementos visuais e sonoros. Este acúmulo de apelos sensoriais conduz a uma percepção além dos cinco sentidos, atingindo o espectador de imediato e acionando os fluxos energéticos que causam perturbação.

A atmosfera de desassossego ainda é intensificada pela escolha do espaço cênico que abarca diversos segmentos do Hospital Psiquiátrico São Pedro em Porto Alegre: o pátio interno entre dois pavilhões desativados, cuja atmosfera sinistra é potencializada pela iluminação de

chão que produz sombras nas paredes; os corredores escuros e sombrios pelos quais os espectadores são conduzidos à luz de vela, passando por cômodos, sem janelas, sem luz e ventilação, que representam as casas do orixás; e um amplo salão em que o espetáculo é encenado.

O Hospital Psiquiátrico São Pedro é um marco arquitetônico que evoca, no imaginário cultural das pessoas, um passado que agrega uma série de significados negativos em função dos métodos ali utilizados para o tratamento dos loucos e não loucos ali encarcerados por serem inconvenientes para o convívio social. Assim como um presídio, um hospício também sugere um ambiente de torturas, injustiças, crueldades, opressões e maus tratos. As grades de ferro e as grossas paredes da edificação, com as marcas do tempo e do sofrimento inscritas no reboco, trazem à mente as injustiças sociais perpetradas em nome das diferenças de gênero, raça, etnia ou classe social. Como argumenta o encenador Jessé de Oliveira,

O espaço sintetiza uma situação vivida pelos negros no Brasil, é um espaço de segregação e de exclusão, ao mesmo tempo que, historicamente, muitos negros que não se adaptavam às normas sociais dominantes acabavam sendo internados como alienados, foram muitos os casos de personalidades políticas e artísticas que acabaram em hospícios e manicômios como João Cândido, Lima Barreto, Artur Bispo do Rosário entre tantos outros. (OLIVEIRA, 2005, 0. 4).

A exploração da estética do espaço, pelo Grupo Caixa-Preta, levou em conta a energia negativa do local da encenação, que traz em seu bojo a presença do sofrimento das pessoas que ali viveram, evocando lembranças que se encontram enraizadas na memória coletiva.

Considerações finais

As produções cênicas analisadas neste ensaio, no sentido de que são produtos filtrados pela mente dos interpretantes (o diretor e sua equipe, no caso do teatro), são novas criações que sofreram mudanças de sentido no processo de transculturação.

Cada vez que o texto de Shakespeare é retextualizado e recontextualizado em uma nova versão, os elementos míticos de *Hamlet*

são reativados, contribuindo, assim, para a sobrevivência da tragédia. A partir das colocações teóricas de Lévi-Straus (1963, p. 18), que considera o mito como um agregado constituído por suas inúmeras versões, é possível afirmar que o estatuto mítico das peças de Shakespeare pode ser comparado às tragédias gregas. Assim como *Édipo Rei*, de Sófocles, *Hamlet* foi apropriado e ressignificado inúmeras vezes de acordo com múltiplas perspectivas e ideologias, em diferentes línguas e linguagens. No entanto, apesar da existência de uma profusão de palimpsestos, o *Hamlet* shakespeariano continua sendo o centro, o ponto de partidas e eterno retorno de todas as versões presentes, passadas e futuras.

Referências

- ANDRADE, O. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, ano I. n. 1, maio 1928.
- BROOK, P. *A porta aberta*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BURKE, P. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2006.
- CAIXA-PRETA. Programa de *Hamlet sincrético*, com direção de Jessé de Oliveira. Porto Alegre, 2005, p. 1-12.
- CAIXA-PRETA. *Hamlet sincrético*. Texto espetacular. Criação coletiva inspirada in *Hamlet*, de William Shakespeare. Porto Alegre, 2005, p. 1-44. Versão digital.
- ELITO, E. Uma rua chamada teatro. In: BO BARDI, Lina; ELITO, Edson (Ed.). *Teatro Oficina*. Lisboa: Editorial Blau, 1999.
- FERGUSON, F. *Oedipus: Ritual and Play*. In: _____. *The idea of a theatre*. Princeton: Princeton University Press, 1949. p. 26-32.
- HAM-LET. Gravação do espetáculo em DVD. Remontagem da produção homônima de 1993, dirigida por José Celso Martinez Correa, em 22 de dezembro de 2001. Direção do vídeo por Tadeu Jungle e Claire César.
- HAMLET SINCRÉTICO. Gravação do espetáculo em DVD, com direção de Jessé Oliveira. Porto Alegre, 2005.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechnel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LÉVI-STRAUSS, C. The Structural Study of Myth. In: _____. *Structural Anthropology*. v.1. Trans. Clair Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic, 1963. p. 206-231.

MAROVITZ, C. *Recycling Shakespeare*. London: Macmillan, 1991.

OLIVEIRA, J. *Hamlet sincrético* – ensaio descritivo, 2005, p. 1-20. Artigo não publicado. Versão digital.

PAVIS, P. Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural. In: _____. *O teatro no cruzamento das culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 128-154.

ROSENFELD, A. O teatro agressivo. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 45-57.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

O teatro na poesia de Waly Salomão: uma leitura do conceito de teatralização

Augustto Cipriani
Pós-Lit UFMG, mestrando

RESUMO: Antonio Cícero, ao analisar o livro *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972) legou à fortuna crítica de Waly Salomão o conceito de “teatralização”, que compreende a urgência de uma superação estética da realidade através do desvelamento do aspecto teatral das normas sociais. Apesar da precisão do ensaio de Cícero, o conceito de teatralização propicia outros modos de olhar a obra de Waly Salomão, como deixa claro o cotejamento com a filosofia de Jacques Derrida aqui empreendida. Assim, constrói-se neste artigo uma leitura suplementar do conceito de teatralização a partir da presença do teatro na produção de Waly Salomão, seja enquanto tema e operador de uma poética – como em “Barroco” de *Pescados Vivos* (2004) – seja como modelo poético – como em “A medida do homem” de *Gigolô de Bibelôs* (1983) – na intenção de expor a crítica ali subjacente do pensamento platônico.

Palavras-chave: Waly Salomão; teatro; Jacques Derrida

ABSTRACT: In his analysis of Waly Salomão's *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), Antonio Cícero introduced the concept of “theatricalization” in the criticism of this author's works to discuss the necessity of an aesthetic overcoming of reality through the unveiling of the theatrical aspect of social norms. The concept of “theatricalization” may also be used from the perspective of Jacques Derrida's philosophy, thus creating a supplementary reading of Salomão's texts focusing on the presence of the theatre both as a theme – in “Barroco”, from *Pescados Vivos* (2004) – and as a poetic model – in “A medida do homem”, from *Gigolô de Bibelôs* (1983) – to investigate the underlying criticism of Platonism in his poetry.

Keywords: Waly Salomão; theatre; Jacques Derrida

Foi bastante acertada a escolha de Ana Carolina em chamar Waly Salomão para interpretar o papel principal em *Gregório de Matos* em seu filme de 2002 sobre esse poeta barroco. O barroco é de influência central na poesia de Waly Salomão, seja na temática de sua obra ou no próprio modo de composição exuberante e ornamental que caracteriza seus poemas, o que faz de Waly um ideal intérprete do poeta barroco no século XXI. No ano seguinte, para a segunda edição de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, Antonio Cícero estudou essa proximidade em “A falange de máscaras de Waly Salomão”, uma das análises mais certeiras sobre a poética de seu amigo Waly – que viria a falecer no mesmo fatídico ano.

Para Antonio Cícero, o barroco seria uma cifra da poética de Waly Salomão, que operaria da seguinte forma:

Sua arte consiste, portanto, em tomar a matéria-prima dada por um primeiro esboço, que, como todo dado, torna-se objeto de sua desconfiança, e submetê-la a um trabalho obsessivo de elaboração e polimento. Através de procedimentos de deslocamento, distorção, estranhamento, estilização etc., nos quais é capaz de empregar todos os recursos retóricos e paronomásticos que lhe convenha [...] ele frequentemente obtém um resultado de uma artificiosidade brilhante, que talvez se possa qualificar de *barroca*. (SALOMÃO, 2014, p. 510-511)

Acrescente-se ainda que, além do aspecto construído e hiperbólico de sua poética, Antonio Cícero aponta o papel da “teatralização”, conceito axial na obra de Waly Salomão, que também converge para uma visão do mundo tipicamente barroca. Este estudo pretende, a partir dos textos “Barroco”, de *Pescados Vivos*, e “A medida do homem”, de *Gigolô de Bibelôs*, proporcionar uma leitura do conceito de teatralização e ressignificá-lo à luz da metáfora do teatro em Jacques Derrida – um suplemento de leitura, à maneira derridiana, que possa desorganizar o sistema de leitura de Cícero, provocando o deslizamento que a leitura de Derrida traz a seus conceitos, (SANTIAGO, 1976, p. 88, 90), proporcionando, assim, novas ferramentas de análise para a obra de Waly Salomão.

O teatro de Waly Salomão para Antonio Cícero

Antonio Cícero tem uma visão privilegiada sobre a obra de Waly Salomão: ele não só era amigo próximo do poeta baiano e com ele dividiu

a direção do Núcleo de Atualidades Poéticas, na Oficina Literária Afrânio Coutinho, como também travou parcerias em composições de canções, com destaque àquelas presentes no álbum *Zona de Fronteira*, de João Bosco. Dessa maneira, Cícero conhecia a fundo as facetas da intimidade afetiva de Waly Salomão e, principalmente, manteve contato direto com seu processo de estudo e de produção poética. Por sua vez, “A falange de máscaras de Waly Salomão” traz uma voz dos bastidores da poética de Waly, uma fala de um lugar crítico privilegiado – com o trunfo de se apoiar majoritariamente nos elementos textuais da obra ao invés de focalizar as curiosidades sobre a vida desse poeta.

O conceito central do ensaio é a teatralização, termo utilizado pelo próprio Waly para se referir à saída estética utilizada durante seu tempo encarcerado. Para Cícero, no entanto, é possível alargar essa definição, tendo em vista o modo pelo qual Waly Salomão reflete poeticamente a realidade à sua volta, apontando seu aspecto construído e até mesmo ficcional. Sobre os limites do conceito de teatralização, Antonio Cícero adverte:

Não se deve cair no equívoco de supor que a teatralização de que estou falando consista simplesmente em opor ao mundo real o imaginário. Não é o delírio ou a alucinação que Waly aqui defende. Não se trata de opor o teatro ao não teatro. O que ele julga é, antes, que tudo é teatro. Ao afirmar que percebe as pessoas como personagens de um drama louco, Waly não quer dizer apenas que as interpreta como tais, mas também que se dá conta de que são personagens de tal drama (SALOMÃO, 2014, p. 497).

No seguimento de seu raciocínio, para melhor explorar esse conceito, Antonio Cícero promove o diálogo entre a teatralização walyniana e o *theatrum mundi*, concepção que se originou na Antiguidade e floresceu na Idade Média, baseada na comparação da vida terrena a um teatro, por considerá-la falsa, enganadora e efêmera. Apesar de muito presente no teatro de Calderón de la Barca, o *theatrum mundi* que irá marcar Waly Salomão mais fortemente é o de William Shakespeare – sintetizado pela expressão do melancólico Jaques em *As You Like It*: “*All the world’s a stage*” – que propõe uma leitura menos influenciada pelos movimentos da Contra Reforma e, portanto, mais positiva acerca da vivência terrena. O estudo de Antonio Cícero traça a releitura do *theatrum mundi* shakespeariano na obra de Waly, tendo em vista uma

ação de quase meia hora. Frente ao horror da tortura, o teatro – forma essencialmente mimética – se mostra incapaz de representar o trauma, a experiência da exploração mais extrema do corpo.

O teatro na poética de Waly Salomão aparece aqui em sua forma mais tradicional – com apresentação de personagens, estrutura em diálogo, direções de cena – exatamente questionando as diretrizes canônicas do teatro e do texto dramático. Tal leitura nos permite apontar que há um conceito de teatro engendrado na poesia de Waly Salomão, uma imagem particular da teatralidade que se tece em seus textos e que merece ser investigada mais a fundo.

O teatro de Artaud para Derrida

Pescados Vivos, último livro de Waly, lançado postumamente, traz explicitamente a tradição do pensamento pós-estruturalista, que já vinha se construindo desde o início de sua produção poética. Nesse livro há, por exemplo, referências explícitas às obras de Jacques Derrida e de Gilles Deleuze, nas apropriações poéticas dos conceitos de *phármakon* e rizoma nos poemas “Feitio de oração” e “Rizomáticos”, respectivamente (SALOMÃO, 2014, p. 394, 400). É possível, todavia, traçar uma proximidade entre a poética de Waly e os questionamentos pós-estruturalistas, que já se construía desde *Me segura qu’eu vou dar um troço*, seu livro de estreia de 1972, tendo como principal eixo desse avizinhamento a filosofia nietzschiana. Em “Apontamentos do Pav Dois”, Waly Salomão se apropria de parágrafos inteiros da *Genealogia da Moral*, de Nietzsche – assim como de *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss – valendo-se tanto do papel da linguagem poética na filosofia nietzschiana quanto da transmutação de valores operada pelo método genealógico ali descrito e empregado. De maneira análoga, o modo como Derrida promove suas leituras filosóficas é em muito devedor da tradição de Nietzsche, que – para utilizarmos o mesmo exemplo empregado em Waly Salomão – baseia-se no método da filologia para questionar a origem dos valores morais. Desse modo, com relação a essa herança nietzschiana, Roberto Said comenta as microleituras de Derrida:

Por tudo isso, o exame do pormenor linguístico, em sintonia com os exercícios preliminares, não coloca em evidência senão os impasses do texto. E ambos coadunam-se, de um lado, com a crítica da metafísica do signo, um

das bases do pensamento derridiano, e, de outro, com o indecível, cuja lógica gramatical é a do ‘nem uma coisa nem outra’ – dupla exclusão, visto que, por exemplo, o pharmakon não é essencialmente nem o remédio nem o veneno, o espaçamento não é o espaço nem tampouco o tempo. O que é colocado em xeque é a lógica do uno, da identidade e da representação com a qual o texto, o sistema ou a representação se mantém. (SAID, 2014, p. 155-156)

Nietzsche torna-se, assim, não só um ponto de partida comum, mas também aponta para a afinidade de perspectiva entre Waly Salomão e Jacques Derrida. Não coincidentemente, é também sob as lentes de Nietzsche que Derrida analisa o teatro da crueldade em Antonin Artaud, em *A escritura e a diferença*. A leitura de Derrida se guia pela transvaloração operada no teatro artaudiano, como expõe Evandro Nascimento (1999, p. 72):

Mais do que a um simples modo de conceber o teatro, assiste-se à destruição de todos os valores em nome dos quais se praticou a arte cênica no Ocidente, exatamente por se ter dissociado cultura de civilização, fazendo da arte um puro conceito esvaziado de qualquer vitalidade.

É a partir de Artaud que se tece a metáfora do teatro presente no pensamento derridiano, considerando que sua crítica ao teatro clássico se funda na denúncia de sua estrutura metafísica que arruína as possibilidades criativas. A crítica de Antonin Artaud segue um percurso semelhante à leitura de Jacques Derrida sobre os textos platônicos ao marcar o papel do fonologocentrismo na cena:

A estrutura metafísica do teatro se sustenta pelo logocentrismo, todas as outras linguagens (pintura, música, gestos, dança, etc.) comparecendo para ilustrar o papel da fala, do diálogo legitimado pela autoridade de seu criador (NASCIMENTO, 1999, p. 73).

O que está em jogo para Derrida é, no fim, traçar o paralelismo entre as estruturas do teatro clássico e do “teatro da metafísica”, a partir do qual a metáfora do teatro se expande. Nesse sentido, para Derrida, tanto a forma dramática dos textos de Platão quanto a noção de presença enquanto visibilidade marcam a teatralidade da filosofia:

O discurso filosófico se encontra, desse modo, exposto naquilo que ele tem de mais teatral, não apenas pelo recurso ao gênero dramático enquanto diégese não-simples, embora isso não seja nem um pouco irrelevante, mas principalmente por sua *visibilidade original*. É o caráter hipervisível do *eîdos* que interessa expor como traço primacial da teatralidade filosófica (NASCIMENTO, 1999, p. 74).

O sistema do ponto de vista filosófico seria a balança dos binarismos platônicos, criando uma distinção da ordem da visibilidade ideal, em que se tem a fidelidade como valor último, marcando o valor da exemplaridade de uma cena. Desse modo, a metáfora teatral de Derrida ilumina a cena do rebaixamento da mimesis e da expulsão do poeta da República tendo em vista a “metafísica do olhar”, como explicita Evandro Nascimento (1999, p. 77-78):

O teatro é uma metáfora especial no texto de Derrida que ilumina tanto o caráter teatral da filosofia quanto a interpretação metafísica da mimesis em geral, e da mimesis literária em particular. Ou de um modo mais preciso, a noção de cena e teatro que fornece os elementos da analogia é ela própria devedora do mimetologismo. Um valor de representação teatral que marca os limites da representação metafísica.

“Barroco”, Cícero, Derrida

Expostas as perspectivas com que trabalharemos na leitura do poema de Waly Salomão, cabe, portanto, mapear como “Barroco” motiva essas diferentes perspectivas. Formalmente o poema se compõe em três momentos: a exposição do engodo que a voz lírica cria para si própria; a constatação de que esse fingimento é impossível e a demonstração daquilo de que o poeta se enganava; e, por fim, uma imagem final que arremata o poema em uma definição da poesia. Apesar do indício da forma, tal divisão tripartida não segue o esquema da dialética, já que a tese da estrutura se apresenta desde o primeiro verso, corrompida pela sua antítese – um remédio já veneno, para utilizar a imagem de *A farmácia de Platão*.

A partir de tal estrutura que se desvia da dialética, entrevê-se um dos movimentos da poética de Waly, que Antonio Cícero define como “a

rejeição dos princípios lógico-formais da identidade e da contradição” (SALOMÃO, 2014, p. 494). Aliar a leitura de Cícero ao questionamento derridiano permitiria, portanto, alargar a recusa de Waly Salomão e abarcar ali, subjacente, uma crítica ao “teatro filosófico”. “Mundo e ego: palcos geminados” (SALOMÃO, 2014, p. 395): a abertura do poema embaralha pressupostos fundamentais do pensamento ocidental, como a lógica da identidade apontada por Cícero, e ainda aponta para uma reflexão acerca dos pressupostos metafísicos da filosofia, ao escancarar a teatralidade do eu e da realidade à sua volta.

Configura-se, assim, uma possibilidade de leitura dos poemas de Waly Salomão, ao serem colocadas lado a lado a “teatralização” de Cícero, o “teatro filosófico” de Derrida e o “palco” do “Barroco”. A leitura de Derrida, ao voltar-se para o teatro da crueldade, por excelência um teatro moderno, traz perspectivas que ressignificam o conceito de teatralização, que toma como base os teatros medieval, barroco e elisabetano. Tendo esses novos diálogos postos, nota-se que o elemento componente da estrutura geminada ego/mundo como “partículas de ecos ocios, partículas de ecos plenos que se conectam” (SALOMÃO, 2014, p. 395) potencializa e permite a leitura de um binarismo manco, em que a fonte se revela enquanto ecos ocios, matéria proveniente do nada, do vazio.

Ecos ocios, porém plenos: “Suportar a vaziez” era o conselho de Hélio Oiticica que Waly Salomão apresenta em “Estética da recepção” (SALOMÃO, 2014, p. 335), ou seja, o nada metafísico não é a aporia do poético, mas seu exato antípoda: é a possibilidade criativa infinita do mundo e do ego enquanto teatro de puras máscaras. A essa noção do fundo vazio, as observações de Sandro Ornellas (2008, p. 134) em “Waly Salomão e o teatro do corpo” sobre a construção de um mundo na poesia de Waly Salomão enriquecem o debate:

Para Waly, no entanto, simplesmente não há mundo “às avessas” nem mundo “desconcertado”. Há tão simplesmente mundo. Daí a sensação de mundanidade em seus textos. Também não há “o grande teatro do mundo”, mas o anti-teatro, no qual a peça é escrita e encenada *in loco*, como uma *work in progress* – fabricação de subjetividades protéticas e fabricação de real. Nada de anterioridade às formas estéticas, nada de hermenêuticas teológicas de sagradas escrituras.

Os apontamentos de Ornellas são pertinente à análise de “Barroco”, já que preveem o antiteatro de Waly Salomão como palco da construção do mundo e do ego, trabalhado sobre a tela em branco tão fecunda que é a vivência poética de Waly. Mais adiante no poema, esse vazio da origem é transfigurado em “opíparo caos”, a fartura provinda do descolamento total das dicotomias platônicas. O caos é a mesa vazia que se apresenta ao olhos do poeta como possibilidade de criação sem limites, caótica e transbordante, de onde saem criaturas de “entre-existência”, que habitam os interstícios, seres assombrosos, monstruosos: “Fantasmas de óperas./ Ratos de coxias./ Atos truncados.” (SALOMÃO, 2014, p. 395)

Teatralização, teatro filosófico, antiteatro: essas diferentes abordagens aqui utilizadas para se ler a poesia de Waly Salomão, por fim, permitem a leitura de um novo posicionamento do teatro em sua obra, como se pode observar a partir de seus últimos versos do poema:

Há uma lasca de palco

em cada gota de sangue

em cada punhado de terra

de todo e qualquer

poema.

(SALOMÃO, 2014, p. 395)

Waly, usando uma máscara oblíqua de Mário de Andrade, indica uma convergência entre teatro e poesia; não mais a cena da expulsão do poeta como exemplo do modelo de logos platônico, mas o teatro do vazio, da transgressão de fronteiras. Teatro como a imagem da poesia dos paradoxos de Waly Salomão: do mundo e do ego, da vaziez e da fartura, do barroco e do questionamento da metafísica.

Referências

NASCIMENTO, E. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.

ORNELLAS, S. Waly Salomão e o teatro do corpo. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 129-143, jul.-dez. 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/12-Waly-Salom%C3%A3o-e-o-teatro-do-corpo.pdf>>. Acessado em: 2 jul. 2015.

SAID, R. Mecanismos internos: dispositivos de leitura em Derrida. In: SÁ, L. F. F.; SAID, R (Org.). *Jacques Derrida: entreatos de leitura e literatura*. Cotia: Ateliê, 2014. p. 147-158.

SALOMÃO, W. *Gigolô de bibelôs*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SALOMÃO, W. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Formas decalcando formas: a materialidade do trágico

Bárbara Del Rio Araújo

Doutoranda em Literatura Brasileira, FALE/UFG

RESUMO: Este trabalho pretende destacar a materialidade do fenômeno trágico a fim de entender a especificidade histórica desse elemento estético, ainda que muitas vezes a crítica e a filosofia o tenham associado ao destino humano, às forças ocultas e irracionais da natureza. A versatilidade dos gêneros literários e a tragicidade produzem significados culturalmente e são concretizações das relações sociohistóricas, forma base das diferentes áreas da vida espiritual. A sistematização do ponto de vista aqui abordado em torno do objeto contará com a referência teórica de Benjamin, Hegel e Lukács, cujo raciocínio implica em entender a totalidade das relações de produção da sociedade, a base real onde erige a superestrutura a qual corresponde formas definidas da vida social e intelectual. Nesse imbróglio, não é a poética dos gêneros ou a consciência dos homens que determinam a existência do trágico, mas a existência social que sobredetermina as suas diferentes configurações.

Palavras-chave: materialismo; gêneros poéticos; trágico.

ABSTRACT: This paper aims to detach tragic phenomenon's materiality in order to understand the historic specificity of this aesthetic element, although many times the critic and the philosophy associate it to the human destiny, to the hidden and irrationalist nature strengths. The literary genres versatilities and the tragicity produce purports culturally and are concretions from socio-historical relations, base form of different spiritual life areas. The systematization of this viewpoint around the object will use the theoretical reference by Benjamin, Hegel and Lukács, whose reasoning imply comprehend the totality of production relations from the social and intellectual life. On this tangle, it's not the poetic genres or the human consciousness, that provide the tragic existence, but the social existence, which over determine its different configurations.

Keywords: materialism; poetic genres; tragic.

1. Introdução

Discutir as conexões entre arte e sociedade é algo recorrente e de certo modo antigo, mas entender a formalização dessa relação, a determinação de suas estruturas é algo inovador e muito complexo. Pensando nisso, parte da crítica brasileira, nomes como Antonio Candido e Roberto Schwarz, se dedica a revelar as implicações sociológicas na arte a fim de entender um princípio generalizador que una ficção e realidade, tentando determinar o lugar da realidade dentro da ficção e o lugar da ficção dentro da realidade.

Antonio Candido, por exemplo, analisa a construção do poema “Caramuru”, do Frei Santa Rita Durão, propondo mostrar como a estrutura fixa da épica leva em consideração a realidade e a variação histórica, sendo representativa do espaço nacional dentro de uma tradição consagrada. Em uma busca romântica de valorização, o poema funda o mito nacional e, mesmo sem a independência política e a consciência de uma literatura brasileira, reflete sobre três momentos importantes: a colonização, a natureza e os índios. Interessante ainda é destacar a ambiguidade dessas instâncias, organizadas pelo princípio estrutural religioso, de modo a ver uma colonização como iniciativa portuguesa e ao mesmo tempo justificação do brasileiro para a consciência de sua individualidade; uma natureza como visão do paraíso e apenas segmentos da paisagem; o índio como bondade e ao mesmo tempo como um autóctone bárbaro.

Nesse imbróglio, a obra de Durão constitui uma visão particular do gênero épico, aliás trata de uma adaptação em que se pode ver o elogio e a acentuação do nativismo e nacionalismo, característico ao modelo da Epopeia, mas também a expressão do triunfo do colonizador, processo de catequização e conquista portuguesa na América. No complexo estético-formal, a estrutura se abre ao elemento novelístico e exótico, podendo ali constar os germes para o pré-romance indianista. Nesse aspecto, a filiação e fuga do modelo são representativas do lastro histórico, revelando que a significação da obra literária está sim relacionada ao padrão formal a que ela pertence, mas, sobretudo como essa orientação estética se movimenta frente a realidade:

Durão quis mostrar, ao contrário, que a civilização se identificava ao catolicismo e era devida ao catequizador, — em particular ao jesuíta. E que a nossa história se explicava, de um lado, como incorporação progressiva do aborígine

a esta ordem de crenças e práticas; de outro, como esforço do português para manter a ortodoxia, contra protestantes franceses e flamengos. (...)

Trata-se, portanto, de uma epopéia eminentemente religiosa, antipombalina, em que até na forma o autor se mostra passadista, ao repudiar o verso branco, tão prezado pelos seus contemporâneos, para voltar aos processos camonianos. Isto, é claro, não impede que sofra influências do seu tempo, inclusive as que o levam a suprimir quase completamente o maravilhoso. (CANDIDO, 1976, p.177)

Nessa seara do amalgamento entre a estrutura fixa literária e a irrupção da estrutura histórica, “Caramuru” tem um duplo aproveitamento tanto da epópeia quanto do romantismo. Assim, Durão se inscreve na tentativa de criar uma tradição brasileira que dialoga com o modelo literário cultuado. Trata-se assim de um aproveitamento do padrão instituído e da reorganização do mundo da arte, em que o escritor aproveita o material, conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra.

Pode-se dizer que a análise empreendida por Candido persegue um balanceio entre os gêneros literários e a vida. O processo adaptação histórica dos gêneros é, pois, a pauta em questão. Nessa discussão, é inevitável a passagem pela *Poética* aristotélica, que empreende a tentativa de definir, organizar e caracterizar os textos literários. De modo categórico, Aristóteles define os limites para o Épico e o Dramático, procurando demonstrar o conteúdo e a forma desses textos. Nisso, ocorre a prescrição das estruturas num estudo de fundo e de fôrma. Entretanto, a acuidade da verossimilhança não escapa ao filósofo, fazendo com que se preocupe sobre como a configuração interna, autônoma, capta representa o mundo exterior.

Em *Poética*, Aristóteles didaticamente expõe como ocorre a criação da verossimilhança na arte e, especificamente em relação à tragédia, argumenta que é mimética por excelência, uma forma específica de mimesis que visa atingir o espectador pelo efeito catártico. A organização da encenação e o mito tem a função de estabelecer contemplação, conhecimento e reconhecimento das coisas como elas são, como foram ou como deveriam ser. Nesse aspecto, o referente exterior está em diálogo com a construção através dos meios, objetos e modos. O conceito aristotélico de mimesis, nesse aspecto, não é cópia

da realidade, mas *poieis*, uma representação que resulta de um processo específico de construção, em que a *techne* imita os métodos e processos da natureza-*physis*; o resultado disso é a constituição imanente entre forma e matéria constitutiva tanto das substâncias sensíveis quanto dos artefatos. Dessa maneira, com relação à técnica artística, garante-se a autonomia, um conteúdo específico que não é dependente da referência com as coisas da realidade, mas que mantém semelhança com o mundo, sem que a ele seja subordinado.

Isto posto, por maior que fosse o esforço em definir o que seria lírico, dramático ou épico, havia obras teatrais consideradas não dramáticas e poesias pouco líricas. A ideia de que não se poderia por uma etiqueta nas composições e a tentativa de valorizar a liberdade do poeta se tornavam explícitas, sobretudo na modernidade e com a ascensão do romance moderno, que fugiu às convenções e foi capaz de reunir e parodiar os outros gêneros. Assim, a combinação se mostra ilimitada e muitas vezes imprevisível, revelando que todas as manifestações podem combinar entre si, o que faz com que seja importante a pesquisa histórica, a qual refuta o estancamento poético e adere ao estudo interpretativo de cada obra em sua especificidade:

Formamos do substantivo drama, o adjetivo dramático. Dizer que um drama é dramático é evidentemente uma tautologia. Um drama é uma peça teatral. Toda peça teatral é dramática? Ainda se diria aqui: não! Existem conhecidos dramas líricos. Bertolt Brecht toma a si a criação do “drama épico”. E o que se dá com a epopéia? Denomina-se epopéia uma longa narrativa em versos. Toda longa narrativa em versos é épica? (...) Nem toda narrativa em versos é épica. Um romance não é uma narrativa em versos, portanto não é uma epopeia, mas é ainda assim uma obra épica. (STAIGER, 1997, p.184)

Observa-se que os termos épico, lírico e dramático passam, com o tempo, a ter prioritariamente a função adjetiva, multiplicando-se na caracterização das obras, sendo impossível de se apreender em sua unidade definidora. Abandona-se, nesse sentido, a ideia de pureza na análise dos textos literários, ideia essa que é já negada no fundamento da linguagem e nas alterações do uso linguístico. Tem-se a conclusão que qualquer obra autêntica participa em diferentes modos dos três gêneros, restando a separação e classificação à propedêutica antiga de se ensinar literatura.

Nesse âmbito, pode-se dizer que estamos nos aproximando da reflexão contemporânea sobre forma literária, síntese profunda do movimento histórico, dispensada do registro documentário e da filiação a modelos fixos, mas capaz de trazer a mimese na composição, organizando o que na realidade parece disperso e incompreensível. Trata-se de uma análise guiada pelo senso materialista e não pelo cunho tradicionalista de tradição, já que consegue captar as especificidades adaptativas:

O instante de expressão nas obras de arte não é, porem, a sua redução ao seu material enquanto algo de imediato, mas extremamente mediatizado. As obras de arte tonam-se aparições de um outro, quando o acento incide sobre o caráter irreal da sua realidade. (...) O instante da aparição das obras é a unidade paradoxal ou o equilíbrio do que se evanece e do que se preserva; são tanto imobilismo quanto dinamismo (ADORNO, 1970, p.97)

2. Desenvolvimento

Instaurando um sistema de reflexão, os gêneros literários e a tradição neles fixadas como modalidade permanente de expressão são retomados e providos de historicidade de modo que as categorias poéticas se tornam dialéticas, assimilando o processo presente. Percebe-se, então, que as configurações estéticas não são plenamente universais, sendo específicas de uma cultura e de um processo histórico. Com o trágico, isso não é diferente. Advindo da tragédia, é preciso compreender como dela o fenômeno escapa de modo a dar conta do mundo moderno.

Vernant assim como Lesky, através de uma análise minuciosa das peças, esclarecem que o trágico, quando relacionado à tragédia representou uma época específica, quando a linguagem do mito estava em declínio dado à realidade política na cidade. Nesse aspecto, o trágico foi a representação de um tempo já decorrido, mas que ainda está presente na vida, situando-se entre dois mundos. A ambivalência desse lugar reflete na questão humana, especificamente no herói, que pertence a uma tradição mítica, traduzindo valores coletivos, ao mesmo tempo em que se encaminha para um cenário imposto pela Tebas democrática. (VERNANT, 1977, p.7)

Apesar de não elaborar uma discussão aprofundada sobre o trágico e como ele se relaciona à concepção de mundo vivida, Aristóteles define a tragédia como a “imitação de acontecimentos que provocam piedade e terror e que ocasionam a purificação dessas emoções”, nisso acaba por noticiar aspectos do sistema cultural, expondo, na dramatização da falha trágica e conseqüentemente na compaixão e no terror, o elemento moral que cerca aquela sociedade e aquela forma de arte. (ARISTÓTELES, 1985, p.248). A tragédia sempre revelou a dignidade da queda dos heróis, que provém dos mitos, mas também sugestionava a delimitação da ordem social a que pertenciam. Nesse aspecto, mito e história são fundantes desse gênero e compõe de modo dinâmico as ações e a vida das personagens, que conscientes marcham para o degredo. A forma dramática da tragédia incorpora de maneira única a história, o tempo presente, o mito e a reação ao mito (WILLIAMS, 2002, p.37). O acontecimento trágico, para além do efeito didático-educativo da tragédia, concebe a representação da cultura, reunindo antagonismos no plano da história social, da racionalidade e da mitologia, a revelar as contrições do homem e da sociedade que o cerca.

A cultura grega é marcada por uma extraordinária rede de crenças – que liga instituições, práticas e sentimentos – e não por princípios sistemáticos abstratos a que chamaríamos de uma teologia trágica. É um lugar comum, no sistema grego, abstrair a necessidade, colocando suas leis acima do arbítrio humano. Mas os arbítrios dessa necessidade, até onde ela pode ser generalizada, são revelados em ações reais, não conhecidas de antemão ou de forma genérica. Deste modo, existe um processo de reformulação dos mitos, transformando-os em ações dramáticas específicas com inevitáveis conexões com as experiências do momento presente. Assim, aquilo que se presta a imitação na tragédia é resultado singular de um processo – uma forma dramática específica. Ela não é uma realização estética ou técnica que pode ser isolada; ao contrário, ela está firmemente enraizada numa estrutura de sentimento precisa, situada historicamente:

É aqui que o sistema moderno se equivoca mais redondamente na interpretação das peças. Tendo abstraído uma necessidade universal, posiciona em seu interior e contra ela, indivíduos que experimentam o sofrimento e que resumem a figura do herói trágico. O motivo principal da ação é visto então como isolamento desse herói. Mas, de forma única, esta é uma tragédia com coro. As específicas

e variadas relações entre o coro e os atores formam suas relações dramáticas reais. (WILLIANS, 2002, p.37)

Percebe-se que na coletividade do mundo grego, a individualidade se mostra *en gérmem*, e, com a sua dissolução, a prática da tragédia estabelecerá novas conexões, assumindo os temas históricos enquanto trágicos. Na secularização, por exemplo, mostrou a questão do comportamento, mais do que a condição de um erro metafísico, relacionando-o diretamente ao homem, com a sua ação e prosperidade econômica. Notamos, então, a interiorização do processo alicerçada a condição social; além do modo de lidar e aprender com o sofrimento, que passa a ser tão importante quanto vivenciá-lo (HAUSER, 1994, p. 86-87).

O isolamento do herói, por meio do confinamento e da posição social, na associação trágica ocorre, mas é importante vê-lo como progresso de uma cultura: na medida em que a cultura se modifica e o percurso histórico-social ganha novos contornos, o coro, elemento da forma dramática, vai se enfraquecendo a ponto de ser descartado. Nesse aspecto, a tensão entre a experiência coletiva e a individual se rarefaz e o conflito se torna internalizado: o homem começa a ter a experiência de si mesmo enquanto agente autônomo em relação às forças religiosas, mas suscetível às demandas socioeconômicas, podendo mais ou menos dirigir seu destino pessoal. Nesse registro, configuram-se diferentes visões sobre o trágico na modernidade a partir da relação dialética entre indivíduo e sociedade. Aliás, essas visões se cristalizam como formas estéticas a representar a realidade: o mundo e a vida aqui permanecem e são acolhidos e configurados. E as formas jamais poderão por si mesmas num passe de mágica dar vida a algo que nelas não se encontre. (LUKACS, 2000, p.45)

No mundo grego, a vontade não se coloca, a significação psicológica é indecisa, e para uma consciência social numa condição histórica determinada. O herói é formado e fixado em hábitos coletivos se constituindo conforme as disposições, sendo improvável comportar-se de outro modo, pois assimila o que é externo como espontâneo. No mundo moderno, as personagens são *dramatis personae*, que devem buscar por si próprio o seu destino, isto é, nasce na solidão, em meio a outros solitários, não encontrando ressonância adequada. Aliás, o problema da solidão é essencialmente moderno, quando não há a simples embriaguez de uma alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também a configuração do tormento de uma criatura condenada ao isolamento que anseia pela comunidade. (LUKACS, 2000, p.43)

Nessa perspectiva, é necessário entender que o trágico moderno é capaz de reunir a dimensão estética e filosófica a ponto de pensar o indivíduo e o mundo que o cerca e a representação. Nesse aspecto, há uma totalidade vislumbrada, ainda que essa não seja plena, já que na vida existe a independência relativa a cada ser vivo autônomo em relação aos vínculos que apontam para mais além e a imprescindibilidade de tais vínculos. Assim, ainda que o trágico contemple o homem e seu destino, essa subjetividade:

arranca um pedaço da imensa infinitude dos sucessos do mundo, empresta-lhe uma vida autônoma e permite que o todo do qual ele foi retirado fulgure no universo da obra apenas como sensação e pensamento dos personagens apenas como o desfiar involuntário de séries causais interrompidas apenas como espelhamento da realidade que existe por si mesma. (LUKACS, 2000 p.48)

A perspectiva materialista de relacionar o trágico à condição histórica-social é necessária para se evitar o estudo parcial do fenômeno; a visão trágica do herói não é a condenação da existência do homem, mas a relação entre o erro, a moral e a crise histórica. O trágico, sob esse viés, recusa a normalidade do sofrimento, o deleite metafísico da criação e dá a ela lastro ontológico, mostrando a relevância do percurso político e histórico na estetização do sofrimento. O caráter objetivo da história se impõe e as ações trágicas estão nos momentos de conflito do desenvolvimento social e humano. Nesse aspecto, o processo espiritual que leva em conta o sujeito é retomando e transformado na descrição de um processo social, que lhe sobredetermina.

3. Conclusão

O sentido do trágico é sempre culturalmente e historicamente condicionado, mas o processo artístico em que uma específica desordem é vivenciada e resolvida é mais difundido e importante. (...) As ideias de ordem tem importância criticamente apenas quando estão em solução dissolvidas em obras específicas como precipitados (WILLIAMS, 2002, p.77)

Percorreu-se nesse trabalho a discussão sobre a flexibilidade dos gêneros em relação à realidade moderna e deste modo vislumbrou-se a discussão sobre a obra literária enquanto forma e representação. Nessa seara, destacou-se o tema da materialidade do trágico, ratificando que não se entende esse fenômeno como predeterminação de um movimento apenas espiritual ou pessimismo absoluto: isso, aliás, é um preconceito decadente, que mostra o homem minado diante de suas aspirações. Para a visão aqui desenvolvida, a relação trágica entre indivíduo e a história representa a concreta e sempre renovada luta entre o velho e o novo. Acreditando nas contradições do homem como parte de uma infraestrutura social, relutou-se contra o estudo do trágico no sentido hermético e também no sentido religioso. Eles comprometem a percepção de que o conceito e as ideias estão ligados ao mundo dos fenômenos. É preciso elucidar que o trágico é uma representação da estrutura empírica, sem que seja dela uma imitação. Nesse aspecto, compreende-o como uma configuração estética e filosófica de um aspecto mundano que tem, pois, as suas diferentes formas, mas nenhuma delas se aparta completamente da relação com a realidade.

Discutir a representação do trágico é se referir à configuração formal, evidenciando a relação entre estrutura estética e processo social. Trata-se, aliás, de entender que a arte concentra e revela a trama contida na realidade. Nesse aspecto, o conceito subjacente a sua forma pode expor a discussão metafísica espiritual, o intento intuitivo e inventivo, mas não se isola, ao contrário, sedimenta o acontecimento histórico. A natureza da criação absorve o dado empírico e o reconstrói, fazendo dele conteúdo social sedimentado. Os impulsos e as determinações externos são transformados e passam a se articular no plano artístico.

Referências

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1986.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2011.

- BORHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- HEGEL, G.W.F. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LUKACS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. Editora 34, 2000.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Siissekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- VERNANT, J. P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

***Ver: Amor*, de David Grossman, e as listas do trauma**

Breno Fonseca Rodrigues

CEFET-MG, Graduando

RESUMO: O romance israelense *Ver: amor*, de David Grossman, publicado no Brasil em 1993, possui como pano de fundo histórico as marcas profundas e dilacerantes deixadas pela Shoah/Holocausto, o crime contra a humanidade perpetrado pelos nazistas, na Segunda Guerra Mundial, em suas personagens. As listas e enumerações presentes na narrativa evidenciam uma relação sempre presente entre o esquecimento e a lembrança: o inventário do que se perdeu, mas sobretudo, o rol das coisas que restaram. Esse rol pode ser entendido como uma ferramenta ou estratégia de compreensão do vivido, na perspectiva da mente humana a partir do desejo de organizar, classificar e reconstituir o passado? Haveria, portanto, respostas para essa maneira de narrar os fatos traumáticos? Essa análise procura investigar, nas quatro partes do romance, a saber, “Momik”, “Bruno”, “Vasserman” e “A enciclopédia completa da vida de Kazik”, na fala da vítima nelas ficcionalizada, em meio às lacunas, os espaços preenchidos pelos itens do que se recorda, o que restou da memória.

Palavras-chave: literatura; memória; Shoah.

ABSTRACT: The Israeli novel *Ver: Amor*, by David Grossman, published in Brazil in 1993, has historical backdrop of deep and distressing marks left by the Shoah/Holocaust, the crimes against humanity perpetrated by the Nazis in the Second World War, in his characters. Lists and enumerations in the narrative gifts are evidence of a relationship always present between oblivion and Remembrance: the inventory of what has been lost, but most of all, the list of things that were left. This role can be understood as a tool or strategy for understanding the lived, from the perspective of the human mind from the desire to organize, classify and reconstruct the past. Would, therefore, responses to this way to narrate the traumatic facts? This analysis seeks to investigate in the four parts of the novel, namely “Momik”, “Bruno”, “Vasserman” and “A encyclopedia complete da vida de Kazik”, in the speech of the victim them largely

fictionalized in the novel, between gaps and, the empty rooms filled by the items of what is remembered, analyze what has been left from memory.

Keywords: literature; memory; Shoah.

O romance israelense *Ver: amor*, de David Grossman, publicado no Brasil em 1993, narra histórias em torno de um personagem que vive no Estado de Israel no pós-guerra. Filho de sobreviventes da Shoah, Shlomo Efraim Neuman, apelidado de Momik, traz consigo a herança traumática desse assombroso fato. Sua busca incessante pela compreensão da catástrofe se reflete na sua tentativa de recomposição dos acontecimentos, a priori a partir de seu imaginário e, posteriormente, por sua trajetória como escritor e pesquisador.

No romance, uma série de listas e enumerações aparecem como um recurso de construção textual, uma estratégia de enunciação que ficcionaliza uma memória que não prima pela linearidade. Ao contrário, o texto é armado a partir de saltos, fragmentos, ruínas. Também evidenciam-se, na construção do texto, a polifonia e a descontinuidade.

O ato de classificar, ordenar e catalogar teria, no romance, como objetivo básico livrar-se do caos da multiplicidade a que os personagens estão submetidos. Nesse sentido, as listas presentes na narrativa seriam enumerações que pretendem organizar ou estabelecer uma determinada ordem num mundo que perdeu uma lógica unívoca e imaginária. Na Segunda Guerra Mundial, em meio aos crimes cometidos pelos nazistas contra a humanidade, só restaria, aos sobreviventes, resto, ou escombros. Sendo a Shoah o pano de fundo do romance *Ver: amor*, as fraturas causadas pela guerra revelam-se na narrativa, assim, a partir da exibição de listas que, antes, apontam para a impossibilidade de ordenar a catástrofe, do que para sua ordenação.

Diante do caos deixado pelos horrores da guerra, a linguagem linear e ordenada se torna insuficiente para recompor os fatos e as vidas. Em *Ver: amor*, as vítimas da Shoah são marcadas pelas feridas como os pesadelos, os gritos nas ruas, a loucura, a mudez, a fala fragmentada, deixando vislumbrar, na linguagem, a vida fraturada.

Da primeira parte, intitulada “Momik”, uma lista de nomes dos parentes perdidos na “Terra de Lá” (referência a Europa e a Alemanha nazista). No horário do almoço, o menino de nove anos ouve, no rádio, num programa que dá boas-vindas aos novos imigrantes, a lista de

prováveis sobreviventes. A tarefa, indicada pelo pai, era para conferir se, no programa, que elencavam nomes de sobreviventes, apareceriam os nomes da lista do pai. Essa lista possuía os nomes de familiares e conhecidos desaparecidos Europa nazista.

A importância da memória a partir das listas está presente à medida que o menino precisa ter atenção especial ao programa radiofônico e “lê para si mesmo, pronunciando os nomes como a voz da mulher do rádio, uma voz triste e constante e um tanto desanimada” (GROSSMAN, 2007, p. 47). A existência de uma lista de parentes que provavelmente foram mortos nos campos de extermínio torna-se parte do dever da reminiscência da família de Momik, embora a guerra houvesse acabado, a família Neuman vive em meio à desorganização que a catástrofe causara em suas vidas.

Essa lista revela, também, a esperança de reencontrar os parentes. Escrita pelas mãos do pai de Momik, ela é transmitida ao filho como herança e dever. Os nomes estão escritos no papel para que não sejam esquecidos.

Na segunda parte, intitulada “Bruno”, o menino, Momik, já adulto, pesquisa a vida do escritor Bruno Schulz (1892-1942). As listas aparecem em inúmeras referências ao escritor polonês assassinado pelos nazistas. Uma lista de todos os que se encontravam numa praça para festejar o Messias, que chegava “montando seu burrico cinza” (GROSSMAN, 2007, p. 212), por exemplo, aponta para o livro inacabado e perdido de Schulz intitulado *O Messias*.

A praça “fervilhava de sussurros e condensações acústicas de vapores de sensações” (GROSSMAN, 2007, p. 220). Esse cenário, que oscila entre brilho e ofuscamento, recria uma metáfora da memória, no duplo plano entre lembrança e esquecimento, no diálogo intertextual entre Shlomo (Momik)/narrador, e Bruno Schulz, o escritor-personagem, sobre o velho e o novo mundo, antes e depois da guerra. Listas de sensações, nomes, referências a artistas, configuram a estratégia de construção dessa parte do romance. As listas seriam, portanto, os restos da memória, de leitor, tanto de Grossman, na enunciação, quanto do personagem Shlomo/Momik, que refletem o trauma e a violência tanto na realidade quanto na ficção. Nesse contexto, na narrativa, surgem a fragmentação e o silêncio, presentes no testemunho do sobrevivente. Os sentimentos de “aflição, de piedade, de mútua paixão, e por fim, de medo e perda” (GROSSMAN, 2007, p. 214) se colocam, na enumeração de todos os que estão na praça, marcados pela tragédia. A língua, assim, se torna insuficiente e é substituída pelo silêncio.

Em uma explícita referência a Sherazade em *As mil e uma noites*, a necessidade de contar histórias marca a terceira parte do romance intitulada “Vasserman”. Depois de contar mil histórias, Vasserman escreve a milésima primeira. Essa é uma espécie de depositária do que ainda restaria de humano após a catástrofe. Vasserman é a voz de todos os judeus, ele quer transformar seus entes queridos (os mesmos de Momik/Shlomo, seu sobrinho-neto) em personagens de sua história. Reaparecem, no plano invisível, os nomes que estão na lista escrita pelo pai de Momik, na primeira parte, os familiares perdidos na Terra de Lá.

Nessa parte, narra-se a história do tio-avô de Momik/Schlomo, o menino da primeira parte e o jovem escritor na segunda parte. Anshel Vasserman, preso num capô de concentração, encontra no comandante desse espaço de medo e confinamento, um leitor de suas histórias, publicadas anteriormente à prisão. Instigado a continuar narrando suas histórias ao comandante nazista, Vasserman desafia o seu algoz a mata-lo ao fim de cada história, numa espécie de Xerazade ao contrário. A memória do escritor se apresenta, assim, como um pacto de morte, mas acaba, ironicamente, por estender-lhe a vida. Vasserman afirma: “[...] desta vez não arredarei meu pé do lugar, porque agora já não tenho para onde fugir, a história é minha vida, meu testemunho, é o sinal que Deus deixou na minha carne” (GROSSMAN, 2007, p. 271). A palavra escrita assume, assim, uma vitalidade, uma força, que está para além da promessa de morte.

A quarta parte do romance, “A enciclopédia completa da vida de Kazik”, traz um estranho personagem dos livros infantis de Anshel Vasserman para o texto de Momik/Shlomo. Como uma caixa chinesa, narrativa dentro da narrativa, o romance de Grossman trará nessa última parte, um personagem dentro da história de um personagem escritor. Trata-se de Kazik, que devido a uma doença congênita, a progéria, completará, em apenas 24 horas, o que equivaleria ao ciclo de vida de um ser humano. O corpo enfermo do personagem, a vida acelerada, portanto, prometem uma “totalidade” ilusória. Se o personagem viverá por um tempo limitado de poucas horas, seria possível enumerar, elencar, delimitar todos os acontecimentos nos quais está inscrito? Certamente que não, por isso, o narrador se vale da estratégia de construir sua narrativa a partir de verbetes, como anuncia o título, uma tentativa de elaborar uma “enciclopédia completa” da vida.

A estratégia enciclopédica do texto aponta, assim, para um esforço de síntese, de completude, representada por Kazik e aponta, ainda, para um desejo que visa, a princípio, circunscrever tudo o que se poderia ser contado sobre uma vida. Porém, há uma tensão nesse empreendimento. Na tentativa de circunscrever a vida completa, faz-se necessário recortá-la, ou seja, a narrativa enciclopédica, só seria possível se ela se restringisse a umas poucas horas da vida do personagem, daí a progéria. Contar a vida, toda ela, no entanto, se dá num contexto de doença e morte, o que acaba por denunciar o empreendimento falido do narrador.

O capítulo, em verbetes enciclopédicos, evidenciam, pois, listas e enumerações, inventários que revelam os vários níveis, as várias vozes, de diversos aspectos da vida da personagem, no enunciado, mas também, das várias vozes, de vários textos, que se armam na enunciação.

Segundo Berta Waldman:

Esses estilos postos lado a lado compõem uma engrenagem bizarra de tons e modos narrativos que refletem, entre outras coisas, a necessidade e a incapacidade da imaginação de compreender a Shoá. (WALDMAN, 2011, p. 191).

O capítulo em verbetes revelaria, portanto, o desejo de organização, de catalogação e de compreensão do mundo, no entanto, fraturada pelo horror da Shoah, a vida só pode se apresentar como lacunar, fragmentária. Entre um fato e outro existe um espaço que não será jamais preenchido.

A respeito disso Lyslei Nascimento afirma:

[...] a chamada literatura do trauma, na medida em que apresenta a fragmentação do discurso nos diários, depoimentos e testemunhos, reinscreve-se na literatura ficcional sobre a Shoah através do verbete, da simulação de uma enciclopédia que, no entanto, se apresenta a partir de um curto-circuito da narrativa. Entre o afã de tudo dizer e de tudo circunscrever pela escrita e a consciência da fratura entre linguagem e narrativa, se organizariam, no romance de Grossman, na forma do verbete, a fragmentação e a multiplicidade. (NASCIMENTO, 2010, p. 217).

O romance, por fim, não dá conta de si, ele não se fecha em uma imagem emoldurada de maneira perfeita, mas se revela como um mosaico aberto, ou um quebra-cabeças que não se fecha, em que os fragmentos dispostos deixam entrever suas lacunas.

Ver: amor, ao abordar a memória traumática da Shoah, assemelha-se a outras narrativas literárias que apresentam o testemunho do sobrevivente como uma tentativa de abordar a catástrofe, evidenciando, mais do que as perdas, o que resta da memória. Percebe-se, então, a impossibilidade de contar de forma linear o que foi a catástrofe. A narrativa dos sobreviventes, nesse sentido, pelo menos na ficção de Grossman, faz as vozes das personagens, em contraponto, em meio a urdidura do texto.

Para o sobrevivente, relembrar os fatos trágicos que o afetou é doloroso. Há dificuldade de assimilação. Segundo Seligman-Silva:

De fato, se a vivência sofrida não encontra modos de enunciação na linguagem cotidiana, ou seja, nos modos de representação disponíveis aos sujeitos em determinados contextos históricos seria preciso, para transmitir algo do terror experimentado, gritar, também para poder dizer aquilo que soa insuportável aos ouvidos dos semelhantes. (SELIGMAN-SILVA, 2015, p. 44).

Em *Ver: amor*, o leitor se depara com o verbete “Tefilá”, que trazido do hebraico, significa oração, definido, na narrativa, como “um apelo silencioso ou em voz alta à divindade” (GROSSMAN, 2007, p. 527). As vozes, das personagens, misturadas, rezam para que Kazik conclua sua vida, porém, sem saber que houve a guerra. “[...] que seja possível que uma pessoa neste mundo viva toda a sua vida do começo ao fim e nada saiba sobre a guerra” (GROSSMAN, 2007, p. 528). As palavras finais, de Anshel Vasserman revela a agonia de uma profunda ferida e no desequilíbrio e na dor latente de saber e ter vivido o trágico evento. A terrível realidade do relato fraturado provoca horror nas testemunhas. O livro se encerra com o desejo das personagens traumatizadas de livrar o pobre Kazik dos fatos traumatizantes da guerra, num apelo coletivo e melancólico, por meio da oração, portanto, da linguagem.

A escrita é o rastro duradouro que permitiria a transmissão dessa memória, e esse é o expoente do romance analisado. A literatura rompe com o indizível e redescobre, mesmo que precariamente, as palavras. O testemunho e as lembranças do sobrevivente é que poderão libertar, humanizar e quebrar o silêncio de uma triste história. A força do imaginário pode capacitar o escritor, mas diante da Shoah, só existe escombros e calamidade, é impossível traduzir, mas é preciso contar. Como escreveu Primo Levi, em seu poema “É isto um homem” (LEVI, 1988, p. 9), é uma

ordem que se saiba a história dos campos de concentração e um dever transmitir essa história. O esquecimento da Shoah representa, pois, um perigo que não pode se repetir.

Referências

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Proposições*, Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação, Campinas, v. 13, n. 3, p. 125-133, set./dez. 2002.

GROSSMAN, David. *Ver: amor*. Trad. Nancy Rozenchan. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MACIEL, Maria Esther. Do inclassificável e das classificações. In: _____. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2009. p. 14-30.

NASCIMENTO, Lyslei. Ver: Shoá – o romance e a enciclopédia em David Grossman. In: LEWIN, Helena (Coord.). *Judaísmo e globalização: espaços e temporalidades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 205-210.

NICHANIA, Marc. A morte da testemunha. Para uma poética do “resto”. In: GINZBURG, Jaime, HARDMAN, Francisco Foot, SELIGMANN SILVA, Márcio (Org.). *Escritas da Violência*. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2012. p. 13-49.

ROZENCHAN, Nancy. A Shoá na literatura israelense: Romance e Família, de Edna Mazya. In: NASCIMENTO, Lyslei; JEHA, Julio (Org.). *Estudos judaicos: Shoá, o mal e o crime*. São Paulo: Humanitas, 2012. p.196-205.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Dossiê literatura do trauma. *Cult*, junho/1999. p. 39-63.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Dossiê A cultura como trauma. *Cult*, setembro/2015. p. 34-57.

WALDMAN, Berta. A memória vicária em *Ver: amor*, de David Grossman. In: WALDMAN, Berta; KIRSCHBAUM, Saul (Org.). *Ensaios sobre a literatura israelense contemporânea*. São Paulo: Humanitas, 2011. p. 187-202.

O poeta louco nas *Epístolas* de Horácio

Bruno Francisco dos Santos Maciel

Fale/UFMG, Mestrando

RESUMO: Nas *Epístolas* do livro II e principalmente na *Epístola aos Pisões* (conhecida como *Ars Poetica*), Horácio discute vários problemas de ordem literária e dá ênfase ao papel do talento poético (*ingenium*) e da técnica (*ars*) no processo de criação poética. Apesar de apresentar expressamente uma resposta de equilíbrio, baseada na harmonia entre talento e técnica, o que calha bem à sua famosa máxima da *aurea mediocritas*, Horácio parece sugerir certa preferência pela *ars*. Com efeito, ele constrói a expressiva e irônica imagem do poeta louco (*poeta uesanus*) para criticar o gênio sem limites e ilustrar o ponto a que pode chegar a inspiração poética desmedida. Pretendemos, então, demonstrar como essa construção se processa, o papel que ela exerce na argumentação horaciana a respeito de *ars* e *ingenium* e alguns dos seus efeitos de sentido.

Palavras-chave: Horácio; Epístolas; Poeta Louco; *Ars*; *Ingenium*.

ABSTRACT: In the *Second Book of Epistles* and especially in the *Epistle to the Pisones* (the so-called *Ars Poetica*) Horace discusses various literary issues and emphasizes the role of the technique (*ars*) and the poetic talent (*ingenium*) in the poet's craft. Although expressly providing a balanced response, based on the harmony between innate talent and technique, which suits his famous *aurea mediocritas* maxim, Horace seems to suggest a preference for *ars*. In fact, he makes up an ironic and expressive image of the mad poet (*poeta uesanus*) in order to criticize the unrestrained literary genius and illustrate the point the unmeasured poetic inspiration can reach. Therefore, we intend to demonstrate the way this construction proceeds, the role it plays in the Horatian argumentation about *ars* and *ingenium* and some of its effects of meaning.

Keywords: Horace; Epistles; Mad Poet; *Ars*; *Ingenium*.

1. Introdução

As *Epístolas* do livro II de Horácio, *Ep. a Augusto* (II, 1), *Ep. a Floro* (II, 2) e *Ep. aos Pisões* (II, 3 ou *AP*), são tradicionalmente conhecidas por tratar, em acentuado tom didático, de diversos temas poéticos, razão pela qual são chamadas de epístolas literárias, em contraposição, principalmente, às epístolas do livro I, conhecidas como filosóficas. Dentre os vários assuntos tratados nas literárias, um é digno de interesse pela expressividade com que é delineado. Trata-se da velha questão a respeito do processo de criação poética: qual é a fonte da grandeza da poesia, a inspiração ou o trabalho humano? Ou, para usar os termos que o próprio Horácio empregou, a *ars* (“arte”, “técnica”) ou o *ingenium* (“talento”, “engenho”)? Temos uma dialética tensão ente o dom natural, sagrado ou profano, de um lado, e o empenho e esforço humano, de outro.

A respeito dessa questão, Horácio constrói, principalmente na *AP*, a figura do poeta louco (*poeta uesanus*), uma espécie de corporificação do delírio poético, uma figura que não é simples e cujos contornos estão longe de ser claros e bem definidos, por ser marcada, sobretudo, por uma certa ambiguidade; uma figura que, pelo seu caráter altamente imagético, é o ponto alto da expressividade da literatura latina a respeito do processo de criação literária.

Nós tentaremos, aqui, traçar suas principais características no livro II das *Epístolas* através principalmente das imagens que lhe estão vinculadas e do papel que, nesse contexto, cumpre. Nessa tarefa, será importante trazer à discussão, antes de qualquer coisa, a contribuição de alguns autores da tradição clássica a respeito do tema, com os quais Horácio parece dialogar, tais como Demócrito, Platão, Aristóteles, Calímaco e Cícero.

2. O contexto da questão

A dicotomia entre talento e arte remonta, sem dúvida, aos Sofistas do séc. V, AEC. Demócrito (séc. V-IV), em um dos seus poucos fragmentos sobreviventes, defende o valor da inspiração poética, que inevitavelmente aproximamos ao talento inato, dizendo que “um poeta, tudo quanto ele escreva com entusiasmo e sopro sagrado, é muitíssimo belo” (BRANDÃO, 2011, p. 25). Há, aqui, podemos notar, uma clara sujeição da qualidade do texto literário à necessidade de o poeta estar

“entusiasmado”, que significa literalmente “estar com o deus dentro”, ou, na tradução do termo grego para o latim, *inspiratus*, “inspirado”.

Pouco depois, com Platão (séc. V-IV AEC), que foi talvez quem na Antiguidade mais discorreu a respeito do tema, a questão ganhou contornos mais precisos. Concedendo, de forma irônica, um notável valor ao entusiasmo poético em detrimento da arte ou técnica (*tékhne*), o filósofo retirava do poeta o seu valor enquanto detentor de um saber. No *Íon*, por exemplo, o rapsodo, levado por Sócrates a concluir que não dispõe de uma arte ou técnica específica, percebe que seu trabalho e o de seus pares só é exercido com qualidade quando se está “fora de si”, sob o efeito de uma possessão divina (*Íon*, 542c.).

Foi Aristóteles (séc. IV AEC) o primeiro a propor uma relação de interdependência e complementaridade entre talento e técnica. E, no período helenístico, a apreensão da relação entre *ars* e *ingenium* evoluiu da ideia de cisão, enaltecida, sobretudo, por Platão, para a noção de colaboração. Mas podemos notar, nesse período, uma sutil prevalência da *ars*, o que é perceptível, por exemplo, no *Epigrama* 27, de Calímaco, séc. III AEC, sobre os *Phaenomena* de Arato:

De Hesíodo, o canto e o modo: não foi pelo aedo
por inteiro, mas – eu não hesitaria – pelo que há de mais
doce em seus versos que se moldou o poeta de Solos. Salve, falas
sutis, signo da insônia de Arato.¹

Como podemos ver, foi a *insônia de Arato* (v. 4) que garantiu a doçura dos versos, o ser valor poético. Foi o trabalho incansável do poeta, o seu apuro técnico, que produziu o belo poema, não um eventual estado de possessão ou inspiração divina.

Já na literatura latina especificamente, as principais contribuições são de Cícero (séc. I AEC). Com efeito, no *Pro Archia*, 15, falando sobre os poetas em geral, defende a ideia de colaboração, mas com certa prevalência ao talento inato: “Acrescento, ainda, que muito frequentemente, para o sucesso, vale mais o gênio sem cultura do que a cultura sem gênio. Mas estou convencido de que, se a um gênio raro e brilhante se juntam certa disciplina metódica e alguma cultura, então

¹ Tradução de Silva (2014, p. 82).

costuma se manifestar algo de excelente e singular”.² Mas o mesmo Cícero ecoa as ideias de Demócrito e Platão em *De oratore* II, 66, 194,³ “ouvi muitas vezes que ninguém pode ser bom poeta – o que resta, dizem, dos escritos de Demócrito e Platão – sem arrebatamento dos sentidos e sem um certo sopro, por assim dizer, de furor”, e em *De diuinatione* I, 37, 80,⁴ “Demócrito, de fato, nega que, sem furor, alguém possa ser um grande poeta, Platão disse o mesmo”.

3. *Ars e ingenium nas Epístolas*

Findo esse breve percurso, contextualizada a questão, chegamos a Horácio. O nosso poeta, herdeiro de ideias peripatéticas e helenísticas, afirma textualmente, já quase no fim da *AP*, que, entre talento e arte, deve haver um equilíbrio, e propõe conciliá-los:

É por dom que se aplaude o poema ou é por arte?
eis a questão; eu vejo que esforço sem rica
veia e rude talento nada valem; de um
o outro ajuda quer, como amigos se conjuram (vv. 408-411).⁵

Vemos que a grande questão que tradicionalmente se coloca, e Horácio⁶ retoma, é exatamente o que torna o poema digno de louvor

² *Etiam illud adiungo, saepius ad laudem atque uirtutem naturam sine doctrina quam sine natura ualuisse doctrinam. Atque idem ego contendo, cum ad naturam eximiam et illustrem accesserit ratio quaedam conformatioque doctrinae, tum illud nescio quid praeclarum ac singulare solere existere.*

³ *Saepe enim audiui poetam bonum neminem – id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt – sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quae furoris.*

⁴ *Negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato.*

⁵ *Natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena / nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic / altera poscit opem res et coniurat amice.* Todas as referências à *AP* são retiradas de Fairclough (1929).

⁶ As referências a Horácio, quando o contexto não levar claramente a uma conclusão diferente, são à *persona* poética que tem voz no texto. Concordamos plenamente com a advertência de P. Hadju (2007, p. 33): “Hoje ninguém pode ler a *Ars* [...] como uma unívoca e séria expressão de um interlocutor, identificável com o autor biográfico, que ensina um sistema fixo de regras poéticas”.

(*laudabile carmen*, v. 408): a *natura* (“gênio”, “dom”) ou a *ars* (“arte”, “técnica”). A resposta, sem demora, logo depois é proposta: a união entre ambos; um precisa necessariamente do outro, um não pode prescindir do outro. Estaria, assim, dissolvida diante de nós a antítese entre talento e técnica? Até que ponto podemos acreditar nisso?

Horácio, sem dúvida, é o poeta do equilíbrio. É o que boa parte da sua fortuna crítica fala, é o que se parece poder deduzir de sua obra. Com efeito, ele é o poeta da *aurea mediocritas*, expressão que ficou célebre em *Ode* II, 10, 5, e do *est modus in rebus* em *Sat.* I, 1, 106. De fato, essa manifesta defesa de equilíbrio cumpre um papel importante na construção da *persona* do Horácio da *AP* (mas não só nesse poema), que, de certo modo, minimiza a ironia do tratamento que é dado à figura do poeta louco. Mas em que medida se pode dar a essa afirmação o crédito que aparentemente se lhe poderia conceder ou que ela própria reclama ter, isso não sabemos, porque, como adverte C. Brink (1963, p. 218), a *ars* domina boa parte dos preceitos horacianos nas *Epístolas*.⁷ Ou seja, a defesa da conciliação parece ser, a todo momento, desmentida pela demasiada preocupação com a técnica, pelo grande valor que se dá à arte.

Horácio, então, muito mais do que simplesmente aludir à antiga discussão sobre o elemento que concede à poesia o seu valor elevado, apresenta uma consistente opinião a esse respeito, principalmente pela recorrência com que o tema é tratado nas suas epístolas, e é, nesse contexto, que o nosso poeta concebe o imagético poeta louco.

4. O poeta louco e o *ingenium*

A figura do poeta louco (*poeta uesanus*) aparece pela primeira vez na *AP* no seguinte trecho:

O gênio mais fortuna ter que a mísera arte
Demócrito supôs, e expulsou os sãos poetas
do Hélicon; muitos cuidam de não cortar a unha
e a barba, evitam banhos e buscam retiros.

⁷ Brink (1963, p. 218) afirma que “sempre que uma oportunidade surge [na *AP*], Horácio retorna ao tema da técnica e inculca a sua vital importância”. M. Ritter (2006, p. 9) também chama a atenção para o fato de que, “embora na *AP* Horácio reconheça a importância do *ingenium* no processo poético, a maior parte da epístola trata da importância da *ars*”.

Honra e renome de poeta encontrarão,
 se a cabeça, que três Antíciras não curam,
 a Licino, o barbeiro, não fiar-se. Ah, tolo eu,
 que me purgo da bile em plena primavera! (vv. 295-302)⁸

Ele se insere expressamente no seio da questão entre arte e talento, com a retomada de Demócrito, um dos autores, como vimos, que há havia tratado da questão. Mas Horácio, processando uma pequena distorção, um leve exagero em relação ao que o filósofo grego dizia, acaba por confundir, provavelmente como o fez Cícero, a possessão divina (entusiasmo, inspiração) com loucura, uma enfermidade mental. Por isso, alega que o filósofo grego expulsou os poetas saudáveis (*sanos poetas*, v. 296) do Hêlicon; seria, então, por essa razão que muitos poetas (ou melhor, pessoas que se arrogam poetas) agem como se fossem loucos. Nessa primeira imagem que temos do poeta louco, ele é caracterizado, sobretudo, por apresentar-se deliberadamente insano. Ele, de fato, se preocupa (o próprio verbo utilizado, *curo*, v. 300, “cuidar”, “ocupar-se”, robustece essa leitura) em não cuidar da própria aparência.

Desde o início, contudo, um problema se nos afigura. Não se pode afirmar com certeza qual é a verdadeira situação desses poetas.⁹ Não podemos estabelecer, desde já, o estatuto dessa loucura: não se sabe se são, de fato, loucos ou se simplesmente agem como se fossem loucos – como parecer acontecer. E, mesmo sendo loucos, se são realmente loucos ou se são loucos por vontade própria. Isso não fica muito claro, principalmente quando Horácio afirma que a cabeça desses poetas é incurável até por três Antíciras (*tribus Anticyris caput insanabile*, v. 300). Não sabemos se ela, de fato, é incurável ou se é incurável por vontade do poeta, que faz questão de não se curar e se esforça por permanecer louco.

A questão do real estatuto dessa loucura se torna ainda mais interessante, quando analisamos esta outra passagem, também a respeito do poeta louco:

⁸ *Ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus, bona pars non unguis ponere curat, / non barbam, secreta petit loca, balnea uitat; / nanciscetur enim pretium nomenque poetae, / si tribus Anticyris caput insanabile nunquam / tonsori Licino commiserit. O ego laeueus / qui purgor bilem sub uerni temporis horam!*

⁹ Essa questão é levantada por P. Hadju (2007, p. 34-5).

Esse, enquanto erra e arrota versos elevados,
 se em poço ou fosso cai, como quem caça melros,
 embora grite muito “Ei, amigos, socorro!”,
 não haverá ninguém preocupado em salvá-lo.
 Mas se alguém leva ajuda e corda oferece,
 “sabes se não se pôs aí prudente e se
 quer ser salvo?”, direi e o fim do poeta sículo
 contarei: (vv. 457-464)¹⁰

Nessa outra imagem,¹¹ percebemos que o poeta louco cai num poço, enquanto verseja, mas, uma vez dentro do poço, não se sabe, com certeza, se ele se pôs lá de propósito ou mesmo se quer sair de lá. O emprego do adjetivo *prudens* (v. 462), qualificando o poeta louco e suas ações, revela o aspecto consciente e deliberado senão da queda no poço, pelo menos da vontade de não ser salvo ou, numa possibilidade ainda mais remota, até mesmo de ambas as coisas. Assim, tanto na apresentação pessoal, quando na queda no fosso (ou poço), é possível apontar a existência de um elemento racional, de um propósito mais ou menos calculado e deliberado. Por um lado, o poeta louco faz questão de se apresentar publicamente como demente, para garantir seu reconhecimento poético, e, por outro, mesmo sofrendo consequências ruins, advindas da sua atividade poética insana, insiste em não ser salvo.

Mas esse traço racional na demência do poeta louco parece ser apenas de superfície. A própria posição, evidentemente irônica, que o eu-poético assume, ao considerar-se tolo (*o ego laeuius*, v. 301), estabelece uma polarização entre ele e o poeta louco, entre a ‘sensatez’ do poeta louco e a ‘tolice’ de Horácio. Entretanto, os polos dessa relação, numa segunda leitura, mostram-se invertidos, pois, na verdade, o eu-poético mostra-se sensato ao livrar-se da loucura na primavera (*purgor bilem sub uerni temporis horam*, v. 302). E a aparente racionalidade do poeta louco,

¹⁰ *Hic dum sublimis uersus ructatur et errat, / si ueluti merulis intentus decidit auceps / in puteum foueamue, licet “succurrite” longum / clamet “iociuus”, non sit qui tollere curet. / Si curet quis opem ferre et demittere funem, / “qui scis na prudens huc se deiecerit atque / seruari nolit?” dicam, Siculique poetae / narrabo interitum.*

¹¹ M. Ritter (2006, p. 15) faz uma divisão entre o *poeta uesanus*, que aparece no fim da *AP* e os poetas loucos de Demócrito (*AP*, 295-302). Parece-nos desnecessária e pouco produtiva a divisão, pois ambas as figuras compartilham a característica a que Horácio dirige sua ‘crítica’, a loucura.

em seguida, é enfaticamente contrastada com um elemento da ordem do completamente irracional, uma característica que, de fato, é uma das marcas da conformação do poeta louco. Esse elemento é a nocividade que a loucura poética acarreta, em primeiro lugar, ao próprio poeta.

Acabamos de ver que o poeta louco cai num poço ou fosso exatamente porque versejava de uma forma, no mínimo, errante (vv. 457-459), ou seja, é o exercício da atividade poética nessas circunstâncias que está na origem da queda do poeta. Horácio, na descrição desse processo, faz um interessante jogo contrastivo e irônico entre “cair em poço ou fosso” (*decidit in puteum foueamue*, v. 458-459) e “arrotar versos elevados” (*dum sublimis uersus ructatur*, v. 458): o poeta louco, preocupado em alcançar os altos céus, termina por se afundar na terra, sem chão. Assim, o próprio poeta se põe através dos seus versos num lugar baixo e que o prejudica. Mas os efeitos do delírio poético lhe podem ser ainda mais nocivos, como podemos notar neste passo:

[...] como um deus imortal desejando
 ser tido, Empédocles friamente no ardente
 Etna se lançou. Morram em paz os poetas:
 quem salva um contrariado age como quem mata!
 Já fez isso outras vezes e, mesmo amparado,
 homem não se faz, não larga a ilustre morte. (vv. 464-469)¹²

Aqui, o delírio atinge o seu ápice e leva o poeta à morte. De tal modo dominado e cego de loucura, o poeta, achando-se capaz de se igualar aos deuses, se mata, lançando-se num vulcão. Esse é o ponto a que chega sua irracionalidade: a morte! O poeta louco mata a si próprio. E tentar salvá-lo é novamente inútil, porque o poeta louco sempre insistirá no “amor à ilustre morte” (*nec ponet famosae mortis amorem*, v. 469).

Mas não é só o poeta a única vítima da sua loucura. Sua obra e seu leitor são também afetados numa espécie de cadeia de contágio. Vejamos como isso acontece.

AAP é aberta com uma imagem que costuma ser chamada pela crítica de *monstrum* (cf. SANTOS, 2000). Trata-se de uma criatura

¹² *Deus immortalis haberi / dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aetnam / insiluit. Sities liceatque perire poetis; / inuitum qui seruat, idem facit occidenti. / Nec semel hoc fecit nec, si retractus erit, iam / fiet homo et ponet famosae mortis amorem.*

híbrida, meio humana, meio animalesca, caracterizada pelo enorme descompasso entre suas partes e por uma notável feiura:

Humana fronte a equina cerviz se um pintor
unisse e, a membros vindos de toda a parte,
pluma vária aplicasse, de modo que o rosto
formoso de mulher findasse em peixe horrendo...
Vendo isso, amigos, conteríeis vós o riso? (vv. 1-5)¹³

A união de cabeça humana a pescoço de cavalo gera um estranhamento imediato, que tende a se agravar com a continuação da descrição do *monstrum*. Os membros vindos de toda a parte e as penas variegadas findam a caracterização de uma irremediável falta de coerência entre as partes, e o que era belo em cima termina horroroso em baixo. Esse quadro ridículo é normalmente relacionado ao que tradicionalmente se considera a primeira lição da *AP*, de raízes aristotélicas: a necessidade de harmonia entre as partes da obra poética.

Para além da questão da harmonia e completude, contudo, o *monstrum*, logo depois, é considerado o fruto dos sonhos de uma mente doentia (*uelut somnia aegri*, *AP*, 7). Essa é uma aproximação muito significativa, porque a noção de doença nos remete imediatamente a uma série moléstias que reaparecerão somente no fim da *AP*, quando Horácio faz a caracterização final do poeta louco:

Como se evita a sarna molesta ou a doença,
dos reis, o místico delírio ou Diana irada,
o sábio teme tocar poeta louco e fôge
as crianças o acossam, incautos perseguem-no. (vv. 453-456)¹⁴

Como percebemos, o próprio poeta louco é identificado, através da comparação com algumas doenças, com uma moléstia (*poeta uesanus*, v. 455). Mais, ele próprio é a moléstia e pode ser nocivo, não só a si próprio, como já vimos, como também à sua obra e a outras pessoas. Por

¹³ *Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si uelit et uarias inducere plumas / undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi, risum teneatis, amici?*

¹⁴ *Vt mala quem scabies aut morbus regius urget / aut fanaticus error et iracunda Diana, / uesanum tetigisse timent fugiuntque poetam, / qui sapiunt; agitant pueri incautique sequuntur.*

isso, quem tem juízo, e é saudável, temendo o contágio, evita chegar perto dele. Dessa forma, pode-se estabelecer, pela via da doença, uma íntima relação entre a imagem inaugural da *AP* e o poeta louco. Se o *monstrum* é o produto de uma mente doentia, e o poeta louco é um demente, portador de uma enfermidade mental, então o *monstrum* pode ser considerado uma obra do delírio poético. A aproximação entre ambos, um poeta e um pintor é corroborada ainda pelo famoso princípio horaciano do *ut pictura poesis*, que também é professado na *AP* (v. 361).

Além disso, nos últimos versos da *AP*, o poeta louco é identificado com duas figuras de animais: o urso furioso e a sanguessuga:

Não é bem claro por que faz e refaz versos,
se urinou nas cinzas do pai ou sacrílego
profanou lugar sacro; decerto delira
e, como o urso que a jaula rompeu, o hostil
recitador em fuga põe doutos e indoutos;
aquele a quem agarrou, prende e lendo mata;
só satisfeita larga a pele a sanguessuga. (vv. 470-476)¹⁵

Aqui, notamos que ele também, tal como o *monstrum*, tem um caráter híbrido. Seus traços animais se evidenciam não só com a comparação, ora ao urso furioso, ora à sanguessuga, mas também ao fato de não se fazer homem, mesmo amparado, do trecho anterior do v. 469 (*nec fiet homo*). E o seu caráter prejudicial é colocado em relevo através da hostilidade e do risco à humanidade que os animais representam. Além de prejudicar a si mesmo, o poeta louco oferece riscos ao outro, afugenta a todos, principalmente quem é sábio (*qui sapiunt*, v. 455) e provoca a morte também daquele que consegue capturar.

Esse processo de contágio, em que as pessoas chegam até mesmo ao ponto de evitar tocar o poeta louco, pode ser aproximado do símile da pedra magnética de Hércules, que encontramos no *Íon* de Platão. Nesse diálogo, o magnetismo é utilizado para ilustrar o funcionamento do encantamento provocado pela poesia: a Musa inspira o poeta, que, por sua vez, deixa o rapsodo entusiasmado (latinamente, “inspirado”) e este,

¹⁵ *Nec satis apparet cur uersus factitet, utrum / minxerit in patrios cineres, an triste bidental / mouerit incestus; certe furit, ac uelut ursus, / obiectos caueae ualuit si frangere clatros, / indoctum doctumque fugat recitator acerbus; / quem uero arripuit, tenet occiditque legendo, / non missura cutem nisi plena cruoris hirudo.*

por fim, encanta e arrebatava o ouvinte. Todos são igualmente tomados do êxtase da (“divina”) poesia (*Íon*, 533d.). Ou seja, o arrebatamento poético é associado diretamente à ideia de que um ente divino transmite um estado de quase estupor aos mortais através do poeta, o primeiro elemento humano do elo. Horácio, por sua vez, subverte essa lógica, mas não o mecanismo de funcionamento do símile platônico. Se, em Platão, temos um processo contagiante e arrebatador; em Horácio, o processo é contagioso e molesto: os deuses amaldiçoam o poeta louco, vítima talvez do seu próprio desvario, o qual, quando não se suicida, antes de fazê-lo, produz monstros ou se torna ele mesmo um *monstrum*, que persegue, enfurecido, suas presas e mata o ouvinte a que se agarra, tal como a sanguessuga. É assim que o *ingenium*, impetuoso, se não domado, descamba em loucura!

5. O poeta louco e a *ars*

A loucura ganha contornos mais abrangentes se a analisamos do ponto de vista da *ars*. No seguinte trecho da *Ep.* II, 1, a Augusto, podemos perceber como esses limites do delírio são transpostos para um outro plano:

Quem não navega teme navegar; abrótnano
a doente não ousa dar quem não sabe; ao médico
cabe medicar; move o artesão artefatos;
mas poetas somos todos, doutos e indoutos!
Pensa, porém, que esse delírio, leve insânia,
tem seu valor. (vv. 114-119)¹⁶

Horácio ressalta a importância de se ser técnico naquilo que se faz. O médico medica, o piloto de navios pilota navios, o artesão maneja seus artefatos, mas ser poeta todo o mundo, indistintamente, quer, a escrever versos todos se arriscam, técnicos e não-técnicos, doutos e indoutos. Isso, sim, é loucura! É realmente fascinante o jogo que Horácio faz com a utilização de delírio (*error*, v. 118) e insânia (*insania*, v. 118) para representar o desejo generalizado de fazer poesia. Nesse caso, a falta

¹⁶ *Nauim agere ignarus nauis timet; habrotonum aegro / non audet nisi qui didicit dare; quod medicorum est / promittunt medici; tractant fabrilia fabri: / scribimus indocti doctique poemata passim. / Hic error tamen et leuis haec insania quantas / uirtutes habeat, sic collige.*

de técnica é, também ela, quem dá origem à loucura ou é seu elemento catalisador. A insensatez reside exatamente no fato de qualquer pessoa se achar capaz de fazer versos e, o que é ainda pior, julgar-se poeta. Ao considerar isso delírio, uma leve insânia, o nosso poeta, muito irônica e sutilmente, faz uma relação de inevitável aproximação com o *poeta uesanus*. Assim, a falta de técnica não gera menos loucura que o talento desmedido.

Essa questão do papel da técnica na formação do poeta traz a possibilidade de traçar-se outro interessante paralelo entre Platão e Horácio. Ambos, nesse aspecto, divergem completamente, como se distanciam, já o vimos, também em relação ao entusiasmo. E, por caminhos completamente opostos, chegam a conclusões contrárias.

O entusiasmo (*enthousiamós*), em Platão, pelo menos no *Íon*, está vinculado mais à possessão divina do que à loucura propriamente dita, embora ambas as noções se toquem no aspecto da irracionalidade. Os elogios que ele tece ao entusiasmo e ao seu valor na criação poética, muito antes de engrandecer a poesia, como muitas vezes já se supôs (cf. BRANDÃO, 2011, p. 17), desqualifica-a, pois, ao reduzir toda a atividade poética à inspiração, Platão lhe retira toda a possibilidade de discurso verdadeiro, toda e qualquer possibilidade de ser um discurso que professa alguma forma de saber, o que calha muito ao seu esforço de valorização da filosofia. O poeta, assim, é mais um inspirado (*éntheos*) do que um “técnico”, um “artista”. Na verdade, ele não domina uma técnica, como o faz, por exemplo, o artesão, o advogado, o médico. No diálogo, o rapsodo Íon, que acabara de vencer um importante concurso de recitação, é, nesse ponto, ridicularizado por Sócrates e levado a concluir que, ele, de fato, enquanto rapsodo, conhece somente a poesia de Homero e nada pode dizer de outros poetas e, portanto, da poesia em geral (*Íon*, 536c-d). Por isso, não sendo detentor de uma técnica (*tékhne*), é um *atékhnos*.

Horácio, por sua vez, a respeito do processo de criação, confere um valor sensivelmente menor ao entusiasmo, embora não o descarte completamente, como já vimos, quando defende a sua cooperação com a técnica (cf. *AP*, 408-11). De fato, Horácio, principalmente quando ausente a arte, leva o entusiasmo ao limite da loucura, fundindo-os, e pinta a imagem do poeta louco, sem arte, como a do ‘não-poeta’. Para ele, o poeta louco poderá até ter valor e nome de poeta, mas não será, de modo algum, um poeta de verdade, porque a técnica lhe é fundamental. Somente se conciliada ao talento, é que ela é capaz de conferir à poesia a sua grandeza. Por isso, o poeta deve, por força, dominar a ‘arte poética’, sob o risco de conceber obras monstruosas ou de tornar-se ele próprio um *monstrum*.

6. Considerações finais

Mesmo sendo um grande defensor da técnica, Horácio não perde de vista o valor do *ingenium* (“talento”, “gênio”, “engenho”) e a necessidade de a poesia deleitar:

Antes um poeta louco e rude parecer,
se me encantam ou mesmo enganam minhas falhas,
que ser sábio e ter raiva. (*Ep.* II, 2, 126-128)¹⁷

Horácio preferiria parecer (*uideor*, v. 126, resalte-se, não ‘ser’, mas sim ‘parecer’) o abominável e doentio poeta louco a ter conhecimento (*sapere*, v. 128) e se enraivecer, contanto que seus versos, ainda que ruins, cheios de falhas, fossem capazes de encantar ou, pelo menos, iludir. Em outras palavras, a poesia não pode abrir mão do deleite a pretexto de ensinar.¹⁸

O nosso poeta pode até ser o poeta da técnica, mas não se esquece da função primeira da poesia – se é que ela pode ter uma – que é encantar. E as *Epístolas* de Horácio, em especial a *Arte Poética*, muito antes de professar uma ‘arte poética’, são, de fato, encantadoras...

Referências

BRANDÃO, J. L. O entusiasmo poético. In: MUNIZ, F. (Org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

BRINK, C. *Horace on poetry: Prolegomena to the Literary Epistles*. Cambridge: Cambridge U.P, 1963.

BRINK, C. *Horace on poetry: ‘The Ars Poetica’*. Cambridge: Cambridge U.P, 1971.

¹⁷ *Praetulerim scriptor delirus inersque uideri, / dum mea delectent mala me uel denique fallant, / quam sapere et ringi.*

¹⁸ Esse trecho provoca grande estranheza à crítica, pela dificuldade de harmonizá-lo com o restante da obra epistolar horaciana. Há quem o qualifique, por exemplo, de “un-Horatian content”, como C. Brink (1963, p. 349), M. Ritter (2006, p. 15), por sua vez, defende que Horácio (a voz poética, evidentemente), nesse trecho, “privilegia o seu raríssimo *ingenium*”. Já E. Oliensis (1998, p. 219), com base não só nesse trecho, chega a identificar o poeta louco ao próprio Horácio.

CICERO. *Brutus; Orator*. Translated by G. L. Hendrickson and H. M. Hubbell. London: Harvard University Press, 1939.

CICERO. *On Old Age; On Friendship; On Divination*. Translated by W. A. Falconer. London: Harvard University Press, 1923.

CICERO. *Pro Archia; Post reditum in Senatu; Post reditum ad Quirites; De domo sua*. Translated by N. H. Watts. London: Harvard University Press, 1923.

GLINATSI, R. *La Place de l'Épître aux Pisons dans l'œuvre d'Horace: vers une reconstitution de la poétique horatienne*. 2010. 837 f. Tese (Doutorado em Literatura Latina) – Université Charles-de-Gaulle, 2010.

LAIRD, A. The “Ars Poetica”. In: HARRISON, S. J. (Ed.). *The Cambridge companion to Horace*. New York: Cambridge U.P., 2007.

HADJU, P. The Mad Poet in Horace's “Ars Poetica”. *Canadian Review of Comparative Literature*, Edmonton, v. 41, n. 1, p. 28-42, 2014. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/canadian_review_of_comparative_literature/v041/41.1.hajdu.pdf>. Acesso em: 11 out. 2015.

HORACE. *Satires; Epistles; Ars Poetica*. Translated by H. R. Fairclough. London: Harvard University Press, 1929.

OLIENSIS, E. *Horace and the Rhetoric of Authority*. Cambridge: Cambridge U.P., 1998.

PLATÃO. *Íon*. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1999.

RITTER, M. W. *Brevis furor: the madness of poetic inspiration in Horace's works*. 2006. 60 f. Thesis (Master of Arts in classical philology) – University of Florida, 2014.

SANTOS, M. M. O *Monstrum* da *Arte Poética* de Horácio. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 4, p. 191-265, 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/viewFile/73788/77454>>. Acesso em: 13 abr. 2015.

SILVA, D. G. *Escrever, sobrescrever: metalinguagem nos epigramas de Calímaco*. 2014. 140 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – FALE/UFMG, 2014.

Visões da prática transmídia a partir de diferentes campos de investigação

Camila Figueiredo
POSLIT/UFMG, doutoranda

RESUMO: Baseada na tríade convergência midiática, cultura participativa e inteligência coletiva, a transmídia tem sido uma ferramenta útil para expandir narrativas e explorar mundos ficcionais que não podem ser esgotados em uma única mídia, mas se espalham por outras plataformas. Criado a partir do reconhecimento de características midiáticas fluidas, o termo “transmídia” tem se mostrado apropriado na análise de produtos culturais contemporâneos. No entanto, mais do que a simples ideia de “através de mídias”, a definição e o escopo do fenômeno variam consideravelmente de acordo com a área de estudos. De transmidialidade à narrativa transmídia, de narrativas expandidas à *transmedia storytelling*, de multiplataformas ao *branding*, este texto investiga diferentes visões do termo, mais especificamente a partir do campo da Narratologia, dos Estudos de Mídia, do Marketing e da Intermidialidade.

Palavras-chave: transmídia; transmidialidade; Intermidialidade

ABSTRACT: Based on the triad media convergence, participatory culture and collective intelligence, transmedia has proven to be a useful tool in order to expand narratives and explore fictional worlds that cannot be contained in one single medium, but which spread through other platforms. Created from the recognition of fluid media characteristics, the term “transmedia” has been considered appropriate in the analysis of contemporary cultural products. However, more than the idea of “across media”, the definition and scope of the phenomenon vary considerably according to the area of studies. From transmediality to transmedia narrative, from expanded narratives to transmedia storytelling, from multiplatforms to branding, this text investigates different visions of the term, more specifically from the field of Narratology, Media Studies, Marketing and Intermidiality.

Keywords: transmedia; transmediality; Intermidiality

Desde os anos de 1950, e especialmente desde a década de 1980, percebe-se o surgimento de um novo cenário cultural, marcado por uma maior interação e integração entre as artes, no qual sobejam formas híbridas e práticas culturais cada vez mais dependentes das novas tecnologias. Esse novo panorama, chamado por Henry Jenkins de “cultura da convergência”, é “onde as velhas e as novas mídias colidem, onde a mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (2009a, p. 29). Esse modelo tem modificado os processos de recepção e distribuição dos produtos culturais contemporâneos, que estão sujeitos a uma nova lógica de produção e consumo.

A cultura da convergência é resultado, segundo Jenkins, de três elementos principais: a convergência dos meios de comunicação, a cultura participativa e a inteligência coletiva. A convergência dos meios de comunicação se dá por meio do “fluxo de conteúdo através de múltiplas plataformas de mídias”, da “cooperação entre múltiplos mercados midiáticos” e do “comportamento migratório do público dos meios de comunicação” (2009a, p. 29). A cultura participativa contrasta com a noção de passividade do público, que abandona o papel de simples consumidor de produtos midiáticos e passa a participar, interagir e até mesmo produzir seu próprio conteúdo midiático. Já a expressão “inteligência coletiva”, cunhada pelo teórico francês Pierre Lévy, refere-se à estratégia de consumo encontrada para fazer frente ao grande fluxo de informações dos nossos dias: “[p]or haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos.” (2009a, p. 30)

Baseada na tríade convergência midiática, cultura participativa e inteligência coletiva, a transmídia tem sido uma ferramenta útil para expandir narrativas e explorar mundos ficcionais que não podem ser esgotados em uma única mídia, mas se espalham por outras plataformas. Criado a partir do reconhecimento de características midiáticas fluidas, o termo “transmídia” tem se mostrado apropriado na análise de produtos culturais contemporâneos. No entanto, mais do que a simples ideia de “através de mídias”, a definição e o escopo do fenômeno variam consideravelmente de acordo com a área de estudos. Este texto investigará diferentes visões do termo, mais especificamente a partir do campo da Narratologia, dos Estudos de Mídia, do Marketing e da Intermidialidade.

Primeiramente, há divergências quanto à nomenclatura daquilo que pode ser chamado de transmídia. Como lembra Christy Dena

(2009, p. 2), são usados os termos “narrativas transmídia” [*transmedia storytelling*] e “narrativas expandidas” [*expanded narratives*] (JENKINS, 2006), “narrativas distribuídas” [*distributed narratives*] (RETTBERG, 2004), “narrativas cross-situadas ou cruzadas” [*cross-sited narratives*] (RUPPEL, 2006), “histórias muito distribuídas” [*very distributed stories*] (DAVENPORT *et al.*, 2000), “[experiências] distribuídas através de múltiplas mídias plataformas, locais e tempos” [*distributed across multiple media, platforms, locations, and times*] (MCGONIGAL, 2006), entre outros.

A definição mais comumente utilizada para caracterizar o fenômeno transmídia é a que Henry Jenkins propõe em 2003 na coluna para a *Technology Review*, posteriormente retomada em seu livro *Cultura da convergência*. Já naquele primeiro momento, ele lança as bases para o que observa ser o “futuro do entretenimento”, um “progresso do processo criativo”, por meio do qual personagens se tornam “mais fortes e mais persuasivos”. Para ele, a transmídia designa um novo tipo de narrativa, em que a história “desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (2009a, p. 138). De acordo com Jenkins, esse fluxo de conteúdo através de múltiplos canais de mídia é quase inevitável nesta era de convergência de mídias.

Em seu blog *Confessions of an Aca-Fan*, Jenkins revisita o assunto em 2011, dizendo que, por si só, transmídia significa simplesmente “através de mídias”, e que narrativa transmídia descreve “uma lógica para pensar sobre o fluxo de conteúdo através de mídias” (2011, s.p.).¹ Na prática, portanto, a narrativa transmídia é uma estratégia normalmente utilizada para (a) fazer uma ponte entre um texto principal – geralmente o filme – e suas sequências; (b) preannunciar evoluções no enredo de uma obra; (c) expandir a narrativa ou completar suas lacunas; (d) desenvolver histórias de personagens secundários, outros detalhes e perspectivas da narrativa; (e) oferecer um apoio para o ingresso de um novo público à franquia; (f) construir universos que não podem ser esgotados em uma só mídia. Economicamente, trata-se de um projeto vantajoso para os produtores, pois acaba por conquistar consumidores de diferentes nichos e aumentar o engajamento do público.

¹ No original: “(...) one logic for thinking about the flow of content across media.” Todas as traduções neste texto são minhas.

Apesar de popular, o conceito de Jenkins não é o único. Além de nomenclaturas diferentes, a transmídia descreve fenômenos diferentes dependendo da área de pesquisa. Assim, observamos, por exemplo, que quatro áreas principais tratam do fenômeno de maneiras distintas: a narrativa transmídia (na área da Narratologia), a *transmedia storytelling* (na área de Estudos de Mídia), a *transmedia branding* ou simplesmente transmídia (na área de Marketing), e a transmidialidade (na área de Intermedialidade).

Na Narratologia (narrativa transmídia)

A narratologia, termo cunhado por Tzvetan Todorov, dedica-se ao estudo da representação das práticas e princípios da narrativa. Apesar de suas origens estarem voltadas ao estudo da narrativa em textos verbais, em especial à prosa literária,² hoje uma das abordagens da narratologia é a intermediática, que examina a narrativa em qualquer mídia – literatura, cinema, quadrinhos, jogos de videogames, etc. Na narratologia pode-se questionar, por exemplo, que tipos de histórias são contadas por uma mídia, quais propriedades de uma determinada mídia são favoráveis ou desfavoráveis à narratividade, o que uma mídia pode fazer que a outra não pode, que gêneros, instrumentos ou problemas narrativos são particulares a uma mídia e sob que condições as mídias não verbais podem contar histórias.

Um dos assuntos que interessam à narratologia é a narrativa transmídia, ou seja, a relação entre a narrativa e as diversas mídias. A narratologia examina comparativamente como as diferentes mídias constroem a narrativa, considerando as limitações e possibilidades de cada mídia. Para Ryan, a narrativa transmídia é uma modalidade especial da transficcionalidade, definida por Richard Saint-Gelais (2005) como uma relação que se observa quando “dois (ou mais textos) (...) compartilham elementos tais como personagens, lugares imaginários, ou mundos ficcionais” (2013, p. 362).³ A diferença é que a transficcionalidade poderia também tratar de uma migração entre diferentes textos pertencentes a

² Para uma descrição mais detalhada dos conceitos e da história da narratologia, ver o verbete “Narratology”, de Jan Christoph Meister, no âmbito do projeto *the living handbook of narratology*, da Universidade de Hamburgo.

³ No original: “two (or more) texts (...) share elements such as characters, imaginary locations, or fictional worlds.”

uma mesma mídia; já na narrativa transmídia, essa migração ocorreria apenas entre mídias diferentes. Ou seja, a narrativa transmídia seria um caso especial de transficcionalidade.

Nos Estudos de Mídia (*transmedia storytelling*)

Apesar de ter sido traduzida como “narrativa transmídia” no livro *Cultura da convergência*, a expressão original *transmedia storytelling*, tal como usada por Jenkins, aborda aspectos ligeiramente diferentes. Enquanto nos Estudos de Mídias a *transmedia storytelling* dá grande ênfase no mundo ficcional (*storyworld*) que se desdobra através de múltiplas plataformas, na narrativa transmídia o foco está nas especificidades de diversas mídias no tocante à narrativa.

Além da ênfase na construção de mundos ficcionais, os Estudos de Mídias se caracterizam pela atenção especial aos suportes tecnológicos, ou seja, aos meios de comunicação em massa, como, por exemplo, o rádio, a televisão, o computador, etc. A importância das novas mídias se dá sempre na sua relação com as mídias antigas, as quais, segundo Jenkins, não estão morrendo, mas sendo substituídas: “Cada meio antigo foi forçado a conviver com os meios emergentes”; “suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias” (2009a, p. 41-42). A *transmedia storytelling*, sob esse aspecto, seria um fenômeno recente que, apesar de não ter necessariamente de fazer uso das novas tecnologias (pode-se muito bem criar uma narrativa que comece como episódios em uma revista ou jornal, continue em um livro e termine em uma revista em quadrinhos), se disseminou ao utilizar, na maior parte dos casos, as novas mídias – como a internet, os jogos digitais, os dispositivos móveis, etc. –, das quais pode-se dizer que é extremamente dependente hoje em dia.

No Marketing (*transmedia branding* ou *transmídia*)

O grande retorno econômico dos projetos transmídia despertou interesse das indústrias de entretenimento e de publicidade, interessadas em aplicar as estratégias transmídia na produção e distribuição de produtos culturais cada vez mais diversificados. Nesses casos, são enfatizados os aspectos tecnológicos, mercadológicos, de consumo e de recepção da transmídia. A criação de projetos de entretenimento e publicidade para promover um produto ou serviço é chamada de *branded*

entertainment ou *transmedia branding* (em português, é utilizada a expressão “entretenimento transmídia” ou simplesmente “transmídia”). No âmbito dos estudos de marketing, trata-se de um tipo de publicidade de uma marca que se estende através de várias mídias, não dizendo respeito, portanto, a um determinado conteúdo ou de uma narrativa. No contexto da cultura da convergência, observa-se o surgimento de empresas que se especializaram em criar, desenvolver e executar projetos transmídia, muitas vezes com um forte viés de *branding*.

Jenkins utiliza a franquia *Star Wars* para explicar a diferença entre *transmedia storytelling* e *transmedia branding*:

Então vemos algo como *Dark Lord: The Rise of Darth Vader* como uma extensão da narrativa transmídia que surgiu em torno de *Star Wars* porque fornece um pano de fundo e novas ideias a um personagem central daquela saga. (...) Por outro lado um cereal matinal *Star Wars* pode promover a marca da franquia, mas tem uma contribuição limitada para o nosso entendimento da narrativa ou do mundo da história. (2009b, s.p.)⁴

Na Intermidialidade (transmidialidade)

Nota-se que, na área da Intermidialidade, ainda poucos estudiosos se dispõem a examinar a transmídia. No entanto, o fenômeno vem adquirindo maior relevância ultimamente, e também é possível notar uma expansão naquilo que o termo vem a designar.

De grande influência na área da Intermidialidade, Irina O. Rajewsky tratou brevemente da transmidialidade em seu livro *Intermedialität* (2002). Para a autora, a categoria transmidiática descreve a presença de certo tema, estética ou discurso através de uma variedade de mídias diferentes. Exemplos de transmidialidade, portanto, seriam as estéticas do futurismo e do *steampunk*, que podem estar presentes na pintura, na literatura, na escultura, na moda, nos quadrinhos, em filmes, etc.

⁴ No original: “So, we can see something like *Dark Lord: The Rise of Darth Vader* as an extension of the transmedia narrative that has grown up around *Star Wars* because it provides back story and insights into a central character in that saga. (...) By comparison, a *Star Wars* breakfast cereal may enhance the franchise’s branding but it may have limited contribution to make to our understanding of the narrative or the world of the story.”

Apoiando-se na teoria de transmidialidade de Irina Rajewsky, Werner Wolf, professor da Universidade de Graz, Áustria, elabora seu próprio conceito, que vê o fenômeno como um tipo de intermidialidade extracomposicional,⁵ ou seja, resultante de relações ou comparações entre entidades semióticas midiaticamente diferentes:

Fenômenos transmídia são fenômenos não específicos a mídias individuais. Uma vez que aparecem em mais de uma mídia, apontam para similaridades palpáveis entre entidades semióticas heteromidiáticas. A transmidialidade está presente, por exemplo, no nível de elementos formais ahistóricos e em modos de organizar complexos semióticos, como na repetição de motivos e na variação temática (ex. em música e literatura), na metalepsis (em ficção, filme, pinturas, etc.) e na narratividade. (2005, p. 252-253)⁶

Wolf lembra ainda que a narratividade não está restrita às narrativas verbais, mas pode também estar ligada a óperas, filmes, balés, artes visuais, etc.; e que certos traços históricos, presentes em várias mídias relacionadas a um determinado período, e certos temas arquetípicos podem também ser explicados pela transmidialidade.

Elleström trata a transmidialidade como um dos possíveis fenômenos resultantes do processo de transmidiação.⁷ A transmidiação é resultante da mediação de um conteúdo anteriormente midiado, ou seja, submetido a um processo de materialização por meio de uma mídia técnica. E pode envolver tanto produtos midiáticos específicos quanto

⁵ O outro tipo seria a transposição intersemiótica, em que ficaria claro que certo conteúdo ou aspecto formal foi transferido originalmente de uma mídia para outra.

⁶ No original: “Transmedial phenomena are phenomena that are non-specific to individual media. Since they appear in more than one medium, they point to palpable similarities between heteromedial semiotic entities. Transmediality appears, for instance, on the level of ahistorical formal devices and ways of organizing semiotic complexes, such as repetition of motifs and thematic variation (e.g., in music and literature), metalepsis (in fiction, film, painting, etc.), and narrativity.”

⁷ Segundo Elleström, todos os produtos midiáticos podem ser analisados a partir de uma perspectiva sincrônica, em termos de *combinação* e *integração*, e também a partir de uma perspectiva diacrônica, em termos de *mediação* e *transformação*. Nota-se que as perspectivas não são excludentes, ou seja, um mesmo produto midiático pode ser examinado sincronicamente e diacronicamente. (2013, p. 115, grifos meus)

características de uma mídia qualificada. Por exemplo, um poema é midiado e, portanto, pode ser impresso em um livro; posteriormente, o mesmo poema é transmidiado, ao ser lido em voz alta por uma pessoa. Outro tipo de transmídiação bem conhecido é a adaptação de romances para o cinema. Os fenômenos transmidiáticos “comparam traços, estruturas e formas de significação presentes em várias mídias qualificadas, dentro de um contexto histórico específico ou no cruzamento de limites históricos e sociais, onde ‘circulam’ sem estarem definitivamente ligados a uma ou a outra mídia” (ELLESTRÖM, 2010, p. 35).⁸

Observar esses fenômenos é, para o autor, mais interessante do que simplesmente determinar a direção transformacional e a relação específica entre duas mídias. Além da narrativa, uma ampla variedade de traços midiáticos são transmidiáticos no sentido de que podem ser transferidos entre mídias como, por exemplo, as noções de recepção e de interpretação.

Conclusão

A abordagem mais recorrente no Brasil é a que trata o fenômeno sob a perspectiva da Comunicação Social, que também é a de Henry Jenkins. Essa abordagem está atrelada principalmente aos departamentos de Comunicação e Marketing das universidades, que têm discutido ativamente o assunto e promovido diversos fóruns e congressos específicos sobre o tema. As contribuições sob essa ótica ajudam a entender, em especial, os apelos financeiros e os aspectos sociais do fenômeno transmídia. Por outro lado, os aspectos artísticos e históricos são normalmente contemplados na perspectiva da Literatura Comparada e da Intermidialidade. Dependendo do foco de determinada análise, é natural que se opte por uma ou outra abordagem. Contudo, para que o fenômeno transmídia possa ser analisado sob diversos ângulos e em toda a sua complexidade, o ideal é que haja uma colaboração entre as áreas de estudo mencionadas.

⁸ No original: “(...) compare traits, structures and forms of meaning that are to be found in many qualified media, within a specific historical context or crossing historical and social boundaries, where they ‘circulate’ without being definitely linked to the one or the other medium.”

Referências

DENA, C. *Transmedia practice: theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments*. 2004. 358f. Tese (Digital Cultures Program) - School of Letters, Art and Media, 2004. Disponível em: <http://www.christydena.com/phd/>. Acesso em: 3 mar. 2015.

ELLESTRÖM, L. The modalities of media: a model for understanding intermedial relations. In: ELLESTRÖM, L. (Ed.). *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 11-50.

ELLESTRÖM, L. Adaptation within the Field of Media Transformations. In: BRUHN, J.; GJELSVIK, A.; HANSSSEN, E. F. (Ed.). *Adaptation studies: new challenges, new directions*. London: Bloomsbury, 2013. p. 113-132.

JENKINS, H. Transmedia storytelling: moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. *Technology Review*, 15 jan. 2003. Disponível em: <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/>. Acesso em: 4 mar. 2015.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. ampl. e atual. São Paulo: Aleph, 2009a.

JENKINS, H. The revenge of the origami unicorn: seven principles of transmedia storytelling, 12 dez. 2009b. In: *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*. Disponível em: http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html. Acesso em: 30 abr. 2015.

JENKINS, H. Transmedia 202: Further Reflections. In: *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, 1 ago. 2011. Disponível em: http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. Acesso em: 4 mar. 2015.

MEISTER, J. C. Narratology. In: HÜHN, P. et al. (Org.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press, 2013. Disponível em: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology>. Acesso em: 9 mar. 2015.

RAJEWSKY, I. O. *Intermedialität*. Tübingen: Francke/UTB, 2002.

RYAN, M.-L. Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, v. 34, n. 3, p. 361-388, Fall 2013. Disponível em: <<http://poeticstoday.dukejournals.org/content/34/3/361.refs>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

WOLF, W. Intermediality. In: HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M.-L. (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Oxfordshire: Routledge, 2005. p. 252-256.

Representações da modernização urbana do Rio de Janeiro: crônicas de Lima Barreto e João do Rio

Carlos Mário Paes Camacho

Pós-Doutorado em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais, professor do Instituto de Laticínios Cândido Tostes em Juiz de Fora (EPAMIG)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo a investigação sobre as representações da modernização urbana do Rio de Janeiro nas crônicas de Lima Barreto (1888-1922) e João do Rio (1888-1921). O estudo crítico das crônicas dos dois escritores fornece subsídios importantes para a compreensão das transformações urbanas e da modernização do Rio de Janeiro do final do século XIX e limiar do XX. Defende-se como hipótese central a ideia de que as crônicas dos escritores investigados refletem e trazem à baila assuntos polêmicos ou passíveis de discussão da realidade econômica, política, social e cultural brasileira dos séculos XIX e XX. Percebe-se, portanto, que as crônicas desses autores expressaram indagações e perplexidades oriundas dos problemas e incômodos provocados pelos trabalhos de modernização para o cotidiano da cidade.

Palavras-chave: representações; modernização; reformas urbanas; literatura; história.

RESUMEN: Este artículo tiene como objeto de investigación el estudio de las representaciones del proceso de modernización urbana de La Rio en las crônicas de Lima Barreto (1888-1922) y João do Rio (1888-1921). Una investigación crítica de las crônicas dos autores proporcionan información importante para la comprensión urbana de Rio de Janeiro, em el umbral de los siglos XIX y XX. Se sostiene como hipótesis central la idea que narra el autor de los autores reflexionar y llevar as las cuestiones delanteros o controvertido tema de discusión de la realidad económica, política, social y cultural de Brasil el siglo XIX y XX.. Esta claro, pues, que las crônicas de estos autores expressam solo preguntas y perplejidades que surgen problemas y moléstias causadas por la obras de modernización de la ciudade todos los días.

Palabras clave: representaciones; modernización; reforma urbana; literatura; história.

1. Introdução

Um importante caminho para o estudo da criação literária são as crônicas, as publicações na imprensa, que oportunizam ao pesquisador a compreensão do processo histórico e de suas representações. Deste modo, as representações da modernização urbana do Rio de Janeiro nas crônicas produzidas por escritores cariocas, podem estimular os estudiosos a avaliar melhor as transformações da cidade, por intermédio da relação entre Literatura e a História.

Este artigo tem como objetivo realizar um estudo sobre como se dão as representações da modernização urbana do Rio de Janeiro nas crônicas de Lima Barreto (1888-1922) e João do Rio (1888-1921). Como material básico, optou-se por analisar quatro crônicas de cada autor, produzidas no contexto do Rio de Janeiro da Primeira República (1889-1930). Tal conjunto de escritos permite oferecer um quadro consistente do início do processo de modernização urbana da cidade ao longo dos primeiros anos da República.

As crônicas dos autores de *Triste fim de Policarpo Quaresma* e de *A alma encantadora das ruas* refletem e trazem à baila assuntos polêmicos ou passíveis de discussão da realidade econômica, política, social e cultural do Rio de Janeiro em tempos de transformações urbanas. Como uma segunda hipótese, acredita-se que, ao tornarem palco de suas crônicas uma cidade que estava sendo modificada por obras de modernização, os dois escritores representaram uma série de assuntos pertinentes ao cotidiano carioca, dentre eles os progressos tecnológicos e a marginalização de amplos setores da população carioca.

2. História e urbanização do Rio de Janeiro: breves considerações

Desde o século XIX, sobretudo a partir dos anos de 1870, o Rio vinha passando por um expressivo crescimento urbano. Em 1890, na capital da República, havia 522.651 habitantes; em 1906, a população quase que dobrou, chegando ao número de 811.443 habitantes (CHALHOUN, 1986, p. 24). Rodrigues Alves, ao assumir a presidência da República em novembro de 1902, em relação ao Rio de Janeiro, tinha os seguintes objetivos: a reforma e o saneamento urbanos que implicaram em uma grande campanha de higienização da cidade. E, para conduzir as obras que tinham como alvo a remodelação urbana da

cidade, foi chamado o engenheiro Francisco Pereira Passos para assumir a prefeitura da então capital brasileira. O eminente engenheiro, segundo Oswaldo Porto Rocha (1995, p. 58), formou uma equipe de técnicos que, embora não fosse muito conhecida, era de notória competência. Além da indicação de Passos, Rodrigues Alves nomeou o médico e sanitarista Oswaldo Cruz para pôr em prática, na cidade uma reforma sanitária em consonância com as reformas urbanas.

Pereira Passos reuniu poderes quase ditatoriais para levar adiante as reformas, apresentadas como símbolos da civilização e do progresso. O prefeito carioca liderou uma série de ações que mudaram a paisagem urbana da cidade. A construção do Rio civilizado, que, na realidade, seria o símbolo do progresso da burguesia brasileira, tinha, no entanto, nas camadas populares, um obstáculo. De acordo com Abreu (2008, p. 63), a Reforma Passos, que significou “o primeiro exemplo de intervenção estatal maciça sobre o espaço urbano”, tinha ainda como objetivo a valorização da área central da cidade. Tal orientação estava, igualmente, em conformidade com ações que tinham como meta erradicar do centro as camadas populares. As reformas urbanas, concomitante às campanhas de higienização, portanto, alvejaram as populações mais pobres, que tiveram brutalmente os seus cotidianos alterados e arcaram com o ônus da modernização urbana. Tais populações, contudo, não se comportaram de forma passiva ao longo do processo de modernização da cidade.

É importante sublinhar desde já que o processo de modernização urbana do Rio foi recebido de forma particular pelos escritores. O corolário disso foi ter sido a modernização carioca recebida por alguns com euforia e por outros com desconfiança. A presença de expressões como progresso, modernidade e civilização povoaram o imaginário e as narrativas literárias dos escritores do Brasil da Primeira República (1889-1930).

Feito este rápido preâmbulo, encaminho algumas questões que nortearão as reflexões sobre as representações da modernização do Rio de Janeiro nas crônicas de Lima Barreto e João do Rio.

As crônicas de Lima Barreto evidenciam que o escritor tinha uma avaliação predominantemente negativa acerca das transformações urbanas da cidade do Rio? As crônicas de João do Rio assumem uma representação predominantemente positiva das transformações urbanas sofridas pela capital da República? Como comparar as possíveis representações construídas pelos escritores no que concerne à modernização urbana carioca?

3. As crônicas de Lima Barreto e João do Rio e a cidade do Rio de Janeiro em transformação

3.1. Crônica, Literatura e História

Ao escrever as primeiras crônicas sobre as terras portuguesas na América, Pero Vaz de Caminha torna-se oficialmente o primeiro cronista do Brasil. Segundo Jorge de Sá (2005, p. 5), o texto de Caminha é um exemplo de crônica no sentido literário. O autor sublinha que todo cronista é um artista, na medida em que capta do cotidiano aspectos singulares que são construídos artisticamente, por intermédio da palavra. Pode-se inferir, portanto, que o cronista estabelece uma relação íntima com o leitor que vê pelas lentes do escritor uma cidade que, na maioria das vezes, ele não vê. O cronista, desse modo, representa o cotidiano da cidade, fragmentado e aquilatado por várias experiências humanas. E, no limite, extrai do cotidiano a matéria-prima transformada em narrativas literárias. A identificação da crônica como uma escrita literária, contudo, não a desvincula de suas origens, enquanto relato do tempo, que almeja capturar uma série de acontecimentos. Nesse sentido, ela é ainda um documento que resgata o cotidiano de homens e mulheres, através dos tempos. As pesquisas sobre as crônicas brasileiras fornecem não só ao pesquisador um acervo valioso para o entendimento da escrita literária, como também informações sobre aspectos do cotidiano que remetem o estudioso a compreender o processo histórico de um determinado momento histórico. Por tudo isso, a vinculação entre crônica enquanto escrita literária e escrita da História permanece e fomenta ainda mais o diálogo entre a literatura e as ciências humanas em geral.

A representação da crônica como uma escrita literária que se ocupa do cotidiano, inevitavelmente, mais uma vez, põe para o plano das reflexões teóricas a relação entre Literatura e História, pois, no olho do cronista está implícito também o olhar do historiador. Conforme Margarida de Souza Neves (1995, p. 17), há nos cronistas de todas as épocas a ambição de “condensar na letra o tempo vivido”. A crônica, portanto, ao se identificar com as chamadas coisas banais e fragmentadas do cotidiano, registra igualmente o tempo construído pelos seres humanos. O cronista, desse modo, resgata o indivíduo em suas experiências singulares, aspecto muitas vezes preterido pelo estudioso.

As crônicas constituem-se como um meio importante para a compreensão da literatura enquanto caminho para se desvelar o processo histórico literário e histórico da cidade do Rio de Janeiro. Por conseguinte, elas revelam as representações e impressões feitas pelos personagens históricos da cidade.

A condição do Rio de Janeiro como centro político, administrativo, econômico e cultural do Brasil, a partir do século XVIII, acabou atraindo para a cidade a atenção de muitos observadores. Os relatos e as descrições sobre a cidade, nos períodos colonial e imperial, portanto, acabavam informando sobre os assuntos que marcaram o cotidiano dos seus habitantes (BICALHO, 2003, p. 33). No século XIX e na Primeira República, a crônica enquanto texto literário ganhou cada vez mais prestígio entre os escritores. Desse modo, segundo Neves (2009, p. 128): “Os cronistas parecem ter sido, desde sempre, grandes leitores da cidade. E não falem entre eles, críticos literários e historiadores, aqueles que percebem um pacto entre a crônica e a cidade do Rio de Janeiro”.

A presença do escritor e do intelectual na cena urbana carioca, em um momento crucial da história da cidade, põe em destaque, mais uma vez, a importância da crônica enquanto escrita que recupera as representações da modernização urbana do Rio de Janeiro, por intermédio da investigação do cotidiano. Por conseguinte, o cronista que resgata a “coisa miúda” consegue representar para o seu leitor as principais características de seu tempo. Pode-se, ainda, afirmar que, por meio do seu olhar, materializado e eternizado pela escrita, o cronista realiza o papel do *flâneur*, porque coloca-se em posição de espanto e admiração em relação aos símbolos da modernização carioca.

Sendo assim, a literatura brasileira produzida no final dos anos de mil e novecentos e limiar do século vinte, vem recebendo a atenção marcante de muitos pesquisadores das ciências humanas. Tais pesquisas elegeram em especial escritores que representaram em suas crônicas, contos e romances as transformações que impactaram o cotidiano do Rio de Janeiro. Escritores como Lima Barreto (1881-1922) e João do Rio (1881-1921) são temas de muitos trabalhos. Eles perambularam como *flâneurs* pelas ruas do Rio de Janeiro, da periferia em direção ao centro da cidade, ou vice-versa, ora expressando o encantamento pelas transformações urbanas, ora rechaçando as mudanças que alteraram a fisionomia da cidade. Há de se acrescentar que os dois cronistas evocaram ainda o Rio antigo, implacavelmente destruído pelas transformações urbanas.

3.2. As crônicas de Lima Barreto e as transformações urbanas do Rio de Janeiro

As pesquisas que têm como objeto de estudo as crônicas Lima Barreto revelam que o escritor estava bem sintonizado com as questões do seu tempo. É interessante notar, que um número expressivo de suas crônicas referem-se ao processo de modernização urbana do Rio de Janeiro. (Carlos, isso já foi muito repetido. Talvez deixar aqui e tirar de algum outro lugar.)

Sobre as representações limianas do processo de modernização urbana carioca, Resende (1993, p. 110) afirma, inicialmente, que Lima Barreto posicionou-se de modo contrário à maioria dos intelectuais que alimentavam uma espécie de ufanismo. O escritor, segundo Carvalho (1994, p. 38), percebeu que as mudanças impulsionadas pela modernidade ensejaram a lassidão das redes de convivência e do aviltamento da vida humana e política no interior da então capital da República. A narrativa limiana, desde o incremento das reformas urbanas da cidade a partir de 1904, já se manifestava a respeito delas.

As representações que o escritor fez sobre as intervenções urbanas no Rio sinalizam, de modo peremptório, a preocupação do escritor quanto aos equívocos cometidos pelos governantes. “O convento”, crônica¹ publicada no jornal *Gazeta da Tarde*, em 21/07/1911, tem como tema central a derrubada de prédios históricos. O cronista critica a conduta de pessoas que, em nome de uma modernidade que apelava para a construção de prédios novos, acabava por ser conivente com a destruição de prédios que faziam parte da memória da cidade. Os nomes de Pereira Passos e Paulo de Frontin, engenheiros, protagonistas e defensores da modernização urbana, também são lembrados.

Depreende-se, então, que o erro maior, nesse caso, não seja o de simplesmente derrubar o convento e sim substituí-lo por outro edifício que não contribuirá esteticamente com o conjunto arquitetônico da cidade. Portanto, o cronista, por mais que reconheça a importância desse prédio histórico, não assumiu, nessa crônica, uma postura radical no que diz respeito a um caso ou episódio que ilustra o processo de modernização urbana do Rio.

¹ Todas as crônicas utilizadas foram retiradas da edição *Lima Barreto: toda crônica*, cuja organização coube a Beatriz Resende e Rachel Valença (2004).

Na última parte da crônica, Lima Barreto reconhece que os monumentos históricos trazem a marca do seu tempo. Eles são como atestados da história de um povo. Tal reflexão é utilizada pelo cronista como argumento contra aquilo que o escritor denominou “furor demolidor” (BARRETO, 2004, P. 100). Por último, há a constatação de que a derrubada dos prédios antigos, portadores da memória carioca, estava diretamente relacionada aos interesses do capital especulador imobiliário que paulatinamente alterava a fisionomia urbana.

Na crônica intitulada “As enchentes”, publicada no *Correio da Noite*, em 19/01/1915, o autor critica, mais uma vez, o poder público, na medida que este se preocupa com a aparência e não com as necessidades reais da cidade. As chuvas de verão, conforme assinala o cronista, prejudicam o conjunto da população. E, para piorar as coisas, o poder público carioca não tem um plano para solucionar o problema. Nessa pequena crônica, mais uma vez, evoca o nome de Pereira Passos para assim se posicionar: “O prefeito Passos, que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descuroou completamente de solucionar esse defeito do nosso Rio” (BARRETO, 2004, p. 159). O cronista chama também a atenção do leitor para as administrações municipais que se preocupavam mais com a parte estética do que com os problemas prementes que afetavam a vida dos cidadãos cariocas. Por fim, desvela ao leitor os verdadeiros propósitos do processo de modernização urbana: priorizar grupos minoritários privados, entre os quais os que estavam ganhando com a especulação imobiliária, que eram beneficiados como obras feitas com o dinheiro público.

Em 15/09/1917, foi publicada em O Debate a crônica intitulada “Sobre a carestia”. O cronista faz referência a greves que estavam acontecendo em partes do Brasil, motivadas pela crescente carestia de gêneros alimentícios de primeira necessidade. Ele chama a atenção do leitor para o papel do capitalista, o especulador responsável pela falta de alimentos para a população mais pobre.

O cronista revela que o poder público, o mesmo que patrocina o processo de modernização urbana, é o que permite que os grupos capitalistas especulem como??? o alimento consumido pela população. Por isso, o cronista usa palavras como ganância, cinismo e desfaçatez para revelar, mais uma vez, a execução de uma política dirigida pelo poder público para beneficiar uma minoria que igualmente se beneficia com as

reformas urbanas. A crônica desvela as ações de grupos capitalistas que se associam aos agentes públicos na condução da economia.

O cronista,² em outra crônica, chama a atenção do leitor para a atuação dos médicos higienistas que tratavam doenças como a varíola, por meio de um discurso autoritário. Nesse sentido, ironiza ainda os métodos dos higienistas para a erradicação das doenças: “Todos os males da humanidade estariam curados se ela fosse governada por ditadores médicos, auxiliares acadêmicos, mata-mosquitos, etc., etc.” (BARRETO, 2004, p. 237). Depois disso, o cronista afirma que as doenças que vitimavam, frequentemente, a população carioca não seriam eliminadas pelos métodos autoritários dos médicos higienistas e sim por uma política que pudesse ensejar o crescimento econômico, bem como uma melhor distribuição de recursos.

A visão do cronista se contrapõe à dos médicos na medida em que a doença passa a ser representada a partir da esfera social, e também porque a proliferação de doenças encontra na pobreza um campo fértil para a sua disseminação. Por outro lado, o discurso médico higienista acaba por justificar e até naturalizar a doença; por isso, nas representações dos médicos, era necessário segregar e impor medidas mais enérgicas junto à população mais pobre para a erradicação de doenças.

3.3. As crônicas de João do Rio e as transformações urbanas do Rio de Janeiro

Ao situar João do Rio como cronista singular no contexto da modernização e da “*belle époque* brasileira”, Maria Zilda Ferreira Cury³ representa o autor de *Vida vertiginosa* como um flâneur que perambula pelas ruas, apresentando o leitor os novos conjuntos arquitetônicos emergidos com as transformações urbanas. Cury, munida das reflexões de Walter Benjamin considera que os movimentos e os olhares do cronista e *flâneur* acabam por testemunhar os monumentos da barbárie (CURY, 1996, p. 45). É imperativo destacar que se, de um lado, as transformações beneficiaram as elites dominantes, de outro elas penalizaram as camadas populares. João do Rio não só acentuou as novidades tecnológicas (por

² “Os tais higienistas” foi uma crônica publicada na revista *Careta*, em 4/12/1920.

³ CURY. O avesso do cartão-postal: João do Rio perambula pela capital da República.

exemplo a presença dos automóveis pelas ruas cariocas), como também os aspectos mais lúgubres das reformas urbanas.

Antonio Edmilson Martins Rodrigues⁴ assinala que João do Rio era fascinado pela observação do espaço urbano e pelos diversos hábitos culturais dos moradores da cidade. O autor de *A alma encantadora das ruas* também cumpriu o papel de *flâneur*, ou seja, perambulou pela cidade e descortinou os vários meandros da modernização urbana (RODRIGUES, 2000, p. 17). A vida moderna fez João do Rio experimentar as mudanças no ofício do escritor em razão das novas tecnologias empregadas na produção jornalística.

Em texto destinado a situar historicamente a obra de João do Rio no contexto das transformações urbanas do Rio de Janeiro da Primeira República (1889-1930), Leonardo Ayres Padilha⁵ sublinha os vários temas abordados pelas crônicas do escritor carioca, sempre tendo como cenário a rua. Os temas vinculados à modernidade capitalista que transformaram a cidade são abordados frequentemente. Os costumes e as várias manifestações culturais presentes no Rio sofreram o impacto das mudanças urbanas. Sendo assim, não seria exagero considerar a rua como um dos grandes personagens das crônicas de João do Rio. Em uma delas⁶, revela as várias faces das ruas cariocas que acabam por representar homens e mulheres diante de um cenário urbano que se transformava rapidamente.

A rua ganha vida e é tratada por João do Rio como reveladora da alma carioca. E, logo no início, o cronista chama atenção da rua como espaço que acolhe a miséria e as revoltas sociais, bem como os homens e mulheres eminentes (RIO, 1997, p. 30). Em seguida, reconhece o seu papel de *flâneur* no desvendar das ruas cariocas. Flanar significa sair pelas ruas sem rumo certo e reunir todas as notícias do cotidiano que servirão de matéria para a elaboração das crônicas. Além disso, como “Sherlock Holmes”, o *flâneur* com a sua alegria e ingenuidade resgata cada palmo das ruas, revelando, outrossim, os recônditos das múltiplas culturas que compunham o cenário urbano da cidade.

⁴ RODRIGUES. *João do Rio: a cidade e o poeta: o olhar do flâneur na belle époque tropical*.

⁵ PADILHA. *A sociabilidade e fanfarronice: O João e a cidade do Rio (crônicas e histórias)*. .

⁶ RIO, João. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. .

A rua é testemunha dos registros deixados pelos homens, ou seja, ela é portadora da memória e da história. Por isso, ao concluir o texto, João do Rio mais uma vez chama a atenção dos aspectos e sentimentos humanos que brotam das ruas: “No espírito humano a rua chega a ser uma imagem que se liga a todos os sentimentos e serve para todas as comparações”. (RIO, 1997, p. 46).

As reformas urbanas, concomitantemente à reorganização da economia e do mercado de trabalho no Rio de Janeiro têm como corolário o aviltamento da mão-de-obra. “Sono da miséria”, publicada na *Gazeta de Notícias* em 10/06/1904, retrata as condições de vida e de trabalho no cotidiano da cidade⁷. O cronista acompanhado por um delegado de polícia visita uma série de locais em que viviam trabalhadores e grupos que viviam à margem da sociedade. E, quanto mais caminhava e conhecia os “espaços reservados” à miséria, mais o escritor ficava compadecido com os dramas de homens e mulheres.

A crônica, “Profissões exóticas”, publicada na *Gazeta de Notícias* em 06/08/1904, ilustra bem o mosaico de profissões presentes no Rio da Primeira República. O cronista constata que uma parte significativa das profissões emerge em razão da pobreza que se alastra no Rio do tempo das reformas. Estas que estão em consonância com a exploração econômica do espaço, conforme critérios da produção econômica capitalista que beneficiava a burguesia carioca.

A crônica permite que o leitor perceba que o Rio daquele período comportava um mercado de trabalho que estava em mutação e que obedecia a uma dinâmica perversa: marginalizar homens e mulheres que tinham que apelar para uma série de meios para garantir as suas sobrevivências. Pode-se inferir, portanto, que as chamadas “profissões exóticas” aparecem em razão de uma economia que não inclui e sim exclui.

“A Era do automóvel” que faz parte da obra *Vida Vertiginosa* trata de um dos ícones da modernização capitalista ocidental. Associado a uma espécie de “monstro” que passou a ocupar as ruas do Rio de Janeiro sem cerimônias, o automóvel também alterou o cotidiano de homens e mulheres. João do Rio mais uma vez percebeu que o ritmo do automóvel representava de forma cabal o ritmo intenso e vertiginoso da

⁷ Com exceção da crônica intitulada Rua que foi retirada diretamente do livro *A alma encantadora das ruas*, as demais foram extraídas do livro: *Crônicas cariocas e ensino de História*.

sociedade que mensurava cada vez mais o tempo em relação a produção de mercadorias.

Deste modo, o automóvel determinou cada vez mais as relações sociais no Rio de Janeiro que era transformado pelo avanço das relações capitalistas de produção. É importante realçar que o automóvel acaba por personificar o individualismo que avançava cada vez mais no Rio do limiar do regime republicano.

4. Considerações Finais

Por volta dos anos de 1870, o Rio de Janeiro passou a conviver com um paulatino e expressivo crescimento urbano. No início do século XX, a cidade que continuava a ser o centro político, econômico, social e cultural do Brasil, foi alvo de uma série de intervenções urbanas que modificaram a sua paisagem urbana. Escritores como Lima Barreto e João do Rio representaram em suas crônicas as transformações urbanas que alteraram o cotidiano de homens e mulheres.

O Rio de Janeiro e o seu povo são, sem dúvida, as grandes personagens das obras de Afonso Henriques de Lima Barreto e de João Paulo Alberto Coelho Barreto, o nome verdadeiro de João do Rio. Sendo assim, as representações tecidas pelos dois escritores acerca das transformações urbanas da cidade estão marcadas pela presença da crítica, principalmente em relação aos problemas sociais que marginalizaram setores expressivos da população carioca. Além disso, por mais que os dois escritores não alimentassem nenhum otimismo quanto aos rumos das reformas urbanas no Rio, eles, no entanto, não as rejeitaram integralmente. João do Rio saudou inclusive, muitos símbolos do cosmopolitismo burguês e capitalista que se fixavam na cidade.

Referências

A) Fontes primárias (crônicas de Lima Barreto e João do Rio)

BARRETO, A, H. *Toda crônica*: Lima Barreto. Rio de Janeiro, 2004.

RIO, João. *A Alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RIO, João. João do Rio. In: ENGEL, M. *et al.* *Crônicas cariocas e ensino de História*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2008.

B) Bibliografia geral

BENCHIMOL, J. L. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, Departamento Geral de Documentação e informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BICALHO, M. F. *A cidade e o Império: o Rio de Janeiro no século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHALHOUB, S. *Trabalho, lar e botequim*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CURY, M. F. C. O avesso do cartão-postal: João do Rio perambula pela capital da República. *Literatura e sociedade*, São Paulo, USP, n.1, p. 44-53, 1996.

NEVES, M. S. História da crônica. Crônica da História. In: RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 15-31.

NEVES, M. S. Uma cidade entre dois mundos: o Rio de Janeiro no final do século XIX. In: GRINBERG, K; SALLES, R. (Org.). *O Brasil imperial (1870-1889)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 121-153. v.3.

PADILHA, L.A. A sociabilidade e fanfarronice: O João e a cidade do Rio (crônicas e histórias). In: ENGEL, M.G. *et al.* *Crônicas cariocas e o ensino de História*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2008.

RESENDE, B. (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

RODRIGUES, A. E. *João do Rio: a cidade e o poeta: o olhar do flâneur na belle époque tropical*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SÁ, J. *A crônica*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2005.

Relações entre poesia e música em canções de Francisco Braga

Cecília N. de Lima
UFMG, professora adjunta

Monica P. de Pádua
UFMG, professora adjunta

RESUMO: No processo intermediário da canção, texto literário e texto musical possuem coerência própria e podem ser lidos separadamente. No entanto, nos interessa investigar os diálogos que se operam entre eles, as aproximações e distanciamentos consequentes dos processos de transposição e combinação, e destacar o resultado dessa interação. Para tal, selecionamos canções do compositor Francisco Braga, mais conhecido pela composição do nosso Hino à Bandeira. Como suportes teóricos utilizamos teorias sobre intermedialidade, semiologia da música e imagens. O trabalho expõe um recorte da pesquisa desenvolvida pelo grupo Resgate da Canção Brasileira, da Escola de Música da UFMG, visando à produção de material para o ensino e a interpretação musical. Ao investigar a inter-relação entre poesia e música nas canções de Braga, deparamo-nos com uma diversidade de material musical e imagético que expressa a habilidade e sensibilidade do compositor ao traduzir o texto poético em música.

Palavras-chave: intermedialidade; música; poesia; canção; imagem; Francisco Braga.

ABSTRACT: In the creation of a song, the literary and the musical text have their own coherence and can be read separately. Our interest, however, lies in the investigation of the dialogues that operate between them, the similarities and differences that result from the processes of transposition and combination. We are also interested in highlighting the results of this interaction. To this end, we selected some songs Francisco Braga, best known in Brazil for the composition of the “Hymn to the Flag”. The analytical work is part of a research being carried out by the “Resgate da Canção Brasileira” group, of the School of Music of UFMG, whose objective is the production of material to be used in music teaching

and interpretation. The investigation of the interrelation between poetry and music in the songs of Braga brings to light a variety of musical and visual material, which expresses the ability and sensitivity of the composer in the translation of the poetic text into music.

Keywords: intermediality; music; poetry; song; image; Francisco Braga.

1. Introdução

Francisco Braga (1868 – 1945) compositor, regente, clarinetista e professor nascido no Rio de Janeiro, conhecido pela alcunha de “Chico dos Hinos”, iniciou os estudos musicais em 1876, no Asilo dos Meninos Desvalidos daquela cidade. Em 1890 foi classificado entre os quatro finalistas do concurso oficial para escolha do Hino Nacional, recebendo como prêmio uma bolsa de dois anos para estudo na Europa. Em Paris, estudou com Jules Massenet e, mais tarde, fixou residência em Dresden, Alemanha. Dois anos após retornar ao Brasil, em 1902 foi nomeado professor do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Foi em 1905 que Braga compôs o Hino à Bandeira, com letra de Olavo Bilac (1965-1918), apresentado publicamente em 1906.

Francisco Braga foi também fundador do Sindicato dos Músicos e Patrono da Cadeira de número 32 da Academia Brasileira de Música, instituição fundada em 1945 por VillaLobos, composta por quarenta acadêmicos, personalidades de destaque no meio musical brasileiro nas áreas de composição musical, interpretação e musicologia, tais como Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez e Mário de Andrade.

Da obra musical de Braga, que inclui, entre outras, peças orquestrais, poemas sinfônicos e óperas, as canções, peças para canto e piano, foram escolhidas para compor o repertório de pesquisas desenvolvidas no projeto Edição de Partituras de Música Brasileira do Programa Selo de Gravação e Edição *Minas de Som* da Escola de Música da UFMG. O projeto tem como principais objetivos a edição, digitalização e formatação de obras brasileiras de concerto, a partir de trabalhos realizados pelo grupo de pesquisa “Resgate da Canção Brasileira”, visando à produção de bibliografia impressa a ser utilizada no ensino de música e por músicos profissionais. Para o volume V dos *Cadernos Musicais* foram realizadas as etapas de seleção, edição, revisão e formatação de 10 canções de Francisco Braga, além de comentários analítico-interpretativos que estão sendo elaborados para acompanhar as partituras selecionadas.

O recorte que apresentaremos neste artigo visa ilustrar a riqueza imagética que pode ser extraída da relação entre o texto poético e o texto musical de duas das canções dos cadernos: *Virgens mortas* e *Borboletas*. No processo intermediático da canção, texto literário e texto musical possuem sua própria coerência e ambos podem ser lidos separadamente. No entanto, interessa-nos investigar os diálogos que se operam entre eles, suas aproximações e distanciamentos, destacando o resultado dessa interação textual.

2. Canção: texto multimídia

Para a abordagem interpretativa da canção de câmara, primeiramente nos perguntamos como se constitui o objeto canção e quais poderiam ser as maneiras de percepção desse objeto. Para tal, apoiamos-nos, inicialmente, em teorias sobre intermedialidade, que tiveram início na década de 1990, dando origem a um vasto número de concepções. O termo intermedialidade pode ser utilizado de forma genérica para todo o fenômeno que ocorra entre mídias (RAIEVSKY, 2012). Utilizaremos um conceito expandido de mídia, que abrange não apenas aquelas costumeiramente designadas como tal, como as mídias impressas ou as mídias eletrônicas ou digitais, mas também as artes, como a música, a literatura, a pintura, a arquitetura, assim como as suas formas mistas, como a ópera, o teatro ou o cinema (CLÜVER, 2006). Assim sendo, uma canção pode ser considerada como a união de duas mídias, a literária e a musical. Em uma performance, outras mídias podem ser levadas em consideração, como o gestual, o cenário, a iluminação, o que torna a canção uma forma mista intermediática. Neste trabalho, vamos nos concentrar na música e na poesia, as mídias que originalmente dão forma à canção.

Para Irina Rayewsky (2013, p. 22), a intermedialidade é proposta como uma categoria para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias. A autora propõe três subcategorias intermediáticas: transposição midiática, como, por exemplo, adaptações cinematográficas, que implica na transformação de um determinado produto de mídia; combinação de mídias, que abrange fenômenos como ópera ou os quadrinhos, por exemplo; e referências intermediáticas, obtidas através da evocação ou da imitação, em uma mídia, de técnicas de diferentes mídias (RAJEWSKY, 2013, p. 22).

A partir das categorias propostas por Rayewsky, podemos, a princípio, considerar a canção como uma combinação de mídias. Valendo-nos ainda das classificações formuladas por Clüver (2016), consideramos a canção como um texto multimídia, no qual o texto literário e o texto musical possuem sua própria coerência e ambos podem ser lidos separadamente. O que particulariza a canção, entretanto, é que, normalmente, a música é escrita a partir de um texto literário, em canções eruditas, ou textos são colocados em melodias já escritas, como ocorre geralmente nas canções populares. Dessa forma, não podemos deixar de levar em conta a transposição midiática que se opera na escrita de canções. Transformase uma ideia poética em ideia musical, ou vice versa, utilizando-se de novos meios. No entanto, a canção como um todo é, ela própria, uma obra original, e a inter-relação entre os seus textos gera um produto novo.

3. A imagem como operador de leitura intermediática

Cada mídia pode ser considerada como um sistema semiótico distinto, com sua maneira peculiar de permitir a expressão. Ao interpretarmos textos formados por mídias diferentes, somos confrontados com uma grande questão: como encontrar parâmetros comuns de modo a poder comparar diferentes textos e perceber as inter-relações que surgem das combinações intermediáticas? A linguagem verbal, por exemplo, se apoia em referentes estabelecidos por convenções que nos auxiliam na atribuição de significações aos textos. Na música, as convenções de significados são encontradas em seu nível intrínseco, ou seja, possíveis significados surgem quando relacionamos os elementos musicais entre si, como, por exemplo, notas, acordes, tipos de harmonia, forma musical. De forma semelhante, uma grande parte das significações que podemos atribuir aos textos poéticos advém de elementos não verbais, como o ritmo ou a sonoridade das palavras, o que torna a poesia a mais musical das artes literárias. Assim sendo, ao procurarmos estabelecer inter-relações entre música e poesia, adentramos o campo da semiologia da música, levando em conta significações que podemos chamar de extrínsecas (cf. NATTIEZ, 1990, 2002), que dizem respeito à criação de significados a partir da relação da música com aspectos extramusicais, como, por exemplo, os elementos do mundo que nos cerca, objetos ou sentimentos.

Sabendo que a empreitada intersemiótica envolve bagagens culturais distintas e percepções particulares, consideramos que a atribuição de significados a uma canção deve possuir rigor metodológico e evitar os processos aleatórios ou exclusivamente subjetivos. Concordamos que “a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado” (ECO, 1993, p. 51).

Como metodologia de averiguação das relações entre música e poesia nas canções de Francisco Braga, utilizaremos a proposta transdisciplinar na qual a imagem se constitui como conceito transversal que perpassa as duas mídias (PÁDUA, 2009, 2015). A proposta é ancorada na semiologia da música, em descobertas da neurociência e nas categorias de iconicidade de Peirce, uma vez que são enfocados interpretantes não governados por convenções.

O termo imagem pode levar a várias interpretações. Usualmente é utilizado para se referir a imagens visuais, como desenhos, pinturas ou vídeos. A proposta utilizada estende a concepção de imagem para as várias imagens mentais de características sensoriais diversas que são formadas em nossas mentes. Pensamos imagens, como nos diz o neurocientista Antônio Damásio (2002, p. 123) para quem “o conhecimento factual – para o raciocínio e para a tomada de decisões – chega à mente sob a forma de imagens”. Assim, além de imagens visuais, temos imagens formadas a partir de nossos vários sentidos, como as imagens auditivas, cinestésicas (movimento) ou cenestésicas (sensibilidade visceral – emoções).

As categorias de imagens poéticomusicais propostas baseiam-se em características intrinsecamente ligadas à poesia e à música: imagens de tempo, imagens espaciais e plásticas, imagens de movimento, imagens visuais e imagens de sentimentos, apreendidas pelos nossos vários sentidos e percebidas em operações conceituais. Esse tipo de classificação pode ser utilizado para outras configurações midiáticas. A imagem tempo, de um tempo evocado, diverso do tempo transcorrido, pode ser criada a partir de repetições, rupturas, contrastes de andamentos, etc. A imagem espacial é resultante, principalmente, da organização de parâmetros como a altura e a intensidade. A textura do espaço diz respeito a timbres, assonâncias ou aliterações. Escalas, saltos, ritmos, andamentos e métrica criam imagens de movimento. Imagens visuais são criadas a partir da percepção de notas, acordes, harmonias e fonemas responsáveis pelo que podemos chamar de cor ou brilho sonoro. Outras imagens sensoriais resultam no que denominamos geralmente de sons frios, doces, metálicos

ou aveludados. Por fim, são apresentadas as imagens de sentimentos – paisagens corporais – nas associações de estruturas poéticomusicais com emoções. Na obra multimídia, a imagem final é resultado da justaposição de várias imagens, fragmentada, dinâmica e em constante modificação (PÁDUA, 2009, 2015). Abaixo um quadro elucidativo com as categorias de imagens e parâmetros envolvidos em sua formação.

Imagens	Parâmetros
Imagem tempo	repetições, rupturas, contrastes de andamentos etc
Imagem espacial e plástica	alturas, → intensidades, → texturas, → timbres, aliterações, assonâncias
Imagem de movimento	escalas, saltos, ritmo, andamentos, métrica
Imagem visual e de outras características sensoriais	notas, acordes, harmonia, fonemas
Sentimentos como imagens	associações de estruturas poéticomusicais com emoções

4. Virgens Mortas

A canção *Virgens mortas* (1905) foi escrita a partir de poema homônimo de Olavo Bilac (1865 – 1918), integrante da coletânea “Alma Inquieta” de 1902.

Virgens Mortas

Quando uma virgem morre, uma estrela aparece,
Nova, no velho engaste azul do firmamento:
E a alma da que morreu, de momento em momento,
Na luz da que nasceu palpita e resplandece.

O vós, que, no silêncio e no recolhimento
Do campo, conversais a sós, quando anoitece,
Cuidado! o que dizeis, como um rumor de prece,
Vai sussurrar no céu, levado pelo vento...

Namorados que andais com a boca transbordando
De beijos, perturbando o campo sossegado
E o casto coração das flores inflamando,

Piedade! elas veem tudo entre as moitas escuras...
Piedade! esse impudor ofende o olhar gelado
Das que viveram sós, das que morreram puras!

No texto poético várias figuras de linguagem estão presentes, principalmente as antíteses, colocando objetos e momentos em oposição: a morte e a vida, o velho e o novo, a sensualidade e a castidade, o firmamento e o campo, a perturbação e o sossego, a luz da estrela e a escuridão da paisagem. Hipérboles ampliam e exageram significados, como nas palavras transbordando ou inflamando. Evocativos conferem dramaticidade ao texto: Piedade! Cuidado! Características da literatura simbolista podem ser conferidas na temática existencial a respeito da morte e do sentido da vida, no uso de personificações (campo sossegado, coração das flores, boca transbordando) e da sinestesia (olhar gelado). A linha sensual e realista parnasiana explícita na expressão “boca transbordando de beijos” dos namorados é confrontada com o caráter quase religioso conferido às sonoridades das vozes que se confundem com preces, audíveis nas aliterações em consoantes fricativas.

O texto musical procura traduzir as características do poema em música com fina maestria e cuidado aos detalhes. Ao jogo de imagens opostas do texto poético se justapõem imagens musicais de luz e sombra resultantes, principalmente, da alternância das tonalidades de Lá maior e Lá menor, das dinâmicas e do caráter diferenciado das linhas melódicas do canto: linhas mais graves em recitativo (notas repetidas) com pouca intensidade (dinâmica *piano*), seguidas de frases melódicas mais direcionadas para a região aguda, em *cantabile* e com maior flexibilidade da dinâmica com *crescendos* e *decrescendos*, presentes logo nos compassos iniciais da canção (Figura 1).

Lá menor - recitativo **Lá maior e cantabile**

CANTO. *p* *declamando*

PIANO. *p*

4

no ve - lho en - gas - te a - zul do fir - ma - men - to: É a al - ma da que mor -

FIGURA 1 – Compassos iniciais de *Virgens mortas*; oposições do texto poético traduzidas musicalmente.

A grave seção inicial em recitativo em tonalidade de Lá menor, com indicações de andamento – devagar – e expressividade vocal – declamando –, apresenta a ideia da morte e logo ganha movimento e uma luz súbita ao ambientar as palavras do poema “aparece” e “nova”, criando imagens espaciais mais ampliadas e claras. A tonalidade também se ilumina neste mesmo trecho, com a elevação da terça, que fica “maior” sobre a mesma tônica Lá. Assim como no poema, o contraste musical se dá rapidamente, com o retorno dos elementos recitativo, tonalidade menor e dinâmica piano, que nos remetem à escuridão e ao recolhimento, imagens sugeridas no texto poético ao se referir à “alma da que morre”.

A seção central, dividida em duas subseções que acompanham a segunda e terceira estrofes do poema, ganha movimento e brilho com as tercinas na região aguda do piano e a tonalidade de Lá maior. Ainda assim, essa seção é pontuada com pequenos trechos que retomam o caráter grave, escuro e suave do recitativo, ao ambientar as expressões “anoitece”, “campo sossegado”, “casto” ou o dizer “cuidado!”, criando, com isso, imagens de tempo que se alternam entre a estaticidade e a fluidez.

No final da peça (Figura 2), a tonalidade menor, o caráter estático do recitativo do canto e a *Catabasis* – movimento descendente da linha do baixo do piano –, em contraponto com a ascendência discreta da linha do canto nos compassos finais da canção, reforçam a sensação sinestésica do gelo e da ambígua figura da virgem, ao mesmo tempo idealizada na imagem da estrela e na pureza, ao mesmo tempo solidão e frieza.

The image shows a musical score for the final measures of 'Virgens mortas'. It consists of four systems of staves. The top system shows the vocal line with lyrics 'tu do entre as mol-tas es-ou-ras' and a highlighted section labeled 'Recitativo' with lyrics 'Plo-da, de! es-á impu-'. The second system shows the piano accompaniment with a highlighted section labeled 'Lá menor' and 'pp'. The third system shows the vocal line with lyrics 'der of-fen-do o lar-ga-la-do Das que vi-va-ram, sós, das que mor-re-ram pu-ras!' and a highlighted section labeled 'Catabasis'. The fourth system shows the piano accompaniment with 'sempre p.'. Musical markings include 'Tompo I.', 'allarg.', 'dim.', 'espressivo', 'poco rall.', and 'm. B.'. The score is annotated with yellow and blue boxes highlighting specific musical and lyrical elements.

FIGURA 2 – Compassos finais de Virgens mortas; retorno do Lá menor e do recitativo.

5. Borboletas

“Borboletas” (s.d.) foi escrita a partir de poema de Hermes Fontes (1888-1930). Poeta simbolista, Fontes teve sua vida marcada por desilusões e amarguras que se refletiram, em sua obra, nos temas recorrentes do amor e do sofrimento. Embora hoje pouco conhecido, sua obra causou forte impressão na vida literária de seu tempo (FONTES, 2012). O poema, pela

profusão de metáforas e pela temática amorosa, possui traços românticos. Entretanto, a figura da mulher está longe de ser idealizada.

Borboletas

Que sois? naves de voo, em cujas flóreas velas
refulgem, cor a cor, as sete cores, pois, borboletas
azuis, vermelhas, amarelas,
folhas da alma da Cor, pétalas do Iris sois.

Umas vêm; outras vão partir,
aquelas levam nas asas trêmulas,
os dois beijos que as faces coram das donzelas
para a velhice os apagar depois.

Sois pequeninos e encantados
missais de amor, dos namorados laços
que nunca se desdão.

Borboletas! Nasceis para inebriar as rosas!
Mulheres, borboletas venenosas,
envenenaime o coração.

Para *Borboletas*, Braga utiliza uma representação diagramática, explicitamente visual na partitura, do voo de borboletas inquietas e saltitantes.

Poesia de *Hermes Fontes*. **Borboletas** *Música de Francisco Braga.*

ALLEGRETTO

CANTO

PIANO

Que sois? na - - -

ves de vô - - - o, em cu - jas fló - - reas ve - las re -

FIGURA 3 – Representação visual, na partitura, do voo de borboletas.

A intencional visualidade do voo de borboletas pode ser conferida no acompanhamento do piano, cujos movimentos de vai e vem das “bordaduras” no registro agudo do instrumento, com ritmo movido e regular de tercinas, funcionam como *word painting* que parece refletir o movimento tremulante da borboleta por toda a peça.

A melodia do canto se desenvolve basicamente em graus conjuntos, como um voo suave da borboleta. No entanto, podemos notar a imprevisibilidade do direcionamento desse tranquilo voo nos bruscos saltos de sétimas e nonas, que, lembremos, são derivados das segundas, e também nas escalas ascendentes e descendentes, nos cromatismos e nas breves seqüências modulantes.

ro - - sas!... - Mu - lheres, bor - bo - le - tas ve - ne - no - -

- - - sas, in - ve - de - nae - ide o co - ra - ção.

POCO PIÙ LENTO

1º TEMPO

p *dim. poco allarg.*

FIGURA 4 – afastamento tonal que conclui em suspensão sobre acorde com quinta diminuta

O aspecto harmônico da canção é especialmente interessante. Se, no início, se observa a atração tonal de notas pedais Fá – “naves de voo” e Sol – “cor a cor as sete cores” – confirmando a tonalidade de Fá maior nos primeiros dezesseis compassos, essa força polarizadora é quebrada em seguida. Observa-se a maestria de Francisco Braga no domínio das cores harmônicas dos acordes com 7as, nonas, notas melódicas acrescentadas, alterações, e nas passagens modulantes, cromáticas e enarmonicas, aliadas ao trato das dinâmicas, o que resulta numa canção tonalmente instável, com inclinações truncadas para tonalidades que nunca se confirmam efetivamente. No final da peça, sublinhando o texto “borboletas venenosas envenenai-me o coração”, podemos destacar o

afastamento tonal que conclui em uma suspensão sobre um acorde com quinta diminuta (Figura 4), criando imagens de sentimentos obscuros.

Conclusão

Percebemos na canção *Virgens mortas* imagens contrastantes: dois patamares de cores principais, escuras e claras; oposição de imagens temporais estáticas e direcionais; contraste de espaços comprimidos e expandidos; movimentos mínimos e estaticidade contrastantes com linhas expandidas e direcionais; e sentimentos refreados e expansivos. Já na canção *Borboletas*, apreendemos uma profusão de imagens visuais ampliadas pelas mudanças de colorido harmônico; imagens de movimento ininterrupto e irregular dentro de um espaço reduzido; um fluxo temporal contínuo e multidirecional, com tendência à estagnação devido às poucas resoluções e à intensa repetição do ritmo da linha do piano; e sentimentos misturados, mais leves ou mais obscuros.

Francisco Braga traduz com habilidade e criatividade o texto poético em música, captando com peculiar sensibilidade as imagens dos poemas. A combinação dos textos nas canções magnifica seu conteúdo imagético, dando origem a um novo original sensorialmente rico e com múltiplas possibilidades de significações.

Referências

BRAGA, A. Francisco. *Borboletas*. Rio de Janeiro, São Paulo; Juiz de Fora: E. Bevilacqua & C, [s.d.] (partitura).

BRAGA, A. Francisco. *Virgens mortas*. Rio de Janeiro: Vieira Machado & C., [s.d.]. (partitura). CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. In: *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, UFMG/Poslit, p. 1141, jul-dez. 2006.

DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ECO, Umberto. *Interpretação e super interpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. FONTES, Silvana Andrade. A poesia de Hermes Fontes e o constante uso da melancolia em sua obra. *Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Curso de Letras da UNIFAP*, Macapá, v. 11, n. 2, agonov 2012.

NATTIEZ, JeanJacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie de Debussy. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. In: *Debates*, Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, v.6, p. 739, 2002.

NATTIEZ, JeanJacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. The perception of Art songs through image: a semiotic approach. In: MAEDER, C.; REYBROUCK, M. (Org.). *Music, Analysis, Experience: new perspectives in musical semiotics*. Leuven (Belgium): Leuven University Press, 2015. p. 235237.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 2009. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2009.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thaïs Flores N. Diniz e Eliana L. Reis. In: DINIZ, Thaïs (Org.). *Intermidialidade e Estudos Interartes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. v.1, p. 1343

Textos intermédias na literatura infanto-juvenil de Neil Gaiman e Dave McKean

Chantal Herskovic

Escola de Belas Artes, UFMG; CAPES

Doutoranda em Artes

RESUMO: O presente estudo visa analisar a obra infanto-juvenil *Os lobos dentro das paredes*, de Neil Gaiman e do ilustrador e artista gráfico Dave McKean. A obra é composta de textos intermédias e mistos, que unem texto escrito e imagem de forma inovadora, pois as palavras frequentemente se tornam parte das imagens, fazendo com que as duas mídias se fundam ou se complementem, de forma a criar uma narrativa visual que explora o uso da ilustração, da colagem e da tipografia. Para trabalhar os conceitos de intermedialidade serão utilizados as formulações de Claus Clüver e Leo Hoek, que aprofundam as definições de texto literário ilustrado e a relação entre texto e imagem nas histórias em quadrinhos e na literatura infanto-juvenil. Nossa análise desta obra de Gaiman e McKean visa a discuti-la como texto misto (*mixed media*) e texto intermídia.

Palavras-chave: literatura infanto-juvenil; intermedialidade; livro ilustrado; ilustração; tipografia

ABSTRACT: This paper aims to analyze *The Wolves in the Walls* by Neil Gaiman and the illustrator and graphic artist Dave McKean, a book that has children and young adults as its target audience. The work analyses the narrative as an intermedia and mixed-media text that combines written text and image in an innovative way. The words are sometimes used as images in order to create a visual narrative that explores the use of illustration, collage and typography. The studies by Claus Clüver and Leo Hoek inform my reading, as their discussions of mixed texts and intermedia texts are extremely important to the analysis of comic books and children's literature. My reading of Neil Gaiman and Dave McKean's book will focus on the relations established between the written text and illustrations, as well as on the exploration of the use of typography as illustration.

Keywords: children's literature; intermediality; illustrated book; illustration; typography.

O presente estudo visa analisar o trabalho do artista e designer gráfico Dave McKean sob a perspectiva dos estudos da intermedialidade. O trabalho focalizará a obra *Os lobos dentro das paredes* (2003), realizada por McKean em coautoria com o escritor Neil Gaiman, em especial o uso da imagem, da tipografia e do livro ilustrado, uma vez que o artista explora diversas técnicas e suportes para criar imagens e narrativas visuais que fundem texto escrito e imagem.

O trabalho do artista gráfico Dave McKean se caracteriza pelo uso de colagens, fotografias, pinturas e outras técnicas visuais que incluem o uso da tipografia como imagem e experimentações. Dave McKean estudou no Berkshire College of Art de 1982 a 1986 e realizou diversos trabalhos de artes visuais e design para editoras e para a indústria fonográfica, além de dirigir curtas e longas metragens como *MirrorMask* (2005). Seu trabalho com a linguagem dos quadrinhos revelou um estilo de imagens intermediárias que se desdobrou em outras mídias. O trabalho artístico de Dave McKean revela uma narrativa contemporânea, visual e textual, que pode ser percebida nas capas desenvolvidas para a série *Sandman*, nas *graphic novels* elaboradas com outros artistas, nos livros infanto-juvenis, assim como em outras obras, cujo conteúdo mostra textos intermídias com diversas possibilidades de leitura e análise.

O livro *Os lobos dentro das paredes* utiliza em parte a linguagem dos quadrinhos e, para aprofundar um pouco mais essa relação, é importante observar como ocorreu a evolução dessa linguagem, sua consolidação em uso de balões até a transformação desse formato na contemporaneidade. A história em quadrinhos é uma forma de linguagem que surgiu na imprensa há pouco mais de um século e tem hoje seu formato consolidado, porém, em constante evolução. Os quadrinhos passaram por diversos períodos, desde o início da veiculação na imprensa, com *Yellow Kid* (1895 a 1898) e *Little Nemo* (1905 a 1926), histórias de super-heróis que surgem no período da segunda guerra mundial e outros tipos que começam a ser publicados em jornais, revistas e livros como quadrinhos humorísticos, tiras em quadrinhos, álbuns europeus, dentre outros. Nos meados dos anos 1980, surgem títulos voltados para o público adulto que tem interesse por essa forma de linguagem, porém, com um teor mais sofisticado, e algumas vezes sombrio e fantástico. Nesse cenário da cultura *punk* e neogótica, é criada a série *Sandman* (1989 a 1996) com o selo Vertigo da DC Comics, um selo para leitores maduros com histórias de mistério e criaturas fantásticas. A série torna-se um sucesso, impulsionando esse tipo

de publicação. Em paralelo a *Sandman*, outros trabalhos surgem, como, por exemplo, *Asilo Arkham* (1989) e *Signal to Noise* (1989), além de obras em quadrinhos no formato de livros, voltados para o público adulto. A temática, mesmo fantástica, envolve o estado psicológico dos personagens e seus conflitos internos. Os formatos consolidados de requadros, legendas, balões, e onomatopeias passam a ser explorados de outras maneiras na contemporaneidade. Dave McKean explora o design gráfico, a fotografia, a pintura, a escultura entre outros suportes e técnicas para criar imagens que representam, em parte, a linguagem dos quadrinhos, porém, com características de seu próprio trabalho gráfico. O tipo de conteúdo das histórias é revelado graficamente em suas capas, páginas e projetos, por meio de uma linguagem visual e intermediária.

McKean desenvolve textos mistos e intermédias em seus trabalhos, aproximando ou fundindo texto escrito e imagem, frequentemente promovendo a sobreposição de elementos textuais e visuais. A relação palavra e imagem é um dos aspectos da intermedialidade e, nas histórias em quadrinhos, em uma análise mais extensa, encontram-se presentes três tipos de textos: o texto multimídia, o misto e o intermídia. Segundo Claus Clüver, o texto multimídia é caracterizado por “combinações de textos separáveis e separadamente coerentes compostos em media diferentes” (2001, p. 341). O texto misto, ou *mixed media* é aquele que “contém signos complexos em *media* diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (p. 341). Já o texto intermídia “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou *media* de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis” (p. 341).

Leo Hoek (1995) diz que as histórias em quadrinhos seriam um discurso misto, uma vez que utilizam duas mídias diferentes (texto escrito e imagem) e inseparáveis fisicamente. Porém, os autores de quadrinhos vão além do texto misto, criando textos intermédias, com o entrelaçamento da palavra e da imagem, assim como dos balões e da escolha da tipografia.

Muitas obras em quadrinhos ainda são textos multimédias; porém, há inúmeros outros títulos em que uma mídia complementa a outra, criando textos mistos. Na contemporaneidade, em que a imagem recebe um certo destaque, há diversas experiências de integração de texto e imagem, criando uma fusão, em que uma mídia se junta a outra, tornando-se inseparáveis, ou seja, elas vão compor um texto intermídia. Os quadrinhos anteriores à segunda guerra mundial eram feitos de modo a

separar os textos das imagens. Na contemporaneidade, é possível integrar as ilustrações com os textos e também fotos, colagens, recortes e materiais especiais como transparências, tecidos, colas, envelopes, plásticos, dentre outros, como se pode perceber no trabalho de Dave McKean. Ele integra essas diferentes mídias em amálgamas gráficas, como é evidente em suas imagens, ilustrações, quadrinhos e nos livros infanto-juvenis. Esses vários tipos de textos visuais revelam um texto intermídia que possibilita vários níveis de leitura de seus diversos elementos visuais.

Além do trabalho de integração de palavra e imagem e a criação de textos intermídias, o autor também explora a tipografia visualmente. Assim como Stéphane Mallarmé trabalhou com variações tipográficas em “Un coup de dés” (1897) e com as possibilidades técnicas da época, McKean explora a tipografia em todas as suas variações, rotações, contrastes, composições e relações de positivo e negativo, para, assim como a narrativa literária, criar uma narrativa visual para o texto, que se torna um texto tipográfico-visual, ou seja, um texto intermídia. Em alguns momentos, verifica-se uma fusão entre texto e imagem e sua inserção em sugestões de balões de quadrinhos. O tratamento tipográfico, além de propiciar uma leitura visual para o texto escrito, acrescenta ritmo à narrativa, além de aspectos da oralidade e sonoridade – formas também exploradas por Mallarmé e Marinetti, em suas composições tipográficas futuristas e experimentações com o som das palavras.

Para Marinetti, segundo Angelo Mazzuchelli (2006, p. 287), havia uma preocupação em eliminar a sintaxe, conceder liberdade às palavras, provocar uma explosão tipográfica (na página futurista), utilizar tantos tamanhos e formas de tipos e tantas cores quantos fossem necessários. Dessa forma, a força expressiva seria duplicada, não só na página, mas no livro. É possível perceber essa relação no trabalho de McKean, e seu uso da tipografia, como já mencionado anteriormente, não apenas em *Os lobos dentro das paredes*, mas também em *O dia em que troquei meu pai por dois peixinhos dourados* (1997) e *Cabelo Doido* (2009).

Nos trabalhos de McKean, há uma preocupação em explorar a realidade das palavras – como ocorre em Mallarmé e Marinetti (*Parole in libertà*) – e o livro como objeto, pois todos os aspectos e formas do livro são por ele exploradas: não há nenhuma parte de seus livros que seja deixada neutra ou sem palavras e imagens. Seus livros também exploram o manuseio, pois há momentos da narrativa em que o virar das páginas trabalha com a antecipação de uma “surpresa” narrativa. Ao

contrário dos quadrinhos, não há o vislumbre do desdobrar da narrativa devido à proximidade dos quadrinhos, e sim, o jogo com o inusitado ao virar a página seguinte. Além desse efeito, o autor explora também as imagens em páginas duplas, com o texto entrelaçado saindo da boca de seus personagens, com tratamentos tipográficos diferenciados.

As relações das imagens, do desenho, e das formas das palavras e das letras nos livros infantis são discutidos por Walter Benjamin, para quem o livro infantil entra no universo da criança por suas cores, imagens e trabalhos cuidadosos com a tipografia. A forma do livro ilustrado e o modo como a história é contada faz parte do jogo em que a criança é participante:

Nesse mundo permeável, adornado de cores, em que a cada passo as coisas mudam de lugar, a criança é recebida como participante. Fantasiada com todas as cores que capta lendo e contemplando, a criança se vê em meio a uma mascarada e participa dela. Lendo – pois se encontraram as palavras apropriadas a esse baile de máscaras, palavras que revolteiam confusamente no meio da brincadeira como sonoros flocos de neve (BENJAMIN, 2002, p. 70).

Alguns livros ilustrados integram as letras do texto junto com as imagens relacionadas: “De repente as palavras vestem seus disfarces e num piscar de olhos estão envolvidas em batalhas, cenas de amor e pancadarias. Assim, as crianças escrevem, mas assim elas também leem seus textos.” (BENJAMIN, 2002, p. 70). É o caso dos textos mistos e intermédias, que podem fazer parte da brincadeira, incentivando também o hábito da leitura.

As obras de Neil Gaiman e Dave McKean exploram, em muitas ocasiões, a literatura fantástica e, em outros momentos, alguns toques de literatura gótica. Mesmo em seus livros infanto-juvenis, é possível perceber, em alguns momentos, uma narrativa mais sombria, como ocorre em *Coraline* (2002). No livro *Os lobos dentro das paredes*, apesar do toque de humor e espírito lúdico nas situações e nos diálogos, existe um toque sinistro, pelo fato de surgirem lobos enormes saindo de dentro das paredes. Os lobos fazem parte do imaginário popular e estão presentes em várias histórias infantis, em geral, associados ao mal (como em *Chapeuzinho Vermelho*). Porém, apesar de os lobos serem grandes e sinistros, nesta narrativa eles são também engraçados: correm pela casa,

dão uma festa, batem todos os recordes do videogame, fazem buracos nas roupas do armário para poderem passar suas caudas, comem direto dos potes de geleia e sujam as paredes.

Na história, Lucy a menina da família, diz escutar ruídos estranhos dentro das paredes, mas ninguém acredita – nem sua mãe, seu pai ou seu irmão – todos alegam que quando os lobos saem de dentro das paredes está tudo acabado. Esse tipo de diálogo provoca humor dentro da situação inusitada e vira um jogo – algo pelo que o leitor pode esperar: o que será que está acabado? Ou como as coisas acabam se os lobos saírem de dentro das paredes e o que eles farão? Lucy conversa, então, com seu porquinho de pelúcia – que é inspirado em fotografias e colagens do Porco Número 1 Especial e do dublê Porco Número 2 da coleção de porquinhos do filho de Dave McKean. O porquinho é o único que acredita em Lucy, até que uma noite os lobos, de fato, saem de dentro das paredes. E como o leitor pode esperar, alguma coisa vai mudar, pois os personagens advertiram que estaria tudo acabado na ocasião do surgimento dos lobos. Em certo momento, Lucy diz que escutou ruídos no meio da noite e a forma como a tipografia do texto foi colocada em negrito, e em tamanhos diferentes, indica que algo irá acontecer e isso faz parte da brincadeira de passar as páginas do livro e ver qual é a surpresa (FIG. 01). A surpresa são os lobos que aparecem, invadindo toda a página seguinte e a próxima, em uma ilustração de página dupla, com olhos amarelos e bocas enormes (FIG. 02).



FIGURA 01: página 17 - Lucy e seu porquinho de pelúcia

Fonte: GAIMAN, MCKEAN, 2003, p. 15-17



FIGURA 02: página 18-19 - Os lobos saem de dentro das paredes.

Fonte: GAIMAN, MCKEAN, 2003, p. 15-17.

A posição do texto e dos diálogos, com diferentes tipografias sugerem movimento. Quando os lobos descem escorregando pelo corrimão da escada, o texto também está inclinado, integrando-se com a imagem. A palavra “paredes” e “lobos” está sempre em destaque e na mesma tipografia (FIG. 03).



FIGURA 03: página 36 - Os lobos sobem e descem as escadas.

Fonte: GAIMAN, MCKEAN, 2003, p. 16.

Na sequência da história, a família é expulsa de casa pelos lobos e fica ao relento. Porém, todos acabam retornando e decidem morar dentro das paredes. Na página 36 (FIG. 03), os lobos estão em destaque, pois neles está concentrada a ação desse momento da história e a família está em segundo plano. Isso é mostrado visualmente através do uso da tipografia,

em que uma frase aparece ao pé da página, como algo menos importante: “a família foi dormir dentro das paredes”. No meio da noite, a família acorda com ruídos - e eis novamente o efeito surpresa ao virar as páginas – no caso, as páginas ímpares – e encontrar uma ilustração de página dupla ocupando as duas páginas seguintes (FIG. 04): “Os lobos estavam dando uma festa” (GAIMAN, MCKEAN, 2003. p. 36-37). Em certo momento, a família decide sair de dentro das paredes. Mais uma vez surge o jogo narrativo e tipográfico, porém, agora invertido (FIG. 05), e o lobo maior e mais gordo grita “E quando as pessoas saem de dentro das paredes – berrou o maior e mais gordo dos lobos, se livrando da tuba –, está tudo acabado” (GAIMAN, MCKEAN, 2003. p. 44-45). Esse diálogo aparece dentro da boca do lobo, integrado com a imagem em um texto intermídia.

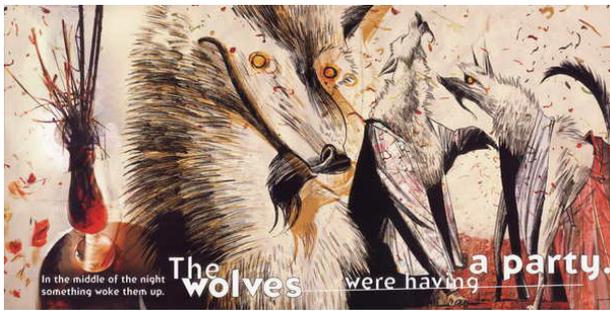


FIGURA 04: página 36 - Os lobos estavam dando uma festa.

Fonte: GAIMAN, MCKEAN, 2003, p. 36-37.

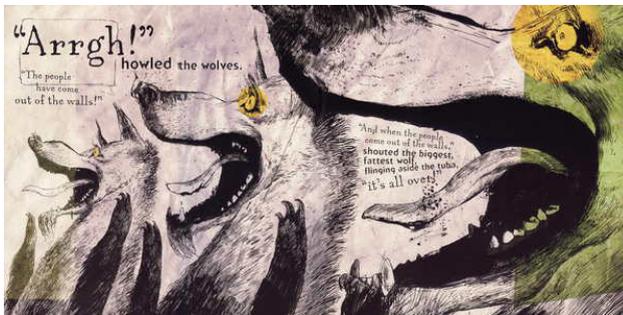


FIGURA 05: página 44-45 - Lobos gritam.

Fonte: GAIMAN, MCKEAN, 2003, p. 44-45.

Além de explorar os recursos da linguagem dos quadrinhos como o uso de quadros e de balões, Dave McKean inova quando integra texto e imagem, tornando a tipografia parte do jogo da narrativa visual, da arte sequencial e da história, que é transformada em uma experiência imagética. O livro, portanto apresenta dois tipos de textos, o misto, ou *mixed media*, e o intermídia, nas páginas em que entrelaça palavras e imagens.

Além de explorar a linguagem das histórias em quadrinhos e o uso das letras como imagens, a integração imagem e texto também é trabalhada em contraste ou fusão em formas coloridas que misturam fotos, colagens e desenhos em bicos de pena, revelando um trabalho com livros que vai além dos livros ilustrados e das histórias e imagens suaves com desenhos arredondados. Ele explora a fantasia e o inusitado, revelando contrastes através das imagens cheias de texturas, fotografias, colagens e cores chamativas. Desde a época em que livros ilustrados eram textos com imagens, e as imagens apenas acompanhavam os textos, na contemporaneidade, os textos mistos e intermédias fazem parte da literatura infanto-juvenil criando justaposições, misturas e fusões entre mídias – o que pode ser observado no livro *Os lobos dentro das paredes*.

Os autores ainda se apropria de uma linguagem tipográfica-visual, aliando o som à imagem, e aos aspectos da narrativa oral, colocada graficamente em um livro infanto-juvenil. Esse tipo de tratamento da palavra que era explorado por Mallarmé, e posteriormente, por Marinetti e pelos poetas futuristas italianos, aliado às imagens e suas relações, torna o trabalho de McKean e Gaiman um texto intermídia que pode ser lido e visto tanto pelo leitor adulto quanto pelo leitor infantil, que é capaz de perceber os jogos com as letras, palavras e imagens e a forma como foram criados e inseridos na narrativa visual, desdobrando o conteúdo da história.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34 / Duas Cidades, 2002.

CLÜVER, C. Estudos Interartes: introdução crítica. In: BUESCU, H. et al. (Coord.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-362.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, USP/FFLCH, v. 2. p. 37-55, 1997.

GAIMAN, N. MCKEAN, D. *Cabelo doido*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

GAIMAN, N. MCKEAN, D. *Crazy hair*. New York: Harper Collins, 2009.

GAIMAN, N. MCKEAN, D. *Os lobos dentro das paredes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

GAIMAN, N. MCKEAN, D. *The wolves in the walls*. New York: Harper Collins, 2003.

GAIMAN, N. MCKEAN, D. *The day I swapped my dad for two goldfish*. New York: Harper Collins, 2004.

GARCIA, A. M. A literatura e a construção de livros. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, n. 14, p. 285-296, 2006.

HOEK, L. H. La transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique. In: HOEK, Leo; MEERHOFF, Kees (Ed.). *Rhétorique et image: texts en homage à A. Kibédi Varga*. Amsterdam: GA; Atlanta: Rodopi, 1995. p. 65-80.

MOYA, A. *História das histórias em quadrinhos*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SABIN, R. *Comics, comix & graphic novels: a history of comic art*. Londres: Phaidon, 1996.

VERGUEIRO, W. Histórias em quadrinho. In: CAMPELLO, B. S.; CALDEIRA, P. T.; MACEDO, V. A. A. *Formas e expressões do conhecimento: introdução às fontes de informação*. Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da UFMG, 1998. p.117-149.

A propedêutica dos prefácios

Clara Garavello

Graduanda da Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO: A comunicação, que tem como base a leitura e análise dos prefácios das traduções de tragédias gregas para o português do Brasil, visa, primeiramente, identificar se o que é apresentado como objetivos de tradução e discutido acerca do processo tradutório em alguns prefácios de Jaa Torrano encontra respaldo no texto traduzido por ele. Os pontos observados para verificação da teatralidade proposta no prefácio serão: clareza, fluidez, exequibilidade oral, estilo, qualidade poética e acessibilidade. Em segundo lugar, buscaremos trazer à tona traduções mais contemporâneas – especificamente as de Fernando Brandão dos Santos e Orlando Luiz de Araújo – e discutir tanto o tratamento dado às tragédias por esses tradutores, suas possíveis conceituações e implicações enquanto gênero, quanto os processos de tradução propostos por eles, tendo como principal objetivo analisar sob quais pontos de vista a tragédia ática é vista na contemporaneidade.

Palavras chave: tradução; teatro antigo; prefácio; situação nacional.

ABSTRACT: The present article, which is based on the reading and analysis of the prefaces of translations of greek tragedies to brazilian portuguese, aims to firstly identify whether what is presented as the objectives of translation and discussed about the translation process in some of Jaa Torrano's prefaces finds support in the text translated by him. The points checked to verify the theatricality proposed in the preface are: clarity, fluency, oral feasibility, style, poetic quality and affordability. Second, this article seeks to bring out more contemporary translations – specifically Fernando Brandão dos Santos' and Orlando Luiz de Araújo's – and discuss both the treatment given to the greek tragedies by these translators, its possible conceptualizations and implications as a genre, and the translation processes proposed by them, with the main objective to analyze under which views the attic tragedy is seen nowadays.

Keywords: translation; greek theatre; prefaces; national situation.

Este trabalho teve como objetivo principal analisar, por meio da leitura de prefácios (ou da ausência deles) de diversos tradutores, como se encontra a tradução de textos trágicos áticos e o tratamento dado ao processo tradutório deles para o português do Brasil.

Em primeiro lugar, analisaremos, devido à da importância do tema, a questão da teatralidade desses textos traduzidos, ou seja, observaremos a qualidade dramatúrgica da tradução. Isso porque sabemos que a tragédia compreende o gênero dramático, tendo como principal finalidade a encenação, a apresentação ao público. No entanto, ao longo de nossas pesquisas, pudemos perceber, apenas pela leitura dos prefácios e dos comentários que são feitos acerca da tradução, que muitos tradutores não conferem à tragédia o caráter dramático, aproximando-a, por outro lado, da poesia. Nesses casos, são frequentes os comentários sobre a importância e a dificuldade em lidar, no momento da tradução, com a métrica, as rimas, entre outros aspectos poéticos, que são postos em destaque em relação aos aspectos teatrais, como a fluidez do texto, a exequibilidade oral e a visualização, quesitos de fundamental importância para a encenação.

Dessa forma, passamos a questionar, com base nessas análises, a quem se direcionam as traduções pensadas como poesia erudita e de difícil compreensão. É em meio a esses questionamentos que buscamos trazer, para análise e exemplificação, as traduções de José Antonio Alves Torrano, Jaa Torrano, nesse caso, especificamente, a sua tradução de *Medeia*, de Eurípidés.

O trabalho desse tradutor é conhecido por ser um dos primeiros a, de fato, estar inserido em um contexto de crescente preocupação com o caráter dramático da tragédia, num momento em que essa consciência ainda era exceção. Por isso, o presente trabalho visa trazer os pontos principais colocados por Torrano, no prefácio da edição de 1991, da editora Hucitec, acerca do processo de tradução, e comparar aquilo que é dito com o que de fato é feito durante o processo, colocando, lado a lado, objetivos e concretização.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que a introdução que Torrano faz para a tradução compreende apenas duas páginas, da 25 à 26, e é intitulada “nota do tradutor”. Ele justifica o tamanho da nota afirmando que, tal como os deuses Dioniso e Hermes, seu trabalho de tradução possui sua própria claridade, não necessitando, portanto, de mais explicações ou justificativas. Assim, logo de início, percebemos que o tradutor não se propõe a (e não discorrerá) sobre a tradução ou abrirá um

diálogo para a discussão do processo, mas omitirá as estratégias pensadas e utilizadas por ele ao longo desse trabalho.

Os comentários sobre a tradução são escassos: em um breve parágrafo, Torrano afirma que “gritos de dor, de alegria ou de espanto não se traduzem” (p.25), justificando, assim, a manutenção das interjeições e afirmando que a carga afetiva e o valor emotivo destas são fruto do contexto – ou seja, da encenação. Já em relação à métrica, o tradutor afirma que optou pelos versos livres para evocar as “noções e o mo(vi)mento próprios da arte trágica grega” (p.25), afirmando que não há equivalentes à medida e ao ritmo rigorosos do grego clássico no português. Nesse ponto, notamos que o tradutor dá ênfase ao ritmo poético do texto, não falando, portanto, do ritmo cênico. Por fim, no último parágrafo, Torrano agradece a atriz Marlene Fortuna, que, segundo ele, fez parte do processo de tradução, discutindo em conjunto e fazendo sugestões para conferir ao texto traduzido maior fluência teatral.

Com isso, notamos que, de fato, por mais que se fale de forma extremamente lacônica e pouco aberta sobre o processo de tradução, há uma preocupação com a teatralidade, no sentido de considerar que um dos sujeitos importantes para esse processo é o ator, visto que a tradução não se encerra em si mesma, e sim se expande para além: o ator e a encenação são uma continuação dela, sendo um de seus objetivos. Para comparar esses objetivos e a concretização deles, selecionamos os versos de 214 a 266 da tradução de de *Medeia* de Torrano para análise. Além disso, com esse mesmo fim, vamos também comparar esses mesmos versos aos equivalentes à tradução do grupo Truversa, posto que ela foi realizada de forma coletiva por pesquisadores dos três campos contíguos, a saber, da teoria da tradução, dos estudos clássicos e dos estudos de teatro, formando, assim, uma equipe de tradução de teatro antigo da Universidade Federal de Minas Gerais. A gravação do trecho de ambas as traduções foi feita pela atriz participante da Truversa, Andreia Garavello, que à ocasião assinou a direção artística do espetáculo.¹ O texto traduzido pela Truversa foi colocado em cena, em 2013, pela mesma atriz, que fez

¹ O texto raduzido pela Truversa leva a assinatura da direção artística da referida atriz, Andreia Garavello e da direção de tradução, função inédita e, ao que tudo indica, inaugurada pelo grupo, de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. A gravação da peça, na íntegra pode ser vista em <http://150.164.100.248/CMS/index.asp?pasta=icones&path=201331412840.asp&title=Medeia:%20teatro&id=59>

o papel da personagem de Medeia. Dessa forma, teremos como base de comparação uma tradução que já foi colocada em prática e cuja recepção se mostrou positiva, atingindo um dos principais objetivos da tradução de tragédias áticas proposto pelo grupo, que é a possibilidade de uma encenação em que um público contemporâneo entenda, participe e troque com o texto antigo que está em cena.

Após esse trabalho, verificamos que, do ponto de vista do ator em palco que encena o texto, a tradução de Torrano possui algumas problemáticas no que tange à exequibilidade oral. A seleção vocabular proposta por ele muitas vezes apresenta palavras truncadas, que quebram a fluidez e a clareza do texto, necessárias para que a fala do ator seja compreendida e bem colocada ao longo da encenação dramática. Exemplos disso são as aliterações “plácido passo”, do verso 217, e “quando na cama calha”, do 266, caracterizando uma espécie de dificuldade para o ator na oralização espontânea. O recurso, mais voltado para a poesia, exige atores bem preparados e afasta amadores; outro tipo de dificuldade se prende à escolha vocabular de registro elevado, assim temos termos como “aquiiescer”, em 222, “preferiria”, em 250, “congêneres”, em 257, exemplos claros de palavras que provocam um rompimento na fluidez e exigem técnica apurada do ator. A acessibilidade também é prejudicada em alguns momentos, se entendemos que, pela principal finalidade desse gênero ser o palco para o público popular e por ser uma das propostas que Jaa Torrano se faz como objetivo de tradução, o texto deve ser compreensível para a maior quantidade de pessoas possível. Divergindo dessa ideia, algumas palavras e trechos cuja compreensão semântica poderia ser substituída por sinônimos mais acessíveis são traduzidos com palavras distantes de um português mais usual, mais presente na fala e no campo vocabular de uma maneira geral. É o caso do uso da segunda pessoa do plural em alguns momentos (“não me censureis”, em Torrano, no verso 215, que a Truipersa traduz como “não me censure ninguém”), de “infâmia”, no verso 218 (que a equipe da Truipersa traduz como “má fama”), de “este é o máximo certame”, em 235 (cujo correspondente para a Truipersa é “e a maior batalha é esta”), entre outros. Não parece haver, também, uma preocupação com a adequação ao repertório sociocultural e ao entendimento de mundo do público que consumirá essa tradução, pois, ao passo que a entrada impactante de Medeia é traduzida como “Mulheres de Corinto” para a equipe da Truipersa, em Torrano esse primeiro impacto pode adquirir outra significação para um público brasileiro com seu

“Mulheres coríntias”, devido ao campo semântico e cultural deste, no qual a associação mais rápida do vocábulo “coríntias” é ao time de futebol nacional o que pode, inoportunamente, provocar risos na plateia.

Por meio dessa breve análise, concluímos que, por mais que o professor José Antônio Alves Torrano tenha se proposto a construir sua tradução em parceria com a dramaticidade que acompanha o gênero, existem, porém, alguns problemas em seu texto que impedem a real adequação deste aos palcos. E, para além da problemática da execução formal da peça, há ainda a questão do público para o qual a tradução é voltada. Pelas questões de acessibilidade discutidas acima, é de se colocar em debate se há, de fato, um incentivo à leitura dessa tragédia e para quem realmente a encenação se dirigiria: é preciso questionar se há uma motivação para que a tragédia saia do âmbito acadêmico, sem se restringir a ele, e atinja outras camadas da sociedade.

No segundo momento do presente trabalho, buscaremos compreender os diferentes tratamentos dados à tragédia ática no campo da tradução. Isso porque, ao longo dessa pesquisa, pôde-se verificar, pela leitura dos prefácios de tradutores e/ou organizadores, que muitos se preocupam com a contextualização histórica da tragédia, fornecendo aspectos da época e situando, dessa forma, esse texto como pertencente ao passado e apenas a ele. Além disso, muitos desses tradutores também colocam como principal projeto da tradução a tentativa de fidelidade máxima ao original em todos os sentidos, em relação ao conteúdo e à forma. Essa preocupação vem antes de (ou, em muitos casos, substitui) comentários acerca do processo de tradução e das estratégias utilizadas para tal, deixando subentendido que esses tradutores pensam a tragédia como um texto que não pode se desprender de seu passado, sendo irrelevante, para esse tipo de pensamento, como o texto irá se situar no presente, no aqui e agora da publicação, e como ele irá adentrar um novo contexto.

Dessa maneira, para comparar e contrapor diferentes modos de se encarar esse texto, traremos para nosso campo de análise dois nomes, ambos vinculados ao meio universitário, contemporâneos da tradução de tragédias gregas: Orlando Luiz de Araújo e Fernando Brandão dos Santos, tendo como base a edição de 2014 de *Electra*, do primeiro, e a de 2008 de *Filoctetes*, do segundo. A escolha se dá, pois, em ambas as traduções, a introdução aborda, explicitamente, em algum momento, o processo de tradução, revelando, com isso, a ótica sob a qual se olha para a tragédia e como se buscou trabalhar com ela ao longo do processo.

A tradução de Fernando Brandão traz uma longa introdução, sendo que grande parte dela aborda, principalmente, os aspectos literários de *Filoctetes*, discutindo e apresentando os personagens, além de situar o contexto sociopolítico da peça. Os momentos em que se fala do processo de tradução são muito específicos: logo no início, quando são apresentados os objetivos da *Coleção Kouros*, da Odysseus Editora, e no breve subtópico “Notícia sobre a tradução do texto *Filoctetes* de Sófocles”. Nesse primeiro momento, o texto grego da Antiguidade Clássica é tido como uma importante fonte da qual deveriam beber as culturas contemporâneas para seu enriquecimento a nível filosófico, incorporando virtudes e crenças e identificando-se com as mazelas e angústias humanas retratadas. No entanto, afirma-se que esse efeito só é causado em se tratando de uma “boa tradução”, conceito que é defendido com a noção de fidelidade, de manter o sentido do original. Esse conceito é mais desenvolvido no comentário que se faz especificamente sobre tradução, pois o tradutor revela sua preocupação com a manutenção da fluência – visto que o texto original tinha como objetivo principal o palco – e do tônus poético, com a métrica e as formas de composição do texto teatral gregos, que não possuem correspondência com o português, e, por fim, com a tradução como instrumento de trabalho de atores e diretores, principalmente. Todas essas ponderações giram em torno de uma preocupação maior: a de manter o texto traduzido o mais próximo possível do seu original, principalmente em relação à forma deste. “[...] todo o trabalho de tradução revelou-se, na verdade, semelhante ao de um restaurador de arte. E mesmo que se mantenha a cor, a forma, originais, o objeto de arte restaurado, uma vez fora de seu tempo e de seu espaço, seguramente perde muito de sua nitidez.” (p. 53).

Olhando, agora, para a tradução de Orlando Luiz de Araújo, a edição na qual ela é divulgada, da editora Substância, também traz os aspectos literários de *Electra* na introdução, escritos, inclusive, pelo próprio Orlando. Todavia, o primeiro comentário veiculado, escrito pelo organizador Robert de Brose, deixa claro qual foi o entendimento da tragédia em torno do qual se girou para se empreender o processo de tradução dessa peça. Diferentemente da vertente de pensamento que encara a tragédia como um texto cujo sentido único, original e primordial deve ser, de alguma forma, reproduzido para a plena compreensão desta, Brose enxerga-a como um texto que possui verberações polifônicas. A tarefa do tradutor seria, portanto, capturar uma das frequências que essa

obra-diapasão emite, captando um tom fundamental e adequando-o ao novo ponto de vista no qual ele se insere: o presente cultural, histórico e social do momento em que ela é traduzida. As significações da obra seriam, dessa maneira, infindas.

O ato de traduzir configura-se, assim, como inesgotável e, por consequência, mostra-nos também que o sentido do original é inexaurível, jamais admitindo uma tradução definitiva. Ao contrário, cada tradução expressa, em sua própria época e cultura, e de acordo com a sensibilidade de cada tradutor que opera sobre a obra, mais um pedaço, mais uma frequência fundamental da polifonia da obra, que ressoa através da história humana. (p.13)

A comparação entre esses diferentes entendimentos nos abre espaço para a compreensão, dentro de uma teoria da tradução, de uma dicotomia entre passado e presente, entre os primórdios e a atualidade. Alguns dão ênfase ao contexto de escrita e publicação da obra, destacando-o como um aspecto fundamental – e, muitas vezes, único – a se pensar para a tradução e entendimento desta, revelando uma conexão em que, tal qual um cordão umbilical, há apenas uma fonte principal de alimento e nutrição. Por outro lado, outros, ao pensar o texto Antigo, conferem-lhe o caráter de possuidor de significações múltiplas, dando à tradução inúmeras possibilidades e caracterizando o contato com o presente, com o momento cultural da atualidade, como essencial para esse processo.

Referências

EURÍPIDES. *Medéia*. Tradução do grego e notas de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.

EURÍPIDES. *Medeia de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2013.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução e introdução de Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

SÓFOCLES. *Electra de Sófocles*. Tradução e introdução de Orlando Luiz de Araújo. Nota do Organizador de Robert de Brose. Fortaleza: Substância, 2014.

O Discurso Amoroso em Fragmentos: uma leitura de *Such Tweet Sorrow*

Clara Matheus Nogueira
Pós-Lit UFMG, mestranda

RESUMO: *Such Tweet Sorrow* é uma adaptação de *Romeu e Julieta* que foi performada na internet por atores da Royal Shakespeare Company num período de cinco semanas. Embora tenha sido encenada principalmente no Twitter, sendo majoritariamente composta por texto escrito, outras ferramentas e redes sociais também foram usadas pela produção. Esta obra, formada por textos, fotografias, vídeos e músicas, é fundamentalmente fragmentária. Tal aspecto traz consequências interessantes a essa produção, especialmente no que tange o lugar do leitor, que através de uma leitura em rede é responsável por reunir os fragmentos e recuperar a narrativa que foi tecida e dissolvida. Nesse aspecto, *Such Tweet Sorrow* se assemelha a *Fragmentos de um discurso amoroso*, obra de Roland Barthes que suscitou esta leitura. Este ensaio consiste, portanto, em um exercício de leitura de *Such Tweet Sorrow* à luz de *Fragmentos de um discurso amoroso* de Barthes, tendo em vista o caráter fragmentário de ambas as obras.

Palavras-chave: adaptação; Shakespeare; redes sociais.

ABSTRACT: *Such Tweet Sorrow*, an adaptation from *Romeo and Juliet*, was performed by a cast from the Royal Shakespeare Company on social media websites, during five weeks. Even though it was mostly composed by written texts, and had Twitter as its main stage, other social media websites and tools were also used. This production is composed of short texts, photographs, videos and songs, and is fundamentally fragmentary, an aspect that brings about some consequences to this production, particularly when it comes to the reader's participation, as he/she is supposed to put together the fragments of the narrative. In this aspect, *Such Tweet Sorrow* can be compared to Barthes's *A Lover's Discourse: Fragments*, which inspired this reading.

Keywords: adaptation, Shakespeare, social media.

Such Tweet Sorrow é uma adaptação para as redes sociais de *Romeu e Julieta*, um discurso amoroso muitas vezes adaptado e apropriado, de enorme relevância na tradição anglófona. *Such Tweet Sorrow* foi encenada na internet por atores da Royal Shakespeare Company durante cinco semanas; para isso, foram usados textos, fotografias, vídeos, músicas, entre outros. Os sites para os quais essa narrativa foi transposta, especialmente o Twitter, possuem um rígido limite no que diz respeito ao tamanho das publicações; portanto, fragmentar o texto fez-se indispensável para esse processo adaptativo. Seu aspecto fragmentário, incluindo aqui o uso de fotografias, traz consequências interessantes a essa produção, que será discutida à luz de *Fragmentos de um discurso amoroso* e *Câmara clara*, de Roland Barthes. Sendo assim, o que proponho é um exercício de leitura de *Such Tweet Sorrow* a partir dessas duas obras de Barthes – e vice-versa.

O título da produção brinca com a famosa frase da peça *Romeu e Julieta*, “*parting is such a sweet sorrow*”, num jogo com as palavras “*sweet*” e “*tweet*”. Isso se dá porque cada publicação feita por um usuário no Twitter é chamada de “*tweet*”. No total, *Such Tweet Sorrow* é composto por cerca de quatro mil *tweets*, distribuídos por seis diferentes páginas no Twitter – uma para cada personagem. Essas páginas foram controladas pelos respectivos atores em tempo real, durante as semanas em que a peça foi encenada; para acompanhar essa performance, os leitores precisaram ter cadastros no Twitter e tornarem-se “seguidores” dos seis perfis. Nessa rede social, “seguidor” é aquele que sinaliza seu interesse pelas publicações de determinado usuário, o que o levará a receber, no Twitter, todas as atualizações que forem feitas pelo usuário seguido. Outra característica chave dessa plataforma é o fato de que os *tweets* têm seu tamanho limitado a 140 caracteres; sendo assim, a peça foi encenada em fragmentos de 140 caracteres por vez.

Dessa forma, algumas consequências decorreram da escolha de usar o Twitter como suporte. Não só pela supracitada limitação de caracteres que é imposta aos *tweets*, mas também por essa plataforma expor as publicações em ordem cronológica inversa, transformando a experiência de revisitar essa produção, após o período em que foi performada, em uma tarefa hercúlea. Se optar por reler esse texto na ordem em que foi publicado, o leitor precisará acessar as seis páginas dos personagens, carregar todas as milhares de publicações e fazer uma leitura que começa no final das páginas, enquanto coteja as publicações dos

seis perfis, atento às datas e horários de publicação de cada mensagem. Sendo assim, não é precipitado dizer que a peça não foi planejada para ser recebida como um bloco, mas sim, como brevíssimos fragmentos que seriam recebidos, de forma espaçada, pelos leitores, que vivenciariam assim a performance em tempo real.

A leitura em rede, especialmente por meio de *hashtags*, é um aspecto característico desse suporte. *Hashtags* funcionam como marcadores, sempre precedidos por uma cerquilha, e, quando buscados, oferecem todas as publicações, de diversos autores, que tratem desse mesmo tema. Em *Such Tweet Sorrow*, por exemplo, foi criada a *hashtag* “#TeamMontague”. Sempre que um usuário desejasse mostrar em sua publicação que apoiava a família Montecchio, ele poderia usar dessa *hashtag* e ser localizado por outro usuário que desejasse discutir a peça e que estivesse interessado no nível de popularidade das famílias, ou por um pesquisador curioso no engajamento da audiência. O uso de *hashtags* não afeta somente a composição das publicações, já que a leitura em um ambiente que suporta o uso de *hashtags* também se dá de forma diferente. Por exemplo, sempre que um usuário do Twitter recebia uma publicação de Romeu que trazia “#TeamMontague”, ele era exposto e lembrado da possibilidade de navegar entre todas as publicações marcadas por essa *hashtag*.

Se *Such Tweet Sorrow* foi condenado pelo Twitter a assumir um aspecto fragmentário, *Fragmentos de um discurso amoroso* foi condenado pelo livro, que serve de seu suporte, a fazer um caminho linear. Pois, por ter sido escrito como livro, *Fragmentos de um discurso amoroso* necessita se adequar ao estatuto desse suporte, como afirma Barthes:

Para desencorajar a tentação do sentido, era necessário escolher uma ordem totalmente insignificante. Submeteu-se assim a sucessão de figuras (inevitável pois o livro é condenado por seu próprio estatuto a fazer um caminho) a dois arbitrários conjugados: o da nomenclatura e o do alfabeto (BARTHES, 1985, p. 5).

As anotações às margens fazem desse livro uma espécie de hipertexto, no qual diversos textos de literatura e filosofia são colocados ao lado de fragmentos de conversas que Barthes teve com seus amigos, conectadas por retratarem a mesma figura do discurso amoroso, encorajando uma leitura em rede. Assim sendo, ainda que o leitor decida

por ler o livro acompanhando a arbitrária ordem alfabética na qual está disposto, ao ler uma figura, ele estará lendo um emaranhado de referências às mais diversas obras. Sendo assim, esta obra dificilmente pode ser considerada linear, ainda que seu suporte a force a estabelecer um caminho. A “tábula giratória”, que aparece no final dessa obra, escancara que esse livro se trata de uma narrativa fragmentária que se espalha por diversas leituras.

A escrita em fragmentos foi recorrente na obra de Barthes; em “Fragmentos de uma crítica afetuosa ou Roland Barthes, sem adjetivos”, Celina Maria Moreira de Mello (2005. p. 54) descreve, cronologicamente, o desenvolvimento da escrita em fragmentos desse autor. Barthes inaugura uma metodologia de análise textual por fragmentos de leitura na obra *S/Z*, em 1970, que continua em *Prazer do Texto*, em 1974, em que “a forma fragmentária se justifica pela impossibilidade estrutural de dizer do gozo” (MELLO, 2005. p. 54); tal aspecto ressurgiu no ano seguinte em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Assim sendo, ao publicar *Fragmentos de um discurso amoroso* em 1977, Roland Barthes já era versado na escrita em fragmentos, mas essa obra, em particular, se faz pertinente a esta discussão não só por seu aspecto fragmentário, mas por também ser tratar de uma performance na qual a participação do leitor é determinante. No início do livro, Barthes postula: “Assim sendo é um/ enamorado que/ fala e diz” (BARTHES, 1985, p. 7), e estabelece o lugar de fala dessa obra, dando início ao que o próprio Barthes chama de “método ‘dramático’” (1985, p. 1). Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, as figuras se criam através de um reconhecimento do leitor: “Uma figura é fundada se pelo menos alguém puder dizer: ‘Como isso é verdade!’ ‘Reconheço essa cena de linguagem’” (p. 2). Pois, sendo assim, é delegado ao leitor o essencial papel de validar, conforme sua própria vivência amorosa, as figuras propostas por Barthes. Ao leitor cabe reconhecer-se no que é relatado no livro, mas ele pode também se reconhecer naquilo que não foi dito: o espaço em branco, aquilo que “falta” ao livro é colorido e preenchido pela experiência do leitor. Nas palavras de Barthes: “Esse código, cada um pode preenchê-lo conforme sua própria história; minguada ou não, é preciso que a figura esteja lá, que seu espaço (a casa) esteja reservado” (p. 2). Em alguns momentos da obra, a persona se dirige ao leitor cobrando um posicionamento. No fragmento chamado “Dias eleitos”, ele pergunta: “(Então, não significa nada para você ser a festa de alguém?)” (p. 113), como quem se incomoda

com o silêncio do leitor, como se esperasse por uma resposta. Por fim, uma anedota: o leitor que pegar emprestado um dos exemplares de *Fragmentos de um discurso amoroso* disponível biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG poderá ver com os próprios olhos, no mesmo fragmento “Dias eleitos”, o artefato de uma leitura. Um leitor preencheu, com sua vivência, o espaço branco deixado por Barthes com um “significa!”, exclamado assim, como quem grita, na esperança de ser ouvido pelo autor que anseia por um posicionamento da sua audiência.

Assim como no livro de Barthes, a produção da Royal Shakespeare Company cobrou a participação de sua audiência, desde os primeiros contatos dos personagens com o Twitter, quando eles pediam dicas quanto ao uso da ferramenta. Mas, em *Such Tweet Sorrow*, por outro lado, os personagens puderam ouvir a resposta da audiência instantaneamente, que ajudou a escolher, por exemplo, a trilha sonora para o funeral de Mercúcio e o tema da festa de aniversário da Julieta, entre outros. Muitos daqueles que interagiram com a performance foram respondidos pelos personagens, havendo até momentos em que leitores questionaram atitudes dos personagens e protagonizaram discussões acaloradas. O ponto máximo de engajamento se deu quando algumas pessoas, que acompanhavam a performance se uniram em um movimento para salvar o detestável, porém carismático, Mercúcio de seu trágico fim. Embora a morte da personagem fosse inevitável para o desenrolar dessa peça, Mercúcio chegou a comentar a existência da *hashtag* “#SaveMercutio”, dizendo não entender o motivo de tanta preocupação. Diante do exposto, ambas as obras deixaram um lugar reservado para o leitor experienciador, cuja participação é imperativa e caracterizante do tipo de experiência estética proposta por seus autores.

Se o aspecto fragmentário de *Such Tweet Sorrow* veio como consequência do suporte escolhido, por outro lado, fazer uso de fotografias foi uma decisão deliberada dos produtores. Nesse momento, se faz especialmente interessante discutir o uso de fotografias nessa produção, quando considerado que o aspecto fragmentário é essencial à fotografia, como afirma e explica André Rouillé em *A fotografia entre documento e arte contemporânea*:

A fragmentação e a força do detalhe provêm tanto da capacidade do dispositivo em reaproximar as coisas quanto de sua maneira em recortar e registrar as aparências. O fragmento e o detalhe resultam do

cutte e da captação. Eles mobilizam a parte química (o registro) e a parte óptica (o corte, a distância) dos dispositivos. Enquanto o pintor trabalha por adição de matéria sobre a tela, enquanto, pincelada por pincelada ele constrói conjuntos, o fotógrafo trabalha por subtração, desmantela a continuidade visível de onde extrai suas imagens (2009, p. 101).

Então, sendo marcadas pela descontinuidade, necessária para essa técnica de criação de imagens, as fotografias são fundamentalmente fragmentos. Sendo assim, as fotografias são mais um momento no qual o aspecto fragmentário de *Such Tweet Sorrow* vem à superfície, dessa vez, em forma de imagem.

Durante as cinco semanas em que *Such Tweet Sorrow* foi performado, os atores compartilharam diversas fotografias com a audiência, por exemplo: Julieta e sua irmã Jess (personagem análoga à Ama do texto fonte) compartilharam fotos das máscaras que usaram no baile de aniversário de Julieta, enquanto Mercúcio e Romeu compartilharam fotografias dos dois acompanhados de mulheres diversas. Além de pasticharem o comportamento dos jovens nas redes sociais, tais fotografias também dão credibilidade à performance, incentivando a suspensão da descrença, pois, como exposto por Barthes (1984, p. 129) em *Câmara clara*, “sua força [da fotografia], todavia, é superior a tudo o que o espírito humano pode, pôde conceber para nos dar garantia da realidade”. Faz parte da cultura da internet acreditar que as fotografias são a evidência apropriada para acontecimentos inicialmente tidos como inacreditáveis. Em redes sociais e fóruns, a frase “pics or didn’t happen”, em português, “fotos ou isso não aconteceu”, aparece para desafiar aqueles que declaram o improvável como verdade. Sendo assim, a produção de *Such Tweet Sorrow* se vale do aspecto de evidência das fotografias ao incorporá-las em sua narrativa.

Ainda em *Câmara clara*, Barthes teoriza sobre a fotografia ao apontar aquilo que, para esse autor, faz dela diferente das demais artes, chegando à seguinte conclusão:

A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são ‘quimeras’. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. (1984,

p. 115)

Segundo Barthes, então, o noema da fotografia é a presença inevitável do referente durante o processo fotográfico, ainda que temporariamente. Essa linha de pensamento fortalece e alimenta o aspecto documental da fotografia.

Ainda segundo Barthes (1984, p. 118), “[n]a fotografia, a presença da coisa (em um certo momento passado) jamais é metafórica”. E, no que diz respeito a *Such Tweet Sorrow*, poderiam então o Romeu e a Julieta que figuram naquelas imagens ser considerados literais? É claro que não. Aquelas fotografias não passam de “fotografias quimeras”, são simulações de uma realidade. Pois quais são, portanto, os referentes das fotografias que compõem *Such Tweet Sorrow*? Dentro do pacto ficcional estabelecido pela peça, o referente das fotos da atriz que interpreta Julieta, é senão a *Julieta* em carne e osso. Assim sendo, ao mesmo tempo em que essa performance usa as fotografias como um atestado de veracidade, ela põe em cheque a confiabilidade da foto como documento, pois usa de fotografias “enganadoras”, que comunicam visualmente sem nunca expressar a verdade. Tal crise da fotografia-documento, discutida por André Rouillé (2009, p. 157), é uma “crise da verdade”, que, nos anos oitenta, tem como sintoma a roteirização de fotorreportagens.

Muitos repórteres resolveram não mais percorrer o mundo atrás de furos, porém, de construir suas imagens; de não mais seguir a atualidade, porém de antecipá-la ou comentá-la; de não mais dedicar um culto exclusivo ao instantâneo, porém, de dar a seus personagens o direito de pose; de não mais enfrentar a realidade bruta, porém de encená-la. (ROUILLÉ, 2009, p.143)

Rouillé conclui (2009, p. 158) que o fotógrafo e o pintor não são tão diferentes quanto supunha Barthes: “O fotógrafo não está mais próximo do real que o pintor diante de sua tela. Tanto um quanto outro estão separados por mediações semelhantes”. Tão “verdadeiras” quanto pinturas são as fotografias roteirizadas e encenadas de *Such Tweet Sorrow*, cuja ficcionalidade desafia aqueles que pensam que para crer basta ver.

Por fim, *Such Tweet Sorrow* é um produto cultural que, na forma de publicações de 140 caracteres, alinhou de modo fragmentário o cânone literário à cultura da internet, sendo seu aspecto fragmentário essencial na experiência de leitura que propõe. A escrita em fragmentos demanda uma

audiência que participe de forma ativa, pois cabe a ela colar, através de sua leitura, as peças lançadas; as fotografias-fragmentos, usadas em *Such Tweet Sorrow*, são atestados do real, mas ao mesmo tempo funcionam com um comentário sobre a “crise da verdade” que assola a fotografia. Ler *Such Tweet Sorrow* à luz de *Fragmentos de um discurso amoroso* e *Câmara clara* é ver como a literatura e a fotografia se alteram e tomam novas formas no ambiente digital. Ainda que a escrita em fragmentos e a leitura em rede não sejam nativas do ambiente digital, foi na internet que encontraram um suporte extremamente favorável à experimentação. De acordo com Julie Sanders (2006, p. 51), “o cânone shakespeariano tem servido como ‘laboratório’ para o processo de adaptação ao longo de muitos séculos”¹. Se assim for, as produções da Royal Shakespeare Company marcam apenas o começo de um novo gênero de adaptações literárias. Então, vivemos hoje o privilégio de poder acompanhar o surgimento das primeiras performances dramáticas em ambientes digitais e outras adaptações inovadoras e criativas ainda estão por vir.

Referências

- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.
- MELLO, C. M. M. Fragmentos de uma crítica afetuosa ou Roland Barthes, sem adjetivos. In: CASA NOVA, V.; GLENADEL, P. (Org.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- ROUILLÉ, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.
- SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.

¹ No original: “the Shakespearean canon has served as a test bed over many centuries for the process of adaptation”. Minha tradução.

Atlas e álbum - formas espaciais

Daiane Carneiro Pimentel

UFMG/CAPES, Doutoranda em Estudos Literários

RESUMO: O *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg distancia-se da iconografia tradicional ao propor um conhecimento que, baseado na prática de montar, desmontar e remontar imagens, coloca em crise noções como unidade e totalidade. Constantemente reorganizadas por Warburg, as pranchas que compõem o *Atlas Mnemosyne* assumem o caráter de uma constelação na qual fragmentos visuais estabelecem uma rede dinâmica de relações. É possível afirmar que o aspecto constelar também qualifica a forma literária que Roland Barthes denomina álbum. Conforme Barthes, o álbum fundamenta-se na descontinuidade e na ausência de uma estrutura predeterminada, uma vez que se apresenta como um amontoado, uma costura, uma montagem de notas e de pensamentos. O Atlas e o álbum constituiriam, portanto, maneiras de problematizar a subordinação das imagens ou das palavras a uma ordem que privilegia a linearidade e a dimensão temporal em detrimento da simultaneidade e da dimensão espacial.

Palavras-chave: Atlas; Álbum; obra; espaço.

ABSTRACT: Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* distances itself from traditional iconography by proposing a knowledge which, based on practice of mounting, dismounting and remounting images, put in crisis notions such as unity and totality. Constantly reorganized by Warburg, the panels which compose *Mnemosyne Atlas* assume the character of a constellation in which visual fragments establish a dynamic network of relationships. It can be argued that the constellate aspect also qualifies the literary form that Roland Barthes called Album. As Barthes, the Album is based on the discontinuity and on the absence of a predetermined structure, because it is presented as a heap, a seam, a montage of notes and thoughts. Atlas and Album are therefore ways to question the subordination of images or words an order that gives priority to linearity and the temporal dimension to the detriment of simultaneity and spatial dimension.

Keywords: Atlas; Album; work; space.

1

[guia: afirmações?]

O título deste trabalho deveria ser formulado mais como uma pergunta do que como uma afirmação. Corrijo-me então: Atlas e Álbum – formas espaciais? A essa interrogação inicial serão somadas outras, à medida que for investigada a noção de livro. Quais ideais se encerram no objeto livro? Como resistir à cultura livresca? É possível desobedecer à geometria do livro? O que é a obra?

2

[dobra: quais ideais se encerram no objeto livro?]

“Tudo o que entra no livro deve obedecer à sua geometria” (MELOT, 2012, p. 85). Nessa frase, acredito eu, está condensada a reflexão que, em *Livro*, Michel Melot desenvolve sobre o livro, objeto que materializa um conjunto de valores tradicionalmente prezados pela cultura ocidental e que, por conseguinte, se tornou tão valorizado entre nós. Segundo Melot, para se compreender o poder assumido pelo livro, é necessário voltar-se à forma elementar do objeto, isto é, à sua dobra, a qual, longe de ser algo natural, foi meticulosamente estudada, a fim de se alcançar uma geometria rigorosa e simétrica. A dobra organiza as folhas, de modo que a superfície se transforma em um volume a ser manuseado, folheado, desde o início até o fim. Já a capa, como uma armadura e couraça, circunscreve o livro, protegendo-o das intempéries, mas sobretudo fixando-o em um espaço definitivo (MELOT, 2012, p. 56).

Melot destaca duas consequências, duas promessas dessa geometria: 1) o significado do livro é reconhecido por seu autor, ou seja, a mensagem é previamente dominada por quem a publica; 2) o significado do livro, uma vez que se conclui a dobra, é esgotado e será esclarecido no final das páginas (MELOT, 2012, p. 58). Portanto, a unidade física estaria articulada a uma unidade de sentido. Ademais, a ideia do livro pressuporia uma totalidade.

Contudo, é preciso reiterar que não se trata de uma geometria natural. Pelo contrário, conforme mencionei acima, um conjunto de elementos culturais permeia a trajetória do livro desde a concepção de sua forma e deve ser considerado para se entender o fato de esse objeto ter alcançado a princípio enorme força no Ocidente, e não no Oriente.

Em reflexão sobre a história do livro, Melot salienta, entre outros aspectos, as diferenças entre a escrita oriental e a ocidental: aquela, sendo realizada por meio de ideogramas, resiste a uma padronização rigorosa e preserva intensa visualidade; já esta, sendo realizada por meio do alfabeto latino, caracteriza-se pela normatização dos signos verbais e pela linearidade (MELOT, 2012, p. 93-99). Tais características do alfabeto latino, juntamente com a cultura livresca do Humanismo europeu, desempenharam um papel central para que a imprensa de Gutenberg se disseminasse, o que, por sua vez, só fez com que o livro e todos os valores a ele vinculados – unidade, totalidade e linearidade – ganhassem ainda mais projeção no Ocidente. Livro e sistema de escrita caminham, pois, lado a lado. E impactam o modo como a arte e o conhecimento são concebidos:

Histórias tão improváveis quanto aquelas da arte ou do pensamento seriam concebíveis sem a forma imposta pelo livro? A redução da história à narrativa da história, instaurada pela linguagem e confirmada pela escrita linear, encontra no livro sua expressão e sua consagração (MELOT, 2012, p. 54).

A lógica do livro impôs-se até mesmo em domínios próprios à imagem,¹ e não à palavra, como demonstra a consolidação de uma concepção livresca tanto dos museus quanto da história da arte:

Assim, os quadros são, desde o século XIX, alinhados sobre molduras, uns após os outros, como seriam em um livro, enquanto o antigo costume, cuja sobrevivência pode ser vista no Museu Condé de Chantilly, consistia em expor os quadros em várias fileiras dispostas em mosaico sobre toda a parede. A concepção livresca do museu tem, por seu turno, forjado uma história da arte, a qual, malgrado sua enunciação, não chega a ser uma verdadeira história (MELOT, 2012, p. 142).

A geometria do livro é, sem dúvida, poderosa. Mas, como toda construção cultural, não está imune às transformações pelas quais passa a sociedade. Dessa maneira, à medida que se questiona o pressuposto

¹ Melot destaca que a forma do livro foi concebida para a palavra, e não para a imagem. A imagem, não sendo linear, é um obstáculo à marcha da leitura (MELOT, 2012, p. 138).

de que a arte e o pensamento filosófico/científico devem ser unos, totais e lineares, problematiza-se com a concepção livresca e propõem-se outros modelos de organização dos discursos e das imagens. Em tal contexto de ruptura, as formas do Atlas e do álbum, conforme concebidas, respectivamente, por Aby Warburg e Roland Barthes, parecem constituir uma alternativa à quadratura do livro.

3

[Atlas: como resistir à cultura livresca?]

Atlas Mnemosyne. Nesse nome, com o qual Aby Warburg batiza sua última e certamente mais incrível obra, duas figuras mitológicas reúnem-se: Atlas, o titã condenado a sustentar nos ombros a abóboda celeste; e *Mnemosyne*, a deusa da memória. Combinam-se, assim, a potência de tudo saber e a força contra o esquecimento. Representaria, pois, o *Atlas Mnemosyne* um conhecimento cuja imensidão seria conformada pela cultura livresca? Oferecer uma resposta negativa a tal questionamento, como eu o faço, a partir de Georges Didi-Huberman (2013), significa considerar que o saber do Atlas é ambivalente: por um lado, o titã suporta o peso do céu e, assim, supostamente conhece cada detalhe do cosmos; por outro, não pode fazer muito com esse conhecimento, devido ao castigo da imobilidade. Significa, ademais, perceber que o trabalho com as imagens, em vez de pretender-se unívoco, totalizante e linear, inclui o intervalo e subverte a cronologia convencional.

Em *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, Didi-Huberman argumenta que o *Atlas Mnemosyne* seria uma abertura diante do fechamento do positivismo e dos entrincheiramentos políticos empreendidos durante a Primeira Guerra: “É uma resposta moderna às próprias aporias da modernidade” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 171). Essa resposta não mais podia ser apresentada nos limites tradicionais do positivismo, com seu quadro fixo e sintético.² Foi necessário explodir esse quadro, e, no seio da explosão, está o *Atlas Mnemosyne*, uma constelação de imagens.

² Com base em Michel Foucault, Didi-Huberman demonstra que o quadro clássico, positivista, pressupõe que se veja aquilo que se poderá dizer, sem que sejam considerados os restos, as polissemias e as diferenças. Contudo, à medida que esses resíduos começam a aparecer, o quadro explode, desfaz-se, e o campo epistemológico fragmenta-se. Nesse contexto, caberá, por exemplo, a Freud desconstruir o quadro clínico da histeria

Nas palavras de Warburg, *Mnemosyne* apresenta-se como um “quadro sólido e porém móvel, articulável” (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 233). Um quadro que, em vez de sintetizar, unificar e fixar, “parece antes re-dispersar de modo permanente tudo aquilo que, não obstante, reúne” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 232). As imagens, continuamente montadas, desmontadas e remontadas nas pranchas de *Mnemosyne*, concretizam uma fragmentação extrema e não cumprem funções convencionalmente atribuídas a elas, como ilustrar, narrar e explicar. Entram em crise, portanto, as noções de unidade, totalidade, legibilidade, narrativa, historicidade e explicabilidade (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 233-9). O que tal *Atlas* desconstrói, enfim, é a própria iconografia, a própria história da arte:

Mnémósine, um instrumento iconológico na medida em que desconstrói os pressupostos da própria iconografia ao abrir a brecha dos *sintomas* na legibilidade global das tradições simbólicas. (...) O atlas *Mnémósine* não tinha por objetivo clarificar a história da arte, mas antes torná-la mais complexa, se não mesmo mais obscura ao lhe sobrepor – ou, diria eu, lhe “*sub-pôr*” – uma cartografia “folheada” da memória, uma complexa geologia das *sobrevivências* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 234; 236, grifos do autor).

É importante compreender que, em *Mnemosyne*, teoria e prática são indissociáveis: o trabalho de desconstrução do saber instituído ocorre à medida que as imagens são montadas, em um movimento inacabado e inacabável. Por meio “das pranchas negras do atlas consteladas de figuras de todos os gêneros”, Warburg fez “deflagrar novos conceitos, novas formas de pensar a temporalidade social e cultural” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 157, grifo do autor).

Por conseguinte, o *Atlas Mnemosyne* foge à concepção livresca que, durante séculos, orientou a história da arte, subordinando as imagens à lógica do discurso verbal. Na ciência visual engendrada por Warburg, a dimensão espacial adquire proeminência não apenas porque se trata de um trabalho elaborado com imagens materiais, mas porque essas imagens não estão subordinadas aos valores expressos pela geometria do livro.

estabelecido por Charcot; já a Degas, a Rodin e aos surrealistas caberá desconstruir o quadro da arte acadêmica (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 179-180).

Cada prancha que compõe o *Atlas Mnemosyne* assume o caráter de um mosaico, uma constelação em que fragmentos visuais são apreendidos espacialmente e estabelecem uma rede dinâmica de relações. Em vez de unidade, totalidade e linearidade, no Atlas warburguiano destacam-se, pois, a multiplicidade, a incompletude e a simultaneidade.³

Cabe, agora, inquirir se semelhante problematização da cultura livresca pode ser realizada pela literatura, mais especificamente, pela literatura que utiliza o livro como suporte.

4

[Álbum: é possível desobedecer à geometria do livro?]

Melot ressalta a dupla natureza espaço-temporal do livro: a página é da ordem do espaço e condena o leitor à topografia; enquanto a linha é da ordem do tempo e condena o leitor à cronologia (MELOT, 2012, p. 137). Dessa maneira, no livro combinam-se a continuidade da linha e a descontinuidade da página. Mas, em determinadas obras, sobressai-se o vetor temporal ou o espacial. O calendário e a agenda são exemplos de formas livrescas organizadas no tempo. Já o álbum ocupa uma posição oposta, pois “privilegia o visual em detrimento da linguagem, sacrificando a linha em proveito da página” (MELOT, 2012, p. 141). Nesta segunda categoria, Melot inclui tanto os álbuns de fotografias quanto as antologias de poemas manuscritos, de assinaturas e de desenhos.

Em *A preparação do romance*, Roland Barthes (2005) emprega o termo álbum com uma acepção que não deixa de guardar semelhanças com tais observações de Melot. Barthes também expõe alguns dos valores atribuídos ao livro, bem como procura uma maneira de expandir os limites que convencionalmente circunscrevem este objeto. Após apresentar as funções míticas que a sociedade atribui ao livro – Livro-Origem, Livro-Guia e Livro-Chave –, Barthes estabelece, a partir de Mallarmé, uma

³ A gaia ciência visual de Warburg, a qual se baseia no procedimento da montagem, está em consonância com trabalhos desenvolvidos por inúmeros pensadores e artistas do século XX, como Marcel Duchamp, Kasimir Malevitch, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, László Moholy-Nazy, Bertold Brecht, Georges Bataille e Walter Benjamin, para lembrar apenas alguns dos nomes mencionados por Didi-Huberman (2013). Acredito ser possível incluir nessa lista escritores cujas obras rompem com a narrativa tradicional e compõem-se via montagem de fragmentos verbais. Em tais obras literárias, à semelhança do *Atlas Mnemosyne*, a dimensão visual e espacial ganha proeminência.

distinção entre duas formas de apresentação do Volume, ou seja, da Obra: o Livro e o álbum.

O Livro, sendo “arquitetônico e premeditado” (MALLARMÉ *apud* BARTHES, 2005, p. 116), tende à continuidade, implica uma filosofia monista e representa um universo estruturado, uno e hierarquizado. Já o álbum, sendo uma “coletânea de inspirações casuais” (MALLARMÉ *apud* BARTHES, 2005, p. 116), tende à descontinuidade, implica uma filosofia pluralista e representa um universo disperso, não uno e não hierarquizado. O álbum apresenta-se, portanto, como um amontoado, uma costura, uma montagem de notas e de pensamentos (des)organizados segundo o acaso:

Ausência de estrutura: conjunto factício de elementos cuja ordem, a presença ou a ausência são arbitrárias → Uma folha de álbum se desloca ou se acrescenta segundo o acaso; procedimento absolutamente contrário ao do Livro (...) (BARTHES, 2005, p. 123, grifos do autor).

Segundo a caracterização de Barthes, o álbum, uma forma que foge à totalidade, unidade e linearidade do Livro e que, para utilizar um vocabulário caro a Melot, sacrifica a linha, desviando-se do percurso por ela determinado (MELOT, 2012, p. 132; 141). Ademais, uma vez que, no álbum, impera o princípio da montagem mais radical – aquela realizada ao acaso –, as palavras não estão subordinadas ao vetor temporal. Por conseguinte, as relações entre os fragmentos que compõem o álbum parecem se estabelecer simultaneamente, no espaço.

Assim como o *Atlas Mnemosyne*, o álbum pode ser entendido como uma constelação, um mosaico. Entretanto, enquanto a obra de Warburg realiza-se em pranchas cuja configuração não só permite como facilita a reordenação das imagens selecionadas, o álbum barthesiano, em certa medida, submete-se à dobra do objeto livro. É preciso, então, questionar: O álbum de fato consegue desobedecer à geometria do livro? Em que medida tal geometria seria um empecilho para a composição do álbum? Como promover a descontinuidade em um objeto que visa, majoritariamente, à continuidade?

O próprio Barthes, ao referir-se ao plano da recepção, sugere um caminho para contornar esses impasses: a dialética Livro/álbum deve ser pensada não no âmbito do escritor e da produção, mas no âmbito do

devenir das obras (BARTHES, 2005, p. 132). Barthes argumenta que, se a ruína é o futuro do monumento, o álbum é o futuro do Livro. Ainda que uma obra tenha sido planejada e estruturada como um Livro, este se tornará álbum durante o ato de leitura:

O Livro, de fato, está fadado a tornar-se destroços, ruínas erráticas (...). (...) O que resta do Livro é a citação (no sentido muito geral): o fragmento, o relevo que é *transportado* alhures. (...) O que vive em nós, do Livro, é o álbum (...). Uma espécie de pulsão nos leva a despedaçar o livro, a fazer, dele, uma renda (BARTHES, 2005, p. 133-4, grifos do autor).

Quando o leitor abre uma obra literária, há um percurso predeterminado pela dobra. Porém, o receptor pode subverter esse percurso e propor outros, o que implica desobedecer à geometria do objeto e transformar o Livro em álbum.

5

[leitura: o que é a obra?]

A conclusão do meu texto, igualmente encabeçada por uma pergunta, é antes uma possibilidade de abertura do que um fechamento. E, para expandir os horizontes investigativos aqui sugeridos, optei por uma obra literária que traz à tona a problematização do próprio conceito de obra.

Em *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, de Sérgio Sant’Anna, a autorreflexibilidade é uma constante. Logo nas páginas iniciais desse romance, o leitor depara-se com o seguinte “Roteiro”:

Além do prólogo, epílogo e nota final, as *Confissões de Ralfo* compõem-se de nove pequenos livros. Possuindo muitas vezes um tênue e até suspeito relacionamento entre si, possivelmente esses livrinhos serão melhor desfrutados como unidades distintas, que se subdividem, por sua vez, em outras unidades ou episódios, em número trinta e dois (SANT’ANNA, 1975, s.p.).

O “Roteiro” aponta para o fato de tratar-se de uma obra bastante fragmentada. Por apresentar tal característica, a obra de Ralfo, quando submetida ao julgamento da crítica especializada, em uma espécie

de tribunal literário, é classificada como um “*romance desestrutural*” (SANT’ANNA, 1975, p. 222, grifos do autor). Para os críticos, cujo conservadorismo é satirizado nas entrelinhas, as *Confissões* organizam-se pela “sutil combinação das partes entre si”, assim demonstram “o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance”, segundo as quais Ralfo não deveria acumular suas aventuras “com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito” (SANT’ANNA, 1975, p. 222). De acordo com o júri, a obra, constituída por capítulos que são “aberrações” (SANT’ANNA, 1975, p. 222), não poderia receber um destino que não fosse o lixo.

De acordo com as expectativas que o objeto livro costumeiramente desperta, o romance *Confissões de Ralfo*, de fato, é “desestrutural”, uma vez que não há uma relação lógica explícita entre os partes que compõem a narrativa, a qual não apresenta, pois, um aspecto folhetinesco. No entanto, é preciso ressaltar que existe certo eixo cronológico que ordena os “nove pequenos livros” em que se divide a obra, como passo a demonstrar.

O “Livro I: A partida” enfoca o momento em que o protagonista liberta-se de sua vida anterior e, então, concebe-se como Ralfo. Nessa nova fase, Ralfo conhece as gêmeas Sofia e Rosângela, com as quais passa a viver um tempo. Depois de abandonar as duas irmãs, Ralfo parte para uma viagem marítima, cujos principais acontecimentos são registrados em um diário. O “Livro II: Eldorado” inicia-se com a letra de uma canção de guerrilheiros. Em seguida, o leitor descobre que Ralfo participa com tanto heroísmo de uma guerra em Eldorado que, quando termina o conflito, acaba sendo proclamado Guia Provisório do local. Enquanto fazia um discurso inflamado, exaltando a vitoriosa revolução, Ralfo é atingido por um tiro. No “Livro III: Intervalo, delírios, etc.”, Ralfo está em um hospital e expressa pensamentos e memórias confusos. O “Livro IV: O ciclo de Goddamn” apresenta, por meio de um irônico roteiro turístico, Goddamn, cidade para qual Ralfo foi enviado pelo Conselho Revolucionário de Eldorado. No exílio, o personagem submete-se a uma humilhante rotina de vida e trabalho até que decide partir novamente.

No “Livro V: Delinquências, degradingolagens e deteriorações”, Ralfo aparece como um mendigo em uma cidade não identificada e, levado preso. Após ser torturado e interrogado, o protagonista recebe uma sentença judicial que o obriga a exilar-se na Espanha. O “Livro VI: D.D.D. 2: Documentos” é formado por materiais de origem diversa, produzidos em uma clínica psiquiátrica: fragmentos do diário de uma das

internas, uma psicopata que se diz interessada por Ralfo, recém-chegado à clínica, na condição de paciente; uma carta destinada a “Mãe” e possivelmente escrita por Ralfo; um relatório de uma comissão de psiquiatras responsáveis por avaliar a clínica. Esse relatório caracteriza Ralfo como um rebelde e informa que o protagonista, depois de participar de um baile marcado por atos transgressores, rumou provavelmente para a França. No “Livro VII: Suicídios, personagens”, Ralfo, após atravessar a fronteira entre a Espanha e a França, conhece Alice e Pancho Sança, com os quais passa a realizar furtos em residências. Em uma das ações criminosas, Alice e Pancho são detidos pela polícia. Ralfo fica sozinho mais uma vez e anuncia que procurará trabalhar no teatro. O “Livro VIII: Au théâtre” expõe uma bizarra peça/*performance* protagonizada por Ralfo. O “Livro IX: Literatura” narra a malograda experiência de Ralfo no já mencionado tribunal literário, ocorrido em Genebra.

A partir desse breve resumo, é possível perceber que o relacionamento entre as partes de *Confissões de Ralfo* não é tão “tênu” nem “suspeito”, como afirma o “Roteiro” do romance, nem tão “desestrutural”, como sentenciam os juízes do tribunal literário. Apesar de haver lapsos espaço-temporais entre os nove livrinhos, percebe-se que a obra foi arquitetada de modo a preservar a ordem cronológica dos acontecimentos. Retomando a discussão barthesiana, o volume *Confissões de Ralfo* seria mais um Livro do que um álbum, pois os fragmentos narrativos acabam por constituir um todo, um conjunto premeditado. De fato, como adverte Barthes, atento aos riscos de falsas equivalências, “os ‘Fragmentos’ não estão, necessariamente, do lado do álbum; a noção de fragmento é facilmente especiosa” (BARTHES, 2005, p. 125).

Dessa maneira, o “Roteiro”, espécie de protocolo de leitura, expressa um desejo de multiplicidade e abertura ao sugerir ao leitor que desfrute os nove livrinhos como “unidades distintas”. A organização do volume, contudo, desfavorece a concretização do desejo de romper com as estruturas fixas. A desestruturação das *Confissões de Ralfo* só poderia atingir máxima radicalidade, portanto, quando a obra chegasse até o público, o qual traçaria, ao acaso, novos itinerários de leitura. Essa recepção ideal do romance, inclusive encenada nas páginas finais: após ouvir do júri que as *Confissões* deveriam ir para o lixo, Ralfo joga para o alto as folhas do exemplar, as quais são pegadas aleatoriamente pela multidão presente no tribunal. Sem amarras, a obra multiplica-se:

O povo brincava como num circo, cantarolando as canções formadas casualmente pelas palavras em liberdade, enquanto os guardas procuravam inutilmente controlar a massa, que descia das galerias; que assaltava, agora, a mesa enorme dos ministros, pegando as pastas de originais, arrancando folhas ao acaso, rasgando-as, jogando-as para o alto, fazendo delas aviõezinhos. De modo que não havia mais várias cópias de um livro, mas centenas, milhares de livros, conforme os fragmentos que se uniam acidentalmente, para formar, às vezes, um nexos inesperado, como um interrogatório policial entremeando-se com um exame de literatura. Ou duas gêmeas gordas numa guerra do Eldorado. Ou uma gigantesca cidade que se transforma num imenso hospício. Ou ainda, ao contrário, um hospício que cresce tão espantosamente que se torna uma cidade, com casas, ruas, cinemas, monumentos e at, uma administração pública integralmente formada por loucos. E muitas coisas mais (SANT'ANNA, 1975, p. 229).

É como se, em seu último episódio, *Confissões de Ralfo* alcançasse, ainda que de maneira encenada, seu principal objetivo: colocar as “palavras em liberdade”, expressão de Marinetti citada por Ralfo. Despedaça-se o Livro, criam-se álbuns, em um gesto emancipatório semelhante ao engendrado pelo *Atlas Mnemosyne*. Como diria Melot: “O que o fim do livro coloca em jogo não seria nem o fim da escrita, nem do texto, mas a crença em um sentido do mundo predeterminado e definitivo, logo, em certa medida, sua libertação” (MELOT, 2012, p. 60).

Referências

BARTHES, R. Primeira prova: a escolha, a dúvida. In: BARTHES, R. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v.2. p. 99-150.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM; EAUM, 2013.

MELOT, M. *Livro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

SANT'ANNA, S. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Comida e transgressão em *Por que sou gorda, mamãe?*, de Cíntia Moscovich

Débora Menezes da Silva Motta
UFMG, Mestranda

RESUMO: Esta comunicação tem como objetivo básico refletir sobre a representação de comida e da transgressão na relação mãe e filha no romance *Por que sou gorda, mamãe?* de Cíntia Moscovich. No romance publicado em 2006, uma personagem escritora engorda 22 quilos e afirma não perceber como isso aconteceu. Na tentativa de emagrecer, vai buscar no seu passado, por intermédio de um resgate da memória, uma explicação para sua transformação física. O romance apresenta a narrativa da protagonista dirigindo à mãe confidências e acusações. Acreditando que seu ganho de peso possa estar relacionado às suas vivências, o discurso da narradora é permeado por uma intrincada tarefa: percorrer as dolorosas relações com seus familiares. Fazendo uma interseção com a obra de Franz Kafka e tendo como referência a obra de Sigmund Freud, particularmente *Além do princípio do prazer*, que apresenta os conceitos de pulsão de vida e de morte, esta análise busca investigar a complexa e delicada relação entre o discurso dos filhos e a literatura.

Palavras-chaves: Comida; Transgressão; Literatura.

ABSTRACT: This communication aims to reflect on the basic food and representation of transgression in the mother-daughter relationship in the novel *Por que sou gorda, mamãe?* By Cíntia Moscovich. In the novel, published in 2006, a character writer fattening 22 kilos and claims not to understand how that happened. In an attempt to lose weight, get in your past, through a recovery of memory, an explanation for his physical transformation. The novel presents the story of the protagonist driving mom confidences and accusations. Believing that your weight gain can be related to their experiences, the speech of the narrator is permeated by an intricate task: go through the painful relationships with their families. Doing a intersect with the work of Franz Kafka and with reference to the work of Sigmund Freud, which presents the concepts of life and

death drive, this analysis seeks to investigate the complex and delicate relationship between the discourse of children and the literature.

Keywords: Food; Transgression; Literature.

Este é o começo doloroso e persistente da nova etapa de minha vida. [...] trato de purificar a memória em invenção. Mas só depois daquele ponto final. Porque meu ofício é exclusivamente escrever – o que significa erro em cima de erro –, há um livro a ser escrito. Usar-me como matéria de ficção: aí está a única forma de saber o que foi, porque preciso saber o que foi para o novo começo

Cíntia Moscovich

Querido Pai, você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você. Como de costume, não soube responder, em parte justamente por causa do medo que tenho de você, em parte porque na motivação desse medo intervêm tantos pormenores, que mal poderia reuni-los numa fala. E se aqui tento responder por escrito, será sem dúvida de um modo muito incompleto, porque, também ao escrever, o medo e suas consequências me inibem diante de você e porque a magnitude do assunto ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento.

Franz Kafka

No romance *Por que sou gorda, mamãe?*, publicado em 2006, por Cíntia Moscovich, uma personagem escritora engorda 22 quilos e afirma não perceber como isso aconteceu. Na tentativa de emagrecer, vai buscar no seu passado, por intermédio de um resgate da memória, uma explicação para sua transformação física. O romance apresenta a narrativa da protagonista dirigindo à mãe confidências e acusações. Acreditando

que seu ganho de peso possa estar relacionado às suas vivências, o discurso da narradora é permeado por uma intrincada tarefa: percorrer as dolorosas relações com seus familiares.

Franz Kafka, escritor tcheco de origem judaica, escreveu *Carta ao pai*, em 1919. A carta, que nunca foi entregue ao genitor, revela, a influência deste na produção literária do filho. “Meus escritos tratavam de você, neles eu expunha as queixas que não podia fazer no seu peito.” (KAFKA, 1997, p. 25). Essa narrativa, entre a autobiografia e a ficção, teria, segundo vários críticos, a finalidade de realizar um acerto de contas da relação conflituosa do filho com um pai autoritário e despótico.

Cíntia Moscovich, que tem se destacado na ficção brasileira contemporânea, também de origem judaica, tem, na evocação das memórias familiares, um elemento literário importante na sua produção. O enlaçamento das tradições culturais que ora dialogam ora conflitam, no romance, expõe, como em Kafka, uma ferida aberta entre as gerações. Em ambos os textos, os filhos tentam, de uma ou outra maneira, acertar contas, mas, no discurso, aparar arestas significa, sobretudo, abrir fendas que revelam muito mais dos queixosos do que dos supostos pais, acusados de toda sorte de maldades e erros. O romance *Por que sou gorda, mamãe?* Parece, assim, possuir alguma semelhança ou aproximação à *Carta ao pai*, de Kafka, já desde o título ao criar uma filha, a narradora, que endereça um texto à mãe, um diálogo intertextual se estabelece.

Enquanto a narrativa de Kafka é carregada de conflitos familiares, de ressentimentos e de tristeza, a ficção de Moscovich, embora trate igualmente de relações familiares, propõe reviravoltas diante de uma temática densa e complexa. Essa forma de contornar as memórias traumáticas da infância, em que a mãe é, antes de tudo, a inimiga, passa-se a uma tentativa de explorar, com humor, o que pode haver de trágico na história. Dessa maneira, de alguma forma, Moscovich aponta para o caráter de ficção tanto do discurso da personagem, no enunciado, quanto da estratégia de construção do texto, na enunciação.

No romance, Moscovich adota uma estratégia narrativa que se assemelha a um discurso confessional, abrindo possibilidade da protagonista desvelar/velar seus sentimentos principalmente na relação conflituosa com sua mãe. É para a sua mãe judia, que ela direciona seus questionamentos, suas confidências, suas acusações e sua tentativa de acerto de contas, apesar de suas angústias e amarguras.

Ora, a cultura judaica apresenta a mãe judia como a superprotetora, que traduz seu afeto e sua proteção por meio do alimento, ainda carregando a memória da ameaça da fome e da doença a que, em vários momentos da história, o povo judeu foi submetido. Para Moacyr Scliar, a mãe judia mais típica do folclore judaico é a norte-americana. Transplantada da Europa, ela teve, na América, suas energias multiplicadas tornando-se a “superalimentadora” e a “superprotetora”. Do anedotário, ela migra para a literatura, como em *O complexo de Portnoy*, de Philip Roth, ou como nas histórias de Dan Greenburg e Sam Levenson (SCLIAR; FINZI; TOKER, 1991, p. 113).

As histórias de fome passadas através das gerações, da evocação das memórias dos imigrantes judeus, circulam entre o lugar do sagrado e o do excesso. Essa transição é problemática para a narradora, pois desde a infância ela aprende a importância do comer bem ao mesmo tempo em que a comida é sempre oferecida como sinal de afeto. A narração é elaborada, assim, a partir de uma dificuldade de se viver com esse legado, tendo um corpo gordo (que é visto como monstruoso) e ao mesmo tempo suportar, metaforicamente, um peso extra, da tradição e das memórias de infância.

Em certo momento, no romance, a narradora chega em casa e presencia uma discussão acalorada entre sua mãe e a avó. Perplexa com a intensidade das acusações da mãe dirigidas à progenitora, a personagem tenta intervir, compadecida pela avó que é bombardeada pela fúria da mãe. Até que diante da perplexidade da cena, as duas, avó e neta, começam a rir e decidem se fartar com bastante açúcar. O açúcar, assim, é visto como um subterfúgio que, além deixá-las fortes e felizes, também substituirá, pelo menos imaginariamente, o afeto.



Para a psicanálise, as dificuldades com a alimentação podem estar enraizadas em manifestações inconscientes que Donald Winnicott chamou de “agonias impensáveis”, ou seja, “um medo primitivo de morrer de fome”.

Para Dirce de Sá Freire,

O passado colonial brasileiro revela uma “história de gente gorda”, em que gordura era sinônimo de formosura, tornando-se a base de sustentação para que a barriga do burguês viesse a significar status e prosperidade. Na medida em que a ingesta gordurosa vai “acumulando” adeptos, constata-se uma mudança gradativa do lugar social ocupado pelos gordos. A obesidade perde seu prestígio, inquestionável no passado. Houve um tempo em que era bom ser gordo, por mais distante que possa parecer aos sujeitos que vivem no século XXI. E foi em meio aos inúmeros excessos que marcam o crepúsculo do século XX e o alvorecer do XXI que nossa sociedade se viu na iminência de ressignificar seus conceitos de beleza e estética (FREIRE, 2014).

No romance, um ditado judaico, preenche a cena: “Avós e netos se dão bem porque têm um inimigo em comum.” (MOSCOVICH, 2006, p. 99). A narrativa é permeada por outros ditados que, segundo a narradora, são “a máxima de nossa gente, são páginas de sarcasmo escritas com a pena da lucidez. Nosso humor torto, que mais morde que assopra” (MOSCOVICH, 2006, p. 56). O humor judaico, na Bíblia, no Talmude e na ficção, possui, para Scliar, um sentido pedagógico, por vezes, sarcástico. A concisão do dito judaico não esconde, no entanto, a multiplicação dos vários significados ali intrincados. O choque de gerações, por exemplo, apontando para a conexão entre avós e netos revela muito do que se vai delineando na narrativa.

Na tira a seguir, esse mesmo “espírito”, presente no romance de Moscovich pode ser aferido:

Como se pode observar, não sem um sorriso, o cômico está no exagero da mãe em ameaçar se matar para que o filho coma, “inclusive os legumes”. A chantagem materna é paradigmática. Em *Contos de Nova York*, lançado em 1998, Woody Allen dirige “Édipo arrasado” (Oedipus Wrecks). Na história, Sheldon Mills (Allen) é um advogado que não consegue se libertar da mãe dominadora. Na tela, todas as angústias do filho são intensificadas com o desejo (realizado) do personagem de que a mãe desapareça deixando de envergonhá-lo. Após um breve período de euforia, no entanto, a mãe ressurgiu imensa, como uma gigante, a falar na janela do protagonista, constringendo-o ainda mais (ALLEN; COPPOLA; SCORSESE, 1989).

Em um processo de auto-expição (de culpas e medos), a narradora do romance de Moscovich, em um monólogo quase infinito, como em um processo de autoanálise, direciona a mãe questionamentos existenciais e cobranças. É por intermédio de sua memória, pouco confiável, na evocação de lembranças ou passagens fragmentadas que a narradora expõe seus sentimentos, os excessos, as faltas e a culpa de ser vítima e de culpar a mãe por seus excessos. As cobranças da mãe, que aparecem no discurso da filha, por não mostrar-se à altura idealizações dela, a falta, por não sentir-se nutrida afetivamente e a culpa intrínseca a todos esses sujeitos revelam as intrincadas relações dos personagens, mas, sobretudo, a falha constitutiva do sujeito que narra, o que pode ser visto, ainda na descrição que ela faz de si mesma. O seu corpo, construído a partir de uma autoimagem depreciativa, irrompe no seu discurso, que é também um corpo e um discurso agigantado, tornado monstro.

Para Luiz Nazario, em *Da natureza dos monstros*, o corpo fisicamente alterado, manifesta-se de inúmeras formas. Certas sociedades, para o escritor, dedicaram-se à fabricação de “monstros”. Assim, ele cita as mulheres-girafa de Mianmá, com seus pescoços esticados desde os cinco anos por pesados acessórios, até atingir 25 cm, contendo cerca de dez anéis de nove quilos. Caso retirassem as argolas douradas, o pescoço dessa mulher se dobraria e as sufocaria mortalmente, castigo destinado às adúlteras. Outro exemplo é o de uma antiga tradição chinesa, em que os pés das mulheres considerados mais bonitos quanto menores. Por isso, algumas os mantinham enfaixados até serem atrofiados, a ponto de elas não conseguirem andar (NAZARIO, 1998, p. 46-47). Seria, o corpo judaico da personagem de Moscovich, a imagem monstruosa de uma mulher superalimentada?

Embora possua um caráter sagrado, a comida e as refeições, podem, na ficção migrar de um ritual importante na tradição judaica, para um que torne o corpo grotesco e nesse exagero, a narrativa aponta até mesmo para uma transgressão, uma violação, um descumprimento da lei.

Outro interessante texto de Kafka que está em franco diálogo com o romance de Moscovich é o conto *Um artista da fome* (1984). Nessa narrativa, o artista, que vive do jejum como expressão de sua arte, após um longo período sem alimentar-se e de um desinteresse por parte do público, sucumbe à morte.

Enquanto em Moscovich o leitor se depara com o excesso de comida e a falta de afeto, em Kafka, a falta reina absoluta. Preenchendo

todos os espaços da carência, a narradora, pela voz, acaba por driblar a morte. No entanto, ambos os conceitos parecem dar sentido à existência dos narradores que são marcados excesso ou pela falta, de comida ou de voz, ou por ambos, simultaneamente.

Maria José de Queiroz em *A literatura e o gozo impuro da comida* faz referência à Gargântua e Pantagruel criados por Rabelais (2003), cuja obra também é permeada pelo excesso, pela extravagância, onde se desperdiçar qualquer comida seria inimaginável e recusar alguma iguaria uma transgressão. Para importante ponto de análise nesse trabalho, Queiroz afirma que, “lugar privilegiado do encontro do desejo e do prazer, a comida é mais do que alimento: é linguagem, é também metáfora do saber” (QUEIROZ, 1994, p. 20) em que “a língua que sabe é a língua que saboreia, que degusta”. Desse modo, a relação da narradora com a comida e seus desdobramentos no seu corpo gordo tem mais a nos dizer.

Os conceitos de psicanálise, concebidos por Sigmund Freud, também judeu, foram importantes para a construção de um entendimento sobre o psiquismo humano. Para Freud, a mãe na psicanálise é a responsável por introduzir a dimensão de amor e desejo naquele ser que, entregue à sua própria sorte, iria rapidamente cumprir seu destino que seria morrer. O que significa dizer que sem o outro não vivemos, que sem o outro é impossível qualquer movimento instaurador de vida.

O que o Freud chama de pulsão de vida seria representado pelas ligações amorosas que estabelecemos com o mundo, com as outras pessoas e com nós mesmos, enquanto a pulsão de morte seria manifestada pela agressividade que poderá estar voltada para si mesmo e para o outro.

Embora pareçam concepções opostas, a pulsão de vida e a pulsão de morte estão conectadas, fundidas e onde há pulsão de vida, encontramos, também, a pulsão de morte. A conexão só seria acabada com a morte física do sujeito.

Em *Por que sou gorda, mamãe?* o leitor pode perceber a dinâmica dessas pulsões. Ora trazendo a narradora para uma tentativa de sobrevivência à sua própria existência, ora manifesta na angústia e na culpa direcionada ao próprio corpo através do excesso do comer.

É por intermédio do retorno às suas memórias que a narradora busca respostas sobre o significado do excesso no seu corpo. Seja ressignificando o ato de comer ou compreendendo a necessidade de dar outro sentido para suas memórias e remorsos, suas raivas e rancores. Se

a busca pela comida significa um retorno a sua infância feliz, a busca por um acerto de contas com mãe, representa dar outro sentido para livrar-se do peso que carrega, seja no corpo, na alma e na memória.

Referências

ALLEN, Woody; COPPOLA Francis Ford; SCORSESE, Martin *Contos de Nova York*. EUA, 1989.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer [1920]. In: _____. *Obras psicológicas completas*, ESB. v. VIII. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FREIRE, Dirce de Sá. Com açúcar, sem afeto. Disponível em: <<http://historiahoje.com/com-acucar-sem-afeto/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

FREUD, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes (1915). In: _____. *Obras psicológicas completas*, ESB. v. XIV. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOSCOVICH, Cíntia. *Por que sou gorda, mamãe?* Rio de Janeiro: Record, 2006.

NAZARIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. Belo Horizonte: Arte & Ciência. 1998.

QUEIROZ, Maria José de. *A literatura e o gozo impuro da comida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

SCLIAR, Moacyr; FINZI, Patricia; TOKER, Eliahu (Org.). *Do éden ao divã: humor judaico*. São Paulo: Shalom, 1991.

O detetive como produto da ficção de detetive clássica, do romance *Hard-Boiled* e do terror em *Mr. Mercedes*, de Stephen King

Diego Moraes Malachias Silva Santos

UFMG, Graduando

RESUMO: *Mr. Mercedes*, de Stephen King, apresenta um detetive que se enquadra nos moldes crus e realistas do subgênero *hard-boiled*. Em certa reverência à ficção de crime clássica, o detetive também apresenta feições de investigadores analíticos e cerebrais como Sherlock Holmes e Auguste Dupin. Ao que o romance progride, King avança nesse trajeto literário e desenvolve a narrativa à luz do *thriller* policial. Ao final, contudo, *Mr. Mercedes* apresenta um fechamento que nos remete ao início, simultaneamente ressaltando suas qualidades como romance criminal e nos convidando a uma leitura que o conecta aos livros de terror de King. O terror e o crime se entremeiam em *Mr. Mercedes*, caracterizando-o como fruto tanto da tradição da ficção de crime quanto da identidade de King como escritor de terror.

Palavras-chaves: Stephen King; terror; ficção de crime.

ABSTRACT: Meeting the expectations for a novel advertised as hard-boiled, Stephen King's *Mr. Mercedes* presents a detective who fits the crude and realistic narrative of that subgenre. In a tribute to classical crime fiction, the detective also displays the analytical and rational features of Sherlock Holmes and Auguste Dupin. As the novel progresses, King moves forward in his literary trajectory, developing *Mr. Mercedes* in the manner of a crime thriller. In the end, however, the novel presents a conclusion that refers to its beginning, simultaneously highlighting its qualities as a crime piece and inviting us to a reading connected to King's horror novels. In his work, horror and crime are interposed, which hints that *Mr. Mercedes* is not only product of a tradition of crime fiction, but also of King's customs as an author.

Keywords: Stephen King; horror fiction; crime fiction.

Há um consenso crítico de que a ficção de detetive clássica tem como centro a busca interna pela verdade. O romance *hard-boiled*, por outro lado, recorre a um realismo cínico e vê crimes através de lentes obscuras, que revelam uma atmosfera de corrupção. Em *Mr. Mercedes*, um romance divulgado como *hard-boiled*, Stephen King se serve também de outras tradições da ficção de crime, mas estrutura o detetive com base em uma terceira alternativa: uma individualidade subjetiva que nos remete principalmente às suas histórias de terror. O detetive aposentado William Hodges se encontra em um ciclo do qual escapar é essencial, porém impossível. O conflito principal é influenciado, mas não é definido pela política defeituosa e pela justiça vã do romance *hard-boiled*. E mesmo que Stephen King se inspire até mesmo na ficção de detetive clássica para formar seus personagens, a razão por trás da investigação principal não é epistemológica, mas pessoal. O interesse principal do detetive Hodges não é encontrar a verdade, mas sim escapar de um ciclo de tormentos. *Mr. Mercedes* tem como fundação os detetives clássicos e os do romance *hard-boiled*, mas seus personagens e conflitos principais se mantêm autocentrados como nas narrativas de terror de King.

As ficções de terror e de crime frequentemente caminham juntas. A natureza transgressora de atividades criminais é inseparável de seus horrores, e, em histórias de terror, crimes e seus resquícios evidenciais podem ser as migalhas de pão que guiam o leitor até a revelação de segredos sinistros. O terror de King costuma apresentar crimes que são uma janela para o passado ou para a verdadeira identidade dos personagens. *O iluminado* (1977) conecta o horror de um hotel assombrado a crimes cometidos por gângsteres durante o início do século vinte. Em *Rose Madder* (1995), o detetive Norman Daniels usa de sua experiência para caçar sua esposa, fornecendo à narrativa elementos de *thrillers* policiais. Reciprocamente, o horror está também presente na ficção de crime de King. *O homem do Colorado* (2005) é um relato de um crime sem solução que convida leitores a considerarem explicações sobrenaturais. Mais explicitamente, em *Joyland* (2013), um fantasma e uma criança vidente ajudam a desmascarar um assassino em série. Não é surpreendente que *Mr. Mercedes* apresente traços do gênero do terror junto às suas características vindas do romance de detetive clássico e do *hard-boiled*.

Apresentando-nos importantes cartas e mensagens codificadas, *Mr. Mercedes* funciona nos moldes do que Tzvetan Todorov identifica como as “duas histórias” da ficção de detetive clássica, uma ideia que Peter Hühn

(1987) usa para explicar o ato da leitura nesse subgênero. Hühn explora conceitos de narratividade ao examinar romances de detetive como um sistema de leitura e escrita, os ligando à interpretação de signos. Ele baseia sua análise nas duas histórias de Todorov: a história do crime, “escrita” pelo criminoso, e a história da investigação, que consiste na leitura de um crime. “No romance de enigma”, Todorov explica, “há portanto duas histórias: uma ausente mas real, a outra presente mas insignificante” (1971, p. 68). A primeira é o crime e a segunda é a investigação: são opostas, mas complementares. Visto que uma possui traços dos quais a outra carece, elas entrelaçam ação e raciocínio, a atrocidade de um crime e o conforto intelectual de uma solução. Hühn as analisa em relação ao detetive leitor, um papel que Hodges cumpre bem no início de *Mr. Mercedes* quando ele estuda uma carta escrita pelo assassino.

Mr. Mercedes se baseia na ficção de detetive clássica como descrita por Hühn e Todorov, ao apresentar o método usado por Hodges para ler, detectar pistas e traçar um perfil do escritor com base na linguagem. Em sua leitura atenta, Hodges não apenas busca evidências (por exemplo, informações restritas que comprovariam que o real assassino do Mercedes escreveu a carta), mas também examina minuciosamente o texto, listando características linguísticas como parágrafos de uma só frase, metáforas envolvendo beisebol e expressões sofisticadas (KING, 2014, p. 34). Da investigação dessas pistas, transformada em leitura, Hodges traça o perfil do escritor. Adiante, o narrador acrescenta, relatando o progresso do detetive: “Além disso, [o assassino] é astuto. Sua escrita é cheia de falsas impressões digitais” (KING, 2014, p. 35, tradução minha). Estas “impressões digitais” são o que Hühn descreve como pistas que apontam para uma falsa leitura, características da primeira história na ficção de detetive clássica. Segundo o crítico (1987, p. 454), ao cometerem (ou escreverem) um crime (ou história), os criminosos (escritores) organizam pistas (signos) que apontam para uma explicação (leitura) equivocada. Apenas por meio de uma leitura detalhista e astuta é que detetives estabelecem a distinção entre evidências reais e falseadas. Essas são as características da primeira história da ficção de detetive clássica, em *Mr. Mercedes* representadas pela carta na qual o assassino narra seus crimes e admite a culpa. O crime não resolvido é “um signo ininterpretável, ou seja, um que resiste à integração ao sistema de significados estabelecidos por uma comunidade” (HÜHN, 1987, p. 453, tradução minha). Hodges tenta incorporar esse signo ao “sistema de significados”, estabelecendo,

assim, sua leitura. Ele lê a carta do assassino como um detetive clássico leria a primeira história, a do crime. Exercendo seu papel tanto de leitor quanto de detetive, figuras análogas para Hühn, Hodges estuda a carta, desenvolvendo o tipo de investigação que, para Todorov, caracteriza a segunda história.

Contudo, mesmo que a carta nos remeta à ficção de crime clássica, em *Mr. Mercedes* as duas histórias se estabelecem de uma forma que foge das regras típicas desse subgênero. Geralmente há uma distância temporal entre o crime (história um) e a investigação (história dois). Não é convencional que crimes sejam cometidos após o início das averiguações de um crime anterior, e, mesmo que sejam, não apresentam ameaça ao detetive. Em *Mr. Mercedes*, porém, as duas histórias são unidas: é a estrutura do romance *hard-boiled*,¹ “que funde as duas histórias ou, em outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda” (TODOROV, 1971, p. 68). O detetive e o assassino estão inicialmente separados, mas a distância entre eles é encurtada à medida que a história avança e o assassino comete crimes adicionais. Ao fim do romance, Hodges encontra até mesmo a casa do assassino, tendo acesso a pistas frescas que o guiam até o clímax do enredo, no qual ele e seus assistentes se dirigem até uma apresentação onde o assassino planeja detonar um explosivo. O objetivo prático da investigação não é desvendar um mistério intelectualmente desafiador que pertence ao passado, mas apreender o criminoso e evitar delitos futuros.

O conteúdo em *Mr. Mercedes* aproxima o detetive e o criminoso, a investigação e os crimes, e a forma causa o mesmo efeito, pois o romance é narrado no presente. O tempo verbal não apenas conecta o leitor e a narrativa, encurtando a barreira entre realidade e ficção, mas também une as histórias número um e dois. A investigação se dá logo após o crime, e, frequentemente, como no caso da detonação da bomba, acontece antes mesmo que os crimes possam ser cometidos.

Mr. Mercedes, contudo, não é integralmente *hard-boiled*. Em sua resenha para o *New York Times*, Megan Abbott identifica que “a premissa de *Mr. Mercedes* contém as marcas registradas [do romance *hard-boiled*]”, mas nos alerta que “logo, em grande e pequena escalas, [King] rejeita e substitui os aspectos mais enferrujados do gênero” (2014, tradução minha). Abbott interpreta o chapéu fedora de Hodges como

¹ “Thriller” no original de Todorov e “romance *noir*” na tradução de Claudia Berliner.

um sinal de tributo. Dado ao detetive por sua cliente Janey Patterson, cuja sedução e firmeza nos lembram de *femmes fatales*, o chapéu tem presença notável no início da história. Quando Janey inesperadamente morre usando o chapéu, que é destruído em uma explosão, o romance toma um rumo diferente. Abbott (2014) escreve: “O peso simbólico e o notável desaparecimento do fedora assinalam tanto um reconhecimento afetuoso pela tradição do *hard-boiled* quanto um afastamento” (tradução minha). King, portanto, estabelece laços com o *hard-boiled* para em seguida cortá-los.

Poderíamos esboçar outras conexões entre *Mr. Mercedes* e a ficção de crime, mas algumas se mostrariam falaciosas. O estilo parece tão cru e direto quanto o de Raymond Chandler, e o charme sombrio inicial e a rotina melancólica de Hodges talvez nos façam imaginá-lo como um Philip Marlowe ou até um detetive clássico. Essas impressões, contudo, são fruto de um argumento superficial.

O texto simples e bruto de frases como “Você esqueceu uma coisa, otário” (KING, 2014, p. 167, tradução minha) e “Os olhos de Frankie se moviam para lá e para cá, mas nada mais se mexia. Coitado”² (KING, 2014, p. 253, tradução minha) estariam conectados com o estilo áspero que Chandler (1950) defende. O problema desse argumento é que a voz do narrador de King em *Mr. Mercedes* é apenas algo comum à escrita do autor. O tom direto é uma das marcas registradas de King. Em *Dança da morte* ele escreve: “O Homem da Lata de Lixo virou a lata de cerveja. A cerveja entornou. Ele bebeu descontroladamente, fazendo seu pomo de Adão subir e descer como um ioiô” (KING, 1978, p. 737, tradução minha)³. Ao contrário de “O último caso de Umney”, um pastiche metaficcional das histórias de detetive de Chandler, *Mr. Mercedes* não contém “a voz de Philip Marlowe” (KING, 1993, p. 962), mas apenas a voz original de seu autor. Já há indícios, então, de que *Mr. Mercedes*, ao menos em um ponto de vista linguístico, não está distante dos romances de terror de King.

O segundo argumento, que conecta a rotina descontente de Hodges aos detetives clássicos artísticos e parcialmente ociosos ou

² No original, respectivamente, “There’s something you forgot, sucka” e “[Frankie’s] eyes moved back and forth, but nothing else did. Poor Frankie”.

³ No original: “Trashcan Man upended the can. Beer gurgled out. He swallowed convulsively, his Adam’s apple going up and down like a monkey on a stick.”

aos investigadores misteriosos dos romances *hard-boiled*, é também problemático, já que não considera nem a natureza dessa indiferença ou desse ócio e nem a motivação da investigação que os move. A personalidade excêntrica e quase artística de Sherlock Holmes não justifica seu comportamento recluso e seu uso de drogas, mas os embelezam. Ao invés de desagradável, sua perspectiva de vida se torna carismática e ousada. O charme e a eloquência de Philip Marlowe não existem a despeito de sua indelicadeza, mas *por causa* dela. São lados opostos da mesma moeda: sua máscara de confiança excessiva. Hodges, a princípio, se encaixa no padrão. No início do romance, ele vê o tempo passar “com uma lata de cerveja na mão (...) [assentado] em sua poltrona” (KING, 2014, p. 15), mas depois, à maneira do romance *hard-boiled*, ele se encontra na cama de uma charmosa e rica mulher. O detetive, antes desanimado, é agora charmoso e cheio de vida. Não se passa, contudo, de uma ilusão. Como Abbott (2014) explica, a imagem inicial de Hodges, ligada ao *hard-boiled*, sucumbe com o simbólico chapéu fedora. Quanto à ligação entre Hodges e os detetives clássicos, é necessário lembrarmos que estes desfrutam do descanso e do ócio, mas os abominam por conta da falta de estímulo mental. Em “Os assassinatos na Rua Morgue”, o narrador de Poe descreve o homem “analista” como alguém que “obtem prazer até mesmo das ocupações mais triviais que estimulem seu talento. É fã de charadas, de enigmas” (1841, p. 41, tradução minha). Os cérebros dos detetives representativos da ficção de detective clássica são motores alimentados por quebra-cabeças, mas nada indica que mistérios em si fascinem Hodges, cuja motivação não é epistemológica. Após a destruição do chapéu fedora, *Mr. Mercedes* limita suas referências aos romances clássicos e *hard-boiled*, se ligando, ao invés, à ação pesada e ao suspense que nos remetem a *thrillers* criminais.

A ação combinada entre mistério e suspense é central em *Mr. Mercedes*, e a distância entre o conhecimento do leitor e do narrador ou personagens é apresentada de duas maneiras. De modo característico da ficção de crime, nem tudo é revelado simultaneamente: fatos são camuflados ao olhar do leitor. Por exemplo, após ler a carta do assassino do Mercedes, Hodges entende que está sendo manipulado para desenvolver pensamentos paranoicos.

É assim que o autointitulado Assassino do Mercedes (...) quer que ele pense.

É o sorveteiro!

Não, é o homem vestido de mulher no carro compacto!
(KING, 2014, p. 28, tradução minha)

É apropriado, então, que o assassino do Mercedes de fato seja o sorveteiro local. A menção aos pensamentos paranoicos de Hodges, como o leitor entende adiante no romance, é uma dica, uma pista cuja natureza se torna clara apenas quando a informação é entregue ao leitor. É apenas depois, contudo, que o detetive descobre o que o leitor já sabe. De maneira similar, mas inversa, o narrador esconde clara e propositalmente as características de alguns objetos, como os dispositivos do assassino, a “Coisa Um” e a “Coisa Dois”. A descrição da Coisa Dois em particular é deliberadamente misteriosa, principalmente se comparada à descrição da Coisa Um:

A Coisa Um era um controle remoto modificado com um microchip funcionando como seu cérebro. [...] Se você a apontar para um semáforo a uns vinte ou trinta metros de distância, conseguirá trocar vermelho para amarelo com um toque, vermelho para amarelo piscando com dois e vermelho para verde com três. [...]

A Coisa Dois era o único de seus dispositivos que havia retornado algum dinheiro. [...] Além do mais, sem a Coisa Dois o Mercedes não faria parte de toda a história.

A boa e velha Coisa Dois. (KING, 2014, p. 104-106, tradução minha).

Igualmente obscura é a menção à cadeira de rodas do assassino, que é parte de seu disfarce final: o assassino “volta ao seu Subaru, retira de lá um item maior (com certo esforço; ele mal cabe lá), o carrega até seu quarto e o deixa encostado na parede” (KING, 2014, p. 303, tradução minha). Apenas mais tarde o leitor será informado que o “item maior” tão ambigualmente descrito é uma cadeira de rodas, um elemento relevante ao plano do assassino. É mais frequente, contudo, que o leitor disponha de informações às quais o detetive e o assassino não têm acesso. Ao trocar pontos de vista, o romance faz com que o leitor esteja ciente tanto dos planos secretos do assassino quanto da investigação clandestina de Hodges. Nessa ironia dramática se estabelece o suspense: o detetive não

está ciente do que ocorre, enquanto o leitor está, o que gera desassossego e antecipação. O suspense nos remete aos *thrillers* criminais, outro gênero cujas características são como tijolos na construção do romance de King, especialmente em relação à ação intensa da segunda metade do romance. Mais que isso, até, o suspense convida leituras de *Mr. Mercedes* que reconheçam a influência do gênero de preferência de King: o romance de terror.

No início de *Mr. Mercedes*, a motivação de Hodges é estabelecida em relação à cidade, sendo, portanto, tão urbana, social e política quanto no romance *hard-boiled*; mas, como outros aspectos do romance, essa motivação se evapora ao que a história progride. Abbott escreve:

Fundamental ao romance *hard-boiled* tradicional é a ideia de que um homem, o detetive, é nossa vanguarda contra o mal. Mas King tem algo distinto em mente. Jogando o chapéu fedora para lá e para cá entre seus personagens – Hodges, seu assistente versado em computadores, Janey, todos os personagens “do bem” – ele decide que o chapéu cabe em todos, mas não fica bom em ninguém. (Tradução minha.)

Ao adicionar aliados à narrativa do detetive solitário, *Mr. Mercedes* distancia Hodges dos detetives do romance *hard-boiled* e estabelece outro padrão. A primeira metade do livro apresenta um homem solitário em uma cidade sem nome que, na década de 1980, fora “infectada” por uma “modinha” envolvendo pessoas que se entretinham pagando sem-tetos para lutarem uns contra os outros (KING, 2014, p. 18, tradução minha). Ao que o romance avança, contudo, a cidade se prova apenas o pano de fundo para um assassino de motivações puramente psicológicas. O detetive, que não trabalha mais sozinho, é impulsionado por motivações de natureza similar.

Hodges está preso em um ciclo que envolve uma necessidade pessoal. Após sua aposentadoria, ele se vê destinado a viver uma rotina enfadonha e sem novidades. Após deixar o emprego – parte de sua identidade – Hodges tenta entender seu papel em um mundo cujos costumes e cuja tecnologia parecem incompatíveis com o estilo de vida tradicional de um ludita. Primeiro ele imagina que “no fim das contas, poderia ser um Philip Marlowe” (KING, 2014, p. 118, tradução minha), mas mais à frente revela que a ideia é sem sentido, já que “o que o atrai é apenas não passar o dia todo em sua poltrona, assistindo TV e se

empanturrando de salgadinhos” (KING, 2014, p. 118, tradução minha). Seu objetivo é menos idealista e mais relacionado a uma sobrevivência baseada em atividade, movimento e trabalho. Em tom debochado, ele considera “praticar jardinagem, observar pássaros, talvez até pintar. Tim Quigley tomou aulas de pintura na Flórida. Em uma comunidade de aposentados. [...] Pelo que diziam, Quigley tinha gostado bastante. [...] Até seu derrame, ao menos” (KING, 2014, p. 19, tradução minha). A mensagem é clara: Hodges como pintor ou jardineiro é um conceito cômico, já que sua identidade no início do romance é primariamente composta de seu papel como investigador. Deixar de ser um detetive, portanto, é abrir mão de sua própria individualidade.

Se Hodges busca um retorno aos seus dias de detetive e se seu papel de detetive está ligado à sua identidade, parece lógico que sua investigação não cumpra um papel intelectual ou social, mas um fim pessoal. É como se ele não encontrasse prazer na solução de um mistério, mas no processo de encontrar tal solução. Após ler a carta do assassino do Mercedes, Hodges

consegue dormir por tranquilas seis horas antes de sua bexiga o acordar. [...] [Então] ele dorme por mais três horas. Quando acorda, o sol já está entrando pela janela e os pássaros estão piando. Ele vai até a cozinha, onde prepara um café da manhã completo. Enquanto está jogando dois ovos bem fritos em um prato já cheio com bacon e torradas, ele para, assustado.

Alguém está cantando.

E é ele mesmo. (KING, 2014, p. 32, tradução minha)

É o retorno às suas atividades que proporciona a Hodges algum propósito. Segundo Theodore Martin (2012, p. 168, tradução minha):

[O romance de detetive] não adquire forma a partir da garantia de um fim, mas sim a partir da indefinida distância entre expectativa e conclusão, ou seja, a partir da lacuna que motiva uma espera, uma leitura. Essa espera, eu sugiro, é a objeto central da ficção de detetive.

Para Martin, as soluções raramente satisfazem os leitores, e o que permeia a ficção de crime é uma “longa espera,” vista tanto no processo de solucionar um crime quanto nos intervalos entre incessantes investigações. É como Fredric Jameson (1993), citado por Martin (2012, p. 166, tradução minha) descreve: “Os inveterados leitores de Chandler notarão que não o releem por conta das soluções dos mistérios, se é que, para início de conversa, elas solucionam qualquer coisa”. Soluções são apenas parciais, são mais próximas de um fechamento, que não necessariamente resolve, mas encerra. Em *Mr. Mercedes*, o foco de Hodges é o meio, não o final, o que faz com que nos perguntemos: o que será do detetive ao fim da investigação?

Para Abbott, *Mr. Mercedes* carrega certa qualidade de redenção, mas lê-lo à luz das observações de Martin significa entender que tal redenção, mesmo se presente da maneira específica descrita por Abbott, é apenas momentânea. Ela cita Chandler, que reconhece que “[e]m tudo que chamamos de arte há uma qualidade de redenção” (1950, tradução minha). Em seguida, Abbott (2014, tradução minha) explica:

Com essas palavras [Chandler] defende seu detetive Philip Marlowe, honroso e verdadeiro, seu “Galahad de segunda mão”. Nobreza por si só, contudo, não interessa a King. Ao final do romance, com seus personagens encarando a insustentável possibilidade de um segundo e ainda pior ato de violência sem sentido, King localiza sua “qualidade de redenção” em uma mulher com “cabelo grisalho e o rosto de uma adolescente neurótica” e também na família improvisada que Hodges, Jerome e a própria Holly formam.

Hodges e Holly de fato se salvam, daí a “qualidade de redenção”. Ele supera tendências suicidas e ela encontra uma “família improvisada” que substitui laços verdadeiros, mas defeituosos. Essa “família”, contudo, se baseia no elo momentâneo da investigação. A caçada pelo assassino é o que une Hodges, Holly e Jerome, e por isso é possível questionar o que será do futuro quando os três perderem aquilo que os conecta. Na penúltima cena do romance, Holly pergunta a Hodges:

“Bill, por que você está chorando? Está pensando na Janey?”

Sim. Não. Os dois.

“Estou chorando porque nós estamos aqui”, ele diz. “Em um lindo dia de outono que parece verão.” (KING, 2014, p. 435, tradução minha)

À primeira vista, as lágrimas de Hodges parecem expressar o alívio do fim de uma investigação, mas ao considerarmos sua motivação psicológica e a visão de Martin sobre ficção de crime, é possível que Hodges chore para expressar desespero. Ele é, afinal, punido por seu comportamento imprudente durante sua investigação ilegal, perdendo o direito de trabalhar mesmo como detetive particular, de forma que lhe resta apenas um emprego de meio período, rastreando criminosos que quebram as regras da liberdade condicional. O pior aspecto desse emprego é que Hodges “pode quase sempre trabalhar em casa, no computador” (KING, 2014, p. 434). Ele então retorna à esfera doméstica, que não o satisfaz. Ele é reencaminhado à sua rotina de sofrimento e a seus pensamentos suicidas.

Padrões cíclicos são comuns tanto na ficção de crime quanto nos romances de King. Martin (2012, p. 166) indica aspectos repetitivos da ficção de crime ao citar Franco Moretti, que defende que o fim dessas histórias “nos traz de volta ao início” (tradução minha). Talvez isso se deva à natureza do assunto, pois a criminalidade nunca deixará de existir, ou talvez se deva à forma das histórias, que apresentam uma revelação final que se refere ao mistério do começo. De qualquer maneira, parece existir uma força responsável por manter o *status quo*. Por exemplo, “O último caso de Umney”, de King, apresenta um detetive se esforçando para que sua vida não seja roubada pelo homem que a escreve. O fim do conto sugere um recomeço, pois Umney se torna autor e planeja retornar ao seu velho e previsível mundo, composto por dias repetitivos por cuja familiaridade o detetive anseia. Padrões cíclicos, contudo, não estão restritos à ficção de crime de King.

Suas histórias de terror retratam a indistinção entre passado e presente, entre começo e fim. Em *O iluminado* e em sua continuação, *Doutor Sono*, vícios, medos e ansiedades são herança familiar, criando conflitos entre gerações e revelando a assombrosa e traumática presença do passado no presente. Em *Dança da morte*, o padrão cíclico é

exemplificado por Randall Flagg, um vilão que aparece em várias obras de King e que, depois de morto, renasce com os mesmos objetivos doentios e malévolos, representando a persistência do mal. Na série A torre negra (1978-2012), à maneira de Sísifo, um caubói vindo de uma linhagem morta viaja uma distância incalculável apenas para descobrir que a torre mágica que procura apagar sua memória e o enviará de volta ao passado para repetir sua jornada. Nesses romances, a natureza do horror está no encontro assombroso entre o velho e o novo, além de nos movimentos repetitivos traçados pelos personagens.

Mr. Mercedes sugere um padrão cíclico similar para Hodges, que está preso em uma situação tão horrenda quanto aquelas do principal gênero de King. Ele começa sua história em uma vida sem esperança e a termina no mesmo tom. Durante sua investigação, encontra companhia na forma de Holly e Jerome, seus amigos e assistentes. Jerome, contudo, é apenas um adolescente com seu próprio futuro à frente, e Holly afirma que não pretende “caçar mais ninguém. Uma vez foi suficiente” (KING, 2014, p. 434, tradução minha). Uma inspeção cuidadosa do fim de *Mr. Mercedes* revela que a mais clara transformação diz respeito ao assassino do Mercedes, que está livre no início do romance e em coma no fim. Na última cena, contudo, mesmo essa pequena mudança é removida, já que o assassino, que estará presente no terceiro romance da trilogia (MYSTERY WRITERS OF AMERICA), acorda de seu coma. Hodges e sua investigação são responsáveis somente por garantir que o assassino não conclua seus planos. Eles asseguram que todos permaneçam vivos e que tudo permaneça como está.

Quase como que mapeando partes da história da ficção de crime de língua inglesa, *Mr. Mercedes* alude aos romances de detetives clássicos, depois se desenvolve como um romance *hard-boiled*, mas abandona esse gênero antes de sugerir traços do *thriller* de detetive. Por fim, é traçada uma relação ainda com o gênero do terror. No centro dessa rota literária está o detetive, que, como um camaleão, se transforma ao longo da narrativa. De início, a atenta leitura de Hodges nos lembra de detetives clássicos, que Hühn identifica como leitores. Uma rotina estagnada e pensamentos suicidas também nos remetem aos hábitos misantropos de detetives clássicos e à inércia impotente comum aos investigadores dos romances *hard-boiled*. Se considerarmos estes últimos detetives como sujeitos fadados a encarar uma “longa espera”, como Martin descreve, a conexão se torna mais evidente. Após o simbólico fedora de Hodges

ser destruído e King então interromper sua homenagem, *Mr. Mercedes* altera seu caminho e focaliza o *thriller* criminal, gênero com ênfase no suspense e na ação rápida, com o detetive encarando os perigos. Por fim, a natureza repetitiva que Jameson atribui à ficção de crime nos remete aos romances de terror de King, que frequentemente apresentam as aflições de jornadas repetitivas e de trabalhos de Sísifo.

King finaliza seu romance com uma reunião falsamente redentora na qual a felicidade de um caso fechado vai de encontro à inutilidade triste de um detetive que novamente perde sua identidade. Como em outras histórias, King nos traz de volta ao início: as condições são apenas levemente diferentes das que induziram a desesperança de Hodges. A cidade permanece a mesma, e talvez Hodges também. É o terror implacável: a busca é em vão e nada é resolvido, afinal.

Referências

ABBOTT, M. *Stephen King's 'Mr. Mercedes'*. 2014. Disponível em <http://www.nytimes.com/2014/06/08/books/review/stephen-kings-mr-mercedes.html?_r=0>. Acesso em: 25 jan. 2016.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: _____. *A poética da prosa* (1971). Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 63-78.

CHANDLER, R. *The simple art of murder* (1950). Disponível em <<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

KING, S. *Danse macabre* (1971). London: Hodder, 2006.

KING, S. *The stand: the complete and uncut edition* (1978). New York: Anchor, 1990.

KING, S. *Doctor Sleep*. New York: Pocket Books, 2013.

KING, S. *Nightmares and dreamscapes* (1993). London: Hodder & Stoughton, 2007.

MYSTERY WRITERS OF AMERICA. Edgar Awards Best Novel. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qNDvGHNffto>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

POE, E. A. The murders in the Rue Morgue (1841). In: _____. *Collected stories and poems*. London: CRW, 2010. p. 41-57.

MARTIN, T. The long wait: timely secrets of the contemporary detective novel. *Novel: A Forum on Fiction*, Durham, v. 45, n. 2, p. 165-183, 2010.

HÜHN, P. The detective as reader: narrativity and reading concepts in detective fiction. *MFS Modern Fiction Studies*, Lafayette, v. 33, n. 3, p. 451-466.

STEPHENKING.COM Mr. Mercedes. Disponível em: <http://stephenking.com/promo/mr_mercedes/>. Acesso em: 25 jan. 2016.

A perspectiva íntima por meio do espaço cênico na montagem “Adélia”, da Cia. de Teatro Íntimo

Douglas Henrique de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
Bolsista de Iniciação Científica

RESUMO: O espetáculo “Adélia”, da Companhia de Teatro Íntimo, estreou em 2010 na cidade do Rio de Janeiro e, em sua trajetória, até meados de 2014, conquistou sucesso de crítica e de público, ganhando, também, o Prêmio Myriam Muniz de Circulação em 2013. A dramaturgia é construída sobre a obra poética de Adélia Prado, poetisa brasileira que surgiu no cenário nacional da literatura em 1976. Este trabalho, partindo do ponto de vista teórico de Gaston Bachelard, Antonin Artaud, Eugenio Barba e Patrice Pavis, se propõe a fazer reflexões sobre a utilização do espaço cênico e da iluminação como elemento da dramaturgia, na qual atores e público dividem a cena. Além disso, se propõe a refletir, a partir de leituras críticas, sobre a transposição do espaço literário, presente na obra poética de Adélia Prado, para o texto dramático adaptado e encenado pela Companhia de Teatro Íntimo.

Palavras-chaves: espaço; literatura; Adélia Prado; teatro; intimidade; Companhia de Teatro Íntimo.

ABSTRACT: The play “Adelia”, of the Companhia de Teatro Íntimo, debuted in 2010 in the city of Rio de Janeiro, and his career until mid-2014, has won critical acclaim and audience, gaining also the Prêmio Myriam Muniz de Circulação in 2013. The dramaturgy is built on the poetic work of Adelia Prado, Brazilian poetess who appeared in the Brazilian literary scene in 1976. This work, starting from the theoretical point of view of Gaston Bachelard, Antonin Artaud, Eugenio Barba and Patrice Pavis, proposes to make reflections about the use of the scenic space and lighting as drama element, in which actors and audience share the scene. Besides that, it proposes to reflect, from critical readings about the transposition of the literary space, present in the poetic work of

Adelia Prado, adapted to the dramatic text and staged by the Companhia de Teatro Íntimo.

Keywords: space; literature; Adélia Prado; theater; intimacy; Companhia de Teatro Íntimo.

Com a intimidade sendo o mote principal de sua dramaturgia, a Companhia de Teatro Íntimo foi criada em 2005 com o intuito de realizar um teatro que ultrapassasse barreiras entre ator e espectador, tentando trazer ao público uma intimidade com aquilo que é posto em cena, através dos mais diversos canais de sensibilidade.

Renato Farias, fundador e diretor da Companhia de Teatro Íntimo acredita que

Falar de intimidade não é uma tarefa simples. Definir intimidade pode ser ainda mais complexo. O fato é que todos queremos estar próximos de um grande amigo, ou temos certos segredos que só dividimos com o terapeuta, ou ainda, nos sentimos mal na presença muito próxima de certas pessoas. Apenas a partir desses exemplos, já podemos elencar alguns tipos de intimidade: física, informativa e emocional (FARIAS, 2014).

Podemos aproximar Farias com o filósofo Gaston Bachelard, que em seu livro *A terra e os devaneios do repouso* (2010) atribui a intimidade ao interior, ao dentro, ao que considera mais próprio de nossa existência. Ao que está oculto, que tanto quer manter-se assim, quanto quer vir à tona. Propõe, a partir daí, uma dialética para a intimidade: o mostrar e o esconder. E finaliza: “todo conhecimento da intimidade das coisas é imediatamente um poema” (BACHELARD, 2003, p.10).

Viviana A. Zelizer, em seu livro *A negociação da intimidade* (2011), faz, também, algumas considerações sobre a intimidade:

Desenhar uma linha que vai do impessoal ao íntimo nos ajuda a evitar algumas confusões comuns e de âmbito moral nos seguintes aspectos: intimidade como emoção, intimidade como atenção cuidadosa, intimidade como autenticidade e intimidade como um bem intrínseco (ZELIZER, 2011, p. 24).

Com essa aceção da exploração da emoção pela intimidade, pela revelação ou a ocultação do interior, como defende Bachelard (2003, p.10), a montagem do espetáculo “Adélia” estreou em 2010 na ocupação do Espaço II do Solar de Botafogo. A montagem integrava as comemorações do aniversário de cinco anos da companhia. Nesse mesmo ano, o espetáculo esteve por sete meses em cartaz. Em 2012, “Adélia” recebeu o prêmio Myriam Muniz de Circulação e, além da cidade do Rio de Janeiro, o espetáculo teve a oportunidade de ser apresentado em São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte e Divinópolis. Desde então, fez ainda apresentações em várias cidades do estado do Rio de Janeiro.

A dramaturgia da encenação tem como apoio recortes do acervo poético de Adélia Prado. A autora surgiu no cenário da poesia brasileira em 1976 com o livro *Bagagem*. Na época houve um impacto devido à novidade de sua temática e forma. Para Augusto Massi, no texto “Móvil para Adélia”, presente em *Poesia reunida/Adélia Prado* (2015)

Adélia Prado ruminou quarenta anos para publicar *Bagagem* [1976]. Tinha plena consciência do rebento. O caminho percorrido era resultado de uma busca e de uma entrega. Por isso, a obra de estreia trazia consigo uma certidão de nascimento, carta de intenções, declaração de princípios (MASSI, 2015, p. 495).

A poesia de Adélia Prado atravessou o tempo. Ainda segundo Massi

Passados quarenta anos, o barulhão suscitado foi se dissolvendo em uma lenta e progressiva naturalização. Hoje, Adélia faz parte da paisagem literária. Sua fortuna crítica não para de crescer, quase ultrapassou uma centena de teses universitárias, ganhou os palcos e rompeu as fronteiras da língua (MASSI, 2015, p. 496).

Em “Adélia”, Renato Farias é quem faz a adaptação das poesias da autora e as organiza para dar vozes às personagens vividas por três atrizes desde a estreia do espetáculo: Gabriela Haviaras, Bellatrix Carrijo e Fernanda Boechat (ficha técnica completa em anexo 2).

É importante retomar que o cunho do texto, do qual parte a montagem, é poético e não dramaturgico. Então, há um impasse possível quanto aos conceitos de personagens presentes no texto. Este estudo

partirá do texto dramaturgício adaptado por Renato Farias e não dos textos poéticos de Adélia Prado propriamente ditos, ainda que reflexões sobre os textos de Adélia Prado apareçam em alguma medida.

Patrice Pavis no seu *Dicionário de teatro* diz que teatralizar “é interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir a situação. O elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são as marcas da teatralização” (1999, p. 374). Assim, a adaptação feita por Renato Farias transforma o texto poético de Adélia Prado em dramaturgício passível de teatralização, já que coloca o discurso poético em situações contextuais.

Em sua adaptação, Farias não usa de grandes transformações ou recortes dentro do texto de Adélia. Apenas o reorganiza para que a disposição dos poemas crie um fio narrativo. Para compor o texto dramaturgício são utilizados 33 poemas da escritora (vide anexo 1), lançados em diferentes livros e épocas. Farias não agrega didascálias em seu texto, logo, todas as descrições de ambientes, ações e sentimentos ficam a cargo da direção e não da dramaturgia.

Partindo do pressuposto de fazer um teatro intimista, é possível perceber, em elementos previstos pela direção, a tentativa de que o público se acerque da montagem. Começamos com a disposição do espaço do espetáculo. “Adélia” prescinde de um palco. O espaço disposto é aquele delimitado pelas atrizes e o público, havendo um palco ou não.

Artaud, no livro *O teatro e seu duplo* (1999), se refere a uma utilização mágica do espaço. Essa mágica é que é a ligação entre o público e o ator, autor e encenador, linguagem sonora e visual: “É sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se deve considerar a encenação” (ARTAUD, 1999, p. 81).

Mesmo se encenado em um palco, “Adélia”, assim como outros espetáculos da Companhia, não segue a disposição clássica italiana. Ou seja, os trabalhos rechaçam a quarta parede, uma convenção teatral a qual permite que os atores ignorem o público, criando um muro invisível entre palco e plateia.

Sendo assim, o acontecimento teatral prescinde de um território específico para que ele aconteça. O espaço cênico, partindo desse ponto de vista, é onde possa se estabelecer o elo entre os elementos. Onde público e ator compactuem de um mesmo sentimento.

Na montagem não existe a quarta parede, mas essa “bruxaria” de Artaud acontece, já que, desde o início, as atrizes se aproximam

e se dirigem aos espectadores: recebendo-os, olhando-os nos olhos, servindo-lhes gostos e cheiros e, eventualmente, os tocando. A relação de troca entre o público e as atrizes é grande. No início do espetáculo, Belatrix recebe os espectadores batendo a massa de um bolo e a oferece para que experimentem. Enquanto a encenação acontece, o bolo assa em um forno que está no espaço em que acontece a montagem. E, ao final, a atriz o tira do forno, corta-o em fatias e as serve ao público enquanto conversam – ela não mais como personagem, mas como pessoa. Assim, o cheiro do bolo se faz presente a todo tempo.

Passando para os elementos que compõem o espaço onde estão as atrizes e o público, pode-se ver a tentativa de criar um ambiente intimista. Caso aconteça em um palco, a iluminação sempre estará baixa, haverá objetos dispostos pelo cenário que darão ideia de uma cozinha, além do forno, no qual se assa o bolo. E também haverá um altar. Elementos, esses, que fazem referência aos poemas de Adélia Prado, os quais de uma forma generalizada, tratam da vida cotidiana e do sagrado. Esses elementos, porém, não são fundamentais para que o espetáculo aconteça, já que, dependendo do ambiente onde se estabeleça a relação entre público e ator, não será possível utilizá-los, gerando assim adaptações da montagem.

Cabe, então, às atrizes “dar o texto”. Ou seja, encenar os poemas de Adélia Prado. Grotowski afirmava que “o ator não deve recitar para o ‘público’, mas para cada um dos espectadores” (BARBA, 2010, p.23). Eugenio Barba acredita que aí está a potência do teatro.

O teatro pode se tornar uma minúscula zona extraterritorial onde é possível viver longe dos olhos que nos julgam. Pode se tornar altamente eficaz, o que vai depender de energias sutis. Essas energias sutis são provenientes de seres humanos, de atores e atrizes que não se dirigem a todos da mesma maneira, mas que sabem desencadear, em cada espectador, emoções, associações de ideias, sonhos de olhos abertos, amores escondidos e feridas quase esquecidas, nostalgias adormecidas e medos dissimulados (BARBA, 2010, p.23).

A Companhia de Teatro Íntimo, criada em 2005 e com apresentações em diversas cidades do Brasil, segue em sua trajetória a busca pelo teatro da intimidade. Intimidade, essa, que Bachelard (2003, p. 10) defende como o mais próprio da nossa existência.

O resultado da união entre a direção e elementos cênicos dá ao espectador o poder de fazer parte daquela história e daquele cenário. Esse intimismo, que a Companhia de Teatro Íntimo traz como elemento fundamental, somado ao texto poético de Adélia Prado consegue, assim, aquilo que Barba (2010, p.23) defende como a potencialidade do teatro: desencadear diferentes emoções em cada um de seus espectadores.

Referências

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBA, E. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FARIAS, R. *Utopias de proximidade: a experiência da intimidade na Companhia de Teatro Íntimo*, 2014. 140 f. Monografia (Conclusão de Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Preparação Corporal nas Artes Cênicas) - Faculdade de Dança Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2014.
- FARIAS, R. Roteiro de “Adélia” para apresentação no Solar, 2010.
- LAGE, A. A voz e o gesto nos desenhos de Antonin Artaud. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte. v. 13, dez. 2008.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, A. *Poesia reunida / Adélia Prado*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- ZELIZER, V. *A negociação da intimidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

ANEXO 1

Lista de Poemas de Adélia Prado encenados em “Adélia”:

Grande Desejo; Com Licença Poética; A Filha da Antiga Lei; Cinzas; Para Comer Depois; Códigos; Ensino; Casamento; Solar; Dona Doida; Moça na sua Cama; Fatal; Objeto de Amor; Amor Feinho; Corridinho; Bairro; Briga no Beco; Um Silêncio; Órfã na Janela; O Retrato; Para Tambor e Voz; A Carne Simples; Sem Título; Sem Título; Formas; Amor Violeta; Sem Título; Sem Título; Impressionista; Um Sonho; Serenata; Artefato Nipônico; Tempo.

ANEXO 2

Ficha Técnica de “Adélia”:

Texto: Adélia Prado

Adaptação e Direção: Renato Farias

Elenco: Fernanda Boechat, Belatrix Carrijo e Gabriela Haviaras

Direção de Arte: Melissa Paro e Thiago Mendonça

Trilha Sonora Original: Rafael

Desenho de Luz: Rafael Sieg

Fotos de Divulgação: Carol Beiriz

Poesia e sociedade em “Paisagem com cupim”, de João Cabral de Melo Neto

Felipe Oliveira de Paula

(Doutorando em Literatura brasileira, FALE/UFMG)

RESUMO: Inicialmente o que pode definir um texto como poesia é a forte marca de subjetividade. Ocorre que a subjetividade expressa no poema deve ser pensada por sua especificidade e pela sua dinâmica na própria forma do texto. Nessa perspectiva proponho interpretar o poema “paisagens com cupim”, de João Cabral de Melo Neto, privilegiando a relação entre poesia e sociedade, na trilha do pensamento de Theodor Adorno (2003) de que quanto mais escondida estiver a relação cristalizada entre o eu e a sociedade, mais bem acabado esteticamente é o poema. A forma poética capta melhor um movimento histórico no momento em que menos se preocupa em expor uma simples consequência das relações vigentes em uma dada situação. O que importa aqui não é uma temática social, mas como o sujeito poético trabalha formalmente elementos dispostos na realidade.

Palavras-Chave: poesia; sociedade; João Cabral; “Paisagem com cupim”; forma literária.

ABSTRACT: Initially you can set a text as poetry is the strong subjectivity mark. Is that subjectivity expressed in the poem should be thought by their specificity and for its own dynamic in text form. From this perspective I propose to interpret the poem “Paisagens com cupim” by João Cabral de Melo Neto, focusing on the relationship between poetry and society, on the trail of the thought of Theodor Adorno (2003) that the more hidden are crystallized relationship between the self and society is better aesthetically finished the poem. The poetic form better captures a historical movement at a time when less bother to expose a simple consequence of the existing relations in a given situation. What matters here is not a social issue, but as the poetic subject works formally elements arranged in reality.

Keywords: poetry; society; João Cabral; “Paisagem com cupim”; literary form.

“o paraíso do porvir é uma reação da sociedade objetiva”

José Guilherme Merquior

Para começo de conversa vou pontuar rapidamente três características essenciais da noção de poesia, como gênero literário. Com o objetivo de definir um momento, a caracterização da poesia, tal como a tratamos, começou a ser modificada, sobretudo, pelos irmãos Schlegel e Novalis com a denominada Escola de Ienna durante o Romantismo Alemão, no final do século XVIII. Até então, poesia servia para classificar as espécies lírica, épica e dramática. Com a transformação dos grandes poemas narrativos e dramáticos em prosas, o termo poesia passou a se confundir com lírica. Como afirma José Guilherme Merquior (1997, p.17), “no exame da literatura moderna, um termo pode ser praticamente empregado pelo outro”. Seguindo esse pensamento, utilizo em minha exposição o termo poesia.

É importante atentar que uma consequência desta identificação é a poesia ser pensada como contendo uma função linguística específica. A poesia é o tipo de mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, “em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido”. Na tentativa de exemplificar o trabalho de invenção poético, Paul Valery (2007, p.203) diz que no momento da criação o poeta briga com a matéria verbal, “obrigado a especular sobre o som e o sentido ao mesmo tempo, para satisfazer não somente o harmônico, o período musical, mas também as condições intelectuais e estéticas variadas, sem contar as regras convencionais”. Em suma, “a poesia é uma arte da linguagem. A linguagem, contudo, é uma criação da prática” (VALERY, p. 200).

Retomando a origem da palavra, *poiéin*, em grego, significa criação. O que nos leva a fazer uma breve restrição do termo e aceitá-lo, pelo menos inicialmente, da seguinte maneira: poesia é um trabalho de pensar sobre maneiras específicas de usar a palavra explorando todas suas potencialidades. E nem todo poema, nem toda obra construída sob as leis da métrica, contém poesia. Decorre que poesia não se confunde com o verso. Poesia pode estar também na prosa, como é visível, por exemplo, em Guimarães Rosa.

Essa é uma característica marcante da poesia e o exame atento da estrutura do poema, longe de isolá-lo do mundo, revelará em que exato nível se articula com ele. Como demonstra José Merquior (1997, p. 23),

“a fidelidade ao concreto e, de certo modo, a própria mimese começa na articulação da estrutura verbal do poema”.

O terceiro elemento importante para se pensar é a subjetividade, que tem um significado específico e fundante no gênero. Como evidencia György Lukács (2009, p. 246), “mesmo na lírica aparentemente mais objetiva, é precisamente esta subjetividade o que se percebe de modo imediato – e, portanto, ela é o centro sensivelmente poético da obra. A diferença é pela específica e visível ação desta subjetividade”. Para entender a poesia é preciso igualmente questionar a subjetividade nela expressa, não como mera transposição de uma possível consciência isolada dos fatores objetivos, mas sim por sua especificidade e pela sua dinâmica na própria forma do texto. Recorrendo a outro materialista, para Theodor Adorno (2003, p. 76) é preciso perceber que a configuração poética é sempre, também, “a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si mesmo antagonístico, o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade”.

Dito isso, farei uma breve interpretação do poema “Paisagem com cupim”, de João Cabral de Melo Neto, tentando perceber como a poesia está indissolivelmente ligada à sociedade. Transcrevo-o abaixo:

Paisagens com cupim

1

O Recife cai sobre o mar
sem dele se contaminar.
O Recife cai em cidade,
cai contra o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal
sobre outro prato de metal
sabe cair: limpo e exato
e sem contágio: em só contato.

Cai como cidade que caia
vertical e reta, sem praia.
Cai em cais de cimento, em porto,
em ilhas de aresta e contorno.

O Recife cai na água isento.
Bem calafetado o cimento:
ao dente da ostra, ou sua raiz,
aos bichos do mar, seus cupins.

2

Olinda não usa cimento.
Usa tijolo farelento.
Mesmo com tanta geometria
Olinda é já de alvenaria.

Vista de longe (tantos cubos)
ela anuncia um perfil duro.
Porém de perto seus sobrados
revelam esse fio gasto

da madeira muito roçada,
das paredes muitos caídas,
de ancas redondas, usuais
nas casas velhas e animais.

Porque *Olinda*, uma *Olinda* baixa,
Se mistura com o mar na praia:
que é por onde se vão infiltrar
em seu corpo os cupins do mar.

3

Os arrabaldes do Recife
não opõem os mesmos diques
contra o rio que em horas é
o mar disfarçado em maré

Lá o mar entra fundo no rio
e em passos de rio, corredios,
derrama-se em todos os tanques
por onde a salmoura dos mangues.

O mar por lá vai de água parda
de rio, e de boca calada.
É água de mar, também salobra.
Só que sonolenta e mais gorda.

E lá no que se infiltra, quando,
O mar não rói: corrompe inchando.
Não traz cupins de fome enxuta.
Traz úmidos bichos de fruta.

4

As vilas entre coqueirais
(as muitas Itamaracás)
mais que as corrói o tal cupim:
ele mesmo as modela assim.

São aldeias leves de palha,
plantadas raso sobre a praia
com os escavados materiais
que o cupim trabalha e o mar traz.

São menos da terra que da onda:
têm as cavernas das esponjas,
das pedras-pomes, das madeiras
que o mar abandona na areia.

Menos da terra que do mar:
dos cupins que ele faz medrar
e dão tudo a carne leve
que o mar quer nas coisas que leve

5

As cidades do canavial,
escava-as um cupim igual.
Ou outra espécie de cupim,
já que o mar cai longe dali.

Igaraçu, Sirinhaém,
o Cabo, Ipojuca e também
Muribeca, Rio Formoso:
há algo comido em seu estofo.

E outras ainda mais de dentro:
Nazaré, Aliança, São Lourenço:
imitam no estilo, no jeito,
casas de cupim, cupinzeiros.

Cidades também em colinas,
do mesmo tijolo de Olinda,
também minadas por marés
(ora de cana) pelos pés.

6

A paisagem do canavial
não encerra quase metal.
Tudo parece encorajar
o cupim, de cana ou de mar.

Não só as cidades, outras coisas:
os engenhos com suas moitas
e até mesmo os ferros mais pobres
das moendas e tachas de cobre.

Tudo carrega seu caruncho.
Tudo: desde o vivo ao defunto.
Da embaúba das capoeiras
à economia canavieira.

Em tudo pára o ar de abandono
de meia-morte ou pleno-sono,
a esse deixar-se imovelmente
próprio da planta e do demente.

7

No canavial tudo se gasta
pelo miolo, não pela casca.
Nada ali se gasta de fora,
qual coisa que em coisa se choca.

Tudo se gasta mas de dentro:
o cupim entra os poros, lento,
e por mil túneis, mil canais,
as coisas desfia e desfaz.

Por fora o manchado reboco
vai se afrouxando, mais poroso,
enquanto desfaz-se, intestina,
o que era parede, em farinha.

E se não se gasta com choques,
mas de dentro, tampouco explode.
Tudo ali sofre a morte mansa
do que não quebra, se desmancha.

8

No canavial, antiga Mata,
a vida está toda bichada.
Bichada em coisas pouco densas,
Coisas sem peso, pela doença.

Bichada até a carne rala
da bucha e do pau-de-jangada.
Até a natureza poída,
porém, inchada, da cortiça.

Eis o cupim fazendo a vez
do mestre-de-obras português:
finge robutez na matéria
carcomida pela miséria.

Eis os pais de nosso barroco,
de ventre solene mas oco
e gesto pomposo e redondo
na véspera mesma do escombros.

9

Certas cidades de entre a cana
(Escada, Jaboatão, Goiana)
Procuram se armar com aço
Contra a vocação de bagaço.

Mas o aço tomado deu mal:
não se fecharam ao canavial
e somente em bairros pequenos
seu barro salvou-se em cimento.

E nelas (como nas usinas,
que de aço também se vacinam,
nas quais só a custo a ferragem
vive, azul, nos meses de montagem)

a cana latifúndia em volta
 com os cupins que ela cria e solta,
 penetra ainda fundo: combate-as
 até a soleira das fábricas.

10

O Recife, só, chegou a cristal
 em toda a Mata e Litoral:
 o Recife e a máquina sadia
 que bate em Moreno e Paulista.

Essas existem matemáticas
 no alumínio de suas fábricas.
 Essas têm a carne limpa,
 embora feia, em série, fria.

O cupim não lhes dá combate:
 Nelas motores vivos batem
 que sabem que enquanto funcionem
 nenhuma ferrugem os come.

Mas nem na Mata ou Litoral
 há mais desse aço industrial
 para opor-se ao cupim, ao podre
 que o mar canavial traz, ou fosse.

(MELO NETTO, 2003, p. 235-240)¹

O poema faz parte do livro *Quaderna*, publicado originalmente em Portugal em 1960. Um ano depois, junto com *Dois Parlamentos* (1960) e *Serial* (inédito), o livro foi republicado na coletânea intitulada *Terceira Feira* (1961).

O que liga os textos dessa coletânea é a abrangência temática já expressa em *Paisagem com figuras* (1955), qual seja: o Nordeste, a Espanha, o diálogo entre ambos, marcados pelo vetor comum de uma condição humana caracterizada sempre pela falta.

Quaderna se destaca também pela presença marcante da temática feminina. É a primeira vez na obra cabralina que a mulher ganha força

¹ CABRAL, “Quaderna”, p. 235 – 240. Toda referência ao poema foi retirada da obra completa publicada pela Nova Aguilar, em 2003. Como se trata de um poema pouco extenso, não mais citarei a referência com intuito de deixar o texto mais corrido.

estruturante. De modo que o livro pode ser pensado a partir de quatro grupos temáticos: reflexão sobre o processo de feitura, representado pelo poema “A palo seco”; o feminino, representado por “Estudos para uma bailadora andaluza”; a Espanha, percebida, por exemplo, em “Sevilha”; e o Nordeste, representado por “Paisagem com cupim”.

No poema da séria nordestina, “Paisagem com cupim”, o mesmo termo antes aplicado ao belo (“a paisagem” feminina) o é a um inseto (cupim), demonstrando a incorporação de realidades consideradas não poéticas ou antipoéticas pela tradição do discurso literário, como já atentou Antonio Carlos Sechin (2014).

O sujeito poético, de modo narrativo-descritivo, divide o poema em 10 blocos. Ele inicia a narração sobre a cidade de Recife e ao poucos vai perpassando as cidades próximas. A ideia geral é mostrar o impacto do cupim nas cidades ao redor da capital pernambucana. No último bloco, o sujeito poético volta a focar a cidade Recife. As 10 “unidades-quadras”² mimetizam o movimento histórico da ascensão e da decadência da economia canavieira de Pernambuco, por meio da recriação poética das cidades que estiveram (ou ainda estão) intrinsecamente ligadas ao cultivo do corte de cana. Não há rebuscamentos, idealizações ou subjetividade explícita na exposição dos blocos. A objetividade colocada por meio da terceira pessoa e “do ritmo sincopado (cai sobre o mar > cai em cidade > cai contra o mar) apenas mostra, deixando ao leitor aparentemente o julgamento e a impressão daquilo que seus versos expõem” (SILVA FILHO, 2011, p. 49).

Aparentemente porque a falsa liberdade de interpretação, ou melhor, a falsa ideia de que o poema por ser cerebral, bem-calculado, e objetivo, a ponto do sujeito poético não se posicionar e somente expor um quadro, começa a se desfazer quando examinamos os aspectos sonoros do poema, o que contribui, simultaneamente, para que comecemos a particularizar uma subjetividade. Nas quatro primeiras estrofes sobressai o som de k:, que é sustentado, não só, mas em grande parte, pela repetição do verbo “cair” (9x). Se pensarmos no significado e na sonoridade da palavra, tal como configurada no primeiro bloco, perceberemos que Recife é uma cidade que cai ordenada, uma cidade que “sabe cair: limpo e exato”. Uma imagem muito plástica. Nesse movimento planejado, os

² Expressão de Haroldo de Campos (2013, p.85) utilizada no texto “O geômetra engajado”.

blocos de cimento protegem a cidade do mar, impedindo o acesso de bichos, como o cupim. Vê-se que uma visão da cidade de Recife vai sendo instaurada na medida em que as potencialidades das palavras são exploradas. O sujeito poético está preocupado não apenas no modo de encaixar a cidade, de dizer sobre o cair ordenado dela, mas também em configurar o poema para, assim como a cidade, ficar bem arranjado. O poema não quer apenas dizer sobre a cidade exata, limpa, ele é exato e limpo através, sobretudo, de uma linguagem exata e limpa.

A partir do segundo bloco, a sonoridade utilizada vai ser diferente, condizente a cada local ou região descrita. O que une os blocos de 2 a 9 é a interferência do cupim na paisagem. Começando por Olinda que, ao contrário de Recife, já é uma cidade pronta: “Olinda é já de alvenaria” (2, I)³. A geometria, perfil duro, é apenas aparente, haja vista que a cidade de perto está toda corroída devido à abertura para os cupins se infiltrarem na Olinda baixa. No terceiro bloco, “Nos arrabaldes do Recife”, a água do mar mimetiza a água do rio e junto leva o inseto. Os arrabaldes não são tão vigilantes, não têm o mesmo rigor que Recife, e deixam brechas para os bichos entrarem na cidade e deixar tudo oco. Na parte 4, trata-se de um processo diferente, pois as vilas “(as muitas Itamaracás)” são erguidas a partir de materiais trabalhados pelos cupins no mar. São eles que fornecem pedras-pomes, madeiras, esponjas para construção das vilas, de modo que os lugares já nascem corroídos, ocos. As vilas se erguem das sobras de Olinda, dos arrabaldes de Recife, já transformadas pelos cupins.

A partir do quinto bloco o sujeito poético descreverá a ação dos cupins da terra. A descrição se dá sempre em comparação ao que não é feito para evitar o contágio com os insetos. Diferentemente da cidade de Recife que se protege. Na quadra 6, não se trata mais do cupim do mar, e sim o da terra, mas o estrago é parecido. Percebe-se pela “paisagem do canavial” que “tudo carrega o seu caruncho/ tudo: desde o vivo ao defunto.”. Aqui vale notar o paralelismo que o poeta faz com vivo e defunto nos seguintes versos. Vivo: embaúba das capoeiras, meia-morte, planta. Defunto: economia canavieira, pleno-sono, demente. O que ainda vive (as árvores e as plantações) é descrito como meia-morte. O que está morto, ultrapassado, é tudo aquilo que se refere à economia gerada pela

³ O número arábico refere-se ao bloco e o número romano a estrofe, contidos no poema “Paisagem com cupim”.

plantação de cana. O cupim foi aos poucos deteriorando a cana porque não encontrou impedimento. Antes, o contrário, pois na paisagem do canavial “tudo parece encorajar/ o cupim”. No canavial, o cupim continua agindo “e não se gasta com choques/ mas de dentro, tampouco explode./ Tudo ali sofre a morte mansa/ do que não quebra, se desmancha” (7). “A vida toda está bichada” (8).

O último bloco encerra a trajetória elencando características que protegem Recife. De modo geral, a imagem do cupim transmite o sentimento de corrosão ao longo da narração, mas, ao mesmo tempo, o poema é denso, consistente, todo calculado, matemático, preenchido. No poema não há palavra oco, diferentemente do que acontece com as paisagens que são habitadas pelos cupins. Recife é a única cidade que não está corroída, mas não está porque se arma permanentemente contra os insetos. Recife não deixa tudo solto, à deriva, assim como o sujeito poético na construção desse poema. A ausência do bicho é fruto de um trabalho, de um esforço e não do acaso.

Como notou Antonio Carlos Secchin (2014), o texto percorre a temática da decomposição ou desagregação do que era matéria sólida, revelando ainda o esforço para combater a degenerescência. A paisagem do sólido ao liquefeito é sustentada por imagens de corrosão de “núcleo cupim”, expandidas em duas direções: uma líquida (os cupins do mar) e outra sólida (os cupins do canavial).

O caminho litoral e interior – mar e canavial – parece problematizar o contato estético e histórico entre centro e periferia, entre modelos externos e matéria local. Essa relação se estabelece por misturas, numa transfiguração de um em outro, e, a um só tempo, conservando a tensão entre ambos; unindo-os e separando-os.

Em certo momento, o trabalho do cupim faz alusão histórica à passagem dos portugueses em nosso país, “Eis o cupim fazendo a vez/ do mestre-de-obras português: finge robutez na matéria/ carcomida pela miséria” (8, III). O sujeito poético, a seu modo, aproxima passado e presente se referindo aos empecilhos da formação brasileira. Essa ligação acontece menos porque há uma exploração das dificuldades tão evidentes do país em temas e mais porque repete e questiona estruturalmente o gesto do mestre-de-obras, “com gesto pomposo e redondo/ na véspera mesma do escombro” (8, IV). Os elementos locais ou regionais se sedimentam no poema como tradição descritiva presente largamente na literatura brasileira, desde Bento Teixeira, passando por Manoel Botelho, e, de

forma mais problematizada, por Claudio Manuel da Costa. Havia nesses poetas uma preocupação em dar forma à nova realidade americana por meio da descrição da paisagem, um esforço estético que, ao mesmo tempo, se contradiz em sua objetividade, pois produz efeito transfigurador da realidade concreta (CANDIDO, 2011).

No poema de João Cabral em análise a paisagem não é pura natureza descrita, não é repouso para os sentidos, até porque o sujeito poético não está questionando a paisagem em si, mas como ela vem sendo incorporada pela tradição. A natureza na obra cabralina não é buscada como uma imagem positiva, mas uma imagem que lhe permite refletir toda uma tradição do discurso literário. E, no mesmo processo, qual a linguagem (entenda-se: palavras, técnica, sonoridade etc.) o poeta deve configurar no seu poema. A paisagem, depois de ser limpa, é aproveitável e ganha nova força, serve como elemento estruturante noutra configuração. A forma da poesia cabralina nos leva, então, a pensar não só em sua poética, mas no modo de se fazer literatura e, além e entre isso, a íntima relação entre poesia e sociedade.

O que o sujeito poético quer apreender, pela linguagem, é uma leitura da realidade, não o que resta de dados colhidos pela sensibilidade. Como assinala João Alexandre Barbosa (1975), o poema, transformado numa meditação acerca da imagem inicial, desfaz e refaz os seus termos na medida em que vai isolando o núcleo daquilo que se quer ‘comunicar’, isto é, antes o desgastamento operado pelo cupim do que ele próprio; retomado o título, a “paisagem com cupim”. Muito evidente, mas vele reforçar que a paisagem não pode ser pensada sem a presença constituinte do cupim. A presença do cupim indica, na verdade, o que ele retira da paisagem. A preposição “com” é irônica nesse sentido, visto que o título pode ser lido como paisagem sem.

Nesse processo de composição em que o sujeito está constantemente pensando e refazendo a imagem que lhe interessa, estabelece-se um forte diálogo com a tradição. Noutro poema, por exemplo, a palavra flor é utilizada para negar uma cristalização de sua imagem, negar um sentido já estabelecido antes de sua configuração no poema: “Poesia, te escria:/ flor! conhecendo/ que és fezes” (MELO NETO, 2003, p.98). O sujeito poético nega tudo o que se limita a um único modelo. É preciso pôr a imagem, a palavra, a técnica em funcionamento para daí extrair seu sentido. A partir desse questionamento da linguagem percebe-se uma orientação crítica do real.

O como fazer de Cabral deve ser visto como uma análise de soluções encontradas pela subjetividade artística frente aos problemas estéticos que a ela se apresentam quando sua individuação se depara com a tradição. A subjetividade criada pela poesia é, pois, cúmplice do mundo e não pode, pela sua própria forma, fugir a isso. Não pode simplesmente rejeitar ou fugir da história, mas, podendo fraturá-la pelo vetor subjetivo, assume-se muitas vezes como parte da história e da sociedade e ao mesmo tempo como representação artística das contradições. Conforme Theodor Adorno, toda exigência feita à poesia é em si mesma social, de tal modo que o sujeito poético deve ser visto como “relógio solar histórico” (ADORNO, 2003), configurado em cada poema de maneira particular. A procura por uma cidade/poema limpa, justa, bem planejada, equilibrada, “bem calafetada” contra os bichos, que não se deixa quebrar, é uma reação a uma dada sociedade.

A poesia de Cabral não é estritamente confissão, mas tampouco é uma [simples] negação do mundo vivido pelo poeta. “É preciso, portanto, pensar o conceito de subjetividade não como algo ligado apenas ao romantismo e à escrita automática do surrealismo, mas também articulado à poesia construída, como é, no caso, a de João Cabral.” (SILVA FILHO, 2011, p.42).

O “descascamento da imagem” (NUNES, 1974) é uma maneira de explorar as potencialidades contidas nas palavras, nos símbolos, nas técnicas, mas que não se realizaram porque foram negadas. Em “Paisagem com cupim”, o sujeito poético percebe no inseto uma maneira para apreender um olhar diferente do local. Ele quer negar tudo aquilo que foi prometido, mas não cumprido, ele nega com isso uma negação. Se pensarmos a forma da poesia numa relação dialética com a forma social, pode-se indicar que não só a poesia não conseguiu explorar todas as ferramentas disponíveis para seu aperfeiçoamento, assim como também as promessas do capitalismo com a modernização não foram tão eficientes. A aparência se mostra atraente, mas por dentro “as coisas desfia e desfaz” (7, II).

O sujeito poético procura a extração de uma substância que, sendo inicialmente das regiões descritas, termina por afirmar-se como imagem problematizadora e problematizada daquilo que, por sob a visão das “aparências”, o conhecimento busca delimitar. A industrialização (no final do poema) não significa uma solução apaziguadora, apenas isolada, haja vista que a presença do cupim já foi de tal modo afirmada

que mesmo na região industrial não desfazem os riscos de podre que espream o homem. A abstração é a estratégia por intermédio da qual é possível retornar, pela linguagem, ao núcleo, ao concreto, das coisas e do homem.

Referências

- ADORNO, T. Lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- BARBOSA, J. A. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- CAMPOS, H. O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria crítica literária*. São Paulo: Perspectivas, 2013.
- CANDIDO, A. Literatura de dois Gumes. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 197-218.
- LUKÁCS, G. Para uma teoria marxista dos gêneros literários. In: _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 161-270.
- MELO NETO, J. C. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.
- MERQUIOR, J. G. Natureza da lírica. In: _____. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 17-33.
- SECHIN, A. C. João Cabral de ponta a ponta. In: _____. *Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 11-388.
- SILVA FILHO, M. de S. *O mar e o canal: transfiguração do real na poética de João Cabral de Melo Neto*. 2011. 107f. Dissertação (Mestrado) – UnB, Brasília, 2011.
- VALERY, P. Poesia e pensamento. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 193-200.

Um panorama da música em *Muito barulho por nada*, de Kenneth Branagh

Flávia Rodrigues Monteiro

Pós-Lit / UFMG, Doutoranda

RESUMO: Visto que Shakespeare oferece as mais diversas explorações da palavra em suas peças, seja em prosa ou em poesia, não é surpreendente que o dramaturgo tenha servido de inspiração para as mais diversas adaptações. Em *Muito barulho por nada*, o Bardo não só explora a poesia como forma literária como também faz indicações que tal poesia deve ser musicada. Em sua adaptação filmica da peça, Kenneth Branagh retira a música do texto de Shakespeare e a “multiplica”, explorando diversos instrumentos musicais e com escolhas pontuais para suas músicas incidentais. Além disso, a reflexão sobre a relação entre literatura e música também está presente. Mais, ainda, Branagh coloca em cena o músico responsável pela trilha sonora, Patrick Doyle. Assim, o diretor mostra que a música não é um simples acessório do filme e sim uma participante ativa da narrativa.

Palavras-chave: Shakespeare; Kenneth Branagh; adaptação; trilha sonora.

ABSTRACT: Since Shakespeare offers the most varied explorations of the word in his plays, either in poetry or in prose, it is no surprise that the playwright has been a source of inspiration for several adaptations. In *Much Ado about Nothing*, the Bard not only explores poetry as a literary form but also points that this poetry must be in musical form. In his filmic adaptation of the play, Kenneth Branagh not only uses the songs presente in the Shakespearean text but also multiplies them, making use of several musical instruments and with marked choices of incidental music. Moreover, a reflection of the relationship between literature and music is also present. Branagh even shows on screen the musician responsible for the soundtrack, Patrick Doyle. Thus, the director shows that music is not a simple accessory of the movie but an active element of the narrative.

Keywords: Shakespeare; Kenneth Branagh; adaptation; soundtrack.

1. Introdução

Através dos séculos, Shakespeare ganhou popularidade e ficou conhecido como um artista que apresenta um raro domínio da palavra. O Bardo oferece as mais diversas explorações da palavra em suas peças, onde podemos encontrar a mistura de prosa e poesia. A prosa pode aparecer como uma marcação da fala de personagens que não pertencem à realeza. A poesia, ao contrário, marca por vezes o discurso de personagens pertencentes ao círculo da nobreza. Esses são apenas exemplos de como Shakespeare convencionou as diferentes estruturas da linguagem. Além de tais exemplos, podemos apreciar como o Bardo utiliza a poesia como uma evocação do elemento musical em suas obras. O dramaturgo parece reconhecer a ligação que essa forma de linguagem literária tem com a música e, dessa forma, promove a conexão entre tais formas de expressão em suas peças. Podemos até mesmo encontrar conjecturas feitas pelo Bardo quanto ao papel da música em nossas vidas. Assim, não é surpreendente que as peças de Shakespeare tenham servido de inspiração para os mais diversos tipos de adaptação, incluindo adaptações no campo da música, tais como filmes musicais, como *Amor, sublime amor (West Side Story)* e até a ópera *Othello*, de Verdi. Podemos considerar Shakespeare como elemento inspirador da união entre música e literatura. Dessa forma, ele nos leva a pensar sobre a relação entre as duas artes. De acordo com Werner Wolf,

Vistas como artes, literatura e música na verdade revelam aspectos que as tornam de fato comparáveis: para nosso propósito, é importante que elas possam ser consideradas, até certo ponto, práticas de significação humana convencionadas, cada uma governada por uma (historicamente variável) ‘gramática’ (convenções genéricas, sistema tonal etc.)¹ (1999, p. 12).

Ao considerar a afirmação de Wolf, vemos que música e literatura podem andar juntas e interferir uma na outra, um aspecto de sua relação que foi notado e explorado por Shakespeare. Como práticas de significação humana, possuidoras de convenções que guiam suas expressões, ambas podem utilizar recursos para a promoção de possíveis diálogos interartes, visto que, ao se tratar de Shakespeare, podemos

¹ Tradução minha.

aceitar o trânsito do Bardo entre as mais diversas artes durante os séculos. O presente trabalho não pretende se aprofundar teoricamente nas relações interartes, mas sim, oferecer um panorama da utilização de recursos musicais no filme *Muito barulho por nada* de Kenneth Branagh, adaptação da peça shakespeariana de mesmo nome.

2. *Muito barulho por nada* de Kenneth Branagh: uma adaptação musical

Em *Muito barulho por nada*, comédia escrita em torno de 1599, Shakespeare não só explora a poesia como forma literária como também faz indicações que tal poesia deve ser musicada. A música permeia toda a peça, aparecendo em diferentes situações e com funções variadas. Três poemas apresentam a indicação de que devem ser apresentados em forma de canção: “Sigh no more” (“Não suspires mais”), “The god of Love” (“O deus do amor”) e “Pardon, goddess of the night” (“Perdão, deusa da noite”). Tal multiplicidade de utilização do recurso musical abre portas para potenciais processos criativos em adaptações da peça.

O ator e diretor britânico Kenneth Branagh pode ser considerado como um “herdeiro” de Laurence Olivier pois, como seu antecessor, ficou conhecido tanto por suas adaptações de peças shakespearianas quanto por sua participação em adaptações produzidas por outros. *Hamlet* (1996), *Como Gostais* (2006), *Trabalhos de amor perdidos* (2000), *Othelo* (1995), *Henrique V* (1989) e *Sonhos de uma noite de inverno* (1995) são exemplos de filmes inspirados nas obras de Shakespeare e que contam com a colaboração de Branagh como ator e/ou diretor.

Branagh adaptou *Muito barulho por nada* para sua versão fílmica em 1993. Além de coproduzir, dirigir e atuar no filme, Branagh também foi responsável pelo roteiro. É interessante notar as escolhas que ele fez como roteirista, principalmente no que diz respeito ao uso de recursos musicais. Espectadores mais atentos podem perceber como ele retira a música do texto de Shakespeare e a “multiplica” em seu filme. Repetindo a parceria com o músico Patrick Doyle, com quem já havia trabalhado anteriormente em outros projetos, Branagh insere não só a música de Doyle no filme como também podemos ver participações do músico em cena, fato que corrobora a importância dada por Branagh à música.

A peça abre com a chegada de um mensageiro a Messina, informando o retorno do Príncipe e de sua tropa da guerra. No início

do filme, Branagh já pontua a significativa união entre poesia e música quando escolhe abrir o filme com Beatrice recitando a canção “Sigh no more”, que, na peça, só aparece no final do segundo ato. Temos os primeiros versos escritos na tela para o espectador, com a transferência para a imagem de Beatrice lendo para os presentes, acompanhada pelos acordes de um violão tocado pelo Frei, que vemos em cena, e que ganha a adição do som de um violino fora de cena. A melodia é suave e já postula o tema da trilha principal que recorrerá em arranjos diferentes durante todo o filme. O próprio esquema de rima escrito por Shakespeare sugere uma musicalidade. As rimas se apresentam em ABABCCDCD EFEF, facilitando e até mesmo sugerindo a construção de uma melodia. Eis a letra da canção:

Sigh no more, ladies, sigh no more
 Men were deceivers ever,
 One foot in sea, and one on shore,
 To one thing Constant never.
 Then sigh not so,
 But let them go,
 And be you blithe and bonny,
 Converting all your sounds of woe
 Into Hey nonny, nonny.

Sing no more ditties, sing no more,
 Of dumps so dull and heavy.
 The fraud of men was ever so,
 Since Summer first was leafy.
 Then sigh not so, etc. (II. 3. 60-73)

No filme, após receber a notícia da chegada da tropa a Messina, os habitantes, as moças em especial, correm para se arrumar, enquanto os soldados se banham nas fontes da cidade. A correria de tais cenas é intercalada com tomadas das moças e dos rapazes e acompanhada pela trilha inicial, que ganha a presença e a intensidade de mais instrumentos musicais, com destaque para os instrumentos (metais) de sopro. A escolha de destacar os metais de sopro e o ritmo aumentado da música acrescentam dramaticidade e, ao mesmo tempo, aludem à natureza militar daqueles que retornam.

O filme também apresenta escolhas interessantes para suas trilhas incidentais. Quando temos os pares românticos em cena, como Cláudio e

Hero, podemos ouvir a recorrência do tema em uma melodia suave com predominância de instrumentos de corda. Quando Don John, o grande vilão da história, aparece em cena, a trilha incidental muda para uma variação sombria com violinos e percussão, com rupturas de melodia através de sons fortes e destoantes, dando a impressão de um som “sujo”, refletindo as intenções do personagem. Durante o baile de máscaras, temos uma música com tempo rápido e marcado no estilo tarantela. Além disso, alguns movimentos bruscos feitos pelos personagens também são acompanhados de marcações musicais na trilha incidental como, por exemplo, o forte toque da percussão marcando movimentos de Don John e efeitos com violino que acompanham Benedick, protagonista da peça e um dos soldados do Príncipe Don Pedro. Assim, no geral, a música é um elemento que, ao mesmo tempo, reflete e estabelece a atmosfera dos acontecimentos do filme.

O músico Patrick Doyle faz o papel de Balthasar, um músico da companhia de Don Pedro. Balthasar se junta aos músicos da cidade e canta a canção “Sigh no more” para entreter o Príncipe e seus amigos. Nesse momento, o espectador percebe que ele canta o poema recitado por Beatrice no ritmo da melodia tocada no início do filme, unindo definitivamente verso e música. Tal momento propicia um elemento de comédia carregado de ironia, pois, quando Balthazar termina de cantar, o príncipe elogia sua performance e Benedick, papel de Kenneth Branagh, escondido entre as árvores, comenta consigo mesmo e com o espectador que se um cão tivesse uivado daquela forma, eles teriam enforcado o animal. Além da ironia explícita do comentário de Benedick, o espectador também pode apreciar a ironia de saber que se trata do diretor do filme comentando sobre a performance do responsável pela música do filme. Contudo, tal incidente também pode ser lido como um comentário de valor, comparando “o original” com sua forma dada pelo intérprete. Então, seria como se a “tradução” feita por Doyle das palavras escritas por Shakespeare estivesse sob julgamento. De acordo com Flávio T. Barbeitas,

Em literatura, especialmente em poesia, esta mesma ideologia que mitifica a obra, atribuindo-lhe os predicados da perfeição e irretocabilidade, coloca o autor numa relação de extrema superioridade em relação ao tradutor, este sendo considerado um elemento secundário, um mal necessário ou mesmo um *traditore* (2000, p. 93).

Assim, partindo desse ponto de vista que mitifica o que é considerado original, adaptações podem ser vistas como “traduções”, o que as coloca próximas de “traições” pois ocupam o lugar de obras secundárias, falhando em corresponder às expectativas do original, simplesmente por ser algo além dele. Contudo, Shakespeare fornece um campo de interpretação ainda mais amplo.

Devemos lembrar que, apesar de Shakespeare ter essa aura de originalidade, o Bardo também era um grande adaptador. Então, o comentário de Benedick sobre a performance de Balthasar, também presente na peça, pode ser interpretado como um comentário do próprio Shakespeare sobre o ato de se apropriar e modificar o que é considerado original. Ainda de acordo com Barbeitas,

Ora, o tradutor, considerando-se, então, o texto, como um fazer-se permanente e infinitamente múltiplo, não pode mais ser tomado como um *traditore* [...]. O tradutor passa a ser, isto sim, um copartícipe do texto, numa visão que considera toda tradução, a rigor, como uma interpretação do original, ou melhor ainda, como a escritura de uma determinada leitura/interpretação da obra. (2000, p. 94)

A partir dessa visão do texto como algo orgânico e dinâmico, traduções e adaptações fazem parte de uma teia partindo do original e, de certa forma, indistinta de seu ponto de partida. Branagh, como grande conhecedor de Shakespeare, aproveitou o ensejo para inserir tal comentário à sua maneira, fazendo-nos refletir sobre o papel do tradutor e do adaptador tanto no âmbito musical quanto em outras áreas, como a da adaptação fílmica, por exemplo.

Além de promover a reflexão sobre o papel do adaptador, Branagh potencializa o uso da música em seu filme através de suas escolhas e sua performance para o personagem Benedick. Seguindo a orientação deixada por Shakespeare, Branagh mostra Benedick como um solteiro convicto que condena o amigo, Cláudio, que antes gostava mais da música que incita a atividade militar e que agora, depois de se apaixonar por Hero, prefere ouvir música mais suave. Segundo Benedick, Cláudio era um homem que falava de forma clara e direta ao ponto; mas depois de se enamorar, Cláudio se volta para a ortografia e suas palavras parecem um banquete de pratos estranhos. Tal banquete linguístico pode ser visto como o uso de uma linguagem mais poética em contraste com a “prosa

do dia a dia”. Convencionalmente, a linguagem poética poderia ser vista como algo que é próximo ao amor. Sendo assim, a poesia, forma literária que se aproxima da música, promove a associação entre música e sentimento.

Quando Cláudio, acreditando que sua amada Hero está morta pela humilhação injusta sofrida durante seu casamento, vai prestar homenagem em frente ao túmulo da moça, ele recita um poema em forma de retratação. Após sua homenagem, o texto Shakespeariano indica que a canção “Pardon, goddess of the night” deve ser cantada pelos presentes. A letra da canção se apresenta como segue:

Pardon, goddess of the night,
Those that slew thy virgin knight,
For the which, with songs of woe,
Round about her tomb they go.
Midnight, assist our moan,
Help us to sigh and groan
Heavily, heavily.
Graves, yawn and yield your dead,
Till death be utterèd
Heavily, heavily. (V. 4. 12-21)

O filme de Branagh segue tais direções durante a cena e, ao final, ao invés do coro dos presentes, somente o músico Patrick Doyle, no papel de Balthazar, canta tristemente a canção enquanto Cláudio, interpretado pelo ator Robert Sean Leonard, cai de joelhos, aos prantos. Como na peça de Shakespeare, Cláudio é incapaz de cantar a canção. Retomando a associação entre música e amor, podemos interpretar a incapacidade de Cláudio de cantar a canção como um reflexo da morte de seu amor. Em outras palavras, já que o soldado pensa que Hero está morta, apesar de recitar um poema como homenagem e retratação, mostrando que ainda ama a jovem, a morte de sua amada silencia seu canto e o transforma em pranto, cabendo a Balthazar interpretar a canção solene.

Em outro momento do filme, enquanto tenta “cantar” versos que fez para sua amada Beatrice, Benedick testa, sem sucesso e em tons desafinados, diferentes tons musicais para os seguintes versos, bem conhecidos na época de Shakespeare:

The god of Love,
That sits above
And knows me, and knows me
How pitiful I deserve-- (V. 2. 26-9)

Ele comenta sua própria dificuldade de fazer versos por sua dificuldade em encontrar rimas adequadas. Ele começa a classificar as rimas que consegue fazer entre inocente, difícil e incoerente. Ao colocar o personagem para admitir sua dificuldade com rimas (como está no texto shakespeariano) e também em variar entre diferentes tons musicais, Branagh nos mostra que Benedict ainda está tentando encontrar sua própria voz diante daquele novo sentimento, o amor. Como resultado, podemos interpretar a dificuldade de Benedick em transformar seu sentimento em poesia como uma dificuldade em admitir que foi tomado por um sentimento que ele repudiava.

Ao final da peça, quando todos os conflitos se resolvem e Benedick finalmente aceita o sentimento que tem por Beatrice, é ele quem clama por música. No filme, não é diferente. Benedick ordena que se toque música e, novamente, temos a execução do tema principal do filme, a versão musical do poema “Sigh no more”, por orquestra e coral, enquanto todos dançam e fazem rodas, envolvidos por uma atmosfera alegre e de comemoração. Finalmente, o amor pode ser celebrado de forma completa e isso se reflete na grandiosidade musical da celebração final.

3. Conclusão

A versão cinematográfica de *Muito barulho por nada*, dirigida por Kenneth Branagh, emprega o recurso musical de forma potencializada. A música serve como marca para o caráter e as ações dos personagens, direcionando a visão do espectador em relação aos acontecimentos. Além disso, o recurso musical convida o espectador a refletir sobre o papel do adaptador; de certa forma, eles próprios podem se ver como parte integrante do processo de adaptação, pois, como Benedick julga a interpretação de Balthazar, são eles que apreciam o produto de uma adaptação e julgam o responsável pela obra. Por fim, a música no filme também serve como um índice da situação dos personagens em relação ao reconhecimento de sentimentos e às mudanças.

A união final entre verso e música e sua execução grandiosa acompanhada de dança reflete a união dos casais do filme, principalmente os que pareciam totalmente opostos (Beatrice e Benedick), reforçando a relação estreita entre literatura e música. Portanto, em *Muito barulho por nada*, de Kenneth Branagh, a música não é um simples acessório do filme e sim uma participante ativa de todo o seu conjunto como arte, favorecendo o pensamento crítico, relacionado ao ato da interpretação, e auxiliando na construção de sentido.

Referências

BARBEITAS, F. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 1, p. 89-97, 2000.

MUITO barulho por nada. Direção: Kenneth Branagh, Produção: Kenneth Branagh e Stephen Evans. Reino Unido: BBC Films, 1993, 1 DVD.

SHAKESPEARE, W. *Much ado about nothing*. Editado por Peter Holland. New York: Penguin Books, 1999.

WOLF, W. *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Prefácios, tragédia grega, tradução

Gina Medeiros Andrade

Faculdade de Letras / Graduação / UFMG

RESUMO: A disciplina *Estudos da Tradução*, é vista como ciência e tem sua consolidação na década de 1980. Começa a ser considerada a partir de então, objeto fundamental no intercâmbio entre diferentes culturas. Resultou-se disso a abertura de inúmeras possibilidades para a divulgação e conhecimento de autores e obras para diversos públicos leitores. Porém, no que diz respeito às traduções de clássicos Grego, essa divulgação é restrita ao meio acadêmico e, conseqüentemente, essa literatura tem sua leitura e ensinamento acessível apenas à um grupo seleto e erudito de leitores. Examinamos nessa pesquisa, quatro prefácios de Tragédias Gregas traduzidos por estudiosos de língua inglesa a partir de 1980, com o objetivo de buscar mudanças posturais por parte destes tradutores, o que permitiria o acesso à livros clássicos por leitores não acadêmicos. Analisamos, por fim, os diferentes empregos do verbete ‘prefácio’ utilizados por esses tradutores.

Palavras-chave: prefácio; tragédia grega; tradução; leitor.

ABSTRACT: The discipline known as *Translation Studies*, was seen as a scientific field and had its consolidation throughout 1980. At this decade, it starts becoming a tool of fundamental significance to interchange of different cultures. The result is a great variety of opportunities and widespread knowledge of both author and work to different and ordinary readers. Nevertheless, as we have noticed, the translation of classical Greek still remain restricted to academics, and, as consequence this literature has a selected and erudite group of readers. We examine at this research, four Greek tragedy’s prefaces translated by academics of English language after 1980. It is our goal to look for changes in attitudes by translators towards the accessibility to classical books by non-specialized readers. Finally, we also examine the different uses of the word “preface” by English translators.

Keywords: Preface; Greek tragedy; translation; reader.

Introdução

As traduções de obras clássicas gregas para variados idiomas têm por tradição um público alvo, notadamente pertencente à uma elite cultural ligada principalmente aos meios acadêmicos, característica essa detectável pelas estruturas linguísticas e lexicais. Desse modo, os clássicos gregos tornam-se excludentes, impossibilitando sua leitura pelo leitor mediano ou de baixa escolaridade. Tal contexto despertou-nos o ensejo de estudar prefácios de tradutores ingleses escritos a partir do início da década de oitenta, analisando suas abordagens tradutórias em relação à recepção da obra. É do interesse desta pesquisa estudar prefácios de obras gregas escritos por tradutores de língua inglesa. Elencamos três obras de Eurípides: *Orestes* (1986), *Íon* (1996), *Cíclope* (2001), e *Antígona* (2000) de Sófocles, tendo como base a posição crítica da teórica Susan Bassnett, em relação ao conceito de tradução cultural na contemporaneidade, refletindo sobre a relação entre tradução inglesa de tragédia e recepção.

Definição de prefácio

Devido ao uso variado do verbete “prefácio” encontrado em diferentes obras, nos detemos aqui, de forma breve, sobre suas diferentes definições consultando dicionários especializados. De acordo com o *Dicionário de Comunicação* (1978), prefácio é “um texto que precede uma obra, escrito não pelo próprio autor, com o objetivo de apresentar, justificar ou prestar esclarecimentos iniciais sobre as intenções da obra” (p.370). Já em a *Construção do Livro*, (1986):

prefácio é nota prévia, prólogo, advertência, preliminares, apresentação, preâmbulo, introdução, define-se como uma espécie de esclarecimento, justificação, comentário ou apresentação escrita pelo próprio autor ou por outra pessoa (p.446).

Percebe-se na definição imediatamente anterior que não há distinção entre prefácio, prólogo, introdução, fato esse muito recorrente em diferentes obras.

Ainda, segundo os dicionários *Dictionary of Contemporary English, Longman* (1995),¹ “*preface* é um modo formal de dizer ou fazer introdução que conduz a um acontecimento muito mais importante; sendo *prologue* algo anterior ao assunto principal” (p.1108), e “*introduction* é uma explicação escrita no início de um livro” (p.747); no *Dictionary Definition: Vocabulary.com* (2016)² “*preface* é uma introdução à parte principal do texto de um livro, quando um autor ou um crítico escreve diretamente ao leitor”, já *introduction* “torna claro ao leitor o propósito do texto” e *prologue* diz respeito ao início de uma estória”. Nesse, os verbetes *prologue, foreword e introduction*, aparecem como sinônimos de *preface*.

Segundo o *Diccionario de la Edición y de las Artes Gráficas* (1990), prefácio “se destina a apresentar a obra ao leitor e sublinhar seus principais pontos de interesse” (p.499) e prólogo “breve introdução, redigida por uma autoridade no assunto” (*Idem*).

Para Gens Filho (2014, p.416) essa diferença acima assinalada entre prólogo e prefácio se faz através da especificidade da autoria e das intenções que um e outro devem ter, distinguindo-se pelo “viés da autoria”, sendo também importante sublinhar que essas diferenças desaparecem na prática: “opta-se por definir prefácio e seus derivados como um texto contratual (...) escrito por uma autoridade de reconhecido valor em um campo cultural, (...) oferecendo novos modos de conceber a criação poética”.

E ainda, de acordo com o poeta e crítico Luís Murat, (1921, p.XXIX),

os prefácios são de grande valia para a compreensão das obras (...) eles esclarecem implícitos e processos de enunciação mantendo *Dictionary Definition: Vocabulary*.

¹ Longman (1995, p.1108). Preface: “formal to say or do something before the main part of what you are going to say...”; Introduction: “a written explanation at the beginning of a book” (p.747); “Prologue: the introduction that leads to a much more important event.”, p.1129. (livre tradução da autora).

² *Dictionary Definition: Vocabulary.com* (2016): “*preface* is an introduction to the main text of a book, when an author or critic can write directly to the reader. Introduction: “makes clear to the reader the text’s proposition”. Prologue: “is concerned with setup of a story”. “Prologue, foreword and introduction are synonymous.” (livre tradução da autora).

com (2016): “ preface is an introduction to the main text of a book, when an author or critic can write directly to the reader. Introduction: “makes clear to the reader the text’s proposition”. Prologue: “is concerned with setup of a story”. “Prologue, foreword and introduction are synonymous (livre tradução da autora).

assim vínculos muito estreitos com a obra literária (...) são expansões tão necessárias como qualquer outra manifestação intelectual (Murat, 1921, p.XXIX).

Nota-se novamente que, nas definições acima mencionadas, não se faz distinção entre prefácio e outras formas utilizadas para nomear textos de caráter introdutório e anunciador. Na presente pesquisa, não nos aprofundaremos em diferenciações de base pragmática e adotaremos os verbetes “prólogo”, “prefácio” e “introdução”, à medida que assim se apresentarem nas obras estudadas.

Tradução

O que se percebe nos tradutores da era vitoriana do final do século XVIII e início do XIX é, conforme constata, a teórica da tradução Susan Bassnett, uma tradução elitista destinada a um leitor intelectualizado, por isso há uma recepção minoritária. Assim este é “convidado a partilhar daquilo que o tradutor considera ser uma experiência enriquecedora tanto no campo moral quanto no estético” (p.74). A atualização do tema é do nosso interesse, visto que procuramos analisar os propósitos tradutórios ingleses e seu público-receptor. Conforme a tradutora, o ano de 1980 é o ano da consolidação da disciplina conhecida como *Estudos da Tradução*, ano esse em que a tradução passa a ser vista como disciplina de cunho científico, e a explosão da mídia eletrônica dos anos de 1990 agrega ainda mais à comunicação intercultural com o surgimento de novas revistas científicas de tradução, fundação de sociedades de tradutores e cursos no Canadá, Índia, Hong Kong, China, África, Brasil e outros países. Todos esses movimentos conduzem

ao consenso tradutório, onde as divisões entre as abordagens cultural e linguística desaparecem, sendo seguidas por uma diversificação intensa em caráter global, enfraquecendo o monopólio do modelo europeu de tradução. Bassnett escreve:

duas imagens contraditórias do tradutor emergem: o tradutor como força do bem, o artista criador que assegura a sobrevivência da escrita ao longo do tempo e do espaço, tornando-se o mediador e intérprete intercultural, em contraste àquele tradutor que é visto como altamente suspeito devido às desigualdades de poder existentes tanto no patriarcalismo, como no imperialismo e no colonialismo, sejam através de forças de natureza econômica, política, de gênero e geográfica e cujos reflexos se estendem aos mecanismos de produção textual (p.4)³

Acrescenta que a desigualdade destes variados *status* foi e é repensada, sendo a consequência o esfacelamento de antigos argumentos que priorizavam a necessidade da fidelidade ao texto original e que, de acordo com o acadêmico irlandês Michael Cronin (Cronin,1996), é ultrapassada; “o tradutor é agora um viajante, alguém engajado numa jornada para variados lugares” (BASSNETT, 2005, p.). Apesar da diversidade de métodos e abordagens, continua Bassnett, nota-se que uma característica comum aos estudos da tradução reside na ênfase dada aos aspectos culturais e ao contexto onde a tradução é realizada, sendo percebida hoje como um campo de estudo interdisciplinar, “detentora de uma indissociável conexão entre linguagem e modo de vida” (BASSNETT, 2005). Hoje, o estudo da tradução prioriza o intercâmbio de técnicas e métodos interdisciplinares, em que tanto o original como a tradução são vistos como fontes independentes de criatividade. Conforme alerta Otávio Paz (1971, p.) ,é tarefa do tradutor libertar as palavras de seu confinamento original, tornando-as vivas novamente na tradução”.

Similarmente, Lawrence Venuti (Venuti, 1999), insiste na criatividade do tradutor e na sua visibilidade durante o processo tradutório. Este não é mais um tradutor subserviente, mas sim um artista criativo e mediador entre culturas e linguagens, fiel aos significados da palavra em diferentes contextos culturais.

Todas as considerações feitas nos parágrafos anteriores dizem respeito mais diretamente ao processo de tradução na prosa e na poesia, sem, contudo, abordar as peças teatrais. Nota-se uma escassez de material específico nessa área, deixando implícito que a metodologia usada é a mesma utilizada nos textos em prosa. Mesmo numa consideração

³ BASSNETT, 2005, p.4.

superficial desta problemática, fica claro, conforme constata Bassnett, que um “um texto dramático não pode ser traduzido do mesmo modo que um texto em prosa (...) o texto do teatro é lido de modo diferente, é lido como algo incompleto, pois é somente na atuação que atinge todo o seu potencial” (BASSNETT, 2005, p.123-124).

Robert Corrigan (Corrigan, 1961), chama a atenção do tradutor para a importância de se ouvir a voz que fala e levar em consideração o “gestual da linguagem, a cadência do ritmo e das pausas do texto falado”.

Em sintonia, Bassnett acrescenta:

(...) o tradutor do texto dramático deve agir de modo diferente dos tradutores de outro tipo de texto; deve ir além do texto escrito, o que implica em distinguir entre a idéia do texto e sua performance e entre a escrita e o ato físico. Presume-se que um texto teatral escrito com propósito de atuação, contenha características estruturais distintas que o torna performático, ultrapassando as direções de palco. Como consequência, a tarefa do tradutor deve ser aquela que determina quais são estas estruturas e traduzi-las para a linguagem de teatro, mesmo que isso possa conduzir a alterações marcantes nos campos linguístico e estilístico. A tradução deve ser feita com a performance em mente (2005, p.126).

Observe-se, portanto, que Bassnett salienta ademais que o tradutor deve estar atento a todos os elementos presentes numa peça, como os sistemas paralinguísticos (tonalidade, entonação, sotaque, etc), o texto gestual ou subtexto (2005, p.134). Por fim, faz notar ainda que é tarefa do tradutor atentar-se para o “aspecto performático do texto e sua relação com a audiência” (2005, p.135).

Prefácios

Após breves parâmetros teórico expostos, iniciamos a análise dos prefácios de três peças de Eurípedes mencionadas, *Orestes*, *Íon* e *Cíclope*, e uma peça de Sófocles, *Antígona*, sob a perspectiva de tradutores de língua inglesa.

No prefácio de *Orestes*, Eurípedes (2004), com introdução e comentários feitos por C.W.Willink, observa-se um dado curioso, mas regular na área de estudos clássicos: o prefácio não faz qualquer menção

à proposta tradutória. Podemos estender esta mesma constatação à introdução. Nessa, Willink discorre sobre o contexto religioso, político, cultural e histórico ateniense à época da criação da obra. Fala também sobre peculiaridades da vida pessoal de Eurípidés e faz reflexões sobre as mensagens implícitas do autor em vários pontos de sua obra e, ainda, tece considerações a respeito da construção da peça teatral como um todo (palco, personagens, dicção, música, etc). Conclui fazendo referência aos manuscritos e papiros encontrados ao longo da história referentes ao período da peça. Nota-se um apagamento total do tradutor e do processo tradutório. O tradutor e tradução não existem.

Por fazerem parte de uma mesma série, *The Greek Tragedy in New Translations*, composta por 33 peças Gregas, analisamos concomitantemente os prefácios dos editores das duas obras *Cíclope*, (2001), com tradução feita por Heather McHugh, introdução e notas por David Konstan e *Íon* (1996), traduzido por W. S. Di Piero, com introdução, notas e comentários feitos por Peter Burian, fazendo ressalvas aos aspectos inerentes à cada uma em particular. As palavras do Editores William Arrowsmith e Herbert Golder (*Cíclope*, em Boston) e Peter Burian e Alan Shapiro (*Íon*, em Durham, N.C. e Chapel Hill, N. C) são similares em ambas as obras aqui analisadas.

O prefácio é dividido em 4 seções, sendo as mesmas propostas seguidas nas 33 peças traduzidas da série mencionada acima. Na obra *Íon* temos nas seções: 1. Nomes Gregos (mudança de postura em relação às traduções de nomes usados tradicionalmente em latim para uma tradução ortográfica mais transliterada e mista, ora transliterada, ora latiziniada, mantendo, nessa última, os nomes já arraigados na cultura inglesa, como exemplo “Helene”, e “Hekabe”; outras vezes opta por “Delphi”, e não “Delphoi”). 2. Direção de palco (nesse aspecto, o tradutor está atento quanto às inflexões e nuances das palavras, permanecendo fiel à retórica e ao estilo das tragédias Gregas). 3. Enumeração dos versos (com objetivo de facilitar comparações entre o original grego e a tradução). 4. Notas e glossário. Essa última seção é omitida na obra *Cíclope*.

Os editores iniciam o prefácio citando uma declaração do primeiro editor William Arrowsmith sobre o propósito da série:

The Greek Tragedy in New Translations baseiam-se na convicção de que poetas como Ésquilo, Sófocles e Eurípidés podem ser somente traduzidos por tradutores que sejam poetas. Acadêmicos podem, é verdade, produzir

versões úteis e com boa percepção. Mas nossa mais preemente intenção é re-criar estas peças – apesar de terem sido escritas de modo atual e grandioso por mestres completamente à vontade na língua inglesa da nossa contemporaniedade (p.V).

Os editores reafirmam o propósito de seguir essa linha de tradução proposta, mas ressalvam que tanto na edição de Arrowsmith quanto na de seus sucessores, priorizou-se uma proposta editorial em colaboração íntima com poetas e acadêmicos, justificando, assim, “a necessidade exigida ao se traduzir obras preciosas de uma cultura distante no espaço e no tempo”.

A consideração positiva deste prefácio editorial é o reconhecimento de que “tragédias devem ser traduzidas tendo em vista da *performance* dos atores (canto, dança e fala), o que requer uma escrita concebida com “criatividade, clareza, musicalidade e força dramática” (p.V). Por outro lado, reafirma o caráter elitista quando afirma que “autores clássicos gregos devam ser traduzidos por poetas”, mas em “colaboração com acadêmicos” (*Idem*). Podemos inferir, então, que traduções feitas neste moldes estão fadadas a permanecerem restritas a uma minoria seleta e arcaica.

Em relação ao prefácio de *Cyclope*, escrito pela tradutora Heather McHugh (1999), nota-se que esta também procura se manter fiel à ideia proposta de re-criação poética com o aval de acadêmicos ingleses quando afirma: “a segunda vida da poesia, segundo Eugenio Montale, é a memória” e que se um texto poético deve ser convertido com sensibilidade para os falantes de língua inglesa, “a primeira obrigação que o tradutor tem é o compromisso com a memória da poesia inglesa” (p.30). Os pontos positivos da tradutora que vêm de encontro às propostas tradutórias aceitas atualmente residem em sua abertura quanto aos aspectos de colaboração interdisciplinar (recorre ao apoio de acadêmicos nas áreas de sintaxe, etimologia, linguística, etc), além de consultas a variadas traduções em diferentes idiomas, não se esquecendo do público-alvo, no caso específico, o americano.

Quanto à introdução da obra *Cyclope*, escrita pelo editor David Konstan, este afirma que a tradutora foi fiel ao “ao texto grego original, passagem por passagem ao invés de submeter sua tradução a interpretações pessoais” (p.18).

No que diz respeito à obra *Íon*, o prefácio escrito pelos editores é repetido, e a introdução, escrita por Durham, apresenta-nos um resumo dividido em seis partes, no qual explica os pontos-chaves da peça. Em relação à tradução, há apenas um parágrafo de agradecimento escrito pelo tradutor, W. S. Di Piero, o qual revela ter estudado Grego Antigo por apenas dois anos, não tendo, pois, adquirido as ferramentas necessárias para traduzir uma tragédia de Eurípides sozinho, mas sim com a colaboração direta ou indireta de outros tradutores e críticos. Sem comentários sobre o processo de tradução.

Numa outra edição de *Orestes* (1998), realizada por M.L. West, no prefácio há apenas uma única menção ao processo de tradução quando afirma: “sacrificar a espontaneidade das expressões e a variação estilística do original em prol de uma aproximação mais exata com o significado” (p.IX). Na sua introdução, dividida em seis partes, West discorre sobre o contexto histórico e cultural à época da escrita da peça, faz um resumo da estória, e ainda comenta sobre as fontes e os modelos literários, seus personagens, produção da peça teatral e sua adaptação para os tempos atuais. West chama nossa atenção para as constantes tentativas de “purificar” um texto clássico tornando-o mais contemporâneo. Afirma que essa tentativa teve grande progresso no final do século XVIII, através dos estudos linguísticos e de métrica e que vários avanços ainda estão sendo alcançados, mas alerta que “jamais haverá um texto definitivo de uma peça Grega, somente alguns aperfeiçoamentos” (p.44).

Na peça *Antígona*, de Sófocles, com introdução, tradução e notas feitas por Marianne McDonald (2000), não há prefácio propriamente dito. A tradutora inicia com uma introdução em que discorre sobre a *performance* da tragédia, faz uma síntese da história da *performance* e um breve histórico da apresentação da peça nos diferentes períodos da história. Em relação à tradução, McDonald enfatiza que seu trabalho não é literal, apesar de acreditar ter transmitido “todas as ideias essenciais do original” (p.25). A tradução foi concebida com o propósito de ser palatável ao público irlandês e, para isso, procurou manter uma “linguagem simples”, com “reminiscências da linguagem coloquial”, (...) “minimiza as alusões mitológicas empenhando-se para alcançar um entendimento claro e também transmitir a complexidade do original de Sófocles” (*Idem*). McDonald é sensível à linguagem, por acreditar ser Sófocles um “mestre de uma linguagem que cria o personagem”, como quando aproxima o vernáculo da fala dos guardas (versos 223-77) à fala

dos guardas Gregos, por esses “terem muito em comum com o homem do campo irlandês”, são expansivos nos momentos de poder.

Em vários momentos da peça, a tradutora opta por um tom mais dramático, acreditando ser esse mais viável numa peça teatral. Por exemplo, quando traduz, no verso 523, escolhe primeiro traduzir por: “Quero aproximar meus irmãos, não mantê-los afastados” – mas sua real intenção era traduzir de modo mais geral: “Sou aquela mais propensa à reconciliação do que à hostilidade” – mas, para evitar um tom pretensioso, opta finalmente por uma tradução de tom mais dramático: “Nasci para amar, não para odiar” (p.26).

A tradutora é atenta também às ambiguidades. Quando Creonte, no verso 48, afirma: “can’t keep me from mine”. Esse “mine” ‘pode se referir concretamente ao irmão de Antígona, ou, de modo abstrato, aos direitos de Antígona ou ao seu senso de direito’ (*Idem*). Neste verso, McDonald opta pela clareza na tradução: “He has no right to come between my brother and me”, mas está ciente da ocorrência de perda no processo tradutório. Estas perdas são frequentes nas odes do coro devido à riqueza do original Grego, que não encontra similar quando traduzido, por exemplo, nas interjeições de excitação, transtorno e principalmente de dor. Sendo o texto dramático essencialmente performático, é preocupação da tradutora tornar as palavras aceitáveis na “tentativa de capturar a musicalidade através do ritmo e da aliteração” (p.27). Ao falar sobre o prólogo da peça, a tradutora lança mão de um vídeo que mostra pessoas e temas beligerantes da história irlandesa seguidos por comentários do coro.

Conclusão

Após analisar os quatro prefácios de tragédias gregas traduzidos por diferentes autores de língua inglesa, podemos concluir que menções à proposta tradutória são fatos raros e ainda prevalece a idéia de que o mais prestigioso é ler o texto no original. O apagamento do papel do tradutor é frequente, às vezes só mencionado na capa, contra-capas e no prefácio editorial. Nota-se também uma escassez de material específico e a inexistência de metodologia própria nos processos de tradução de tragédias. Percebe-se ainda nos prefácios editoriais aqui examinados, o uso recorrente de um léxico erudito, que chega mesmo ao pedantismo, exceção feita à introdução escrita pela acadêmica canadense Marianne McDonald, que escreve de modo claro e objetivo. Em relação aos

diferentes empregos do verbete “prefácio”, notamos que diferentes tradutores utilizam indistintamente os verbetes “introdução”, “prólogo” como variantes de prefácios. Por fim, devido ao pequeno universo de prefácios por nós analisados, mais estudos de diferentes tradutores de prefácios de tragédia Grega são necessários para se ter uma idéia da atual situação do processo tradutório em língua inglesa.

Bibliografia

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Disponível em: <<http://www.saraiva.com.br/a-construção-do-livro-princípios-da-tecnica-de-editoração>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

BASSNETT, Susan. *Translations studies*. 3. ed. London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

CORRIGAN, Robert. Translating for Actors. In: ARROWSMITH, W.; SHATTUCK, R. (Ed.). *The craft and context of translation*. Austin: University of Texas Press, 1961.

CRONIN, Michael. *Translating Ireland: translation, languages, cultures*. Cork: Cork University Press, 1996.

DICIONÁRIO DE COMUNICAÇÃO. <<http://editoracontexto.com.br/dicionário-de-comunicação.html>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

EDICION DA LAS ARTES GRÁFICAS. Disponível em: <<http://www.worldcat.org/tittle/dicionário-de-la-edicion-y-de-las-artes-graficas>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

EURIPIDES. *Cyclops*. Translated by Heather McHugh with Introduction and Notes by David Konstan. Oxford: Oxford University Press. 2001.

EURIPIDES. *Íon*. Translated by W.S. Di Piero with Introduction, Notes and Commentary by Peter Burian. Oxford: Oxford University Press, 1996.

EURIPIDES. *Orestes*. With Introduction and commentary by C.W. Willink. Oxford: Clarendon Press, 1986.

EURIPIDES. *Orestes*. With Translation by M.L. West, Royal Holloway & Bedford New College, London. Oxford: Oxford University Press, August 1986.

FILHO, Armando Ferreira Gens. Prefácios, Poema e Crítica Literária. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, XVIII, 2014, Rio de Janeiro, 2014.

MURAT, Luís. *Quatro poemas*. Rio de Janeiro: Tipografia Hamburguesa do Lobão, 1885. *Cadernos do CNLF, História da Literatura*, v. XVIII, n. 08, 2014.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.

SOPHOCLES. *Antigone*. Introduction, translation, and notes by Marianne McDonald, Ph.D., MRIA. Copyright 2000, Nick Hern Books.

VENUTI, Lawrence. *The translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.

Corpos exteriores, espaços de relações: obra, voz e escritura em Barthes, Foucault e Jean-Luc Nancy

Iago Passos
FALE - UFMG

RESUMO: Pretendo neste trabalho traçar uma “cartografia” da leitura a partir dos pensamentos de Barthes, Foucault e Jean-Luc Nancy. Entenderei essa cartografia como um possível trajeto teórico dentro das perspectivas de autoria e obra, relacionando-as com os conceitos de corpo (Foucault e Nancy), escritura (Barthes) e voz (Nancy). Esses três autores compartilham um pensamento acerca da exterioridade e ausência, no qual um corpo só se realiza como tal no momento em que se inscreve fora de si. Em se tratando dos processos da obra literária, essa ausência ocupa lugar primordial no discurso (Foucault), no qual se inscrevem o autor e a obra, não como unidades habituais, mas desdobradas nos processos da voz (Nancy) e da escritura (Barthes). Este trabalho se propõe a pensar o caráter relacional e de exterioridade da obra literária como um corpo.

Palavras-chave: Corpo; obra; exterioridade.

ABSTRACT: I intend to draw a “cartography” of the Reading, based on the thoughts of Barthes, Foucault and Jean-Luc Nancy. I will understand this cartography as a possible theoretical path within the different perspectives of authorship and literary work, its relations with the concepts of body (Foucault, Nancy), writing (Barthes) and voice (Nancy). These three authors share an aspect of exteriority and absence, in a conception of body which it is only realized at the moment when it throws outside itself. In a matter of the processes of the literary work, this absence takes a prominent place in the discourse (Foucault), in which are inscribed the author and the literary work, not as usual units, but unfolded on the processes of voice (Nancy) and writing (Barthes). This study aims to think the exteriority and relational nature of the literary work as a body.

Keywords: Body; literary work; exteriority.

Introdução – Exterioridade como eixo

Este texto se desenvolve a partir do trabalho apresentado na disciplina de Estudos Temáticos em Edição - Espaços da Linguagem, Espaços da Obra, ofertada no 1º semestre de 2015. De acordo com a bibliografia do curso, me propus a realizar uma leitura dos textos “O corpo utópico” de Foucault e “58 indícios sobre o corpo” de Jean-Luc Nancy, elencando questões recorrentes, a fim de relacionar os conceitos de corpo e obra.

Em um primeiro momento, discorrerei sobre o esfacelamento da figura do autor, (proposto por Barthes e Foucault) no intuito de pensar a ausência como o espaço vazio deixado pela desapareição do autor. Em seguida, discutirei a noção de utopia (Foucault) junto às noções de alma, corpo e espírito (Nancy) para pensar a noção de obra junto à de corpo. Em seguida acrescentarei as discussões propostas por Barthes a respeito dos processos que a leitura implica, especificamente a escritura, de modo a explicitar o eixo conceitual deste trabalho: o aspecto de exterioridade presente na obra. Por fim, retomarei Nancy, em seu ensaio “Vox clamans in deserto”, para desenvolver esse aspecto de exterioridade a partir da noção de voz, atrelada aos processos da obra.

Ciente da abrangência dos textos estudados e das discussões apontadas por eles, este trabalho se desenvolverá ora mais objetivo, a fim de clarear os preceitos básicos para compreensão dos textos (ou melhor, o recorte que farei destes), ora mais especulativo e imagético, flertando com o projeto escritural de Barthes e a liberdade ensaística recorrente em Nancy. Desejo também incorporar ao eixo conceitual deste trabalho uma forma de pensamento que não possua a pretensão de esgotar as categorias analisadas, mas, que ao contrário, se destine às questões que surgem da leitura deste *corpus* específico.

Autor, corpo ausente

Em “A morte do autor”, Barthes discorre sobre o apagamento da figura do autor em detrimento do gesto da escrita; “O autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (2004, p.6). Esse distanciamento da figura do autor se torna primordial para pensarmos a leitura como um processo “sem fundo”, como Barthes irá propor em “Da leitura”, uma vez que atribuir um autor a um texto seria “dotá-lo de um significado

último (...) fechar a escrita”. É esse processo sem fundo da leitura que desestabilizaria a estrutura do texto, abrindo-o ao múltiplo.

Não há injunção estrutural para fechar a leitura; tanto posso recuar ao infinito os limites do legível, decidir que tudo finalmente é legível (por mais ilegível que possa parecer), quanto posso, inversamente, decidir que no fundo de todo texto, por mais legível que ele tenha sido concebido, há, permanece algo de ilegível. O saber-ler pode ser delimitado, verificado no seu estágio inaugural, mas bem depressa se torna sem fundo, sem regras, sem grau e sem termo. (BARTHES, 2004, p.45)

Em “O que é um autor”, Foucault também atribui à escrita um parentesco com a morte. Se num primeiro momento a obra era o esforço do autor em se imortalizar, ela se torna propriamente aquilo que o “assassina”, restando ao escritor um espaço vazio dentro do texto, marca da “singularidade de sua ausência”, esta que “(...) ocupa lugar primordial no discurso”, espaço onde o sentido *escorre*, deflagra e se multiplica (2011, p. 266-269).

A imagem do abismo, lado a lado com os aspectos de abertura, vazio e infinitude, será fundamental neste texto para pensarmos a exterioridade e os movimentos entre o autor, a escrita, o texto, o corpo e a voz.

Obra, corpo exterior

Em “O corpo utópico” Foucault inicia mencionando Proust, e se utiliza deste nome enquanto metonímia de sua obra. Essa menção inicial e aparentemente esquecida ao longo do texto é que me possibilita uma leitura do *corpo utópico* de Foucault enquanto o corpo utópico da obra, aproximando aqui – assim como no texto “58 indícios sobre o corpo”, de Nancy – os conceitos de obra e corpo.

Foucault discorre sobre um lugar que Proust (sua obra) ocupa, do qual ela “desperta” no momento que *os olhos se abrem*, quando eles já não podem mais escapar da leitura. Irremediável aqui, onde os corpos da obra e do leitor se tocam e se abrem um ao outro. É nesta relação que se afirmam propriamente enquanto corpos em sua “categoria maior”, segundo Nancy (2012, p.48);, o “jogo de diferenças, contrastes,

resistências, capturas, penetrações, repulsões, densidades, pesos e medidas.”. Se o corpo de Nancy “*existe contra o tecido de suas vestes*” o corpo de Foucault existe contra a textura das folhas do livro escrito por Proust. A partir daí, um corpo não pode mais escapar do outro.

Essa ideia paradoxal da impossibilidade de escape e ao mesmo tempo de mobilidade – explicitada no parágrafo acima e discutida ao longo do texto de Foucault sobre a luz das utopias – sugere um deslocamento entre materialidade (entendida aqui enquanto corpo físico) e imaterialidade (a alma enquanto utopia). Se a obra pode ser entendida enquanto um corpo, irremediavelmente presa em si mesma na materialidade que o livro assume, o que podemos dizer de sua utopia, sua alma? O que seria, então, essa imaterialidade da obra?

Nancy, em seus indícios 8, 11 e 27, atribui à alma um caráter de mobilidade, ela “escapa à vista”, “escapa através da boca” e, no entanto não escapa de seu próprio corpo, que é ele mesmo “o mexer-se da alma” (2012, p.44-48). Foucault discorre sobre a utopia da alma como um corpo imaterial. Se num primeiro momento ele enxerga o corpo como prisão (materialidade irremediável), mais ao final do texto assume que o corpo “está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, em outro lugar que não é o mundo” (2013, p.14). Ou seja, os dois autores tratam de uma noção bastante ampla de corpo: um corpo que joga contra si mesmo as suas utopias, se realiza no movimento, se projeta, sempre em direção às exterioridades que ele mesmo produz.

A obra, como um corpo, ocuparia tanto o espaço do livro, quanto se projetaria no corpo de quem a lê. Ela também se desloca, do mesmo modo que me projeto no espaço do livro e me torno *outro*, fora de mim à medida que *abro meus olhos* para a leitura.

Seria preciso, ainda, compreender como as relações entre as noções de alma e corpo extrapolam qualquer interpretação dialética, ao acrescentamos uma terceira noção: a de espírito. A relação entre essas três noções é explicitada por Nancy no indício 44:

A alma, o corpo, o espírito: a primeira é a forma do segundo e o terceiro é a força que produz a primeira. O segundo é então a forma expressiva do terceiro. O corpo exprime o espírito, quer dizer, faz com que ele brote para fora, espreme-lhe o suco, extrai-lhe o suor, arranca-lhe as faíscas e atira tudo no espaço. Um corpo é uma deflagração. (NANCY, 2012, p.53)

À alma é atribuída a ideia de forma (do corpo); ao corpo, a ideia de expressão (do espírito); e, ao espírito, uma vaga ideia de força, apresentada no indício 20: “Os espíritos não são forças: estes são identidades. Um corpo é uma força diferente de várias outras” (2012, p.47). Conseguimos compreender melhor essa noção de identidade nos indícios 14 e 23, em que Nancy sugere a imagem do ponto para pensar o espírito como contenção: “infinita concentração em si” (2012, p.45-47).

Se aplicarmos à obra esse pensamento sobre a noção de corpo, poderíamos – em termos simplificados – atribuir a ela uma “alma”, compreendida como a forma de um corpo material que se apresenta; e um espírito, compreendido como força de contenção, unidade?

O gozo, o atravessamento

Retomando Barthes, seria pelo *desejo* que a leitura perverte a estrutura do texto, ainda que respeite e precise dela. Podemos dizer que esse desejo (ou falta dele), que percorre o ato da leitura, encontra seu gozo através de três caminhos, ou *aventuras da linguagem*: na relação fetichista com as palavras; no suspense diante da cena que se desenrola; e, especialmente, na *escritura*. Esta última pode ser entendida como o resultado do desejo de escrever, desencadeado pela leitura.

Barthes retira de Lacan a metáfora do gozo (*jouissance*). A escritura como “ciência dos gozos da linguagem” (MOISÉS, 2012, p.67) seria a escrita movida pelo desejo que não cessa. O gozo seria esse movimento inesgotável de um corpo que quer se desprender de si.

Se às noções de leitura e escritura é atribuída uma conotação sexual, encontro também em Nancy, no indício 59, *o excedente*, o caráter sexual do corpo.

Um corpo é por toda parte também um sexo (...) assim determinado como essencialmente relação, ou em relação. (...) Nessa relação, trata-se da sua corporeidade à medida que ela toca pelo sexo em seu limite: ela goza, quer dizer, o corpo é sacudido fora de si mesmo. Cada uma de suas zonas, gozando por si mesma, emite no fim o mesmo *clarão*. Isto se chama uma alma. (...) O finito e o infinito se cruzaram, intercambiaram-se por um instante. (NANCY, 2012, p.57)

Somos levados a sugerir, pelo encaixe das referências que aqui apresentamos, que a escritura talvez seja esse gozo pelo qual a nossa alma nos escapa em lampejos. Em outras palavras: seria a escritura o processo paradoxal movido pelo desejo, em que a finitude do texto (ou o corpo limítrofe da obra, sua forma), sua descontinuidade, é apreendida como continuidade pelo nosso corpo também finito e descontínuo, e cuja alma também nos escapa, nos continua?

A voz, ou quando o deserto de dentro encontra o deserto de fora

“A alma escapa através da boca”, Nancy (2012, p.44) já se aproxima, no 11º indício, de um tema que virá a tratar em outro ensaio, sob a forma de uma peça de teatro em que variadas vozes de outros pensadores se contrapõem a fim de discutir o conceito de voz.

Se, por um lado, podemos aproximar o conceito de voz ao de escritura, no que concerne à sua relação com a alma, por outro lado observamos que a escritura ainda se encontra, de certo modo, dentro da linguagem, em seu processo contínuo e infinito. A voz (em Nancy) remeteria a algo anterior e *intimamente* exterior à linguagem. Diferente da escritura, ela não possui fala (ainda que toda fala possua uma voz), mas se trata do gesto que antecede a fala, uma “fala infanta” (NANCY, 2015, p.2-3).

O próprio Nancy retoma Barthes ao caracterizar a voz como o “Lugar privilegiado (eidético) da diferença” (2015, p.3). Se a escritura é relacionada aqui ao desejo inesgotável do corpo em escapar de si mesmo, a voz, por outro lado, demarcaria o “*entrincheiramento de um ser singular*”, cuja singularidade é a sua condição no “deserto da existência desamparada, a braços com a falta e a ausência” (2015, p.4).

Nancy evoca a voz de Julia Kristeva em sua condição materna: “A voz responde ao seio que falta” (2015, p.4). Kristeva, citada por Nancy, atribui à voz o lugar de “revezamento do vazio”, este contra o qual todo o corpo faminto da criança se implica; num processo de rejeição da falta. Mais tarde, essa ideia de rejeição é substituída pela de exposição: “A voz não responderia o vazio, virá-lo-ia para fora (...) numa espécie de maneira de oferecer o abismo (...) uma existência ela mesma lançada (jettée) no mundo”. Esse vazio exposto, *jorrado* para fora por meio da voz, seria “a constituição mais própria de sua existência, o que a torna aberta” (NANCY, 2015, p.5).

Hegel também é evocado, conversando com Schelling e Hölderlin, para se pensar a voz como *estado de tremor*: “Oscilação entre a consistência de um corpo e a negação de sua coesão.” A noção de alma é retomada aqui enquanto “existência singular que treme ao apresentar-se, cujo tremor é a apresentação” (NANCY, 2015, p.6-7). Esse movimento singular, ao qual se dá uma forma, ou figura.

À voz é acrescentada a ideia de um vetor que jamais retorna a si. Aponta sempre para fora. A voz de Derrida em Nancy não é dialética, não guarda em si a sua própria contradição, “não guarda em si este silêncio, ressoa, somente, lá fora, no deserto. Não se ouve – ou não verdadeiramente – mas faz-se ouvir. Endereça-se sempre ao outro” (NANCY, 2015, p.8).

Nesse sentido, a voz é pura abertura, uma vez que “abre o outro ao seu nome”, ou seja, apela o outro a sair de si, em sua voz. A ela é atribuída a imagem do “deserto da fruição, ou da alegria”:

Isso não fala, isso apela o outro a falar (...) – em mim mesmo, já. Eu não falaria, se a minha voz, que não é eu e que eu não tenho em mim, embora ela me seja absolutamente própria, não me chamasse, quer dizer, não apelasse a falar, rir ou chorar, este outro em mim que pode fazê-lo. (NANCY, 2015, p.9)

Ainda em Nancy, essa voz que minha voz incita no outro seria a própria alma do outro, para o qual a minha se adereça. Sou levado a pensar em uma ressonância, em que a minha alma se adereça à alma do outro, “chama-a, o que apenas quer dizer que a faz tremer, que a comove. É a alma que comove o outro na alma.” (2015, p.10). Em outras palavras, sou levado a questionar se, nesse sentido: há ressonância, então, quando a ausência deflagrada pela minha voz consegue abrir no outro a via do desejo, através do qual ele deflagra também a sua ausência, de modo que criamos assim um espaço de relações potenciais? Outra questão: como isso ocorreria em relação ao corpo da obra, quando posso dizer que uma obra *tem voz*?

Estancar o corte, concluir que

Uma obra *ressoa* no outro que a lê, quando neste lhe conduz o desejo de escritura? Relembramos ainda Foucault, quando menciona

Proust, do qual nunca mais conseguiu escapar, tornou-se também parte do seu corpo. Ou especialmente as vozes ausentes de seus mestres, os quais ele estará sempre ouvindo, enquanto as faz ressoar em sua própria escrita.

Há um certo caráter relacional, de exterioridade e continuidade, que em modos, perspectivas e noções diferentes, se apresenta em todos os textos mencionados. Se, em Barthes e Nancy, a metáfora sexual é recorrente, ela também se faz entrever, de modo menos erótico, na última utopia a ser mencionada por Foucault (última também a ser mencionada aqui): o amor.

Seria talvez necessário dizer também que fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si (...). Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de seus olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim para ver nossas pálpebras fechadas. O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e sela. (...) e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor, é porque no amor o corpo está *aqui*. (FOUCAULT, 2013, p.16)

A utopia como exterioridade produzida pelo corpo e que se volta contra ele é também aquilo que o permite *continuar*. O abismo, esse caminho que a voz abre ao fluir do desejo, este que jorra – o gozo deflagrado na escritura. A obra como um corpo que se lança ao mundo através de suas próprias lacunas, como um corpo que se lança à possibilidade do amor. Só posso especular, no embaralhamento das vozes que *ressoam* em mim; fazer ouvir esses espaços vazios dentro do texto em que me alojo, e escapo, onde não cesso de me lançar.

Referências

BARTHES, Roland. Da leitura. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.6-13

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. *Ditos e escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico. In: _____. *O corpo utópico, as Heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições. 2013. p. 7-16

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Trad. Sérgio Alcides. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v.19, n. 1-2. p. 42-57, jan./dez. 2012.

NANCY, Jean-Luc. Vox clamans in deserto. Trad. Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro. *Gratuita*, Caderno de Leituras, São Paulo, Chão da Feira, v. 2, p.1-10, 2015.

MOISÉS, Leyla Perrone. Escrita ou escritura? In: _____. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Nome de autora: a história por detrás do paratexto

Isabella Lisboa

FALE/UFGM, Graduação

Lorena Camilo

FALE/UFGM, Graduação

RESUMO: Analisar como um paratexto pode trazer mais informações para o livro, além das que já estão postas no texto, este é o principal objetivo deste artigo, que se iniciou a partir de atividades desenvolvidas em sala de aula, na disciplina Estudos Temáticos de Edição: Nome de Autora, no primeiro semestre de 2015. Tendo como referencial teórico a obra Paratextos editoriais, do teórico francês Gérard Genette, procuramos entender a importância da escolha de um nome para assinar obras e como essa escolha se relaciona com o contexto social da autora, especialmente no que diz respeito à situação da mulher no meio literário. Assim, os nomes de autora escolhidos como objeto de estudo apresentam alguma relação intrínseca com as escritoras, em sua motivação: o tratamento machista a que eram submetidas, razões afetivas, ou até mesmo estilísticas. Essas motivações demonstram e reafirmam a não aleatoriedade das escolhas.

Palavras-chave: Gérard Genette; paratexto; nome de autora; escritoras brasileiras; escritoras estrangeiras.

ABSTRACT: To analyse how a paratext can bring us more informations to a book, beyond those that are already inside a text, this is the main objective of this article that begun from activities done in classroom, on the discipline Estudos Temáticos de Edição: Nome de Autora, on the first semester of 2015. We have as theoretical reference the work Paratextos editoriais, of the french theorist Gérard Genette, we try to understand how important is to choose a name to entitle a work and how these choices relate to the social enviroment of the authors, specially in relation to the women situation on the literary field. The women author names chosen to be the object of study have an intimate relation with themselves, in their particular motivations: because of the sexist treatment that they were

subjugated, because of affective reasons, or even because of stylistics. These motivations have demonstrated and reassured the non-aleatoricity on the choice of the name of woman author.

Keywords: Gérard Genette; paratext; the name of woman author; brazilian writers; foreing writers.

Na obra *Paratextos editoriais*, o teórico da literatura Gérard Genette trabalhou os diversos textos que acompanham e apresentam o texto literário, dentre os quais selecionamos, para este estudo, o nome de autor. Na disciplina Estudos Temáticos de Edição: Nome de Autora, cursada por nós no primeiro semestre de 2015, tivemos oportunidade de conhecer um pouco da vida e obra de várias escritoras brasileiras e estrangeiras. Nesta disciplina, não nos foi passada apenas uma bibliografia de várias autoras, ou conhecimentos desenvolvidos na pesquisa da professora que conduziu as aulas, mas também muita paixão pela descoberta de algo novo. Assim, esse primeiro contato nos impulsionou a aprofundar na pesquisa sobre a vida e obra dessas autoras que, muitas vezes, contam a sua história através do nome escolhido para assinar as obras literárias, diversas das quais, um dia, viriam a ser alguns dos grandes clássicos da literatura mundial.

Genette assim define o paratexto:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações [...]. Esse acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o que em outro lugar batizei de paratexto [...]. (GENETTE, 2009, p. 9)

Em outras palavras, um texto não é publicado apenas por si, pois há todo um aparato pensado para acompanhá-lo: capa, lombada, luva, fonte do título e do corpo de texto, papel, ilustrações, cores e toda a materialidade que irá compor o livro. Dentre os paratextos verbais, como: prefácio, posfácio, Genette, classificará o nome de autor também

como sendo um paratexto, pois este não é inserido na obra de forma aleatória. A escolha do nome que irá perpetuar a obra pode-se classificar em duas categorias:

[...] as inscrições do nome na página de rosto, e na capa não têm a mesma função: a primeira é modesta e por assim dizer legal, em geral mais discreta do que a do título; a segunda tem dimensões muito variáveis, conforme a notoriedade do autor e, quando as normas da coleção impedem toda e qualquer variação, uma sobrecapa lhe dá campo livre, ou uma cinta permite repeti-lo em caracteres mais chamativos e, por vezes, sem o prenome, para mostrar como é famoso. (GENETTE, 2009, p.40)

Genette (2009, p. 41) classifica três sistemas de nomeação do autor: o anonimato, em que “o autor não assina de forma alguma”; o pseudonimato, em que “assina com nome falso, emprestado ou inventado” e o onimato, em que “o autor ‘assina’ [...] com seu nome do registro civil: pode-se supor, de modo verossímil, na falta de estatísticas que desconheço, que é o caso mais frequente”.

A partir dessas informações, buscamos por nomes de autoras brasileiras e estrangeiras para entender quais razões fizeram com que algumas escolhessem o pseudonimato. O grande foco foi a busca de autoras que escolheram o pseudônimo masculino para levantar questões baseadas na época e vida das escritoras. Além do pseudônimo, estudamos a questão do anonimato, bastante recorrente no século XVIII. Buscamos compreender o porquê de algumas escritoras não assinarem suas obras, e chegamos à conclusão de que, ao não inserir o nome na obra, a escritora garantia a liberdade de se expressar e ser lida pelos leitores que apenas consagravam autores cujo nome e identidade eram masculinos. Anteriormente, as mulheres não podiam escrever e trabalhar, suas funções na sociedade eram estritamente serem esposas e progenitoras. As mulheres que se mostravam inclinadas à independência e realização pessoal sofriam preconceito e exclusão social. Por esse motivo elas publicavam suas obras de forma anônima, e, se a escritora já tivesse lançado anteriormente algum livro, na área reservada para o nome de autor vinha escrito “o mesmo autor de”.

Focando na pesquisa dos pseudônimos, alisamos algumas capas de livros famosos de seis autoras, e pudemos constatar que houve

mudanças e distinções por parte de algumas editoras ao colocar o nome da autora no decorrer das edições e reedições. Ao longo deste artigo, poderemos notar estes aspectos, já que em alguns livros com datas mais antigas, alguns nomes estão em tamanho pequeno e dispostos de maneira bem singela na capa, mas, conforme constatado nas informações biográficas, quando a autora ganhou notoriedade, o tamanho da fonte foi alterado, e alguns nomes passaram a ocupar uma área proporcional ao nome da obra, ou ocuparam quase toda a capa. Em outros casos, o pseudônimo masculino vem em maior destaque e, abaixo deste, o nome feminino da autora bem pequeno e apagado.

Para alguns ideais feministas, utilizamos pensamentos da ilustre escritora inglesa Virgínia Woolf, que, em pequenos trechos da coletânea de ensaios *O valor do riso*,¹ trata sobre questões problemáticas acerca da mulher como escritora e autora. Questões que vão desde a divisão de tarefas domiciliares, que podem vir a comprometer o escrito, até mesmo a divisão entre poesia e prosa, que em sua contemporaneidade era muito valorizada. Também utilizamos Woolf para analisar o onimato, já que suas obras de grande reconhecimento tratam de diversos tipos de repressão, opressão e submissão de mulheres, que até hoje são presentes.

Outra fonte que utilizamos para a elaboração do trabalho foram filmes realizados a partir de obras do nosso *corpus*, refletindo sobre quais aspectos das obras foram realçados na adaptação cinematográfica e as relações entre os paratextos das edições em livro e em filme.

Analisando questões feministas sobre a vida e obra das escritoras Virginia Woolf, Karen Blixen, Nísia Floresta, Cora Coralina, Agatha Christie e J. K. Rowling, pudemos compreender, através de algumas reflexões feitas a partir do paratexto, a importância social dessas mulheres que enfrentaram repressões psicológicas, sociais e morais por, simplesmente, escolherem algo diferente em suas vidas. Sobretudo como essas mulheres resistiram apesar de todos os impasses enfrentados e como conseguiram contar suas histórias, escrever seus romances e atravessar anos, décadas e séculos com seus nomes de autoras.

Virginia Adeline Stephen, escritora inglesa nascida em 25 de janeiro de 1882, adotou o sobrenome Woolf de seu cônjuge, após casar-se em 1912. Desde então, Virginia Woolf passou a ser, no decorrer dos anos,

¹ Livro organizado e traduzido pelo crítico e poeta brasileiro Leonardo Fróes, publicado em 2014 pela editora Cosac Naify.

a escritora, ensaísta e editora britânica mais reconhecida e proeminente figura feminina do Modernismo. Em 1904, Virginia começa a escrever críticas literárias para o *The Guardian*, porém não as assina, fazendo uso do anonimato. Só em 1915, Woolf publica seu primeiro romance, intitulado *A viagem*, pela editora do seu meio-irmão, agora fazendo uso do onimato. Após se casar com Leonard Woolf, passou a publicar romances e ensaios na editora Hogarth Press, que fundou em 1917 com seu esposo. A crítica elogiou diversos romances da escritora, que aguardava ansiosamente que seu talento fosse reconhecido. Entretanto, sofreu e ficou abalada por não saber assimilar as críticas quando não apreciaram seu segundo romance, *Noite e dia* (1919). Porém Woolf, impulsionada por seu abalo, produziu mais e melhor, abordando em seus trabalhos o fluxo de consciência, a psicologia íntima, tramas emocionais e patológicos, como as mulheres eram forçadas pela sociedade a permitir que os homens tomassem-lhes a força emocional, contexto histórico e abalos que a Primeira Guerra Mundial causou, a transformação da vida através da arte, ambivalência sexual e a reflexão sobre temas referentes à passagem do tempo e da vida.

Nas obras literárias analisadas para a produção deste trabalho, pode-se notar que em todas as edições o nome de Virginia Woolf se mantém destacado na capa. Algumas editoras fizeram uso da fotografia ou da caricatura da escritora como ilustração, enquanto outras apresentaram na capa detalhes que fazem alusão a partes cruciais da narrativa ou que se usam ao título da obra. Verificamos que o mercado cinematográfico influencia diretamente no literário na representação da capa do livro *Mrs. Dalloway* (2002) da editora Harcourt, que após a estréia do filme *As horas* (2002), insere um destaque na capa, relatando que o livro inspirou o filme.

Saindo do Reino Unido para a Dinamarca, a segunda autora escolhida foi Karen Christentze Dinesen, mais conhecida como a baronesa de Blixen-Finecke após seu casamento com seu primo afastado, o barão Bror von Blixen-Finecke. Entretanto, adorada e reconhecida por seu talento e genialidade sob um de seus vários pseudônimos, dentre os quais o mais conhecido é Isak Dinesen. A opção de Blixen pela utilização do pseudônimo, inicialmente, foi uma grande incógnita para os críticos quando revelada a autoria de suas obras, pois no século XIX as mulheres já possuíam, mesmo que pouca e sob obstáculos, independência e oportunidades para trabalhar e não ser as típicas e tradicionais “donas

de casa”. Especula-se que a utilização do pseudônimo Isak Dinesen signifique: *Isak*, em hebraico, aquele que ri, e *Dinesen*, uma homenagem a seu amado pai, Whihelm Dinesen. A escolha do pseudônimo é para muitos críticos literários um refinado exemplo de ironia, característica frequentemente utilizada pela escritora. E, uma vez que o pseudônimo é um nome falso para mascarar o verdadeiro, recorda-se das palavras de Blixen, que diz não é através de seu rosto que a conheceremos, mas sim de sua máscara. A baronesa dizia ser somente uma contadora de histórias e que a maneira de contar, tecer a história, é que a interessava. Esta característica será um diferencial em suas obras, começando por *Sete contos góticos* (1934), *A fazenda africana*, (1937), *Contos de inverno* (1942) entre outros. A partir de 1950, a saúde de Karen Blixen, que sempre foi bastante frágil, foi se deteriorando aos poucos. E, em 1955, devido a uma úlcera, ficou impossibilitada de se alimentar normalmente, falecendo aos 77 anos de idade nas propriedades da família.

As capas analisadas da autora Karen Blixen foram as diversas edições da obra *A fazenda africana*. A maioria das capas possui ilustrações e cores típicas que remetem a África. O diferencial ocorre na relação do nome e pseudônimo. Nas edições das editoras Gallimard (1942), Cosac Naify (2005), o nome que aparece é Karen Blixen, já nas edições do Diarrio del País, S.L (2002), Círculo do Livro (1980), Civilização Brasileira (1979), o nome autoral é Isak Dinesen. As edições mais peculiares são das editoras Penguins Books (1942) que escreve *Karen Blixen* e entre parênteses logo ao lado do nome civil, o pseudônimo *Isak Dinesen* com a mesma fonte, tamanho e distribuição na capa. Já a editora Europa-América (2001), dá destaque ao nome *Isak Dinesen* com tamanho e fonte em negrito vermelho, e logo abaixo, com uma fonte menor e sem negrito, a palavra aliás em itálico, e sem destaque no nome *Baronesa Karen Blixen*. E, novamente, demonstrando como o mercado editorial está atento ao cinematográfico, a editora Civilização Brasileira (1979) e Europa-América (2001) ilustram as capas com os atores Robert Redford e Meryl Streep, em uma cena do filme.

Adentrando solo brasileiro, em 12 de outubro de 1810, em Papari, Capitania da Paraíba e atualmente Rio Grande do Norte, nasceu Dionísia Gonçalves Pinto. Educadora, escritora e poetisa brasileira, defensora dos direitos dos índios e escravos, considerada pioneira do feminismo no Brasil e até mesmo na América Latina, pois não há registros anteriores de textos escritos com estas intenções. Provavelmente, foi a primeira

mulher a romper os limites delimitados entre o espaço privado e o público ao publicar textos em jornais, em uma época em que a imprensa dava seus primeiros passos. Nísia escreveu e publicou o primeiro livro intitulado *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1832) pela editora Typographia Fidedigna. É com esta obra que passa a adotar o pseudônimo de Nísia Floresta Brasileira Augusta, que revela traços de sua personalidade e sentimentos mais íntimos. *Nísia*, diminutivo de *Dionísia*, *Floresta*, referência do sítio onde nasceu, *Brasileira*, a afirmação de sua nacionalidade, *Augusta*, uma homenagem ao segundo nome de seu amado companheiro e pai de seus filhos, Manuel Augusto de Faria Rocha. Nísia continuou escrevendo e destacando a importância da educação feminina para a mulher e a sociedade em suas obras, como *Conselhos a minha filha* (1842), pela editora Typographia de J.S.Cabral, na qual assinou com a uma variação de seu pseudônimo, F. Augusta Brasileira, e *Opúsculo humanitário* (1853), pela editora Typografia de M.A. da Silva Lima, e *A mulher* (1865), pela editora G. Parker.

Ao pesquisar capas de obras de Nísia Floresta, apesar de encontrar os registros de suas edições brasileiras, estrangeiras e póstumas, encontramos apenas a capa *Direitos das mulheres e injustiças dos homens*, quarta reedição da editora Cortez, em 1989, com pequeno desenho do rosto de Dionísia, seu pseudônimo e o título do livro em maior destaque.

Um século depois, no dia 20 de agosto de 1989, nasce em Goiás a poetisa, contista e cronista Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas. Uma mulher simples que tinha mão boa para doces e escrita. Produziu um conjunto de obras poéticas, baseando-se no cotidiano do interior brasileiro. Seu primeiro trabalho literário ocorreu aos 14 anos de idade com o conto “Tragédia na roça” (1910) publicado no *Anuário Histórico e Geográfico de Goiás*. Optou por assinar o conto como Cora, utilizando o recurso do pseudônimo para esconder a identidade, pois naquela época “moça de família” não perdia tempo com escritos. Casou-se, teve seis filhos, e renunciou vontades e sonhos para prover o sustento da família. Trabalhou como costureira, vendedora de livros, comerciante, doceira, mas mesmo assim não deixou de escrever em nenhum momento. Empenhou-se em ajudar crianças, e principalmente as mulheres, sugerindo a criação de um partido feminino para qual escreveu um manifesto de agremiação.

Cora relatou que quando tinha seus 50 anos de idade passou por uma profunda transformação interior, e foi a partir deste momento que

passou a assumir, por escolha própria, o pseudônimo Cora Coralina. *Cora de coração* e *Coralina de coral*. Depois do falecimento de seu esposo, que diziam que a proibia de escrever e que a impedira de participar da Semana de Arte Moderna de 1922, aos 70 anos passa a aprender a datilografar, e produziu seu primeiro livro, *Poemas dos becos de Goiás estórias mais*, aos 75 anos. Em 1976 lançou *Meu livro de cordel*, e em 1980 recebeu uma carta de Carlos Drummond de Andrade, repleta de elogios sobre seu dom com as palavras. Foi após a divulgação dessa carta que Cora Coralina tornou-se reconhecida em todo o país. Por isso dizemos que o reconhecimento de seus escritos não veio fácil, entretanto, para compensar a demora, recebeu o título de doutora *honoris causa* pela Universidade Federal de Goiás (1982), o Prêmio Intelectual do Ano (1983), sendo, então, a primeira mulher a receber o troféu Juca Pato (1983). Foi reconhecida como Símbolo Brasileiro do Ano Internacional da Mulher Trabalhadora pela FAO (1984). E em 1985, falece em Goiânia, aos 95 anos de idade, com complicações de uma pneumonia.

As obras analisadas da escritora, uma vez que começou a publicar após já ter certo reconhecimento, todas levam seu nome na capa de forma destacada e visível. As primeiras capas, por serem da década de 60, são mais simples e retratam com sutileza os vilarejos de Goiás. Com o passar do tempo e do ganho de sua notoriedade, Cora Coralina passa a ter seu rosto nas capas das publicações.

De poesias e contos passamos para romances policiais da autora que, atualmente, é considerada a rainha do crime, com mais de 60 romances policiais publicados: Agatha Christie. Agatha Mary Clarissa Miller, nome de batismo da autora que assina o pseudônimo Agatha Christie, nasceu no ano de 1890, no condado de Devon, na Inglaterra. Educada de acordo com a tradição européia, estudou em casa com tutores e professores particulares. Seus pais queriam que fosse cantora lírica ou pianista, entretanto Christie sempre preferiu passar seu tempo escrevendo poemas e contos.

Apesar do gosto pela escrita, Christie começou a escrever seus famosos romances policiais somente após sua irmã a desafiar a escrever um romance em que o leitor só conseguiria descobrir quem era o assassino ao final da narrativa. Assim, Agatha escreveu seu primeiro livro, *The Mysterious Affair at Styles*, que foi publicado em 1919, conseguindo, em um período em que as mulheres não tinham tanta voz e representação na sociedade, tornar-se uma escritora conhecida e aclamada pela crítica.

Porém, por volta de 1930, Christie decidiu escrever um romance em um gênero distinto do que a tornou conhecida, abordando relacionamentos interpessoais, focando no psicológico dos personagens. O primeiro livro, *The Giant's Bread*, foi apresentado a seu editor, que ficou receoso de publicar algo tão diferente dos títulos já conhecidos de Agatha, tendo em vista que a autora estava começando a fazer sucesso. Entretanto, não se preocupou, pois para publicar esse novo estilo, Agatha criou um novo pseudônimo, Mary Westmacott. No mesmo ano publicou sob o seu famoso pseudônimo, Agatha Christie, mais dois romances policiais, *The Mysterious Mr Quin* e *Murder at the Vicarage*. Sob o pseudônimo Mary Westmacott, publicou 6 livros: *Unfinished Portrait*, *Absent in the Spring*, *The Rose and the Yew Tree*, *A Daughter's a Daughter* e *The Burden*, conseguindo manter sua identidade oculta por vinte anos. Acredita-se que os livros escritos sob o pseudônimo foram inspirados em fatos da vida de Agatha, sendo, em partes autobiográficos.

Ao analisar as obras de Agatha sob os dois pseudônimos, nota-se que o pseudônimo Mary Westmacott, inicialmente, aparece nas capas dos livros de forma destacada e proporcional ao nome da obra. Um fato interessante de pontuar é a primeira edição inglesa da obra *Unfinished portrait* (1934), pela editora Collins, em que abaixo do título da obra vem escrito “Author of *Giant's Bread*”, para fazer referência a uma outra publicação da autora na editora, saída em 1930. Após revelada a identidade de Agatha como autora das obras assinadas por Mary Westmacott, o pseudônimo da escritora de romances policiais começa a aparecer de forma destacada e com sua tradicional fonte, e logo abaixo, com uma fonte menor e mais apagada, o pseudônimo de Mary Westmacott.

Dos cárceres para um mundo fantástico onde é possível *aparatar*,² conhecemos a autora infanto-juvenil mais famosa dos últimos tempos, Joanne Rowling, que nasceu em julho de 1965, na Inglaterra. Ficou mundialmente conhecida após escrever a série do jovem bruxo Harry Potter, que conquistou milhares de fãs. O primeiro livro da série, *Harry Potter e a pedra filosofal*, foi publicado pela primeira vez pela Bloomsbury Children's Books em junho de 1997, sob o nome de J. K. Rowling.

Apesar de ser uma autora da década de 90, o editor de Joanne, pensando que uma mulher não seria bem aceita pelo público-alvo de

² Neologismo criado pela autora na série Harry Potter, significando a ação de um bruxo desaparecer e aparecer em outro lugar diferente.

jovens garotos, pediu para que a autora utilizasse como nome autoral apenas as suas iniciais. Inicialmente seria J. Rowling, mas o editor solicitou que fossem duas letras, então ela optou, após vários testes, por acrescentar a letra “K”, de Kathleen, nome de sua avó paterna. Esse fato demonstra como a presença de mulheres no meio literário ainda não se tornou algo comum, e como aquelas que já estão no meio precisaram, e ainda precisam passar por situações que, na maioria das vezes, escritores homens não passariam ou passam.

Com o grande sucesso de Harry Potter, Rowling, vinculou-se de uma forma tão forte à sua obra, que lançar-se em um novo projeto seria muito difícil, pois as comparações surgiriam e, provavelmente, as expectativas dos fãs que apenas conheciam o bruxo Harry Potter seriam frustradas. Robert Galbraith surgiu para permitir à autora um novo começo. Rowling optou pelo pseudônimo para conseguir escrever algo desvinculado ao sucesso que já havia alcançado, sem criar expectativas nos leitores, e para que as críticas recebidas fossem imparciais. Assim, em 2013, publicou seu primeiro romance policial, *The Cuckoo's Calling*, pela editora Sphere Books, sob o pseudônimo de Robert Galbraith.

O número de exemplares vendidos foi bem diferente do que J. K. Rowling estava acostumada. Mas, como seu nome de autora é forte, após revelar sua identidade, as vendas deram um salto. Da 4709ª posição o livro pulou para o 1º lugar da lista da *Amazon.com*. Robert Galbraith já tem três livros publicados: *The Cuckoo's Calling* (2013), *The Silkworm* (2014) e *Career of Evil* (2015), todos pela editora Sphere Books.

Da mesma forma que os livros de Agatha Christie, *The Cuckoo's Calling*, primeiro livro de Robert Galbraith, publicado pela Sphere Books, recebeu em sua capa, após a revelação da identidade de J.K. Rowling, um adesivo informando tratar-se do pseudônimo da autora. Isso também ocorreu na propaganda do lançamento do livro no Brasil, em novembro de 2013, quatro meses após a identidade da autora ter sido revelada. Na edição brasileira se lê a informação “Robert Galbraith é o pseudônimo de J.K. Rowling”. As obras da série Harry Potter se mantêm com o primeiro pseudônimo inventado por Joanne sem a inserção do outro nome utilizado pela escritora.

Com estas duas análises das grandes escritoras Agatha Christie e J. K. Rowling, é possível perceber como o nome vincula-se ao estilo de um autor ou autora. Uma vez conhecidas no ramo literário, as escritoras optaram por escolher pseudônimos para que, por meio deles, pudessem

desvincular-se de seus gêneros já aclamados para lançarem-se em novos estilos, novos desafios, livres das expectativas dos fãs.

Para este iniciante e breve artigo, utilizamos como bibliografia básica o crítico e teórico literário Gérard Genette, que trabalhou, de maneira sublime, algumas noções sobre paratextos editoriais, que são utilizados para compor um texto em sua forma plena, um livro. Genette, também, nos norteou a respeito das várias possibilidades de se pensar um paratexto e da importância deles para um texto, desde o que vai chegar às mãos do leitor, até mesmo de uma discussão ou pesquisa sobre aquele ponto. É importante ressaltar sobre pesquisas a serem feitas neste ramo, pois será demonstrado aqui, que uma capa, uma cinta ou até mesmo um nome de autora são pensados mercadologicamente e socialmente, uma vez que estes estão inseridos em um contexto social e temporal, que muitas vezes vai comandar a circunstância e a demanda. Para pensarmos estes aspectos e contextos sociais, utilizamos algumas noções sobre feminismo inseridas no livro *O valor do riso*, da escritora inglesa Virginia Woolf, que trabalhou especificamente a inserção da mulher na literatura e no meio literário, noções que colaboraram para as discussões e críticas, que aqui estão inseridas. Por fim, e não menos importante, utilizamos diversos epítetos para demonstrar como o mercado atua sobre os livros e como as escolhas para um filme, crítica ou até mesmo capa auxiliam na construção de alguns estereótipos em relação à mulher escritora.

Por vezes nos valem de alguns dados biográficos que nos apontaram conclusões sobre a razão pela qual as escritoras decidiram esconder seus nomes que indicavam o gênero feminino, ou não os esconderam, já que o quadro com que nos deparamos é bem dessemelhante ao que imaginamos a princípio. Então, estes resultados auxiliaram para que desconstruíssemos algumas imagens que até mesmo nós fazíamos da mulher escritora e da atuação da mulher no universo literário.

Nesse momento, então, esperamos refletir mais sobre detalhes que, às vezes, passam despercebidos à sociedade, mas carregam um grande valor historiográfico. Comparamos aqui, então, os primeiros resultados da nossa pesquisa a um pequeno fóssil que aparece para o arqueólogo como uma singela surpresa do destino. Se a escavação prosseguir com cuidado pode resultar em um achado maior. Assim esperamos que o presente artigo seja como um pequenino osso que compõe a imensa história do ser humano na Terra, pois, temos plena certeza de que esta pesquisa, que está apenas engatinhando, já nos trouxe aprendizados que

jamais vão ser esquecidos, e a nossa maneira de pensar nunca mais será a mesma. Portanto, queremos que este pequeno achado contribua para a vida deste imenso *corpus* que é a literatura.

Referências

VERDÉLIO, Andreia. Vida e obra de Cora Coralina são marcados por ideais feministas e libertários. EBC. Agência Brasil, 10 abr. 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/55sse1>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

ESCRITORAS inglesas. *Blog* que reúne biografias, resenhas e textos literários de escritoras vitorianas, da Regência e da Restauração Inglesa. Disponível em: <<http://goo.gl/DhfBkA>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HICKS, R. The Mary Westmacotts. Agatha Christie. Disponível em: <<http://goo.gl/Lmsj80>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

KAREN Blixen Museet. *Site* oficial do Museu Karen Blixen na Dinamarca. Disponível em: <<http://goo.gl/7GGcaU>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

LIVRO & Café. *Blog* dedicado à literatura. Disponível em: <<http://goo.gl/XNWdUY>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

NÍSIA Floresta: uma mulher à frente do seu tempo. *Site* do Projeto *Memória*, da Fundação Banco do Brasil, dedicado à difusão da obra de figuras importantes para a formação cultural e o desenvolvimento do Brasil. Disponível em: <<http://goo.gl/YmHyDv>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

ROBERT Galbraith. *Site* oficial do autor Robert Galbraith, pseudônimo de J. K. Rowling. Disponível em: <<http://goo.gl/YzIqtz>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

J.K. Rowling. *Site* oficial da autora. Disponível em: <<http://goo.gl/zvzLfw>> Acesso em: 29 fev. 2016.

WOOLF, V. *O valor do riso*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Comer lentilhas: gula e humor em Moacyr Scliar e Geraldo Lacerda

Ivana Teixeira Figueiredo Gund
UFMG, Doutoranda

RESUMO: Este texto analisa as apropriações da narrativa bíblica nos contos “Diário de um comedor de lentilhas”, de Moacyr Scliar e “Por um prato de lentilhas”, de Geraldo Lacerda, especialmente o episódio descrito em *Gênesis* sobre a venda do direito de primogenitura de Esaú para Jacó, por um prato com lentilhas. Os autores retomam a narrativa, marcando-a com o humor, mais latente em Scliar e mais comedido em Lacerda, ao apresentarem a gula como motivação para o ato da troca da benção pela leguminosa. Pretende-se analisar essas formas de diálogo com a tradição religiosa, compreendendo as ampliações de sentidos – em relação à perspectiva bíblica – do ato de comer lentilhas. As reflexões são fundamentadas nos textos: o livro de *Gênesis*; Bakthin (1997; 2013), Barthes (2009), Kristeva (1974), Perrone-Moisés (1993) sobre intertextualidade; Hutcheon (1989) e Genette (2010) sobre paródia; Duarte (2006) sobre o riso; Aquino (2004) sobre pecado.

Palavras-chave: Bíblia; Literatura; Paródia; Pecado; Gula.

ABSTRACT: This paper analyses the appropriations of the biblical narrative in the short stories “Diário de um comedor de lentilhas”, by Moacyr Scliar and “Por um prato de lentilhas”, by Geraldo Lacerda, specially in the episode depicted in *Genesis* about the sale of primogeniture right from Esau to Jacob for a plate of lentils. The authors make reference to the narrative highlighting it with humor, when they present gluttony as a motivation to the act of exchange the blessing by the legume. It is aimed to analyse these forms of dialogue with the religious tradition, understanding the meanings broadening – in relation to biblical perspective – of the eating lentils act. The paper is based on the following texts: *Genesis* book; Bakthin (1997; 2013), Barthes (2009), Kristeva (1974), Perrone-Moisés (1993) on intertextuality; Hutcheon

(1989) and Genette (2010) on parody; Duarte (2006) on laughing; Aquino (2004) on sin.

Keywords: Bible; Literature; Parody; Sin; Gluttony.

O texto bíblico narra, em *Gênesis*, um episódio no qual Esaú perde sua primogenitura para seu irmão Jacó, por um prato de lentilhas. Essa narrativa serve de motivo literário para inúmeros textos literários. Neste ensaio, serão analisados dois contos da literatura brasileira contemporânea: “Diário de um comedor de lentilhas”, de Moacyr Scliar, publicado em 1995, e “Por um prato de lentilhas”, de Geraldo Lacerda, de 2001.

A Bíblia revisitada pela literatura, como queria Scliar, deixa entrever, não só a potencialidade narrativa do texto religioso, mas também, sua condição de obra que habita o imaginários de escritores e leitores ocidentais de forma aberta e plurissignificativa.

A retomada do episódio bíblico da troca da primogenitura pelo prato de lentilhas põe em relevo, assim, dois elementos de natureza distinta. A lentilha representaria, num primeiro momento, a condição pedestre e ao rés do chão, do pacto entre os irmãos. Já a primogenitura seria uma marca do clã, das suas normas e leis que se aproximariam do sagrado.

A literatura deixa transparecer, assim, a condição de reescrita da ficção, que se configura como um texto sempre inacabado e aberto, no sentido de aceitar prosseguimentos, ou desdobramentos opostos, em outros tantos textos, proporcionando, assim, ao leitor, uma rede de sentidos, ou, variações, como sugere Mikahil Bakhtin (1997). Além disso, esse inacabamento criativo, próprio dos textos ficcionais, permite pôr em movimento a palavra, a circularidade sem fim, da qual trata, também, Roland Barthes (BARTHES, 2009).

Também balizará este ensaio, o conceito de intertextualidade pensado por Julia Kristeva (1974). Scliar e Lacerda põem a circular, entre os textos, a moeda de troca (as lentilhas), mas outras reflexões divergentes do sentido bíblico, podem ser acrescentadas, pois a escolha da intertextualidade se dá, nos dois casos, pelo viés do humor – mais latente em Scliar e mordaz em Lacerda.

A intertextualidade nos textos dá-se, sobretudo, pela paráfrase ou pela paródia. No primeiro caso, como salienta Afonso Romano de Sant’Anna, o texto mantém, em relação ao texto parafraseado, uma relação de continuidade, ou seja, o sentido seria reafirmado. O segundo

tipo se desviaria do modelo em uma perspectiva irônica, construindo contrapontos ao relato inicial (SANT'ANNA, 1991).

O argumento bíblico para a troca da primogenitura por lentilhas passa pela questão da sobrevivência. Em *Gênesis*, Esaú argumenta que nada vale seu direito diante da fome, uma vez que ele se encontrava fatigado ao voltar de suas tarefas no campo.

Diz o relato bíblico:

Certa vez, Jacó preparou um cozido e Esaú voltou do campo, esgotado. Esaú disse a Jacó: “Deixa-me comer dessa coisa ruiva, pois estou esgotado.” – É por isso que ele foi chamado de Edom. Jacó disse: “Vende-me primeiro teu direito de primogenitura.” Esaú respondeu: “Eis que eu vou morrer, de que me servirá o direito de primogenitura?” Jacó retomou: “Jura-me, primeiro.” Ele lhe jurou e vendeu seu direito à primogenitura a Jacó. Então Jacó lhe deu pão e o cozido de lentilhas; ele comeu e bebeu, levantou-se e partiu. Assim desprezou Esaú o direito de primogenitura (Gn 25:29-34).

Nesse sentido, à vista da iminente garantia de vida, o que no texto bíblico passa, certamente, pela leviandade de Esaú e pela esperteza de Jacó, todos os direitos e vantagens sociais caem por terra. Por isso, Esaú aceita a tão simplória troca.

No conto “Diário de um comedor de lentilhas”, Scliar, com um humor bem perceptível, utiliza a paródia como suporte estético para recontar a narrativa da perda da primogenitura. Conforme Linda Hutcheon, o humor é característico em textos paródicos, sendo estes classificados como uma “abordagem criativa/produzida da tradição” (HUTCHEON, 1989, p. 51).

O Esaú de Scliar deixa escrito um diário, “um longo manuscrito que foi recentemente descoberto, guardado numa ânfora de barro, em uma caverna não distante da presumível morada” (SCLIAR, 1995. p. 242). Nesse diário, que se inicia por um possível palavrão da época, mostra-se – como na maioria dos diários – o registro bastante pessoal da palavra, do ponto de vista, do sentimento transcrito para o papel.

Para o narrador de Scliar, Esaú teria sido vítima não de seu instinto de sobrevivência, mas de sua gula, deixando-se seduzir pelo aroma da leguminosa. Ao abandonar a tradição, que lhe assegurava a primogenitura, pelo prazer de satisfazer seu desejo pelo alimento, Esaú

– homem grosseiro, peludo e impetuoso – parece se aproximar de uma condição animalésca, movendo-se por impulso ao devorar as lentilhas com voracidade, sem perceber o engodo do irmão.

A gula – que é considerada uma transgressão às normas cristãs, ou mais propriamente, um pecado capital, de acordo com Aquino (2004) – teria propiciado uma desordem natural do desejo de comer e afastado o guloso primogênito da razão, que é a reguladora dos atos e paixões humanas. Os gulosos são, pois, transgressores e, portanto, a eles caberiam castigos ou punições na perspectiva cristã, como visto na pena sofrida pelos gulosos, narrada por Dante Alighieri, cujo castigo seria a eterna imersão em lama fétida, com uma chuva incessante e a presença do cão de três goelas – Cérbero – de grosso ventre “e as garras aguçadas co’as quais as almas fere, esfola e abate” (ALIGHIERI, 1998. p. 55).

Se, de acordo com Brillat-Savarin, “a gula é o apanágio exclusivo do homem” (BRILLAT-SAVARIN, 2009. p. 51), o humor se dá justamente por essa quebra brusca do sentido, porque nem mesmo esse privilégio teve Esaú, já que ele “preferia cabrito” (SCLIAR, 1995, p. 241), o que o fez virar motivo de zombaria entre os parentes. Se era para perder seus direitos, que fosse então por pratos mais suculentos e substanciosos e não apenas pelas simples lentilhas.

Contrariando o narrador, o personagem Esaú não aceita a gula como causa de suas desventuras e justifica seu ato por fome após um longo dia de trabalho exaustivo, que o teria impedido de raciocinar adequadamente, escusando-se de inocência ou estupidez. A presença do humor na justificativa de Esaú corresponderia, para Lélia Duarte, a uma infração e indicaria uma forma de ordenar um caos (DUARTE, 2006).

Tendo sido publicado em 1995, o conto apresenta um narrador que reflete sobre demandas contextualizadas. Com isso, o texto bíblico se amplia no diálogo intertextual, uma vez que outras discussões se impõem ao drama pessoal de Esaú, como as questões de valores acadêmicos para determinados temas não tão canônicos (como o da comida) ou as implicações econômicas e sociais do agronegócio da soja e das cotações da bolsa de valores. O contexto é perpassado, no conto de Scliar, pelo tom do riso. Sobre isso, Duarte afirma que:

Escrever e, principalmente, criar, seriam assim formas de desmoronar a realidade cotidiana, com a ilusória segurança, trazendo a possibilidade de rir da solidão, do medo e da insegurança, que podem ser assim enfrentados

ou cuja presença pode ser então fingidamente ignorada, abrindo caminho para a saída do real indesejado, onde habita a fragilidade, a impotência e a inexorável morte (DUARTE, 2006, p. 64).

Essa possibilidade do riso ser um desvio do “real indesejado”, funcionando, ao mesmo tempo, como uma espécie de instrumento crítico encontra-se também no segundo diálogo intertextual aqui proposto. No conto “Por um prato de lentilhas”, Geraldo Lacerda transforma, com humor, o episódio em uma reflexão social. Na história, o narrador justifica a ação reprovável de Esaú pelo instinto. Conhecedor da força do instinto, o restaurante – no qual se encontra o protagonista Francisco, à hora do almoço – utiliza esse sentimento ancestral para seduzir com cheiros, cores e disposição dos alimentos, para que o cliente se entregue a “uma atividade tão antiga quanto o próprio homem” (LACERDA, 2001, p. 84).

Assim, disfarça-se a gula pelo argumento do instinto de sobrevivência, mas o que fica evidente é que esse pecado capital manifesta-se no conto pelo que Aquino denomina de “filhas da gula”, que seriam a vontade de comer antes da hora, a opção por alimentos mais caros, a exigência do requinte no preparo, a ingestão de quantidades maiores que as necessárias e o desejo desmedido pelo alimento (AQUINO, 2004).

Não há como resistir ao prazer e ao pecado da gula. Por isso, Esaú come o prato servido pelo enganador irmão. Por isso, também, Francisco tem sensações despertadas pelo cheiro da comida, que provoca prazer e até mesmo o conforto da evocação de alguns fragmentos de memória, uma vez que a comida é esse veículo capaz de evocar lembranças e afetos, como propõe Marcel Proust com suas *madelaines*. O escritor francês atribuiu ao paladar e ao olfato a função de “convocar o passado” pela memória. São os bolinhos em formato de concha e uma xícara de chá que ativam as reminiscências de um escritor frustrado. O sabor faz o narrador reviver, reencontrar e vivenciar o que ficara escondido em sua memória.

Publicado em 2001, o conto de Lacerda, por sua vez, apresenta um olhar a respeito do problema da fome no espaço urbano, além de refletir sobre a invisibilidade social dos famintos, a inserção no mercado de consumo e as relações sociais.

Antes de se entregar ao prazer da refeição, a personagem percebe que, à janela, encontra-se um rosto faminto de olhar penetrante. Essa presença provoca sentimentos contraditórios, partindo de inicial identificação, que se transforma em mau humor e, lentamente, passa-se à

tentativa de apagamento do faminto, quase um espectro transparente, como o vidro da janela pela qual espia os que comem. Esse corpo faminto, quase translúcido, é transpassado pelo olhar dos que se alimentam, no desejo – coletivo? – de retirar do campo de visão as consequências de se viver à margem da economia, em situação de extrema pobreza e desigualdade, que implicaria na impossibilidade do suprimento das necessidades fundamentais do ser humano, além da perda de sua condição plena de cidadão.

O tipo de humor escolhido por Lacerda aparece de forma mordaz, exigindo que o leitor seja capaz de compreender a crítica que se faz por intermédio dos discursos das personagens – clientes do restaurante. Discursos que são, diga-se de passagem, vazios e sem ação. O narrador parece apontar para a questão de que falar sobre a fome alheia somente resolve o problema de quem fala, funcionando como uma espécie de “alívio” ou “descarrego de consciência” (LACERDA, 2001, p. 87), porque, a princípio, os olhos famintos parecem provocar nas pessoas alguma forma de discussão da miséria no país, da consciência – também incômoda – de que a comida é desejo, inclusive daqueles que não a tem, igualando a todos em humana condição e apontando para a constatação de que, *in urbis*, outras formas de lutar pela conquista do alimento são construídas.

Com isso, a comida, então, perde um pouco de seu sabor e, por um breve instante, os olhares dos frequentadores do restaurante parecem julgar a falta do desejo da ação. Mas o discurso, repleto de intelectualização, “tapou os rostos nas janelas como uma grande sombra” (LACERDA, 2001, p. 87), aplacou o sentimento de culpa e distanciou as mazelas sociais do pensamento das personagens. Por fim, com uma insinuação na qual se disfarça a crítica, o narrador descreve a ação de Francisco que, com a fome saciada e a consciência tranquila, toma o “cafezinho, cortesia da casa” (LACERDA, 2001, p. 86), retoma sua rotina de volta ao trabalho, não sem antes pensar sobre a necessidade de iniciar a dieta imposta pelo médico.

O humor dá o contorno às duas narrativas aqui analisadas. Para além de tão somente fazer rir pelo episódio de ingestão de lentilhas, há uma escolha estética consciente que é a apropriação do texto bíblico pela paródia. Para Genette, seria “uma retomada mais ou menos literal de um texto [...] invertido (revertido) em direção a uma significação cômica” (GENETTE, 2010, p. 39). A paródia é rebatizada por Genette como “desvio” (GENETTE, 2010, p. 39), no sentido de não ser tão somente

uma simples imitação de um texto, mas sua transformação, pelo efeito cômico, pela deformação lúdica. Na paródia, por mais que nela esteja presente o lúdico ou o cômico, há uma importância literária, há uma seriedade. Como explica Genette, “o cômico é sempre o trágico visto de costas” (GENETTE, 2010, p. 33).

E o humor seria, assim, o instrumento com o qual o homem, de acordo com Duarte, “volta-se para o próprio eu, que brinca com seus costumes, crenças, pretensões ou manias” (DUARTE, 2006, p. 53-54), e também se torna possibilidade de reflexão sobre a condição do humano no mundo.

Corroborando o pensamento de Aristóteles, quando afirma que “O homem é o único animal que ri”, Bakhtin diz que o riso é um “privilegio espiritual supremo do homem, inacessível às outras criaturas”, e aproxima o homem de seu poder da “razão e do espírito que apenas ele possui” (BAKHTIN, 2013, p. 59). Além disso, o verdadeiro riso não nega o sério, mas “purifica-o e completa-o” (BAKHTIN, 2013, p. 105).

Sem o tom de sagrado – mas longe de ser profanado – o texto bíblico, pelo viés do humor, é subvertido por Scliar e Lacerda, que utilizam a poderosa arma palavra. Em Scliar, tem-se a palavra escrita – em um suposto diário deixado por Esaú, e em Lacerda, a palavra apenas falada, que serve como forma de expurgar a culpa pelas questões sociais relativas à fome e à miséria. Marcando essas escritas, pela intertextualidade – que é para Perrone-Moisés, “esse campo de trocas incontrolláveis e imprevisíveis” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 59), o humor torna-se a marca da diferença intencional do sentido e sua ampliação para a discussão de assuntos contemporâneos.

Referências

ALIGHIERI, D. Inferno. In: _____. *A divina comédia*. Trad. Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 55.

AQUINO, T. *Sobre o ensino (De magistro): os sete pecados capitais*. 2. ed. Tradução e estudos introdutórios Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. 2. ed. rev. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

BAKTHIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 8. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BARTHES, R. *Ensaaios críticos*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Maltese, 2002.

BRILLAT-SAVARIN, J. *A fisiologia do gosto*. 6. reimp. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 51.

DUARTE, L. P. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: perspectiva, 1974.

LACERDA, G. *Por um prato de lentilhas*. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. Crítica e intertextualidade. In: _____. *Texto, crítica e escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. p. 59.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SCLIAR, M. Diário de um comedor de lentilhas. In: _____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 241-244.

Razão e emoção na improvisação audiovisual do “As Is”

Jalver Bethônico

Grupo de Pesquisa interSignos - DFTC-EBA-UFG

RESUMO: O “As Is” é uma banda experimental audiovisual criada pelo Grupo de Pesquisa interSignos-EBA e que explora estratégias de relacionamento imagem-som que apontem outras audiovisualidades. As improvisações da banda são orientadas por textos, games, partituras gráficas, numa mediação que músicos e VJ precisam respeitar e que criam uma moldura, um território de diálogo, uma direção estruturante sem músicos perseguindo o vídeo ou fazendo a regência das imagens. Em fevereiro de 2014, o “As Is” realizou um Concerto didático de Vídeo-Música, entremeando as peças audiovisuais com textos que oscilavam entre o acadêmico e o poético e apresentando conceitos que sustentam o trabalho. Este artigo discute, a partir de Brecht e Eisenstein, o tensionamento entre racionalização e sensorialidade existente nos concertos do “As Is”.

Palavras-chave: audiovisual; performance; vídeo-música; Brecht; Eisenstein

ABSTRACT: “As Is” is an audiovisual experimental band created by interSignos Research Group – EBA and explores relations between images and sound that point towards other audiovisualities. The improvisations of the band are guided by texts, games, graphic scores, a mediation that musicians and VJ must respect to create a frame, a territory of dialogue, a structural direction in which musicians do not aspire to to create videos or conduct images. In February 2014, “As Is” held a Didactic Video-Music Concert intercalating audiovisual pieces with texts in an academic and poetic performance presenting the basic concepts of the group’s work. This article uses Brecht and Eisenstein’s formulations to discuss the tension between rationalization and sensoriality present in “As Is” concerts.

Keywords: audiovisual; performance; Video-Music; Brecht; Eisenstein

O grupo “As Is” fez sua primeira apresentação em 2 de julho de 2014 na forma de um Concerto didático de Vídeo-Música no Auditório da Escola de Belas Artes da UFMG. Desde então, entremeia as peças audiovisuais com leituras. Os textos¹, nesta estreia, tinham em média 3 minutos e apresentavam (com alguns pontos irônicos e outros levemente ambíguos) alguns pressupostos conceituais de nosso trabalho. Na avaliação do evento, surgiu no “As Is” uma discussão sobre esses interlúdios vocais. A interrupção racional diante da sensorialidade da vídeo-música foi percebida por alguns membros do grupo como prejudicial para a apresentação. A questão principal era o conflito entre os discursos (as leituras x as peças audiovisuais) e a quebra de unidade; enfim, nos vimos diante da questão razão x emoção.

O racionalismo como doutrina surgiu na Grécia no século I a.C. Bem antes disso, a maioria dos pensadores gregos pré-socráticos eram poetas-filósofos de uma cultura recém-saída da oralidade. Um dos recursos da oralidade para auxiliar a memória é a métrica e a assonância, tão comuns na poesia. Ainda com resquícios deste modo de operar com a língua, os Pré-socráticos deixaram textos escritos com recursos da oralidade: assim, antes da consolidação da prosa, o pensamento era registrado na poesia.

Mas, a consolidação do racionalismo científico estabeleceu, junto com a categorização do mundo, a dicotomia entre pensar e sentir. O racionalismo busca as causas inteligíveis do real, mas privilegia a dedução como método, em detrimento da experiência do mundo sensível como via de acesso ao conhecimento. Como reação romântica, que exacerba a dicotomia, temos a valorização da intuição, do esoterismo, das alterações mentais por meio de bebidas e drogas, do inconsciente, entre outros. Colocam-se em lados opostos Ciência e Arte: o pensamento cabia à prosa.

Nas delimitações colocadas pela dualidade razão x emoção, parece mais inteligível o saber advindo da imagem e do discurso prosaico e é identificado com o lado humano sensorial o que se depreende da poesia e da música. Não é mais bem vindo o texto científico poético. Dentro dos limites dos estilos elegantes e das figuras de linguagem bem comportadas, o saber pragmático distingue-se do sabor estético – mesmo que saber e sabor tenham a mesma etimologia. A clareza da

¹ Os roteiros integrais dos concertos do “As Is” podem ser solicitados pelo e-mail designsom@uol.com.br

argumentação não coaduna com a clarividência da metáfora. Reafirma-se um pensamento científico histórico e coletivo em contraposição às instantâneas sensações pessoais.

Contudo, não podemos abandonar qualquer possibilidade de conhecimento e revelação do mundo. O homem pensa e sente, apropria-se do estar no mundo com as ferramentas da dedução, da indução e da abdução. A ação do homem exige reconhecer e descobrir, a luta humana em busca/encontro da felicidade (que inclui a sobrevivência) não pode dispensar fontes de informação e de criação. O “As Is” é um dos esforços do Grupo de Pesquisa interSignos pela conquista de outras audiovisualidades, de uma expansão da capacidade humana de se expressar e compreender o mundo. O objetivo de descortinar horizontes semióticos exige a abordagem e a integração de diversas perspectivas sobre o audiovisual; dentro disto, uma reflexão sobre as ênfases racionalizantes e sensorialistas dentro do Concerto Didático de Vídeo-Música do “As Is” demonstra a complexidade que pode ser descortinada das dobraduras das relações audiovisuais.

Um cineasta, um dramaturgo e um desejo revolucionário

Brecht e Eisenstein nasceram no mesmo ano, 1898, e, na segunda metade dos anos 20, produziram obras que marcam momentos decisivos de seu desenvolvimento estético: *Encouraçado Potemkin* (1926) e *A ópera dos três vinténs* (1928). Talvez tenham se conhecido no final de 1929, quando Eisenstein esteve em Berlim. Também estão conectados através da figura de Meyerhold: Eisenstein, foi ardoroso continuador dos experimentos desta figura principal do teatro da revolução soviética. A teoria da Montagem de Eisenstein tem claras raízes na Montagem de Atrações, nascida das experiências de Meyerhold como dramaturgo. Além de ser considerado o pai espiritual do cineasta russo, Meyerhold em sua concepção teatral, antecipa em 30 anos aquilo que Brecht chamaria de “distanciamento”.

Os dois autores tiveram outras fontes comuns – Joyce, teatro japonês, o circo, Freud, o music-hall e a dialética materialista de Marx –, mas parecem eleger estratégias diferentes em suas obras: o diretor russo exaltando a paixão, o diretor alemão elegendo o caminho da razão. “Enquanto um quer um espectador entregue emocionalmente ao espetáculo, o outro o quer separado, distante, analítico, racional” (ALEA,

1998, p. 75). Entretanto, as buscas formais de ambos têm como fim conseguir uma maior efetividade na relação com o espectador, em prol de uma repercussão ideológica. Desejavam atuar sobre seu público numa ação multiplicadora; a partir da ficção teatral e cinematográfica almejaram criar atores sobre o real, transformar receptores em transformadores da sociedade. Sua obra correspondia a uma responsabilidade social enquanto conteúdo e foi ousada artisticamente enquanto forma. Não buscaram estruturas de linguagem com o fim de enunciar um discurso novo, mas para anunciar uma ação possível.

Neles deságuam valores éticos, referências estéticas de todas as artes, motivações políticas de momentos históricos diferentes (Eisenstein viveu o entusiasmo e a desconfiança entre o início e consolidação da revolução russa nos anos 20-30 e Brecht viveu ascensão do Nazismo em confronto com os movimentos socialistas no final dos anos 20 e durante os 30) que os levavam a participar da criação de um modelo de cidadão. Conforme Alea (1998, p. 85), definindo seu objetivo como artistas e como revolucionários, foram se armando teórica e cientificamente em função de suas metas. Desejavam criar um espectador armado de crítica e, como Eisenstein, Brecht compreende que o objetivo pedagógico de formar seu público se desdobraria em ciclos de retroalimentação: a arte nova precisa do novo público-cidadão.

Apesar do enfoque estético nas performances do “As Is”, a pragmática da comunicação com o público é relevante quando, para um grupo nascido dentro de uma instituição de Ensino, a expansão dos limites humanos se dá não só pelos recursos de linguagem que desenvolvermos/ descobriremos, mas também depende do alcance de sua publicação. O interesse abrangente do Grupo de Pesquisa interSignos pelo audiovisual não nos deixa abandonar as questões éticas e políticas envolvidas na exploração estética: não há forma sem fundamento conceitual e que não se desdobre em ação no mundo. A discussão que pesa razão e emoção nos coloca em meio a alternativas de estruturar a apresentação de nosso trabalho e avaliar o impacto que diferentes estratégias podem causar na divulgação dentro de uma perspectiva de formação dos indivíduos. A atitude política de Eisenstein e Brecht, que reconhece o aspecto pedagógico de seus experimentos, torna-se um paradigma importante quando desejamos articular Ensino, Pesquisa e Extensão. A importância da música no trabalho destes autores, trilha musical em um e canção no outro, de um modo que revelou alternativas articulatórias da música em

relação ao que se via da tela e do palco se mostra instigante até hoje. Suas concepções audiovisuais são também importantes para o interSignos e torna-se, assim, coerente utilizá-las como referência para pensar a estrutura global do roteiro da Audição do “As Is” em sua relação com a racionalização, com a sensorialidade e com nossos objetivos acadêmicos.

Eisenstein

O cineasta desejava que seu cinema servisse de guia para levar o espectador para fora de si: ao Êxtase². Como um sonho reparador, o Êxtase ou o *páthos* provocado pode ser produtivo na relação do homem com o mundo em que se encontra imerso. Esse estado de embriaguez, separação de si e identificação com o outro, pode ser, além de um reconfortante reparador de energias, como na catarse do teatro aristotélico, um gerador de energias, segundo Alea (1998, p. 89). Assim, o deslocamento do espectador deixá-lo-ia num estado diferente de seu habitual modo de ser. O Êxtase de Eisenstein, um processo de identificação enriquecido pelos choques emocionais de sua Montagem de Atrações, leva o público a imergir num mundo autônomo para depois regressar enriquecido com a experiência, conforme Alea (1998, p. 90).

As atrações seriam ações (eventos como no *music-hall* e no circo) escolhidas pelo efeito que causariam no espectador. Apesar de serem exteriores à linearidade de um enredo, eram uma síntese de referências e significados e uma narrativa poderia até ser estilizada (numa perspectiva próxima do que propunha Meyerhold) como um encadeamento de atrações. Assim, momentos fortes, agressivos, significativos, eram metodicamente associados em vista do efeito desejado. A ideia das Atrações é aproveitada no cinema, dando assim origem à Montagem de Atrações, cujos conceitos Eisenstein expõe em um texto de mesmo nome em 1923.

Posteriormente, Eisenstein abandona o termo “atração” de seu vocabulário devido a pressões políticas, mas retorna a questões semelhantes no conceito de Montagem Intelectual – que chamava de “Atração Intelectual” em sua primeira versão de 1928, conforme Aumont (1979, p. 44, 47-49 e 205). Para o criador da Montagem de Atrações, o

² Neste aspecto há uma importante diferença de Brecht, que renunciava a tudo que representasse uma tentativa de hipnose ou de imersão, como veremos adiante.

realizador cinematográfico deve fazer com que as imagens se choquem, despertando contradições na mente do espectador e forjando conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas. Assim, através do conflito, A e B produzem um terceiro conceito, diferente da soma das partes.

Desse modo, Eisenstein, através de imagens que provoquem uma mobilização emocional que desperta, por sua vez, uma série de ideias, vai da imagem ao sentimento, e do sentimento à ideia. O cineasta propunha o *páthos* como gerador da mudança no espectador e essa mudança operava-se, conseqüentemente, também no nível racional, promovendo um juízo crítico. As atrações/montagens deveriam ser cuidadosamente planejadas para forjar conceitos intelectuais precisos a partir do choque dinâmico de paixões opostas, conforme Alea (1998, p. 84). Assim, com origem nas Atrações, “o cinema de Eisenstein é um esforço para encarnar a representação simbólica, torná-la pulsação dos sentidos [...], fornecer sensualidade à ciência, sua flama e sua paixão ao processo intelectual” (MACHADO, 1982, p. 95-96). Reunindo com rigor conhecimentos de artes e ciências diversas, numa busca de síntese entre elas a que sempre aspirou, o método do cineasta propõe tirar o espectador de si mesmo, num processo de alienação, para reconduzi-lo pedagogicamente a um alteridade ideologicamente comprometida com o socialismo. Este processo de chegar à compreensão restitui a plenitude emocional ao processo intelectual, conforme Alea (1998, p. 84).

Não cabe aqui comentar as correlações de cada uma das peças do “As Is” com as teorias de Eisenstein,³ já que a questão que motiva esta reflexão é estrutura geral adotada na Audição de 2014. A escolha dos trechos de filmes de Disney (*Bela Adormecida* e *Rei Leão I*), de Games (*Foot Bag* e *GTA I*) e de filmes de Animação (Mickey) como material para as improvisações do “As Is” cria núcleos de Atrações com o objetivo de provocar o envolvimento do público. Ao nos aproximarmos do universo temático do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da EBA, produzimos identificação, seduzimos um público e, ao mesmo tempo, incorporamos um material quase exclusivo: a grande maioria das improvisações lida com vídeos e filmes, não com Animações ou Games.

³ Vale a pena deixar registrado que momentos eventuais de sincronia evidente e súbita, também certos blocos audiovisuais que se sobressaem pelo conjunto de referências ou pela irreverência, funcionam como Atrações.

O impacto das transformações audiovisuais utilizando uma estética musical contemporânea ligada ao Cinema de Animação e aos Games provoca um conflito entre um universo complexo e o aparentemente banal universo infanto-juvenil. Como quis o cineasta russo, suscitamos contradições na mente do espectador (sincronia x assincronia, sentidos confluentes x sentidos ambíguos, estruturas estereotipadas x estruturas desconhecidas, etc.) e o estimulamos a pensar numa nova ordenação audiovisual. Este choque, ao mesmo tempo, dissocia certezas e aponta alternativas. Os interlúdios de 2 a 4 minutos não são Atrações, pois são excessivamente longos, perdem seu vigor com o correr do tempo: falta síntese. Efetivamente, falta-lhes uma potência envolvente para que atuem emocionalmente no espectador.

Brecht

O alemão Bertold Brecht “também quer produzir uma transformação no espectador, uma mudança que o conduza a uma maior compreensão de si mesmo, de seu meio social e, conseqüentemente, a um efetivo domínio de si mesmo e do mundo” (ALEA, 1998, p. 76). O teatro deveria suscitar no público uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado. Transformado, o público deveria assumir um comportamento prático com vistas à modificação do mundo. É notório, pois, o caráter didático desse tipo de teatro, conforme Rodrigues (2010, p. 55).

Brecht contrapunha o conceito de Teatro Épico ao de teatro dramático, com raízes no pensamento de Aristóteles. Por isso, sua obra foi designada como teatro não aristotélico devido às suas oposições a certos pressupostos que o filósofo grego faz em sua Poética. O ponto principal dessa oposição, segundo Rodrigues (2010, p. 51), refere-se à questão da identificação. A mimese, no teatro aristotélico, envolve o espectador para levá-lo à catarse – a purificação por meio de uma descarga emocional provocada por uma ilusão. Nessa redenção pela arte, o público, purificado, sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo. Assim, após o efeito da catarse, o espectador não toma partido, simplesmente assiste, comove-se e vai embora. A empatia, para Brecht, também é mental e leva o espectador à marginalização do espírito crítico, pois, ao se identificar com a cena, reconhece-se nela, envolve-se com ela e fica abandonado à situação apresentada: o espectador se identifica a um

mundo que não é o dele, sente sublimados problemas que não são os seus e não toma nenhuma atitude diante do seu mundo real.

Brecht questionou o que aconteceria ao espectador se lhe fosse proibida a atitude passiva, embebida de sonho e propôs, então, o distanciamento no lugar da empatia. O deslocamento que Brecht propõe não tira o espectador de si, mas coloca-o afastado como observador que não se confunde com a obra. O princípio básico de dramaturgia foi denominado “*Verfremdungseffekt*”, que já foi traduzido como “distanciamento”, “efeito-V” e, entre outros termos, “estranhamento”: o diretor propõe que não haja identificação, pois a obra é uma alteridade que deve ser colocada à mercê da crítica do observador. Assim, o conceito de *V-Effekt* se interliga diretamente com o de “desfamiliarização” muito utilizado dentro do Formalismo Russo e com o Efeito de Estranhamento praticado entre os encenadores Piscator e Meyerhold.

Para os gregos, o distanciamento provocava a surpresa inicial para a investigação científica e para o conhecimento e é um despertar diante do que se apresenta como comum, conforme Rodrigues (2010, p. 54). Distanciar, para Brecht, seria tirar tudo de conhecido e evidente de um acontecimento, aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e fazer nascer um lugar de espanto e curiosidade. A distância modifica a percepção que temos de uma imagem, pois os objetos observados repetidas vezes começam a ser percebidos automaticamente: o objeto se encontra diante de nós, porém deixamos de vê-lo; a estereotipada música de cinema não está ali para ser notada. A arte produz estranhamento, produz objetos singulares ou uma singularização do cotidiano obscurecendo a forma, deslocando o sentido, aumentando a dificuldade e a duração da percepção. O propósito do distanciamento não é facilitar nossa compreensão da significação, mas criar uma percepção particular, produzir uma descoberta e não o reconhecimento. Portanto, “Brecht solicita que o habitual seja estranhado para que nele não se veja mais uma vez o que estamos acostumados a presenciar e vivenciar em nosso dia-a-dia” (MONTAGNARI, 2010, p. 16).

No Teatro Épico, o homem passa a ser percebido não como um caráter acabado, como se propõe na poética aristotélica, mas como processo e parte de um contexto histórico e social. O distanciamento faz ver que os destinos dos personagens são consequência de um momento histórico, e não de uma obra divina ou de forças desconhecidas. No palco, tudo se conjuga para que o espectador se conscientize de que nada que foi

apresentado na cena é inevitável ou inalterável, mostrando que a história e a natureza humana não são imutáveis, havendo sempre a possibilidade de nos transformarmos e de transformarmos o mundo, segundo Rodrigues (2010, p. 54). “O espectador deixará de ser tal frente à realidade e se enfrentará a ela não como algo dado, senão como a um processo em cujo desenvolvimento está comprometido” (ALEA, 1998, p. 91). A obra teatral confronta o espectador com uma situação que aponta – sem produzir identificação – a sua própria realidade. Este confronto – sem posterior catarse – exige do espectador uma atitude sóbria e racional, de modo que ele possa apreender e compreender, relacionando ao seu cotidiano. Assim, o fim didático – a formação do cidadão crítico – exige que seja eliminada a ilusão.

Para Brecht “propor um mundo de ficção como alívio frente às insatisfações da realidade, constituía [...] um verdadeiro perigo para o avanço e desenvolvimento da sociedade” (ALEA, 1998, p. 81-82). Ao contrário de Eisenstein, o dramaturgo chama a atenção sobre o fato de que o espectador não deve identificar-se com a obra, não deve ser raptado de seu mundo para ser transportado ao mundo da arte.

Para que uma ilusão leve não só a um gozo estético, mas também a um ensinamento e um estímulo, é preciso que se esgote de tal maneira que, segundo Alea (1998, p. 90) as pinturas cedam espaço para uma crítica do pintado. “A interrupção e, conseqüentemente, a fragmentação também se tornam alicerces da produção brechtiana. O choque em Brecht leva ao estranhamento que distancia, aliena o espectador não de si mesmo mas da situação dramática que assiste. É com o choque entre as partes fragmentadas que novos sentidos surgirão” (LOBO, 1998, p. 69-70), como propõe Eisenstein em sua teoria da montagem.

Havia um jogo consciente de inadequações entre forma e conteúdo narrativo para tornar estranhos texto e personagem, ampliando nossa atenção e provocando um efeito anti-ilusionista, um desmascaramento por meio da desfamiliarização. A articulação dos recursos proposta por Brecht não deixa o público perder a percepção da obra como artifício e dos fins aos quais ela se propõe. O teatro não tenta mais embriagar o espectador ou proporcionar-lhe ilusões, reconciliando-o com seu destino. A construção cênica mostra simultaneamente não só a narrativa, mas também “como se relaciona o autor com o fato [narrado] e como deseja que o espectador o receba, o sinta e reaja com ele” (ALEA, 1998, p. 83). O estranhamento produz a inquietude, a ruptura com o fenômeno da identificação.

A música na Audição do “As Is” por si só tem características que produzem um envolvimento da plateia semelhante à alienação, quer pela presença de estereótipos harmônicos e rítmicos, pela referencialidade dos ruídos e pela direção semântica de alguns usos da voz, mas também pelas animações. O reencontro do ouvinte com um material musical familiar e os efeitos de síncrese (sincronia + síntese, conforme Chion) audiovisual, criando nós coerentes de sentido ou de sensação, produzem momentos de identificação que são quebrados pelas sessões de improvisação livre. Também o uso dos filmes de animação da Disney alternam momentos de identificação com estranhamento, já que a projeção do delicado material original é convulsionada pela edição ou acompanhada por material sonoro que conflita com a gramaticalidade habitual. Mas, na estrutura global, os interlúdios são o grande choque à linearidade do espetáculo musical, já que interrompem o mergulho na experiência sensorial (por mais convulsionada que ela já seja), lembram que há uma pesquisa científica por trás do espetáculo estético.

Na maioria das intervenções entre as peças, a leitura é feita por uma voz descorporificada que só ganha identidade na metade da Audição. Uma voz sem lugar, onipresente – já que também viaja pelo sistema sonoro de 7 caixas de som distribuídos pela sala – e que lembra o narrador onisciente do cinema e do teatro. A voz com autoridade acadêmica retira o lugar prioritário da música e da imagem, colocando em primeiro plano a palavra constituída como discurso. Mas o discurso também faz oscilações entre a linearidade didática e a performance, as vozes pronunciam com inflexão variável, a lógica prosaica é carcomida por argumentos poéticos ou declarações exageradas e diferentes categorizações com 3 tipos são apresentadas, formando um caleidoscópio conceitual que ironiza a tipologia tripartida de Disney na abertura de *Fatasia* (1940) e que bombardeia a plateia com referências racionalizantes. Ou seja, os interlúdios são metalinguísticos e apontam para as peças de vídeo-música, trazendo também algumas referências sobre os conceitos que movem o trabalho criativo do “As Is”, mas também participam de nossa intenção de instigar o questionamento sobre as relações audiovisuais no lugar de oferecer a resposta; o distanciamento que propõem não é um terreno seguro: a resposta final é do espectador. O que se ouve não são textos, são experiências de escuta, performances que mantêm a crítica alerta antes de serem testemunhos estabilizadores. O desenrolar do roteiro da Audição oscila entre peças audiovisuais de difícil identificação (onde deveria ocorrer

o envolvimento emocional) e interlúdios conceituais cuja compreensão é dificultada (onde a palavra perde sua capacidade de esclarecer).

“As Is”

Brecht e Eisenstein, por um e outro caminho, unilateralmente, cada um elaborou mecanismos diferentes para chegar a uma compreensão emocional do espetáculo; embora seguindo caminhos diferentes, pelo Êxtase e pelo Distanciamento, eles se tocam em alguns pontos. O diretor de cinema, a princípio, dedica toda sua energia a dirigir os sentimentos e, mais tarde, concebeu seu trabalho investigativo até a lógica das emoções: indo além do impacto sensível e da identificação emocional, o efeito da Atração devia fazer o espectador compreender intelectualmente, segundo Alea (1998, p. 81, 82 e 88). O diretor de teatro se deixa vencer pela emoção da lógica e nos adverte que o sentimento pode estimular a razão; esta, por sua vez, purifica nossos sentimentos. A divergência entre ambos pode ser superada logicamente “se considerarmos o *páthos* de Eisenstein e o distanciamento de Brecht como dois momentos de um mesmo processo dialético (alienação-desalienação) do qual cada um deles isolou e enfatizou uma fase diversa, [...] [como] partes de uma mesma atitude” (ALEA, 1998, p. 88).

O corte, o choque, é um elemento comum entre eles. A narrativa seria interrompida por uma Atração ou por um alteração no fluxo da atuação – o ator passa a ser narrador ou dirige-se à plateia. Usando termos dos dois pensadores: o conflito – emocional ou racional – com a linearidade narrativa provoca distanciamento. Brecht criou técnicas que provocavam no espectador surpresa e estranheza, efeitos iguais àqueles provocados pelos números de circo e bombinhas sob a cadeira do público de Eisenstein. Então, ambos produzem um deslocamento das emoções por meio de determinados recursos, que provoca outras e novas formas de emoção, elevando o espectador ao plano da mudança. Assim, são dois momentos com o mesmo objetivo; são estratégias para a construção do efeito no espectador que podem articular “a relação espetáculo-espectador: de uma parte o *páthos*, o êxtase e a alienação; de outra parte, o distanciamento, o reconhecimento da realidade, a desalienação” (ALEA, 1998, p. 90). E este movimento de um estado a outro pode ocorrer várias durante o desenrolar da obra: do sentimento, da identificação e do êxtase, para a razão, a atitude crítica e a lucidez.

A Audição do “As Is” foi elaborado para ser um desdobramento dos nossos objetivos de Pesquisa: as experimentações buscam na música contemporânea referências para uma outra audiovisualidade e a apresentação ao público busca estratégias cênicas para tornar a publicação em efeito. No contexto de uma apresentação musical, normalmente assistida como um momento de fruição sensorial, os textos apresentados são um corte que provoca um distanciamento. É um discurso metalinguístico que dá referências analíticas para as peças, mas, se por um lado as torna exemplo do que é dito, o que é dito é multifacetado e até irônico. Se, por um lado, há o estranhamento do material sonoro utilizado e da articulação audiovisual apresentada, o discurso torna-se um elemento tensionador da fruição e não um farol de lastro interpretativo. Falta a audiovisualidade reconhecível, falta o texto esclarecedor, falta a plena identificação com referenciais estéticos estereotipados, falta o discurso que apazigua. Coloca-se uma tensão entre emoção e razão, sensorialidade e inteligência, que mantém vivo o questionamento. O texto e as peças questionam o estereótipo e seu contexto constitutivo, mas o “As Is” não tem respostas prontas, não há solução estável: palavra, imagem e som permanecem em busca de novas relações sensoriais e conceituais.

Considerações finais

Ensino, Pesquisa e Extensão se aproximam, respectivamente, da Pedagogia (no aspecto que envolve a formação do indivíduo), da Arte (na questão do experimentalismo e do desenvolvimento estético) e da Propaganda (na necessidade de divulgar e tornar público o conhecimento produzido). Assim, os frutos da Pesquisa são propagados dentro da Universidade pelo Ensino e, fora dela, pela Extensão, e a Extensão usufrui dos métodos de propagação desenvolvidos para o Ensino e do conhecimento desenvolvido na pesquisa. Dentro disso, o ideal utópico do Ensino, apesar de adotar técnicas advindas da Pedagogia, é o mesmo da Propaganda: alcançar o maior número possível de pessoas. Por outro lado, como já está implícito, o ideal da Publicidade é o mesmo da Pedagogia: moldar determinadas atitudes mentais e comportamentais, formando cidadãos que assumam determinado hábito dentro de certa ideologia. O “As Is” é um laboratório do interSignos, mas também produz material didático – exemplos que podem ser levados à sala de aula – e representa um importante recurso de divulgação das pesquisas

audiovisuais desenvolvidas dentro da EBA. Portanto está ideologicamente comprometido em termos de um ideal educacional de propagação de suas experiências estéticas: como provocar outras leituras audiovisuais?

As proposições de Eisenstein e Brecht ajudaram o “As Is” a avaliar o exercício da crítica e a vivência sensorial como mecanismos para causar um impacto que leve à transformação dos repertórios individuais, à memorização e à novas atitudes de longo prazo que possam, com o tempo, tornar-se multiplicadoras e interferir amplamente na cultura de uma sociedade. Dentro do idealismo que consideramos de uma perspectiva educacional ampla, assumimos as leituras como mais um estímulo à criatividade abduativa audiovisual.

Num amadurecimento formal decorrente dessas discussões reduzimos, já no início de 2015, a média de duração dos interlúdios e deixamos os textos mais poéticos. Em meados de 2015, os textos ainda com grande carga explicativa e conceitual passaram a ser previamente gravados na voz de Irene Velloso, de 7 anos. A densidade textual, na delicada voz infantil, foi uma Atração criada pelo “As Is” para, também, causar um distanciamento do fluxo sensorial das performances audiovisuais. Se, num primeiro momento, as leituras eram um contraponto às improvisações, agora, nos próprios interlúdios constituímos um tensionamento razão x sensibilidade.

Referências Bibliográficas

ALEA, Tomás Gutiérrez. Enajenación y desajenación. Rio de Janeiro: *CINEMAIS*, Revista de Cinema e outras Questões Audiovisuais, n. 12, p. 73-92, jul./ago. 1998.

AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 243 p.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 227 p.

LOBO, Luís Fernando. Fragmentos, cortes, montagem: Brecht e o novo espectador. Rio de Janeiro: *CINEMAIS*, Revista de Cinema e outras Questões Audiovisuais, n. 12, p. 67-71, jul./ago. 1998.

MACHADO, Arlindo. *Serguei M. Eisenstein; geometria do êxtase*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. 109 p.

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. Brecht: estranhamento e aprendizagem. *Revista JIOP*, Departamento de Letras Editora, n. 1, p. 9-17, 2010.

RODRIGUES, Márcia Regina. Algumas considerações sobre o teatro épico de Brecht. In: _____. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 147 p.

Semântica de uma memória: o queijo artesanal como patrimônio vivencial

José Newton Coelho Meneses

Professor Associado

Departamento de História – FAFICH - UFMG

RESUMO: A comunicação apresenta reflexões sobre a denominada “imaterialidade” de construções culturais identitárias, especificamente, observando a tradição artesanal do saber e do fazer queijo de leite cru nas fazendas de Minas Gerais. Contrapõe essa ideia de “imaterialidade” a um repertório de valores fundamentados em cotidiano material, dele parte inseparável, interpretando um “patrimônio vivencial”, onde artefatos instrumentais, saberes, práticas rotineiras e vivências complexas denotam os limites e a simplicidade da ideia de “patrimônio imaterial”. Reflete, ainda, sobre a memória e a dinâmica de experiências de homens e de mulheres envolvidos no processo. Elas apontam para saberes e práticas manuais que, ao serem pensadas teoricamente, apresentam um repertório complexo de atos e valores associados ao modo de fazer artesanal do queijo. Evidencia que tal complexidade fragiliza a síntese convencional do termo “imaterial” na designação de patrimônios culturais.

Palavras-chave: Queijo artesanal; patrimônio; cultura material; Minas Gerais.

RÉSUMÉ: La communication présente des réflexions sur la “immatérialité” de constructions culturels des identités, spécifiquement, observant la tradition de savoir-faire du fromage de lait cru dans les fermes de Minas Gerais. Il s’oppose à cette idée d’immatérialité, à un répertoire de valeurs basées dans le quotidien matériel, une partie inséparable de lui-même, interprétant un “patrimoine expérimental”, où des artefacts instrumentales, des savoirs, des pratiques ordinaires et des existences complexes, dénotent les limites et la simplicité de l’idée du “patrimoine immatériel”. Elle contemple, encore, sur la mémoire et la dynamique d’expériences d’hommes et de femmes impliquées dans le processus. Ils apparaissent pour des savoirs et des pratiques manuelles

que, pensés théoriquement, ils présentent un répertoire complexe d'actions, de mémoires et des valeurs associée à la façon de faire de l'artisanat du fromage.

Mots-clés: fromage artisanal; patrimoine; culture matériel; Minas Gerais.

Nesta comunicação objetivo apresentar algumas reflexões acerca da chamada “imaterialidade” de bens de cultura e suas formas interpretativas. Ela é uma narrativa de uma experiência instrumental de pesquisa que subsidiou o registro, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, do modo de fazer queijo artesanal em Minas Gerais, como patrimônio da cultura imaterial do Brasil. O mencionado registro reconhece como prática tradicional e identitária o artesanato do queijo Minas em três regiões distintas do Estado: Serro, Serra da Canastra e Alto Paranaíba. O registro efetivou-se em 15 de maio de 2008 e teve por fundamentação, estudo e pesquisa por mim coordenados, em um processo rico de descobertas e de inquietações teóricas.

Nesta reflexão quero atentar para o percurso memorialístico de uma construção identitária. Um modo de fazer tradicional de queijos artesanais permanece em dinâmica de experiências que o transforma a todo instante, mas, o mantêm vivo e vivenciado por grupos sociais específicos. Além disso, tal vivência, de mudanças e de permanências, é guardada na memória social como um bem de todos, como um patrimônio da cultura de Minas. A dinâmica dessa memória é o objeto desta comunicação.

Nenhuma pesquisa histórica interpretativa de *fazeres* tradicionais pode abdicar de reflexões teóricas problematizadoras desse objeto complexo, os *saberes* e as práticas manuais – bem materiais – ditadas por eles. O caso que enfocaremos, o modo tradicional de fazer queijo artesanal em Minas Gerais é, em síntese, um saber-fazer construído historicamente e permanente em uma tradição forte, porque aderida a uma realidade social importante. Por isso mesmo, sua dinâmica de mudanças, a despeito dessa permanência mencionada, é extremamente estimuladora como objeto para se pensar o fazer humano.

Desde o início de meu trabalho, a expressão “patrimônio imaterial” parecia demasiadamente inconsistente para adjetivar uma prática, um modo de pensar a vida cotidiana, uma economia da fazenda mineira produtora de queijo, uma vivência familiar integrada ao processo

econômico. Surgia-me como expressão pouco aplicável a uma forma de trabalho autárquico, essencial para os proprietários, e pouco denotativa para apreender e explicar a significação do saber-fazer por parte dos queijeiros, para designar uma identidade construída em uma longa história de escolhas da produção rural de Minas Gerais. Enfim, o termo “imaterial” apresentava-se ao pesquisador como incorreto para nomear um modo de fazer de um produto de conservação do alimento (o leite) que, no percurso da história, constituiu formas de abastecimento alimentar, sobrevivência de indivíduos e de grupos familiares, riqueza material de produtores, simbologias e identidades regionais construídas na significação da vida de segmentos sociais envolvidos na prática estudada.

A inconsistência da expressão me parecia, à época da pesquisa (e continua me parecendo) decorrente da contraposição dicotômica entre materialidade e imaterialidade em cultura, dicotomia, por sua vez, herdeira de uma tradição que nas discussões, opõe, de forma simplista, o natural e o cultural. Para o processo interpretativo das culturas e para a fruição dos resultados dessas interpretações é, ao meu entendimento, extremamente perigosa tal dicotomia. O seu simplismo apresenta riscos teóricos e reflexos práticos no processo de interpretação daquilo que consideramos patrimônio cultural. Apresenta, ainda, fragilidades comprometedoras na apreensão dessas práticas, na medida em que, como produtos culturais, elas tornam-se comercializadas de forma parcelada, destituídas de sua complexidade.

Não há como separar o material e o imaterial na busca de entendimento dos modos de fazer tradicionais. O lugar e o valor dos instrumentos e dos saberes, das matérias-primas e das técnicas, do produto e dos seus significados, formam uma unidade complexa e dinâmica, forjada no processo, pelo conjunto da prática, pelo todo da ação humana. É o que chamamos *modo-de-fazer*.

É claro que a ideia de *patrimônio imaterial* fundamenta-se na busca contemporânea de ressaltar o campo da idealidade, do valorativo e dos significados simbólicos, contrariando a prática hegemônica de eleger apenas como valorosos as edificações, os instrumentos e os objetos móveis. Essa era, até então, a forma monumentalizadora dos artefatos, na tradição patrimonializadora no mundo ocidental. Esses novos rumos pressupõem a nomeação de uma nova prática. *Intangível* e *imaterial* são as palavras que parecem denotar esse tipo de patrimônio não materializável em edifícios, mobiliários, instrumentos e objetos.

Enfim, a ideia de “imaterialidade” liga-se umbilicalmente ao conceito antropológico de cultura: algo de caráter desmaterializado e de uma dinâmica complexa, posto que vinculado ao processo das relações sociais e das construções simbólicas. No entanto, esse caráter simbólico tem sua possibilidade de compreensão apenas se interpretado com a materialidade de sua experiência.

As ações praticadas pelos homens em seu cotidiano são, para traduzirmos de forma simples, atos feitos na produção de sobrevivências, de riquezas, de qualidades de vida: são fatos. Atos humanos pressupõem saberes na elaboração de coisas, escolhas nas formas de manifestá-los e, assim, conjugam materialidades e imaterialidades inseparáveis. Diríamos que esses atos feitos de forma tradicional – a forjar na história e nas vivências, identidades regionais – seriam patrimônios factuais, vivenciais, experienciais. Nem materiais, nem imateriais; nem tangíveis, nem intangíveis. Para um historiador do século XXI, no entanto, é temerária a palavra factual: remete a uma tradição rompida e condenada pela prática da história-problema que vivenciamos na historiografia do século XX para cá. Se fatos apresentam vivências e experiências que, também não se encaixam na definição de imaterialidade, os patrimônios imateriais seriam mais denotativamente denominados de *experienciais*, ou, de forma ainda mais significativa, nomeados de *patrimônios vivenciais*.

Em síntese, quando dimensionamos uma ação da vivência humana e, principalmente, quando buscamos interpretar percursos históricos de grupos sociais específicos, a expressão *imaterial* é inconsistente para denotar toda a complexidade dos significados dados aos aprendizados, às opções de formas de agir, aos modos de fazer e de nomear o que se faz. A exigência primeira da linguagem da ciência é a de ser denotativa, não permitir a dubiedade, mesmo que estimule novas formas de nomear. Imaterial é, neste sentido, palavra vaga que se pretende simplificadora, mas que se torna simplista. Não apreende e não denota a complexidade das vivências não materializáveis em artefatos. E mais, no caso em questão, o modo de fazer queijo artesanal, não faz sentido desconsiderar a integridade de uma tradição. Não podemos, então, separar o material (o alimento queijo, os instrumentos de seu fazer, a matéria prima que movimenta enorme materialidade na sua produção, a arquitetura funcional das fazendas produtoras, os caminhos do mercado, as práticas de comercialização, dentre outros), dos saberes e significados a ele associados.

Patrimônio é conceito já muito discutido e teorizado nas discussões acadêmicas e naquelas nascidas na prática das instituições oficiais de salvaguarda dos bens culturais. Aqui, de forma sintética, podemos dizer que tomamos patrimônio como conceito denotador das ações humanas que identificam um grupo social e o diferencia de outra coletividade. Importante ressaltar que esse conceito ultrapassa o espaço institucional: é percebido e valorizado por esses grupos sociais e entendidos como tal, ou seja, como aquilo que os identifica. Assim, o homem comum, ao agir tradicionalmente, tem uma “autoconsciência cultural” que o situa como ser produtor de cultura. José Reginaldo Santos Gonçalves (2003, p. 29), ao discutir patrimônio como categoria de pensamento, distingue as políticas de patrimônio e a noção de patrimônio. Diz o autor:

Mais do que um sinal diacrítico a diferenciar nações, grupos étnicos e outras coletividades, a categoria patrimônio, em suas variadas representações, parece confundir-se com as diversas formas de autoconsciência cultural.¹

Para o grupo social envolvido na produção artesanal de queijo, objeto de minha pesquisa, e creio, para todos os grupos sociais, patrimônio é instrumento de utilidade para valorizar a ação e justificá-la como opção de vida. Essa utilidade da ideia de patrimônio (como apresenta o mesmo autor citado acima) tem para eles a função mediadora entre o humano e o divino, entre o céu e a terra, a natureza e a técnica, o visível e o invisível, entre o passado e o presente. A consciência do valor cultural e identitário do saber-fazer cotidiano media as dinâmicas relações entre a vivência e os valores a ela atribuídos socialmente.

Memória, condição identitária e a necessidade de salvaguardas

Ao homem contemporâneo, a convivência com vestígios do passado que o identificam costuma gerar conforto, segurança por saber-se parte de uma construção antiga que lhe sustenta e justifica as tradições e as ações costumeiras. Quando a construção passada é permanência e tradição vivas e arraigadas na dinâmica das construções culturais, esse conforto se transforma em orgulho identitário e supera o temor pelo esquecimento que

¹ GONÇALVES, 2003, p. 29.

geraria sentimento de perda. Modos de fazer tradicionais se enquadram nessa categoria de permanências que sinalizam ao homem moderno sentimentos de orgulho pelos saberes construídos em seu passado. Aos mineiros contemporâneos os modos de fazer artesanais de queijo a partir do leite cru, tradição persistente e em dinâmica transformação em sua cultura, identificam seus modos costumeiros e dá conforto à suas vidas. Além disso, embasa a sobrevivência de numerosas famílias e fundamenta a economia de municípios e de regiões. Poucas manifestações culturais, portanto, como vemos, são tão enraizadas, se considerarmos as instâncias sociais, simbólicas e econômicas.

A ideia de “perda” e o temor que ela incutiu na mentalidade ocidental dos tempos modernos, fatores tão importantes na tradição das buscas de reconhecimento do patrimônio histórico no nosso tempo, são decorrentes de uma concepção apegada à certa tradição histórica de que a história é um processo contínuo de destruição de “coisas”, de objetos e de bens materiais. A dinâmica das culturas e as conquistas de uma nova história do século XX, no entanto, nos levam a pensar a história como o contrário: um processo de construção de saberes, de fazeres, de estruturas materiais e simbólicas, de sentidos e de representações da realidade. Assim, entendendo como patrimônio cultural a herança histórica e a sua dinâmica transformação (da mesma forma histórica) é que podemos pensar na interpretação e no reconhecimento de modos de fazer tradicionais de um produto *sui generis* importante economicamente para um determinado território cultural.

Com base nessa concepção de história, pressuponho que para pensar a memória e a ideia de patrimônio dela decorrente, é extremamente salutar, sob o ponto de vista teórico, questionar as teorias do medo da perda na categorização das formas de buscar reconhecimentos patrimoniais, na construção dos lugares de memória, na luta por salvaguardar heranças e tradições. A pergunta que surge é: memorizamos e guardamos um bem de cultura porque temos medo de perdê-lo ou porque o entendemos como parte de nossa construção histórica? Ou ambos os sentimentos estão presentes no processo? Em outras palavras, entendemos o bem de cultura como algo em processo ou como evento feito, acabado e em risco de degradação?

É bom que leiamos Maurice Halbwachs (HALBWACHS, 1990) e Pierre Nora (NORA, 1993) com essas indagações em mente. O discurso da perda e da degradação promovida pelo tempo, presente em ambos

e ressaltado em Nora, negativiza a memória como processo social e a toma como instrumento de reparo ao dano causado pelo tempo. Para Nora, os lugares de memória são compensações por uma incapacidade contemporânea de memorizar e de viver o memorizado. Não creio que seja assim com as vivências que conservam e mantêm os modos de fazer da tradição artesanal.

A partir da experiência da pesquisa feita – e que aqui me serve como algo para se pensar mais detidamente e teoricamente –, penso a vivência de um modo de fazer, guardada no tempo e permanente como característica de uma cultura, como fundamentalmente, uma consciência temporal não volatizável na linearidade cronológica; como um reconhecimento de um tempo culturalmente construído e em construção e, portanto, parte de uma história em transformação, desde o passado, ainda em processo no presente e em direção ao futuro.² Essa autoconsciência da temporalidade histórica de um bem constrói no indivíduo a ideia de que esse bem tem valor identificador e é patrimônio motivador de orgulho. Essa autoconsciência está evidente em cada membro do grupo social por mim estudado para o trabalho de registro aqui focado. Do fazendeiro ao queijeiro, do comerciante à quitandeira, dos memorialistas ao cidadão comum, todos são partícipes da construção desse valor.

Interpretar os saberes e as técnicas de fatura de um produto artesanal é, sobretudo, enquadrá-lo em um repertório de expressões da cultura que referenciam a constituição de identidade dos grupos sociais. É tomá-lo como prática enraizada nas relações humanas forjadas em um processo histórico específico, identificável e interpretável, que continua em percurso dinâmico de construção cultural, mesmo marcado por uma reprodução tradicional no seu lento construir-se em mudanças e em adaptações. É considerar os saberes como construções da memória social.

Modos de fazer englobam saberes e são depositários de tradições em consolidação na dinâmica de uma prática recheada de permanências e de mudanças, portanto, de memórias: ações perdem o sentido e são esquecidas; outras permanecem e confirmam a configuração do fazer. Modos de fazer, também, conformam identidades de grupo. São, assim, jogos da memória, do lembrar e do esquecer formas, técnicas, instrumentos, materiais, significados. Trazem em seu âmago a busca de

² Inspiro-me aqui na reflexão de Reinhart Koselleck. Ver “O futuro passado dos tempos modernos” (KOSELLECK, 2006, p. 21-94).

persistência de práticas, de permanência de costumes, da presença de algo caro e da continuidade de formas de agir. Apresentam-se, ainda, como reminiscência, ou seja, uma busca, uma tentativa de recuperação de algo perdido, uma anamnese para se descobrir o que deixou de ser e que tem sentido reviver.

Segundo Massimo Montanari (MONTANARI, 2009), as identidades e a diversidade na área da cultura alimentar existem em função das trocas culturais. Para ele

Conservadoras, embora nada estáticas, as tradições alimentares e gastronômicas são extremamente sensíveis às mudanças, à imitação e às influências externas. Cada tradição é fruto – sempre provisório – de uma série de inovações e das adaptações que estas provocaram na cultura que as acolheu.³

Em se tratando de compreensão dos processos memorialísticos, a minha perspectiva de trabalho e de interpretação de culturas, como historiador, tende a concordar com o antropólogo Daniel Miller (MILLER, 2013) e o seu paradoxo de que “a melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção à nossa materialidade fundamental”.⁴ Nessa perspectiva, e como o autor preconiza, é melhor questionar a oposição do senso comum “entre pessoa e coisa, animado e inanimado, sujeito e objeto”.⁵ Nossa humanidade se manifesta em complexa integração de manifestações de vária ordem e, para entendê-la, as materialidades são essenciais. Elas nos permitem ver suas construções sociais e, através delas, entender as vivências coletivas. Objetos e artefatos são poderosos como denotadores de memórias e como possibilidades interpretativas delas.⁶

O queijo artesanal de Minas Gerais e as características formas de sua confecção denotam uma tradição dinâmica radicada em sua origem

³ MONTANARI, 2009, p. 12.

⁴ MILLER, 2013, p. 10.

⁵ MILLER, 2013, p.11.

⁶ Peter Stallybrass exercita bem a interpretação da roupa como memória. Ver STALLYBRASS, 1999. Essa reflexão necessita do aprofundamento proposto por Daniel Miller de que é necessário desumanizar as ciências humanas; pensar o material no mesmo nível do mental. No entanto, o presente texto não é o espaço adequado para tal procedimento teórico.

nas técnicas típicas da região centro-norte de Portugal – serra da Estrela, incluída – e que em nossa história formataram formas de fazer próprias. Essa origem técnica aporta na América portuguesa com o colonizador e é raiz de uma nova construção intimamente ligada, a cada tempo, à sobrevivência de colonos ibéricos, de indivíduos luso-brasileiros e, por fim, de mineiros. Sua confecção se estabelece, com variações por todo território de Minas Gerais dos tempos antigos e, hoje, tem características específicas reconhecidas para regiões geográficas distintas do Estado, com condições físico-naturais, econômicas e socioculturais particulares.

Serro, Canastra, Alto Paranaíba, Araxá e serras do sul de Minas são microrregiões onde se estabelecem e se edificam em dinâmica tradição os modos de fazer de um queijo reconhecido mundialmente como “artesanal tipo Minas”. Ele se elabora a partir de leite cru, de uma tradição familiar e de uma economia local que o associa à atividade fundamental da fazenda mineira típica. É o *queijo Minas* que, a despeito de ter gerado formas industriais de fatura, setor pujante da economia em todo o Estado, não perdeu a força de sua tradição artesanal e não deixou de ser importante, cultural e economicamente, em seu modo de fazer original. Diria mesmo que essa tradição industrial se reforça com a preservação do modo de fazer artesanal.

Os fatores físico-naturais de cada uma dessas regiões propiciam pastagens naturais típicas e o desenvolvimento de bactérias específicas que se multiplicam em cada um desses microclimas e dão a cada queijo aparência e sabor específicos. A esses fatores somam-se vários aspectos socioculturais. Eles forjam um modo de fazer próprio na manipulação do leite, dos coalhos, das massas, das formas de prensagem, da cura, e da tradição comercial. A esse modo de fazer acrescentam-se formas de viver, significados atribuídos, sentidos e simbologias aderidas.

O modo de fazer queijo artesanal nas regiões de Minas Gerais comporta, portanto uma semântica de memórias que vão se construindo como uma linguagem que expressa formas instrumentais e técnicas de intervenção produtivas, parte de um repertório valioso de saberes para vários grupos sociais. No caso dos alimentos e das práticas alimentares é bom, novamente, lembrar Montanari (MONTANARI, 2009, p. 11), quando discute a riqueza dos processos culturais ligados à culinária e à cozinha, reforçando a ideia de que eles constituem uma linguagem com seus vocábulos (os produtos e os ingredientes), organizados em regras que constituem uma gramática (as receitas que transformam ingredientes

em alimentos), com uma sintaxe específica (a ordem dos alimentos, o cardápio) e uma retórica particular (os comportamentos no convívio ao se alimentar). No caso do queijo artesanal e de outras práticas, essa linguagem quer construir um discurso narrativo da memória. Os processos alimentares na história, portanto, nos apresentam essa semântica de memórias. Ela, em dinâmica de lembranças e de esquecimentos, de mudanças e de permanências, de valores e de identidades, constrói saberes e modos de os materializar (fazer), na cozinha ou na queijaria de fazendas mineiras e de outras partes do Brasil.

A linguagem da memória em torno do fazer queijo, aliás, constrói, também, dizeres específicos em Minas. Aqui diz-se que *em fazenda sem queijo até os cachorros são magros*, pois não haveria para eles o soro, subproduto do queijo, deixado para sua alimentação. Expressões referentes ao leite e a seus subprodutos, sempre foram e são construídas para identificar Minas e os mineiros. Só para exemplo, podemos aqui nos referir ao espaço da política nacional, quando em tempos históricos diferentes, referências ao leite e ao queijo, identificaram a presença de mineiros no exercício do poder. Refiro-me à *política do café com leite*, numa identificação de São Paulo e Minas Gerais dividindo esse poder na República Velha e, em outra ocasião, a *república do pão-de-queijo*, quando, no governo de Itamar Franco, grande número de mineiros compuseram seu ministério e ocuparam funções públicas de notoriedade no país. Talvez, ao lado do *trem-de-ferro*, seja o queijo artesanal a referência simbólica mais identificadora de Minas e de sua gente.

Expressões e ditados populares evidenciam a força identitária do queijo artesanal. No cotidiano, a gente de Minas, quando está confusa, *avança na lua pensando que é queijo*. Ela diferencia claramente as coisas e age sem subterfúgios, pois *pão pão, queijo queijo*; e essa franqueza é valor que não se perde. Quando tem facilidade de dar soluções para situações difíceis está *com a faca e o queijo na mão*. Ao demonstrar consciência dos lugares sociais assumidos pelas pessoas diz que *em festa de rato não sobra queijo*. Enfim, *um abraço, um beijo e um pedaço de queijo* é expressão que saúda os amigos em tempo de felicitação e diz que amizade, mais que presente, é o que tem importância.

A dimensão do passado e a construção de sua memória são estruturas fundamentais no processo interpretativo dos bens de cultura e no desejo de patrimonializá-los. Essa semântica da memória é representativa de como eles (passado e memória) significam para nós

uma ideia de equilíbrio entre tecnologia e arte; entre cultura e natureza, possibilitado pela ideia de *antiguidade*. O passado para nossa cultura é, ainda a consciência de *continuidade* e de *sequência* que nos possibilitaria a criação cumulativa e a herança. É, por fim, um sinônimo de *finalismo* através do qual temos consciência do bem cultural como obra acabada, cristalizada no tempo, pronta para ser guardada (FORTUNA, 2013).

Vivencialmente, o homem adequa essa construção patrimonial à sua realidade social, tornando-a útil, a serviço de si, harmônica da busca de desenvolvimento social. Toma-a como construção própria, temporalmente edificada de forma coletiva. Portanto o patrimônio é parte de sua realidade, de suas idiossincrasias, de suas tradições: é sua identidade.

As temporalidades de um território cultural

Há uma dimensão complexa da manifestação desse modo de fazer que a insere em uma sofisticação, possível de ser compreendida se a tomamos como um território cultural. Aliás, diversos territórios de cultura: espaços regionais distintos e diferentes, onde esse bem patrimonial congrega um enorme repertório de manifestações ligadas a essa arte, no sentido mais intrínseco de fazer que exige saber; no sentido, também prático, de fazer cuidadoso e valoroso em seus significados identitário, econômico e social. É um território de fronteiras culturais lábeis, abertas às trocas, mas atentas às permanências. Espaço delimitado em sua *physis* e dialogante em sua dimensão fronteiriça. Espaço vivo de memórias construídas nas vivências; território com temporalidades múltiplas que exige de nós sensibilidade para dimensioná-las.

Como historiador, sou sensível à variedade de tempos dos territórios culturais do queijo artesanal, em Minas Gerais. A historicidade do tempo extrapola a visão narrativa da tradição histórica e tem na cronologia apenas um componente básico, mas não único, da percepção da vivência histórica. Ao percorrer e tentar interpretar esse território do queijo artesanal mineiro, dimensiono, em nossa contemporaneidade, um *tempo colonial*, onde seres colonizadores idealizaram e manipularam uma dinâmica real de encontros culturais de complexidade sofisticada. Aprendo um *tempo rural*, lento e permanente, por um lado ensimesmado, e por outro, integrado à dinâmica do mundo contemporâneo. Percebo um *tempo da família*, onde valores de integração e de partilhamento

compromissado entre membros evidencia-se na disciplina do fazer cotidiano. Vislumbro um *tempo da fazenda*, autárquico, buscando a sustentabilidade arraigada na tradição da independência do mundo urbano. Consigo mensurar um *tempo econômico*, é claro, atento à perspectiva de integração do fazer tradicional de um produto demandado pelo mercado de consumo atual que valoriza o alimento de boa qualidade. Sou sensível a um *tempo da sociabilidade e da solidariedade* evidente entre os produtores vizinhos a trocar informações sobre o queijo e os segredos de sua fatura. Há um *tempo natural*, cíclico e estacional, sensível às intempéries de sol e de chuva, de pastagens verdes ou secas e de integração do homem rural à natureza, explicitado nas mudanças mínimas e importantes no comportamento do queijeiro. Interpreto um *tempo identitário* ao reconhecer os significados do fazer queijo e ver nesse fazer o sentido da atividade profissional e da economia da fazenda.

Outros tempos podem ser percebidos, como o *tempo do turismo* a visualizar oportunidades econômicas com o reconhecimento do outro; o *tempo dos caminhos*, cuidadoso no escoamento da produção nas rústicas veredas do interior mineiro, seguindo as estações do ano e as condições de transporte; o *tempo do alimento*, que percebe a importância do queijo na mesa e na produção quitandeira de Minas, em suas dimensões da sobrevivência e do gosto.

A semântica da memória na vivência do modo de fazer queijo artesanal em Minas, comporta, nessa riqueza plural de temporalidades, a dinamicidade e a complexidade de memórias, de saberes e de fazeres permanentes e identificadores do que são a fazenda mineira, o produtor rural mineiro, o alimento tradicional das Minas. Nos permite, enfim, uma compreensão da história da construção deste bem, valoroso como fazer material, e como representação do ser mineiro.

Referências bibliográficas

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio*. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FORTUNA, Carlos. *Identidades, percursos, paisagens culturais: estudos sociológicos de cultura urbana*. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio*. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONTANARI, Massimo (Org.). *O mundo na cozinha*. História, identidade, trocas. São Paulo: Editora SENAC/Estação Liberdade, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khouri. *Projeto História* – Revista do Programa de Pós-Graduação em História, São Paulo, PUC-SP, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*. Roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Expressividade poética às avessas: a pose de poeta fracassado nos *Tristia* de Ovídio

Júlia Batista Castilho de Avellar¹

Doutoranda - FALE/UFMG

RESUMO: Este trabalho aborda o jogo ficcional nos *Tristia*, de Públio Ovídio Nasão, a partir da análise da máscara de poeta fracassado adotada pelo eu-poético (homônimo do autor). Expulso de Roma e relegado em Tomos, às margens do Mar Negro, Nasão expressa nessas elegias o declínio de seu talento poético e a incapacidade de compor versos em meio às adversidades do exílio. Ele se apresenta como um poeta sem *ars* e *ingenium*, que, cercado por guerras e povos bárbaros, não consegue polir seus versos e até mesmo parece esquecer as palavras em latim. Daí as leituras biografistas que atribuíram à obra menor valor literário. Todavia, na enunciação, os poemas revelam-se refinados e repletos de referências literárias, de modo a instaurar uma tensão entre o que diz o eu-poético e o próprio texto. Diante disso, evidenciaremos a ironia que perpassa as elegias, destacando seu caráter metapoético: ao avaliar os próprios versos negativamente, Nasão constrói uma espécie de *ars poetica* às avessas.

Palavras-chave: Elegia romana; Ovídio; *Tristia*; ironia; metapoesia.

ABSTRACT: This study focus on the fictional game in Ovid's *Tristia* from the analysis of the mask of failed poet adopted by the first-person speaker (author's namesake). Expelled from Rome and relegated at Tomos, near the Black Sea, Naso expresses in these elegies the decline of his poetic talent and the inability to compose verses amid the hardships of exile. He presents himself as a poet without *ars* and *ingenium*; surrounded by wars and barbarian people, he can't polish his verses and

¹ Este trabalho resulta de pesquisas empreendidas durante meu Mestrado em Literaturas Clássicas e Medievais (FALE/UFMG), sob a orientação do Prof. Dr. Matheus Trevizam, e sintetiza diversas ideias presentes na dissertação “As Metamorfoses do Eu e do Texto: o jogo ficcional nos *Tristia* de Ovídio” (2015), realizada com o apoio do CNPq. Email: juliabcavellar@gmail.com.

even seems to forget Latin words. Hence the biographical readings that tended to decrease the literary value of the work. However, the poems reveal themselves refined, full of literary references, and present a tension between what Naso says and the text itself. Therefore, we recognize the irony that permeates the elegies and highlight its meta-poetic character: Naso evaluates negatively his own verses and, this way, makes out a sort of *ars poetica* upside down.

Keywords: Latin elegy; Ovid; *Tristia*; irony; meta-poetry.

Introdução

Os *Tristia* (“Tristezas”), de Públio Ovídio Nasão (43 a. C – 16/17 d. C.), têm como tema principal a *relegatio*² de Nasão, eu-poético homônimo do autor, em Tomos, cidade situada no extremo do Império Romano, à margem ocidental do Ponto Euxino (atual Mar Negro). Expulso de Roma por ordem do imperador Augusto, as razões do suposto exílio (e a sua real ocorrência) foram frequentemente objeto de discussão entre os estudiosos e, durante muito tempo, a fortuna crítica da obra centrou-se em leituras biografistas, que buscavam extrair dos *Tristia* dados sobre a vida e a rejeição do autor-empírico, atribuindo um valor documental à obra literária.³

Igualmente, as inúmeras afirmações do eu-poético a respeito do processo de escrita e dos poemas compostos no exílio foram frequentemente interpretadas ao pé da letra. Cercado por povos bárbaros e línguas indistintas, atormentado pelas inseguranças da constante ameaça de guerra no local de exílio, distante dos livros e do ambiente cultural de Roma, Nasão apresenta-se como um poeta fracassado, que perdeu

² Os romanos diferenciavam a *relegatio* (“rejeição”), pena em que eram mantidos os bens e o estatuto de cidadão romano, do *exilium* (“exílio”), punição mais severa, que implicava sua perda. Segundo informações presentes nos *Tristia*, Nasão seria caracterizado como “relegado”. No presente trabalho, porém, usaremos indistintamente os termos “relegado” e “exilado” para fazer referência ao eu-poético, visto que os utilizamos segundo seu sentido genérico, e não estritamente jurídico.

³ As causas do suposto exílio, por exemplo, são retiradas de *Tristia* II, 207 e consistem em um *carmen* (“poema”) e um *error* (“erro”). O *error* não é em momento algum explicitado. O *carmen*, por sua vez, é associado à *Ars amatoria*, poema sobre a arte da conquista e da sedução, com ensinamentos sobre o adultério e composto ironicamente sob a forma de um poema didático.

suas habilidades diante da desgraçada situação de viver exilado e que, em meio às condições adversas, não é mais capaz de escrever versos de qualidade. A partir de descrições autodepreciativas dessa natureza, foi comum atribuir à obra menor valor literário, já que as asserções do eu-poético foram por vezes interpretadas como expressão direta do autor-empírico.⁴

Por outro lado, no extremo oposto das leituras biografistas, alguns estudos recentes, inaugurados por Fitton Brown (1985), tenderam a duvidar da real ocorrência do exílio ovidiano. Diante da ausência de documentos ou registros oficiais do exílio do autor (ou de sua referência por contemporâneos) e devido ao fato de as descrições do local de exílio serem provenientes de fontes literárias, passou-se a acreditar que a rejeição do autor-empírico Ovídio era inteiramente uma construção literária e ficcional.

Ora, esses dois tipos de leituras, ainda que opostas, fundamentam-se em um mesmo princípio: que a partir da obra é possível esclarecer aspectos da vida do autor. No presente trabalho, porém, assumimos como ponto de partida a distinção entre o eu-poético Nasão e o autor-empírico Públio Ovídio Nasão,⁵ de modo que as informações presentes nos *Tristia* serão compreendidas como pertencentes ao âmbito literário, e não como puros dados da experiência do autor. Além disso, não se pretende investigar aqui a veracidade ou não do exílio, mas sim sua construção no interior do texto e como ela contribui para a formação de uma imagem de poeta fracassado em torno de Nasão.

⁴ Esse tipo de leitura pode ser exemplificado por Darcos (2009, p. 60-61, tradução e grifos nossos): *Ovide a physiquement senti et éprouvé la consommation mortelle, son corps le ramenait obstinément à la paralysie morale, intellectuelle, artistique même, que lui valait son exil. Totalement circonscrite, encerclée, comme l'illustre son style d'alors, sa vie se refroidit et s'éteint lentement.* – “Ovídio sentiu e experimentou fisicamente a consumação mortal, seu corpo o levava obstinadamente à paralisia moral, intelectual e até artística que lhe havia custado o exílio. Completamente circunscrita e cercada, como ilustra seu estilo desta época, sua vida esfria e se apaga lentamente”.

⁵ Fundamentamos nossa posição com base em Achcar (1994), que considera o sujeito lírico um construto literário; Eco (1994), que distingue as instâncias de “autor-empírico”, “autor-modelo” e “narrador” (ou eu-poético); e Calvino (2009), que considera que a primeira personagem pressuposta em qualquer obra literária é exatamente a do autor, que consiste em uma projeção da pessoa real, do autor-empírico.

É interessante notar que, ao assegurar o declínio de suas habilidades poéticas e vestir uma máscara de poeta fracassado, o eu-poético a princípio nega à sua poesia escrita no exílio qualquer valor ou expressividade poética. Não obstante, ao mesmo tempo em que ele avalia seus poemas negativamente no plano do enunciado, o texto revela-se refinado e repleto de referências literárias. Assim, Nasão, por um lado, constrói uma *ars poetica* às avessas, já que atribui a suas elegias precisamente o contrário daquilo considerado bom e decoroso segundo a tradição literária (exemplificada, por exemplo, pela *Epistula ad Pisones* horaciana). Por outro lado, porém, a partir exatamente da tensão entre o que afirma o eu-poético e o que os poemas de fato são, instaura-se neles sofisticada ironia. Desse modo, o anunciado fracasso poético, ao desmentir-se a si mesmo no âmbito da enunciação, apresenta-se como uma máscara do eu-poético altamente expressiva.

A máscara de poeta fracassado

Um dos elementos constituintes da imagem de poeta fracassado que Nasão constrói de si mesmo nos *Tristia* consiste naquilo que Williams (1994, p. 53) denomina um “*tópos* de autodepreciação poética”. Ao longo das elegias, são constantes as asserções de Nasão desvalorizando seus próprios versos e assegurando sua perda de talento e habilidade poética. Nesse sentido, ele apresenta seus escritos como desprovidos tanto de *ars* (“arte”, isto é, técnica, habilidades adquiridas) quanto de *ingenium* (“engenho”, ou seja, talento nato, habilidades naturais):

Si tamen ex uobis aliquis tam multa requiret
unde dolenda canam, multa dolenda tuli.
 Non haec **ingenio**, non haec componimus **arte**:
materia est propriis ingeniosa malis.

Se algum de vós, porém, perguntar por que canto
 muitas dores, muitas dores tolerei.
 Não as compus com **engenho**, tampouco com **arte**:
 a matéria se engendra nos meus males.
 (Tr. V, 1, 25-8, tradução e grifos nossos)⁶

⁶ O texto-base em latim usado para a realização das traduções dos *Tristia* foi o estabelecido por Jacques André na edição *Les Belles Lettres* (2008). Todas as presentes traduções são de nossa responsabilidade.

Ars e *ingenium* eram atributos fundamentais e indispensáveis ao bom poeta de acordo com os valores literários correntes em Roma no século I a.C., por influência de noções já difundidas no contexto helenístico grego.⁷ Sua ocorrência mais célebre em contexto latino é provavelmente aquela na *Epistula ad Pisones*, de Horácio:

*Natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena
nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice.* (grifos nossos)

Se pela **natureza** se torna louvável um carme, se pela **arte**, perguntou-se; da minha parte, nem o **estudo sem rica veia poética** nem o **rude engenho** vejo a que sejam úteis; de um, assim, o outro pede apoio, e conjuram amigavelmente.

(*Ad Pis.* 408-11, trad. de J. Avellar, S. Bianchet *et alii*, 2013, p. 45)

De acordo com os versos de Horácio, *natura* e *ingenium* se aproximam e se relacionam a uma “rica veia poética” (*diuite uena*), que representa o talento natural em abundância. Por outro lado, a *ars* se vincula à constante aplicação aos estudos (*studium*) e ao conhecimento adquirido, sendo, portanto, avessa àquilo que é sem erudição. Apesar da nítida oposição entre esses dois elementos, o poema louvável, aos olhos de Horácio, deveria reunir ambos. Nasão, por sua vez, ao afirmar-se privado tanto de *ars* quanto de *ingenium*, constrói uma imagem de si mesmo como o exato oposto do que era valorizado. Assim, no exílio, ele

⁷No contexto helenístico grego, o tratado de Neoptólemo de Páριο, datável do século III a.C. e cujos fragmentos foram transmitidos por Porfírio, apresenta como atributo do bom poeta a união de habilidade – *techné* – e potência – *dynamis* (LAIRD, 2007, p. 135). No contexto romano, por sua vez, Cícero, por exemplo, dirigindo-se a seu irmão Quinto, elogia o *De rerum natura* lucreciano por possuir tanto *ars* quanto *ingenium*: “Os versos de Lucrécio, como escreves, assim são: de muitos lumes de **engenho**, mas também de muita **arte**.” – *Lucretii poemata, ut scribis, ita sunt: multis luminibus ingenii, multae tamen artis* (*Ad Quintum Fr.* 2, 9, 3, grifos nossos). O próprio Ovídio, comentando sobre a poesia de Calímaco, considera esses dois elementos como parâmetros de avaliação: “Embora não se destaque pelo **engenho**, destaca-se pela **arte**.” – *Quamuis ingenio non ualet, arte ualet* (*Am.* I, 15, 14, grifos nossos). O mesmo se verifica ao mencionar Ênio: “Ênio grandíssimo no **engenho**, rude na **arte**.” – *Ennius ingenio maximus, arte rudis* (*Tr.* II, 424, grifos nossos).

próprio se caracteriza como um mau poeta em relação às ideias literárias difundidas à sua época no contexto romano.

O fracasso do eu-poético também se evidencia na descrição da matéria de seus versos. Ele canta as muitas dores que tolerou (*multa dolenda tuli*), matéria *ingeniosa* aos seus males. O sentido inicial de *ingeniosus* é “apropriado, adequado”. Ou seja, a matéria lamentosa das elegias pode ser identificada com as próprias vivências dolorosas da personagem poética Nasão: o assunto é adequado aos males vividos. O mais notável, entretanto, é que o adjetivo *ingeniosus* forma-se a partir do substantivo *ingenium*. E curiosamente, logo após afirmar que seus versos carecem de *ars* e *ingenium*, o eu-poético diz que a matéria é *ingeniosa*.

O primeiro efeito disso é amplificar a ausência de *ingenium*, já que o único engenho que restaria ao eu-poético seria aquele proveniente dos males sofridos. Essa ideia é reforçada pelo fato de que tanto *ingenium* quanto *ingeniosus* são formados a partir do antigo verbo *geno*, que significa “gerar”, “engendrar” (ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 483), tornando possível a interpretação de que as desgraças vividas por Nasão são a fonte de sua poesia, e não a arte e o talento poéticos.⁸ No entanto, essa afirmação de declínio exposta pelo eu-poético no âmbito do enunciado é ironicamente desmentida pela própria sofisticação da figura etimológica empregada para expressá-la (*ingenium-ingeniosa*). Assim, tendo-se anunciado privado de engenho, Nasão engenhosamente o expressa por meio de uma figura que se contrapõe ao que diz. Além disso, ao empregar precisamente esses dois termos-chave, considerados valores poéticos na tradição literária e celebrizados por Horácio, Nasão demonstra sutilmente a existência de autoconsciência literária no âmbito da composição da elegia: embora afirme-se fracassado, ele tem pleno conhecimento da tradição poética e, ao fazer referência a tais termos, revela de modo irônico ser falso seu declínio poético. A perda de *ingenium* é ainda retomada em diversas outras passagens:

⁸ Segundo Bonvicini (1999, p. 402), em nota à tradução italiana dos *Tristia*, “são as próprias desventuras que criam a poesia” (*sono le sventure stesse a creare poesia*). Essa ideia é inclusive reforçada pelos versos anteriores, em que Nasão justifica o fato de cantar muitas dores porque as sofreu.

*Ingenium fregere meum mala cuius et ante
fons infecundus paruaque uena fuit.
Sed quaecumque fuit, nullo exercente refugit
et longo periit arida facta situ.*

Os males **secaram meu engenho**, que mesmo antes era **fonte** infecunda e fina **veia**.

Mas, qualquer que tenha sido, **se esvaiu** sem a prática e **findou**, de longa inação ressequido.

(Tr. III, 14, 33-6, tradução e grifos nossos)

No trecho acima, a decadência do *ingenium* de Nasão é descrita por meio de uma metáfora aquática. Seu “engenho” é denominado uma *fons* ou *uena*, que, sem prática e pela inação, tornou-se *arida*. Essa imagem aquática da veia poética remete à passagem, anteriormente já citada, em que Horácio iguala o *ingenium* a uma “rica veia poética”, *diuite uena* (*Ad Pis.* 409).⁹ Assim, ao fazer com que o eu-poético caracterize seu *ingenium*, mesmo nos poemas anteriores ao exílio, como *parua uena* e *infecundus*, Nasão, embora apresente-se como poeta fracassado no plano do enunciado, ao mesmo tempo demonstra autoconsciência da tradição poética e literária, na medida em que a inverte e se autoironiza como poeta.

Essa autodepreciação se acentua no dístico seguinte, que esclarece que, por menor que o engenho fosse antes, secou completamente diante dos males. De acordo com Videau-Delibes (1991, p. 385), a imagem da água que seca remete às más águas de Tomos, de modo que se observa uma coerência entre a descrição do local de exílio, o corpo do poeta que é várias vezes descrito como debilitado e doente e a metáfora da criação poética. A isso se soma o fato de que a falta de prática (*nullo exercente*) e a longa inação (*longo situ*), supostas causas da perda do *ingenium*,¹⁰

⁹ De acordo com Videau-Delibes (1991, p. 384), essa metáfora da “veia poética” nos *Tristia* viria precisamente de Horácio.

¹⁰ Merece destaque a gradação dos verbos empregados para referir a perda de engenho do eu-poético. No primeiro dístico, *frango* (“quebrar”, “destruir”) aponta para uma ruptura em relação à situação anterior e indica que os males vivenciados no exílio foram responsáveis pela ruína do engenho de Nasão. No dístico seguinte, por sua vez, menciona-se a fuga (*refugit*) do engenho e, enfim, como ponto culminante, a sua morte (*periit*), metáfora bastante significativa se recordarmos que o exílio é muitas vezes referido nos *Tristia* como a morte também do eu-poético.

vinculam-se às condições em que se encontra o exilado, conforme indicam os versos seguintes da mesma elegia. Nasão não tem acesso a livros, com os quais poderia nutrir seu *ingenium* (*Tr.* III, 14, 37), não tem público para ouvir seus poemas (*Tr.* III, 14, 39-40), não tem um local tranquilo em que possa dedicar-se aos ócios da composição (*Tr.* III, 14, 41-2). Diante dessas condições desfavoráveis, não só suas habilidades poéticas são postas em xeque, mas até mesmo seus conhecimentos da língua latina:

*Saepe aliquod quaero uerbum nomenque locumque,
nec quisquam est a quo certior esse queam;
dicere saepe aliquid conanti – turpe fateri! –
uerba mihi desunt dedidicique loqui.
Threicio Scythicoque fere circumsonor ore
et uideor Geticis scribere posse modis.
Crede mihi, timeo ne sint inmixta Latinis
inque meis scriptis Pontica uerba legas.*

Amiúde busco um termo, ou nome ou lugar,
e ninguém há que possa me informar.
Amiúde esforçando-me para algo dizer – torpe confissão! –
faltam-me as palavras e a falar desaprendi.
Retumbam-me em torno as línguas trácia e cítica,
e pareço poder compor em **metro gético**.
Acredita: temo que pônticas palavras misturem-se
às latinas e as leias em meus escritos.
(*Tr.* III, 14, 43-50, tradução e grifos nossos)

Por viver entre povos que desconhecem o latim e cercado pelos sons de línguas estrangeiras, Nasão diz ter desaprendido a falar. Além de se tornar poeta fracassado na situação de exílio, ele ainda parece sofrer um processo de barbarização, segundo o qual afirma perder seus conhecimentos linguísticos. A esse respeito, é interessante que todo o segundo hemistíquio do pentâmetro – *dedidicique loqui* (v. 46) – é marcado por uma repetição de sons bem próxima do balbuciar, de forma a expressar poeticamente que Nasão desaprendeu a falar. Ademais, a imagem criada pelo emprego do verbo *circumsono* na voz passiva, no verso imediatamente seguinte, contém grande teor expressivo: é como se o eu-poético se ressoasse, fosse invadido e estivesse cercado pelos sons das línguas trácia e cítica. Ora, ainda que Nasão afirme o declínio de seu

ingenium, a forma como constrói seus poemas, sonora e imagetivamente refinados, parece desmentir seu fracasso, como demonstra a beleza poética da passagem mencionada.

Quanto à perda da *ars*, ocorre algo semelhante. A depreciação da qualidade poética de seus escritos é expressa quando Nasão comenta sobre sua obra anterior das *Metamorfoses* e diz faltar-lhe ainda a última demão (*summam manum*). O mais notável é que, imediatamente depois, o eu-poético emprega duas metáforas horacianas – a da bigorna (*incudibus*) e a da lima (*lima*) – para ilustrar a falta de correção e polimento de seus versos:

*Nec tamen illa legi poterunt patienter ab ullo,
nesciet his **summam** si quis abesse **manum**;
ablatum mediis opus est **incudibus** illud
defuit et scriptis **ultima lima** meis,
et ueniam pro laude peto, laudatus abunde,
non fastiditus si tibi, lector, ero.*

Não poderão, porém, ser lidos sem queixas por ninguém,
se se desconhecer faltar-lhes a última demão;
a obra foi-me arrebatada em meio à **bigorna**,
aos meus escritos faltou a **derradeira lima**;
peço vênia em vez de louvor, serei bastante louvado
se por ti não for desdenhado, leitor.

(Tr. I, 7, 27-32, tradução e grifos nossos)

Horácio, na *Epistula ad Pisones*, chama atenção para a importância de que os poemas sejam cuidadosamente polidos, ao afirmar que os romanos poderiam ser mais poderosos por causa da língua do que pelas armas, se a seus poetas não desagradassem o esforço e o vagar da lima (*limae labor et mora*).¹¹ Nasão retoma precisamente a metáfora horaciana ao dizer que a seus escritos faltou a derradeira lima. No entanto, ele o faz às avessas, uma vez que não segue a recomendação.

Algo similar ocorre na retomada por Nasão da metáfora da bigorna. Segundo Horácio, Quintílio de Cremona ordenava aos poetas “devolver à bigorna os versos mal torneados”.¹² Ora, o eu-poético dos

¹¹ *Ad Pis.* 289-91: *Nec uirtute foret clarisue potentius armis / quam lingua Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora.*

¹² *Ad Pis.* 441, trad. de J. Avellar, S. Bianchet et alii, p. 47: *et male tornatos incudi reddere uersus.*

Tristia afirma exatamente que sua obra foi-lhe arrancada em meio à bigorna, o que o impossibilitou de fazer as correções necessárias. Ele tenta justificar a rudeza de seus versos por meio da apresentação da impossibilidade de seguir as recomendações horácianas, uma vez que foi exilado antes que as pudesse cumprir. De fato, alerta: “Qualquer defeito, então, que o rude poema possuir, / se fosse permitido, eu haveria de corrigir.” – *Quicquid in his igitur uitii rude carmen habebit, / emendaturus, si licuisset, eram* (Tr. I, 7, 39-40). Diante disso, nota-se que Nasão, embora assegure a má qualidade de seus versos e a ausência de *ars* em seus escritos, na verdade revela-se pleno conhecedor da tradição literária. Ele não só retoma aspectos da tradição presentes em Horácio, mas ainda os nega ironicamente.

Além disso, Nasão tenta justificar o declínio poético manifestado na perda de *ars* e *ingenium* por meio das situações adversas em que se encontra devido ao exílio. Isso é perceptível na elegia I, 1, quando ele reflete sobre as circunstâncias apropriadas à produção de poemas e elabora uma espécie de pequena *ars poetica*. O mais expressivo é que o trecho se estrutura com base em pares antitéticos, uma vez que, para cada recomendação ideal apresentada, Nasão descreve-se em uma situação inversa:

Carmina proueniunt animo deducta sereno:
nubila sunt subitis tempora nostra malis.
Carmina secessum scribentis et otia quaerunt:
me mare, me uenti, me fera iactat hiems.
Carminibus metus omnis obest: ego perditus ensem
haesurum iugulo iam puto iamque meo.
Haec quoque quod facio iudex mirabitur aequus
scriptaque cum uenia qualiacumque leget.

Poemas fluem fiados por ânimo **sereno**:

tempestuosos são meus dias, por inesperados males.

Poemas exigem **retiro e repouso** do escritor:

arremessam-me o mar e os ventos e um feroz temporal.

Dos poemas, afasta-se todo o temor: eu, arruinado, julgo que uma espada se há de cravar já já em minha garganta.

Um juiz justo se admirará pois ainda faço estes versos, e com vênica lerá os escritos, mesmo ruins.

(Tr. I, 1, 39-46, tradução e grifos nossos)

A anáfora do termo *carmen* (*carmina, carmina, carminibus*), no início de cada dístico, é responsável por demarcar a pequena *ars poetica* que versa sobre as condições adequadas à composição de versos. Nesse sentido, a escolha precisamente dessa palavra para delimitar um trecho com reflexões sobre a própria poesia revela-se de fato metapoética. Nasão inicia suas reflexões sublinhando, no primeiro dístico, a importância da tranquilidade de espírito (*animo sereno*) para a escrita poética, embora seus dias em Tomos sejam, na verdade, turbados. A antítese fundamenta-se na oposição de *sereno* e *nubila* e configura uma metáfora meteorológica. O adjetivo *serenus*, além de “tranquilo”, pode significar também “límpido”, sobretudo ao se referir ao céu ou aos ares. Assim, em oposição aos *nubila tempora*, “dias tempestuosos” vivenciados no exílio, pode-se entender *animo sereno* metaforicamente como um céu límpido.

Uma segunda condição para a atividade poética, apresentada no dístico seguinte, consiste na necessidade de isolamento (*secessum*) e de amena tranquilidade (*otia*). Nasão, todavia, outra vez se apresenta em circunstâncias completamente contrárias ao ideal: ele é arremessado (*iactat me*) para todos os lados, o que é expresso poeticamente pela repetição do pronome *me* em diferentes locais do verso. A isso se soma o fato de que a situação do eu-poético é caracterizada como tempestuosa, não só no sentido metafórico do verso anterior, mas também no sentido literal, no que diz respeito ao mau tempo enfrentado na viagem a navio realizada até Tomos. O terceiro dístico, por sua vez, apresenta a última recomendação necessária à escrita de poemas: o espírito do poeta deve afastar-se de todo temor (*metus*). A situação de Nasão, porém, é marcada pelo perigo constante de habitar entre povos bárbaros e pelo risco de ter sua garganta cortada.

Apesar de caracterizar sua situação como completamente inadequada à escrita de poemas, esses versos demonstram-se curiosa e ironicamente bem trabalhados. O trecho explora anáforas, metáforas e repetições de palavras, que lhe intensificam a expressividade poética. Diante disso, concordamos com Williams (1994, p. 2) quanto à existência, na poesia ovidiana de exílio, de uma voz poética dissimulada, que produz a grande ambiguidade da obra: em uma leitura inicial, os versos parecem ilustrar cada afirmação do eu-poético sobre o doloroso efeito do exílio em Tomos, dados o “tom monotonamente lamentoso e a repetição aparentemente entediante de procedimentos como *adynata, exempla* mitológicos padrão e os constantes apelos por auxílio numa poesia que

não reclama nenhum mérito ou ambição artística” (WILLIAMS, 1994, p. 1);¹³ todavia, em outra leitura, essas mesmas afirmações são minadas pela própria poesia de exílio. De acordo com Williams (1994, p. 52), isso se manifesta no caráter “autorrefutador” de algumas elegias: “há uma discrepância básica entre a habilidade técnica que Ovídio demonstra na composição e sua repetitiva e não-ambígua insistência na erosão gradual dessa habilidade”.¹⁴

Considerações finais: uma *ars poetica* às avessas

Nos trechos destacados, Nasão se apresenta como não possuindo *ars* ou *ingenium*, seus versos permanecem sem revisão ou polimento, e o contexto em que escreve é totalmente hostil à escrita poética. Ao expor todas essas falhas em sua caracterização como poeta, mais do que negar a presença de expressividade poética em seus versos, na verdade o eu-poético realiza reflexões sobre a escrita e a própria poesia, de forma a constituir uma espécie de *ars poetica*. O mais interessante, sob esse aspecto, é que a *ars poetica* de Nasão é expressa ao contrário, pois os ensinamentos daquilo que é conveniente ao poeta louvável são apresentados mediante sua negação.

Ora, na medida em que todos os valores de um bom poema ou poeta são negados a Nasão e os preceitos dessa *ars poetica* constituída nos versos lhe são aplicados às avessas, o eu-poético dos *Tristia* aparece descrito como um poeta fracassado. Todavia, no âmbito da enunciação, por trás da superfície do texto, é possível entrever uma segunda *ars poetica*, essa sim aplicável aos *Tristia*: uma poética que se funda na manipulação da tradição literária e na dissimulação irônica. Apesar de o protagonista dos *Tristia* apresentar-se como um mau poeta, o aspecto intertextual de suas asserções, que com frequência remetem à tradição literária, revela na verdade autoconsciência literária. Com efeito, o poeta brinca astuciosamente com os valores poéticos em voga à época, a fim

¹³ [...] *his monotonously plaintive tone, his seemingly tedious repetition of standard devices such as adunata and familiar mythical exempla, his constant appeals for help in verse which claimed no artistic merit or ambition.*

¹⁴ *There is a basic discrepancy between the technical skill which Ovid displays in their [das elegias] composition and their repeated and unambiguous insistence on the gradual erosion of that skill.*

de compor uma “pose de declínio poético”. Segundo Williams (1994, p. 90), “é difícil perceber como a sutil evocação de Ovídio a Horácio, e o jogo de inversão que ele empreende com os cânones da *ars* horaciana não podem sugerir nada diferente da preservação do *ingenium* e da *ars* que ele teme perdidos”.¹⁵

Diante disso, pode-se dizer que esse jogo intertextual e irônico consiste não só em uma evidência da manutenção da *ars* e do *ingenium* ovidianos, mas principalmente se revela uma discussão sobre literatura ao se fazer literatura; contendo, por isso, elevado caráter metapoético. Ovídio discute sobre literatura a partir das palavras expressas por Nasão, mas também a partir dos próprios mecanismos de funcionamento de suas elegias, os quais se deixam divisar nas aparentes contradições entre aquilo que o eu-poético afirma e aquilo que se manifesta no próprio texto. Assim, é possível identificar uma poética ovidiana baseada na inversão das fontes, na dissimulação e, sobretudo, na ironia.

Referências

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

AVELLAR, J. B. C. *As Metamorfozes do Eu e do Texto*: o jogo ficcional nos *Tristia* de Ovídio. 2015. 320f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BONVICINI, M. Note e commenti ai *Tristia*. In: OVIDIO. *Tristia*. Traduzione di Renato Mazzanti. 2. ed. Milano: Garzanti, 1999. p. 211-457.

CALVINO, I. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CICERO. *Letters to Quintus and Brutus. Letter Fragments. Letter to Octavian. Invectives. Handbook of Electioneering*. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Loeb Classical Library 462. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

¹⁵ *It is difficult to see how Ovid's subtle evocation of Horace, and the game of reversal which he plays with the canons of Horatian ars, can suggest anything other than the preservation of the ingenium and ars he fears lost.*

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. 3. ed. rev. e aum. Paris: Klincksieck, 1951.

FITTON BROWN, A. D. The unreality of Ovid's Tomitan exile. *Liverpool Classical Monthly*, Liverpool, v. 10, n. 2, p. 18-22, 1985.

HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*. In: AVELLAR, J.; BIANCHET, S.; MACIEL, B; MONTEIRO, D. (Org.). *Epistula ad Pisones*: ed. bilíngue. Belo Horizonte: Laboratório de Edição – FALE/UFMG, 2013. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/index.asp?path=no1volljulho2004.asp&title=Downloads>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

LAIRD, A. The *Ars Poetica*. In: HARRISON, S. (Ed.). *The Cambridge Companion to Horace*. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 132-143.

OVIDE. *Les Amours*. Texte établi et traduit par H. Bornecque. 5. ed. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par J. André. 4. ed. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

VIDEAU-DELIBES, A. *Les Tristes d'Ovide et l'épigramme romaine: une poétique de la rupture*. Paris: Klincksieck, 1991.

WILLIAMS, G. *Banished voices: readings in Ovid's exile poetry*. Cambridge: University Press, 1994.

Variações sobre o corpo

Júlia Carolina Arantes

UFMG/CAPES

RESUMO: Este trabalho pretende abordar a noção de corpo como multiplicidade, deslocando-se do modelo tradicional de enquadrá-lo como totalidade, unidade absoluta. No primeiro momento, mapearemos alguns indícios, vestígios, rastros de corpos, “uma coleção de coleções, corpus corporum”, como bem elucida Jean-Luc Nancy em “58 indícios sobre o corpo”. No segundo momento, a partir da leitura de Roland Barthes, principalmente de *O prazer do texto* e “Variações sobre a escrita”, trataremos do corpo do escritor no ato de feitura do texto, na experiência cenestésica da produção. Voltaremos a atenção para a mão, para o gesto escritural. No terceiro momento, por fim, versaremos sobre a escrita como corpo. Trataremos do suporte, da materialidade do traço, do significante, da letra.

Palavras-chave: corpo; multiplicidade; escrita.

ABSTRACT: This work intends to focus on the idea of body as multiplicity. In that way, we shift the attention from the traditional model which considers totality, the absolute unit as frames of reference. At first, we will map the indices, the vestiges, the traces of bodies, “a collection of collections, corpus corporum”, as Jean-Luc Nancy well put in “58 indices on the body”. Secondly, after reading Roland Barthes’ *The pleasure of the text* and “Variations on writing”, we will discuss the idea of the writer’s body while building the text. Moreover, the idea of the writer’s body whilst living the synaesthetic experience of producing the text. We will focus the attention on the hand, on the gesture of writing. Finally, we will talk about writing as a body. We will focus on the tools and tablets, the trace’s matter, the signifier, the letter.

Keywords: body, multiplicity, writing.

no patchwork o espaço não é de modo algum constituído da mesma maneira que no bordado: não há centro; um motivo de base (block) é composto por um elemento único; a repetição desse elemento libera valores unicamente rítmicos, que se distinguem das harmonias do bordado (em especial no *crazy patchwork*), que ajusta vários pedaços de tamanho, forma e cor variáveis, e que joga com a textura dos tecidos

O liso e o estriado, Giles Deleuze e Félix Guattari.

O corpo dos manuais de anatomia humana.¹ Anatomia: cortar em partes, cortar sem destruir os elementos componentes. Cabeça, tronco, membros superiores e inferiores. Crânio, face. Pescoço. Tórax, abdome, pelve. Ombro, braço, antebraço, mão. Quadril, coxa, perna, pé. O corpo composto por outros corpos. O corpo ereto, a posição anatômica. Lembremo-nos do homem nu, nu de pele, puro músculo, das aulas de biologia.

XXX

Não há ideia de corpo como unidade em Homero. Aristarco percebe que Homero nunca usa a palavra corpo (*soma*) para os corpos vivos, apenas para o cadáver. A totalidade do corpo só se institui após a morte. O corpo vivo em Homero era múltiplo, no plural. Haveria apenas os membros (*guya, melea*). Haveria apenas a pele (*chrôs*) como superfície, como limite do homem.

XXX

Eu e meu corpo. Já estamos juntos há muito tempo. Talvez no início da adolescência o estranhasse, por crescer e se modificar à minha revelia. Ainda assim, nunca questioneei o seu estatuto-corpo, sua unidade. Ele me parece existir sozinho e antes de mim, ainda que sejamos intimamente ligados.

Ouvi dizer em um programa de televisão que a cada dia as nossas células morrem, outras nascem e, após sete anos, temos outro corpo,

¹ O *corpus* de citações está amalgamado ao corpo do meu próprio texto. As referências estão devidamente indicadas na bibliografia.

com células outras. A célula do meu estômago pode ser mais jovem que a célula da minha mão. Há uma coleção, uma multidão de tempos nas nossas células, no nosso corpo.

XXX

Sobre um exercício comum realizado pelos escolares nas aulas de biologia. Desenhar cada sistema do corpo, separadamente. Os livros didáticos dizem, maldosamente, que todos os sistemas unidos, interligados, formam o corpo humano. Começamos por desenhar o sistema digestivo e a colorir cada órgão com uma cor diferente. Boca vermelha, ânus azul, intestino grosso marrom, esôfago amarelo, fígado verde, estômago rosa, intestino delgado laranja. A professora se esqueceu de dizer que o fígado também anda, o rim se deita, o olho canta, o cérebro se sifiliza, o fígado amarela a pele.

XXX

Onde o meu corpo começa e acaba? Qual o limite? Sou uma coleção de órgãos, de sistemas. Sou um discurso, uma coleção de textos sobre o corpo, um *corpus* do corpo. Lembro-me da figura do perito, logo após um acidente ou um crime, traçando o formato do corpo da vítima no chão. Aquele traço, aquele desenho, representando uma unidade de corpo. O efeito da unidade sucede a interferência da mão do perito. Os limites do corpo traçados, projetados pelo outro.

XXX

O corpo utópico. Meu corpo está aqui e está em qualquer outro lugar. Meus dedos que tocam o teclado do computador: vejo-os. Minhas costas que tocam o encosto da cadeira: sinto-as. Minhas bochechas, meu queixo: toco-os com as mãos quando estou entediada. Minha nuca: vejo-a distorcida, os músculos tensionados, quando viro a cabeça para olhar-me no espelho. Só vejo e conheço o corpo em frente ao espelho. Ainda assim, um corpo fragmentado, uma imagem de corpo que se forma no espelho e depois, na minha retina. Roland Barthes, diante do espelho, exclama que nunca se pareceu com isto/aquilo. Parecer-se com quem? Qual o parâmetro? Qual é o corpo de verdade?

XXX

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se na sua cama preso, enjaulado, dentro de um corpo animal, um corpo de um inseto, um corpo que não era seu. A diferença entre o eu-humano e o corpo animal. A diferença entre o eu e o meu corpo. O corpo e o eu que o possui. A certeza pura de que esse corpo me pertence. Não há intimidade maior. Porém, não há nada de mais estranho e estrangeiro que meu corpo. Só dou a conhecer verdadeiramente (leia-se: supostamente) o corpo-outro.

XXX

Precisamos que o corpo esteja aqui. Precisamos da segurança do aqui. Não suportamos o lá, a ausência. A crença inabalável pelo aqui e o agora, pela matéria, pelo conhecimento tátil. O corpo significativo precisa estar aqui para carregar, sustentar, abrigar o sentido. Somos injustos com o corpo?

XXX

O cadáver ainda quente. Um movimento de pernas e braços paralisados, como se relutasse, segundos antes, a morte que agora toma todo o corpo, todos os órgãos. A língua enegrecida. Um tubo enfiado garganta abaixo cheio de sangue. O corpo fixado, como uma estátua. O movimento dos vivos; o corpo inerte dos mortos.

O cadáver agora frio. O corpo do morto se assemelha vagamente ao corpo vivo. A cor cinzenta da pele, a maquiagem, o falso sorriso de canto de rosto moldado no embalsamamento. O corpo sem sangue, cheio de fluido embalsamador. O corpo morto debaixo da terra, em putrefação, escondido dos corpos vivos. A preocupação dos nossos ancestrais de preservar o corpo morto para que não fosse comido, para que não fosse violado. O corpo não deve sofrer nenhuma outra violência além da própria morte.

XXX

Deleuze disse que os dermatologistas deveriam escrever a fórmula de Valéry “o mais profundo é a pele” nas portas de seus consultórios. Nuno Ramos tentou arrancar a pele das coisas. A pele do azulejo, a pele do tijolo. Só encontrava mais e mais camadas de pele. Camadas degradadas, azulejos opacos, tijolos esfarelados. Há apenas a repetição tediosa de peles e superfícies. A pele não cobre algo que está profundo, uma verdade oculta, um centro.

XXX

Ser pele. A pele como superfície que garantiria estabilidade aos corpos informes, porosos e instáveis. A pele como proteção do mundo e como forma de acessar o mundo, como a linguagem. O corpo que toca e que é tocado pelo mundo. A pele como a camada mais superficial do corpo voltada para fora e, ao mesmo, envelope e protege o dentro.

XXX

Meu corpo toca tudo. Meus dedos tocam as teclas do computador, minhas nádegas tocam a cadeira giratória, minhas costas tocam o encosto da cadeira de tecido azul, o computador toca a mesa, a mesa toca o chão, o chão toca as fundações do prédio. Pelo toque me igualo às teclas de plástico do computador, me igualo à cadeira, à mesa, ao chão, ao prédio. Igualo-me às letras negras do livro em minhas mãos, como o boneco de piche, de Nuno Ramos. O boneco de piche assimila tudo que o toca, tudo que o agride, aceitando e integrando o corpo do outro em si, para si. O boneco de piche é como um homem feito de pântano, de areia movediça. O boneco de piche integra, acolhe, assimila o texto do outro a sua pele, sem receio.

XXX

O corpo é sexuado e demanda o outro. O corpo toca o outro: a pele, os lábios, o pênis, os testículos, o ânus, a vulva, a vagina. O corpo amoroso é material, denso, palpável, fora de qualquer utopia. O corpo amoroso está aqui, debaixo do toque, do olhar do outro.

O gozo, a perda, o desconforto, a crise. O sujeito alcança o gozo quando a relação sexual fracassa. Malogra no desejo de fazer dois, um;

fracassa no desejo de continuidade dos dois corpos. A solidão na vida e na morte, na pequena morte. A realização do desejo na perda, no gasto, no dispêndio. O gozo não serve para nada, vacila o sujeito. Georges Bataille, ao tratar da contradição fundamental do homem, diz que queremos atingir o *além* sem dar o passo decisivo, mantendo-nos comportadamente *aquém*.

XXX

O corpo escrevendo no prazer. O corpo que busca o leitor e cria um espaço de gozo entre escritor/leitor. Não se sabe onde está o corpo do leitor, mas se deve escrever sempre em vistas de atingi-lo, de alcançá-lo. O corpo do texto também deseja o leitor. Há uma demanda por complemento, um espaço vazio, uma fenda, um intervalo que espera o outro corpo amoroso. Um corpo que se constitui a partir do outro.

XXX

O que o escritor conhece da sua escrita? O escritor só conhece da sua escrita o que se conhece de seu próprio corpo. O corpo do escritor. A mão, os dedos. O homem se locomovia com as mãos, comunicava-se gestualmente. O homem liberou as mãos, tornou-se bípede, começou a comunicar-se pela fala, ferramenta da linguagem. A escritura como retorno à mão. O gesto, o traço. O tato, o contato. O prazer no gestar, no traçar, no escrever.

XXX

O traço, o corpo amoroso do escritor enquanto traça; a experiência cenestésica da produção, não o produto. A tensão da mão que segura o papel. O gesto não é só intencionalidade, mas também é a sua preguiça, os seus desejos, os seus fracassos, as suas hesitações, as suas irregularidades, os seus desvios.

XXX

A mão que segura a caneta, a mão que roça o papel do manuscrito. A mão que se arrasta pelo papel e se suja de tinta de caneta. Esse contato entre os corpos não é indiferente ao escritor e a sua escrita. A mão que

desliza da esquerda para a direita, de baixo para cima e de cima para baixo, repetidamente, como em um eletrocardiograma. A mão faz pausas, ainda no traço, como num respiro. A mão é contígua à caneta, ao papel, ao caderno, à mesa. A resistência que o papel impõe à mão. Resistências diferentes impõem gestos diferentes, de agressão ou de carícia.

XXX

O suporte tem suas idiossincrasias, suas peculiaridades, sua gramatura, suas saliências, suas irregularidades. O papel do manuscrito guardando o rastro do corpo a corpo da escrita. O papel da obra publicada como o lugar onde o corpo da obra faz corpo.

XXX

Os debaixo da escrita frequentemente ignorados, esquecidos, enterrados: o papel, o papiro, o pergaminho, a cartolina, a madeira, a argila, a pedra, o couro, o muro, as paredes, a caverna, a areia da praia. A pele como debaixo da escrita - não a pele do cordeiro do pergaminho. O corpo humano como suporte, como debaixo da tatuagem, dos metais, das cicatrizes, da circuncisão, das pintas, das rugas, das manchas, das queimaduras.

XXX

O corpo da palavra. A concretude da escrita expressa por meio da letra marcada no papel; e da fala, pela voz que ressoa ao se propagar no ar. O corpo do significante.

XXX

A voz de Roland Barthes lendo os textos de suas aulas. O corpo do texto sendo lido em voz alta. Não confundir essa *escritura vocal* com a fala. A sensualidade da voz, que não interpreta, que não se expressa, mas que mimetiza o erotismo do texto. A voz que abraça e embala os ouvintes/leitores. O corpo da boca, da língua, dos dentes, da garganta, articulando eroticamente as palavras.

Referências bibliográficas

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, R. Variações sobre a escrita. In: _____. *Inéditos: teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. v. 1.

BARTHES, R. Cy Twombly ou Non multa sed multum. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O liso e o estriado. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 5

DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, J. Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício. In: _____. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico: as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

MOISÉS, L. P. Escrita ou escritura? In: _____. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

NANCY, J.-L. 58 indícios sobre o corpo. Trad. Sérgio Alcides. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p. 42-57, jan-dez. 2012.

NANCY, J.-L. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Editora Vega, 2000.

RAMOS, N. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

RAMOS, N. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RAMOS, N. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

SNELL, B. A concepção do homem em Homero. In: _____. *A descoberta do espírito: as origens do pensamento europeu na Grécia*. Lisboa: Edições 70, 2003.

Tradução intermediática do livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, para o aplicativo no iPad

Júlio Alessi
UNI/BH

RESUMO: Este estudo busca analisar as relações intermediáticas em adaptações do texto literário ilustrado para outras mídias, em especial a mídia digital, focalizando o livro *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, em sua adaptação para tecnologias interativas digitais como o *tablet* da Apple e seus aplicativos. Essa produção geralmente contém os principais elementos da obra original, com uma ressignificação no novo meio, pois o meio final não pode traduzir mais do que é capaz. A transformação da versão impressa em textos multimídia, mixmídia e intermídia para um suporte digital mostra uma nova abordagem para a literatura juvenil, possibilitando uma maior interação do jovem leitor com o texto, já que este pode participar ativamente do desenvolvimento da narrativa e fazer escolhas à medida que lê a história. Discute-se também o interesse do mercado editorial em livros digitais interativos, como este.

Palavras-chave: intermedialidade; adaptação; tecnologia; iPad; livros interativos.

ABSTRACT: This essay discusses the intermedial relations involved in adaptations of literary texts into digital media, focusing especially on Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* and its version designed for interactive digital technologies such as Apple's tablet. This production usually keeps the main elements of the original work; however, they are re-signified and have to conform to the characteristics and limitations of the new medium. The transformation of the print version of the book into multimedia, mixmedia and intermedia texts for a digital platform constitutes a new approach to literature for children and young readers, as it enhances the reading experience and promotes the interaction between the reader and the text and a more active participation

in the narrative. The paper also discusses the interest of the book market in digital interactive books such as this one.

Keywords: intermediality; adaptation; technology; iPad; interactive books.

A partir do desenvolvimento de dispositivos eletrônicos como o computador foi possível adaptar vários jogos e livros para os meios digitais. Esse fenômeno não é recente. O que mudou nos últimos anos foram as formas de manipulação dos conteúdos, que anteriormente eram realizadas através do mouse e teclado, que muitas vezes não eram um processo natural e intuitivo para muitas pessoas, pois envolve a migração para uma interação diretamente na tela, utilizando os dedos.

Com o lançamento dos *tablets*, principalmente o iPad da Apple, as interações entre homem e máquina sofreram mudança considerável, pois é possível, através dos dedos ou mesmo manipulando o *tablet* para os lados, interagir com os conteúdos de forma natural, sendo possível apenas arrastar, soltar, pressionar ou mesmo girar o dispositivo para que a reação ocorra em tempo real. A simples ação de passar a página é realizada apenas deslizando o dedo sobre a tela.

Muitos usuários, devido a essas facilidades, têm migrado do computador para os *tablets*, principalmente para usufruir de produtos editoriais que criaram suas versões digitais interativas, como o caso da *Revista Veja* da editora Abril, sendo possível novas interações com essas versões, com vídeos, galeria de fotos, áudios e links *on line*.

O mercado de livros também não tardou em migrar para esses dispositivos como o caso do livro analisado no presente artigo. *Alice no País das Maravilhas* é um clássico da literatura mundial, que, além de ter um texto verbal de qualidade, possui ilustrações que ampliam o entendimento da obra, por possuir textos visuais que contêm uma gama de referências intertextuais e intermediáticas o que tornou ainda mais interessante sua adaptação para um aplicativo do iPad, como veremos a seguir.

Para realizar a análise da tradução intermediática do livro para o aplicativo do iPad, foi utilizada a teoria da intermedialidade, focalizando, em especial, as relações entre as mídias.

A Intermedialidade busca analisar produtos em mídias diversas através de uma rede de abordagens interdisciplinares, marcando assim,

outras formas de pesquisa nesse campo. Clüver (2001) demonstra que as diversas abordagens da Intermidialidade foram derivadas da Literatura Comparada, em especial a área conhecida como *comparative arts*. Atualmente as várias formas artísticas ampliaram os processos de hibridação, diversificando o “mix” de mídias, muitas vezes aliando tecnologias digitais e analógicas e recriando hibridações do passado em suportes contemporâneos.

A intermidialidade é uma ferramenta eficaz de análise, que proporciona uma variedade de possibilidades e amplia o entendimento da textura de uma obra através das relações entre as diversas mídias que a compõem. A intermidialidade pressupõe a análise de textos verbais e/ou não verbais, uma avaliação que resgata e compõe sentidos do cruzamento e da combinação entre as mídias, como as referências intermediárias ou intramidiárias e a transposição midiática (também conhecida como tradução intersemiótica).

A tradução intermediária ou intersemiótica (ou, ainda, a “transmutação”) pode ser definida a transposição de signos de determinado sistema semiótico para outro, como, por exemplo, da arte verbal para a música, dança, cinema ou pintura. A tradução, então, é uma prática crítico-criativa no desenvolvimento dos meios de produção e reprodução, manifestando-se na forma de leitura, na metacriação, no diálogo de signos e também como síntese e reescritura da história – ou seja, como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas.

Em uma tradução de uma mídia para outra, o autor deve observar as limitações da mídia original para ampliar as potencialidades na mídia final, como destaca Julio Plaza (2003). A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica uma consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas também, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção. Essa produção geralmente contém os principais elementos da obra original, com uma ressignificação no novo meio, pois o meio final não pode traduzir mais do que é capaz.

Quando traduzimos uma obra literária na mídia impressa para um livro digital, recriamos a história com outros artifícios de linguagem, os quais são particularidades dos livros interativos para iPad. As ilustrações ganham outro sentido na nova obra, não limitando a imaginação do leitor,

mas sim criando um pano de fundo de cenários, figurino e materialização visual dos personagens, levando o leitor a imergir na história e ganhando outro tratamento de cor e interação.

Sacrificar, recortar, omitir ou manter elementos de uma obra dependem da decisão de cada leitor/tradutor que queira traduzi-la, dentro de um novo espaço, tempo e tecnologia específicos; o mesmo se pode dizer de ações como enfatizar, focalizar ou obscurecer aspectos originais. Dessa forma, aspectos da obra se mostram através de linguagens, técnicas, estilos, referências contextuais e suportes diversos; os conteúdos podem ser exibidos com diferentes formas em diferentes épocas e por diferentes homens. Há, sim, um respeito intrínseco em uma tradução, mas esta também pode tornar-se um ato necessário de rebeldia expressiva. Como afirma Clüver,

[...] é inevitável que uma tradução não seja equivalente ao original, e que, ao mesmo tempo, contenha algo a mais ou a menos que o original (...) Toda tradução oferece, de maneira inevitável, mais e menos que o texto original. O acerto do tradutor depende [...] também das decisões que tome quanto ao que pode ser sacrificado (2006, p.19).

É importante frisar que alguns conteúdos se expressam melhor em um meio verbal escrito, por exemplo, do que em um meio audiovisual como os aplicativos interativos desenvolvidos para *tablets*, pois os recursos de cada linguagem são diferentes. Algumas transposições de um meio a outro permitem certa liberdade, ou impõem uma restrição na reformulação do sentido, cabendo ao autor da tradução, editar o que será inserido ou retirado da nova versão.

A tradução do livro original de Lewis Carrol para o iPad ganhou duas versões: uma versão reduzida do texto com a essência da história e as principais ilustrações de John Tenniel, com cinquenta e duas páginas, vinte cenas animadas (carinhosamente chamada de *bedtime edition*) e outra com o texto completo da obra original, com duzentas e quarenta e nove páginas. Ambas foram desenvolvidas pela empresa *Atomic Antelope* e lançadas no *itunes store* em 2011 no valor de nove dólares americanos. O design da versão digital foi realizada por Chris Stevens e a programação por Ben Roberts.

Alice no País das Maravilhas foi publicado originalmente em 4 de julho de 1865 para comemorar a data do passeio de barco, realizado três anos antes, em que Carroll contara pela primeira vez a história de Alice.

Muitos enigmas contidos nas obras de Carroll são quase imperceptíveis para os leitores atuais, principalmente os não anglófonos, devido às referências da época, piadas locais e trocadilhos que só fazem sentido na língua inglesa e, principalmente, para as pessoas que conviveram com Charles Lutwidge Dodgson, nome verdadeiro de Lewis Carroll. O objetivo do autor era criar uma história nonsense, segundo Gardner:

No caso de Alice, estamos lidando com uma espécie de nonsense muito curioso, complicado, escrito para leitores britânicos de um outro século, e precisamos conhecer um grande número de coisas que não fazem parte do texto se quisermos apreender todo o seu espírito e sabor. É mais grave que isso, porque algumas piadas de Carroll só podiam ser compreendidas por quem residia em Oxford, e outras, ainda mais privadas, só estavam ao alcance das encantadoras filhas do deão Liddell (2002, p.8).

Em 1882, Carroll começou a contar uma história que deu origem à atual, sobre uma menina chamada Alice que ia parar a um mundo fantástico após cair numa toca de coelho. Alice Liddell gostou tanto da história que pediu que Carroll a escrevesse. Ele atendeu ao pedido e, em 1864, surpreendeu-a com um manuscrito chamado *Alice's Adventures Underground*, com ilustrações do próprio autor.

As ilustrações do livro original publicado e também da adaptação para o *iPad* foram criadas por John Tenniel, um ilustrador britânico que teve como principais obras a ilustração de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho*, ambas de Carroll. As ilustrações originais foram realizadas pela técnica de bico de pena (Figura 1).



FIGURA 1 – Ilustração de John Tenniel

As ilustrações não retratavam Alice Liddell, que tinha cabelo escuro, cortado curto e com franja lisa sobre a testa, pois Carroll mandou a Tenniel uma fotografia de outra criança amiga (Mary Hilton) para servir como modelo. Porém, o ilustrador parece não ter seguido à risca as orientações do autor, como observa Gardner ao se referir ao trecho de uma carta em que Carroll onde fala sobre as ilustrações do livro:

O Sr. Tenniel é o único artista que desenhou para mim que se recusou resolutamente a usar um modelo, declarando que tinha tão pouca necessidade de um quanto eu de uma tabuada de multiplicar para resolver um problema matemático! Arrisco-me a pensar que estava errado e que, por falta de modelo, desenhou várias imagens de “Alice” completamente desproporcionais – cabeça evidentemente grande demais e pés evidentemente pequenos demais (2002, p.11).

As ilustrações, em relação ao texto verbal, criam combinações de textos mixmídias, pois eles são complementares e, ao serem analisados separadamente, não têm o mesmo significado. As ilustrações têm várias referências intermediáticas a personagens reais da época em que o livro foi escrito. As ilustrações são importantes na narrativa proposta no livro, completando as informações contidas no texto verbal, ampliando as informações sobre elas e tornando-se parte integrante da obra original.

Temos várias adaptações do livro de Carroll para outras mídias em que podem ser percebidas outras leituras da obra original. Uma das mais conhecidas hoje é a animação da Disney exibida em 1951 (*Alice in Wonderland*, de Clyde Geronimi). Essa animação omite algumas partes

da história original, pois a adaptação para o cinema teve dificuldade em traduzir alguns textos verbais para o audiovisual e também devido à duração do filme, insuficiente para conter todas as histórias narradas no livro. Por conter a essência do original, a animação *Alice in Wonderland* pode ser considerada uma tradução intermediática.

Em 2010, o diretor Tim Burton fez um filme em *live action* que faz referência aos livros de Lewis Carroll *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho*, criando uma nova história, em que a personagem Alice está com 19 anos de idade e volta ao mundo mágico de suas aventuras vividas quando criança. Nessa obra, Burton recria as aventuras vividas pela personagem de Carroll em uma nova roupagem audiovisual, encantando os novas audiências através da tecnologia 3D estereoscópica.

Como afirma Clüver, “É difícil imaginar uma representação pictórica que substitua totalmente uma narrativa verbal mais complexa ou uma lírica” (1989, p.19). Assim, tanto as imagens no original, criadas por Tenniel, quanto as imagens criadas na animação e no filme de Tim Burton não pretendem substituir o texto verbal original, mas, em um processo de remediação¹, ganham novos elementos textuais que resultam em uma leitura da obra no contexto atual. Os leitores de hoje têm outra experiência com a obra, buscando no seu repertório referências atuais.

As ilustrações originais foram remasterizadas para a adaptação do livro para o iPad. Em alguns casos, foram aplicadas diretamente no layout em preto e branco com um novo fundo em tons sépia, fazendo uma alusão a páginas de livro antigo (Figura 3); em outros casos, as ilustrações estão renderizadas em cores pastéis, em uma alusão às ilustrações antigas impressas no processo de litografia². A maioria dessas imagens tem interação digital com o usuário, como veremos a seguir. Algumas ilustrações coloridas têm como complemento um texto em destaque, extraído do texto original, que tem relação direta com a imagem (Figura 2).

¹ A “remediação”, como concebida por Bolter e Grusin, denota um tipo particular de relações intermediáticas, através de processos de remodelação midiática. Nessa dinâmica “tanto as formas mais novas como as mais antigas [de mídia] estão envolvidas numa luta pelo reconhecimento cultural” (Bolter *apud* Rajewsky, 2009, p.68)

² A litografia é um processo de reprodução gráfica que utilizava como base uma pedra onde o desenho era feito com tinta oleosa.

Apesar de John Tenniel não seguir totalmente as recomendações de Lewis Carroll, ao analisar as imagens contidas no livro percebemos a relação direta dos textos verbais com o texto visual, criando desta forma uma interdependência textual. Note-se, porém, que as imagens criadas por Tenniel não são meras ilustrações do texto verbal.

Nas ilustrações do livro digital, o que distingue o visual do aplicativo em relação ao livro original são a imagem do fundo e alguns elementos que foram desenvolvidos especificamente para a obra, com objetos interativos inspirados em objetos que aparecem nas ilustrações de Tenniel, como na Figura 2, em que um cogumelo foi ilustrado em 3D no intuito de dar mais realismo à interação, pois, ao movimentar o *tablet*, os objetos caem para o canto do aparelho que estiver virado para baixo.

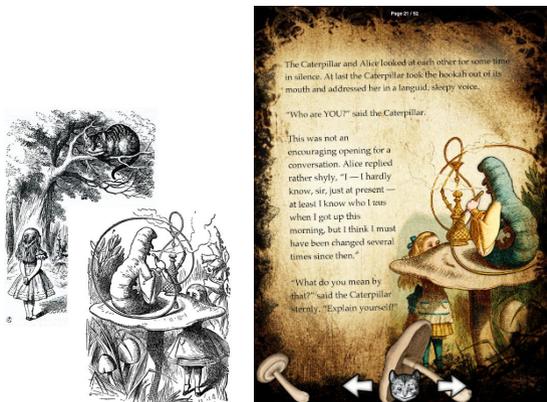


FIGURA 2 – ilustrações do livro para a *iPad*.

Apesar de as ilustrações no livro digital serem remasterizadas a partir das imagens originais, pode-se notar na Figura 2 que algumas adaptações foram realizadas para se adequar à nova obra. A imagem adaptada foi espelhada e alguns elementos que estavam presentes na figura original ao lado direito da Alice foram subtraídos na versão final.

Percebemos nessa obra, como afirma Clüver (1989), que as equivalências entre dois sistemas semióticos diferentes podem ser bem difíceis de serem produzidas, sendo que podemos ter grande prejuízo no processo de adaptação de uma obra a outra; porém, em alguns casos, podemos obter ganhos espetaculares na obra traduzida. Como podemos perceber no processo de remediação das ilustrações originais para o

livro interativo, as estas ganharam maior contraste devido ao processo de colorização e volume com o efeito de luz e sombra, ainda mais enfatizado pelo novo tratamento gráfico. Outro detalhe a ser salientado é a facilitação de leitura visual nas novas imagens, que tornou o processo de reconhecimento dos signos visuais propostos por Tenniel mais visíveis.

Não estamos aqui a comparar qualitativamente as obras analisadas, mas destacando as mudanças ocorridas no processo de tradução intermediática, onde se tem como objetivo explorar as potencialidades de cada mídia.

A navegação do livro digital é bem simples. Temos, na barra inferior da página, duas setas para a direita e para a esquerda, que permitem a navegação de forma linear para a página posterior ou anterior do livro. Nesse aspecto, essa adaptação não traduziu, como em outras obras para *tablets*, o modo habitual de passar as páginas de um livro – em alguns aplicativos podemos até escutar o som da página digital passando, o que não é o caso da obra analisada. Em relação à obra impressa, a navegação linear, baseada no ato de passar as páginas para frente ou para trás não tem nenhum ganho midiático.

Entre as duas setas de navegação entre as páginas temos uma imagem de um gato em preto e branco que faz uma referência ao Gato de Cheshire, que “orienta” Alice sobre qual caminho seguir dentro do País das Maravilhas. Ao clicar a imagem do gato, aparece um *menu* flutuante com a imagem do Coelho – o personagem que motiva Alice a entrar na toca – tocando uma trombeta e abrindo um pergaminho com a imagem e título que representa cada capítulo do livro. Essa é a única opção de navegação não linear da obra (Figura 3).



A navegação do livro digital interativo é um dos pontos menos explorados pela obra, pois o *iPad* tem uma grande variedade de recursos de navegação hipertextual e hipermediática, como podemos observar em outras obras semelhantes como no livro *Narizinho*, da editora Globo. A navegação nesse tipo de mídia pode ser, em grande parte, intuitiva e não linear, possibilitando ao leitor novas abordagens da obra original e um papel ativo nesse processo de leitura hipermediática criando, assim, novos caminhos interativos. Como afirma Lúcia Santaella,

O primeiro traço encontra-se na hibridação de linguagens, processos sógnicos, códigos e mídias que a hipermídia aciona e, conseqüentemente, na mistura de sentidos receptores, na sensorialidade global, sinestesia reverberante que ela é capaz de produzir na medida mesma em que o receptor ou leitor imersivo interage com ela, cooperando na sua realização (2004: 47).

Esse leitor imersivo, descrito por Santaella, pode de certa forma recriar a obra, obtendo novas possibilidades textuais, o que não foi possibilitado na presente adaptação.

Além da renderização³ das ilustrações originais, encontramos no livro algumas imagens interativas que foram desenvolvidas a partir

³ processamento digital de imagens

dos desenhos de Tenniel. As imagens possuem movimentos que reagem à manipulação do leitor, na maioria dos casos, ou se movimentam espontaneamente ao se passar para a página em que a imagem está presente.

Temos vários efeitos de interação nessas imagens, como em um exemplo no qual o leitor, ao passar para a página em que aparece a imagem, a personagem Alice cresce, mimetizando o acontecimento descrito na narrativa. Em outra página, no desenho das cartas de baralho que estavam pintando de vermelho as rosas, é possível interagir com as pétalas brancas e vermelhas que foram criadas para a interação, sendo possível manipulá-las com o dedo, jogando-as para cima ou para o lado, espalhando-as aleatoriamente pela interface gráfica do livro. Em outra página, as cartas do baralho voam para cima de Alice, como descrito na história.

As misturas midiáticas possíveis em livros digitais interativos são muitas, criando várias possibilidades de organização dos conteúdos digitais, como observa Santaella:

Além de permitir a mistura de todas as linguagens, textos, imagens, sons, ruídos e vozes em ambientes multimidiáticos, a digitalização também permite a organização reticular dos fluxos informacionais em arquiteturas hipertextuais (2004, p. 48).

No livro encontramos ainda outros exemplos de interação com os desenhos, seja manipulando objetos, seja sacudindo o *tablet* de modo que alguns elementos balancem em tempo real com a ação física, ou mesmo esticando e comprimindo objetos. Porém, essas interações são desprovidas de efeitos sonoros, que garantiriam outra infinidade de signos visuais não presentes na obra original quem tem textos visuais ou verbais. O único efeito sonoro presente na obra é o som da trombeta do menu em que aparece o Coelho da história.

As interações podem gerar interesse pela obra por parte de crianças curiosas pela nova tecnologia, mas, em observação da manipulação do livro, conclui-se que as interações em pouco tempo deixam de ser interessantes, sendo o texto verbal ainda a essência do livro. É claro que, em um livro, o texto narrativo é o coração da obra, mas quando se propõe traduzir uma história da mídia livro para uma mídia digital

interativa, espera-se um ganho em possibilidades hipermidiáticas, o que não ocorreu na obra analisada.

Atualmente temos diversos produtos de livros digitais que exploram esses recursos, “remediando” outras mídias, nos termos de Bolter e Grusin:

Por exemplo, Gutenberg e a primeira geração de tipógrafos remediaram os formatos de letras e o layout a partir do manuscrito; o cinema remediou tanto a fotografia quanto as práticas teatrais; na computação gráfica, os programas de pintura [paint] remediaram técnicas e nomes da pintura manual ou das práticas de desenho gráfico; os designers da World Wide Web remediaram o design gráfico como ele era praticado por jornais impressos e revistas Bolter *apud* Rajewsky (2009, p.68).

Esse processo de remediação constante em nossa história transformou várias obras clássicas, recriando-as em novas mídias digitais, onde se buscam equivalências midiáticas e também novas possibilidades no novo meio que criem outras possibilidades narrativas.

Com o advento dos *tablets* para *android*, *iPad*, entre outros, bem como a sua popularização, vários desenvolvedores de aplicativos estão em processo de adaptação de diversas obras da literatura mundial, revistas, jornais e histórias em quadrinhos para esses dispositivos, com o objetivo de atrair novos leitores que estão encantados com essa nova ferramenta.

O desenvolvimento de livros interativos, quando a linguagem plurimidiática é bem explorada, pode criar outras possibilidades de experimentação que transcendem a experiência de leitura de um livro físico. Isso porque o leitor pode interagir com a obra e até mesmo recriá-la ao seu modo, personalizando assim seu livro digital, realizando novas anotações, manipulando as imagens, tendo acesso *on line* a diversos conteúdos que ampliam o entendimento da obra de forma hipertextual, ou mesmo compartilhar nas mídias sociais os novos conteúdos gerados pelo leitor/coautor da obra.

A linguagem audiovisual, através de animações e pequenos vídeos inseridos dentro da interface do livro, ainda é pouco utilizada nas adaptações de livros, mas tem sido cada vez mais explorada nas revistas periódicas, com boa aceitação pelo público, que tem outra experiência de leitura que não é possível através das revistas impressas.

O som, que também é uma linguagem importante nas combinações midiáticas para enfatizar informações, gerar novos textos ou mesmo tornar as animações mais chamativas, é pouco explorado nessas obras digitalizadas, limitando-se, na maioria dos casos, à introdução de efeitos sonoros que pouco agregam valor em relação conceitual.

O processo de remediação deve ser cuidadoso para não mudar o foco em relação ao texto verbal. Devemos evitar a simples digitalização do material original e sim recriar a obra em outra roupagem midiática, explorando ao máximo as possibilidades do novo meio. Estamos apenas no começo, mas o futuro irá revelar como poderemos ler esse signos digitais e interativos dessas traduções.

Referências

ALESSI, Júlio. *A intermedialidade no cinema de Peter Greenaway: uma análise intermediária do filme Prospero's Books*: 2010. 143f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes UFMG, Belo Horizonte, 2010.

ALETRIA: *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, v. 6, 1998/99.

BAIRON, Sérgio. *Hipermídia, psicanálise e história da Cultura*. São Paulo: Educ, 2000.

CARROLL, Lewis [1832-1898]. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Ilustrações originais de John Tenniel. Trad. Maria Luiza X. e A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada*. Ilustrações originais de John Tenniel; introdução e notas, Martin Gardner; trad. Maria Luiza X. e A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CLUVER, Claus. *Estudos interartes: introdução crítica*. Tradução de Yung Jung Im e Claus Cluver. Lisboa: Dom Quixote. 2001.

CLUVER, Claus. *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos*. Literatura e sociedade. São Paulo: USP, 1997.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Trad. Thais F. N Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*. São Paulo: Paulus, 2005.

SANTAELLA, Lúcia; BARROS, Anna (Org.). *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

Crime e pecado: versões da traição de Judas

Késia Oliveira

UFMG, Mestranda

RESUMO: Judas Iscariotes em sua transição da Bíblia para a literatura percorreu vários e inusitados caminhos. Judas experimentou, tanto na narrativa bíblica quanto no evangelho apócrifo, e em seus desdobramentos, inúmeras transformações. Por um lado, ele foi irremediável e intimamente associado ao mal, visto como o maior traidor de todos os tempos. Por outro, ele se tornou uma peça-chave para salvação da humanidade, o libertador de Cristo. Ao se recontar a narrativa da traição, alguns escritores, como Martins Pena, João Alphonsus, Miguel Sawa, Carlos Nejar, João Antônio, Gerald Messadié em contos, crônicas, peças, poesias e romances, se apropriam dessas duas vertentes interpretativas do ato de traição de Judas e as recriaram em outras possíveis leituras da versão autorizada sobre o discípulo. Este trabalho realiza uma reflexão sobre a reescrita literária do episódio bíblico da traição de Judas nos contos “Três versões de Judas” e “A seita dos trinta” de Jorge Luis Borges.

Palavras-chave: Judas; traição; reescrita.

ABSTRACT: Judas Iscariot, in his transition from Bible to literature, went through several unexpected journeys. Judas experienced a lot of changes, both in the biblical narrative and in the apocryphal Gospel and its aftermath. On one hand, he was incurable and closely associated with evil, being seen as the greatest traitor of all time. On the other, he became a key element for mankind's salvation, the liberator of Christ. When retelling the story of his betrayal, some writers, such as Martins Pena, João Alphonsus, Miguel Sawa, Carlos Nejar, João Antônio and Gerald Messadié, in their short stories, essays, plays, poetry and novels, take ownership of these two interpretative aspects of Judas' betrayal, and recreated other possible interpretations of the authorized version about the disciple. This work reflects upon the literary rewriting of the biblical episode of Judas' betrayal, in the short stories “Três versões de Judas” and “A seita dos trinta”, by Jorge Luis Borges.

Keywords: Judas; betrayal; rewritten.

Os três espíritos pendem na boca de Lúcifer são Judas, Brutus e Cássio, assim afirma Dante Alighieri em *A divina comédia*. Judas Iscariotes, assim, é o que mais sofre no nono e último círculo do Inferno, destinado aos traidores de seus chefes e benfeitores junto a Brutus e Cássio: “Esse que sofre aí pena dobrada, é Judas Iscariotes – disse o guia – a com as pernas fora e a cabeça abocada” (ALIGHIERI, 1995, p. 263).

Os círculos na obra de Alighieri são concêntricos, representando um aumento gradual da perversidade no qual o último, localizado no centro do inferno, a Judeca, é reservado para aqueles que cometeram o crime mais grave na visão do escritor italiano: a traição, o mal planejado e executado contra uma pessoa indefesa que assim se encontra por se sentir segura diante do agressor a quem confia.

Essa imagem negativa do discípulo, construída a partir da interpretação de algumas versões do relato bíblico, consolidam-no como o traidor de todos os tempos. Judas, desse modo, configura-se como um dos personagens da tradição bíblica mais referenciado na literatura. Sua traição a Jesus, e o que ela representa para o imaginário cristão, é reiteradamente desdobrada em inúmeras versões. Na ficção, por exemplo há títulos nos quais podem ser vislumbradas referências indiretas, como os personagens traidores de *Grande sertão*: veredas, de Guimarães Rosa, denominados no romance apenas de “Os Judas”, e referências diretas, nas quais ocorre uma reescrita da história da traição como em “O Judas em Sábado de Aleluia”, de Martins Pena; “Uma história de Judas” (ALPHONSUS, 2006. p. 155-158); de João Alphonsus; *Judas* de Aristides Ávila (ÁVILA, 1953); *O livro de Judas*, de Assis Brasil (BRASIL, 1970); “Malhação do Judas carioca”, de João Antonio (ANTONIO, 1975. p. 113-118); “Judas Iscariotes”, de Carlos Nejar (NEJAR, 1999. p. 129) e *Judas e a irmã de Jesus*, de José Fernandes (FERNANDES, 2010).

Neste trabalho, a partir desses vários textos que abordam o personagem Judas e por meio de leitura comparatista, busca-se apresentar duas versões da traição bíblica elaborada por Jorge Luis Borges nos contos “Três versões de Judas” (BORGES, 1998. p. 573-577), que coloca em um mesmo plano vários pontos de vista sobre o discípulo e “A seita dos trinta” (BORGES, 2009. p. 51-54), no qual, de certa forma, se reafirma um papel redentor do apóstolo. Nessas narrativas, ao contrário da imagem proposta por Alighieri, a especificidade dos textos de Borges parece se revelar a partir de certo elogio a Judas, que passa a ser representado como uma figura positiva devido à traição a Jesus.

Sua delação, nessa perspectiva, se configura como um ato heroico, o cumprimento de uma profecia.

De acordo com a tradição judaico-cristã, Judas Iscariotes é filho de Simão, diferente, portanto, não é o mesmo São Judas Tadeu, padroeiro de causas difíceis. Na oração de São Judas Tadeu, essa distinção é explícita, a título de esclarecimento (para ser dita em grandes aflições ou desamparo:

S. Judas Tadeu, glorioso Apóstolo, fiel servo e amigo de Jesus, o nome do traidor é causa de serdes esquecido por muitos, mas a Santa Igreja honra-vos e invoca-vos universalmente como padroeiro de casos desesperados e sem remédio.

Intercedei por mim, que sou tão miserável; ponde em prática, eu vô-lo rogo, o privilégio particular que vos é concedido, a fim de trazer ajuda pronta e visível onde isso é quase impossível.

Vinde valer-me nesta grande aflição para que eu possa receber as consolações e socorros do Céu em todas as minhas necessidades e sofrimentos (aqui dizer a graça que se deseja obter), e que eu possa bendizer a Deus convosco e com todos os eleitos por toda a eternidade.

Eu vos prometo, bem-aventurado S. Judas Tadeu, ter sempre presente esta grande graça e não cessar de honrar-vos, como meu especial e poderoso padroeiro e farei quanto possa para espalhar a devoção para convosco. Assim seja.

S. Judas Tadeu, rogai por nós e por todos os que vos honram e vos invocam.

O traidor, além de tudo, é culpado dos fiéis se esquecerem do “glorioso apóstolo”, por isso, a oração se inicia por fazer a diferença entre os dois apóstolos e a reafirmação da Igreja como responsável por sua honra.

Encarregado de guardar a bolsa que continha o dinheiro usado para as despesas do grupo, e, por isso, acusado por alguns evangelistas de ser um ladrão, Judas, o traidor, teria entregue Jesus às autoridades, sendo responsável pela prisão e execução de seu mestre. Segundo um dos relatos bíblicos, ele teria cobrado 30 moedas por sua delação realizada por meio de um beijo.

A descrição de Judas e de seu crime não é homogênea nos evangelhos canônicos (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002). No *Evangelho segundo Marcos*, o apóstolo é visto apenas como um traidor, já no *Evangelho segundo João*, o discípulo é descrito como um ladrão: “Por que não se vendeu este perfume por trezentos denários para dá-los aos pobres?” Ele disse isso, não porque se preocupasse com os pobres, mas porque era ladrão e tendo a bolsa comum, roubava o que aí era posto” (Jo 12:4-7). O discípulo aparece ainda associado à figura do diabo: “Não vos escolhi, eu, aos doze? No entanto, um de vós é um diabo. Falava de Judas, filho de Simão Iscariotes. Este, um dos Doze, o haveria de entregar.” (Jo 6:70-71).

Apesar de esses trechos consolidarem uma imagem maligna do discípulo, conforme ressalta o teólogo Fernando Altemeyer, Judas não foi o único apóstolo a trair Jesus: “os outros também o fizeram, ao abandonar o mestre. Pedro, por exemplo, negou o amigo três vezes. O único a levar a culpa, no entanto, foi Judas.” (HAMA, 2015). Quanto a seu fim, segundo o imaginário popular, inspirada na versão do *Evangelho segundo Mateus*, Judas teria se enforcado em uma árvore após devolver as moedas recebidas dos sacerdotes. Já *Atos dos Apóstolos*, tem-se outra versão: com o dinheiro recebido, Judas teria comprado uma Terra, um Campo de Sangue, onde ali acabou com sua vida.

Há, ainda, outras variantes sobre a história de Judas reunidas em um evangelho considerado apócrifo que leva seu nome e em fragmentos de outros textos. Nos fragmentos, datados entre os séculos 5 e 7, Judas é retratado como o traidor, um judeu, assim como o seu povo, que negou Jesus. Nesse sentido, a figura de Judas torna-se também uma metáfora, um estigma de traição, estendido erroneamente a todos os judeus.

Já em seu evangelho, um manuscrito egípcio descoberto nos anos setenta atribuído a autores gnósticos e escrito, aproximadamente, entre os séculos 3 e 4, o vilão do Segundo Testamento é visto como o discípulo mais sábio e mais amado. Traduzido e publicado em 2006 pela *National Geographic Society*, o evangelho apócrifo de Judas revela o discípulo como o libertador de Cristo. O apóstolo, nesse texto, aparece como participante de um plano divino e o único a compreender de fato a missão de Jesus. Partindo dessas tradições, os contos de Borges parecem especular sobre a reversibilidade dos papéis do traidor e do herói.

“Não uma coisa, todas as coisas que a tradição atribui a Judas Iscariotes são falsas” (BORGES, 1998, p. 574), assim define o

personagem Nils Runeberg na epígrafe atribuída a Thomas De Quincey de seu fictício livro. Teólogo e filósofo, autor dos livros *Kristus och Judas* e *Den hemlige Frälsaren*, Runeberg, no conto, possui três teses sobre Judas que desmistificam o caráter de traidor atribuído ao discípulo pela narrativa bíblica e apontam-no como integrante de um plano de salvação da humanidade.

Em sua primeira tese, a partir da suposta afirmação De Quincey, o personagem defende que “Judas entregou Jesus Cristo para forçá-lo a declarar sua divindade e a deflagrar uma vasta rebelião contra o jugo de Roma” (BORGES, 1998, p. 574). Se as versões do *Evangelho segundo Mateus* e do *Evangelho segundo Marcos* estabelecem a traição de Judas à possível ganância do discípulo – que teria traído o seu mestre, recebendo por isso a quantia de trinta moedas de prata, o *Evangelho segundo Lucas* e o *Evangelho segundo João* atribuem a traição a uma influência demoníaca. Assim, a primeira versão de Judas de Runeberg permite ao leitor retomar as referências bíblicas e apócrifas sobre o motivo da traição de Judas.

Na segunda tese, presente na versão já revisada de *Kristus och Judas*, os argumentos são trocados e afirma-se que Judas foi o mais sacrificado de todos, ao optar pela delação, renunciou à honra e ao bem: “Judas procurou o Inferno, porque a felicidade do Senhor lhe bastava”, afirma Runeberg (BORGES, 1998, p. 575). Em sua última tese, presente em *Den hemlige Frälsaren*, argumenta-se que Deus se torna humano e escolhe vir como Judas para sua encarnação:

Deus se fez totalmente homem, porém homem até a infâmia, homem até a reprovação e o abismo. Para nos salvar, pôde escolher qualquer dos destinos que tramam a perplexa rede da história; pôde ser Alexandre ou Pitágoras ou Rurik ou Jesus; escolheu um infimo destino: Judas (BORGES, 1998, p. 576).

Diante da natureza controversa dos seus textos, Runeberg morre no anonimato, e assim finda o conto. Suas teses que podem ser vistas como uma espécie de elogio a Judas, possibilitam, ao leitor, inferir outras possíveis versões de Judas na ficção. Em “A seita dos trinta”, a história parte de um texto encontrado, de autoria anônima:

O manuscrito original pode ser consultado na Biblioteca da Universidade de Leiden; está em latim, mas algum helenista justifica a conjectura de que foi traduzido do grego. Segundo Leisegang, data do século IV da Era Cristã. Gibbion menciona-o, de passagem, numa das notas do capítulo 15 no seu *Decline and Fall*. Reza o autor anônimo (BORGES, 2009, p. 51).

O início do conto já coloca em cena uma das estratégias narrativas utilizadas por Borges na composição de sua ficção: a referência a outros textos, as ideias do manuscrito e da tradução. O narrador coloca no mesmo plano Jesus e Judas, expandindo o texto bíblico e invertendo o sentido da traição, como se pode ver na justificativa do nome do grupo:

A divina misericórdia, à qual devo tantas mercês, permitiu-me descobrir a autêntica e secreta razão do nome da Seita. Em Kerioth, onde provavelmente nasceu, perdura um conventículo que se alcunha dos Trinta Dinheiros. Esse nome foi o primitivo e dá-nos a chave. Na tragédia da Cruz – escrevo-o com a devida reverência – houve actores voluntários e involuntários, todos imprescindíveis, todos fatais. Involuntários foram os sacerdotes que entregaram os dinheiros de prata, involuntária foi a plebe que elegeu Barrabás, involuntário foi o procurador da Judeia, involuntários foram os romanos que ergueram a Cruz do Seu martírio e cravaram os cravos e deitaram sortes. Voluntários só houve dois: o Redentor e Judas. Este rejeitou as trinta moedas que eram o preço da salvação das almas e logo se enforcou. Contava então trinta e três anos, como o Filho do Homem. A Seita venera-os por igual e absolve os outros (BORGES, 2009, p. 54).

Os detalhes dessa seita são retratados a partir do comentário, sempre sujeito à desconfianças, do narrador acerca da interpretação do relato bíblico por parte dos sectários: “O conselho de vender o que se possui e dá-lo aos pobres é acatado rigorosamente por todos; os primeiros beneficiados o dão a outros e estes a outros. É esta a explicação suficiente da indigência e da nudez que também a vizinha do estado paradisíaco” (BORGES, 2009, p. 52).

O texto referenciado parece ser uma citação ao *Evangelho de Mateus* no qual Jesus fala a um jovem rico: “Se queres ser perfeito, vai,

vende tudo o que tens e dá-o aos pobres, e terás um tesouro no céu; e vem, e segue-me” (Mc 19:21). Nesse sentido, nota-se que o narrador parece ironizar a proposição bíblica: se o sentido bíblico poderia ser uma exortação de que os homens não deveriam se apegar às riquezas, tal passagem é usada pelos membros da seita como justificativa do costume de andar nus, pois “dizimados pelo ferro e pelo fogo, dorme à beira dos caminhos ou das ruínas que a guerra poupou, já que lhes é proibido construir moradias. Costumam andar nus” (BORGES, 2009, p. 52). Nessa perspectiva, o narrador apresenta uma seita que leva, ironicamente, as doutrinas do cristianismo às últimas consequências, ou, como se diz, ao pé da letra.

As reescritas da traição de Judas elaboradas por Borges nos textos aqui analisados evidenciam o caráter da escrita literária como um trabalho de citação, como propõe Antoine Compagnon, tendo em vista que as referências à história do personagem bíblico demonstram as transformações pelas quais passa a narrativa bíblica, como explicações, expansões e reinvenções. Ao reescrever a história da traição de Judas, o escritor argentino simultaneamente retoma uma tradição e apontam para o desdobramento da história do personagem bíblico em versões que são, às vezes, transgressoras, por vezes, até conflitantes, como visto nos contos estudados.

Se “toda modificação é sacrílega”, como queria Jorge Luis Borges no ensaio “As versões homéricas” (BORGES, 1998, p. 256), toda reescrita engendraria uma ruptura, uma traição. Sendo assim, a literatura, como um signo sempre duplo e, por isso mesmo, ambíguo, entre a perspectiva do traidor e a do traído, se configuraria enquanto versão, ou versões, sem a pretensão, de se afirmar como texto total e definitivo.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 1995. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2015.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Vários tradutores. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Três versões de Judas. Trad. Carlos Nejar. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges. Ficções*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. v. 1, p. 573-577.

BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. Trad. Josely Vianna Baptista. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges. Discussões*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. v 1, p. 255-260.

BORGES, Jorge Luis. A seita dos trinta. In: _____. *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras Janeiro: Globo, 2009. p. 51-54.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

JUDAS. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KASSER, Rodolphe; MEYER, Marvin; WURST, Gregor. The Gospel of Judas. Estados Unidos: National Geographic, 2006. Disponível em: <http://www.nationalgeographic.com/lostgospel/_pdf/GospelofJudas.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2015.

Maturar o sabor – notas de um desejo sobre o paladar

Laís Mendes Velloso de Oliveira
Faculdade de Letras (UFMG), discente Pós-Lit

RESUMO: dada a ampla tessitura de definições do termo paladar e seus desdobramentos no campo poético, apresentamos, nesta comunicação, uma partitura pessoal que pretende, a partir da experiência com o comer, refletir sobre a diversidade de conceitos que contempla a esfera da deglutição do alimento, isto é, o sabor, o apetite, o mastigar, o desejar, o saciar, o engolir, o saber gustativo e a memória palatal. Realçamos a notoriedade da escrita como um meio singular para refletirmos sobre o que nos nutre, e, consideramos para isso, o pensamento de alguns teóricos que se debruçaram sobre o tema da comida. O formato do texto oscila, portanto, entre relatos sobre comida e a tentativa de definir alguns conceitos afins, estabelecendo uma impressão acerca do sabor, nutrido, principalmente, pelo tema barthesiano do comer e do falar.

Palavras-chave: paladar; sabor; experiência.

ABSTRACT: given the wide tessiture of definitions of the term taste and its unfolding in the poetic field, we introduce in this communication, a personal score which intends, through the eating experience, to reflect on the diversity of concepts that contemplates the food swallowing sphere, that is, the taste, the hunger, the chewing, the satiation, the swallowing, the knowing by taste and the palatal memory. We have highlighted the notoriety of writing as a means to reflect on what nourishes us, and, in order to achieve our goal, we consider the thought of some theorists that have studied the theme of food. The text's format, therefore, oscillates between reports about food and the attempt to define some concepts that are related to it, establishing, thus, an impression about the flavor, nourished mainly by the Barthesian theme of eating and talking.

Keywords: taste; flavor; experience.

1. Introdução

Quando retomei parte de uma importante alçada de minha trajetória não esperaria encontrar o espaço da boca – essa reserva de memória e experiência – como um ambiente a ser explorado. A intimidade com a comida estabelecia no corpo o significado de minhas motivações, mesmo que o ato de degustar fosse sempre a última etapa a realizar-se. Ainda que a primeira possibilidade a ser escolhida, era preciso separar o alimento, prepará-lo, convidar pessoas para compartilhá-lo, combiná-lo harmonicamente com a bebida, para, enfim, me sentir alimentada. Aparentemente, eu tratei o alimento por comida ao longo de muitos anos. E nesse contexto, eu falava apenas de um deles.

Percebo, assim, que este texto reitera a possibilidade de apresentar um percurso reflexivo a fim de validar o seguinte questionamento: o paladar poderia funcionar como um sentido e um agente capaz de reunir e segregar cada um dos outros sentidos, a partir da experiência corpórea? Dado que este é o sentido que se realiza exclusivamente por meio da língua, mas ao mesmo tempo se expressa e se potencializa com o auxílio das outras sensações, seria possível dizer que o paladar seria o único dos sentidos que reverbera a primazia do sabor com certo valor polissêmico? Isto é, o que torna o sabor suficiente para ressignificar a relação que possuímos com os sentidos e a comida?

Desse modo, expresso com esta proposta, um convite à reflexão sobre as muitas definições que encontro acerca do termo “paladar”. O desdobramento disso se dá a partir da reelaboração desses conceitos que apresento, sob o alicerce teórico, neste exercício textual com passagens de alguns relatos pessoais: escrituras, nas quais recupero experiências sensitiva e corporal enquanto resposta dessas impressões sobre a língua tagarela e o pensamento sobre o comer.

2. Desejo e distinção

Em *A fisiologia do gosto*, Brillat-Savarin (2015, p.256), difere o alimento da comida quando compara o ser humano aos animais. Para o autor, o animal não realiza nenhuma dessas funções, há apenas um rito de caça e saciedade de seus estados fisiológicos. Esse pressuposto compreende uma condição alimentar. Já o ser humano é capaz de distinguir e preparar aquilo que consome, configurando uma relação do

comer,¹ ainda que em contextos de fome, muitas vezes, o homem também ingira algo baseado em suas necessidades fisiológicas, nestes contextos retomariamos a ideia de alimento. Essa relação basilar, a respeito do modo como ingerimos, já configuraria um efeito crítico e estético, de gosto e desgosto que se localiza no termo da “comida” e não do “alimento”.

O alimento: nutre. Constância biológica.

A comida: relaciona. Opina. Prevê relações sociais.

Ao deparar-me com essa distinção, percebi que, por algum tempo, eu falava de alimento buscando fazer comida com as palavras. Mas aprendi que em grande parte do tempo, estamos direcionados ao tema da comida e, poucas vezes, nos preocupamos com o alimento. Não foi uma escolha ruim. Talvez fosse melhor se eu pudesse calar a palavra a fim de ouvir o sabor, no entanto, ainda que inconscientemente, eu não conseguia me livrar dessa salivação completa. Foi assim que cheguei no palato.

O palato: compreende a superioridade dorsal da língua. Integra um conjunto de membros do qual fazem parte: lábios, dentes, gengiva, língua, dorso da língua, glândulas salivares, bochechas, alvéolo e cavidade bucal. Órgão do sentido relacionado ao palatal e ao gustativo do corpo. Relaciona-se com os verbos: morder, salivar, degustar, mastigar, deglutir, engolir.

Embora o ato de alimentar tenha por finalidade o nutrir interno, a princípio está relacionado às práticas realizadas no ambiente exterior. Essa fenda gastronômica configurava, para mim, um mapa intransferível, seja dentro das cozinhas, seja nas visitas aos mercados e feiras, e aos restaurantes. Ao circunscrever, nesse modelo, um princípio político, discutir as questões desse espaço do alimentar já não era apenas uma aposta salutar, era também um acolhimento do corpo que fala sobre o que engole. A língua não poderia ser, portanto, somente um membro da cavidade bucal, responsável pela distinção dos sabores. Mas um corpo gustativo que se tornava escritura sensorial.

A Língua: possui receptores chamados de “botões gustativos”. Comporta os verbos: amassar, ingerir, revirar e até mesmo espremer um alimento. Para o filósofo Michel Serres (2001, p.154), há um espaço poético fronteiro chamado “língua bífida”, que compreende a língua tagarela e a língua do gosto (a segunda língua). Na primeira, o comensal – um falante ininterrupto – discursa somente enquanto vício, pois não

¹ Cf. BRILLAT-SAVARIN, 2015, p.256.

estabelece reflexão sobre o que se diz e o que se come; já para a segunda definição, a experiência degustativa agrega valor ao saber, pois, quando se come, o indivíduo é capaz de refletir sobre tal; para Serres, essa meditação é chamada de “segunda língua” ou “boca de ouro”.²

Para Serres, essa divisão não significa que a língua tagarela e a boca de ouro estejam, naturalmente, em oposição. Pelo contrário, todas as pessoas possuem as duas funções dessa nossa língua bífida, porém, algumas exercem mais a sua tagarelice que sua boca de ouro. Tal como ocorre com a relação entre alimento e comida: todos os seres vivos se alimentam, mas o homem fundamentalmente, se alimenta e também come.

3. Essência, procura e prazer

Quando criança, eu colhia meus próprios ovos no quintal de casa e sabia que a gelatina de morango, que mamãe fazia, continha suco de beterraba. Sempre achei que o paladar era uma mistura do tato com a visão. Quando já crescida, me espantava chegar à casa de meu avô (com quem aprendi a cozinhar) e perceber que seu arroz tinha um cheiro diferente do arroz de minha mãe: parecia que o modo de refogá-lo e cozer com a panela em meia tampa, deixava o perfume do alho embriagar a casa por um longo período; já mamãe preferia deixar a tampa por completo sobre a panela, assim o cheiro do alho enebriava a sala de uma só vez quando fôssemos comê-lo. Sempre imaginei que aquela sinfonia do arroz torrando, cozendo e secando era mais precisamente uma perfumaria às avessas. Todo apreciador de música deveria ter um olfato apurado.

A respeito da sobreposição das sensações, ou mesmo o rompimento com a ideia de que alguns sentidos são superiores ou melhores que outros, ou ainda, de que eles não se misturam, recorro, novamente a Brillat-Savarin (2015, p.34) que diz:

essas sensações têm por centro comum a alma, atributo especial da espécie humana e causa sempre ativa de perfectibilidade, elas foram refletidas, comparadas, julgadas; e prontamente os sentidos passaram a ajudar uns aos outros, para a utilidade e o bem estar do eu sensitivo, ou, o que é a mesma coisa, do indivíduo.

² Cf. SERRES, 2001, p.154.

Assim, o tato retificou os erros da visão; o som, por meio da palavra articulada, tornou-se o intérprete de todos os sentimentos; o gosto buscou auxílio na visão e no olfato; a audição comparou os sons, apreciou as distâncias.³

O paladar somente viria se tornar o expoente de meu percurso quando as “brincadeiras de comidinhas” perderam seu sentido devido à ausência ingredientes comestíveis e precisaram ir para um cozinha maior, com os devidos instrumentos e insumos. Comecei a cozinhar e, assim, minhas tias me deram os primeiros livros de receita. O fazer comida comumente aleatório daquelas brincadeiras precisou se harmonizar: regras, modos de preparo, concentração, “sal à gosto” já não era um gesto tão difuso assim.

Sempre que ia cozinhar, os outros sentidos também se orquestravam a favor daquelas degustações finais. Quando tudo era somente “brincadeira”, era preciso fazer o som do fogo, das panelinhas frigindo areia e folha seca; era preciso inventar os nomes dos pratos e dizer que retalhos de pano eram macarrão e carne; as plantas do jardim, costumeiramente, eram as saladas. E os temperos ficavam por conta da terracota roubada dos vasos. Mobilizar a verossimilhança de todos os sentidos tornava-os vitalícios, motor de uma expressividade criativa que me permitiria: conversar sobre comida; aprender sobre isso em uma escola de cozinha e estudar história da alimentação durante o intercâmbio italiano. Tais experiências ficaram separadas em minha memória esperando meu julgamento (equivocado) de que assim deveriam permanecer: um espaço intacto e precioso, acessado enquanto amolava facas.

Um cheiro de cores nunca desbotadas permanece. Colheres cheias de areia, de um sabor inventado, embriagado de faz de conta.

O tempo reside na sobriedade das papilas.

Essas memórias dos sentidos abandonaram uma reserva temporal e me fizeram acreditar que o tempo é, realmente, o único ingrediente que modifica o paladar. Mas o ato de cozinhar parece ser o único capaz de anestesiar o tempo, ressuscitar a memória, pois, o ato de cozinhar está aqui revestido de afeto. Desse modo, ressignificar a projeção sobre a exclusividade de cada um dos sentidos e a real atuação de cada um deles torna-se pertinente, pois, à medida que as sensações são compreendidas

³ BRILLAT-SAVARIN, 2015, p.34.

como uma circunstância singular e não mecanizada, o paladar abandona sua função de identificador de sabores e é acolhido pela noção de gosto.

O paladar: por efeito cultural, define padrões, regras e costumes de nossas preferências alimentares e, por isso, poderia ser considerado imutável individualmente, mas variável de acordo com cada comunidade. Revela-se a nível tátil (a língua), agregando a dimensão auditiva (texturas e preparo de alimentos), a efemeridade olfativa e a singularidade visual.

O gosto: possui conexões com as relações opinativas sobre o que se come. Acordo subjetivo. Refém estético das construções culturais e sociais acerca dos modos de comer. Conecta os indicadores sensoriais construindo significado, atribuindo valor comparativo e qualitativo, pois relaciona o reconhecimento dos sabores e confere o valor de saber/conhecimento (substancial e conotativo).

4. Língua: dentes e desassossego

À exceção das leituras literárias, poucas atividades me traziam a sensação de prazer e contentamento quanto o gosto pela cozinha e pela comida. O movimento das colheres nas panelas e das facas sobre os legumes denotavam o recolhimento, em êxtase, do corpo em seu silêncio. Perceber um espaço: construí-lo. Uma narrativa se estabelece dentro da cozinha. A linguagem vacila no tempo do preparo, não há o que dizer quando tudo está em banho-maria. Um jogo de gestos que poucas vezes tem um observador. O corpo dança em saltos: a língua solta no provar de cada colherada. Ainda não está pronto. Falta a pimenta do reino. Para Roland Barthes (2007, p.22),

são estes os caracteres elementares da escritura []:
Uma comida escrita, tributária dos gestos de divisão e de retirada que inscrevem o alimento, não sobre a bandeja da refeição [], mas num espaço profundo que dispõe, em patamares, o homem, a mesa e o universo.⁴

A proximidade entre homem, mesa, refeição e o falar não é recente, e por isso, ocupa tamanha importância no que diz respeito às narrativas e ao comer, ou às narrativas sobre o comer. Barthes (1996, p.11)

⁴ BARTHES, 2007, p.22.

considera tal insistência como um gesto intransitivo⁵: a comida deixa de ser pretexto para o enredo, e a narrativa não é a única linguagem para discursar a comida. A cumplicidade entre dois elementos (um tema a ser refletido e um modo textual de fazê-lo) define a escritura barthesiana, na qual o corpo de quem fala compõe o processo de escrita; sendo assim, a comida, para se tornar escrita, precisa fazer parte de seu enunciador. O gesto que imprimo nesta relação é ainda mais internalizado, volta-se para o desejo, espaço que permite o escolher, retirar e dividir o alimento. Mas se o que ainda traz o assunto à mesa é a comida, eu poderia dizer que a escritura alia-se, portanto, ao apetite.

Sempre que eu mordo um determinado alimento, ele se torna imagem na minha boca. Percorro a colheita do arroz, me lambuzo com a colherada de manteiga, sinto o matiz vermelho do molho de tomates. A mordida irradia e algo é devorado. Lambo os dedos, limpo a boca com a própria língua. Estou satisfeita.

Apetite: fenda que presentifica algo da imaginação e da realidade que se mostra à refeição. Fronteira entre a fome e a saciedade. Muito relacionado a um estado animalesco para alguns e a um estado efêmero para outros. O apetite é restituído pela ação de alimentos açucarados. Para algumas culturas orientais, o açúcar ou o alimento doce é usado para abrir o apetite; em grande parte do ocidente, ele traz a sensação de saciedade.

Doce, amargo, salgado, ácido e adstringente são reconhecidos como principais sabores existentes. Há uma certa variação ao longo do tempo e culturalmente sobre essas distinções. A distinção dos sabores ocorre na cavidade bucal, a partir da ação da saliva (o líquido, o solvente) e das papilas.

O sabor se consolida no comer e no falar. É possível que eu só tenha encontrado a essência dos recortes que coleciono neste texto quando penso em sabor. Só há comida enquanto há sabor. Muitos narradores, contadores de história e oradores abandonaram seu ofício quando perceberam que a palavra estava insossa. Poucas vezes, me vejo capaz de continuar a ler um texto quando simplesmente lhe falta sal, açúcar ou pimenta. Sem a língua, não há palavra, nem papilas, nem mesmo saliva, ou sabor: “são operações que têm como origem o mesmo lugar do corpo, cortou a língua, acabou-se o gosto e a palavra”.⁶

⁵ Cf. BARTHES, 1996, p.11.

⁶ BARTHES, 2004, p. 267.

Sabor: do latim “sapio” que corresponde ao verbo “saber”. Possui uma estreita relação com a possibilidade do saber, conhecer o desconhecido, estar disponível ao novo, ao aprendizado, à experiência do degustar, à segunda língua.

Muitas vezes, fui mais língua tagarela que boca de ouro. O apetite, comumente, voraz me trouxe algo que não havia imaginado: saber do sabor. Tive que ralentar os dentes para conseguir tirar a rolha do vinho. Certas linguagens permanecem intactas como a Madeleine de Proust, outras escapam desavisadas cheirando feijão queimado.

Com o rompimento das molduras da nutrição, o paladar recebe um êxito ainda tímido nas teorias, embora obtuso, polêmico, extravagante e até mesmo prolixo no âmbito das experimentações acerca da gastronomia. Valendo-se dessa condição, ou mesmo dessa vanguarda que somente agora parece tomar reconhecimento, o paladar toma gosto e o tempo é anestesiado pela comida. Tenho somente o sabor maturando a palavra.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Sobre a alma*. Trad. Ana Maria Lóio. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da moeda, 2010.

BARTHES, Roland; GUINSBURG, J. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2008. v. 1.

BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthelme. *A fisiologia do gosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAVALIERI, Rosalia. *Gusto, l'intelligenza del palato*. Bari: Laterza, 2011.

O registro do real em *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, de Marçal Aquino

Lilian Stefânia Faria Vaz
UFMG, graduanda em Letras

RESUMO: O presente ensaio, que se insere nos estudos desenvolvidos no marco do projeto de pesquisa “Política da literatura: romances e representações do trabalho nos realismos performáticos da literatura das últimas décadas na América Latina”, visa discutir o impacto de técnicas e procedimentos de documentação e registro do real no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, 2005, de Marçal Aquino. Em diálogo com o conceito de realismo reflexivo performático, pretende-se analisar como a fotografia e a própria literatura produzem um efeito e uma dimensão de realidade na narrativa. Além disso, almeja-se também, compreender o processo de construção do objeto romance e sua repercussão estética e cultural na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Marçal Aquino; literatura contemporânea brasileira; novos realismos reflexivos performáticos.

RESUMEN: El presente ensayo, en el marco del proyecto de investigación “Política de la literatura: novelas y representaciones del trabajo en los realismos performáticos de la literatura de las últimas décadas en América Latina”, se propone discutir el impacto de técnicas y procedimientos de documentación y registro de lo real en la novela *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, 2005, de Marçal Aquino. En diálogo con el concepto de realismo reflexivo performático, se pretende analizar como la fotografía y la literatura misma producen un efecto y una dimensión de realidad en la narrativa. Además, se busca comprender el proceso de construcción del objeto *novela* y su repercusión estética y cultural en la sociedad contemporánea.

Palavras-llave: Marçal Aquino; literatura contemporânea brasileira; novos realismos reflexivos performáticos.

O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado.

Jacques Rancière. *A partilha do sensível*.

A citação acima do filósofo francês, Jacques Rancière (2005, p.58), poderia ser utilizada para ilustrar a literatura produzida pelo escritor paulista, Marçal Aquino. Autor de romances e contos escritos com uma técnica que consiste em narrar e descrever um mundo que é sugerido como dentro da normalidade de qualquer texto realista, Marçal já figura em listas e em estudos sobre a narrativa contemporânea brasileira. No presente ensaio, analisaremos o seu último romance publicado, *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2005), à luz dos novos realismos reflexivos performáticos, propondo considerações sobre o impacto de técnicas e procedimentos de documentação sobre a escrita literária, além de ponderar o peso que o registro do real alcança no romance.

A menção ao termo realismo, por si só, já direciona a atenção para toda uma produção literária feita no Brasil, que sempre procurou destacar a experiência do real como tema ou como busca. Assim, falar em realismo e ainda adjetivá-lo com o termo “novo”, causa um estranhamento natural e, também, um certo rechaço. Entretanto, não objetivamos ignorar toda essa linhagem já produzida, pelo contrário, pensar em termos de realismo reflexivo performático é uma ampliação e uma atualização dessas definições no contexto contemporâneo. É evidente que a imensa perda de referências “modelares” literárias estáveis no século XX tornou-se uma diferença substancial em relação aos séculos anteriores, no mesmo processo sofrido nos âmbitos econômico, político, social e cultural. No entanto, as formas de romance dos séculos XIX e XX podem nos ajudar a entender as produções atuais. Dessa maneira, utilizamos a expressão “realismo reflexivo performático”¹ como traço comum de uma linha de produções contemporâneas que interpelam a experiência viva, quando a narrativa assume certo compromisso de mostrar aspectos das condições atuais de vida. Por fim, tal realismo é um caminho para alguns escritores que focalizam nos romances problemas de inserção no mundo atual, fazendo com que a obra funcione, muitas vezes, como um discurso, por um lado, de busca e afirmação de um sujeito e, por outro, de pertencimento a espaços tidos como não-lugares. Portanto, o que chamamos de literatura realista no presente é o experimento linguístico que consiste em dar corpo a uma narrativa na qual os tropos e figuras respondem ao compromisso de interagir com um conjunto de experiências

que o escritor realiza no interior do campo literário considerando as forças externas com as quais se desenvolve, sejam elas econômicas, políticas e/ou culturais com as quais interage por contato natural. O performático é tudo aquilo que permite ao autor deixar sua marca, a individualizar-se dentro da dinâmica que supõe sua obra.

Diante disso, consideramos que a principal questão para o escritor realista é trabalhar com a ideia de interpelação comprometida com o real, que acaba resultando em um tipo diferenciado de representação, independente mas solidária de toda a carga que essa expressão tem desde sua origem na Antiguidade Clássica, com a ideia de *mimesis*, e a diversidade de abordagem que essa ideia convocou ao longo dos tempos¹. Assim, o escritor se valerá da linguagem e de outros mecanismos para lidar com a lacuna existente entre o texto e o leitor, o texto e o mundo. O escritor acaba procurando um efeito de identificação e relacionamento com o leitor através daquela narrativa em questão. Além disso, a contemporaneidade alterou o lugar de quem faz arte e de quem é o espectador. Se há tempos atrás teríamos a arte em um local privilegiado e inalcançável, pertencente a um grupo fechado, hoje esses papéis se invertem, se alternam ou se anulam. O espectador é também produtor. O constante contato com os meios de comunicação, a internet e o forte crescimento urbano, potencializou a necessidade do artista, especificamente do escritor, de trazer para o seu texto pontos que podem ser associados aos conceitos de “verdadeiro” ou “referencial”, como a palavra oral ou o testemunho.

Tendo como base este breve panorama, a produção feita pelo escritor Marçal Aquino se mostra um bom exemplo desse chamado novo realismo, visto que ela experimenta com a estrutura textual como já conhecemos, com as formas conhecidas de representação, e faz isso ressaltando temas do nosso cotidiano como, por exemplo, a violência urbana e as relações de poder na sociedade. Marçal Aquino, desde cedo, considerava que a literatura não poderia ser a sua profissão principal, que ele não conseguiria se sustentar com isso, no entanto deixar de trabalhar com a escrita também não seria a escolha mais assertiva, portanto, ele vê no jornalismo uma área para ainda conseguir trabalhar com a linguagem. Ele exerce, então, a atividade jornalística no *Estado de São Paulo* e no

¹ Para esse tema, basta mencionar a vasta obra de Luiz Costa Lima, no Brasil, para ter um panorama da complexidade do tema, de seus desdobramentos e multiplicidade de aproximações que o assunto convoca.

Jornal da tarde, como repórter policial. Depois disso, Aquino associa a função de jornalista à atividade de roteirista. Ao conhecer o diretor Beto Brant, ele começa a adaptar obras literárias para o cinema e depois para a televisão - entre os roteiros para o cinema, estão os títulos: *Os matadores* (1997); *Ação entre amigos* (1998); *O invasor* (2001); *Nina* (2004); *O cheiro do ralo* (2007); *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2011) e entre os roteiros para a TV: *Força Tarefa* (2009) e *O caçador* (2014). De certa forma, toda essa série de tarefas acaba por refletir na escrita de Aquino, pois através dessas diferentes experiências, ele consegue experimentar técnicas que produzem certa “sensação de autenticidade” e favorecem a percepção do leitor de uma zona pessoal de performance, tanto social como privada nas quais se movem narrador e personagens.

O livro publicado em 2005, *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, conta a história do fotógrafo Cauby, um homem viajado, solteiro, que vai para uma cidade do interior do Pará dominada pela atividade do garimpo, para fotografar as prostitutas que viviam naquele local. Temos acesso à narrativa através do relato desse personagem, que muitas vezes se comporta como um narrador antecipador, expondo para o leitor dados e desfechos de acontecimentos passados. Isso instaura um jogo de leitura, no sentido de que através desses pequenos “escapes”, pontos de vista, que aparentemente são jogados no texto, pretende-se criar uma atmosfera de proximidade. Essa estratégia é o que confere o senso de credibilidade ao relato, levando o leitor a se debruçar sobre o texto com olhar cúmplice, o olhar de quem entende e compartilha da perspectiva do narrador e se interessa pelo que está sendo contado. Logo na primeira página do livro, já temos um exemplo desse aspecto. É o primeiro diálogo entre leitor e narrador, mas que já se mostra como uma tentativa de captação:

Não adianta explicar. Você não vai entender. Às vezes, como num sonho, vejo o dia da minha morte. (...) E embora a mulher não apareça, sei que é por causa dela que estão me matando. E tenho tempo de saber que não me deixa infeliz o desfecho da nossa história. Terá valido a pena.” (AQUINO, 2005, p. 11).

Aqui, o leitor se vê diante de um intervalo zero ou grau zero de narração que o instiga a preencher o relato com hipóteses pessoais para poder seguir na narrativa justamente pelo desafio lançado – “você não

vai entender”. Durante todo o enredo ocorrem outros usos desse artifício, sejam antecipações do que por ventura teria fugido à prospectiva do narrador-personagem, ou apenas para acrescentar comentários, como quando Cauby descreve a primeira vez que Lavínia foi até sua casa. Ele conta ao leitor como selecionou as fotos que já havia tirado em sua carreira para mostrar a Lavínia quando eles marcam um encontro numa tarde. Ela iria até a casa dele e ele, numa tentativa de impressioná-la, realiza essa seleção. Ao final da frase, o narrador introduz um parêntese dizendo que não tem mais aquelas fotos, mas que ele não considerava isso ruim. Dessa forma, o narrador em primeira pessoa consegue direcionar o leitor para o fato de que algo aconteceu com aquelas fotos, elas não existem no presente, mas o leitor só conseguirá descobrir por qual motivo isso aconteceu se prosseguir na leitura. A escrita transfere para o narrador essas estratégias para cativar o leitor para torná-lo escuta de sua atribulada história de amor com a personagem feminina. O leitor pode ir criando sua própria narrativa superposta à do narrador: escrever seu próprio romance que pode ou não ser idêntico ao que tem em mãos.

Além desse papel do narrador antecipador, temos também a ordenação do enredo, como um elemento próximo ao realismo performático. No romance de Aquino uma história se constrói dentro da outra. Durante uma tarde, seu Altino, um senhor que mora na pensão juntamente com Cauby, começa a narrar a sua história de amor com uma ex-colega de profissão, chamada Marinês. A partir desse relato, que poderíamos chamar de relato um, Cauby reconta, em paralelo, a sua história com Lavínia, o relato dois. Portanto, a construção textual do enredo se compõe de vários polos narrativos, pois além dessas duas histórias, encontramos brechas para falarmos das bagagens de outros personagens – o dono da loja de fotografia, Chang; a dona da pensão, Dona Jane; Viktor Laurence, personagem que escreve o jornal da pequena cidade, entre outros. Dessa maneira, o enredo se arquiteta como uma colcha de retalhos, onde cada pequeno fragmento acaba por compor a trama do romance. No entanto, essa tessitura é realizada de forma fragmentada, à maneira de fotografamas, com a narrativa principal interrompida por vários cortes que provocam um tipo de leitura com dinâmica de fragmento. Para Schøllhammer, (2011, p. 38) isso seria um outro aspecto da ficção que se inicia na década de 1990, novas formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais, o que poderíamos ler também como um traço performático. Nesse grupo de

obras, o texto literário se assemelha aos roteiros de filmes, tendo vários cortes na história, o que torna a leitura mais dinâmica, ágil e é o que acaba levando vários desses livros a serem adaptados para o cinema, como é o caso também do livro de Marçal Aquino. Para além da construção feita sobre e mediante o narrador, Cauby acaba por trazer um importante elemento tanto para o enredo propriamente dito, quanto para o registro e abordagem do real dentro do romance: a fotografia.

Para Walter Benjamin (1994, p. 167), o surgimento da fotografia marcou a mudança da reprodutibilidade da obra de arte, quando ela se separa do campo da atividade estritamente manual – xilografia e litografia – e passa a ser reproduzida pelo olho, tornando assim essa operação mais dinâmica. Atrelado a isso, ainda para o autor, a obra de arte nesse estágio de reprodução em massa, acaba perdendo a sua aura, pois com essa multiplicação de um mesmo objeto, o *aqui e agora* do original, não é capaz de passar para a cópia. A reprodutibilidade anula a singularidade da obra de arte. A partir disso, entender a fotografia como certo jogo ilusório se faz mais assertivo, afinal, não podemos ignorar que ela é resultado de um processo mais do que técnico. Para além da câmera que capta aquele instante da realidade, existe um fotógrafo que viabiliza as condições a partir das quais aquele registro será feito.

Essa relação de captar o real através do processo fotográfico perpassa toda a narrativa de Marçal Aquino. O uso que o personagem Cauby faz da fotografia, entre artístico e antropológico, consiste em fotografar as prostitutas da zona de garimpo para fazer um livro com essas imagens e, em um segundo plano, vale-se de fotografia como a sua atividade remunerada tirando fotos de acidentes e de criminosos para a polícia local. Por fim, podemos considerar que ele utiliza as fotos como uma forma de registro memorialístico/afetivo – quando ele começa a desenvolver certa obsessão pela personagem Lavínia e acaba acumulando uma série de registros fotográficos dela. Notamos que por mais distante que os três cenários pareçam, perpassa a todos uma força de documentação e de registro histórico na qual as imagens estariam para Burke (2004, p. 17) no mesmo patamar que os testemunhos orais e os textos, como evidência histórica de importância capital na construção da memória cultural e social.

Analisando primeiramente pelo caráter social e antropológico da fotografia, verificamos que tendo como ponto de partida a concepção de que as narrativas contemporâneas, as quais consideramos dentro do

campo já citado, conseguimos perceber um diálogo entre o papel do fotógrafo, o registro propriamente dito e a ligação desses elementos com a necessidade dos autores contemporâneos de trazer para o texto o olhar do outro. O personagem Cauby trabalha no sentido de ampliar a recepção da situação daquelas mulheres que trabalham em regiões próximas às zonas de garimpo, todavia, não é qualquer profissão e sim uma atividade atavicamente marcada pela discriminação. Logo no início do romance, ele deixa claro qual foi o seu objetivo ao se dirigir para aquela cidade do Pará, “Meu interesse inicial eram as prostitutas. (...) Eram todas muito semelhantes, mulheres maltratadas pela genética e pela vida. (O que eu tentava? Negar a beleza?)” (AQUINO, 2005, p. 24), ou seja, com um interesse além de artístico, político e social. Para Benjamin, (1994, p. 171-172) quando a questão da autenticidade é desvinculada da obra de arte, ela acaba por assumir outro papel. Ao invés de estar atrelada ao ritual, ela passa a ser política, assim escolher uma área de garimpo para registrar essas mulheres revela a preocupação pelo espaço geográfico socialmente esquecido. O garimpo é uma atividade de mineração existente há muito tempo e são comuns os casos de regiões que tiveram um grande crescimento populacional e econômico temporário graças a essa prática. Serra Pelada, por exemplo, pode ser citada como um desses casos. Tendo um período “áureo” por volta dos anos 80, atualmente grande parte dos habitantes da cidade que se construiu ao redor do garimpo moram em habitações precárias. O fotógrafo Sebastião Salgado já registrou em uma de suas produções – a série “Trabalhadores”, feita de 1986 a 1992 – algumas fotos sobre a população dessas zonas garimpeiras destacando as condições de vida e trabalho. Novamente segundo Schøllhammer (2012, p. 136) as produções “enquadradas” dentro do chamado realismo reflexivo performático possuem como núcleo comum a ambição de serem entendidas como engajadas, entretanto sem necessariamente subscrever nenhum programa crítico.

Relacionado a essa vertente sócio-política, como segundo ponto, ressaltaríamos também a própria seleção da fotografia como mecanismo de registro dessa realidade. Essa escolha não se faz de forma aleatória. Em entrevista que nos foi concedida (informação verbal)², Marçal Aquino afirmou ter grande interesse pela fotografia e que, durante seus trabalhos

² Entrevista concedida por AQUINO, Marçal. Marçal Aquino. [nov. 2014]. Entrevistadora: Lilian Vaz. Belo Horizonte, 2014. 1 Arquivo mpeg-4 (3 min).

como jornalista, o chamado fotojornalismo o marcou muito. Assim sendo, a ideia de um personagem regido pela fotografia carrega muito da própria vivência profissional do autor, o que poderíamos reconhecer como um traço performático dentro da narrativa. Entretanto, cabe aqui analisarmos como esse elemento se comporta ao tentar apreender esse real. Para Kossoy (2002, p. 30) a fotografia nada mais é que o resultado de um processo de criação que se inicia com o fotógrafo. De maneira que ao ver uma fotografia, devemos nos atentar para a ideia que aquilo que olhamos é uma ficção, um documento construído, uma segunda realidade. Em verdade, hoje em dia, dificilmente o que vemos no processo final fotográfico poderia dizer muito daquele instante único. Entretanto, essa concepção da fotografia como um trabalho “montado”, construído, não anula o fato e a potencialidade que esse tipo de arte possui. No caso do romance analisado, percebemos por exemplo, como essa atividade ajuda a construir para o leitor alguns traços da personalidade dos personagens que se relacionam a atividade de fotografar. Primeiramente, o contato inicial que Lavínia realiza com Cauby é dentro de uma loja de filmes. Eles conversam sobre a foto que está em um porta-retrato, exibido na vitrine. Coincidentemente, a mulher que está na foto é a própria Lavínia, o que faz Cauby elogiá-la e começar assim o jogo de sedução que é estabelecido entre os dois. Em seguida, Lavínia pega das mãos de Chang, o dono da loja, as fotos que havia pedido para serem reveladas, o que claramente chama a atenção de Cauby:

Ela abriu o envelope e espalhou as fotos sobre o balcão de vidro. Um arco-íris; o número de metal enferrujado na fachada de uma casa antiga; raízes de uma árvore que pareciam um casal num embate amoroso de muitas pernas e braços; (...) Nenhuma pessoa ou animal. (...). Ela notou meu interesse. Gostou? Está daqui é muito boa. (...) Você não fotografa gente. Não gosto. (AQUINO, 2005, p. 14-15.)

Aqui, o leitor consegue construir, através de alguns traços, como é essa personagem feminina, pois a fotografia só surge graças à figura do fotógrafo. Dessa forma, ela escolheu registrar aqueles tipos de objetos, de situações e de elementos. A sua opção por excluir pessoas das suas fotos apresenta um certo gosto e também um ponto de vista em relação ao mundo. Para Sontag, (2003, p. 42) temos que pensar a imagem apresentada na foto como aquilo que alguém escolheu, que alguém

enquadrou. Enquadrar é excluir. Em um outro momento da história, quando Lavínia se dirige até a casa de Cauby para ser fotografada, ela acaba vendo as fotos que ele havia selecionado para mostrá-la. Dentre as que chamam a atenção da personagem estão “a foto de um silo envolvido por um gigantesco redemoinho de poeira, (...) imagem da escadaria de uma casa de madeira em Nova Orleans, os corrimãos tomados por uma trepadeira viçosa. E ainda por um conjunto de janelas coloridas. (...) Achei intrigante: Lavínia não gostava mesmo de fotos com gente.” (AQUINO, 2005, p. 26-27). De certa maneira, não podemos usar apenas esse fato para determinar como é e como vai se comportar Lavínia no decorrer da narrativa, no entanto, é possível que o leitor levante uma hipótese inicial – e que poderá ser comprovada ao longo do romance. Interessante notarmos como Marçal explora isso quando se chega ao desfecho da história. Depois que a personagem perde a memória e Cauby, ainda assim, permanece junto dela, Lavínia pega a câmera Pentax e fotografa o rosto dele, com um close e de maneira abrupta. Ele destaca o fato de que era a primeira vez que ela fotografava um rosto humano desde que a havia conhecido, simbolizando assim, além de uma ligação entre os dois, a recuperação e construção de uma nova Lavínia, que se permitia agora até registrar pessoas. No entanto, paralelamente a isso, Cauby lida com a fotografia de uma forma distinta da de Lavínia. Um pouco depois da cena em que se conhecem, Marçal explora a funcionalidade do fotógrafo dentro de uma cidade tão pobre como aquela: fotografar corpos mortos para a polícia. Alcançando aqui o segundo local da fotografia experimentada no romance, a dimensão do uso dessa atividade como profissão, sem desassociá-la a construção das *personas* da narrativa. Apesar de Cauby morar na cidade e não trabalhar diretamente com esse tipo de registro – fotos para reconhecimento de corpos, para arquivos policiais – ele é solicitado para realizar esse tipo de tarefa quando o fotógrafo da polícia é morto pelos garimpeiros. Utilizando dessa situação, Marçal consegue expor um traço da personalidade do personagem principal, quando logo depois de fotografar os mortos, Cauby passa mal e diz para o delegado Polozzi: “(...) O meu negócio é fotografar gente viva. Polozzi abriu a porta da viatura para que eu entrasse. Então é bom trabalhar depressa, disse. O pessoal tem o costume de morrer por aqui.” (AQUINO, 2005, p. 31), mostrando assim uma relação de complementação com Lavínia e também de discrepância. Enquanto um se interessa pela beleza, pelo vivo, o outro se vale do inacabado, do insignificante.

Um terceiro ponto colocado durante o enredo é o uso da fotografia e sua relação com a memória. Para o personagem Cauby, a profissão de fotógrafo não se deu de forma aleatória. Através das divagações realizadas pelo narrador durante a história, ele expõe para o leitor que o fato de ter escolhido essa profissão foi por uma influência do pai, que também era fotógrafo. Por muito tempo, Cauby acreditou que o único tema da obra fotográfica de seu pai era o futebol – o pai fotografava eventos esportivos, principalmente jogos de futebol - entretanto, ao ir morar na casa da mãe, ele tem acesso aos arquivos organizados por seu pai que ficavam no porão, contendo variadas fotografias e sobre diversos temas. Sua obra paralela, “artística”, que continha desde imagens de paisagens, flores até mesmo registros de nus femininos. Ao ter acesso a esse espólio esquecido no porão da casa em que foi criado, Cauby recorre a Proust para simbolizar o que esse material havia despertado nele:

Eu associava o cheiro pungente daquele porão mofado aos tempos de menino e à descoberta das emoções do corpo em companhia das revistas suecas. Passou também a me lembrar o dia em que tomei a decisão de me tornar fotógrafo. Cada um tem a madeleine que merece. (AQUINO, 2005, p. 158)

Ao mencionar o elemento utilizado no romance *Em busca do tempo perdido*, já pertencente do nosso imaginário coletivo, Marçal solicita que o leitor associe a descoberta desse acervo de fotografias feita pelo personagem Cauby, ao mesmo que ocorre a Proust quando sentiu o cheiro da madeleine, fazendo assim com que tenhamos uma pequena ideia de toda a potencialidade narrativa e memorialística que o cheiro daquele local despertou no agora, fotógrafo. Dessa forma, vale dizer que a fotografia, por si só, já surge no romance como um elemento carregado de significados para Cauby, para além da escolha profissional. Ao analisarmos a obra, nos perguntamos por qual razão a escolha de Aquino dessa modalidade artística – a fotografia – e dos projetos a ela associados para compor o protagonista do romance. Qual motivo de ter organizado a ficção ao redor desse elemento e não de outro, como filmes ou gravações? Nos valendo novamente de Sontag (2003, p. 26) podemos conceber o registro fotográfico como a possibilidade de união entre duas instâncias contraditórias: a objetividade, fornecida pelo registro do aparelho e a visão determinante de um ponto de vista, que no caso seria o do fotógrafo.

Para Sontag, as fotos dão um testemunho da realidade, remetem a alguém que efetivamente esteve naquele lugar, num determinado tempo, para poder operar a câmera. Atrelado a isso, podemos ainda recorrer a Barthes (1984, p. 169) que explora a ideia de que o produto fotográfico seria uma nova forma de alucinação, pois ela estabelece um jogo entre real e ficção – algo que não está lá, mas que em algum momento esteve. Assim sendo, dentro do romance, a seleção desses elementos demonstra como o componente pictórico carrega uma carga de dualidade, assim também como os personagens que se relacionam a ele durante a trama.

Em vista dos apontamentos feitos, concluímos que a escolha do elemento fotográfico para aparecer em grande parte do romance não se deu de forma arbitrária, e sim, de maneira a contemplar dois aspectos. Primeiramente, a forte influência que esse elemento teve na trajetória jornalística do autor, como já citado anteriormente, diante de seu trabalho com profissionais dessa área. No entanto, mais do que apenas trazer um aspecto pessoal, performático para a narrativa, a fotografia pode ser lida, dentro da obra, como um índice de reflexão sobre a época contemporânea, e ainda, como uma vontade dos autores brasileiros de dialogar com o seu tempo e com a sociedade de que fazem parte. Se pensarmos por um caminho, de certa maneira, ingênuo, compreenderíamos em um momento inicial, a fotografia apenas como um registro inquestionável, já que em algum tempo e espaço, existiu alguém para acionar a máquina fotográfica e eternizar aquela imagem. Ela seria/é um documento histórico. Mas, ao ler a obra e nos debruçarmos de forma mais crítica, notamos que o grau de construção dentro da fotografia é igual ou até mesmo, nos arriscamos a dizer, maior do que a sua possibilidade de captar uma verdade única. O fotógrafo funciona como um mediador entre o real e aquilo que ele deseja passar como real, criando para o espectador daquela imagem uma segunda realidade, o assunto representado. Dessa forma, ler o elemento fotográfico como um ponto questionável, nos diz muito sobre o cenário social em que estamos. Para Lyotard (2004, p.69) o grande relato perdeu o seu valor de verdade, a sua credibilidade. Estamos diante da era do provável, do possível, mas não das certezas. Logo, quando o autor contemporâneo almeja criar uma ficção, ele está ciente da sensação de descrédito que o leitor pode dar para aquela história, mediante todo o contexto que o cerca. Assim, quando o escritor traz um elemento que por si só potencializa a ideia de verdade, o coloca como parte integrante da vida daqueles personagens, das suas personalidade, ele devolve para o

leitor a pergunta que seria destinada para ele, como uma provocação: até que ponto o que você considera como real, como elemento verossímil, não é uma ficção? Mesmo assim, independentemente da resposta, seria difícil deixar de mencionar que a fotografia funciona como um grande arcabouço para histórias e realidades ilusórias.

Referências bibliográficas

AQUINO, M. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AQUINO, M. Marçal Aquino: depoimento [nov. 2014]. Entrevistadores: L. Vaz. Belo Horizonte: Expominas, 2014. Arquivo mpeg-4. Entrevista concedida a Bienal do Livro de Minas Gerais.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas volume I: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BURKE, P. O testemunho das imagens. In: _____. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.

LYOTARD, J. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental (org.); Ed 34, 2005.

SALGADO, S. *Trabalhadores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHØLLHAMMER, K.E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHØLLHAMMER, K.E. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo reflexivo performático. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Novos Realismos*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Estudo de tradução de tragédia – do grego ao português

Lívia de Carvalho Ferreira
Faculdade de Letras/ Graduação / UFMG

RESUMO: traduzir um texto, seja ele de qualquer natureza, exige competências específicas por parte do tradutor. Uma dessas habilidades está relacionada à maneira como o tradutor vê o texto e lida com ele conforme suas especificidades, tratando, por exemplo, poesia como poesia e teatro como teatro. Buscando traçar um panorama das traduções teatrais de tragédias áticas para o português brasileiro, estabelecemos um percurso que parte da identificação e análise dos paratextos rumo à compreensão do texto dramático em si, percorrendo aspectos lexicais e cênicos em duas traduções distintas da peça *Electra* de Eurípidés. A primeira tradução escolhida para análise é de autoria de Nilda Mascarenhas de Castro, da Universidade Federal da Bahia, e a segunda é de autoria da Trupe de Tradução de Teatro Antigo – *Trupersa*, grupo formado por tradutores, atores e estudiosos do campo da dramaturgia.

Palavra-chave: tradução teatral; prefácio; tragédia.

ABSTRACT: to translate a text, whatever his nature may be, requires some specific knowledge from the translator. One of these abilities is related to the way he sees the text and deals with it according to its singularities, dealing, for example, with poetry as poetry and with theater as theater. Trying to make a panorama of the theatrical translations of attic tragedies to the Brazilian Portuguese, we establish a path that goes from the identification and analysis of the paratexts to the comprehension of the dramatic text on itself, going through lexical and scenics aspects in two different translations of Euripides's *Electra*. The first translation chosen to analysis is from Nilda Mascarenhas de Castro, from the Federal University of Bahia, and the second one is from the Group of Ancient Theater Translation - *Trupersa*, which is composed from translators, actors and scholars from the area of dramaturgy.

Keywords: theatrical translation; preamble; tragedy.

Em seu livro *Paratextos Individuais* (2009), o francês Gérard Genette define paratexto como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público”. (GENETTE, 2009, p.9). Portanto, para o autor os elementos constitutivos dos paratextos são, principalmente, os títulos e subtítulos, preâmbulos, apresentação, notas (marginais e de rodapé), epígrafes, dedicatórias e prefácios, dentre outros sinais acessórios. No presente trabalho vamos nos ater à análise de prefácios.

O objetivo da pesquisa é fazer um levantamento de todas as traduções de tragédias produzidas no Brasil, analisar o maior número de prefácios possível e, por consequência, estudar as traduções, uma vez que acreditamos que a qualidade de uma tradução pode estar diretamente relacionada à maneira como o leitor apreende e compreende a obra em sua totalidade, seu significado, sua forma e sua função. A tradução de um texto teatral não é diferente, uma vez que uma boa tradução pode levar o público a experienciar a peça de maneiras diferentes mas igualmente intensas.

Embora a qualidade das traduções brasileiras, no que diz respeito ao teatro antigo, seja significativa e sólida, acreditamos, após análise dos paratextos, que o tradutor brasileiro, até o momento, preocupa-se em informar aos leitores de antemão a origem, distância e a dificuldade do texto traduzido minorizando a sua finalidade e função. Alguns se debruçam sobre o estudo da forma que vêm como poética e sofisticada antes mesmo que teatral.

Pensando que a tragédia ática integra o gênero dramático, ou seja, performático, entendemos que falar em tragédia é falar de teatro, de encenação. Porém, com base nos estudos realizados, ficou claro que a maioria dos tradutores não tem como intenção principal traduzir a tragédia para os palcos, mantendo com tal procedimento o gênero restrito ao âmbito acadêmico.

A primeira etapa do nosso trabalho focalizou o estudo dos prefácios das traduções de tragédias áticas priorizando os três aspectos mencionados, a saber, o significado, a forma e a função. Regra geral, supõe-se que o prefácio de um livro traduzido tenha por escopo principal abordar temas que esclareçam tanto sobre a origem quanto sobre a forma e função cultural de um dado texto, se o tradutor julgar pertinente, parece razoável também instrumentalizar o leitor igualmente sobre o processo de chegada de tal texto ao português, nesse sentido, o tradutor relata os

pontos cruciais para que o leitor compreenda melhor o texto teatral e as opções tomadas para o estabelecimento da tradução. Mas, em todos os prefácios pesquisados os tradutores introduzem sistematicamente o gênero tragédia, fazem uma breve linha do tempo para situar a peça em questão na história da literatura ática e narram a vida do autor, isto é, todos eles voltam seu olhar para a Grécia Antiga. Devido a recorrência dessas informações introdutórias ao longo dos prefácios pesquisados, foi possível concluir que, para os tradutores, tais informações possuem certo grau de relevância no momento que antecede a leitura da peça.

A tradução ela própria, tema de considerável importância para estabelecer diferenças e semelhanças entre as culturas, é abordado poucas vezes. Da mesma maneira, os métodos utilizados, as dificuldades enfrentadas pelos tradutores, os motivos de suas escolhas lexicais, enfim, os percalços do trabalho de um tradutor de tragédia inexistem. Contudo, “não há qualquer palavra, por mais simples que seja, que não possa encerrar, em determinadas circunstâncias, alguma ambiguidade, e, portanto, transformar-se em perigosa armadilha”. (RONAL, 1985, p.186)

Não é raro encontrar publicações que se confundam com o original grego por falta de informações importantes como quem traduziu, qual texto foi usado como suporte, se a tradução foi feita diretamente do grego, se o texto é adaptado, etc. Exemplos assim são facilmente encontrados em nossas bibliotecas, tradutores que em seus livros prometem uma tradução fiel para o português, mas que deixam claro, numa pequena nota a real procedência de sua tradução: “traduzido do original francês”. Tais publicações não foram incorporadas à pesquisa justamente devido à falta dessas informações.

Encontramos também casos em que o tradutor apresenta um longo prefácio contando a história dos mais variados fatos relativos ao mundo helênico, explica a mitologia, esmiúça o enredo da tragédia, analisa psicologicamente todos os personagens mas não mencionam nada sobre a tradução. Casos assim podem levar um leitor desavisado a pensar que o tradutor é, na verdade, o autor do texto, já que o tradutor não menciona em momento algum se tratar de uma obra traduzida.

Ao longo do trabalho realizado foram analisadas 25 traduções de tragédias, dentre elas produções de importantes nomes no campo dos estudos clássicos como Mário da Gama Kury, Trajano Vieira e J.A.A. Torrano. Do total, seis possuíam no prefácio uma seção dedicada ao estudo da tradução, dez apenas continham uma nota sobre o texto usado

como suporte e as adaptações que o tradutor teve de fazer para tornar a tradução mais clara e, por fim, dois prefácios não mencionaram a tradução.

A segunda etapa do trabalho foi destinada aos prefácios que traziam um estudo sobre a tradução. Afinal, relatar problemas e soluções é estratégia profícua para se estabelecer pública e acessível a conduta do tradutor, suas posições político-ideológicas-linguísticas, deste modo formar leitores tradutores nos moldes de uma verdadeira escola de tradução. Isto posto, para nosso relato de pesquisa, focalizamos nossa atenção nas propostas dos tradutores e na visão que os mesmos têm de suas próprias traduções e do gênero a ser traduzido, ou seja, quais eram os objetivos traçados pelo tradutor e se os mesmos foram alcançados. Queríamos colocar à prova aquilo que imaginamos ser uma das funções do prefácio: adiantar para o leitor o que o tradutor entendia ter realizado. Dessa forma, se o tradutor diz no prefácio tratar-se de uma tradução erudita, simplificada ou voltada para um determinado interlocutor, nós, de nossa parte, íamos checar se tal proposta foi de fato concretizada.

Como a pesquisa ainda está em andamento, por hora vamos nos ater à análise de dois prefácios de traduções da tragédia *Electra* de Eurípidés. A primeira tradução é da Nilda Mascarenhas de Castro, seguida pela tradução da *Truipersa*.

Castro tenta em seu prefácio situar a tragédia *Electra* no contexto de produção de Eurípidés, fazendo-o de maneira breve e concisa. Ela afirma a necessidade de compreender a tragédia através dela mesma, partindo do texto para entender e dominar sua totalidade e ainda reforça a importância do exame dos textos originais. Sobre tradução, Mascarenhas diz levar em conta os aspectos filológicos envolvidos no processo de tradução diante de todos os problemas encontrados no percurso, afirmando inclusive que “muitos deles escaparam, sem dúvida, à autora”.

Após a tradução, Castro dedica uma seção ao que ela chama de “observações gerais”, na qual ela desenvolve questões relativas aos personagens da peça, a cronologia, ao argumento da obra, às técnicas teatrais e ao posicionamento filosófico da obra de Eurípidés, deixando de mencionar aspectos referentes à tradução do texto. O mesmo acontece na seção intitulada “juízo crítico”, em que a tradutora dá uma aula de mitologia dentro da proposta de tragédia eurípidiana.

Analisando o prefácio da tradução de *Electra* pela trupe de teatro *Truipersa*, percebemos logo de início uma preocupação muito grande em

salientar questões referentes à problemática tratada na obra para facilitar a compreensão dos leitores. Ademais, é apresentada ao leitor uma extensa descrição dos desafios encontrados durante o processo da tradução, que só se mostra eficaz quando há uma soma entre autor, tradutor, leitor, diretor, ator e expectador. Ao que parece, a *Truipersa* segue parâmetros muito próximos aos que estipula a atriz e pesquisadora Cristina Vinuesa (Universidade Complutense de Madri).

A medida que se va traduciendo, se alternan frases escritas y leídas. Es imprescindible leer en voz alta cada una de las palabras y oraciones traducidas para ver como suenan, alternar oralmente el hipotexto y el hipertexto para vigilar de cerca el ritmo, los registros elegidos etc... Lo mas recomendable es incluso pedirles a los actores alguna lectura durante este proceso. Tras esta primera traducción-lectura, donde se prioriza el sentido y el ritmo, subyace otra labor más delicada que consiste en enfrentarse a las dificultades socioculturales de la obra. Esta etapa obligará al traductor a “elegir” y en consecuencia, a excluir. (VINUESA, 2013, p.288)

Vale ressaltar a consciência da tradutora em relação à incompletude desse trabalho coletivo de escrita performática, mesmo sendo feito por tantas mãos e tentando atingir fins que nos parecem tão distantes: traduzir um texto para ser lido e ao mesmo tempo encenado. Portanto, à primeira vista, a tradução da *Truipersa* pareceu-nos mais preocupada em sublinhar essa perspectiva cênica tão pouco observada por nós durante a pesquisa, tendendo a privilegiar tanto os aspectos literários da peça quanto os aspectos teatrais característicos do gênero trágico. Contudo, não nos basta concluir a pesquisa pelo estudo dos prefácios, uma vez que faltaria comprovar se os tradutores conseguiram alcançar os objetivos propostos por eles, valendo aqui ressaltar que nosso objetivo não é confrontar os tradutores apontando suas falhas. Queremos mostrar como o foco das traduções de tragédia passou à palavra escrita, principalmente, abandonando seu caráter teatral.

Para tal comparação, elegemos uma passagem final da tragédia, entre os versos 1200 e 1240, após Electra e Orestes cometerem o fatídico matricídio. Exporemos aqui primeiramente a tradução de Nilda Mascarenhas de Castro e em seguida a da *Truipersa*:

O CORO - Outra vez, outra vez mudou o teu sentimento, como o vento. Pensas agora piedosamente. Antes não pensavas assim e fizestes **cousas** terríveis, ó amiga, contra a vontade de teu irmão.

ORESTES – Viste como a desgraçada afastou o véu e mostrou o próprio seio aos assassinos! Ai de mim! Ela arrastava pelo chão o ventre que me gerou; e eu pelos cabelos...

O CORO – Bem o sei: **tu te angustiaste** ao ouvir o triste apelo da mãe que te deu à luz.

ORESTES – Ela impeliu um grito, levantando a mão ao meu queixo: “ó meu filho, eu te imploro!” E tomando minhas faces, ela se suspendia, de modo a minhas mãos deixarem cair a arma.

O CORO – Infeliz! Como pudeste ver **com os teus próprios olhos** o sangue de tua mãe expirando?

ORESTES – Colocando o manto sobre o meu rosto, iniciei o sacrifício e com o meu cutelo sangrei o pescoço da minha mãe.

ELECTRA – Mas fui eu quem te encorajou; e manejei também o cutelo!

O CORO – Cometeste o mais terrível dos crimes!

ORESTES – Toma, cobre com véus o corpo de minha mãe e ajuda-me a fechar-lhe as feridas. Deste à luz, ó minha mãe, os teus assassinos!

ELECTRA – Eis aí! amada e odiada, nós te cobrimos com estes véus.

O CORO – Auge dos grandes males desta família. Mas sobre os telhados desta casa aparecem demônios ou deuses do céu; pois não é este o caminho adequado aos humanos. Por que, então, se manifestam aos mortais? (CASTRO, versos 1200 a 1240)

Agora a versão da trupe de tradução de teatro antigo:

CORO (CORIFEU) – Uma volta, outra volta, **la donna è mobile!** A tua mente é mudada ao sabor do vento! Pois agora és levada à piedade, e antes não eras pia! E fizeste horrores, amiga, quando o irmão não queria.

ORESTES – Reparaste como a coitada jogou fora a veste, mostrou o seio pra carnagem, eô eu, no chão tombadas as partes que me pariram! E eu, os cabelos...

CORO (CORIFEU) – Sei bem, entraste em agonia ao ouvir o gemido chiado da mãe que te gerou!

ORESTES – E ela agudizou aquele grito, ao tocar com a mão meu queixo – “Fruto meu, imploro...” e das bochechas minhas se escorre e por isso a arma soltou das minhas mãos.

CORO (CORIFEU) – Infeliz! como ousaste ver, com estes olhos, o sangue de tua mãe agonizante?

ORESTES – Eu cobri as meninas dos meus olhos com o manto, levantei o cutelo e **meti** dentro da goela da mãe.

ELECTRA – Mas, junto, eu te instiguei e a espada firmei.

CORO (CORIFEU) – Executaste a mais terrível das dores!

ORESTES – Toma! Esconde as partes da mãe com o peplo e trata das feridas. **Pariste assassinos! Ara! Os teus assassinos!**

ELECTRA – Vê! Amar e mais não amar... com estes mantos te amortáhamos.

CORO (CORIFEU) – É o fim de grandes males para a casa! Mas e estes que se mostram nas grimpas da casa, quem são? Espíritos de mortos ou deuses dos céus? Pois esta aí não é mesmo a vereda dos mortais! Por que avançam em visível espetáculo para os mortais? (TRUIERSA, 2015, p.159)

Sob o critério linguístico, tanto a primeira tradução, de autoria de Nilda Mascarenhas de Castro, quanto a segunda, da *Trupersa* são boas, inteligíveis. Um leitor esclarecido acerca do grego antigo de certo compreenderia as duas traduções, assim como também um leitor pouco ou não familiarizado com o gênero em questão. Porém, visando esse leitor pouco familiarizado, o prefácio de *Electra* da *Trupersa* traria

informações pertinentes para fazer com que esse leitor caminhe com mais segurança por esse solo pouco conhecido por ele. Autores como Anderman, Bassnett e Espasa propõem a existência de duas modalidades de tradução teatral: a tradução *for the page*, voltada para a publicação, e a tradução *for the stage*, voltada para a encenação, mas que indiferente da finalidade, o processo de tradução é recheado dificuldades, uma vez que o texto dramático é repleto de dualidades. (MORA; MOSTOLES, 201, p. 39)

Sob o ponto de vista cênico, as escolhas lexicais da *Truipersa* privilegiaram mais o ator em comparação ao vocabulário usado por Mascarenhas. Inserção do arcaísmo “cousas”, na primeira fala do coro, e de interjeições não existentes no texto original, além do apagamento de termos dêiticos e de trechos marcadamente eróticos no grego caracterizam mudanças que prejudicam tanto a performance do ator quanto a recepção e compreensão do texto em sua totalidade pelos leitores em geral. Em contrapartida, a tradução da *Truipersa* já inicia a fala do coro no trecho recortado fazendo referência à modernidade, com uma frase muito conhecida da ópera *Rigoletto*, de Verdi. Além disso, mantém a erotização presentes na fala de Orestes por meio a utilização do verbo “meti”. Por fim, a mudança de pontuação na frase “Pariste assassinos! Ara! Os teus assassinos!” aumenta a dramaticidade sob o ponto de vista cênico. (TRUIERSA, 2015, p.41)

A nosso ver, Nilda Mascarenhas de Castro fez uma tradução muito presa à materialidade do livro como veículo. Aos jovens tradutores ou aspirantes a tal, é válido lembrar que a palavra pode, e deve, ser disseminada por vários veículos, e a boca do ator é um deles. O leitor em quem Castro pensou ao escrever esta tradução é o mais conhecido por nós, estudantes da academia: um leitor recluso, que busca na companhia do livro um momento de tranqüilidade e conhecimento. Somos estes leitores, desde criança aprendemos a “ler em voz baixa”, presos em nossa solidão. Portanto, acreditamos ser necessário sair dessa zona de conforto, confrontar o texto clássico, entender seu gênero e ir um pouco contra a tradição.

Referências

BARBOSA, T. V. R. (Org.). *Electra de Eurípidés*. Tradução Truipersa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015. v. 1. 208p.

CASTRO, Nilda Mascarenhas de. *A Electra de Eurípidés*. Estudo analítico com tradução. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1962.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

MORA, M. A.; MOSTOLES, R. C. La traducción de La especificidad del texto teatral: La simbología en A Man for All Seasons. *Entreculturas*, n. 3, p. 37-58, 2011.

RÓNAL, P. Cascas de banana no caminho do tradutor. Conferência proferida no Departamento de Letras da UFPR. Curitiba, 1985. p 186-198.

VINUESA, C. La traducción teatral contemporánea: ¿una traducción literaria, escénica, sociodiscursiva, corporal? Ilustración a través de *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. *Estudios de Traducción*, Universidad Complutense de Madrid, v. 3, p. 283-295, 2013.

A Idade de Ouro na Écloga IV de Virgílio e IV de Calpúrnio Sículo¹

Luana Santana Lins Cerqueira

Graduanda em Letras (Português-Latim), UFMG

RESUMO: Mesmo a poesia bucólica, que celebra a natureza e o gosto pela música, pode propor “assuntos mais elevados”, como na écloga IV de Virgílio. Igual intento revela o pastor-poeta Córidon, na écloga IV de Calpúrnio Sículo, em versos 5-6: “Poemas há muito, não para repercutirem o som do bosque, rumino”. Assim, Virgílio (séc. I a.C.) canta a Idade de Ouro, descrita como a restauração da paz e da justiça em Roma. Calpúrnio Sículo (séc. I d.C.) retoma, seguindo os passos de seu predecessor, esse tema, porém inscrevendo-o em seu próprio contexto político. Este trabalho propõe um breve estudo comparativo entre as supracitadas éclogas, a fim de observar como Calpúrnio, explorando o recurso da *imitatio*, relê essa temática a partir de Virgílio. Atentaremos, recorrendo a exemplos extraídos dos poemas, para aspectos relativos ao conteúdo (Idade de Ouro, contexto político-social) e, eventualmente, ao aspecto formal do canto amebau.

Palavras-chave: gênero bucólico; Idade de Ouro; Calpúrnio Sículo; Virgílio.

ABSTRACT: Even bucolic poetry, which celebrates nature and taste for music, can introduce “higher subjects”, as presented in Virgil’s fourth eclogue. The same intent is revealed by pastor/poet Corydon in Calpurnius Siculus’ fourth eclogue, in verses 5-6: “For long I have been pondering verses free of woodland reverberations”. Thus, Virgil (1 BC) sings the Golden Age, described as the restoration of peace and justice in Rome. Calpurnius Siculus (1 AC), following on the heels of his predecessor, resumes

¹ O presente artigo foi elaborado como parte dos trabalhos do projeto de iniciação científica “Ressonâncias de Virgílio no bucolismo de Calpúrnio Sículo” (I.C. voluntária, PRPq. da UFMG), desenvolvido sob a orientação do Prof. Dr. Matheus Trevizam.

said theme, though inserting it in his own political context. This paper proposes a brief comparative study of the abovementioned eclogues in order to analyze how Calpurnius – by exploring the use of *imitatio* – reads said theme from a renewed Virgilian point of view. Resorting to examples taken from the aforementioned poems, we intend to analyze aspects related to content (Golden Age, socio-political context) and eventually related to the formal aspect of the amoebaeon singing.²

Keywords: bucolic genre; Golden Age; Calpurnius Siculus; Virgil.

Na Literatura Clássica, a expressão do “amor à natureza, o gosto pela música, o culto à beleza, tanto das coisas como dos seres”, encontra uma forma poética ideal: o bucolismo. Contudo, listados em um estudo por Gaillard e Martin (1991, p. 347), esses motivos poéticos não esgotam as possibilidades expressivas da poesia bucólica. A poesia pastoril, ingênua apenas em aparência, pode, por vezes, propor “assuntos mais elevados”, como constatamos na égloga IV, de Virgílio, nos versos 1 a 3:

Musas da Sicília, cantemos coisas um pouco maiores:/ nem a todos agradam os arvoredos e os humildes tamarindos:/ se cantamos os bosques, sejam os bosques dignos de um cônsul.³ (tradução nossa).

De forma semelhante, o pastor-poeta Córdon, nos versos 5 a 8, na égloga IV de Calpúrnio Sículo, propõe-se a cantar um poema não apenas para celebrar os bosques, mas o soberano que instaura a paz sobre os povos e as cidades:

Poemas há muito, não para repercutirem o som do bosque,/ rumino, ó Melibeu; mas poemas com que possam ser cantados/ os séculos áureos e com que seja celebrado o próprio deus,/ que rege os povos e as cidades e a paz togada.⁴ (tradução nossa).

² Agradeço a Bernardo Lopes pela revisão do resumo em inglês.

³ VIRGÍLIO, *Bucólicas* IV, 1-3: *Sicelides Musae, paulo maiora canamus;/ non omnis arbusta iuuant humilesque myricae:/ si canimus siluas, siluae sint consule dignae.*

⁴ CALPÚRNIO SÍCULO, *Bucólicas* IV, 5-8: *Carmina iam dudum, non quae nemorale resultent,/ uolumus, o Moliboe; sed haec, quibus aurea possint/ saecula cantari, quibus et deus ipse canatur;/ qui populos urbesque regit pacemque togatam.*

Assim, esses dois poetas, o mantuano Virgílio, datado no século I a.C., e Calpúrnio Sículo, situado no século I d.C., anunciam o propósito de cantar a Idade de Ouro. Na verdade, segundo Beato (2003, p. 86), esse tema adquire com os romanos “um novo incremento, uma nova vitalidade, a ponto de se tornar um lugar-comum na bucólica latina”. A Idade de Ouro seria um período lendário governado pelo deus Saturno (ou Cronos, na mitologia grega), em que os homens desfrutavam de plena harmonia entre si e com a natureza. Acompanha-se de três realidades a que está intimamente associada: a Paz, a Justiça e a Clemência, divindades personificadas, como esclarece o mesmo João Beato na sequência (2003, p. 86). Acrescenta ainda que não se trata de uma paz aparente, mas efetiva, marcada pela ausência de guerras, bem como de conflitos políticos. Note-se que, no trecho da écloga calpurniana há pouco citada, temos, já, a menção à paz estabelecida pelo soberano divinizado em pauta – o imperador Nero, ao que parece –, nos versos 7 e 8: “Que seja celebrado o próprio deus,/ que rege os povos e as cidades e a paz togada”. Em resumo, a Idade Áurea é caracterizada pela ausência de crimes, além disso, não havia necessidade de atividades agrícolas, nem pecuárias, pois tudo era fornecido pela natureza. Enfim, a terra vivia em uma eterna primavera.

No que se refere às éclogas inicialmente citadas, Beato (1996, p. 77) afirma que a écloga IV calpurniana é baseada nas de número III, IV e VI de Virgílio. Segundo nos parece, a bucólica IV daquele recupera a terceira deste, sobretudo, no aspecto formal do canto amebeu:

Começa, Dametas; tu, depois, continua, Menalcas./
Cantareis alternando: as Camenas amam a alternância.⁵
(tradução nossa) (grifos nossos)

Começa, não hesites. E eis que vem teu irmão Amintas:/
aos teus **cantos** responda ele **com fala alternada**.⁶
(tradução nossa) (grifos nossos)

Além disso, observamos que, em ambas as éclogas, o canto amebeu se inicia de maneira bastante similar, com menção a Júpiter:

⁵ VIRGÍLIO, *Bucólicas* III, 58-59: *Incipe, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca./ alternis dicetis: amant alterna Camenae.*

⁶ CALPÚRNIO SÍCULO, *Bucólicas* IV, 78-79: *Incipe, ne dubita. Venit en et frater Amyntas:/ cantibus iste tuis alterno succinet ore.*

Com Júpiter o começo, Musas. Tudo está pleno de Júpiter;/ ele olha pelas terras, ele cuida dos meus cantos.⁷ (tradução nossa) (grifos nossos)

O começo em Júpiter, se alguém canta o éter, tome,/ se alguém desloca o peso do Olimpo de Atlas.⁸ (tradução nossa) (grifos nossos)

Dessa forma, notamos que a égloga IV de Calpúrnio se aproxima da terceira de Virgílio no aspecto formal. Quanto às bucólicas IV e VI,⁹ virgilianas, aproximam-se, de um modo geral, do poema calpurniano em pauta pela temática mítica, mas também, mais especificamente, pelo próprio tema da Idade de Ouro. Em Virgílio, essa era mitológica é, com efeito, mencionada na égloga VI pela boca de um sátiro, Sileno, que canta os *Saturnia regna*, os reinos de Saturno. Nas palavras de Mendes (1997, p. 67), “Sileno é a máscara de Dionísio, revestida pelo iniciador nos mistérios báquicos”. Ele canta o devir, a origem de tudo. Na égloga virgiliana de número IV, as Sibilas, profetisas de Apolo, revelam o porvir, isto é, “o fecho iminente do ciclo das Idades”. Explicamos: na mitologia grega, as “idades” são chamadas de “estirpes” de homens que compreendem, em geral, quatro fases, a saber: a de Ouro, a de Prata, em seguida, a de Bronze e, por fim, a de Ferro. Tal fecho, isto é, o fim da Idade (ou estirpe) de Ferro, seria seguido, na égloga IV de Virgílio, do começo de uma nova era, o retorno à Idade de Ouro. É possível que Virgílio faça alusão à obra intitulada *Os Trabalhos e os Dias*, do poeta grego arcaico Hesíodo, que introduz a história de uma progressiva degeneração da estirpe de ouro, homens os quais viviam como deuses no reino de Cronos, em estirpes intermediárias já mencionadas, a de Prata, a de Bronze, e, por fim, a de Ferro – a atual, degradada e corrupta, segundo explica Wendell Clausen, em comentário às églogas virgilianas (2003, p. 119).

No poema virgiliano de número IV, as Sibilas anunciam o começo dessa nova era de Ouro, que coincidiria com o nascimento de

⁷ VIRGÍLIO, *Bucólicas* III, 60-61: *Ab Ioue principium Musae, Iouis omnia plena/ ille colit terras, illi mea carmina curae.*

⁸ CALPÚRNIO SÍCULO, *Bucólicas* IV, 81-82: *Ab Ioue principium, si quis canit aethera, sumat,/ si quis Atlantiaci pondus molitur Olympi.*

⁹ Sobre essas duas églogas virgilianas, Grimal (1978, p. 157-158) observa que há um afastamento do bucolismo com relação ao seu quadro tradicional: “Não é mais um canto de pastor, nem um mimo da vida campestre, mas uma profecia” (tradução nossa).

uma misteriosa criança. Aliás, a esse respeito, Clausen (2003, p. 121) observa que duas inovações envolvem a visão de Virgílio acerca da Idade de Ouro: ela está na iminência de ser restaurada para o gênero humano e a sua restauração coincide com o nascimento de uma criança sob os auspícios de Lucina, deusa que propicia os trabalhos de parto. Assim, nos versos 4 a 10:

Já chegou a última era da profecia de Cumas./ Nasce de novo a grande série dos séculos./ Já retorna também a Virgem, retornam os reinos de Saturno./ Agora uma nova geração é enviada do alto céu./ Tu apenas, ao menino que nasce, com que primeiro a estirpe/ de ferro cessará e surgirá a de ouro no mundo todo,/ favorece, ó casta Lucina [...] ¹⁰ (tradução nossa).

Ora, tradicionalmente, a Idade de Ouro foi um paraíso mítico irreversivelmente perdido, como aponta Clausen (2003, p. 121). Virgílio parece, portanto, propor uma nova leitura para essa temática. Contudo, a fim de entendermos essa leitura, é preciso considerar o contexto em que foi escrita esta bucólica IV. Ainda segundo Clausen (2003, p. 121), o ano corresponde aproximadamente a 40 a.C., quando Asínio Polião era cônsul. Ele, aliás, é homenageado na *écloga* em pauta, em versos 11 a 13: “E precisamente em teu consulado, Polião, em teu, começará esta honra do tempo, e começarão a avançar os grandes meses sob tua chefia”. Este, também, é o ano em que foi firmado o Pacto de *Brundisium* entre Antônio e Otaviano, uma tentativa de estabilizar Roma politicamente, após o assassinato de Júlio César. Uma esperança, portanto, de paz duradoura – explica ainda Clausen (2003, p. 121). Logo, é natural que testemunhemos surgir no espírito do poeta mantuano sua esperança de ver a pátria livre das perturbações das guerras civis e de conhecer novamente a paz e a prosperidade, como observa Paul Veyne, (2003, p. 46). Com efeito, esta ideia de paz, fartura e harmonia está presente ao longo da quarta *écloga* virgiliana, mas, vale lembrar, sempre associada à presença desse menino cuja identidade nos é desconhecida:

¹⁰ VIRGÍLIO, *Bucólicas* IV, 4-10: *Vltima Cumaei uenit iam carminis aetas;/ magnus ab integro saeclorum nascitur ordo./ Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;/ iam noua progenies caelo demittitur alto./ Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum/ desinet ac toto surget gens aurea mundo,/ casta, faue, Lucina (...).*

Ele receberá a vida dos deuses e verá os heróis misturados/a deuses, ele mesmo será dividido entre eles e **governará/ o mundo pacificado** pelas virtudes paternas./ **Mas para ti, ó menino**, como primeiros presentes, **a terra,/ sem cultivo algum, produzirá heras espalhadas desordenadamente/** com o nardo, e colocásias misturadas ao risonho acanto./ As próprias cabras levarão de volta para casa os **úberes/ inchados de leite, nem temerão as manadas os grandes leões.**¹¹ (tradução nossa) (grifos nossos)

Assim, para a ideia de paz, podemos nos remeter a esse soberano que “governará o mundo pacificado” (*pacatum reget orbem*), em verso 17; para a fartura, em versos 18 a 20, há a representação da terra que, sem necessidade de cultivo, produzirá em abundância (*nullo cultu tellus fundet*) e as cabras que, em versos 20 e 21, levarão os úberes inchados de leite (*ipsae lacte domum referent distenta capellae ubera*). Enfim, simbolizando a harmonia, temos, em verso 22, essa imagem das manadas que não temerão os grandes leões (*nec magnos metuent armenta leones*), representando o fim da necessidade de caça, mesmo entre os animais. É, de fato, a própria Idade de Ouro descrita nesses versos, bem como nos que seguem (versos 28 a 30):

Aos poucos tornar-se-á dourado o campo com a flexível espiga,/ a uva rubra penderá nos espinhos incultos/ e os duros carvalhos gotejarão os frescos méis.¹² (tradução nossa)

Quanto à representação dessa era mitológica pelo engenho de Calpúrnio Sículo, poeta que, um século depois, retoma o precursor do gênero bucólico na Itália, é dizer, o próprio Virgílio, notamos algumas ressonâncias com relação ao poeta pregresso, mas também certas

¹¹ VIRGÍLIO, *Bucólicas* IV, 15-22: *Ille deum uitam accipiet diuisque uidebit/ permixtos heroas et ipse uidebitur illis/ pacatumque reget patriis uirtutibus orbem./ At tibi prima, puer, nullo minuscula cultu/ errantis hederas passim cum baccare tellus/ mixtaque ridenti colocasia fundet acantho./ Ipsae lacte domum referent distenta capellae/ ubera, nec magnos metuent armenta leones.*

¹² VIRGÍLIO, *Bucólicas* IV, 28-30: *Molli paulatim flauescet campus arista,/ incultisque rubens pendebit sentibus uua,/ et durae quercus sudabunt roscida mella.*

singularidades.¹³ Beato, em seu supracitado artigo (2003, p. 87), explica que outro elemento distingue a *aurea aetas*, isto é, a chegada do *princeps* ideal. Na *écloga* virgiliana em pauta, não há um *princeps* representado, mas uma criança misteriosa, cujo nascimento coincide com o retorno da Idade de Ouro, como já observamos anteriormente. Em versos 38 a 41, sabemos que, ao chegar à idade adulta, efetivar-se-á essa nova era:

Então, quando a idade já fortalecida te fizer um homem,/ tanto renunciará o próprio viajante ao mar quanto não trocará/ mercadorias o pinho dos navios; toda terra de tudo produzirá./ O solo não tolerará ancinhos nem a vinha a foice;/ o forte cultivador também já soltará os jugos dos touros;¹⁴ (tradução nossa)

Enquanto em Virgílio, na *écloga IV*, essa testemunha da *aetas aurea* não recebe designação específica, o que impossibilita uma identificação precisa ou indubitável associação com alguma personagem contemporânea ao poeta,¹⁵ em Calpúrnio Sículo, por outro lado, esse *princeps* é apresentado como “um jovem deus dotado de grande poder”, em v. 84 a 86:

¹³ Em Calpúrnio Sículo, a Idade de Ouro já havia sido anunciada na sua bucólica I, pelo Fauno, divindade protetora dos bosques, em versos 42-45: *Aurea secura cum pace renascitur aetas/ et redit ad terras tandem squalore situque/ alma Themis posito iuuenemque beata sequuntur/ saecula, maternis causam qui uicit Iulis*. Em tradução nossa: “Renasce, assegurada a paz, a Idade Áurea/ e, miséria e decrepitude afastando, retorna enfim às terras/ a benéfica Têmis, e tempos felizes acompanham o jovem,/ que venceu a causa em favor dos Júlios maternos” (trad. nossa).

¹⁴ VIRGÍLIO, *Bucólicas IV*, 38-41: *Hinc, ubi iam firmata uirum te fecerit aetas,/ cedit et ipse mari uector, nec nautica pinus/ mutabit merces; omnis feret omnia tellus./ Non rastros patietur humus, non uinea falcem;/ robustus quoque iam tauris iuga soluet arator*.

¹⁵ Na verdade, não é nosso objetivo, nesse breve estudo, pesquisar a identidade deste *puer*, apresentado na *écloga IV* de Virgílio. Grimal (1978, p. 157), porém, defende uma possibilidade: “Entre todas as hipóteses às quais esse poema sucedeu, a mais razoável e verossímil permanece aquela que foi apresentada e defendida por J. Carcopino: a criança que vai nascer, que já nasceu e que está prometida a um destino brilhante é o segundo filho de Asínio Polião, Asínio Salonino. Nós sabemos também que aquele foi encarregado, no outono do ano 40, de reconciliar Otávio e Antônio; bem-sucedido, graças a ele foi assinado o tratado de Brindes, que parecia então pôr fim às guerras civis” (tradução nossa).

Mas, para mim, aquele que rege nossas terras com **divina/ presença** e a **paz perpétua com vigor juvenil**,/ alegre e feliz, ofereça um sorriso com lábios augustos.¹⁶ (tradução nossa) (grifos nossos)

E em versos 142 a 146:

Tu também, **César**, quer estejas presente, Júpiter em pessoa/ sob forma alterada, quer te escondas como algum dos deuses sob a imagem falsa/ e de um mortal (**és, com efeito, um deus**), este mundo,/ rogo, estes povos, rogo, rege eternamente! Seja-te vil o amor ao céu/ e **não abandona, ó pai, a paz iniciada!**¹⁷ (tradução nossa) (grifos nossos)

Observemos, ao menos, dois aspectos a partir dos versos supracitados: o anseio por paz, constatável nas repetições ao termo (*pacem togatam* “paz togada” em verso 8, *pacem perpetuam* “paz perpétua” em verso 85 e *pacem coeptam* “paz iniciada”, no verso 146). Notemos, além disso, a quem são dirigidos esse pedidos de paz: “César”, no verso 142, uma designação mais específica do que temos na écloga de Virgílio em questão. Nesse ponto, somos levados a pensar no contexto de produção desta bucólica calpurniana. Na verdade, a biografia de Calpúrnio Sículo é pouco conhecida, portanto, dificilmente precisamos uma data de nascimento. Todavia, sabe-se que foi contemporâneo de Nero. Assim, remetemo-nos ao mesmo passo do já citado João Beato (2003, p. 88) e a Ivone da Silva Rebello (2010, p. 2467), que afirmam ser Nero, imperador romano, esse *iuuenis deus*, esse jovem deus. Segundo explica Rebello, (2010, p. 2460-2461), essa temática (Idade de Ouro) está intimamente associada na obra calpurniana ao reinado de Nero, mais especificamente ao chamado *quinquennium Neronis*,¹⁸ período em que

¹⁶ CALPÚRNIO SÍCULO, *Bucólicas* IV, 84-86: *At mihi, qui nostras praesenti numine terras/ perpetuamque regit iuuenili robore pacem,/ laetus et augusto felix arrideat ore.*

¹⁷ CALPÚRNIO SÍCULO, *Bucólicas* IV, 142-146: *Tu quoque mutata seu Iuppiter ipse figura,/ Caesar, ades seu quis superum sub imagine falsa/ mortali que lates (es enim deus): hunc, precor, orbem,/ hos, precor, aeternus populos rege! Sit tibi caeli/ uilis amor coeptamque, pater, ne desere pacem!*

¹⁸ É, contudo, controversa a datação do dito *quinquennium Neronis*. Fábio Favarsani (2014, p. 174-175), ao confrontar as mais divergentes opiniões, conclui: “É patente que são, de fato, infrutíferos os intentos de delimitar o *quinquennium Neronis* como algo que se possa compreender como produto de um único momento histórico (...)”.

teria feito um bom governo. Por isso, Nero representaria o imaginário iniciador de uma “Idade de Ouro” em Roma.

Dessa forma, Calpúrnio Sículo aborda o programa de governo desse soberano que, restaurando as leis passadas e a ordem, asseguraria a justiça, a liberdade, a segurança e a paz. Portanto, a Nero, esse novo César, citado ao longo da écloga calpurniana em pauta, parecem ser dirigidos os pedidos de paz duradoura, visto que, como lembra Beato (2003, p. 88) “após um período de opressão e de violências, que caracterizara o governo de Cláudio, a sua subida ao poder prefigurava uma nova era para o mundo”. É interessante observar que, como também constatamos aproximadamente no poema virgiliano em jogo,¹⁹ a presença desse *princeps* está relacionada, de forma peculiar, ao retorno da Idade de Ouro. Nos versos 107 a 114, por exemplo, à simples menção ao nome de César, a natureza torna-se exuberante e odorífica:

Amintas: Sem dúvida, toda a terra, toda a gente o adora,/ e é amado pelos deuses; quem assim taciturnos medroeiros/ respeitam, por quem, **ouvindo o seu nome, a terra/ inerte se aqueceu e deu flor**; por quem, sendo chamado,/ **o bosque multiplica suas copas com um cheiro agradável** e, estupefata, **uma árvore brota de novo.** *Córidon*: **Logo que as terras sentiram sua divindade,/ começou a exuberar mais rica a seara**, sendo outrora/ enganosos os sulcos;²⁰ (tradução nossa) (grifos nossos).

Desse modo, a poesia bucólica, não raro, ocupa-se de questões vinculadas ao momento histórico de produção e recepção original,

Segundo o supracitado autor, este período “atravessa diversas temporalidades e grupos de interesse”, devendo, portanto, “ser entendido na sua polifonia: como *quinquennia Neronis* – no plural, como um conceito que registra múltiplos consensos e dissensos sobre o que teria sido o governo de Nero”.

¹⁹ Reforçamos, contudo, que na écloga virgiliana em pauta, a criança é antes representada como uma testemunha do retorno dessa era mitológica do que como um *princeps* iniciador, tal qual observado na écloga calpurniana de que por ora nos ocupamos.

²⁰ CALPÚRNIO SÍCULO, *Bucólicas* IV, 107-114: *Amyntas*: *Scilicet omnis eum tellus, gens omnis adorat,/ diligiturque deis, quem sic taciturna uerentur/ arbuta, cuius iners audito nomine tellus/ incaluit floremque dedit; cui silua uocato/ densat odore comas, stupefacta regerminat arbos./ Corydon*: *Illius ut primum senserunt numina terrae,/ coepit et uberius sulcis fallentibus olim/ luxuriare seges (...)*.

apresentando mesmo certo caráter “politizado”. Nas obras de que por ora tratamos, observa-se que o tema da Idade Áurea é atravessado pela conjuntura histórica e política dos tempos de Virgílio e Calpúrnio Sículo. No que respeita ao caráter puramente literário das églogas em análise, notamos como Virgílio inovou o tema da *aetas aurea* ao acalentar a possibilidade do retorno dessa Idade mitológica, quando, tradicionalmente, ela estava irreversivelmente perdida. Além disso, a partir da leitura da sua égloga IV, torna-se patente que o poeta mantuanense soube dar nova expressão a esse motivo poético, relacionando-o tão intimamente com os sentimentos de angústia e as esperanças de seus contemporâneos e dando-lhe, por isso, certa expressão mais universalizante do que se espera para essa temática. Quanto a Calpúrnio Sículo, recorrendo à *imitatio*, contribuiu para manter viva a tradição do gênero bucólico e, mais especificamente, do tema da Idade de Ouro nas antigas Letras romanas. Constatamos, contudo, que este poeta, embora explorando o recurso da *imitatio*, apresenta certa originalidade ao conseguir resgatar tal tema: ele o faz a partir de Virgílio, mas inscrevendo-o em seu próprio contexto. Nesse ponto, reconhecemos o mérito do poeta precursor, por ter sido bem sucedido ao expressar-se, através de sua arte, de maneira universal e atualizável.

Referências

- BEATO, J. Da normalidade de Calpúrnio à singularidade de Nemesiano. *Ágora*, Aveiro, v. 5, p. 83-105, 2003.
- BEATO, J. Introdução. In: CALPÚRNIO SÍCULO. *Bucólicas*. Trad., introd. e notas por João Beato. Lisboa: Verbo, 1996. p. 11-56.
- FAVERSANI, F. “Quinquennium Neronis” e a ideia de um bom governo. *Phoênix*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 158-177, 2014.
- GAILLARD, J.; MARTIN, R. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Nathan/Scodel, 1991.
- GRIMAL, P. *Le lyrisme à Rome*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.
- MENDES, J. P. *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Coimbra: Almedina, 1997.

PUBLILIUS SYRUS *et alii. Minor Latin poets*. Trans. by J. W. Duff and A. M. Duff. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1982. v. 1.

REBELLO, I. S. Calpúrnio Sículo e suas bucólicas I, IV e VII: uma visão política do império neroniano. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 4, p. 2460-2470, 2010.

VEYNE, P. *L'élegie érotique romaine: l'amour, la poésie, et l'Occident*. Paris: Seuil, 2003.

VIRGIL. *Eclogues*. With an introduction and commentary by Wendell Clausen. Oxford: Clarendon Press, 2003.

VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et trad. par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

O jogo do “AmaDor” dissimulado nas obras de Georges Perec e Sophie Calle

Manlio M. Speranzini

FALE/UFMG, pós-doutor do Pós-Lit¹

RESUMO: Tomamos aqui a obra *La Disparition* (1969), de Georges Perec, e a instalação *Douleur exquise* (Luxemburgo, 2007), de Sophie Calle e dos arquitetos Frank Gehry e Edwin Chan, para avançarmos na noção de “AmaDor” (Amar + Dor) enquanto ferramenta produtiva no entendimento da obra de arte contemporânea que tem no embate do prazer com o sofrer uma força estimulante. Para isso, localizamos nessas obras a presença de diferentes figuras de amador que os artistas, por meio da sedução, do compartilhamento e do jogo envolvendo vários tipos de agentes, buscam configurar tanto numa relação de amor – sentimento entendido por Badiou como o mundo experimentado a partir do “2” –, como na possibilidade de uma vivência particular de amador que, nas palavras de Barthes é “aquele que não se mostra” e “só busca produzir seu próprio prazer”.

Palavras-chave: Georges Perec; Sophie Calle; amador; jogo; arte contemporânea.

RÉSUMÉ: A partir du travail *La Disparition* (1969), de Georges Perec, et de l’installation *Douleur exquise* (Luxemburgo, 2007), par Sophie Calle et des architectes Frank Gehry et Edwin Chan, nous examinerons la notion d’ “AmaDor” (Aimer + Douleur) en tant qu’outil productif pour la compréhension de l’œuvre d’art contemporain qui s’appuie sur la force stimulante du choc du plaisir et de la douleur. Pour cela, nous localisons dans ces œuvres la présence de différentes figures d’amateur que les artistes, par le moyen de la séduction, du partage et du jeu impliquant divers types d’agents, cherchent à configurer tant dans une

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq (Bolsa PDJ) e faz parte de pesquisa de pós-doutoramento desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da FALE/ UFMG, Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias, com supervisão da Profa. Dra. Márcia Arbex.

relation d'amour – un sentiment compris par Badiou comme le monde expérimenté à partir du “2” - que dans la possibilité d'un vécu particulier d'amateur qui, d'après Barthes, est “celui qui ne montre pas” et “ne cherche à produire que sa propre jouissance”.

Mots-clé: Georges Perec; Sophie Calle; amateur; jeu; art contemporain.

Introdução

Neste artigo, apoiado na obra do escritor Georges Perec (1936-1982), buscamos formular a noção de “AmaDor” como ferramenta para a compreensão de uma produção artística contemporânea de referências autobiográficas, apoiada num exercício permanente de retomada, que tem na infelicidade uma força produtiva e na ausência um objeto de amor. Enquanto uma noção em obras, vamos propondo algumas figuras que nos permitem pensar em variantes e sutilezas para o estudo de outras obras além daquelas pesquisadas. Trataremos inicialmente daquilo que fundamenta o exercício do amor e caracteriza a noção de “AmaDor” para então apresentarmos as obras *La Disparition*, de Georges Perec, e *Douleur exquise*, de Sophie Calle, localizando nelas variantes da figura do amador que nos ajudarão a identificar como força promotora dessas obras a ação de um “AmaDor” dissimulado.

A noção de “AmaDor” e a expressão do contraditório

A noção de “AmaDor” concentra duas forças distintas numa mesma iniciativa: amar e dor, e, embora se apresente nas obras estudadas de maneiras distintas, ela atua sempre na direção ou forma do que está ausente. Além de designar esse par de forças conflituosas, a noção proposta também designa um agente particular: o amador que, no campo da produção, é aquele que se contrapõe ao que é da ordem do profissional e/ou do institucional. No campo da Arte Contemporânea, a noção de “AmaDor” nos ajudará a tratar desses contraditórios.

Segundo Alain Badiou, em *Elogio ao Amor*, o exercício do amor seria o mundo examinado, praticado e vivenciado a partir da diferença, a partir do “2” (BADIOU; TRUONG, 2013, p. 20), sendo então uma possibilidade contínua que, segundo ele, permite àquele que ama assistir ao nascimento do mundo (Ibidem, p. 21). Isso não se dá pelo simples encontro e pelas relações fechadas entre dois indivíduos, mas por uma

construção consciente, uma experiência de verdade sobre o que é ser “2” e um esforço perseverado e continuamente retomado para a constituição do que Badiou chama de “cena do 2” (Ibidem., p. 24).

Se esse esforço de construção de uma verdade a partir do “2” é chamado por Badiou de “Amor”, será Roland Barthes aquele que melhor qualifica o agente desse esforço: o amador, o 1 da relação. Segundo Adrien Chassain (2015, § 11), no artigo “Roland Barthes: les pratiques et les valeurs de l’amateur”, Barthes se apropria e enfatiza a etimologia da palavra *amator* como “aquele que ama e ama ainda”, aproximando e sobrepondo em vários momentos o *amoureux* [o apaixonado] e o *amateur* [amador]. De maneira bem sucinta, podemos entender o ser apaixonado como aquele que é tomado de amor, enquanto que o amador será aquele que se apresenta em estado de amar e que dirige sua atenção a não importa qual objeto, sendo então apresentado assim por Roland Barthes (2004, p. 208) em “Réquichot e Seu Corpo”: “O amador não é aquele que tem um saber menor, uma técnica imperfeita [...], define-se melhor assim: é aquele que não exhibe, aquele que não se faz ouvir. O sentido desta ocultação é o seguinte: o amador só busca produzir seu próprio prazer [...]”.

Esse amador, preservado do olhar externo, é acalentado por aquilo que nele é prioridade e desejo e que pode ser satisfeito com o pequeno, o fragmentário, o instável ou mesmo o incompleto, permitindo a ele se dedicar então ao não dito, já que não existe nas suas iniciativas qualquer preocupação de coerência ou uniformidade na formulação de um sentido de comunicação com o outro – de maneira distinta ao que ocorre com o profissional.

Daí que, da definição de Barthes, tomaremos dois sentidos para a designação de amador: no primeiro, será aquele que, preservado do olhar externo e acalentado por aquilo que nele é prioridade e desejo, vai se dedicar ao para si (o prazer pessoal) e ao não dito (o privado e o segredo); já no segundo sentido, enquanto agente de uma produção particular, o amador será aquele que, sem qualquer necessidade de responder a uma demanda e julgamento externos, não se preocupará em conferir às suas iniciativas uma expectativa de coerência, uniformidade ou qualidade, podendo fazê-lo quando quiser, como quiser e para quem quiser.

É o conjunto ambíguo dessas forças que aproximam o amar da dor, o para o outro do para si e o vivido da fantasia, que será investigado nas obras de Perce e Calle, artistas que, afirmando com clareza seus

propósitos, direcionam e controlam o que se pode ver e saber a partir do que nos apresentam.

Plural e polifônica: *La Disparition* [A dissipação²]

La Disparition (1969) é um romance policial lipogramático³ de mais de 300 páginas sem a letra ‘e’ que narra a história de um homem que desaparece e que acaba também provocando o desaparecimento de todos aqueles que passam a procurá-lo.

Como acontece com a maior parte da produção de Perec, *La Disparition* é uma obra polifônica, cheia de referências, citações e empréstimos que, de maneira implícita ou explícita, empurra o leitor para outros campos e autores. Mas a polifonia aqui extravasa o campo da intertextualidade e, além de trechos de obras famosas de outros autores (nomeados e facilmente identificáveis no interior da obra), também foram incorporadas colaborações de amigos que haviam aceitado participar do jogo de escrita proposto por Perec: escrever sem a letra ‘e’, – o que leva Bellos (1994, pp. 420-425), biógrafo de Perec, a identificar *La Disparition* como um importante exercício colaborativo de escrita (ainda que não exista qualquer indicação explícita dessas participações na obra, e nem Perec nunca tenha se referido à sua iniciativa como uma obra de produção coletiva).

Para entender os procedimentos adotados por Perec nessa obra, é importante notar o que ele entendia por jogo no campo da literatura: “É antes de mais nada”, afirma ele, “uma atividade gratuita, que não tem outras referências que ela mesma, que se consome enquanto se realiza, que não tem um além, e quando terminamos essa atividade, não há mais nada. Não obtivemos nada, a não ser prazer” (PEREC, 2003b, p. 273), acrescentando: “O que é divertido no jogo é o risco” (Ibidem., p. 274).

A figura do amador como aquele que faz para si se revela inicialmente em *La Disparition* por meio de um amador-escritor que,

² Para acompanharmos a restrição de escrita que fundamenta essa obra de Perec – a exclusão da letra ‘e’ do corpo do texto – deixamos de traduzir o título por “O desaparecimento” e optamos por “A dissipação”. Na tradução dessa obra para o português (PEREC, 2015), o tradutor Zéfere optou traduzir o título por “O Sumiço”. Salvo indicação contrária, todas as traduções são de minha autoria.

³ O lipograma – cuja raiz grega *lipo* (ou *leipo*) significa ‘faltar’ - tem por princípio excluir uma ou mais letras do processo de escrita de um texto.

ao escrever, aciona a obra de outros escritores e escreve-joga por prazer, buscando estratégias e pretextos para continuar jogando. Num segundo momento, existiria a figura do amador-colaborador - parceiro esporádico do jogo perequiano - que contribuiu com o conteúdo do livro e não é ali nomeado. Por fim, poderíamos ainda entender o leitor como um tipo de amador-parceiro que, ao aceitar o desafio da leitura, participaria do jogo intermediado pela obra literária, pois, como afirma Péc: “Escrever é um jogo que se joga a dois, entre o escritor e o leitor – sem que eles nunca se encontrem” (Ibidem., p. 275).

Sobre o jogo desse amador-escritor com a literatura, vale citar, por exemplo, um estratagemma inventado por Péc para incluir as obras de outros autores no interior de *La Disparition*. Como pista para que um grupo de amigos de Antoin Voil – personagem central do livro - descubra o que justificaria o seu desaparecimento, Péc faz com que um dos amigos do desaparecido receba um pacote contendo uma compilação de obras de autores famosos. Como aquele que recebeu a compilação afirma não reconhecer ali qualquer pista, outros amigos do desaparecido decidem ler juntos esses textos e tentar assim, em conjunto, descobrir algo. A primeira peça transcrita é então o poema *Bris Marin* (sic), do poeta Mallarmé – versão perequiana de *Brise Marine* [Brisa Marinha], de Mallarmé. Mas o jogo com a literatura não se encerra aí, e Zéfère – tradutor brasileiro da obra, que manteve o lipograma em ‘e’ – traduz o título do poema por “Brisa Marinha”. O jogo com a literatura vai assim se expandindo numa rede intrincada de participantes: Mallarmé que joga com o leitor; Péc que joga com Mallarmé que joga com o leitor; e ainda Zéfère que joga com Péc que joga com Mallarmé que joga com o leitor. Para compreender melhor a participação desses agentes no jogo perequiano, apresentamos aqui o início do poema de Mallarmé reescrito por Péc e traduzido por Zéfère:

Brise Marine

La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres.

Fuir là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres

D’être parmi l’écume inconnue et les cieux!

[...]

Stéphane Mallarmé (1893, p. 19)

Bris Marin

Las, la chair s'attristait. J'avais lu tous folios.

Fuir! Là-bas fuir! J'ai vu titubant l'albatros

D'avoir couru aux flots inconnus, à l'azur !

[...]

Mallarmus (PEREC, 2004, p. 118)

Brisa Marinha

Fica o corpo atristado. Li todos os livros.

Fugir! Fugir ao largo! O albatroz, ao ar lívido,

Vi zanzar zonzos, hora ou outra, a um fluxo obscuro

[...]

Mallarmus (PEREC; ZÉFERE, 2015, p. 90)

Quanto à noção de “AmaDor”, ela se apresentaria nessa obra por aquilo que David Bellos (op. cit.) localizou em *W ou le souvenir d'enfance* (livro autobiográfico de Perec publicado em 1975) e no material que pesquisou para escrever a biografia do autor. Como explica Bellos, a ideia de Perec em fazer do lipograma em ‘e’ um projeto de escrita pessoal foi se formando à medida que ele se desvincilhou do que era simples malabarismo lexical para ver ali uma conexão com a sua história pessoal⁴. Isso começou com a definição do título do livro que ressoava para o autor um documento que ele guardava para si: uma certidão dada pelo governo francês que atestava o desaparecimento e a presumível morte de sua mãe que, durante a ocupação alemã, fora presa na capital francesa e deportada para Auschwitz em 1943 (quando Perec tinha apenas 6 anos). O autor que escreveu em *W*: “*Ma mère n'a pas de tombe*” [Minha mãe não tem túmulo] (PEREC, 2003a, p. 62), tinha como último vestígio da existência de sua mãe um documento denominado *Acte de Disparition* [Ato de Desaparecimento] (BELLOS, 1994, p. 422).

Outro aspecto relevante para o sentido de *La Disparition* para Perec, afirma Bellos, se revelaria na dedicatória de *W ou le souvenir d'enfance*: “*pour E*” [para E] – com a letra ‘e’ maiúscula, sem ponto. Bellos nos conta que, questionado sobre isso por sua prima, Ela - que pensava se

⁴ Perec não foi o primeiro autor a empreender esse tipo de desafio literário. O escritor americano Ernest Vincent Wright já havia escrito, em 1939, *Gadsby. A Story of Over 50000 Words Without Using the Letter “E”* [Gadsby: Uma história de mais de 50000 palavras sem o uso da letra “E”].

tratar de uma homenagem a Esther (mãe de Ela e tia de Perec, que havia cuidado dele depois que ele ficou órfão), e talvez a ela mesma -, teria ouvido a confirmação disso por parte do escritor que ainda acrescentou: “*À mes parents aussi*” [a meus pais também], reforçando então: “*Pour eux*”⁵ [Para eles], e repetido: “*Pour E*”⁶ [Para E] (Ibidem, p. 580).

Ainda que o autor nunca tenha tratado disso publicamente, é por meio dessa explicação que Bellos nos trás que tomamos conhecimento do sentido particular e sentimental que o lipograma em ‘e’ havia representado para Perec. Para reforçar a relação que esse autor estabelecia entre escrita e vida, podemos ler em *W*:

Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um entre eles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto de seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim sua marca indelével e o traço disso é a escrita: a lembrança deles morreu na escrita; a escrita é a lembrança da morte deles e a afirmação da minha vida.⁷ (PEREC, 2003a, pp. 63-64)

Esse foi o impulso sincero e emotivo utilizado por Perec para expressar um sentido de ausência pela escrita que se aproxima da maneira como Philippe Dubois (1998, p. 81), a partir de Barthes, explica a fotografia: “presença afirmando a ausência. Ausência afirmando a presença.”

“Espelho, Espelho meu, existe alguém que sofra mais do que eu?”

O projeto artístico de Sophie Calle realizado em instalações e livros de artista é composto por textos, documentos e fotografias que, a partir de rituais e protocolos, compõem uma narrativa. Entre as questões propostas por sua obra, destacam-se aquelas que tratam dos limites entre vida privada e vida pública, autobiografia e autoficção e o documental e a fantasia.

A noção de “AmoDor” aparece inicialmente nas propostas de Sophie Calle pelo tema da desilusão amorosa, estímulo recorrente para

⁵ *Eux* (fr.): pronome pessoal, terceira pessoa, masculino plural, forma tônica.

⁶ O pronome ‘*eux*’ (nota 5) e a letra ‘*e*’ são homófonos em francês.

⁷ *J’écris: j’écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j’ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps; j’écris parce qu’ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l’écriture : leur souvenir est mort à l’écriture ; l’écriture est le souvenir de leur mort et l’affirmation de ma vie.*

uma produção que ela justifica assim a Fabian Stech (2007, p. 93): “A ausência, a morte, são mais poéticos e mais romanescos que a felicidade de duas pessoas. Quando estou infeliz na minha vida, isso me serve de material e quando estou contente, eu guardo isso para mim”⁸. Já a figura do amador se apresenta em suas obras por meio de colaboradores anônimos que, com seus depoimentos e experiências, amplificam e diversificam o que, em princípio, é uma experiência ou, simplesmente, uma impressão pessoal da artista.

Douleur exquisite foi apresentada pela primeira vez em 1999 no Japão na forma de uma instalação (*Exquisite pain*, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo) e ainda continua sendo reapresentada⁹. O título da obra tanto significa dor refinada como dor delicada, mas é explicado pela artista como sendo um termo médico que designa uma dor aguda e bem localizada (CALLE, 2008, p; 9), sentido que ela entendeu que melhor designaria a desilusão amorosa que sofreu ao final de uma viagem ao Japão em 1985.

A versão de *Douleur exquisite* que tratamos aqui foi apresentada em Luxemburgo em 2007, num espaço chamado *La Rotonde* (cf. MAYER, 2007?). Para resolver o problema de falta de paredes internas, a artista convidou os arquitetos Frank Gehry e Edwin Chan para compor uma *mise-en-scène* [encenação] para a obra. Os arquitetos tiraram proveito da amplidão do espaço para propor uma estrutura grandiosa levemente helicoidal, labiríntica, com paredes sinuosas e inclinadas revestidas ora em aço inox ora pintadas de vermelho, envolvendo e incitando o observador a acompanhar e se perder na desventura de amor e dor de Calle.

O conteúdo da obra está dividido em três partes: a primeira, composta de fotografias, reproduções de documentos e textos curtos, recebeu o título *Avant la douleur* [Antes da dor] e funciona como um diário da viagem que a artista fez ao Japão em 1985; a segunda parte, sem título e ponto central da obra, identifica o quarto de hotel e a data marcada para o encontro que não ocorreu com o namorado; e a terceira e última

⁸ *L'absence, la mort, sont plus poétiques et plus romanesques que le bonheur de deux personnes. Quand je suis malheureuse dans ma vie, cela me sert de matériau et quand je suis heureuse, je le garde pour moi.*

⁹ As fontes consultadas que apresentam *Douleur exquisite* foram: o catálogo da retrospectiva da artista no Centre Pompidou (CALLE, 2003), o livro de artista homônimo (CALLE, 2008) e o registro fotográfico da instalação (MAYER, 2007 ?).

parte, intitulada *Après la douleur* [Depois da dor], composta por relatos e fotografias, contrapõe o infortúnio da artista a uma série de depoimentos de colaboradores sobre o evento mais trágico que já lhes ocorreu. Pela disponibilidade desses colaboradores anônimos em participar da obra de Calle, relatando e compartilhando com o observador suas tragédias pessoais, podemos identificá-los então como amadores-sofredores.

E existe ainda outra maneira como o amadorismo surge nessa obra de Calle e que fica mais evidente através da *mise-en-scène* de Gehry e Chan. A primeira parte da obra está exposta numa parede curva pintada de vermelho e que aos poucos vai se inclinando para trás. Divididos em dois grupos, todos os elementos (fotografias, documentos e textos) que compõem essa parte da obra estão alinhados pela base, pouco abaixo da altura do olhar do visitante médio. Enquanto que no livro de artista (CALLE, 2008) todas as fotografias (objetos e documentos inclusos) têm o estatuto de imagem, na instalação cada fotografia tem uma dimensão particular, ganhando assim o estatuto de objeto mimético que acompanha a escala daquilo que apresenta. Isso fica evidente, por exemplo, com as reproduções de bilhetes de viagem, páginas de livros, folhas de agenda, passaporte, etc.

O mesmo ocorre com as fotografias polaroides presentes nessa parte de *Douleur exquise*. Polaróide é o nome de um processo e de um tipo de cópia fotográfica que dispensava a necessidade de filme e registrava instantaneamente a imagem fotografada em um suporte-padrão de papel de 9 x 11 cm, sem a possibilidade de ampliações e recortes. A primeira fotografia de *Douleur exquise* é exatamente uma polaróide desbotada e rasurada, que mostra a artista num restaurante com a mãe e amigos momentos antes de partir em viagem. Esse tipo de fotografia no tamanho original, quando confrontado com as outras cópias fotográficas da instalação, identifica o tipo de objeto que é: suporte por excelência da urgência e do descartável, da cópia única e frágil feita por e para amadores, registro revelador da passagem do tempo que acompanha o que Barthes em *A Câmara Clara* (2015, p. 82) chama de o noema da fotografia: o “isso foi”. É que enquanto as outras fotografias da mesma época presentes na obra de Sophie Calle aparecem ampliadas em cópias brilhantes e rejuvenescidas, as polaroides se apresentam minúsculas, manchadas e esmaecidas nos indicando que há algo nelas que não se recupera mais. Sobre esse tipo de materialidade da fotografia que se deteriora, o mesmo Barthes (2015, p. 80) faz uma reflexão que é pertinente

aqui: “O que será abolido com essa foto que amarelece, empalidece, apaga-se e um dia será jogada no lixo [...]? Não somente a “vida” (isso esteve vivo, posado vivo diante da objetiva), mas também, às vezes, como dizer? O amor.”

Calle concebeu sua obra em 1999 – quatorze anos após o fato ocorrido – e, como páginas tiradas de um diário, reconhecemos nas polaroides de *Avant la douleur* o registro do que ocorria com a artista antes do evento central da obra – o não comparecimento do namorado no encontro marcado no quarto de hotel. É nesse sentido que as polaroides - em especial aquelas que retratam a artista - parecem conferir uma sinceridade maior ao relato da sua dor já que, ao registrarem a felicidade daqueles momentos pré-criese, elas se tornam tão mais tristes quanto maior é o número de marcas de deterioração que carregam, como se, de alguma forma, representassem a própria ruína do que ainda estava por vir.

Mas existe outro aspecto importante que a presença dessas polaroides indica: em várias delas a artista aparece como fotografada, indicando a presença de um agente que nunca é mencionado em seus relatos. O que mais ela não conta e que a presença das polaroides nos indica? A resposta, que extrapola o âmbito da obra estudada, mas que é esclarecedora do processo criativo da artista, está num documentário da série *Contacts* (CALLE, 1997) e num extrato de um livro seu publicado no *The Guardian* (CALLE, 2011). Nesses dois momentos a artista explica que, quando seu trabalho estava ligado a algum tipo de performance que envolvesse outras pessoas, ela preferia fazer as fotos ela mesma, porque a qualidade das fotos não era crucial. Mas em situações nas quais se demandasse uma fotografia de melhor qualidade e com mais possibilidades de uso (em função da ampliação, por exemplo), a artista preferia fazer uma polaroide e incluir anotações que permitissem uma produção *a posteriori* dessa imagem por um fotógrafo profissional. Se isso não identifica quem fotografou Sophie Calle em *Douleur exquise*, qualifica ao menos o exercício da polaroide enquanto uma atividade amadora que a artista manteve no âmbito do privado, ou, do para si.

Quanto à desilusão relatada pela artista e que motivou e justificou o trabalho, ela teve sua veracidade questionada assim que a obra ganhou destaque em 2003. É que a identidade do seu namorado foi revelada pela carta que o artista Martial Raysse enviou ao jornal *Le Monde* e onde ele afirmava:

Quanto a mim, eu reivindico o ridículo da candura para dizer que a versão caricatural que foi dada dessa ruptura, velha de vinte anos, não somente expõe minha vida privada sem meu consentimento, mas para dizer mais, que se trata de uma montagem mentirosa e caluniosa destinada, para além da pesquisa formal do patético, a me desacreditar pura e simplesmente. A liberdade em si do artista acaba onde começa a dos outros. Uma coisa é criar, outra coisa é difamar sob o abrigo da criação.¹⁰ Martial Raysse (apud BERTRON, 2012, p. 18)

A partir do desabafo dessa voz que não teve vez na obra e da consciência do que é dado ver e saber na mise-en-scène de Gehry e Chan, somos alertados para aquilo que em *Douleur exquise* pode ser, ou não, um artifício de sedução da artista que, pela engenhosidade e pela dissimulação, articula suas peças para nos convencer a participar como amadores-solidários do seu jogo de sofrer.

O “AmaDor” dissimulado nos desvios da encenação

Se Sophie Calle propaga com sua obra e suas declarações uma atração produtiva pela dor dos desencontros amorosos, Perce nunc tomou isso ou qualquer exploração dos sentimentos como tema explícito de trabalho. Enquanto que a palavra ‘dor’ está presente no título da obra de Calle e estampada sobre cada uma das imagens da primeira parte de *Douleur exquise*, Perce teria reservado essa palavra para o âmbito do não dito e do para si – campos férteis do espiritual.

O dissimulado em Calle se apresenta por aquilo que suas encenações nos apresentam: uma obra que ressalta o valor documental da imagem fotográfica e da palavra impressa em uma ordenação muito clara a serviço da história que quer contar, mas que apresenta vários tipos de discordâncias: desde a natureza de cada uma das imagens, passando pelo sentido de autoria dos conteúdos (texto e imagem), até a cronologia que ordena imagens e textos; uma obra que, sob a justificativa de expor um sentimento pessoal e, portanto, tido como sincero e verdadeiro, configura

¹⁰ *Moi, je revendique le ridicule de la candeur pour dire que la version caricaturale qui est donnée de cette rupture, vieille de vingt ans, non seulement met en cause ma vie privée sans mon consentement, mais pour dire, de plus, qu’il s’agit d’un montage mensonger et calomnieux destiné, au-delà de la recherche formelle du pathétique, à me discréditer tout simplement. La liberté en soi de l’artiste s’arrête où commence celle des autres. Une chose est de créer, une autre de diffamer sous couvert de création.*

uma intimidade que faz uso de subterfúgios para enquadrar e expor apenas o que interessa à artista revelar, apresentando sempre um único ponto de vista: o seu; por último, mesmo explicitando o caráter amador dos seus colaboradores, suas imagens e textos guardam uma uniformidade de conteúdo, forma e estilo que só reforçam a ação unificadora da artista enquanto agente provocadora, empreendedora e fabulista.

Quanto à obra de Perec, o “AmaDor” dissimulado faz uso da máscara do jogador brincalhão para expor ao leitor as regras e peças do seu jogo de escrita, deixando na penumbra - espaço por excelência do não dito e do para si - aquilo que no fundo o mobiliza e perturba.

O que esses dois artistas têm em comum é a maneira explícita e enfática como apresentam suas obras, reforçando o que é *páthos* em *Douleur exquise* e artifício de escrita em *La Disparition*. Em oposição a tudo isso, está aquilo que se mantém nos bastidores da obra, nas minúcias e na invisibilidade do que é artifício em Sophie Calle e *páthos* em Georges Perec.

Referências

BADIOU, A.; TRUONG, N. *Elogio ao amor*. Trad. D. Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, R. Réquichot e seu corpo. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. L. Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 189-213.

BELLOS, D. *Georges Perec – une vie dans les mots*. Trad. D. Bellos, F. Cartano. Paris: Seuil, 1994.

BERTRON, J. Sophie Calle. *Douleur exquise: le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique*. *Sociétés & Représentations*. Paris, v. 33, n. 1, p. 13-23, 2012.

CALLE, S. Sophie Calle. I asked for the moon and I got it. In: *The Guardian*. Londres, 9 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jan/09/sophie-calle>>. Acesso em: 10 out. 2015.

CALLE, S. Sophie Calle. *Douleur exquise*. Arles: Actes Sud, 2008.

CALLE, S. Sophie Calle. *M’as-tu vue*. Catálogo de exposição retrospectiva. Paris: Centre Pompidou / Xavier Barral, 2003.

CALLE, S. Sophie Calle. Sophie Calle. In: *CONTACTS*. Réalisateur: Jean-Pierre Krief. France. Couleur. 1997, 13 minutes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X3GLEn8crd4>>. Acesso em: 10 out. 2015.

CHASSAIN, A. Roland Barthes: Les pratiques et les valeurs de l’amateur. In: *Fabula Lht*, n. 15, “Vertues passives”: une anthropologie à contretemps. Paris, octobre 2015. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>>. Acesso em: 15 out. 2015.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Trad. M. Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane. Brise Marine. In: *Vers et Prose*. Morceaux Choisis. Paris: Perrin, 1893, p. 19-20. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71060h/f1.image.r=Brise%20marine,%20Mallarm%C3%A9>>. Acesso em: 27 fev. 2016.

MAYER, Thomas. Archive: Sophie Calle all. [2007?]. Disponível em: <http://thomasmayerarchive.de/categories.php?cat_id=1349&l=english&page=1>. Acesso em: 10 out. 2015.

PEREC, G. *O sumiço*. Trad. Zéfere. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PEREC, G. *La disparition*. Paris: Gallimard, 2004.

PEREC, G. *W ou le souvenir d’enfance*. Paris: Gallimard, 2003a.

PEREC, G. La vie: règle du jeu. In: BERTELLI, D.; RIBIERE, M. (Org.). *Entretiens et Conférences*. Nantes: Joseph K, 2003b. v. 1, p. 267-285.

STECH, F. Sophie Calle – Je déteste les interviews! In: *J’ai parlé avec Lavier, Annette Messager, Sylvie Fleury, Hirschhorn, Pierre Huyghe, Delvoye, K.G.-F., Hou Hanru, Sophie Calle, Ming Sans et Bourriaud*. Dijon: Les Presses du Réel, 2007. p. 91-103.

Emblemas da persistência: “A literatura do cárcere” de Maria José de Queiroz

Marcone de Souza Faria
UFMG, Graduando

RESUMO: *A literatura encarcerada*, de Maria José de Queiroz, é um ensaio sobre como a prisão aparece na literatura de escritores que, presos, escreveram sobre suas experiências no cárcere ou que, dentro desse espaço de confinamento, continuaram a exercer a escrita. A ensaísta faz um exame das obras literárias, cartas, memórias, poesias desses escritores ao longo da história. Reunindo grande quantidade de informação, em um texto que prima pela qualidade da escrita, Queiroz busca refletir sobre as experiências que o encarceramento provocou nas vidas e obras desses reconhecidamente grandes escritores. Este texto busca apresentar o ensaio de Queiroz, assim como um pouco de sua trajetória intelectual, analisando seu estilo e método de pesquisa. Buscando demonstrar, por meio de citações, como Queiroz alia em seu texto, qualidade literária e extensa pesquisa bibliográfica em um estilo claro e didático.

Palavras-chave: cárcere; escrita; Maria José de Queiroz.

ABSTRACT: *A literatura encarcerada*, by Maria José de Queiroz, is a book about how the prison appears in the literature of writers who, imprisoned, wrote about his experiences in prison or within the prison continued to pursue writing. The essayist is an examination of literary works, letters, memoirs, poetry of these writers throughout history. Gathering lot of information in a text that excels in quality of writing, Queiroz seeks to reflect on the experiences that incarceration caused in the lives and works of these admittedly great writers. This text aims to present the Queiroz book, as well as some of his intellectual trajectory, analyzing your style and search method. To demonstrate how essayist combines in his text, literary quality and extensive bibliographic research in a clear and didactic style.

Keywords: prison; writing; Maria José de Queiroz.

“Os corpos podem ser privados de sua liberdade de ir e vir, mas o espírito, não”. Essa frase, síntese do ensaio da escritora Maria José de Queiroz, contida na contracapa da única edição do livro *A literatura encarcerada*, de 1981, revela o objetivo desse estudo singular na ensaística brasileira. No ensaio, a autora estudou escritores que, privados da liberdade, não deixaram, por isso, de se dedicar ao seu ofício, o de escrever. São as vidas desses escritores (encarcerados), e os escritos do cárcere, nascidos dentro ou como memórias do período da prisão, o material estudado e apresentado Queiroz.

Maria José de Queiroz é mineira, professora aposentada pela UFMG, ministrou aulas em importantes universidades mundo afora, incluindo Estados Unidos, França, Alemanha. Sua obra, reconhecida desde o início por grandes estudiosos e intelectuais, iniciou-se em 1962 com um estudo sobre a poeta uruguaia Juana de Ibarbourou; desse mesmo ano, publica seu estudo sobre o indianismo e o indigenismo nas letras hispano-americanas. Nesse estudo, Queiroz já demonstra uma das principais características do seu estilo, que viria marcar toda sua obra posterior: tratar o tema do modo mais amplo, com um admirável poder de síntese e considerando, quase como um filtro, escritores e obras que melhor trataram do assunto. Por melhor, entenda-se as grandes obras, no sentido canônico, ou seja, as consideradas mais importantes de cada época. Sua grande erudição e quase obsessão no trabalho de pesquisa sempre permitiram a escritora esse modo de explanação.

Sua obra, ainda em progresso, é constituída, hoje, de cerca de vinte e sete livros, entre poesia, romance, memória e crítica literária sobre os mais diversos e inusitados assuntos e pode ser vista como um exemplo concreto de quem uma vez escreveu: “Vivo para os livros”. Seja dos que lê ou daqueles que escreve, basta uma olhada em sua bibliografia para entender a dimensão dessa assertiva.

A literatura encarcerada é o quinto livro de Maria de José de Queiroz. Nesse ensaio, ela aborda o tema dos escritos do cárcere, interessando-se pela análise da vida e da obra de seres “fulminados” pela fatídica experiência da prisão. A ensaísta faz um inventário, desde a antiguidade, de presos políticos que escreveram sobre suas experiências no cárcere. Sua seleção abarca inúmeros escritores, artistas e intelectuais. Para Queiroz:

Sabemos, de longa data, que a detenção e a prisão, as torturas e a solitária, a perseguição e o degredo nem sempre reduzem ao silêncio quantos os padecem. Boécio e Paulo de Tarso, condenado ao cárcere, Dante, ao exílio, Galileu, a abjuração, Campanella, à masmorra, Giordano Bruno, à fogueira, Dostoievski, ao fuzilamento, Marc Block, ao campo de concentração, Albert Speer, a vinte anos de pena em Spandau, introduziram na história do crime o ritual político e religioso do castigo. Frei Luis de Léon e Padre Antonio Vieira, vítimas da Inquisição, Cervantes, cativo dos mouros na Argélia, e dos seus credores em Sevilha, Silvio Pellico, arrastado da Itália à fortaleza de Spielberg, elevam à imortalidade da ignomínia os executores das suas sentenças. Gorki, Kœstler e Trotski, Sinivski e Soljenítsin, Oscar Wilde e Cummings, Sarmiento e Martí, Gramsci e Charles Maurras, Nerval e Apollinaire, Camilo Castelo Branco, Mauricio de Lacerda, Evaristo Moraes, Monteiro Lobato e Graciliano Ramos, Mario Lago, Frei Betto, Augusto Boal e Flavia Schilling desapropriados do corpo, submetidos a torturas físicas e morais, provaram que a imposição da Lei pode transformar-se num mecanismo autônomo, alheio à justiça e ao Direito. E seus nomes, tomados ao acaso de nossas leituras, ascendem, mercê da experiência aviltante perda da identidade, a uma nova classe – a dos sobreviventes da infâmia. Desvanecidos os vínculos que os uniam à arte, à literatura, à sociedade, passam todos eles, a pertencer a história mais vasta – a história universal da injúria. Ou, como quer Soljenítsin, diria que para eles se inventou talvez um lugar especial: o “Primeiro círculo” da *Divina Commedia* (QUEIROZ, 1981, p. 11).

São os escritos desses homens e mulheres que nessa enciclopédica “universal da injúria”, Queiroz abordou de maneira a surpreender nos escritos dos presos políticos seus sentimentos e comportamentos diante da situação vexatória que lhes foram impostas. Sua abordagem selecionou dos mais diversos pontos de vistas desses escritores sobre “a máquina carcerária”, as passagens mais pungentes das obras nascidas nos absconsos de um cárcere. Não se limita, a ensaísta, na apreciação biográfica e literária desses encarcerados, mas busca perceber a correlação

entre os sentimentos, reações a atitudes dos prisioneiros e o valor literário de seus escritos.

Seria a prisão, em termos literários, um problema em si mesmo ou, seria uma questão importante nas obras de escritores que, encarcerados não largaram à pena e continuaram a escrever nas condições mais restritas? Ou, ao contrário, a prisão dos corpos em nada alterou as criações e as percepções do espírito? Como cada escritor reagiu às penas da prisão e como o encarceramento se refletiu nos seus escritos, se é que refletiu? Existe uma literatura específica nascida na prisão que se diferenciaria *ipso facto* de outras formas literárias? Os escritos do cárcere, diários, testemunhos, cartas, memórias que buscaram retratar o período do encarceramento (ou foram escritas dentro de uma cela) se diferenciam dos outros escritos desses autores, seja em termos de estilo ou de qualidade literária? Essas e outras questões a escritora buscou responder no seu ensaio.

Prisioneiros políticos, muitos deles condenados por fazerem apologia da liberdade, por defenderem os direitos básicos do homem, por lutarem por uma sociedade mais justa, por seus escritos, por terem se oposto abertamente as arbitrariedades e autoritarismos de um regime político, ou por representarem ameaças a esses regimes. Russos, alemães, italianos, vietnamitas, brasileiros... Vítimas das ideologias mais diversas, esses homens e mulheres deixaram testemunhos expondo o funcionamento hostil do cárcere.

A ensaísta busca captar, nesse rol de prisioneiros, as reações, o comportamento, a maneira de ser e de agir de cada um desses escritores encarcerados. Nessa pluralidade de sujeitos de épocas e países distintos, a ensaísta analisa múltiplas formas de testemunhos sobre a prisão e o uso da escrita, da literatura, como um modo de reação desses sujeitos diante da brutalidade e arbitrariedade do poder que os condenaram.

Boécio se consolava com a filosofia. Silvio Pellico, que passou “dez anos de sua vida prisioneiro em vários calabouços”, acreditava que “o sofrimento do homem sobre a terra é para o bem do homem”, e suas memórias da prisão são “tocantes reflexões cheias de serenidade, amor e benevolência” (QUEIROZ, 1981, p. 34). Domingo Faustino Sarmiento, “o indomável”, que também conheceu as penas do cárcere, detestava, segundo afirma a ensaísta, o abatimento moral do livro de Pellico e o veneno lento da resignação cristã deste condenado (QUEIROZ, 1981, p. 35).

Ho Chi Minh, líder vietnamita, acusado de ser espião da China, escreve poesias no cárcere em meio as mais diversas opressões. O “velho comunista” aceita o mal e não reage com ódio para com os inimigos que o condenaram:

Sua longa penitencia – em trezes meses de prisão, com confinamento em trinta cárceres, obrigado a caminhar trinta quilômetros por dia, com grilhões aos pés, dormindo à noite, comendo um punhado de arroz, privado de tudo, introduz-nos no território do humano. Disposto a se bastar a si mesmo, o líder vietnamita não se deixa abalar, é capaz de escrever versos como:

O Estado me alimenta com arroz: habito seus palácios/
Seus guardas se revezam para me fazer companhia./
Suas montanhas e seus rios, eu os contemplo à vontade./
Com tais privilégios, um homem se sente realmente um homem.” E, ainda com fina ironia, pretende beneficiar-se das invenções da civilização: o cobertor de papel de um companheiro de prisão: “Páginas de velhos e novos livros são coladas umas às outras. / Um cobertor de papel é muito melhor que coisa nenhuma. / Vocês sabiam que muita gente não consegue dormir nas prisões? (QUEIROZ, 1981, p. 39).

Esse ensaio de Queiroz põe o leitor em contato com a realidade desses prisioneiros. Para Trotski, Gandhi, Gramsci, Charles Maurras, Sarmiento, Martí ou Monteiro Lobato, o cárcere representou ocasião de exercício, aprendizado, mesmo nas situações mais adversas. Disciplinando corpo e psique, esses encarcerados, intelectuais e homens de ação, faziam de tudo para evitar o abatimento e o desespero. Criando programas de vida para suportar o tédio e as agruras do isolamento, “para furtar-se aos efeitos nocivos e aos danos morais da prisão” (QUEIROZ, 1981, p. 43).

Trotski, com relação à porção de pão de centeio que servia de almoço e jantar, registrou:

Eu monologava longamente, perguntando-me se tinha o direito de aumentar a porção da manhã em prejuízo da refeição da tarde. Os motivos que tinha, encontrados de manhã, me pareciam à tarde absurdos e criminosos (QUEIROZ, 1981, p. 47).

E continua:

A prisão é ocasião de estudo, os livros motivos de alegria.

Para distrair-me lia os clássicos da literatura europeia. Deitado no enxergão devora-os quase com a sensação de prazer físico, como um gastrônomo que degusta um bom vinho ou fuma um charuto perfumado. Eram essas a horas mais belas.

Com efeito, não posso lamentar-me por minhas prisões. Elas foram para mim uma ótima escola. Abandonei a cela bem aferrolhada da fortaleza de Pedro e Paulo um pouco desgostoso; calma, silêncio, uniformidade, condições ideais para o estudo (QUEIROZ, 1981, p. 47).

Em nota a esse trecho de Trotski a ensaísta observou a semelhança de atitudes de alguns prisioneiros (nos primeiros dias de prisão), vale citar a nota inteira:

Semelhante reflexão aparece numa carta de Monteiro Lobato a Nelson Vainer e a Belmonte: “[...] enquanto inúmeras preocupações os atormentam, eu aqui não tenho nenhuma. Tudo pago! Não tenho medo de ladrões, nem de assassinos, e o que mais importa, não tenho receio de ser preso!”. Graciliano Ramos tem no cárcere confirmação de que esse sentimento é comum nos presidiários. Ouve-se de um deles: “[...] o único lugar onde existe um pouco de liberdade é a cadeia. Viver uma pessoa a esconder-se, com medo, sem achar trabalho, é horrível”. Numa peça de Antonio Bivar, Abre a janela e deixa entrar o ar puro... é o carcereiro quem diz: “[...] se vocês soubessem o que anda acontecendo pelo mundo... Aí sim, vocês iriam dar valor ao que tem...” (QUEIROZ, 1981, p. 47).

Outro preso político analisado no ensaio é Antonio Gramsci, intelectual e escritor italiano, que “passa onze anos de sua vida, lendo e escrevendo nos cárceres italianos” (QUEIROZ, 1981, p. 51). A ensaísta segue os passos das “Cartas do cárcere” do autor, mostrando como ele, que também era um homem de ação, se comportou na prisão durante tanto tempo. A parte dedicada ao ativista italiano é uma das maiores do ensaio.

Vale, por isso, uma citação maior referente a Gramsci, entendendo que as citações são nesse ensaio o modo principal do entrelaçamento entre as observações da ensaísta e os escritos da prisão. O ensaio de Queiroz é uma espécie de antologia comentada, em que a estudiosa estabelece um elo entre o vivido e o escrito desses encarcerados. Tal como Virgílio em relação a Dante, é por intermédio da escritora que o leitor irá penetrando na história dessas vidas condenadas, tendo como eixo principal os escritos do cárcere. Para Queiroz:

Espírito de exceção, Gramsci parece ter encontrado no cárcere (apesar de todo constrangimento a que foi submetido) o melhor abrigo à independência das ideias. Por ironia da sorte talvez tenha desfrutado aí de maior liberdade que fora das grades (QUEIROZ, 1981, p. 54).

Aproveita o tempo na prisão para aprender línguas, “[...] quero sistematicamente retomar, depois do alemão e do russo, o inglês, o espanhol e o português [...] além do romeno”; ler o que lhe cai as mãos: “eu possuo uma capacidade bastante feliz para encontrar um quê de interessante mesmo na mais baixa produção intelectual, como os romances em folheto, por exemplo” [...] Qualquer livro, especialmente se de história, pode ser útil para ler. Em qualquer livreco pode-se encontrar alguma coisa de válido” (QUEIROZ, 1981, p. 54).

Decorridos dois anos” – escreve a ensaísta – “manifesta-se a neurastenia. A nostalgia do mundo real, tangível, maltrata duramente o prisioneiro (QUEIROZ, 1981, p. 56).

A partir do terceiro ano, torna-se obsessivo o sentimento de clausura, de exclusão de tudo quanto traduz chamamento à vida; “[...] começa a se extinguir a massa de estímulos latentes que cada um traz consigo da liberdade da vida ativa, e fica aquela vaga luminosidade da vontade que se esgota na imaginação de coisas fantásticas e de plano grandiosos jamais realizados: o preso se estira de costas e passa o tempo cuspidando contra o teto, sonhando com coisas irrealizáveis (QUEIROZ, 1981, p. 57).

O depercimento físico, a atonia psíquica, o tédio não logram todavia destruir-lhe o espírito. Escreve à mãe: “[...] não pense que a minha serenidade tenha diminuído. Envelheci quatro anos mais, adquiri muitos cabelos brancos, perdi os dentes, não rio com gosto como antes, mas creio que me tornei mais sábio e enriqueci minha experiência sobre os homens e as coisas. De resto, não perdi o gosto pela vida; tudo me interessa” (QUEIROZ, 1981, p. 57).

Ao quinto aniversário da sua prisão, o mal de que padece apresenta, já, sintomas evidentes de que o abalo físico lhe comprometera o precário equilíbrio psíquico: “(...) sinto-me reduzido intelectualmente a papa, tal como fisicamente” (QUEIROZ, 1981, p. 58).

Conclui a ensaísta à leitura dos escritos de Gramsci:

A correspondência de Gramsci oferece-nos a ocasião de acompanhar, em todas as fases, a experiência do cárcere. Com abundância de observações, esclarece-nos acerca da instituição punitiva e, especialmente, sobre os seus efeitos no ânimo do prisioneiro. Espírito forte, em permanência alerta, acaba, entanto, por abandonar-se aos avatares da condição ignominiosa (QUEIROZ, 1981, p. 59).

Essas passagens, citadas pela ensaísta, seguindo ano a ano as experiências do escritor italiano, são escolhidas por descreverem “com abundância de informações”, e de modo a dar uma ideia de completude, as experiências do preso. Maria José de Queiroz tende nos seus ensaios a selecionar as obras que concentram o maior número de informações sobre determinado evento.

Os dissidentes russos mereceram um capítulo a parte no ensaio. O leitor toma conhecimento das vidas no carece de Jorge Popoff, Wladimir Petrov, Rawicz e o mais famoso entre eles, o romancista e historiador Alexander Soljenítsin. Esses escritores conheceram, para Queiroz, o que teria de pior no sistema carcerário russo, na antiga Rússia comunista.

Grande parte do capítulo sobre os encarcerados russos é dedicada à obra de Soljentsin: *Um dia na vida de Ivan Deníssovicht, O primeiro círculo e Arquipelago Gulag* que, segundo a ensaísta, “[n]a história da repressão, a obra de Soljentsin representa a mais candente e completa

denúncia de um só homem contra o aparato policial de um estado” (QUEIROZ, 1981, p. 94).

Nesse repertório dos prisioneiros políticos são incluídos alguns outros que foram julgados por delitos contra a moral e os costumes. Caso de Giacomo Casanova e Oscar Wilde, Caryl Chesman, Albert Sarrazin e Bill Hayes.

Curioso notar como a ensaísta delimita o que chamou, modestamente, de “nomes tomados ao acaso de nossas leituras”. A ordenação cronológica, geográfica, por temas específicos, tipos de condenação, ordenam a desordem desses nomes, dessa multiplicidade de experiências.

O capítulo “Nossas prisões” trata de alguns prisioneiros políticos brasileiros. Essa parte se inicia com o estudo sobre Tomas Antonio Gonzaga, de quem a ensaísta, no estilo que lhe é próprio, escreveu:

Para quantos guardaram a lembrança tenebrosa dos escritos dramáticos da prisão, o lirismo de Gonzaga dissimula a custo uma verdade: a de que a sensibilidade moderna exige mais fortes abalos para comover-se. (QUEIROZ, 1981, p.134).

Os “escritos dramáticos da prisão” no Brasil se iniciam, segundo a pesquisadora, no século XX “quando o presídio da Rua Frei Caneca, no Rio, se transforma em residência obrigatória da oposição durante o governo Artur Bernardes” (QUEIROZ, 1981, p. 134). Os escritos de Orestes Barbosa, Batista Pereira, Mauricio de Lacerda, Mário Rodrigues e Vilvado Coaracy, que frequentaram o famoso presídio da Rua Frei Caneca, no período que vai de 1924 1930, são também elencados e analisados.

Outro ilustre preso político da enciclopédia de Queiroz é o romancista Graciliano Ramos, de *Memórias do cárcere*, sobre quem a ensaísta escreve:

Escritor, atenta nas modificações de comportamento dos companheiros, nas suas inquietações e nas suas reações à permanência prolongada na cadeia: seu depoimento é mais moral que político. E como se trata de memórias, não foge ao tom confidencial, mesclando realidade e ficção, aproximando a história da biografia (QUEIROZ, 1981, p. 142).

As memórias de Graciliano Ramos são analisadas pela ensaísta sob a perspectiva das suas descrições e maneiras próprias de perceber e sentir o ambiente prisional, sem levar em consideração outras determinações e influências. O que interessa nesses testemunhos, para a ensaísta, são as reações do preso e suas elaborações, imaginativas ou não, das experiências reais pelas quais passaram.

Escrito em 1981, em tempo da anistia, o ensaio *A literatura do cárcere* ainda registrou os depoimentos dos presos políticos do regime militar brasileiro: Mário Lago, Frei Betto, Augusto Boal, Flavia Schilling.

As vozes femininas do ensaio são as da boliviana Domitila Barros Chúngara e a da adolescente brasileira Flavia Schilling.

Ao construir um mosaico de textos dos insubmissos, que “contra os desmandos, contra a arbitrariedade e contra a repressão recorreram eles à única arma que lhes oferecia o adjutório efetivo: a palavra” (QUEIROZ, 1981, p. 156), a escritora faz conhecer tanto o funcionamento da “máquina carcerária, quanto a atitudes desses homens e mulheres, no que chamou de “o humanismo dos sobreviventes penitenciários”, que “despertam para a luta, inculcam energia” e aonde se chega “á noção ética da insubmissão” (QUEIROZ, 1981, p. 157).

Seu livro se centraliza no sofrimento dos vencidos, mostra que, apesar de terem seus corpos sob custódia, o espírito continua livre. Mais importante ainda é que essas “nefastas memórias” não devem ser esquecidas, uma vez que a liberdade do indivíduo na sociedade nunca está de todo garantida.

Referência

QUEIROZ, Maria José de. *A literatura encarcerada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

A comédia romântica: uma herdeira do conto de fadas?

Maria Angélica Amâncio

Pós-doutoranda USP

RESUMO: Entre cinema e literatura, existem inúmeros modos possíveis de adaptação, que nem sempre passam pela transposição direta de uma obra em determinada primeira mídia para a segunda. Às vezes, o que se busca é a inspiração, a estrutura, o modelo de uma linguagem, para a sistematização ou a renovação da outra. É o que acontece com o cinema em relação aos gêneros literários: o épico, o cômico, a ficção científica, a narrativa de horror são alguns exemplos de formas que, já comuns na literatura, passaram também a integrar as classificações cinematográficas. Nesta análise, entretanto, iremos nos ater a uma correspondência menos óbvia. A partir da *Morfologia do conto maravilhoso*, de Vladimir Propp, procuraremos identificar, em filmes popularmente conhecidos como “comédias românticas”, elementos que os aproximem da linhagem dos contos de fadas. Para isso, examinaremos, diferentes filmes desse gênero, como *Letra e música* (EUA, 2007), de Marc Lawrence.

Palavras-chave: gênero literário; gênero filmico; intermedialidade

ABSTRACT: There are numerous possible avenues for the adaptation of literature into films aside from the direct transposition of one to the other. At times, what is sought is “inspiration”, structure, language rather than mere adaptation. This is precisely what occurs in cinema with respect to a number of literary genres, such as comedy, sci-fi, horror and epic. These genres, usually studied in literature, have also become the focus of cinema studies, as shown by *Manuais de Cinema II: Gêneros cinematográficos*, by Luís Nogueira. This paper, however, will attempt to analyze a much less common interweaving: by applying the *Morphology of the Tale*, by Vladimir Propp, we intend to identify in films commonly referred to as “romantic comedies” the elements borrowed from fairy tales. I will examine several movies that follow this genre, such as *Music and Lyrics* (USA, 2007), by Marc Lawrence.

Keywords: literary genre; film genre; intermediality

1. Origens do diálogo

O cinema não foi considerado arte, pelo menos durante suas duas primeiras décadas de existência (entre 1895 e 1915). Ele era considerado apenas um divertimento, um entretenimento de feira ou, quando muito, uma forma de registrar banalidades. No intuito, porém, de afirmá-lo enquanto manifestação artística foi que se buscou reconhecer para ele uma linguagem própria, que o diferenciava, ao mesmo tempo em que o aproximava, de outras artes, como a literatura.

A expressão “linguagem cinematográfica” está presente já nos escritos dos primeiros teóricos do cinema, como Ricciotto Canudo e Louis Delluc¹, e mais tarde também entre os formalistas russos e os estetas franceses, como Abel Gance. Porém, segundo Michel Marie, a perspectiva era, até então, promocional: “eles querem provar a complexidade do cinema, batizam-no de ‘sétima arte’ e praticam um exagero qualitativo e uma política sistemática de demarcação” (MARIE, 2007, p. 159).

A partir da década de 1930, com a expansão de cineclubes e dos movimentos de educação popular, surge a necessidade de se conhecer melhor essa linguagem, explicá-la a seu grande público. Nesse movimento de difusão e, logo, com objetivos primordialmente didáticos, compara-se o cinema à língua, empregando a terminologia linguística para analisá-lo. Despontam, então, as “gramáticas do cinema”, como *A Grammar of the Film*, de Raymond J. Spottiswoode, de 1935, *Essai de grammaire cinématographique* (1946), de André Berthomieu, e *Grammaire cinégraphique* (1947), de Robert Bataille, cujos modelos eram as gramáticas normativas escolares, inclusive na terminologia: os planos equivaleriam às palavras, a nomenclatura às escalas de plano, as sequências seriam frases cinematográficas, as ligações óticas corresponderiam aos sinais de pontuação. Tais gramáticas cinematográficas assemelhavam-se a manuais de estilística, uma vez que seu objetivo era o de ensinar um “bom estilo cinematográfico”, harmonioso, com determinados “efeitos estilísticos”, na realização de um filme.

¹ Ricciotto Canudo foi o primeiro a chamar o cinema de “sétima arte”, nomenclatura que desenvolve no artigo “La naissance d’un sixième art” (a princípio, o cinema seria a sexta, mas, posteriormente, o autor incluiu a dança como a sexta precursora do audiovisual). O texto foi escrito em 1911 e publicado em 1923. Louis Delluc é considerado o primeiro grande crítico do cinema, tendo seu artigo inaugural, sobre *Forfaiture* (EUA, 1915), de Cecil B. de Mille, sido publicado em 1917. (LABARRÈRE, 2002, p. 15-19).

Contudo, a exata correspondência por eles perseguida, em que cada plano corresponderia a uma palavra, e cada sequência, a uma frase, não se sustenta, uma vez que a imagem, diferentemente da palavra, não é o suporte de um conceito geralmente reconhecido; a expectativa de entender o cinema à semelhança da língua fracassa, já que nele é preciso considerar o efeito da montagem, em sua função propriamente criativa.

O cinema, portanto, dados seu ritmo próprio, sua evolução estilística, seus meios particulares de articulação de cenas, sequências, estruturas narrativas, fortalece-se não como língua, mas enquanto linguagem.

Christian Metz desdobra a questão por diversas vias em vários de seus livros, como *Essais sur la signification au cinéma I e II* (1968 e 1973, respectivamente) e *Langage et cinéma* (1971). Neste último, o teórico analisa, inclusive, as aproximações entre cinema e escrita. Para o autor, elas se vislumbrariam a partir da noção de estilo nos escritos de Roland Barthes, em *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Ou seja: assim como a contribuição pessoal de certos escritores modifica a história da escrita, mas não exatamente a da língua – de que depende toda uma massa de falantes –, também o estilo cinematográfico, de pelo menos alguns cineastas, influi na evolução da linguagem cinematográfica.

Pode-se, portanto, dizer, em termos barthesianos, que a linguagem cinematográfica tem mais pontos comuns com uma escrita do que com uma língua. Foram os cineastas e não a população global que fizeram o cinema, como foram os escritores que fizeram a escrita. A língua pertence a todos, o cinema e a escrita são coisas de “especialistas” (METZ, 1980, p. 317).

Nota-se que, quando o autor usa o termo “escrita”, ele está se referindo à “escritura” barthesiana, ou seja, o estilo, a escrita literária. Por esse viés das inovações operadas pelos escritores, em diferentes obras, em distintas formas, é possível também aludir à classificação dos filmes em gêneros, a exemplo do realizado com as obras literárias: são, obviamente, os autores – literários ou cinematográficos – os responsáveis por realizar suas obras de acordo, ou não, com determinado gênero. Essa correlação tem origem em uma das mais comuns aproximações entre literatura e cinema, que é a adaptação. Entretanto, assim como o cineasta nem sempre se atém estritamente ao enredo da obra que adapta, essas correspondências podem ser diversas também em relação aos gêneros.

2. Gêneros e cinema

Sabe-se que a maioria dos gêneros cinematográficos possui correspondentes na literatura: o drama, o romance, a comédia, o policial, a aventura, o épico. De acordo com Luís Nogueira, gênero cinematográfico é “uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas” (2010, p. 3). O autor também reconhece a herança deixada pela literatura e pelas artes plásticas no que diz respeito às formas no cinema.

Porém, do mesmo modo que tais definições são polêmicas no universo literário, não poderia ser diferente no cinema. Nesse sentido, observa-se que certas obras podem exibir elementos de diferentes gêneros, subvertendo, mesclando, recriando as formas clássicas. Nogueira denomina “subgêneros” essas novas categorias, que podem ser a consequência de um gênero que perdeu dimensão crítica (como o “filme de gângster”) ou da seleção de um conjunto mínimo de características de uma forma e a rejeição de outras (como o o “western-spaghetti”). O subgênero pode, ainda, ser o resultado de uma apropriação regional de um gênero universal (como os filmes de terror japoneses, as comédias italianas ou o cinema musical indiano) (2010, p. 44).

Os subgêneros também legitimam ao cinema formas que lhe são particulares, sem correspondente direto nas obras literárias. Os “filmes-catástrofe” e os *road-movies*, por exemplo, apresentam formatos de difícil ou inviável reprodução na literatura: o impacto visual de um grande asteroide prestes a atingir o planeta, bem como a vastidão da paisagem das estradas, são, em geral, mais atraentes do que sua descrição verbal, nos livros.

Em outros casos, não menos valoráveis, o literário surge como uma inspiração que influencia a composição de certos filmes ou de todo um gênero ou subgênero: é o que ocorre nas comédias românticas em relação ao conto de fadas.

3. O conto de fadas e a comédia romântica

A comédia romântica, como sua denominação indica, é um subgênero híbrido: em geral, conta-se uma história de amor em que o casal passará por diferentes situações humorísticas – e, às vezes, um pouco dramáticas – até se reencontrarem, no final.

Já a definição de conto de fadas é mais problemática. O primeiro registro escrito desse gênero data do século II, na China. Também são conhecidas as versões aterrorizantes e sensuais difundidas oralmente durante a Idade Média, em que constam até mesmo casos de estupro e antropofagia. As histórias mais populares, no entanto, são as transcritas e/ou criadas pelos Irmãos Grimm, por Charles Perrault e por Hans Christian Andersen, entre os séculos XVII e XIX.

Contos como “O Patinho Feio” e “Chapeuzinho Vermelho” têm em comum o fato de serem narrativas curtas, sem grandes descrições ou aprofundamento psicológico, em que o protagonista enfrenta uma série de obstáculos até vencer o mal e encontrar a felicidade almejada. A simplicidade dessas histórias, no entanto, é apenas aparente, uma vez que cada uma delas representa uma trajetória existencial de autoconhecimento e superação. Por isso, é aconselhável que os contos de fadas sejam contados às crianças, pois, segundo Bruno Bettelheim:

A cultura dominante deseja fingir, particularmente no que se refere às crianças, que o lado obscuro do homem não existe, e professa a crença num aprimoramento otimista. [...] A prescrição de Freud é de que só lutando corajosamente contra o que aparente ser desvantagens esmagadoras o homem consegue extrair um sentido da sua existência.

Essa é exatamente a mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma variada: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que, se a pessoa não se intimida e se defronta resolutamente com as provações inesperadas e muitas vezes injustas, dominará todos os obstáculos e ao fim emergirá vitoriosa (BETTELHEIM, 2014, p.15).

O contato com tais narrativas prepararia a criança, de acordo com Bettelheim, para enfrentamentos que devem ocorrer no futuro, como perder um ente querido ou deixar a casa dos pais. Com o conto de fadas, aprende-se que o herói não teme a partida, a solidão da travessia, e que sempre evolui graças a esse ato de coragem.

Outra crítica comum a esse gênero é relativa à polarização que caracteriza os personagens: o vilão e o mocinho são sempre claramente

opostos, terminantemente bons ou maus, sem a dualidade que os seres humanos apresentam na realidade. Para o psicólogo austríaco, porém, essa separação também é positiva: uma vez que a criança ainda não está pronta para distinguir nuances comportamentais, ela necessita dessa tipificação para compreender a diferença entre os dois polos, ou seja, entre o bem e o mal. E, nesse processo de oposição, ela acaba sendo favorável, na maioria das vezes, ao herói, não porque saiba que é o que *deve* fazer, mas porque este é caracterizado de tal modo – com tantos predicativos, digno de tanta admiração – que faz o jovem desejar ser semelhante a ele.

A questão para a criança não é: “Será que quero ser bom?”, mas: “Com quem quero me parecer?”. Ela decide isso com base em sua projeção entusiástica numa personagem. Se essa personagem de contos de fadas é uma pessoa muito boa, então a criança decide que quer ser boa também (BETTELHEIM, 2014, p.15).

O cinema jamais cessou de utilizar os contos de fadas como fonte para suas produções. O primeiro longa-metragem dos Estúdios Disney, por exemplo, foi *Branca de Neve e os Sete Anões*, de 1937. Desde então, a cada ano, a Walt Disney Company lança pelo menos um filme que adapte ou recrie alguma das histórias desse gênero. Mais recentemente, no entanto, a tradição vem sofrendo modificações. É o caso de *Malévola* (2014), de Robert Stromberg, que narra a história da Bela Adormecida pela perspectiva da bruxa, questionando o estereótipo do vilão, quase sempre retratado como sendo mau por natureza. Também a sequência *Shrek* (2001, 2004, 2007 e 2010), da DreamWorks Pictures, dirigida por Andrew Adamson e Vicky Jenson, merece destaque. Os filmes parodiam não apenas os contos de fadas em si, como as adaptações deles realizadas, principalmente pelos Estúdios Disney.

Como mencionado, porém, outras adaptações acontecem de maneira mais sutil. Por essa via, associamos o conto de fadas à comédia romântica. Para isso, partimos da *Morfologia do conto maravilhoso*, de Vladimir Propp (1928), e especificamente das Funções Constantes dos Personagens.

O folclorista russo identificou funções que se repetem em grande parte dessas histórias. São elas:

- 1) A função de ausência ou partida de um membro da família (a morte da mãe, em “Branca de Neve”; os reis ausentes no palácio, em “A Bela Adormecida”);
- 2) A função de dar uma ordem (não abrir o gabinete, em “O Barba-Azul”; visitar a avó, em “Chapeuzinho Vermelho”);
- 3) A função de ludibriar (o lobo que se finge de vovozinha; a madrasta que se transforma em velhinha e oferece a maçã);
- 4) A função de salvação do herói (os irmãos, pelo “Polegar”; a mulher de Barba-Azul, pelos seus irmãos);
- 5) A função de punição do malvado (a morte do lobo, de Barba-Azul etc).

Propp distingue também 31 funções narrativas das situações dramáticas, que complementam as cinco mencionadas, como a infração da ordem, que é, constantemente, responsável por desencadear o conflito.

Comédias românticas como *Letra e música* (EUA, 2007), de Marc Lawrence, exploram consideravelmente essa estrutura. Nesse filme, o protagonista, Alex Fletcher (Hugh Grant) é um decadente astro pop, que busca realavancar sua carreira. Para isso, precisa compor uma canção de sucesso, o que não faz há muitos anos. A salvação surge quando a garota responsável por cuidar de suas plantas viaja, sendo substituída por Sophie Fisher (Drew Barrymore), uma jovem desastrada e hipocondríaca. No primeiro encontro da dupla, o agente do cantor insinua sua desaprovação a respeito da moça, que posteriormente, é claro, se tornará a parceira musical e o par romântico de Fletcher na trama. Graças a essa união, o casal também superará traições profissionais e amorosas experimentadas no passado.

Percebe-se a incidência das funções de Propp no enredo: a ausência (da mulher responsável pelas plantas), a ordem (por parte do agente) e sua infração (pelo protagonista), o ludíbrio (ocorrido no passado e/ou representado pelas exigências da indústria pop), a salvação (que é recíproca), a punição do malvado (que é implícita, resultante do sucesso do casal).

A comparação que se estabelece neste ensaio é igualmente eficiente se focarmos determinada linhagem dos contos de fadas, que

são os “contos de princesa”. Neles, jovens bonitas, talentosas e frágeis são, recorrentemente, salvas por príncipes destemidos, e têm suas vidas transformadas, num passe de mágica, por um beijo ou um sapato de cristal.

Uma das comédias românticas de maior sucesso, *Uma linda mulher* (1990), de Gary Marshall, parece ser uma atualização de “Cinderela”. A protagonista é Vivian Ward (Julia Roberts), uma prostituta da Hollywood Boulevard, que conquista o rico empresário Edward Lewis (Richard Gere), modificando enormemente seu estilo de vida.

É importante observar que enredos assim reproduzem uma série de estereótipos machistas, pois reforçam a ideia da mulher como sexo frágil, que depende do amparo masculino para se sentir realizada. Filmes como *A Proposta* (2009), de Anne Fletcher, e *Amor à segunda vista* (2002), de Marc Lawrence, chegam a enfatizar esse pensamento partindo de protagonistas que privilegiam a carreira em detrimento da vida pessoal e se descobrem totalmente infelizes por isso. Outros elementos recorrentes nesse tipo de filme são a competição entre as mulheres – como em *O casamento do meu melhor amigo* (1997), de P.J. Hogan, e (2015), de Roberto Santucci –, a prontidão para deixar tudo em nome do “verdadeiro amor”, como em *Escrito nas estrelas* (2001), de Alan Silvestri, e, em praticamente todos eles, o imperativo da beleza – vale lembrar que, mesmo se a moça parecer, a princípio, desleixada, será convencida a mudar seus hábitos estéticos para conquistar o homem de seus sonhos.

Contudo, ainda que tais ingredientes sejam socialmente questionáveis, essas comédias românticas apresentam um dos componentes mais característicos dos contos de fadas, sobretudo dos “contos de princesa”: a ideia de que os protagonistas foram “felizes para sempre”. Segundo Bettelheim, tal conceito, no lugar de gerar a ilusão de uma vida eterna ou infinitamente feliz, sugere que uma das melhores maneiras de tornar menos dolorosos os limites reduzidos de nosso tempo nesta terra é construir um vínculo realmente satisfatório com alguém. “Se uma pessoa encontrou o verdadeiro amor adulto, diz também o conto de fadas, não precisa desejar a vida eterna”, afirma (1994, p.19).

Nesse sentido, preferimos outro final muito comum: “Eles viveram ainda um longo tempo, felizes e satisfeitos”. Essa é a também uma verdade que se pode aplicar ao par cinema e contos de fadas. Nestas narrativas, ainda há, seguramente, muitas personagens, fórmulas e

trajetórias a serem exploradas – em comédias românticas ou em tantos outros gêneros e subgêneros cinematográficos.

Referências bibliográficas

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 29. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

BURCH, Noël. *La Lucarne de l'infini*. Naissance du langage cinématographique. Paris: Nathan, 1990.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Gêneros cinematográficos*. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

Shoah, enciclopédia e memória: em *Tudo se ilumina*, de Jonathan Safran Foer

Matheus Philippe de Faria Santos
UFMG, Graduando

RESUMO: O escritor norte-americano Jonathan Safran Foer, nascido em 1977, cujo avô sobreviveu ao massacre de um *shtetl*, indo, posteriormente, a se estabelecer nos Estados Unidos, viaja à Ucrânia na tentativa de lançar luz sobre o passado de sua família. Essa tentativa de reconciliação com o passado é transformada em uma narrativa ficcional que evidencia uma forma contemporânea narrativa sobre a Shoah em que ficção e realidade se misturam. O escritor, com o romance *Tudo se ilumina*, se inscreve assim na tradição de escritores que fizeram da Shoah matéria de sua ficção. O texto marcado pela mistura estilos e fragmentação narrativa exhibe uma escrita lacunar que atinge o seu ápice na configuração do texto em verbetes evidenciando uma forma de escrita enciclopédica que atesta a impossibilidade narrativa da Shoah.

Palavras-chave: romance; Enciclopédia; Shoah.

ABSTRACT: The American writer Jonathan Safran Foer, born in 1977, whose grandfather survived the massacre of a *shtetl*, going later to settle in the United States, travel to Ukraine in an attempt to shed light on the past of your family. This attempt at reconciliation with the past is transformed into a fictional narrative, which shows a contemporary narrative about the Shoah in which fiction and reality mingle. The writer, with the novel *Tudo se ilumina* up, sign up so in the tradition of writers who have made the Shoah concerning his fiction. The text marked by mixing styles and narrative fragmentation displays a written objection that reaches its apex in the configuration text in articles showing a form of encyclopedic writing attesting the impossibility narrative of the Shoah.

Keywords: novel; Encyclopedia; Shoah.

Empreendi o exame das coisas que você me aconselhou, e – também como você me aconselhou a fazer – fatiguei o dicionário com que você me presenteou, quando minhas palavras pareciam fracas demais, ou inadequadas.

Jonathan Safran Foer

Na porção oriental da Europa, tal como na Ucrânia, a vida judaica se desenvolveu, muitas vezes, em *shtetls*, as pequenas aldeias. Aos judeus era proibido residir nos grandes centros, nas cidades organizadas pelo Estado. Essas comunidades, muitas das quais tiveram sua destruição completa e sua ausência ou imprecisa localização em mapas oficiais dos países em que se constituíram, serviam de refúgio para a população judaica que vivia cercada por um raivoso antissemitismo antes mesmo que a onda de ódio perpetrada pelo nazi/fascismo se desenvolvesse e se alastrasse.

Paul Johnson, em *História dos judeus*, chama a atenção para a violência que foi perpetrada contra os judeus a partir de 1648:

Em Tulchin, os soldados poloneses entregaram os judeus aos cossacos em troca de suas próprias vidas. Em Tarnapol, a guarnição recursou-se a permitir que os judeus entrassem. Em Bar, a fortaleza caiu e todos os judeus foram massacrados. Em Nimrov, os cossacos entraram na fortaleza vestindo as roupas dos poloneses; e “mataram cerca de 6.000 almas na cidade”, segundo a crônica judaica; “eles afogaram várias centenas na água e usaram toda espécie de tormentos cruéis”. Na sinagoga, usaram as facas rituais para matar judeus, depois queimaram a construção, dilaceraram os livros sagrados e os pisotearam, e fizeram as capas de couro para sandálias (JOHNSON, 1995, p. 2690270).

Vários escritores, vítimas diretas ou indiretas desses conflitos, publicaram uma diversidade de textos, dando testemunho da violência contra os judeus. Bashevis Singer, por exemplo, em muitos de seus contos e romances, deixa vislumbrar esse mundo assaltado pelo medo e pelo horror.

A ficção, especialmente, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, também faz testemunho de um tempo marcado por uma espécie de terror e por uma constante sensação de impossibilidade narrativa.

Na atualidade, Jonathan Safran Foer, com o romance *Tudo se ilumina*, se inscreve na tradição de escritores que fizeram da Shoah matéria de sua ficção. O personagem Rabino Venerável no Livro de Antecedentes, do qual todo aluno aprendia sobre Trachimbrod, dá o tom da narrativa: “E se devemos lutar por um futuro melhor, não precisaríamos estar familiarizados e conciliados com o nosso passado?”.

O escritor norte-americano, nascido em 1977, cujo avô sobreviveu ao massacre de um *shtetl*, indo, posteriormente, a se estabelecer nos Estados Unidos, viaja à Ucrânia na tentativa de lançar luz sobre o passado de sua família. Essa tentativa de reconciliação com o passado é transformada em uma narrativa ficcional que evidencia uma forma contemporânea de narrar a Shoah. Nessa perspectiva, ficção e realidade se misturam, se mesclam e perdem as fronteiras.

A jornada do escritor, romanceada em *Tudo se ilumina* (FOER 2005), conta com a ajuda de Alex, um jovem ucraniano que tenta ser um bom tradutor, mas com pouco domínio do inglês, invariavelmente, erra produzindo efeitos de linguagem que produzem um efeito de ironia e humor. Além de Alex, essa comicidade está presente, também, na figura do avô desse estranho tradutor, que alega ser cego e por isso necessita de uma cadela-guia chamada de Sammy Davis Junior Júnior, mas é plenamente capaz de dirigir um carro.

As poucas pistas que o personagem Jonathan possui para seguir são uma fotografia de seu avô junto a uma mulher que seria sua salvadora, e um nome de mulher, Augustine, escrito atrás da imagem. Além disso, há, ainda, o nome do que teria sido o *shtetl*, a saber, Trachimbrod.

Sobreposta à viagem a Ucrânia, além da busca pela personagem da fotografia, que desvelaria o passado do avô, e seu próprio, a investigação que o protagonista realiza de si e do outro, espelha, com requinte, a estrutura narrativa do romance, que poderia ser traduzida pela afirmativa de Ricardo Piglia: “Narra-se uma viagem ou um crime. Que outra coisa se pode narrar?”. Às vezes, as duas coisas, é preciso ressaltar. Sob essa dupla sentença, *Tudo se ilumina*, ao contrário, parece apontar para o fato de que “nem tudo se ilumina”, na narrativa ou na vida.

Ao transformar sua viagem à Ucrânia em uma narrativa ficcional, Foer recria a história de seus antepassados a partir do *shtetl* de Trachimbrod. Para tanto, em seu jogo ficcional, mistura estilos, fragmenta a narração e exhibe uma escrita lacunar que atinge o seu ápice na configuração do texto em verbetes. Isso ocorre, principalmente, na

referência a um “Livro de Antecedentes” e na narrativa de Alex sobre o encontro com a suposta Augustine, a provável salvadora do avô do protagonista.

Isso se dá, particularmente, quando o guia e tradutor descreve o que restou de Trachimbrod. As ruínas da aldeia judaica são descritas, no enunciado, por um narrador que, a partir de uma coleção de cacos ou ruínas, tenta exaurir todo o conhecimento sobre o *shtetl* e as pessoas que lá viviam. Essa coleção, no entanto, revela a incapacidade de abranger a multiplicidade de tudo o que se perdeu com a Shoah. Tais características evidenciam, na enunciação, uma espécie de escrita enciclopédica que, no entanto, denunciam a falência do empreendimento de recuperar o passado tal qual ele se constituía.

A enciclopédia, criada no Iluminismo com o intento de abarcar o conhecimento do mundo, logo tornou evidente o fracasso de seus idealizadores. O ideário de exatidão, consistência e ordem dos enciclopedistas, a contrapelo dos saberes místicos e religiosos, mostra-se cada vez mais, marcado pela multiplicidade de vozes, uma vez que se tornou cada vez mais difícil a um só homem possuir todo o conhecimento sobre qualquer matéria. Os parâmetros iniciais do que seria uma escrita enciclopédica tradicional, ou seja, uma narrativa que busque contornar a complexidade do mundo, são contudo, implodidos no romance de Foer.

Italo Calvino, defende o conceito do que seria uma enciclopédia *aberta*, na conferência sobre multiplicidade em *Seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 1990, p. 115). Para Calvino, ela “não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice” diferentemente de uma enciclopédia nascida da “pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo” (CALVINO, 1990, p. 131). Na literatura contemporânea, os chamados “romances enciclopédicos” se formariam, então, a partir de “uma confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos de interpretação, maneiras de pensar, estilo de expressão” (CALVINO, 1990, p. 131), em uma rede de conexões entre os fatos, pessoas e coisas do mundo.

A escrita ficcional contemporânea sobre a Shoah, cujo romance *Tudo se ilumina*, seria um paradigma, permite aos escritores, como Foer, por exemplo, ampliar os limites da linguagem, o que parece levar o leitor ao que Umberto Eco chamou de “vertigem”, ou seja, a um romance marcado pela multiplicidade de vozes, que busca narrar, de um modo fragmentário e lacunar, uma experiência-limite que tenderia a apontar

para a narrativa a partir da noção de infinito. Essa seria, pois, uma forma possível de abarcar o espólio do horror que advém da Shoah.

Na busca por Augustine, Jonathan, Alex e o avô de Alex, encontram uma mulher idosa que, de início, afirma não reconhecer as pessoas da fotografia. Porém, Alex, desconfiado, continua insistindo na pergunta até que a mulher, em prantos, revela ter esperado por esse momento por muito tempo e ser ela o que sobrou de Trachimbrod. Convidados a entrar no casebre da mulher, que Alex desconfia ser Augustine, eles se deparam com uma enorme coleção de restos. No local onde se situava o *shtetl* nada restara, toda a Trachimbrod, no entanto, estava numa coleção de ruínas que se configura como uma enciclopédia de restos e escombros.

Alex assim descreve a casa:

Não era similar a qualquer casa que eu houvesse visto, e acho que eu não apelidaria aquilo de casa. Se você quer saber eu apelidaria aquilo, apelidaria de dois-quartos. Um dos quartos tinha uma cama, uma escrivaninha pequena, uma cômoda e muitas coisas do chão até o teto, incluindo pilhas de mais roupas e centenas de sapatos de diferentes tamanhos e estilos. Eu não conseguia ver a parede por trás de todas as fotografias. Parecia que elas eram de muitas famílias diferentes, embora desse para reconhecer que algumas daquelas pessoas estavam em mais de uma ou duas. A roupa, os sapatos e as fotografias me fizeram raciocinar que deveria haver pelo menos cem pessoas morando naquele quarto. O outro quarto também era muito populoso. Havia muitas caixas, que transbordavam de artigos. Tinham coisas escritas nos lados Um pano branco sobrepujava de uma caixa onde se lia CASAMENTOS E OUTRAS COMEMORAÇÕES. A caixa onde se lia PARTICULARES: RESGISTROS/DIÁRIOS/CADERNOS DE DESENHO/ROUPA DE BAIXO estava tão atulhada que parecia preparada para se romper. Havia uma outra caixa onde se lia PRATARIA/PERFUME/CATA-VENTOS DE PAPEL, outra onde se lia RELÓGIOS/INVERNO, outra onde se lia BONECOS/ÓCULOS. Se eu fosse uma pessoa inteligente teria registrado todos os nomes num pedaço de papel, como o herói fez no seu diário, mas eu não era uma pessoa inteligente, e depois esqueci muitos deles. Alguns dos nomes eu não consegui raciocinar, como a caixa

onde se lia ESCURIDÃO, ou a que tinha MORTE DO PRIMOGÊNITO escrito a lápis na frente. Observei que havia uma caixa no alto de um desses arranha-céus de caixa onde se lia POEIRA (FOER, 2005, p. 198-199).

Esses vestígios, restos da cidadezinha, foram colecionados pela sobrevivente, originalmente, para manter viva a memória de Trachimbrod. De certa forma, a coleção, como um cemitério, exhibe em cada artefato, um registro tumular do que foi a aldeia judaica. Dessa coleção fazia parte, ainda, outra enciclopédia fadada ao fracasso, o “Livro de Antecedentes”, entregue aos viajantes pela mulher, e que conforme a história:

começara como um registro de acontecimentos principais: batalhas e tratados, fomes ocorrências sísmicas, inícios e términos dos regimes políticos. Mas logo haviam sido incluídos e descritos com grandes minúcias eventos de menor importância – festivais, casamentos e mortes importantes, registros da construção do *shtetl* (ainda não acontecera a destruição) – e o livreto precisara ser substituído por um conjunto de três volumes. Em pouco tempo, devido à demanda dos leitores (que incluíam todo mundo, tanto Corretos quanto Desleixados), o Livro de Antecedentes incorporara um censo bienal, com nome de cada cidadão e um breve relato da vida dele ou dela (as mulheres haviam sido incluídas depois que a sinagoga se cindiu), sumários até de acontecimentos pouco notáveis, e comentários sobre o que o Rabino Venerável chamava de VIDA, E A VIDA DA VIDA, e que incluíam definições, parábolas, diversas regras e regulamentos para se viver virtuosamente, além de provérbios interessantes, ainda que sem sentido (FOER, 2005, p. 198-199).

O Livro de Antecedentes que se inicia com o registro de acontecimentos relevantes para o *shtetl* logo se vê tomado pela confluência de vozes e estilos, passando a abranger não somente tais acontecimentos, intentando abranger toda a minúcia da vida na aldeia. O livreto se expande a tal modo que passa a ocupar toda uma prateleira. Invadidos pela ânsia do registro completo, os enciclopedistas, passam a rever o texto continuamente e mesmo quando não havia nada a registrar, o comitê trabalhando em tempo integral, registrava seus registros apenas para manter o livro em movimento e tentar torna-lo mais parecido com

a vida. O Livro de Antecedentes, é, portanto, incompleto na medida em que sempre resta algo a registrar e que embora persiga “os antecedentes”, ou a origem, o que pode é fazer fantasiar essa história do princípio.

Ambas as coleções, tanto a dos artefatos quanto a memória registrada em livro, configuram-se como projetos enciclopédicos que, apesar de ambiciosos, atestam que o intento daquele que registra sempre está fadado ao fracasso. Se, no paradoxo de Zenão de Eléia, Aquiles jamais alcança uma tartaruga se a ela é dada uma vantagem inicial, pois o espaço é susceptível de divisão a um número infinito de pontos separando as posições alcançadas sucessivamente pelos dois, o enciclopedista é aquele que tenta registrar o horror de um genocídio, porém, nunca o conseguirá, pois sempre haverá uma distância imponderável e infinita do que pode ser contado.

O romance *Tudo se ilumina*, assim, ao fazer falar a imponderabilidade das coleções e dos registros, no entanto, ainda que aponte para a impossibilidade do afã enciclopédico, também insurge-se contra o esquecimento. A escrita torna-se, assim, registros e coleções de vestígios, formas precárias de memória a lembrar o leitor da instabilidade do relato, mas de sua absoluta e imperiosa necessidade.

Referências

BERGER, A. L. *Unclaimed experience: trauma and identity in third generation writing about the Holocaust. Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, v. 28, n. 3, p. 149-158, 2010.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CODDE, P. *Keeping History at Bay: absent presences in three recent Jewish american novels. MFS Modern Fiction Studies*, v. 57, n. 4, p. 673-693, 2011.

ECO, Umberto. O antiporfírio. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.316-341.

FERRO, J. A “verdade” no fim da estrada – uma análise do romance *Tudo se ilumina*, de Jonathan Safran Foer, e de sua versão cinematográfica, do diretor Liev Schrieber. *Uniletras*, v. 32, n. 1, p. 155-170, 21 jul. 2010.

FREITAS, Mail. Tudo se ilumina à luz do passado: memória cultural judaica na obra de Jonathan Safran Foer. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte 5, abr. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1796>>. Acesso em: 14 Set. 2014.

FOER, Jonathan Safran. *Tudo se ilumina*. Trad. Paulo Reis e Sérgio Moraes Rego. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

RIBEIRO, M. Uma vida iluminada: trajetórias sociais de pessoas e objetos na reconstrução de memórias pós holocausto. *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, v. 1, n. 2, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ResenhasII/magda.html>>. Acesso em: 14 set. 2014.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. A literatura de testemunho. *Cult*, n. 23, jul. 1999.

Écfrase arquitetônica em *Clara and Mr. Tiffany*

Miriam de Paiva Vieira

Doutoranda Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO: O romance *Clara and Mr. Tiffany* (2011), da autora Susan Vreeland, trata da vida e da obra da designer americana Clara Driscoll, chefe do departamento feminino do Studio Tiffany em Nova York. O enredo, narrado em primeira pessoa, trata da busca da protagonista por inspiração para suas peças decorativas em estilo *art nouveau* tanto na natureza abundante encontrada nos arredores da cidade quanto na contrastante paisagem urbana da metrópole na virada dos séculos XIX-XX. A partir da definição de ecfrase proposta por Claus Clüver – “a representação verbal de um texto ou textos reais ou fictícios compostos em sistemas signícos não verbais” (2008, p.18) –, e do resgate na antiguidade das noções de periegesis e performatividade, de acordo com Ruth Webber, este trabalho visa a investigação da maneira como a écfrase arquitetônica aparece na trama.

Palavras-chave: écfrase; literatura; arquitetura.

ABSTRACT: The novel *Clara and Mr. Tiffany* (2011), by Susan Vreeland, depicts the life and *oeuvre* of the American designer Clara Driscoll, head of the women’s department at *Studio Tiffany* in New York. In the turn of the nineteenth to the twentieth century, the protagonist’s inspiration for art nouveau style decorative pieces comes from the abundant nature of the metropolis outskirts as well as its urban landscape. Departing from the definition of ekphrasis by Claus Clüver – “the verbalization of a real or fictitious text [or texts] composed in a non-verbal sign system” (1998, p.50) –, along with the rescue of ancient notions such as periegesis and performativity, according to Ruth Webber, the aim of this paper is to investigate how architectural ekphrasis is revealed within the plot of the novel.

Keywords: ekphrasis; literature; architecture.

Muito já tem sido escrito sobre a relação arquitetura e literatura sob diferentes escopos teóricos. A arquitetura pode ser reapresentada pela literatura de diferentes maneiras e por meio de diferentes recursos. Uma delas se dá através da écfrase – *grosso modo*, a descrição literária de objetos de arte – premissa que, a princípio, exclui a arquitetura, por esta não se configurar como uma mídia representativa. Exatamente com a intenção de incluir mídias não miméticas, tais como a arquitetura e outros produtos midiáticos contemporâneos, Claus Cluver propôs a definição de écfrase como “a representação verbal de um texto ou textos reais ou fictícios compostos em sistemas signícos não verbais” (CLÜVER, 2008, p. 18). Philippe Hamon, por sua vez, argumenta que “a presença da arquitetura na literatura parece estar duplamente confinada e circunscrita por gêneros epidícticos. Mais especificamente, está vinculada à prática da écfrase”¹ (HAMON, 1999, p. 24). Mas o que distingue uma representação verbal de uma edificação, ou de um sítio arquitetônico, da representação verbal de uma pintura?

Para ilustrar uma tentativa de resposta a tal pergunta, apresento aqui três recortes do romance *Clara and Mr. Tiffany*, da autora americana Susan Vreeland (2011). Na trama, narrada em primeira pessoa, Clara Driscoll busca, tanto na natureza abundante dos arredores da cidade quanto na contrastante paisagem urbana da Nova York de *fin de siècle*, inspiração para suas peças decorativas. As personagens acompanham as grandes e dramáticas mudanças na silhueta de Manhattan, dentre elas a evolução da construção do primeiro arranha-céu nova-iorquino, o Fuller Building, conhecido como “Flatiron” devido à semelhança com um ferro de passar roupas. Revelada através de passagens ecfásticas, a metrópole é mais do que um mero cenário.

Além de designer, Clara era também a chefe da unidade feminina da empresa que trabalhava, a *Tiffany Studios*. Com o intuito de estimular suas funcionárias a superarem a pressão do sindicato masculino, que tentava extinguir o departamento feminino, a protagonista narradora leva sua equipe até o Madison Square Park em frente ao edifício Flatiron:

¹ No original: “the presence of architecture in literature would appear to be doubly confined and circumscribed by the epideictic genres. More specifically, it is linked to the practice of ekphrasis”.

No parque da Praça Madison, eu me posicionei defronte à árvore de magnólia, para que as garotas na minha frente pudessem ver o Edifício Flatiron atrás de mim como uma mera fachada sem estabilidade. Esse edifício começou como uma ideia antes de tomar forma em ferro e pedra. [...] Uma ideia que reúne beleza, utilidade e estabilidade. Alguns disseram que não poderia ser construído. Outros, que iria ser derrubado por um vento forte. Ele apenas parece frágil de uma perspectiva, o que engana² (VREELAND, 2011, p. 313).

Enquanto o leitor constrói a cena em sua mente, as funcionárias, guiadas por Clara, posicionam-se de modo a ver o edifício somente como uma grande fachada sem estabilidade. Nessa écfrase, as personagens imitam a posição estática contemplativa de um observador em frente a um quadro em um museu. O elemento focalizador localiza-se do lado de fora da paisagem urbana em questão, a contemplar a edificação. Ou seja, uma écfrase arquitetônica pode ser análoga a uma écfrase de artefato bidimensional.

Entretanto, de acordo com o arquiteto Steen Eiler Rasmussen, “não é suficiente ver arquitetura; devemos vivenciá-la [...], residir nos aposentos, sentir como nos circundam, observar como nos levam naturalmente de um para outro” (RASMUSSEN, 1998, p. 32). A arquitetura deve ser explorada fisicamente através dos sentidos, ou seja, “devemos estar conscientes dos efeitos [causados por diferentes texturas], descobrir por que certas cores foram usadas e não outras, [...] e sentir a grande diferença que a acústica faz em nossa concepção de espaço” (RASMUSSEN, 1998, p. 32). Portanto, uma edificação, ou um sítio arquitetônico, irá atingir seu fim quando, ao ser vivenciado em sua plenitude, torna-se palco para a performance das atividades do dia a dia. Mieke Bal, por sua vez, argumenta que, além de ser “um emprego de visibilidade dentro do discurso linguístico”, a écfrase é “o gênero

² No original: “At Madison Square Park I positioned myself facing the magnolia tree, so the girls in front of me would see the Flatiron Building behind me as a mere façade without stability. This building started as an idea before it took form in steel and stone. [...] An idea of beauty and service and stability. There were some who said it couldn’t be built. Others said it would topple in a strong wind. It only looks frail from one perspective, which is deceiving”.

discursivo no qual palavras e imagens disputam mais poder performativo” (BAL, 2006, p. 124-125). Assim sendo, para compreender como a tridimensionalidade é verbalizada não somente pelo léxico arquitetônico e pelas relações entre tempo e espaço, mas também pelo apelo aos sentidos, principalmente o sensorio-motor, que auxilia o narrador a guiar o leitor dentro e ao redor da edificação, busquei reforço nas quatro modalidades propostas por Lars Elleström (2010, 2014): material, sensorial, espaço-temporal e semiótica, todas aliadas aos aspectos qualificativos contextuais e operacionais. Porém, para investigar como essa característica performativa da arquitetura se dá no texto literário, é preciso retomar as origens do termo *écfrase* na antiguidade.

O conceito difundido para a *écfrase* era imbuído de teorias filosóficas e retóricas acerca de percepção, imaginação, memória e mimese. Ruth Webb explica que a *écfrase* “não buscava representar, mas sim provocar um efeito na mente da audiência de modo a imitar o ato de ver”³ (WEBB, 2009, p. 38) por meio de *enargeia*, que é aquele efeito *déjà vu* que sentimos ao identificar uma imagem visual por meio de uma descrição verbal. Em vez de representar somente um objeto específico, a *écfrase*, de modo consistente, favorecia a capacidade performativa do locutor, graças a sua própria experiência e imaginação. Para atingir a mente da audiência, esse locutor ativava a visualização de uma cena através do lampejo de uma outra cena correspondente. A ferramenta epistemológica conhecida como *Periegesis* era utilizada em *écfrases* de “lugares feitos pelo homem” como desencadeadora da *enargeia*. Nas *écfrases* sobre locais – edificações ou lugares geográficos – o orador fazia uso da *periegesis* para desencadear o efeito da *enargeia* na audiência. De acordo com Ruth Webb, *periegesis* é uma “forma elaborada de contar” em que o locutor guia o receptor “em torno da cena” ou “através do espaço” (WEBB, 2009, p.54). Em suma, ao intensificar a experiência arquitetônica de percorrer o entorno, o interior e o exterior de uma edificação, a *periegesis* facilita o desencadeamento de *enargeia* em *écfrases* que tiram proveito da tridimensionalidade da arquitetura.

Tal efeito pode ser ilustrado pela passagem em que Clara Driscoll é convidada a conhecer o estúdio pessoal de seu patrão, Louis Comfort Tiffany. A mansão onde fica o estúdio é considerada um ícone cultural

³ No original: “does not seek to represent, but to have an effect in the audience’s mind that mimics the act of seeing”.

do movimento *art nouveau* em Nova York. A narradora conduz o leitor até o interior do estúdio:

Daquela escuridão uma variedade estonteante de globos soprados e pesadas lamparinas em vidro, moldados em formas do Oriente Médio, estavam penduradas em correntes ornadas de diferentes comprimentos. Não eram correntes comuns. Claro que não. Entre os elos alongados, essas tinham elefantes, sinos, pavões e figuras femininas, tudo em ferro fundido. As lamparinas jogavam luz colorida sobre tapetes persas, peles de tigre sobre canapés, e divãs em ricos tons escuros de veludo para criar uma atmosfera luxuosa, mas pesada. No centro da sala, uma enorme chaminé afilada elevava-se em direção à escuridão. Na base alargada, quatro aberturas parecendo cavernas, cada qual voltada para uma direção, pareciam ter sido esculpidas em granito. Elas irradiavam uma luz oscilante, um calor sutil, nuvens de fumaça e uma fragrância aromática⁴ (VREELAND, 2011, p. 160-161).

A écfrase ilustra um típico e avançado interior burguês, cheio de rastros e vestígios, de modo a contextualizar os interiores característicos da época, como os descritos por Walter Benjamin, onde não é possível incluir mais nada. A relação entre luz e escuridão delimita e enquadra a passagem impregnada de elementos arquitetônicos feitos em materiais duros – granito, vidro e ferro fundido – de inspiração oriental, em contraponto àqueles que deixam vestígios táteis – a trama do tapete persa, o veludo e a pele de animal. O trecho apresenta também um apelo aos sentidos do tato (diferentes texturas), da visão (escuridão, lamparinas com luzes coloridas e oscilantes), do olfato (fumaça e fragrância aromática) e ainda ativa o sistema sensorio-motor. Guiado pela narradora, o leitor

⁴ No original: “From that darkness a dizzying array of mouth-blown globes and heavy glass lanterns in Near Eastern shapes hung on ornate chains of different lengths. Not ordinary chains. Of course not. These had cast-iron elephants, bells, peacocks, and female figures between the elongated links. The lanterns cast colored light over Persian carpets, tiger pelts on ottomans, and velvet divans in dark, rich hues to create a luxurious but heavy atmosphere. In the center of the room, a colossus of a tapered chimney soared into the gloom. At its flared base, four cave-like fireplace openings, one facing each direction, looked as though they were sculpted from granite. They gave off flickering light, subtle warmth, wisps of smoke, and an aromatic fragrance”.

vagueia pelo ambiente ao redor do mobiliário requintado, observando detalhes a partir de diferentes ângulos. A noção de espaço é estabelecida pela relação entre altura e profundidade dos ornamentos rebuscados. Com auxílio do recurso periegesese, a *persona* literária evoca o ambiente *como se* fosse uma obra de arte, ou uma instalação, em que o leitor é levado não somente a transitar por entre o mobiliário enquanto percebe relações de altura e profundidade provocadas pelos adornos singulares, mas também a ter sensações provocadas pelos sentidos da visão, do tato e do olfato. Portanto, parece-me viável considerar essa passagem como uma *écfrase* arquitetônica, em que a *enargeia* é desencadeada pela percepção sensorial do caráter tridimensional do ambiente arquitetônico.

A protagonista narradora retorna ao Flatiron em um outro momento do romance e lá explica a seus amigos George, Dudley e Hank que o edifício se ergue “no lote triangular cortado pelo caminho diagonal que [liga] a Broadway à Quinta Avenida”. Pedalando “no tráfego ruidoso”, cada vez mais “ela se espanta com a ousadia dos arquitetos”. Nessa passagem a narradora age como uma focalizadora ambulante, pois explora as características externas do edifício através da observação a partir de diferentes pontos de vista:

Descendo pelo Madison Square Park, vi o edifício rompendo o céu acima das árvores. De certo ângulo, somente uma de suas longas laterais era visível, fazendo com que ele parecesse ser uma construção totalmente plana, uma mera fachada sem nenhuma profundidade, como se fosse um grande pedaço de papelão em pé, pintado com janelas. Era desconcertante, mas também emocionante. Andando para o oeste, podia ver um pedaço do outro lado, o que fazia o edifício parecer mais estável. Atravessei a rua e encontrei Dudley, Hank e George [...] esperando por mim no local combinado⁵ (VREELAND, 2011, p. 388).

⁵ No original: “Coming down through Madison Square Park, I saw the building thrusting skyward above the trees. At a certain angle, only one of its long sides was visible, so it looked like a completely flat building, a mere façade without any width at all, like a giant piece of cardboard balanced on end and painted with windows. It was both disconcerting and thrilling. Walking farther west, I could see a slice of the other side, which made it look more stable. I crossed the street and found Dudley, Hank, and George, [...] waiting for me at the point”.

A coragem dos arquitetos impressiona as personagens. Com oitenta e sete metros de altura distribuídos em vinte e dois andares, o edifício é, para Dudley, “desafiador e ousado”. Hank o compara à “proa de um navio adentrando a cidade”. Para George fica a sensação de vertigem⁶ (VREELAND, 2011, p. 296). Clara guia os amigos até o exato local do parque de onde o edifício parece extremamente estreito e explica que aquela “é uma nova maneira de se construir. As paredes exteriores são presas às vigas de aço por dentro, em vez de o interior da construção ser ligado às paredes exteriores de pedra”⁷ (VREELAND, 2011, p. 297). O novo tipo de construção provoca estranhamento ao explorar diferentes perspectivas de acordo com o ponto de vista do observador. Os amigos decidem subir de elevador até o vigésimo segundo andar do edifício. O sentido da audição é evocado por Clara ao sugerir que seus ouvidos estalam como em um trem atravessando um túnel. Lá do alto, depois de identificar o prédio onde fica o Estúdio Tiffany, os amigos traçam uma linha imaginária “retangular como um tapete verde”⁸ (VREELAND, 2011, p. 298), que vai da Quarta Avenida até o pequenino parque Gramercy; logo atrás está Irving Place. O leitor, guiado pela narradora, experimenta fisicamente o edifício a partir de diferentes ângulos: do outro lado da avenida, da praça Madison, do entorno, e de seu topo. E são passagens como essa, em que as personagens vivenciam o edifício em uma experiência espacial incorporada, que demonstram o modo como a écfrase arquitetônica difere da écfrase tradicional de artefatos bidimensionais.

Em suma, com auxílio do recurso *enargeia*, o leitor consegue ter um contato com o texto quando a imagem de uma edificação ausente se faz presente defronte de seus olhos, ou seja, a écfrase arquitetônica acontece de maneira análoga à écfrase de artefatos bidimensionais. Já com auxílio da combinação da performatividade e periegesis, além de possibilitar a visibilidade, a experiência incorporada das personagens guia o leitor por um lugar onde ele não está. Ou seja, a écfrase arquitetônica

⁶ No original: “It’s defiant and bold’. ‘It’s like the prow of a ship sailing uptown’. ‘It’s dizzying’”.

⁷ No original: “It’s the new way to build. The outer walls are attached to steel girders inside rather than the building’s innards being attached to stone exterior walls”.

⁸ No original: “We traced Fourth Avenue south and found tiny Gramercy Park, like a rectangular green throw rug. And beyond it, to our delight, Irving Place”.

é capaz de revelar tanto o carácter tridimensional quanto o sensorial da arquitetura.

Referências

- BAL, Mieke. *A Mieke Bal Reader*. Chicago: U of Chicago P, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-102. (Obras Escolhidas, 3).
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2008.
- CLÜVER, Claus. “Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis.” In: *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam: Free UP, 1998. 35-52.
- ELLESTRÖM, Lars. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- ELLESTRÖM, Lars. *Media Transformation: the transfer of media characteristics among media*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.
- HAMON, Philippe. Littérature et architecture: divisions et distinctions: quelques généralités. *Travaux de Littérature*, n. 12, p. 313-321, 1999.
- RASMUSSEN, Steen E. *Understanding Architecture*. Cambridge, The MIT Press, 1957.
- VREELAND, Susan. *Clara and Mr. Tiffany*. New York: Ramdon House, 2011.
- WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey: Ashgate, 2009.

Vista de longe, a literatura é o que desaparece... (acerca de um fracasso programático em Franco Moretti)

Nabil Araújo
UERJ

RESUMO: Este texto analisa o programa de pesquisa em estudos literários proposto por Franco Moretti em *La letteratura vista da lontano* [*A literatura vista de longe*] (2005), revelando sua inconsistência epistemológica e metodológica. Em seu livro, Franco Moretti propõe substituir a tradicional “close reading” [leitura cerrada] de obras literárias por uma “distant reading” (orientada para gráficos, mapas e árvores) como solução para a crise contemporânea dos estudos literários. A “distant reading” de Franco Moretti restringe-se a um nível *genérico* de análise do fenômeno literário (no livro em questão, apenas ao gênero “romance”), permanecendo cega para todo o espectro *infragenérico* desse fenômeno, inclusive para a própria instauração discursiva da *literariedade* (algo incompatível com a pretensão morettiana de restituir o caráter significativo dos estudos *literários*).

Palavras-chave: percepção literária; visão genérica; visão infragenérica; literariedade.

ABSTRACT: This text analyses the research program in literary studies proposed by Franco Moretti in *La letteratura vista da lontano* [*Graphs, Maps, Trees*] (2005), revealing its epistemological and methodological inconsistency. In his book, Franco Moretti proposes to replace the traditional “close reading” of literary works for a “distant reading” (oriented to graphs, maps and trees) as a solution to the contemporary crisis of the literary studies. Franco Moretti’s “distant reading” limits itself to a *generic* level of analysis of the literary phenomenon (in the referred book, to the *novel* genre), remaining blind to the *infrageneric* spectre of the same phenomenon, including the discursive establishment of *literarity* (something incompatible with Moretti’s intention of restoring the significant character of *literary* studies).

Keywords: literary perception; generic vision; infrageneric vision; literarity.

Há exatos dez anos, o mais destacado nome dos estudos romanescos na contemporaneidade, Franco Moretti,¹ publicou *La letteratura vista da lontano* [A literatura vista de longe] (2005), surgido em edição brasileira três anos mais tarde (MORETTI, 2008). Trata-se de um ensaio de método de caráter tanto retrospectivo – na medida em que recobre procedimentos já exemplarmente exercitados, por exemplo, no *Atlas do romance europeu 1800-1900* –, quanto, sobretudo, prospectivo, na medida em que se apresenta como resposta a certa crise contemporânea, ou, nas palavras do próprio autor, “[a]o fato, evidente e inevitável, de que o interesse pelo estudo da literatura está diminuindo a olhos vistos” (MORETTI, 2008, p. 8). A solução para isso residiria, bem entendido, numa oportuna virada metodológica, capaz de ressignificar o estudo literário: “Uma disciplina que está perdendo o seu fascínio pode tranquilamente arriscar tudo e procurar um novo modo, um novo método para tornar significativo o seu próprio trabalho” (Ibid., p. 9). Apreende-se, assim, a feição provocativa do título do livro, que remete à superação da tradicional “leitura cerrada” [*close reading*] das obras literárias por uma “*distant reading*”:

O título deste breve livro merece algumas palavras de explicação. Antes de mais nada, aqui se fala de literatura: o objeto permanece mais ou menos aquele de sempre, diferentemente da recente virada do *new historicism* e, depois, dos *cultural studies* em direção a outros âmbitos de discurso. Mas a literatura é, não obstante, “vista de longe” no sentido de que o método de estudo aqui proposto substitui a leitura de perto do texto (a *close reading* da tradição de língua inglesa) pela reflexão sobre aqueles objetos artificiais com os quais se intitulam os três capítulos que se seguem: os gráficos, os mapas e as árvores. Objetos diferentes, mas todos resultado de um processo de deliberada *redução* e *abstração*. Em suma, de um distanciamento em relação ao texto em sua concretude.

¹ Professor de Literatura Comparada na Universidade de Stanford, onde fundou e dirige o Centro de Estudos do Romance. Organizou o monumental *Il romanzo* (2001), compêndio de autoria coletiva, em cinco extensos volumes, dos quais apenas o primeiro, até agora, ganhou edição brasileira (Cf. MORETTI, 2009). É autor, entre outros, de *Segni e stili del moderno* (1987), *Atlante del romanzo europeo 1800-1900* (1997) e *The Bourgeois: Between History and Literature* (2013), todos disponíveis em edições brasileiras.

Distant reading, chamei [...] este modo de trabalhar em que a distância não é um obstáculo, mas sim *uma forma específica de conhecimento*. A distância faz com que se vejam menos os detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *patterns*, as formas (Ibid., p. 7-8).

Esta, pois, a mudança de foco implicada pela proposta de Moretti e o ganho escópico-cognitivo que ela proporcionaria: “Gráficos, mapas e árvores nos colocam, literalmente, diante dos olhos (a literatura *vista de longe*...) o quanto é imenso o campo literário e como sabemos tão pouco dele” (Ibid., p. 9). O que se perde em detalhe ganha-se, portanto, em amplitude – mas aquilataria mal tal amplitude quem a reduzisse a seu aspecto puramente espacial, ignorando sua temporalidade. É de um *espaço-tempo* que aí se trata, e não estranha, assim, que a mudança de foco anunciada desde o título por Moretti venha a se revelar, logo na abertura do primeiro capítulo, como uma mudança de foco *historiográfico*.

Apoiando-se em Krzysztof Pomian, segundo quem os historiadores teriam deixado, a certa altura, de se comportar como colecionadores de “coisas raras e curiosas” para se voltarem, finalmente, para o que é “banal, cotidiano, normal”, Moretti lamenta que isso pareça se confirmar em relação apenas à história social, mas não à história literária, “em que o colecionador de coisas (ou obras) raras e curiosas, que não se repetem, excepcionais – e que a *close reading* torna ainda mais excepcionais quando sublinha o caráter único *daquela* palavra e *daquela* frase ali – é ainda, de longe, a figura dominante” (Ibid., p. 13). Moretti vislumbra algo como um novo regime escópico-historiográfico nos estudos literários, remetendo, quanto a isso, à tripartição braudeliana de acordo com a qual, entre a história tradicional, focada no indivíduo e no “*événement*”, e uma história “de longuíssima duração”, focada nas estruturas, distinguir-se-ia, ainda, uma historiografia que põe em primeiro plano as “oscilações cíclicas” (“de dez, 20 ou 50 anos”). “Evento, ciclo e longa duração: três dimensões temporais que tiveram diferentes sortes no âmbito da história literária”, pondera, a propósito, Moretti (Ibid., p. 31), detalhando: (i) “A leitura textual tem, normalmente, muita facilidade para tratar com o evento, ou seja, com o texto que não se repete, raro”; (ii) “No extremo oposto, a longa duração de estruturas quase imutáveis desenvolveu um papel importante em numerosos ensaios de teoria literária”; (iii) “Mas o tempo de meio, isto é, o tempo do ciclo, permaneceu, ao contrário, em boa medida inexplorado. [...] não se compreendeu ainda verdadeiramente

toda a sua especificidade: o fato de que os ciclos constituem estruturas temporárias internas ao fluxo contínuo da história” (Ibid., p. 31).

Esta, portanto, a especificidade que interessa particularmente a Moretti: entre o “período breve”, que “é todo fluxo e nenhuma estrutura”, e a “*longue durée*”, que “é toda estrutura e nenhum fluxo”, o ciclo, “região do meio entre as outras duas”, se revelaria uma *estrutura temporária*. “Estrutura, porque um ciclo comporta repetição e, portanto, regularidade, ordem, forma no decorrer da história. Temporária, porque o seu curso é breve (dez, 20, 50 anos, isto depende das várias teorias)” (Ibid., p. 31). Mas a que corresponderia, afinal, no “campo literário”, essa categoria historiográfica? “Ora”, responde Moretti,

estrutura temporária é também um ótimo modo de definir uma coisa que, à primeira vista, parece não ter nada a ver com o ciclo, vale dizer, o *gênero literário*, o qual é também ele uma forma que dura no tempo – mas sempre só por *um certo* tempo. Espécie de Jano morfológico, com uma face voltada para a história e a outra para a forma, o gênero é, portanto, o verdadeiro protagonista desse tempo de meio da história literária, desse nível mais *racional* em que o fluxo encontra-se com a forma (Ibid., p. 31).

Concebido, pois, o gênero literário como “forma-que-dura-no-tempo”, é dessa duração (“ciclo”) que se ocupará Moretti em seu livro, deslocando-se com maestria ao longo do intervalo espaço-temporal compreendido entre a ascensão/consolidação e o declínio/desaparecimento da referida forma – *nunca alguém e nunca além* desse intervalo. Esses, portanto, os limites da mirada morettiana. Em que medida essa clara limitação escópico-historiográfica implicaria uma limitação cognitiva da proposta morettiana de renovação metodológica dos estudos literários?

O gênero literário a que se atém Moretti é o romance. No primeiro capítulo do livro, ele se ocupa de gráficos a partir dos quais reconstitui uma tripla “ascensão do romance” na Inglaterra: na primeira ascensão [de 1720 a 1770], “se constitui o mercado do romance”; na segunda [de 1770 a 1820], “o romance volta-se para o presente”; na terceira [de 1820 a 1850], “muda, finalmente, a *composição interna* do mercado

romanesco. [...] a ampliação quantitativa do mercado é tal que permite toda a sorte de nichos de leitores e de gêneros *especializados* (histórias de marinheiros, romances esportivos, de mistério, textos escolares...)” (Ibid., p. 19-21). Nesse tipo de abordagem, as obras individuais, em sua materialidade e especificidade textuais, simplesmente desaparecem: “Uma literatura vista de longe, pelo prisma de modelos abstratos... E aqui, claro, a abstração não falta: *Pamela*, *The monk*, *Persuasão*, *Oliver Twist* onde estão? Quatro pontinhos dispersos cá e lá na figura 2,² indistinguíveis em relação a todos os outros pontinhos” (Ibid., p. 21). O máximo que Moretti “desce” em sua análise é ao patamar dos referidos “gêneros especializados”, tecendo, então, comentários acerca dos padrões de duração de subgêneros romanescos ingleses entre os séculos XVIII e XX – romance epistolar, romance gótico, romance histórico, romance de formação, romance naturalista, etc. As consequências daí extraídas pelo autor não deixam de ser surpreendentes:

Para muitos historiadores literários existe uma diferença categórica entre “o romance” de uma parte e os diversos “gêneros romanescos” (ou subgêneros, como no inglês *subgenres*) de outra. O romance é, por assim dizer, a substância da coisa e justifica, então, um tratamento teórico de tipo geral. Os vários subgêneros são, ao contrário, um pouco como “acontecimentos imprevistos”, cuja análise, por mais rica e interessante que seja, é sempre limitada, “local”, privada de consequências teóricas próprias e verdadeiras. Bem, os 44 subgêneros da figura 9 sugerem uma imagem diferente da teoria literária.³ Uma imagem em que o romance não se desenvolve absolutamente como uma forma unitária [...], mas com o inventar, periodicamente, todo um grupo de subgêneros entre si diferentes e depois um outro e depois mais um outro... Seja em sentido sincrônico, seja em sentido diacrônico, o romance é, em suma, *o conjunto dos seus subgêneros* [...]. Alguns desses subgêneros são naturalmente mais

² Trata-se de um gráfico intitulado “O romance na Inglaterra, 1710-1850”, que quantifica, para o referido período, o “número de novos títulos por ano, média quinquenal” (Ibid., p. 20).

³ Trata-se de um gráfico intitulado “Os gêneros romanescos ingleses, 1740-1900” (Ibid., p. 39).

significativos do que outros no plano formal (como o romance de formação), ou mais populares (o gótico), ou as duas coisas ao mesmo tempo (o romance histórico). É claro que é preciso perceber isto, mas não fazendo de conta que estas são as únicas formas que existem. Ao invés, as grandes teorias do romance fizeram exatamente isso: reduziram o romance a *uma* só forma de base (o realismo, o *romance*, o dialogismo, o meta-romance...). E se esta redução lhe conferiu elegância conceitual e força teórica, terminou também por fazer desaparecer nove décimos da história literária. É muito (Ibid., p. 56-57).

Eis aí recolocada a grande questão escópica do livro de Moretti – a do olhar lançado sobre a literatura, a da amplitude e do alcance desse olhar, mas também, agora de modo contundente, de sua limitação: a *teoria* do romance (toda e qualquer *teoria* do romance) – etimologicamente, lembre-se, a teoria [*theoría*, “contemplação”] confunde-se com o próprio *ato de olhar* – é aquilo que a um só tempo *dá a ver* e *oblitera* o objeto em foco (nesse caso específico, por efeito de um escandaloso ponto cego, aquilo que *faz desaparecer* nada menos do que “nove décimos da história literária”). Moretti ele próprio, ao que tudo indica, procede de modo a escapar dessa redução escópico-cognitiva implicada pelas teorias do romance:

Iniciei este capítulo sustentando que os dados quantitativos são úteis porque são independentes das interpretações do pesquisador individual; depois, que são interessantes porque, às vezes, exigem uma interpretação que emana do universo quantitativo; agora, mais radicalmente, os vemos *falsificar* as teorias existentes e sugerir a necessidade de uma teoria, não tanto do romance, mas de *uma família inteira de formas romanescas* (Ibid., p. 57).

Deparamo-nos, então, para todos os efeitos, com a clássica superação epistemológica de um procedimento *especulativo-dedutivo* – neste caso, o das teorias do romance em geral (pense-se, aqui, num Lukács, num Ian Watt ou num Bakhtin), alicerçado numa arbitrária concepção apriorística do gênero romanesco – por um procedimento *empírico-indutivo*, que, partindo de dados quantitativos “independentes das interpretações do pesquisador individual”, logra “uma interpretação que emana do universo quantitativo” (interpretação essa, segundo Moretti,

“exigida” pelos próprios dados), para só então daí derivar, *a posteriori* pois, algo como uma teoria (do romance, ou, antes, das “formas romanescas”).

O fato, contudo, é que os “dados quantitativos” em questão referem-se, eles próprios, a entidades como “subgêneros do romance” (os dois principais gráficos do livro a esse respeito intitulam-se, justamente: “Os gêneros romanescos ingleses, 1740-1900”) – algo que, por si só, implica já uma visada interpretativa [*theoría*] sobre o objeto. Afinal, reconhecer determinado conjunto de narrativas, digamos, “góticas”, ou “de mistério”, ou “de fantasia”, ou “policiais”, como sendo um conjunto de narrativas *romanescas* (à guisa de um “subgênero”) implica diferenciá-las de outras narrativas “góticas”, ou “de mistério”, ou “de fantasia”, ou “policiais” *não-romanescas* – o que pressupõe uma orientação, de antemão, para o *romanesco* como traço distintivo de um determinado gênero literário (entre outros).⁴ Eis aí *teoría* – uma questão de olhar, não nos esqueçamos.

A visada que Moretti dirige à literatura, sua *theoría* da literatura, é conformada pelo gênero – ou, antes, pela *genericidade* do gênero. Essa mira(gem) genérica acaba por cegá-lo para tudo aquilo que, no objeto contemplado, se encontra fora do comprimento de onda *genericamente visível*; cego para todo o espectro *infragenérico*, por assim dizer.

O infragenérico – como aquilo que simplesmente não pode ser captado por uma visão genericamente orientada por estar *aquém* do comprimento de onda do gênero – não se confunde, aqui, com o “subgenérico”. O subgenérico é aquilo que, apenas um grau abaixo do gênero, ganha em especificidade e detalhe o tanto que perde em genericidade, mas essa perda (e o ganho a ela associado) está a serviço da própria genericidade do gênero, retroalimentando-a (“o romance é, em suma, *o conjunto dos seus subgêneros*”).

Moretti condena as teorias do romance por negligenciarem os matizes subgenéricos do gênero *romanesco*. Ele próprio não incorre nesse erro, é claro, e vai mesmo, quanto a isso, muito além do esperado: no terceiro e último capítulo do livro, em que os objetos de análise passam a ser árvores ao invés de gráficos (ou mapas, objetos do segundo capítulo),

⁴ Concluir, quanto a isso, como o faz Moretti, que “o romance é, em suma, *o conjunto dos seus subgêneros*” antes acentua do que soluciona a evidente petição de princípio na qual ele se encontra enredado.

Moretti mergulha num único subgênero romanesco, o policial, a fim de investigar suas divergências internas. Assim:

Em *A origem das espécies*, divergência de caracteres, seleção natural e extinção são como as três Parcas da história natural: na medida em que as variações divergem umas das outras, a seleção intervém e condena à extinção a grande maioria. E visto que também em literatura os textos que sobrevivem no tempo são poucos, aliás, pouquíssimos, em um seminário de alguns anos atrás decidi verificar se os três fatores individualizados por Darwin conseguiam explicar também a dizimação das obras literárias. Pegamos umas 20 histórias escritas nos primeiros anos do gênero policial inglês (a metade de Conan Doyle, a outra metade de outros autores), individuamos os indícios como o caráter morfológico potencialmente mais revelador e acompanhamos as metamorfoses por meio das várias bifurcações, das quais surgiu a (modesta) árvore da figura 30 (Ibid., p. 117).⁵

Estabelecidas as comparações entre as narrativas selecionadas, discriminadas suas diferenças, Moretti dá por confirmado o “princípio de divergência” em literatura, e conclui:

Mas o que produz a divergência do morfoespaço literário? Os textos? Francamente, não diria isto. Os textos distribuem-se nos vários ramos da árvore, é verdade, mas os “nós” dos próprios ramos não são definidos pelos textos, mas pelos indícios (as suas ausência, presença, visibilidade, etc.): por alguma coisa que é muito menor do que qualquer texto – uma frase, uma metáfora (“A banda! A banda pintada!”), às vezes (“Só consegui, na rapidez, entender um pedaço da coisa”) nem mesmo uma palavra inteira. E, por outro lado, esta rede de microdiferenças acaba por dar vida a um conjunto que é *muito maior* do que qualquer texto que se queira, e que, no nosso caso, é, naturalmente, a árvore – vale dizer: o gênero – da narrativa policial (Ibid., p. 123).

⁵ A figura em questão intitula-se “Os indícios e a gênese da narrativa policial” (Ibid., p. 119).

Moretti “desce”, pois, ao nível das “microdiferenças” narrativas apenas na medida em que, estando subordinadas ao gênero (neste caso, ao subgênero policial), configuram a própria “rede” que o constitui como tal. Tais “microdiferenças” nada mais seriam, pois, do que o próprio gênero decomposto em suas unidades constitutivas mínimas – o gênero, ressaltese, e não o texto. “Os textos”, argumenta Moretti (Ibid., p. 124), “são os *objetos reais* da literatura (na Strand você não encontra os ‘indícios’ ou o ‘romance policial’, mas encontra *Sherlock Holmes*, ou *Hilda Wade*, ou *The adventures of a man of science*); [...] mas não são os *objetos de conhecimento* certos para a história e a teoria literária”. E ainda: “O muito pequeno e o muito grande: são estas forças que dão à história literária a sua forma característica. Os procedimentos e os gêneros; não os textos” (Ibid., p. 124).

À guisa de conclusão, Moretti reconhece “diferenças de escala” entre os capítulos de seu livro: entre o primeiro e o terceiro vai-se, e para empregar as palavras do próprio autor, do “sistema dos gêneros romanescos em seu complexo” ao “micronível das mutações estilísticas” (Ibid., p. 152). Isso é verdadeiro apenas se se toma “estilo”, aí, estritamente como *uma configuração formal de gênero*, e não como algo inerente ao indivíduo que escreve ou, ainda, a certo emprego individual da linguagem. Ir do “gênero” ao “estilo” – e, deste, de volta àquele – não passa, pois, neste caso, de um ajuste de foco totalmente reversível: fecha-se, por um momento, o ângulo visual – do plano geral ao *close-up*, para reabri-lo logo na sequência, repetindo-se, se necessário, o movimento (isso tudo, é claro, dentro de um mesmo plano-sequência: aquele do “ciclo”, isto é, da duração do gênero na história). Essa reversibilidade entre gênero e estilo é evidente na análise feita por Moretti do emprego dos “indícios” em romances policiais, mas também na análise do outro “procedimento” estilístico por ele abordado no fecho do livro: o do “estilo indireto livre” tal como desenvolvido no espectro romanesco que vai de Jane Austen a Roa Bastos, Carpentier, García Márquez e Vargas Llosa, passando por Flaubert, Dostoiévski, Zola, Henry James, Thomas Mann, Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce. O foco de Moretti recai, aí, não, é claro, nas individualidades criativas, mas no “nexo entre o espaço e a forma”, entre a “descontinuidade espacial” e as “inovações morfológicas” que configuram “a gênese de uma nova espécie, [...] de uma nova variante estilística [do romance]” (Ibid., p. 151).

O “estilo” que interessa a Moretti é, portanto, o *genérico*, e nunca o *individual* – este antes ligado ao *texto*, diria o autor, do que ao gênero. “E se” – sentenciou Moretti (2001, p. 49) na primeira vez em que contrapôs sua ideia de *distant reading* à de *close reading* –, “o texto em si desaparecer, bem, será um daqueles casos quando [...] menos é mais. Se desejarmos conhecer o sistema como um todo, precisamos aceitar a possibilidade de perder algumas coisas. Sempre pagamos um preço por conhecimento teórico”.

Mas “conhecimento teórico” nunca é um valor absoluto, e sim relativo, já que *teorias*, como ressaltará o próprio Moretti (2008, p. 152), “devem ser avaliadas não como fins em si mesmas, mas *como mudam materialmente o nosso modo de trabalhar*, e como conseguem, não somente ‘alargar’ o campo literário, mas também emoldurá-lo diversamente”. Ora, nesse caso, aquilatar as perdas exatas é tão ou mais importante, para se avaliar uma nova teoria, do que indicar o alegado ganho a que essas perdas estariam associadas.

Perdem-se “algumas coisas”, sugere Moretti. Mas o que, exatamente, desaparece na *distant reading* morettiana? Tudo aquilo, claro está, que se encontra no espectro visual do infragenérico, e que Moretti se permite sintetizar com o vocábulo “texto”. O texto, lembremos o que diz o autor, é da ordem do “evento”, e é aí que incide a “leitura textual” [*close reading*], ao passo que o gênero é da ordem do “ciclo”, e é aí que incide a *distant reading* morettiana. No entanto, as coisas não param nesse ponto: haveria, ainda, para além do gênero, a “estrutura”, da ordem da “longa duração”: “a longa duração de estruturas quase imutáveis desenvolveu um papel importante em numerosos ensaios de teoria literária”, observa, com efeito, Moretti (Ibid., p. 31), sem oferecer, contudo, maiores detalhes a respeito. Ora, também esse espectro “estrutural” haveria de estar fora do comprimento de onda genericamente visível: por se encontrar, infere-se, não aquém do gênero (espectro infragenérico), mas, ao invés, *além* dele (espectro *ultragenérico*).

Que melhor candidato para encarnar o “*além-do-gênero*” no livro de Moretti do que a categoria “literatura”, evocada, aliás, no próprio título da obra? Ao explicar o referido título ao leitor, Moretti (Ibid., p. 7) enfatiza que se trata de um livro no qual “se fala de literatura”, isto é, que “o objeto permanece mais ou menos aquele de sempre, diferentemente da recente virada do *new historicism* e, depois, dos *cultural studies* em direção a outros âmbitos de discurso”. Disto, apreendemos, no

máximo, que “literatura”, para Moretti, é um “âmbito de discurso”, mas não sua exata natureza discursiva. Voltemo-nos, antes, quanto a isso, para um procedimento aparentemente não consciente ao longo de todo o livro: Moretti nos promete “a literatura vista de longe”, mas não nos oferece mais do que *o romance* visto de longe. Ele começa, com efeito, empregando o termo “literatura”, para logo substituí-lo, inadvertidamente, por “romance” (que é o termo que recobre, afinal de contas, seu verdadeiro e único objeto de análise), para então retornar, aqui e ali, sempre inadvertidamente, e sobretudo nos momentos de pretensa síntese teórica, ao termo anterior, como se, para todos os efeitos, ambos fossem intercambiáveis.

A intercambialidade em questão não seria, é claro, da ordem da mera sinonímia, mas antes da metonímia: emprega-se, então, “romance” por “literatura” como quem toma a parte pelo todo. E na medida em que se concebe, aí, o “romance”, como *um* gênero – entre outros –, o todo no qual ele se insere, a “literatura”, só poderia ser, também ele, uma questão de gênero: uma totalidade de gêneros. Não espantaria, assim, que Moretti, tendo definido o romance como nada mais do que “o conjunto dos seus subgêneros”, viesse a definir a literatura como nada mais do que “o conjunto dos seus gêneros”. A literatura não estaria, assim, *além* do gênero (num espectro ultragenérico), mas, tão somente, *acima* dele (num plano, digamos, supragenérico, que viria a se superpor aos outros dois, desta maneira: *subgenérico* < *genérico* < *supragenérico*).

O problema é que, do mesmo modo que não se pode reconhecer determinada narrativa como um “romance policial” – isto é, como um exemplar de um subgênero *romanesco* – sem que se esteja orientado, de antemão, para o que delimitaria, no continuum narrativo, o *romanesco* como traço distintivo de um determinado gênero literário (entre outros), não se pode reconhecer o *romanesco* como traço distintivo de um determinado gênero *literário*, sem que se esteja orientado, de antemão, para o que delimitaria, no continuum discursivo, a especificidade do “âmbito literário” (entre outros “âmbitos de discurso”). Em outras palavras, a determinação da especificidade da literatura como âmbito discursivo diferente de outros só pode ser *anterior* (e *nunca posterior*) à determinação da especificidade de um determinado gênero como âmbito literário diferente de outros.

Na medida, pois, em que a percepção de um determinado gênero como âmbito literário diferente de outros só pode se dar *já na*

literariedade, a instauração discursiva desta não pode ser observada de dentro daquele, por se encontrar, também ela, claro está agora, *aquém* (e *não além*) do comprimento de onda genericamente visível – e é por isso que as microanálises estilísticas de Moretti, sempre completamente subordinadas ao escopo genérico, não podem “descer” até ela. Por mais que se possa cogitar um efeito presumido de literariedade que teria longa duração, isto é, que duraria *para além* do ciclo genérico, absorvendo-o – algo como “a instituição ocidental da literatura” –, a instauração discursiva da literariedade só seria apreensível, em seu caráter de *evento*, num espectro *aquém* do gênero, infragenérico, simplesmente desaparecendo, portanto, na *distant reading* morettiana.

E esse não seria um preço demasiado alto a se pagar pelo “conhecimento teórico” proporcionado pelos gráficos, mapas e árvores de Moretti?

Referências

MORETTI, Franco. Conjecturas sobre a literatura mundial. Trad. Luiz A. Aguiar e Marisa Sobral. In: SADER, Emir (Org.). *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Trad. Anselmo P. Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

Análise de prefácios de tradução de *Electra* de Eurípides

Nathalia Thomazella

Faculdade de Letras / Pós-Lit / UFMG

RESUMO: O modo como concebemos, lemos e traduzimos os textos trágicos da Grécia Antiga vem se tornando um processo cada vez mais introspectivo e acadêmico. O acesso que se tem à essa arte hoje em dia se dá raramente através da encenação, limitando-se, predominantemente, à leitura silenciosa. Esses textos têm perdido o ritmo do corpo, o som, a força dos gestos e o impacto ímpar das expressões faciais: está sem performance, estático. A partir de uma breve análise sobre o estudo das línguas clássicas no Brasil, a forma como esses textos têm sido traduzidos, e a apropriação dos mesmos na nossa cultura; esse artigo pretende analisar o prefácio de duas traduções da obra *Electra* de Eurípides com a intenção de observar se as pretensões dos tradutores condizem com sua prática e resultado final. Usaremos essa análise como objeto de estudo para pensar, repensar e ampliar o leque de possibilidades para futuras traduções que resgatem a encenação dos mesmos.

Palavras-chave: análise; prefácios; tradução.

ABSTRACT: The way we conceive, read and translate the tragic texts from Ancient Greece has become a process which is getting more and more introspective and academic. The access that we have to this art nowadays is rarely through performance, being mostly confined to silent reading. These texts have lost the body's rhythm, the sound, the power of the gesture and the odd impact of facial expressions: it has no performance, it came to be static. From a brief analysis about classical languages studies in Brazil, the way which these texts have been translated, and the appropriation of them in our culture; this paper intends to analyze the preface of two translations from Euripides' *Electra*, with the purpose of noticing if the translators' intentions agree with their practices as much as with the final result. We will use this analysis as a study object to think, rethink and extend our possibilities to futures translations which rescue the performance of them.

Keywords: analysis; prefaces; translation.

– Medéia, Ariadne e Electra:
 Sem alma, cruel, cretino,
 Descarado, filho da mãe,
 O amor é um rock
 E a personalidade dele é um pagode.

Tom Zé, *O amor é um rock*

Antônio José Santana Martins, compositor baiano da música popular brasileira conhecido pela alcunha de Tom Zé, cita na canção intitulada “O amor é um rock” três personagens da literatura grega do passado. Rompendo a fronteira entre o atual e o antigo, trazendo o universo mitológico para o cotidiano, o músico recupera uma das primeiras funções do teatro na Grécia Antiga: ser arte popular e alcançar multidões.¹

Mas, infelizmente, hoje em dia esse teatro que contemplamos nessa análise, o teatro ático, é muito mais distante da população (vamos nos limitar aqui ao território brasileiro) do que devia. Isso se dá não somente por causa de diferenças culturais e sociais – o nosso contexto político, religioso e social que não se equivale àquele dos textos trágicos compostos para festas religiosas atenienses – mas também – e principalmente – em virtude de que a nossa cultura lê, interpreta, recria e traduz esses textos e personagens que habitam as tragédias como seres abstratos de um tempo e espaço longínquos. Deste modo, os textos trágicos são encarados como material de leitura e estudo de literatura; objetos utilitários para o aprendizado da língua grega e de sua tradução, tratados filosóficos e nunca tessitura de encenação para grandes públicos.

Além desses fatores, cabe notar que, atualmente, admite-se – e em certa medida cultiva-se – um lugar elevado para estes textos ao que se soma a destinação para um público restrito e majoritariamente vinculado à requintada e erudita comunidade acadêmica.

É provável que a origem dessa dificuldade seja histórica e relacionada com os processos de recepção desta arte. Para melhor contextualizar essa relação entre textos antigos e recepção, faz-se necessário pensar em como se dá a ‘tradução’ e o ‘estudo das línguas clássicas’ em nosso país. Com tal escopo, recuperamos um panorama

¹ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1404b.

de Johnny José Mafra (1984) em “Problemas da tradução de textos clássicos”. No artigo o autor faz uma breve cronologia do estudo de línguas clássicas no Brasil e de forma sucinta, divide a história da formação clássica brasileira em dois momentos: antes de 1970, quando o estudo do latim e do grego era obrigatório no ensino básico e a literatura clássica era acessada a partir dos textos originais; e após 1970, quando o estudo dessas línguas não é mais obrigatório nas escolas e o contato com elas se torna possível apenas em algumas universidades do país. A medida de lei que desobrigou o ensino das línguas clássicas acarretou, a um mais ou menos curto prazo, um contato com a literatura greco-latina quase que exclusivamente através de traduções, determinando assim, para elas, importância inquestionável. Acrescente-se que a situação de delegar a função de veículo único para acesso a estes textos acabou por motivar novas e numerosas traduções o que, todavia, não as tornou populares nem acessíveis.

Atentando aos prefácios dessas traduções, observa-se duas tendências: aquela que se ocupa com a contextualização da obra no passado e aquela que se limita a reforçar este tipo de literatura como sendo obra voltada para um público seletivo e reduzido. Mas, voltando à nossa epígrafe, ao ideal de popularização de personagens do mundo antigo, retomemos justamente o nome-chave da peça cujo prefácio analisaremos: *Electra*, por ela começemos.

Objetivamos comparar os textos antecedentes – prefácios *lato sensu* – de duas traduções recentes da *Electra* de Eurípides, uma feita por Karen Amaral Sacconi, em sua dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Letras Clássicas na Universidade de São Paulo, em 2012, e a outra feita pelo grupo Trupersa, em 2015, sob a direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, com a finalidade de analisar se as propostas de tradução se concretizam em seu resultado final.

Entendemos que os tais preâmbulos são declarações de intenções que funcionam como um direcionamento de leitura e até, em dadas circunstâncias, um manual para tradutores futuros. Vamos, nesse sentido, dirigir nossa pesquisa, ou seja, detectar acertos para firmar estratégias e sistematizar parâmetros teóricos para a abordagem tradutória de textos célebres como a tragédia grega.

A peça em questão é, como já mencionamos, *Electra* de Eurípides, lembrando que Sófocles e Ésquilo também recompõem essa personagem. De forma resumida, o enredo dessa tragédia é sobre um matricídio

cometido por Electra, filha do rei Agamemnon de Micenas e da rainha Clitemnestra, tendo como cúmplice seu irmão Orestes, para vingar o assassinato de Agamemnon cometido por sua mãe e seu amante, Egisto.

Nos cabe comentar que esse estudo se tornou interessante pelo fato de ambas propostas de tradução serem completamente diferentes: a primeira, a de Sacconi, propõe uma tradução acadêmica para fins de estudos, enquanto a tradução do grupo Trupersa, propõe uma tradução funcional, coletiva e colaborativa. A saber, para cumprir com os objetivos propostos a esse estudo, lemos as traduções, na medida do possível, feitas a partir do ângulo ao qual o prefácio se dirige, isto é, tentamos nos colocar em um papel plural de leitor.

O primeiro comentário introdutório ao texto traduzido que analisaremos é o de Sacconi, que é, por sinal, muito breve, objetivo e deixa claro que a tradução realizada é fator secundário em seu trabalho, pois seu trabalho prioriza o estudo feito sobre o mito de Orestes. Dada essa ressalva, como exercício de tradução acadêmica, ela não prioriza o metro e a sonoridade do texto original, mas sim a proximidade semântica, tentando conciliar a esse exercício a produção de uma tradução clara, fluente e com poucas notas, respeitando as características da língua portuguesa. Sacconi se propõe também a apresentar uma tradução em “linhas quebradas”, segundo ela, para “facilitar o cotejamento com o texto grego e, para esse mesmo fim, atribui-se a elas a mesma numeração que têm os versos no original”.

Em linhas gerais, ao examinar essa proposta apresentada e compará-la com a efetivação de seu trabalho não nos deu muita margem para comentários. Assim como o prefácio, a tradução feita por ela também foi objetiva, respeitando os próprios pré-requisitos que se estabeleceu para sua execução. A proximidade semântica é evidente, e como material de leitura e estudo da língua grega é um texto fluente e claro, com o uso do jargão acadêmico habitual, até mesmo nas interjeições. Não há qualquer tipo de caracterização de personagens, qualquer mudança de uso de palavras que demarcasse nem as características de cada personagem nem sua posição social ou gênero e função na peça. As notas de rodapé ao longo da obra são moderadas. Após uma verificação breve do que nos propomos a fazer nesse estudo, podemos concluir que a declaração de intenções da autora se cumpre. Ela é fiel ao material oferecido, nos informando e antecipando seguramente que tipo de leitura que faremos. A tradutora concretiza seus objetivos propostos.

A segunda obra selecionada, publicada em forma de livro e inserida no âmbito comercial, apresenta um prefácio onde a autora que se nomeia como “diretora de tradução” esclarece que, diferentemente do que é habitual, o resultado apresentado é um trabalho de tradução do grupo Trupersa, um coletivo formado por helenistas, acadêmicos, pesquisadores, atores, músicos e artistas. Com esse leque extenso de integrantes, esse grupo propõe uma tradução que “ressuscite” a peça da antiguidade para os dias atuais, simplesmente porque a lê e a compreende como algo atual – bem como nossa epígrafe a concebe. Almejando quebrar a barreira que se estabeleceu entre os célebres clássicos gregos e seu público restrito, a Trupersa intenta acessibilizar a obra como se supõe ter sido o teatro na Grécia Antiga, voltado para diversos públicos, através da tradução. Vale a ressalva que, dentro dessa proposta e segundo declaração da diretora de tradução, acessibilizar uma obra a um público mais heterogêneo não implica em vulgarizá-la, mas, sim, promover o resgate cultural pela e com a tradução. Uma das prioridades ressaltada é a equivalência de situações cênicas, valores e imagens a partir da dramaturgia.

Essa proposta traz também como novidade a preocupação e esforço para traduzir com “proximidade com a partitura musical e cada execução, seja escrita, seja cênica, é uma ‘nova *poiesis*’, marcada pelo ritmo de uma fala tropical”. Prometendo andar na linha tênue da tradução, a Trupersa se coloca na posição de quem acredita ser “indispensável um conhecimento ardoroso da língua”; e admite que a equipe deve estar “bem informada da história da língua em questão, das energias transformadoras do sentir que fazem da sintaxe um registro da vida social”, e que “é preciso estar ciente de que ‘nem a erudição nem a perseverança recobrem a soma de percepções, o impulso intuitivo centrípeto’ de uma obra” (BARBOSA/Trupersa, p. 23). Tentaram então agradar a gregos e a troianos? É possível fazer uma tradução que conte como pontos principais a perspectiva do autor, tradutor, ator, diretor, leitor e espectador?

Há substituição de palavras por gestos. Há a tentativa de fazer uma tradução cultural usando como instrumento a música popular brasileira para exprimir e fazer uma ponte entre as sensações vividas pelos personagens euripidianos, e que, como afirmam, a música popular e brasileira traduz bem, pois são as mesmas sensações vividas por nós hoje em dia. Estão propondo, então, uma Electra brasileira? Ou universal?

Há também, segundo propõem, uma tentativa de traçar a personalidade de cada personagem segundo os usos lexicais escolhidos.

E além disso, a tentativa de manter a “semelhança fonológica entre os vocábulos, dando-lhes um parentesco semântico”.

Resumidamente, essa é a proposta de tradução do grupo Trupersa. Bom, admitimos que essa sugestão ampla e alternativa transgride e amplia todos os ângulos de tradução de textos como a tragédia grega feita até hoje, e nos exige, conseqüentemente, como leitores, ampliar nosso horizonte e nos abriremos para uma nova experiência de leitura.

Tomando como ponto de partida a leitura desse prefácio, e passando para a segunda etapa desse estudo, analisar sua efetividade, entendemos, concretamente, quais barreiras eles querem quebrar. Ao ler essa tradução a sensação de estranhamento é simultânea, pois a mistura de palavras recorrentes com usos de arcaísmos reflete o choque que há entre nossa cultura oral e escrita, mais precisamente, acadêmica. Ao nos atentarmos em como esses usos são feitos na tradução, percebemos que essa alternância de usos vocabulares ocorre de acordo com o personagem, e que com isso há uma caracterização de personalidade dos mesmos.

Isso, somado a alguns efeitos pretendidos na tradução como por exemplo as interjeições, que, como o prefácio nos avisou de antemão, serão por vezes substituídos por gestos ou manterão a sonoridade do grego, nos levou a observar que essas escolhas enfatizaram as características do gênero literário desse texto, e que, ao o lermos, sabemos de imediato que estamos lidando com um texto performático e que ele se caracteriza como tal, ocorrência não frequente nas traduções de tragédias gregas. Assim sendo, temos como consequência natural que os traços performáticos existentes nessa tradução ao mesmo tempo que instigam a imaginação do leitor, inibem a fluidez de sua leitura.

A respeito da alusão a Guimarães Rosa, Tom Jobim, Manuel Bandeira, Chico Buarque e Noel Rosa, dentre outros, feita no decorrer da peça é perceptível e sutil. A tradução cultural proposta aí se efetiva de forma interessante e inovadora, pois, aos que reconhecem essas alusões, o diálogo é imediato; e aos que não as conhecem ou reconhecem, passam a ser instigados a pesquisar suas origens, tanto por curiosidade quanto para compreender melhor a peça. E conseqüentemente, a partir desse ponto, um estudo e resgate cultural é proposto a todos os ouvintes, guiando-os à música popular brasileira e ao berço poético brasileiro.

Sobre o estudo teórico feito para essa tradução, ele se mostra não somente por seu próprio conteúdo, mas também pelo zelo à forma

do texto em manter a mancha do original, ou seja, manter o desenho do texto traduzido semelhante ao do grego, a extensão dos versos.

Por fim, como síntese, para responder à questão levantada por esse estudo, se as propostas de tradução se concretizam em seu resultado final, esse texto, em particular, é um objeto de estudo muito instigante e alternativo para se pensar e repensar a língua grega e suas nuances, o texto trágico, suas possibilidades de tradução, e sua transmissão e recepção, pois conta com o rompimento e ampliação de barreiras e de novos horizontes tão enraizados em nossa cultura popular e acadêmica para sua real efetivação. Contudo, no que diz respeito quanto a um material para leitura, estudo da língua grega e até mesmo de literatura (representando a literatura em seu conjunto e não isoladamente, principalmente a brasileira), podemos afirmar que as propostas feitas são realmente efetivadas, desde que o leitor esteja receptivo para novas experimentações.

Mas, como leitores e estudantes de língua e cultura grega (e não atores), no que diz respeito à exploração performática e dramática do texto, ao mesmo tempo em que os recursos utilizados pelo grupo ajudam na criação mental das cenas, por outro lado algumas partes da peça ficam um pouco abstratas quando as lemos, já que não temos a vivência como atores e tampouco a de espectadores dessa obra. Essas observações nos levam não a afirmar que o grupo não cumpre com seus propósitos, mas, sim, que precisamos vivenciar a experiência de textos como esses como espectadores, e de todos os outros ângulos possíveis, bem como o grupo Trupersa fez.

Referências

ARISTÓTELES, *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

BARBOSA. Tereza V. R. O mito à enésima potência. *Tradução & Recriação*. Belo Horizonte, p. 27-36, 2010.

BARBOSA. Tereza V. R. A tragédia grega no Brasil. *Phoênix*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 75-88, 2014.

EMMERICH, Karen; LEONTIS, Artemis. Preface: Greek Literature Gains in Translation. *Journal of Modern Greek Studies*. Baltimore, v. 31, n. 2, p. 278-280, 2013.

MAFRA, Johnny José. Problemas da tradução de textos clássicos. *Cultura Clássica em debate*. Belo Horizonte, v. 6, p. 259-264, 1987.

SACCONI, Karen Amaral. *Electra de Eurípedes: estudo e tradução*. 2012. 149f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, 2012.

TAVARES, Enéias Farias. Texto trágico, imagem cênica, música ditirâmbica: uma proposta para a leitura da tragédia ateniense. *Fragmentum*, n. 38, v. 1, p. 54-63, 2013.

TRUPERSA. *Electra de Eurípedes*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

Fulgurações da memória cultural e da história alemã em *Passaporte*, de Fernando Bonassi

Pollyanna N. Ramalho Magalhães

UFMG, Graduação, bolsista Fapemig

RESUMO: O escritor brasileiro Fernando Bonassi foi premiado com a bolsa do Künstlerprogramm do DAAD e com este auxílio escreveu a maior parte dos 137 minicontos de *Passaporte* (Cosac & Naify 2001), dos quais 46 apresentam a Alemanha como cenário principal. O objetivo deste ensaio é analisar como nesses relatos emergem as temáticas da memória e da história de uma nação, que se exhibe em sobreposições de paisagens urbanas contemporâneas e resquícios do período da Segunda Guerra Mundial. Temas como a violência, a pobreza, a imigração e o sexo são abordados com insistência nas micronarrativas, em que o esfacelamento dos espaços e dos sujeitos é a tônica. Além disso, serão discutidos alguns dos aspectos discursivos e gráficos que auxiliam na compreensão da obra.

Palavras-chave: *Passaporte*; Fernando Bonassi; história; memória; contemporaneidade.

ABSTRACT: The brazilian writer Fernando Bonassi was awarded with a scholarship of DAAD Künstlerprogramm and with this aid he wrote most of the 137 *Passaporte's* short-short stories (Cosac & Naify, 2001) of which 46 have Germany as main scenary. This paper aims to analyse how emerges the issues of memory and history from travel stories of a nation, that presentes itself through the overlaps of contemporary urban landscapes and remains of the Second World War age. Issues such as violence, poverty, emigration and the sex are dealt with insistence in the short-short stories, in which the shattering of spaces and subjects is the keynote. Besides, some of speech and graphic aspects will be debated, aiding the understanding of the work.

Keywords: *Passaporte*; Fernando Bonassi; history; memory; contemporary.

Este ensaio se detém na identificação dos minicontos do livro *Passaporte*, de Fernando Bonassi, que revelam, por meio dos “espaços de lembrança”, um passado incoerente e destruidor. Tão importante é observar como os temas da memória e da história são hoje revisitados com grande insistência no campo literário e nas ciências humanas, o que demonstra a importância de ambos na reflexão sobre problemáticas atuais. Para uma compreensão global da obra, pretende-se situar o autor dentro de uma das vertentes da Literatura Brasileira produzida após os anos 90, para então compreender como os minirrelatos se relacionam com os temas da memória e da história.

Fernando Bonassi, conhecido por obras como *Tá Louco, Subúrbio, 100 histórias colhidas na rua, 100 coisas, São Paulo/Brasil*, também apresenta em sua formação um forte vínculo com o cinema, a televisão e o teatro. Em seus minicontos de teor visceral, o autor se volta para o “lado B” das sociedades contemporâneas. Seus personagens: imigrantes, prostitutas, índios, traficantes, adúlteros. Nesse sentido, a escolha de *Passaporte* como nome para o livro não foi fortuita: trata-se de relatos que, voltados para a realidade crua das grandes cidades, são o passaporte para os subsolos, para os grandes problemas que são empurrados como lixo, em espaços que ficam totalmente à margem nas grandes cidades.

O livro tem o formato de um passaporte, com as mesmas cores e textura do documento. Uma das diferenças é uma lâmina de barbear exibida bem no meio da capa. Os minirrelatos que o compõe se referem aos espaços urbanos e suburbanos do Brasil, mas, sobretudo do exterior: da Alemanha, da Inglaterra, de Portugal, da República Tcheca, do México, da França, da Polônia, da Holanda e dos EUA. Tais espaços dão organicidade à obra e a ela conferem um caráter cosmopolita. É importante mencionar que nessas narrativas, que apresentam, muitas vezes, títulos irônicos, o autor deixa bem marcados os espaços/cenários de cada relato, juntamente com as datas.

Fernando Bonassi se situa cronologicamente em uma geração de escritores que não apresenta engajamento a um projeto literário utópico e sim um sincretismo estético, ideológico e cultural. Nessa direção, o crítico literário Flávio Carneiro observa o descentramento estilístico que caracteriza a literatura a partir dos anos 90 e demarca uma de suas distinções:

O traço marcante da prosa brasileira deste início de milênio, num processo deflagrado, como vimos, nos anos 80 e intensificado nos 90, é o da convivência pacífica dos mais diversos estilos. É certo que não se pode pensar em nenhum período literário em termos de homogeneidade absoluta – sabemos que não há, por exemplo, apenas um mas vários modernismos –, porém o que se vê hoje, ao contrário de períodos históricos anteriores, é a ausência do embate entre forças conflitantes. (CARNEIRO, 2008, p. 33)

Essa ausência de embate tratada por Carneiro se relaciona à convivência das rupturas no plano político e estético como, por exemplo, nos anos 70 e 80, durante o regime militar, em que os autores apresentavam posições ideológicas mais centralizadas.

Sobre as publicações realizadas após o ano 2000, Cury (2007, p. 9) observa como as produções em prosa não apresentam “uma única vertente fundadora” e sublinha uma de suas características:

A ficção brasileira contemporânea tem suas raízes no solo urbano, no contexto atual do país cuja feição predominantemente rural foi substituída pela vida agitada e violenta que caracteriza suas grandes metrópoles. As produções culturais contemporâneas insistem, pois, na encenação do espaço urbano: uma cidade muitas vezes desgastada, cujo tecido social encontra-se rompido, metáfora da impossibilidade de reconstituição identitária positiva do país.

Recuperando as observações de Giorgio Agamben sobre o contemporâneo e partindo de Roland Barthes e das “Considerações intempestivas”, de Nietzsche, Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção Brasileira Contemporânea*, trata da urgência e das dificuldades do escritor contemporâneo em se relacionar com a sua realidade histórica, e acrescenta:

Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter

coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir. (SCHÖLLHAMMER, 2008, p. 10)

Na mesma obra, Schøllhammer elabora um pequeno mapeamento das gerações subseqüentes ao fim dos anos 60 e define características semelhantes e rupturas engendradas por autores a partir dos anos 90. Também é importante mencionar a participação de Fernando Bonassi com as “15 cenas de descobrimento de Brasis”, encerrando a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, onde Italo Moriconi seleciona importantes autores para o gênero dentro da Literatura Brasileira. A partir daí, tem-se o surgimento de outras antologias, como a de Marcelino Freire, *Os cem menores contos brasileiros do século*, em que Fernando Bonassi também tem participação.

Quanto à dimensão discursiva de *Passaporte*, não é possível observar a utilização de apenas um gênero textual. Na obra, o próprio autor denomina os textos de relatos de viagem, no entanto, alguns foram escritos, anteriormente à organização do livro, como crônicas de jornal na coluna “Da rua” (na *Folha de S. Paulo*) e outros possuem características próprias do conto. Assim como Bonassi, muitos autores vêm experimentando novos gêneros como o miniconto e o microconto, gêneros que ganharam destaque, talvez, pelo reflexo do relativismo de valores de nossas sociedades e dos diferentes meios de comunicação que atingem globalmente espaços variados.

Em, por exemplo, “045 não funciona mesmo”, não há uma narrativa convencional, tipo textual tão presente no gênero conto, como também não se tem o jornal como suporte, algo característico de uma crônica. O que se tem são frases paratáticas que nos fazem imaginar uma cena. “Tapetes de náilon derrubando hóspedes, sachês de privada vazios, sabonetes peludos no lavatório, chuveiro gotejante (...)”. Desde esse ponto de vista formal, também não se vê a figura de um narrador convencional e sim, como conceitua Cruz (2009, p.78), a presença de um *narrador Polaroid*, que percorre os lugares como uma câmera, e o produto final são imagens, flashes de curta-metragem. No entanto, a partir da metade do minirrelato, há como recurso um retorno à narratividade, onde se encontram uma personagem e a voz de um narrador crítico.

A respeito das temáticas que atravessam os minirrelatos das cidades alemãs, o autor tece, através de diversos espaços e referências temporais, fortes críticas a essa sociedade problemática e aos erros do

passado tão vivos no presente. No intenso século XX, atravessado por importantes acontecimentos que deixaram cicatrizes irreversíveis, a Alemanha, no âmbito global, representa uma das protagonistas e uma das vítimas dos massacres vividos, principalmente, nas duas grandes guerras.

No final da Segunda Guerra Mundial, o que se vê nas cidades alemãs e nos países invadidos durante os conflitos é apenas um cenário assombroso de dissolução da sanidade humana. A população alemã pós-45 se encontrava em estado de choque: subnutrição, traumas de guerra, cidades arrasadas e milhares de mortos.

Adiante o país europeu passa a ser reconstruído e, uma década e meia após o fim da Segunda Guerra, em 1961, é construído pelos soviéticos o Muro de Berlim, a materialização da Cortina de Ferro, estando do lado ocidental a República Federal da Alemanha e, do lado oriental, República Democrática Alemã, refletindo-se no país as divisões entre as ideologias capitalista e comunista. No fim dos anos 80, vem abaixo o Muro de Berlim e junto dele representações simbólicas ideológicas, que já não podem incorporar os ideais e comportamentos das sociedades contemporâneas.

No minirrelato “073 história da fotografia alemã”, por exemplo, há uma menção a Hans Conrad Schumann, soldado da Alemanha Oriental, figura real que ficou conhecida por uma fotografia tirada exatamente no momento que pula a cerca de arame farpado, atravessando a divisão da Alemanha “comunista” para a capitalista. Bonassi, a partir da fotografia, desenha a deserção de Hans:

073 história da fotografia alemã

No dia quinze de agosto de mil novecentos e sessenta em um, o soldado da então República Democrática da Alemanha, Hans Conrad

Schumann, nascido na Segunda Guerra Mundial, sai correndo de Berlim Oriental, cruza a chamada “terra de ninguém”, solta o fuzil, põe o pé direito na cerca de arame farpado que logo virará muro, é fotografado pra História, pisa com o pé esquerdo em Berlim Ocidental, à época Alemanha Federal, sorri, é abraçado e continua correndo até o dia vinte de junho de mil novecentos e noventa e oito, quando se enforca no jardim de casa, em Kipenberg, já Alemanha Reunificada.

(Berlim Ocidental / Berlim Oriental – Alemanha – 1998)

E, como a fotografia de um filme, o escritor ficcionaliza e ao mesmo tempo trata do real. Hans Conrad que realmente se enforcou na Baviera, em 1998, alguns anos após a queda do muro. Se a fuga de Schumann até a sua morte se integrava à memória social da Alemanha dividida, hoje esse ato, e as suas encenações como a fotografia, enquanto bem e memória cultural, se consolida dentro do âmbito da história.

No ensaio *Memory, Individual and Collective*, Aleida Assmann ressalta o destaque que a temática de memória vem conquistando dentro dos estudos culturais nas últimas décadas. Para a autora, essa orientação diante do passado, como fenômeno recente, é amplamente discutida, reformulada e possui um caráter interdisciplinar.

A respeito da memória social, a autora tem como referencial Maurice Halbwachs, que enfatiza o desenvolvimento da memória no âmbito do coletivo, do grupo. Para o sociólogo, os conceitos de memória e história não podem ser confundidos. Nessa perspectiva, a memória coletiva “tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo” (HALBWACHS, 1990, p.86). Essa memória apenas compartilha do passado o que determinado grupo testemunhou:

A memória coletiva se distingue da história pelo menos sob dois aspectos. É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. (HALBWACHS, 1990, p.81-82)

Para Assmann, o que diferencia as formas de memórias individuais e sociais das memórias políticas e culturais é que as duas primeiras são incorporadas (elas se fundam na experiência), enquanto as memórias políticas e culturais são mediadas, não só dependem de mídias, mas também de outras formas de repetição, como ocasiões de manifestação coletiva. Assim, se a memória social é uma forma de memória entre gerações, as formas de memória política e cultural atravessam suas próprias gerações.

A partir das discussões trazidas por Halbwachs sobre a memória coletiva, Assmann observa que as vitórias de uma nação hegemônica são mais fáceis de serem lembradas, ao passo que, nas nações minoritárias, sobrevivem as memórias de derrota, criadas pelas perdas devastadoras. É

nesse sentido que ela ressalta a mediação na memória coletiva nacional, que apenas integra em sua semântica os discursos de narrativas heróicas e de martírio, não absorvendo as narrativas de desonra e de culpa, uma vez que estas ameaçam a autoimagem da nação.

Assmann destaca a situação pós-traumática ligada ao Holocausto e as duas guerras mundiais, a culpa criada por um momento de paralisia psicológica, a perda de uma geração de testemunhas e a nova revolução digital como possíveis motivadores de interesse na memória e no passado. Além disso, ela deixa claro em *Espaços da Recordação*, diferente de Halbwachs, seu ponto de vista acerca das relações entre memória e história:

A polarização brusca de história e memória parece-me tão insatisfatória quanto a equiparação plena de ambas. Por isso é que gostaria de sugerir, a seguir, a fixação de história e memória como dois modos da recordação, que não precisam excluir-se nem recalcar-se mutuamente. (ASSMANN, 2011, p. 147)

Assim, o nexo entre os conceitos de *memória funcional* e *memória cumulativa* empregados por Aleida Assman se coloca no mesmo plano, onde as relações entre a memória social e a abordagem historiográfica se inter-relacionam. Sobre a significação de *memória funcional* e *cumulativa*, acrescenta:

(...) Denominaremos a memória habitada *memória funcional*. Suas características mais marcantes são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. (ASSMANN, 2011, p. 147)

Segundo essa perspectiva, a *memória cumulativa* ou *inabitada*, tal como a história, “é a ‘massa amorfa’, aquele pátio de lembranças inutilizadas, não amalgamadas, que circunda a memória funcional” (ASSMANN, 2011, p. 148). Portanto, a partir desse raciocínio, a história, a grande memória acumulada, “o saber objetivo neutro” serve à memória funcional enquanto depósito de provisões.

Nos relatos de *Passaporte*, a história torna-se alimento das representações do presente. A *memória cumulativa* fulgura no plano

funcional, viabilizando o olhar crítico sobre o agora. A duas guerras mundiais com seus eventos traumáticos, os processos de construção do Muro de Berlim – da queda até à reunificação (*Wiedervereinigung*) – são as sombras lançadas no presente por Bonassi.

Em “014 são petersburgo 1998”, no próprio título e no desenvolvimento narrativo, há alguns elementos de referencial histórico. O narrador trata do personagem Yuri em dois planos: no passado e no presente. O passado refere-se ao cerco de Leningrado, em que a cidade de São Petersburgo estava sitiada pelas forças armadas de Hitler. O narrador ressalta que “Yuri gostava do inverno por três razões: parava os alemães, alguma coisa chegava pela trilha do Ladoga congelado e os cadáveres deixavam de feder”. E acrescenta: “Enquanto esperavam por isso, a mãe de Yuri lhe dava um cinto pra chupar”. O passado também se impõe como aterrador quando se infere um possível canibalismo:

Yuri e sua mãe também comeram outras coisas que não eram exatamente de comer... mas ele não quer falar sobre seu pai. O que importa é que pelo menos os dois sobraram e hoje Yuri nem liga que suas calças fiquem caindo.

O fim do miniconto deixa implícitas duas possíveis leituras: a primeira que ele não tem mais cinto, por isso suas calças no tempo presente caem, ou a segunda que há uma subnutrição do personagem – como consequência do passado de guerra – e por isso suas calças caem. Portanto, nas duas leituras, o passado se impõe no presente de forma traumática.

Sobre a acepção da memória instituída ou materializada e pensando na linguagem não apenas enquanto uma domesticação do passado, Estevão Martins comenta:

Percebe-se dessa forma que rememorar pode significar também resgatar do esquecimento eventos marcantes, cuja importância se considera fundamental para a subsistência tanto do grupo quanto de sua ética. (MARTINS, 2007, p. 39)

Nesse ponto de vista, entende-se a importância da memória cultural que, como Aleida Assman ressalta, não está baseada apenas na bipolaridade de lembrar e esquecer, mas também nas relações triádicas, em que se tem uma nova categoria, ou seja, o armazenamento de

informações, fundamentais para a continuação de grupos específicos, na formação de identidades e na reflexão crítica do presente sobre o passado.

O sociólogo e historiador Michael Pollak (1989, p. 9), sem realizar uma distinção nítida entre memória e história, suplementa as análises de Halbwachs com as percepções do caráter político da memória enquanto modos de dominação. O autor chama a atenção para a necessidade de se privilegiarem os excluídos e os marginalizados, considerando assim o estudo das “memórias subterrâneas”, de onde emerge a dimensão destruidora e opressiva da memória coletiva nacional. Pollak reforça a dificuldade de tais “memórias inaudíveis” ou “clandestinas” alcançarem, em algum momento, o espaço público.

Os espaços em *Passaporte* servem como representação do presente, onde o passado relampeja em seu aspecto mais comprometedor. A sua recuperação traumática subverte e coloca à vista o presente ainda tão contraditório. No miniconto “052 neuengamme”, Bonassi traz a imagem de um antigo campo de concentração que, além de monumentalizado, foi transformado em reformatório. Nele, o autor ironicamente sobrepõe as imagens do passado com as imagens do presente, demonstrando a permanência de um espaço de exclusão, de isolamento de jovens infratores: “Afinal, garotos e garotas não conseguem passar por esse lado, que agora lhes daria liberdade”. O lugar que antes era de cerceamento mantém-se como espaço de restrição, de *Unfreiheit* (não-liberdade). A reflexão desse narrador é despertada através desse *Gedenkstätte* (monumento), como os vagões, hoje conservados, em que eram transportadas as vítimas dos campos de concentração.

Para Pierre Nora (1981), a modernidade representou o fim da memória coletiva e a aceleração da história. Percebe-se a partir daí a psicologização do ato de lembrar, que passa do geral para o privado, embora o autor demonstre como a perda de uma unidade explicativa da origem desses sujeitos acarretou na necessidade de criação de “lugares de memória”. Segundo seu ponto de vista, “o sentimento de que não há memória espontânea” gera a necessidade de legitimação do passado.

Os “lugares de memória” de Nora podem ser considerados como também “espaços de lembrança” enfatizados por Aleida Assmann, pois para ele, esses lugares são museus, cemitérios, dicionários, datas, coleções, “[...] São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza” (NORA, 1981, p.13), vestígios do que não mais existe.

Para A. Assmann (2011. p. 19) hoje, “O evento do Holocausto não ficou pálido e descolorido com o passar dos anos, mas, paradoxalmente, está mais próximo e vivo do que se imaginaria.”. Sobre a intensificação da problemática da memória, acrescenta:

Isso se deve ao fato de que a memória experiencial das testemunhas da época, caso não se deva perder no futuro, deve traduzir-se em uma memória cultural da posterioridade. Dessa forma, a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos.

Portanto, mesmo com a perda da memória coletiva, com a extinção da geração de sobreviventes, hoje, tem-se um grande arsenal de bens culturais (monumentos, museus, livros) que servem à memória cultural. Porém seria um equívoco acreditar que estes seriam os únicos meios de suportar todas as formas de recordação, principalmente porque há outros meios de se estabelecer conexões com o passado, como, por exemplo, as novas tecnologias. Mas o que se pretende deixar claro é o fato de que todos esses “espaços de recordação”, criados a partir da necessidade do não esquecimento da violência, marcam o incômodo de nosso tempo diante do que também se repete e pode vir a ser.

A mídia literária, os recursos intertextuais e a forma jornalística são recursos muito utilizados pelo autor. Em “086 crônica do dia 17/08/98”, Bonassi recupera o poema “Todesfuge/Fuga da Morte”, de Paul Celan, para tratar da abertura de um jardim de infância. Mas a frase “Estrangeiros Criminosos, Fora!”, escrita no cartaz de teor xenófobo, desperta no escritor viajante pensamentos que não poderiam ser evitados: “Mais uma vez não pude evitar os maus pensamentos dessa Alemanha que ainda chora leites derramados.” E o olhar sobre um país diferente se engendra quando o cronista ressalva: “Há muitos sinais de que nada será como antes. Bombas explodem em toda parte, menos aqui”. O fim do relato suscita, através de uma frase parafraseada do poema de Celan, o olhar cético do autor e, mais do que isso, o texto demonstra o estarecimento diante de uma sociedade reprodutora da violência.

No minirrelato “069 natureza-morta com solitária de aushwitz (sic)”, há a recuperação das figuras dos poetas Dante Alighieri e de Edgar Allan Poe para a descrição de um lugar de barbárie, mais dantesco que o

próprio inferno de Dante, tão tétrico quanto os corvos de Poe. Auschwitz se emoldura como um quadro da morte, onde se têm crivadas em suas paredes as marcas dos que ali estiveram.

“069 natureza-morta com solitária de aushwitz¹”

Onde cartas não chegaram, onde bolos não chegaram, onde prepúcios não chegaram e só pro fim se partiu. Escuro como infinito, mas não passa de um por um de chão medido. Os pés, a cama calejada do corpo aliviado. Não mais. Seis paredes sempre, onde cotovelos sem sombra debateram-se farpando lascas de ossos, onde gargantas desbocadas secaram dos seus gritos até miarem como um Poe sádico. Tantos corvos, tantos cornos que Dante dá piada. Relevos figurativos cavucados à unha, marcas de dizer claramente que também ali andaram. Por incrível que pareça.

(Oswiecim – Polônia – 1998)

A partir do famoso romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, no minirrelato “025 berlin alexanderplatz”, Bonassi recupera o personagem Franz Biberkopf e algumas de suas características para tratar da violência que ciclicamente se perpetua na história. No romance de Döblin, há toda a inflexão de Biberkopf para o crime. Os índices alarmantes de desemprego e a vida berlinense empurram o ex-presidiário (que espancou até a morte sua namorada) novamente para os pequenos crimes da metrópole. Em *Passaporte*, tal como Biberkopf, os sujeitos são os mesmos, “como sinagogas recuperadas”, repetindo os mesmos erros e “pedindo desculpas”. Essa memória literária se traduz no relato por meio da aproximação entre o sujeito do passado com os indivíduos de nosso tempo.

Fernando Bonassi, enquanto escritor viajante e observador, através dos bens culturais desta Alemanha, como a imagem dos antigos campos de concentração, hoje, monumentalizados, assim como os textos de Paul Celan e Alfred Döblin, causa um impacto constrangedor e simultaneamente reflexivo em seus leitores acerca do presente. Aqui pode-se também equiparar este olhar, sobre os bens culturais enquanto

¹ A inclusão deste texto aos 46 minirrelatos, que tratam da Alemanha, se justifica pelo fato de Auschwitz está situado na atual Polônia, país que fora invadido e governado pela Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial.

despojos, com a perspectiva do materialista histórico ensejado pelo filósofo alemão Walter Benjamin:

O materialista histórico os observa com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie, (...) (BENJAMIN, 1985, p.67)

No entanto, de forma diversa desse materialista histórico, que desvia seu olhar dos bens culturais dos vencedores, produzidos pela força e pela morte dos anônimos, aqui nos relatos de *Passaporte*, o viajante concentra seu olhar sobre as obras criadas pela derrota. Essa visão trágica também se evidencia em Benjamin na imagem do Anjo da História que vislumbra o passado, como um acúmulo de ruínas, sem perspectiva de progresso. Em *Passaporte* o incomodo é semelhante e não é apenas dirigido ao passado, mas também ao presente, pois este detém os vestígios daquele e tem consciência de que se tornará ruína.

Referências

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. e coord. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, A. Memory, individual and collective. *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Edited by Robert E. Goodin and Charles Tilly. New York: Oxford University, 2006.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BONASSI, F. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 2001.

CARNEIRO, F. *No país do presente: Ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

CRUZ, A. S. D. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. 2009. 240p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

CURY, M. Z. F. Novas Geografias Narrativas. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, dez. 2007.

DÖBLIN, A. *Berlin Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. 2. ed. São Paulo: Ed. Revista, dos tribunais, 1990.

MARTINS, E. C. de Rezende. O enigma do passado: construção social da memória histórica. *Textos de História*, v. 15, n. 1-2, 2007.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto história*, São Paulo, n.10, p. 5-25, dez. 1993.

POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SCHÖLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Prefácios às traduções brasileiras da *Medeia* de Eurípides: *Presságios de uma tragédia?*

Rafael Guimarães Tavares da Silva
Faculdade de Letras/ Pos-Lit / UFMG

RESUMO: Nosso objetivo com este trabalho é passar em revista os prefácios das mais recentes traduções brasileiras da célebre tragédia de Eurípides, *Medeia*, tendo em vista analisar os propósitos declarados de seus tradutores e cotejá-los à luz de suas traduções. Não pretendemos fazer juízos sobre a correção das escolhas tradutórias de cada um deles, mas gostaríamos de explicitar aspectos de seu discurso paratextual (presente nos prefácios, introduções e comentários), por meio do qual eles delineiam seus critérios de tradução, além de seus próprios entendimentos acerca dos estudos clássicos, da tragédia e de assuntos potencialmente problematizados por *Medeia* (p. ex., a situação da mulher e do estrangeiro na sociedade helênica e, por comparação, na contemporânea). Analisamos as traduções e o aparato paratextual de Mário da G. Cury (2007 [or. 1991]), Jaa Torrano (1991), Flávio Oliveira (2006), Trajano Vieira (2010) e Trupersa (2013).

Palavras-chave: tradução; tragédia grega; *Medeia*; Eurípides.

ABSTRACT: Our main purpose with this work is to revisit the most recent Brazilian translations of the famous tragedy by Euripides, *Medea*, aiming at an analysis of the declared objectives of their translators and a comparison with their translations. We do not intend to focus on judgements about the correctness of the translating choices from each one of them, but on highlighting aspects of their paratextual discourse (present in prefaces, introductions and commentaries), by which they delineate their translating criteria, besides their own comprehension about the classical studies, tragedy and subjects potentially problematized by *Medea* (e.g., the situation of the woman and of the foreigner in the Hellenic society and, by comparison, in the contemporary one). We analyze the translations and the paratextual apparatus of Mário da G. Cury (2007 [or. 1991]), Jaa Torrano (1991), Flávio Ribeiro (2006), Trajano Vieira (2010) and Trupersa (2013).

Keywords: translation; greek tragedy; *Medea*; Euripides.

Nos últimos anos, o Brasil tem conhecido um aumento de publicações voltadas para a tradução de textos da literatura clássica. Um percentual considerável dessas traduções busca nas tragédias áticas do período clássico uma oportunidade para trazer de volta à vida um fenômeno característico da civilização helênica e fundamental para o desenvolvimento da compreensão do ser humano nas culturas de base greco-romana. Esse valor fundamental talvez não esteja na pretensa universalidade dos temas abordados pela tragédia antiga, mas na importância que essa manifestação cultural adquiriu – complementariamente à poesia épica e à filosofia platônica – no seio de uma *paideia* [formação] helênica básica para a constituição de uma ideia de Ocidente.

Diante da efervescência desse tipo de publicações atualmente, importa-nos tentar entender de que modo os estudiosos e tradutores desses textos se valem do momento para construir – e fortalecer – um discurso sobre o seu objeto de estudo, modulando o imaginário variadíssimo que a sociedade brasileira faz acerca desse período, dessas obras, desses autores, bem como das pessoas que dedicam suas vidas a estudá-los e a tentar compreendê-los. Nesse sentido, um espaço que se revelou fonte fundamental de informações sobre o modo de pensar e de agir desses estudiosos é aquilo que compõe os paratextos das traduções: prefácios, introduções, notas, posfácios, comentários, etc.

Partindo dessa intuição básica – sobre a importância que o paratexto adquire como espaço de construção do ponto de vista a ser assumido pelo leitor antes, durante e depois da leitura da obra – resolvemos estudar o caso específico de *Medeia*. Nossa opção se deve não apenas à importância que essa obra tem para a constituição de uma personagem e de um mito fundamentais de nossa cultura, mas também porque ambos se prestam com frequência à construção de discursos voltados para o debate de temas importantes: no plano político, a situação da mulher e do estrangeiro; no plano psicológico, a questão do abandono, do amor e do sentimento de honra; no plano ético, a questão do desrespeito à palavra empenhada, da traição e da justiça. Nesse sentido, *Medeia* oferece material para que estudiosos e tradutores desenvolvam suas ideias – e não apenas relativas a critérios de tradução e opções literárias – numa complexa rede interconectada de referências estéticas, éticas e psicológicas. Além disso, beneficiamo-nos da quantidade elevada de traduções dessa tragédia recentemente publicadas no Brasil – cinco desde a revisão da tradução de Mário da Gama Kury, em 1991, até 2013,

ano de publicação da mais recente tradução, a saber, a *Medeia* proposta pela Trupersa.

A primeira desse conjunto de traduções, a de Kury, embora originalmente de 1972, é revisada e publicada em 1991, pela Jorge Zahar Editora, “com o objetivo principal de dar maior fluência aos versos” (KURY, 2007b, p. 7). Com relação aos critérios dessa tradução – ou de que maneira essa “fluência dos versos” teria sido aprimorada – o tradutor não é explícito, na medida em que não fala nada sobre os seus objetivos e escolhas tradutórias. O mais próximo disso se restringe à afirmação de que: “O texto e o contexto da *Medeia* são de tal forma densos e elaborados que a tradução, como a leitura, também é uma descoberta, a cada verso, de detalhes da habilidade e arte extraordinárias de Eurípidés como poeta e dramaturgo” (KURY, 2007a, p. 15).

A partir dessa frase, podemos inferir que o tradutor se volta para a construção de um texto a ser lido que permita a “descoberta, a cada verso, de detalhes da habilidade e arte extraordinárias de Eurípidés como poeta e dramaturgo”. O que se entende aqui pela dramaturgia de Eurípidés é algo obscuro, pois não se diz nada sobre o modo por que ela se revelaria na tradução ou na leitura do texto de *Medeia*. Além disso, na verdade, não se explicita sequer de que maneira a habilidade poética de Eurípidés se manifestaria na tradução – na métrica, nos jogos sonoros, nas metáforas, nas imagens –, pois, mais uma vez, nada é afirmado sobre isso.

Se os critérios da tradução não são explicitados na “Introdução” de Kury, com o que ela se ocupa de fato? Com uma breve biografia de Eurípidés, um resumo da lenda envolvendo *Medeia* e Jasão, além de uma explicação do enredo da tragédia. Por meio dessa introdução, o tradutor se certifica de que seu leitor – pois se trata aqui única e exclusivamente de um leitor – compreenda que o trágico dessa peça está ligado à transformação do amor de *Medeia* em seu ódio sobre-humano por Jasão, quando este a repudiou para casar-se com a filha do rei da região que os acolhera (KURY, 2007a, p. 13). Para ainda maior clareza de seus leitores nas questões sobre a subsunção do trágico aos sentimentos “mortíferos” de *Medeia*, o tradutor afirma:

Esses sentimentos primitivos eram naturais numa criatura também primitiva, vinda de uma região habitada por bárbaros entre os quais imperava a feitiçaria, principalmente se levarmos em conta o procedimento de Jáson (vejam-se os versos 291 e 302, onde Eurípidés faz

a súmula das razões do amor-próprio ferido, do ponto de vista das mulheres dotadas do temperamento de Medeia). (KURY, 2007a, p. 13)

Ou seja, essa tragédia deveria ser entendida como o desenvolvimento de tais “sentimentos primitivos”, os quais seriam “naturais” entre “bárbaros” e bem compreensíveis “do ponto de vista das mulheres dotadas do temperamento de Medeia”. Pode parecer estranho que um tradutor imponha tais limites interpretativos à obra aberta com que está lidando e proponha teorias pessoais que tentem encerrá-la. Isso indica claramente, contudo, aquele ponto que mencionávamos a princípio: o paratexto das traduções é um espaço de construção da visão que o leitor constituirá antes, durante e depois da leitura. É, portanto, um discurso de poder. A tradução, por sua vez, tende a reforçar aquilo que é dito no paratexto (ou vice-versa, uma vez que a hierarquia aqui não existe de todo). Assim sendo, tradução e paratexto são modos de construção de um discurso e de uma imagem como outros que existem na sociedade.

Levando em conta o que dissemos nesse breve excursão, por mais absurdo que possa parecer o arroubo psicologizante com que o trecho anterior estaria indicando uma espécie de “complexo de Medeia” para algumas mulheres, a argumentação se encerra de fato com algo que aspira ao valor probatório de um caso clínico. O tradutor afirma:

E as criaturas humanas não mudaram com o passar dos séculos e até dos milênios. Alguns dos leitores devem lembrar-se ainda de um crime horrível praticado aqui no Rio, na década de 1960, por uma mulher – batizada pela imprensa de Fera da Penha – que, abandonada pelo amante, sequestrou uma filha dele de cinco ou seis anos – Tânia, a mais querida pelo pai – e matou-a com requintes de perversidade “para fazer o pai sofrer”. (KURY, 2007a, p. 13)

Assim sendo, o objetivo de Kury em sua “Introdução” não é explicitar seus critérios tradutórios, mas propor uma teoria duvidosa de cunho sexista para o campo da psicologia. De todo modo, esse aparente descaso do tradutor em informar seu leitor sobre o que foi feito na tradução de seu texto é característico de certa abordagem tradutória, na qual cabe ao leitor a responsabilidade de compreender aquilo que foi feito pela tradução. Tal compreensão fica muito limitada caso o leitor

não consiga ler o texto na língua original (o que constitui a maioria dos casos) e apenas fomenta certo obscurantismo em torno ao texto traduzido.

Ainda em 1991, é publicada a *Medeia* de Jaa Torrano pela Editora Hucitec, numa edição bilíngue (fato que coordena a manutenção do mesmo número de versos entre o original e a tradução). O texto da tragédia é precedido por uma apresentação assinada por Filomena Yoshie Hirata, na qual o enredo da tragédia é recontado (ou antes, “pré-contado”), repetindo o expediente adotado por Kury, ainda que de modo mais longo e profundo. Resumindo os principais momentos do drama e inclusive citando os seus trechos mais significativos, a helenista assegura-se de que o sentido de cada cena importante do enredo não passe despercebido ao leitor, a fim de que ele note o crescendo com que a trama é construída até alcançar o seu clímax trágico, presente no fato de que “o vingador sofre igualmente com a vingança” (HIRATA, 1991, p. 22).

Como se vê, essa apresentação da *Medeia* encarrega-se de deixar bem claro o sentido da peça para que o leitor não se engane. Hirata também aborda os mesmos temas polêmicos para os quais aludimos na introdução escrita por Kury, mas o faz com mais cuidado e não tenta propor reduções psicológicas a partir do enredo trágico. Ainda assim, persiste o desejo de explicitar ao leitor as questões dramatizadas:

É justamente nesse contexto que se apreende a grandeza dessa personagem euripídiana: na medida em que sua perfídia permanece ambígua. Razão e delírio correm juntos, paralelos como *Medeia*-mulher e *Medeia*-vingadora bárbara constituem, se é possível dizer, uma ambiguidade nítida, impossível de separar e de fundir. (HIRATA, 1991, p. 18)

Na sequência a essa apresentação de caráter didático – que não menciona em momento algum a tradução propriamente dita¹ –, Jaa Torrano assina uma “Nota do Tradutor”. Ainda que ela seja breve, algumas informações importantes são oferecidas ao leitor. Depois de mencionar o fato de que as interjeições em grego – marcas tão características da tragédia ática – não são traduzidas, mas meramente transliteradas, o tradutor

¹ A razão para isso talvez possa ser esclarecida a partir de uma nota com que se encerra essa introdução, na qual se esclarece o seguinte: “Esse texto foi lido no *taller* “La Filología Clásica en América”, organizado pela Universidade de Havana, Cuba, em maio de 1990” (HIRATA, 1991, p. 23, n. 7).

afirma se valer de certa liberdade nos “versos livres”, que seriam mais adequados e aptos para recriar a riqueza poética da tragédia (TORRANO, 1991, p. 25). Além disso, os agradecimentos à atriz Marlene Fortuna (por sugestões para tornar mais fluente e teatral o texto traduzido), bem como aos diretores Ricardo Karman e Antunes Filho, dão a entender que Torrano tenha se esforçado por obter uma tradução encenável. Ou seja, temos aí alguns critérios empregados na tradução, mas muitos pontos interessantes deixados sob uma aura de mistério: critérios de tradução de nomes próprios; emprego ou não de neologismos, arcaísmos e barbarismos; modalidades de recurso a jogos sonoros para reproduzir a “índole musical e espontaneamente cantora do grego clássico”; possibilidades de transposição de jogos de palavras baseados na polissemia, na homofonia ou em trocadilhos etimológicos; entre muitos outros.

Diante disso, parece-nos que, embora apresente um texto poético e fluente da *Medeia*, Torrano perde a oportunidade de desenvolver melhor suas ideias e teorias sobre a prática da tradução. Isso talvez faça parte de um projeto mais amplo de tentativa de difusão da cultura helênica entre o público – haja vista a qualidade e a clareza de muitos de seus versos, virtudes que fazem dessa versão uma das mais recomendáveis ao leitor de poesia –, embora sem deixar de lado certo caráter “hierático” da leitura dos textos helênicos. Pelo menos é o que dá a entender o parágrafo inicial da “Nota do Tradutor”:

Ao Deus Dioniso pertencem o teatro e as visões espetaculares; ao Deus Hermes pertencem a comunicação e o inesperado encontro de pessoas e coisas estranhas. Parece-nos claro que segundo a nossa participação em ambos estes Deuses, também este trabalho de tradução terá sua própria claridade, sem necessitar de outras explicações e justificativas. (TORRANO, 1991, p. 25)

Alguns anos mais tarde, em 2006, Flávio Ribeiro de Oliveira publica sua *Medeia* pela Odisseus Editora. O livro inicia com um texto não assinado e intitulado “Coleção Kouros”, no qual a importância do retorno à literatura clássica é o assunto de destaque. Mencionando brevemente a influência cristã sobre a castração do homem (chamado aí “eunuco”), o autor sugere que o resgate da herança clássica, tal como se dá desde o Renascimento, seria uma alternativa à situação constatada. Mas não deixa de chamar atenção os termos com que tal constatação é descrita:

Se a sacralização do labor ajudou a desenvolver as ciências, nas letras e nas artes plásticas, por sua vez, temos a impressão de que reina hoje um onanismo que parece apenas testar se a capacidade de sonhar subsiste. Não construímos novos mitos e parece que não conseguimos mais nos seduzir com a beleza do próprio homem, pois a beleza também foi tocada pela mão de Midas e transformouse em algo não mais revelado pelo espírito, mas algo que o vil metal diz alcançar. (COLEÇÃO, 2006, p. 11)

Ainda que os termos sexuais dessa crítica ao mundo contemporâneo sejam um tanto quanto dissonantes,² o texto da “Introdução” assinada pelo tradutor, Flávio Ribeiro de Oliveira, orienta-se de algum modo por uma crítica análoga. Mas esse aspecto só se expressa ao fim do texto, quando ele tece considerações sobre a linguagem trágica de Eurípidés e as relaciona à tradução. Antes, contudo, aspectos de interpretação, transmissão do texto e registro da linguagem trágica são abordados pelo estudioso.

Dentre tais assuntos, o tratamento da linguagem de *Medeia* é o que nos diz mais respeito para que compreendamos sua proposta de tradução. Embora o tradutor aí reconheça “o fato de que os cidadãos atenienses comuns, reunidos no teatro de Dioniso, compreendessem imediatamente uma representação de tragédia” (OLIVEIRA, 2006, p. 20), ele vê na linguagem empregada por esse gênero poético qualidades específicas e válidas *in abstracto*. Isso porque ele pretende recriar essas características em sua tradução sem levar em conta, na recepção contemporânea de sua obra, aquilo que ele chama de “familiarização dos espectadores com esse código específico”. Nesse sentido, sua análise formal é precisa:

Em primeiro lugar, é necessário lembrar que a tragédia grega era *poesia* e que a poesia grega era composta em uma linguagem própria, diferente daquela empregada no dia-a-dia, e fixada em estruturas métricas rigorosas (não existia o verso livre). Essas estruturas se baseavam não em rimas ou em tonicidade das sílabas, mas em alternâncias entre sílabas longas e breves no interior dos versos (o que

² A formulação do parágrafo de onde extraímos o respectivo trecho pareceria propor que entre eunucos e praticantes do onanismo já não há quem reconheça a verdadeira beleza para além daquilo que se dá a ver no vil metal.

não tem equivalente nos tipos de metro da poesia em língua portuguesa). Ou seja, todas as tragédias obedeciam a uma metrficação rigorosa, em que prevaleciam os trímetros jâmbicos nos diálogos. (OLIVEIRA, 2006, p. 20-1)

Contentemo-nos com as informações desse parágrafo, embora o tradutor exponha na sequência algumas questões sobre os diferentes dialetos e as complexidades inerentes às partes líricas (“com dificuldades sintáticas e lexicais que às vezes deixam perplexos mesmo os especialistas”), além do emprego de arcaísmos (da linguagem épica) e neologismos (da linguagem filosófica, medicinal, sofisticada e esportiva). O importante é notarmos que essa descrição de aspectos formais do texto trágico – prescindindo do que se relaciona com a recepção da obra e com a sua dramaticidade, por exemplo – conforma aquilo que se apresentará como a proposta dessa tradução.

Na seção propriamente dedicada aos seus critérios tradutórios, Oliveira critica “traduções escolares” e prosaicas pela “repetição monótona de construções pobres”, acompanhadas de um emprego lexical que não vai “além do arroz com feijão dos dicionários”, pois um texto familiar ao leitor moderno “deturpa o caráter poético da linguagem trágica” (OLIVEIRA, 2006, p. 22). Tendo por paradigma o expressionismo alemão, pela “linguagem artificial, o exagero, a hipérbole, o pessimismo sombrio [que] provocam afastamento do espectador”, o tradutor busca tornar as ações e falas de suas personagens “estilizadas, ritualísticas – não espontâneas” (OLIVEIRA, 2006, p. 23). Ou seja, o aspecto formal da linguagem trágica conforma a sua tradução.

A possibilidade de privilegiar um dos aspectos do texto traduzido está de fato entre as prerrogativas de todo tradutor e é na explicitação dessa escolha que se revela a lealdade da tradução proposta. Nesse sentido, não há dúvidas quanto ao trabalho de Oliveira. Por outro lado, porém, a veemência com que ele condena traduções que escolham aspectos diversos daqueles privilegiados por ele – com a acusação mesmo de que algumas “falseiam o espírito da tragédia” – é indicador de uma intolerância lamentável. E esse de fato é o tom final de sua introdução, quando afirma:

Não é uma tradução dócil: dialoga com Eurípides. Conservando como referência fundamental o sentido dos versos da *Medeia* (eu diria que, nesse aspecto, a tradução é rigorosa e exata – para evitar o adjetivo “fiel” – e não extravia o leitor), dediquei-me a improvisações musicais sobre eles, jogando com a sintaxe, com o léxico e com as

possibilidades rítmicas do decassílabo e do octossílabo em língua portuguesa. Num certo sentido, inspira-me o jazz: improvisei sobre as frases de Eurípides como um músico de jazz improvisa sobre a melodia. O resultado é uma poesia angulosa e, talvez, difícil (não é destinada àquele tipo de leitor que o Morelli de Júlio Cortázar definia como “leitor-fêmea”). (OLIVEIRA, 2006, p. 24, *grifo nosso*)

Que um tradutor inspire-se no expressionismo alemão e no jazz para guiar formalmente suas opções não há nada de errado: tais prerrogativas estão dentre suas liberdades. Mas que este mesmo tradutor acuse as demais traduções – as que não seguem suas opções formais – de “extraviarem o leitor” é no mínimo suspeito. De toda forma, a questão sexual – com as implicações nefastas que os estudos de gênero demonstram – volta aí à tona, ainda que camuflada por uma citação a um personagem de Júlio Cortázar, e demonstra que as várias formas de intolerância andam juntas.

Em 2010, a *Medeia* de Trajano Vieira é publicada pela Editora 34. O texto da tragédia faz-se preceder por uma “nota preliminar”, na qual o tradutor menciona rapidamente o contexto de encenação da peça em 431 a.C. e aventa outras fontes antigas para o mito de Medeia – a título de orientação ao leitor interessado. Na sequência, o texto da tragédia é apresentado em versão bilíngue e espelhada, disposição que faz saltar aos olhos a tradução interlinear – com a consequente manutenção do número de versos do original na tradução –, além do emprego de notas de rodapé nas quais o tradutor explica passagens complicadas, justifica certas opções de tradução e evoca outras obras e entretchos do repertório helênico com os quais seria possível promover um diálogo a partir de Eurípides. Os critérios de tradução propriamente ditos serão elucidados apenas ao fim do livro, num breve capítulo dedicado a isso e a questões de métrica.

Entre o fim da tragédia e o capítulo sobre “Métrica e critérios de tradução”, contudo, Vieira oferece um breve estudo intitulado “O destemor de Medeia e o teatro de horror”. Partindo de uma comparação com a tragédia sofocliana, o tradutor propõe que certo refinamento sofisticado seja entendido como a marca tanto de Eurípides quanto de sua personagem Medeia nessa tragédia (VIEIRA, 2010a, p. 161). Além disso, ao longo desse ensaio, o tradutor aborda os mesmos temas polêmicos tratados por outros autores, mas de maneira atenciosa, apoiando-se em

outros estudos acadêmicos sobre a questão. Com relação a um pretenso “complexo de Medeia”, afirma:

Ao qualificar como *sophós* a ação da infanticida, Eurípides põe em relevo sua própria engenhosidade poética, o elemento inesperado que fundamenta sua concepção literária. O quanto, no caso de *Medeia*, essa obsessão pelo imprevisível revelou-se premonitória é algo que foi devidamente analisado por P. E. Easterling. Citando dados referentes ao período entre 1957 e 1968, a helenista nota que 30% das vítimas de assassinatos no Reino Unido foram crianças, e, na Dinamarca, perto de 50%. Na maioria das vezes, esses crimes foram cometidos pela mãe ou pelo pai, com o objetivo de atingir o cônjuge. (VIEIRA, 2010a, p. 163)

Já com relação ao pretenso “primitivismo” de Medeia, “natural” em “povos bárbaros”, Vieira (2010a, p. 167) se mostra igualmente cauteloso. O seu posicionamento geral revela que ele aborda questões hermenêuticas delicadas apoiando-se para tal em rica bibliografia especializada e preocupando-se em colocar o leitor a par das principais reflexões suscitadas pela obra. Essa constatação é reforçada pela existência de dois breves capítulos dedicados a “sugestões bibliográficas” e “excertos da crítica”, nos quais o leitor interessado encontra dicas para um estudo mais aprofundado.

Finalmente, com relação à tradução propriamente dita, Vieira menciona a importância da métrica para a tragédia antiga, sugerindo que o assunto apresente alguma dificuldade (sobretudo nos trechos corais). Ele explicita suas opções métricas e as justifica à luz do texto grego (VIEIRA, 2010b, p. 177): o resultado de sua opção por uma tradução interlinear – com a tentativa de manter a correspondência exata entre os versos helênicos e os brasileiros –, conjugada a um tratamento métrico atencioso, obriga-o a certa concisão silábica e ao emprego de uma linguagem sintética rebuscada.

Apesar da grande preocupação acadêmica demonstrada por Vieira, seu capítulo sobre “métrica e critérios de tradução” deixa um pouco a desejar, justamente porque se restringe a uma discussão de questões métricas. Ainda que seu apuro formal no manuseio dos versos em português mostre consciência da diferença entre métrica e ritmo, a ausência da explicitação dos ditos “critérios de tradução” deixa o leitor sem saber que dimensões do texto foram privilegiadas pelo tradutor. A

opção de Vieira só é explicitada de fato pelo texto de Paula da Cunha Corrêa, na orelha do livro:

Hoje, lemos a *sós* e em silêncio, quase como partituras musicais, apenas o que a tradição nos legou dos textos originalmente encenados, ou, ainda, traduções das falas das personagens e dos cantos corais. É por isso que as versões precisam ser eficazes e tanto maior será a importância daquelas que conseguirem recuperar, de alguma forma, algo do que se perdeu. Nesta tradução da *Medeia*, em decassílabos e versos livres, Trajano Vieira busca recriar a linguagem poética do original: os efeitos sonoros e prosódicos, a especificidade lexical e sintática, e as figuras retóricas. Temos a oportunidade de acompanhar esse trabalho do tradutor e as soluções por ele alcançadas em notas que elucidam o seu processo de *transcrição*. (CORRÊA, 2010, orelha do livro)

A última tradução brasileira de que temos notícia é a *Medeia* da Trupersa, publicada pela Ateliê Editorial em 2013. O livro abre com o texto “*Medeia* da Trupersa: uma experiência de tradução em cena”, da autoria de Olimar Flores-Júnior, no qual a dimensão coletiva do teatro – isso para não se falar de todo fenômeno artístico em geral – sobressai como uma das constatações que guiaram esse processo de tradução (FLORES-JÚNIOR, 2013, p. 9). Além de chamar atenção para o aspecto plural e polifônico de um trabalho como esse, realizado por um grupo composto de estudiosos da literatura clássica, atores, tanto jovens quanto adultos, o estudioso afirma ainda:

Na base desse laboratório – e o termo parece se adequar plenamente aos fins e ao método do projeto – estão uma constatação e, solidária a ela, uma hipótese. A constatação: a grande maioria – se não a totalidade – das traduções do teatro grego em língua brasileira parecem visar antes o *texto escrito*, ou seja, a forma fixa que na sua origem mais remota estava inteiramente subordinada ao *drama*, à *ação*; a hipótese que se segue a essa constatação identifica-se com a possibilidade vislumbrada de que um texto teatral traduzido, ainda que texto escrito, guarde as marcas do movimento da cena original, ou que pelo menos o favoreça. (FLORES-JÚNIOR, 2013, p. 10)

Depois desse texto introdutório, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, a coordenadora da Trupersa, oferece um prefácio no qual se propõe a tratar do que chama de “tradução brasileira coletiva funcional e cênica de teatro grego clássico” (BARBOSA, 2013, p. 13). Partindo da observação de que a tragédia grega se restringe habitualmente a uma elite intelectual de acadêmicos e artistas selecionados, a estudiosa aponta como uma das causas principais para essa conjuntura, a erudição e a sofisticação das traduções elaboradas por e para especialistas, pouco adequadas à encenação. Em sua opinião, o privilégio do texto e o rebaixamento da dimensão espetacular da tragédia são os princípios que guiam esses tradutores em sua opção por tão variegado léxico, labiríntica sintaxe e solene dicção. Ainda que reconheça a importância filológica e acadêmica desse tipo de trabalho, ela opta por uma tradução que proponha um texto mais encenável e acessível ao grande público (BARBOSA, 2013, p. 15).

Dentre as opções elencadas ao longo desse prefácio para aproximar o texto da cena e do público, e que já estariam presentes de certa forma na própria tragédia de Eurípidés, estão as seguintes: a intertextualidade com certos lugares da cultura do público; a reprodução da oralidade no próprio texto escrito; o emprego de traços característicos na fala de determinadas personagens; certa precedência da dimensão dramática no estabelecimento do texto (BARBOSA, 2013, p. 34). Ainda que essas opções pudessem levar a crer na facilitação do texto, a estudiosa ressalva:

Procuramos flexibilizar o vocabulário suavizando a erudição acadêmica dos recém-formados tradutores, objetivando a clareza. Mas não abolimos o estranhamento poético, guardamo-lo na sintaxe invertida de alguns trechos que são mais bem entendidos se verbalizados em voz alta; ousamos em cena adotar palavras supostamente inadequadas (palavrões, por exemplo) e por ambiguidades maldosas, não criadas, mas preservadas. Mantivemos, porém, a beleza sem ambiguidades da segunda pessoa – a qual não impedia em nada o entendimento, mesmo para pessoas com pouca escolaridade; preservamos arcaísmos recuperados da música popular e dos falares de outras regiões do país mais preservadas da urbanidade. (BARBOSA, 2013, p. 35)

Como se vê, os princípios que teriam guiado a elaboração desse trabalho são claramente elencados e explicados no prefácio da obra.

Aos elementos já mencionados somam-se ainda duas passagens em que Barbosa coloca os recursos de que se abstiveram os tradutores da Trupersa. Numa dessas passagens, diz que foram evitadas “perífrases, mesóclises, formas oblíquas dos pronomes e gerúndios que materializam ações estendidas, organizações mentais refletidas e prolongadas no português” (BARBOSA, 2013, p. 37). E completa marcando sua preocupação em estabelecer uma escola de tradução à brasileira:

Resta-nos oportunamente avisar que quase nunca trabalhamos a métrica; não criamos neologismos, nem tentamos recuperar a sonoridade grega. Aqui nossa tradução foi domesticadora: nossos sons são brasileiros e amiúde recolhidos, como dissemos, em poetas de nossa língua. Por algumas ocasiões homenageamos nossos colegas professores e tradutores primorosos em suas saborosas, acertadas e inspiradoras traduções: Jaa Torrano, Mário da Gama Kury, Trajano Vieira e Maria Helena da Rocha Pereira. (BARBOSA, 2013, p. 36)

Sem qualquer contextualização do texto eurípidiano e indicando nas entrelinhas a sua atualidade, o prefácio apresenta, de forma clara e objetiva, apenas os principais critérios que orientaram a “trupe de tradução de teatro antigo” ao longo do processo de tradução. O produto final de tal processo releva da oralidade e da dramaticidade – requisitando uma leitura em voz alta e até mesmo uma movimentação corporal por parte do leitor. Se o texto final da *Medeia* é de fato tão dramático quanto sua teoria o pretende, isso pode ser conferido numa das encenações da peça que o grupo oferece.

Com isso, nossas análises dos paratextos às traduções brasileiras da *Medeia* de Eurípidés – em sua multiplicidade de aspectos – chega ao fim. Esperamos que nosso trabalho tenha oferecido alguns vislumbres dos diversos modos empregados pelos tradutores e estudiosos da tragédia ática – e das clássicas em geral – para construir a imagem que o leitor terá desse campo de estudos, de suas obras e autores, bem como dos que se dedicam a desenvolvê-lo. Acreditamos ter alertado para a necessidade de cuidado na recepção desses discursos a fim de evitar que eles controlem a liberdade de interpretação do leitor, impedindo-o de ver e construir sua própria leitura.

Referências

- BARBOSA, T. V. R. Prefácio. In: EURÍPIDES. *Medeia*: De Eurípides. Dir. e coord. geral Tereza Virgínia R. Barbosa; trad. Trupersa. São Paulo: Ateliê Ed., 2013. p. 13-39.
- COLEÇÃO Kouros. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Trad., introd. e notas: Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 9-12.
- CORRÊA, P. C. Orelha do livro. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue; trad., posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010. Orelha do livro.
- FLORES-JÚNIOR, O. *Medeia* da Trupersa: uma experiência de tradução em cena. In: EURÍPIDES. *Medeia*: De Eurípides. Dir. e coord. geral Tereza Virgínia R. Barbosa; trad. Trupersa. São Paulo: Ateliê Ed., 2013. p. 7-12.
- HIRATA, F. Y. *Medeia*: uma apresentação. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991. p. 11-23.
- KURY, M. G. *Medeia*: Introdução. In: EURÍPIDES. *Medeia*; *Hipólito*; *As troianas*. Trad. do grego M. da G. Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007a. p. 11-16.
- KURY, M. G. Prólogo. In: EURÍPIDES. *Medeia*; *Hipólito*; *As troianas*. Trad. do grego M. da G. Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b. p. 7.
- OLIVEIRA, F. R. Introdução. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Trad., introd. e notas: Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 13-25.
- TORRANO, J. Nota do Tradutor. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991. p. 25-6.
- VIEIRA, T. O destemor de *Medeia* e o teatro de horror. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue; trad., posf. e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010a. p. 157-176.
- VIEIRA, T. Métrica e critérios de tradução. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue; trad., posf. e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010b. p. 177-8.
- VIEIRA, T. Nota preliminar. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilíngue; trad., posf. e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010c. p. 9-11.

Cultura, modernidade e desencantamento: a versão weberiana da decadência dos mitos

Renarde Freire Nobre

Professor Associado Departamento de Sociologia UFMG

RESUMO: A partir da compreensão do filósofo Odo Marquard de que os homens não podem abolir os mitos por conta da necessidade de se manter as narrativas no seio geral da cultura, o texto procura problematizar a persistência do mito na modernidade. O questionamento se apoiará, sobretudo, na tese de Max Weber a respeito do “desencantamento do mundo”. Com base na ideia geral de que a cultura ocidental experimentou um longo processo histórico de expulsão de motivos mágicos como também ético-valorativos das suas principais rotinas de vida, procura-se mostrar como, não obstante ainda haja importantes discursividades, não mais nos encontramos cotidianamente significados por narrativas ou enredados por histórias, sendo a nossa historicidade precisamente aquela em que não podemos nos furtar de testemunhar a falência ou ao menos a desvalorização dos mitos.

Palavras-chave: mito; desencantamento do mundo; cultura da modernidade; Max Weber.

ZUSAMMENFASSUNG: Ausgehend von der Idee des Philosophen Odo Marquard, wonach die Menschen die Mythen nicht abschaffen können, da die Erhaltung der Erzählungen nötig sei, versucht der Text den Fortbestand des Mythos in der Moderne zu problematisieren, besonders aufgrund von Max Webers These der „Entzauberung der Welt“. Wir versuchen hier, die These zu vertreten, dass, obwohl es noch wichtige Erzählungen gibt, wir unter den modernen Bedingungen nicht mehr durch solche verortet oder in Geschichten verwickelt werden können, wobei unsere Geschichtlichkeit eben genau darin besteht, dass wir uns nicht dem Scheitern oder zumindest der Abwertung der Mythen entziehen können.

Schlüsselbegriffe: Mythos; Entzauberung der Welt; Kultur der Moderne; Max Weber.

Introdução

O pensador Odo Marquard finaliza um dos seus textos com a seguinte assertiva: “Abolir os mitos: sem chance”, como arremate da tese principal de que um mito é essencialmente uma narrativa histórica, que não busca a verdade, mas a valoração da nossa relação com a verdade (a realidade).

Este texto não visa refutar a assertiva nem a tese principal, mas problematizá-la, ou, em boa medida, lançar sobre ela um olhar de desconfiança, apoiado em outro pensador alemão, anterior a Odo Marquard, que é Max Weber. Vou direto à formulação de uma hipótese a ser aqui destrinchada: a importante noção weberiana de “desencantamento do mundo” [*Entzauberung der Welt*], a sua significação cultural, incluindo-se as conseqüências últimas e mais decisivas, descreve o processo geral de desvalorização histórica dos procedimentos mágicos e das metanarrativas no âmago da cultura. Não se declara o fim da magia, do mito ou da religião – não é um positivismo rasteiro - mas a expulsão dos elementos mágicos e sagrados de importantes e determinantes esferas da vida social, a ponto de uma vital perda de relevância cultural, bem como um possível descolamento de tais elementos para o reino das experiências pessoais e círculos mais íntimos de relacionamento.

O desencantamento do mundo

Estou ciente de que a tentadora posição de Odo Marquard inclui a argumentação de que também os pensamentos e teorias sociais que procuram dar conta da decadência do mito para afirmar o caráter contramítico da modernidade, são elas mesmas uma prova, irônica que seja, da necessidade que temos de mitos, ou seja, de narrativas, de verdades.

Como Max Weber responderia? Não sei exatamente, mas é preciso compreender o quanto a sua interpretação da modernidade ocidental inclui a compreensão de que as narrativas, embora ainda formuladas, perderam em grande medida sua substancialidade e sua força valorativa, em parte porque, ao se racionalizarem como conhecimentos objetivos, não estão exatamente escondendo suas intenções valorativas, mas procuram efetivamente castrar em si mesmas tais intenções, esfriando o coração do intelecto, recusando-se a responder à questão humana essencial: *como devemos viver* (conforme a conferência de

Weber *Ciência como vocação*). Sobretudo, o que o pensamento científico exige é que a verdade deixe de ser um produto de narrativas, e passe a ser tratada como um produto metodológico, tecnicamente sustentado. Há um valor último que rege essa posição de neutralidade, a qual Weber denominou *integridade intelectual*, ou seja, a ousadia de se pensar fora do âmbito da crença, do sagrado, em certo sentido, “além do bem e do mal”. Há os nostálgicos que se contorcem com o ocaso ou desprestígio dos mitos, e muitas vezes querem reinventá-los, sob o risco de criarem “monstruosidades”. Mas há os que se resignam. É o caso de Weber.

Weber certamente reconhecia que a vida humana é sempre cultura, alicerçada que está na consciência do espírito e seus valores, o que se aplica ao mais extremo tecnicismo social, como a moderna dominação burocrática, conhecido objeto de pesquisa weberiano. Todavia, deduzir disso que a cultura é sempre mítico ou que os mitos nos serão sempre essenciais, é algo bastante questionável, não somente pelo quanto desconsidera a força das contingências históricas e a mutabilidade das estruturas sociais de vida (simbólicas e materiais), mas também, talvez, por abrigar uma visão demasiadamente humanizada do homem. Uma visão, por sua vez, curiosamente estranha ao conteúdo das narrativas míticas, que sempre nos põem em relação a uma completude que nos escapa embora também possa nos completar (outros mundos, outras realidades).

Nietzsche nos diz em seu Zarathustra que os deuses morrem de muitas maneiras. Como o filósofo, mas com outros pressupostos e intenções, Weber procurou construir uma interpretação (pode-se dizer “narrativa”) contramítica da falência dos mitos. Vou resumir um pouco essa história, cujo núcleo é precisamente a noção de desencantamento do mundo. Conforme se lê em *Ciência como vocação*: “

O destino dos nossos tempos, com a racionalização e a intelectualização que lhe são próprias, e sobretudo com o desencantamento do mundo, que justamente os valores fundamentais e mais sublimes tenham se retirado do espaço público, dirigindo-se, seja para o reino supramundano [*hinterweltlich*] da vida mística, seja para a fraternidade das relações humanas diretas e pessoais. (Weber, 2014, p.430)

O desencantamento do mundo pode ser apresentado como o efeito geral de um longo processo – de modo algum linear e global – de

racionalização, primeiramente simbólica e, posteriormente, técnica de diferentes planos da cultura ocidental. Isso se realizou de modo mais preciso por meio de duas configurações sociais típicas. A primeira delas se encontra no âmbito religioso, onde se manifestam processos de desmágicização do mundo pela edificação de doutrinas e éticas sagradas, sobretudo no âmbito de religiosidades ligadas à questão da salvação e, no interior dessas, as religiões monoteístas. Podemos denominar tais processos de *Racionalização ético-doutrinária*. No domínio religioso, são dois os exemplos típicos encontrados na obra de Weber:

- a) o domínio da palavra ou da lei profética (judaísmo), que é a desmágicização centrada na escrita sagrada; formalismo religioso
- b) o domínio da ação ou da obra sagrada (protestantismo), que é a desmágicização com base na racionalização da conduta prática no mundo; ativismo religioso

Não vou entrar nos meandros de cada caso. Apenas destacar que, em particular, o protestantismo ascético foi o único movimento religioso na história conhecida da cultura a associar a salvação com o estabelecimento de uma ética racional e profissional de caráter mundana, ou seja, voltada para o mundo profano, numa indubitável contribuição para o Ocidente se tornar o que veio a ser. Weber definiu a ética protestante como “ascetismo intramundano”, ou seja, a disciplina no mundo para a glória de Deus. O motivo sempre foi (honestamente) religioso. Nada de interpretação marxista da religião como ideologia de classe. Mas o efeito foi advento do protestantismo ascético foi eminentemente secular, ou seja, contribuiu de forma decisiva para empurrar o homem em direção às ordens mundanas e cotidianas, as quais, conforme sua lógica de funcionamento e eficiência, mostram-se firmemente avessas a quaisquer ingerências de tipo mágico, mítico ou mesmo moral.

Conforme se lê ao final de *A ética protestante e o ‘espírito’ do capitalismo*:

O puritano *queria* ser um profissional – nós *devemos* sê-lo. Pois a ascese, ao se transferir das celas dos mosteiros para a vida profissional, passou a dominar a moralidade intramundana e assim contribuiu para edificar esse poderoso cosmos da ordem econômica moderna ligado aos pressupostos técnicos e econômicos da produção pela

máquina, que hoje determina com pressão avassaladora o estilo de vida de todos os indivíduos que nascem dentro dessa engrenagem. (Weber, 2004, p.165)

A segunda configuração cultural representativa do longo processo histórico de desencantamento do mundo, ao modo weberiano de representá-lo, envolve a moderna secularização da cultura ocidental, com o que se tem a desmágicação e a dessubstancialização dos processos e procedimentos cotidianos por meio de objetivações de ordens sociais, junto a um avassalador desenvolvimento de técnicas racionais em direção a um modo de vida racionalmente orientado. Podem-se denominar tais processos de *Racionalismo de domínio do mundo*. São processos historicamente situados de constituição de esferas sociais de validade e significação “universais”, ou seja, cuja singularidade histórica é serem universais, porque referidos a uma mecânica própria de funcionamento (racionalidade de meios e fins), tendo à frente elites sociais atuantes (empresários, homens de estado, juristas, cientistas, gerentes). Configuram-se macroesferas que, muito embora tenham na sua base valores e são espiritualmente motivadas (como a ética protestante e o espírito do capitalismo), elas não se sustentam mais na base de ideais ou sentidos superiores, mas na forma de procedimentos técnicos, institucionais e práticos, necessariamente reflexivos (avaliáveis, corrigíveis, aperfeiçoáveis). Ao juízo weberiano, há na modernidade um número incalculável e crescente de ações e relações sociais (de caráter econômico, intelectual, jurídico, burocrático) cujos fins almejados dependem exclusivamente do cálculo racional dos meios, inaugurando um modo de vida tecnicamente estruturado, em uma espécie de compulsão racional pós-tradicional, sem juízo e sem peias.

Entre as esferas mundanas e cotidianas mais significativas está a ciência. A ciência foi a grande paixão de Max Weber, que se via, antes de tudo, como um herdeiro da cultura do intelecto na sua forma mais racionalizada, que é o pensamento científico. Como busca do “conhecimento pelo conhecimento”, destituindo-se da verdade qualquer sentido transcendente ou moral, a ciência impõe-se como uma vontade cega, uma fatalidade e uma inexorabilidade, objetivando-se como domínio exteriorizado no plano geral da cultura. Diferentemente da tradição religiosa, e contra ela, a ciência desdenha da Verdade Absoluta e da Lei Sagrada, só segue a lei da mecânica do intelecto reflexivo e empiricamente referido.

Mas, ainda que eivada de paixão e compromisso, também desdenha de ser uma vocação em nome de Deus. A integridade intelectual da ciência vem a subverter o sentido ético-religioso da vocação ao menos em dois sentidos que se somam: a) reconfiguração da vocação como necessidade e compromisso, em vez de chamado e serviço; b) e, mais ainda, profanação da vocação, pois o profissional da ciência faz seus sacrifícios para um “Deus” sem Lei e sem Moral, um Deus humano, demasiado mundano e cotidiano, nada transcendente, um “Deus” maquinal, a olhar para o mundo e formular os problemas de um modo objetivo e inclemente, enfim, um Deus nem bom nem justo, um Deus demoníaco. Sem se esquecer que foi o puritano que, paradoxalmente abençoeou um modelo de ação que fez com que o próprio trabalho abandonasse o barco da salvação.

Weber reconhecia que a ciência rejeita os pressupostos da fé e abraça o mundo com as “frias mãos esqueléticas” da manipulação intelectual. É, dos assassinos de Deus, o mais confesso, porque a ciência não pode ser simplesmente indiferente ao domínio do divino (como a economia ou a burocracia), ela precisamente explicitar a recusa da causalidade “mágica” ou “misteriosa”, erguer-se como um adversário de peso, em cuja luta encontra forças para afirmar seus princípios e sua profanidade. Talvez porque, afinal, é a ciência quem afronte o mais inegociável dos votos sagrados (a obediência). Não por acaso estavam os experimentadores modernos entre os candidatos mais indicados aos julgamentos Inquisitórios.

De modo mais amplo, aglutinando o conjunto das esferas tipicamente seculares e pós-tradicionais, o desencantamento tipicamente moderno, como consequência da consolidação de um racionalismo de domínio do mundo, implica algo mais do que a expulsão da magia do receituário de ações práticas e intelectuais; é também a expulsão de toda e qualquer condução baseadas em orientações éticas, pessoais, substituindo-se o domínio dos valores substantivos pelo domínio dos fins calculáveis e dos procedimentos coerentes. Portanto, para além de uma desmágicização dos meios, mas uma objetivação/cultivação dos fins.

Ainda que os fins sejam irracionais (o que significa viver para ganhar dinheiro ou ter sucesso ou aumentar o controle técnico-racional do mundo?), ainda que guardem um ranço ou mesmo um brilho mítico, ainda que dependam da ação de indivíduos motivados, os fins estão cultivados conforme o formalismo e a pragmática racionais. Nossos

deuses (ou demônios) são titãs desencantados e impessoais, os quais não se sustentam mais narrativas nem permitem uma comunhão mística.

Em um mundo dominado por procedimentos técnicos, Weber reconhecia na política a esfera adequado de resposta à pergunta mais substancial para uma coletividade humana: como devemos (queremos) viver. É verdade que outras dimensões podem se imiscuir nessa questão, como se vê nos movimentos de valorização da vida como obra de arte ou da vida como hedonismo. Contudo, a política guarda uma relação peculiar com a história e o mito, ao se apresentar como espírito da comunidade (a representação da nação, do povo, da lei) ou quando formula promessas de outro futuro (o outro lugar, a terra, o mítico); A política, de certo modo, pode ser entendida como o último grande celeiro mítico, que remete à Nação e a história de um povo, ao mesmo tempo em que adentra a modernidade, explicita contradições histórico-sociais, cultiva ideais e fabula destinos comuns.

Mas... De um lado, há a objetivação da política como Estado e seu dois braços, a arma e a norma, a força de guerra e a organização burocrática. Weber define o Estado como “estrutura de dominação baseada no uso legítimo da força física”, mas também é um complexo arcabouço racional-legal, fortemente burocratizado. A política, sobretudo na sua fase moderna, de Estado-Nação, está longe de ser só espírito, valores e fins. Aliás, ela é melhor definida por seus meios do que por seus fins. E, ainda que carregue a tarefa hercúlea e decisiva de criação de valores, de condução de um povo, de formulação de destinos coletivos, a política não pode mais reencantar o mundo. Nisso se inscreve a onda e o ocaso das utopias. Para Weber, saber dos limites da política, não diminuía a sua importância nem lhe castrava os sonhos, apenas aumentava a sua “responsabilidade” e o imperativo do realismo no governo dos homens. Não há sentido uma política que não contenha sonhos, que não aspire o impossível, mas nas condições modernas, era preciso fazer isso com os pés no chão, sem projetos mirabolantes, sem revoluções radicais, sem mistificações, sem projetos mirabolantes, com a coragem decisiva de encarar o “destino dos nossos tempos”.

A partir do exposto acima, pode-se dizer que são três as características estruturais modernas que ajudam a sustentar a decadência dos mitos:

- 1) a impessoalidade, na medida em que, em larga escala, não nos orientamos mais por referências mágicas, míticas ou mesmo éticas (ainda que depare com mistérios, aumente o grau de incerteza ou continue a se acreditar em valores morais)
- 2) a fragmentação, na medida em que não nos embriagamos mais de metas e cosmos narrativas, ao menos não tanto quanto nos especializamos e seguimentos procedimentos práticos.
- 3) Democratização, o que implica o descrédito das autoridades tradicionais e sagradas.

Na modernidade, coletivamente nos embriagamos e nos rogamos e nos estimulamos por muitos meios, mas não mais por cosmovisões, não mais por mistérios, não mais por certezas morais. Não que os sonhos não deram certo, não que os nossos mitos modernos falharam. Pelo contrário, é porque eles viraram realidade que o desencantamento moderno/secular se faz presente e crescente. O que de fato se sonhou foi o que se consumou: o controle técnico-racional especializado do mundo. Ainda que não se tivesse clareza dos efeitos, os sonhos foram fabricados. Os valores e ideias presentes no ceio da narrativa moderna, com os quais a modernidade se mitificou, por assim dizer, eram todos eles voltados para o mundo, ou melhor, para o bom desempenho no mundo. Conduziram a um cenário social em que os ideais se desdobram em interesses práticos, os sonhos viraram projetos (e também pesadelos reais), as utopias demandam doses cavalares de realismo, e os aventureirismos se qualificaram como empreendimentos.

A modernização e sua potência contramítica

Weberianamente falando, a racionalização, intelectualização e burocratização do mundo – uma palavra, o desencantamento - , não desmentem que a cultura segue alicerçada em valores (fins), que os valores seguem sendo importantes, uma fonte de vida e ânimo. Mas daí chamar as constelações de valores (pessoais e impessoais) de micro ou macromitos talvez não seja algo preciso, porquanto as nossas certezas, ofícios e ideais estão dispostos em um plano geral contramítico, o plano da *modernização*. Aqui, então, a partir das análises weberianas, mas extraindo conclusões próprias, encontramos uma pista sólida. Sigamos por um jogo de frases:

- 1) a *modernidade* certamente comporta mitos, tem lá os seus mitos, isso certamente se aplica ao menos à irrupção do mundo moderno (o progresso como mito, por exemplo);
- 2) a *modernização*, o processo geral de afirmação das tendências modernas, é eminentemente contramítica;
- 3) Os mitos modernos são tragicômicos, conspiram contra si mesmos.

Chamemos *modernização* o princípio de contraversão do mito, de expulsão do mito da esfera pública, da vida mundana e cotidiana. A modernização é uma lógica de desencantamento. A modernização traz os germes da velocidade e da fragmentação, uma cultura inóspita a mitos genuínos. Os devires de nossos mitos são mentirosos e têm prazo de validade (transitoriedade). Mas, como poderia mesmo nascer mitos “verdadeiros” em um mundo humano, demasiado humano, mundano, cotidiano?

De fato, a modernidade não é desprovida de mitos. Não foram poucas as promessas e as utopias criadas, ao mesmo tempo, mantêm-se instituições que tem lastro na tradição (o Estado-Nação, em particular). A hipótese contudo é a de que um determinado modo moderno de cultivação dos mitos (ideologias, utopias, ícones, imagens, etc.) talvez venha a trair todos os significantes em que se alicerçam os genuínos mitos. Uma vez que os mitos pertencem a uma matriz cultural e exigem condições de possibilidade; é perigoso pensá-los mitos soltos e fabricados ao léu, como se a história humana fosse apenas narrativa (mental, espiritual).

Quais são os elementos típicos de uma cultura mítica genuína? Pode-se arrolar alguns e, em relação a cada um, sustentar o caráter contramítico da modernização:

Elemento 1: narrativa cosmológica, completitude e coesão significativa

O que se vê na modernidade é o descrédito da história como narrativa, da história testemunho. O que os restou, sobretudo, foi a mídia virtual como narrativa cotidiana.

Ao mesmo tempo, nossa cosmologia é tecnocientífica. A narrativa possível pode ser a de uma viagem espacial ultratecnológica.

Elemento 2: a crença em outros mundos;

Na modernidade, o que se tem é a confiança racional no mundo real, informado e controlável (os “espíritos” hoje são partículas invisíveis). Vivemos na obsessão do “real”. A ciência sem dúvida ocupa uma posição de destaque nesse destino.

Elemento 3: a repetição do mesmo

Contrariamente, o que se vê na modernidade é a reprodução do novo (ou a repetição da reprodução), transitoriedade de todas as coisas.

Elemento 4: A referência territorial

A modernidade substitui a territorialidade pelo mundo virtual e informacional

Elemento 5: o rito performativo e sagrado

O que passa a prevalecer na modernidade é o rito imagético e ordinário; a sociedade do espetáculo

Elemento 6: a calculabilidade mágica (a racionalidade dos fins)

A modernidade é o reino da calculabilidade técnica (matemática); a racionalização dos meios e objetivação dos fins.

Por conta das subversões contramíticas, onde quer que se esteja tratando de mito no plano da modernidade, está se tratando de fim ou de morte, não porque o *mito* não mais exista ou tenha se acabado, mas porque está para a morte, o descrédito, a desvalorização, o desvanecimento, o simulacro, o pastiche, a midiaticização, o politicamente correto, a mentira. Na normalidade moderna, por força do regime das imagens dessubstancializadas, desdenha-se do vínculo entre verdade e existência, algo imprescindível ao estatuto mítico da cultura. Porque mítica é a crença/certeza na substancialidade das imagens. Daí a sugestiva definição de Sônia Viegas: “mito é pensar por imagens”. Mas mito é mais do que pensar por imagens. Isso ainda nós, de certo modo, seguimos fazendo. Mito é cultura, tem organicidade, inclui esquemas classificatórios e visões do mundo, organiza o mundo por força de imagens e exemplos, marcando coisas e ações com uma carga de autoridade, sacralidade e ritualismos. Genuinamente, em uma cultura mítica, os mitos explicam, justificam, categorizam e organizam a vida coletiva, são ativos e tecem laços com o eterno e o imortal (tradição).

Mítica é a regência imagética de um mundo de relações (entre homens e dos homens com as coisas, os fenômenos, os demais seres).

A substancialidade das imagens míticas estava garantida precisamente por serem os mitos mais do que narrativas, cosmologia, espiritualidade. As imagens integradas ao modo de existência. No solo mítico, ao mundo se dedica uma atenção coletiva e eivada de sacralidade

(verdade superior, autoridade formular). Se o mito fosse apenas ou essencialmente narrativa, contação de histórias, interpretação, talvez fosse correto dizer que o mito permanece forte e inabalável. É provável até supor que a base original da cultura seja a fofoca, a invenção, a fabricação fabulação do terceiro/o outro. Mas mito não é só história, envolve a cultura e a sociedade, suas práticas e instituições; assim como nem toda fofoca ou história tem conteúdo ou caráter mítico. Seria preciso averiguar o que poderia significar o mito em um regime de “fofocas virtuais”.

Sem dúvida, seguimos narrando e ligados em narrativas. É mesmo perfeitamente plausível supor a narrativa como constante antropológica, como universal cultural. Todavia, a questão é se o status moderno ou hodierno permite seguir conceituando as narrativas de mitológicas ou míticas. O fato é que, sob condições modernas, conforme a modernização de estruturas e práticas sociais, não mais nos encontramos significados por narrativas ou enredados por histórias. Claro que ainda há narrativas e histórias, mas elas se dispõem em um palco sem grandes e expressivos mitos, que é a nossa contemporaneidade moderna. Nossa historicidade é precisamente aquela em que não podemos nos furtar de testemunhar a falência dos mitos. Estamos significados por ciências, tecnologias e especialistas; e estamos enredados por mercados; significação técnica e enredamento econômico. A ciência não narra, ela evidencia; não serve para darmos conta da verdade, mas para fabricação de dispositivos reais (físicos e mentais). De modo mais amplo, no conjunto das esferas mundanas e cotidianas que perfazem o *racionalismo de domínio do mundo*, a modernidade se caracteriza por um consistente e profundo descondicionamento em relação à tradição mítica. Somos desencantados, ou seja, descondicionados a pensar miticamente e a operar magicamente, sobretudo por meio da fixação de recursos formais e lógicos (meios racionais).

Especulação final

Se o mito pode ser dito “pensar por imagem”, bastaria, talvez, nos mirarmos nos escritores, sobretudo os poetas (e também nos grandes pensadores), para localizarmos os genuínos fabricantes de mitos em plena modernidade. Mas sustentamos que o pensamento mítico encontra-se integrado com o mundo, fazem parte da corporeidade da cultura. É um pensamento da ordem de uma práxis, instrui procedimentos e é eminentemente coletivo. Então, em sendo os poetas tão solitários,

compositores de poemas tão deslocados do mundo organizado, poder-se-ia indagar: afinal, para que nos valem os mitos poéticos? Talvez aí se encontre os sinais de mitos vigorosos que, embora não forjem espíritos coletivos, estão longe de encontrarem para a morte, precisamente porque fora das fronteiras da cultura (o comum) e da sociedade.

É possível, então, que as experimentações de imagens como efetiva substancialidade sejam, hoje, espécies de *linhas de fuga*. Mitos genuínos só seriam viáveis às margens do moderno ou das forças modernizantes, onde modernização e desencantamento não podem chegar, mesmo que se ande a jato, comunique-se em tempo real ou se espalhe sensores por toda parte. É importante isso para compreendermos que a falência da cultura mítica e o desvanecimento dos mitos genuínos não significam o fim do espírito ou da alma, da cultura ou da história, do imaginário ou do simbólico, dos sonhos ou do encanto, enfim, da vida pulsante, ainda que as imagens possam ter perdido de vez a potência de estruturação de destinos verdadeiramente comuns.

Referências Bibliográficas

MARQUARD, Odo. *Abschied vom Prinzipiellen*. Stuttgart: Reclam, 1981. p. 91-116. (Tradução de Georg Otte – Louvor ao Politeísmo – manuscrito)

WEBER, M. *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

WEBER, M. A ciência como vocação. In: BOTELHO, A. (Org.). *Sociologia essencial*. São Paulo: Pinguim Companhia, 2013.

Conversa sobre a poesia, de Friedrich Schlegel: uma nova mitologia?

Rodrigo Vieira Ávila de Agrela
UFMG-Doutorando

RESUMO: *Conversa sobre a poesia*, de Friedrich Schlegel, encontra-se nos dois últimos cadernos da *Athenäum* de 1800. Tem sua forma inspirada no diálogo platônico – modelo que, de acordo com Schlegel, produz a síntese entre o poético e o filosófico –, e tematiza as preocupações do escritor alemão no período, ou seja, a poesia romântica. Schlegel aponta o problema de uma ausência de ponto de apoio consistente para a poesia moderna, uma vez que esta só poderia ser iniciada por uma nova mitologia. Baseado na noção de que os antigos se utilizaram da mitologia clássica para nutrir a criação artística, o autor alemão acredita que eles, os modernos, também necessitariam de uma mitologia que pudesse nutrir a imaginação poética. Diante disso, é objetivo deste trabalho criar uma discussão a respeito dessa nova mitologia, considerando a relação (problemática) entre filosofia e poesia, ainda que, segundo Friedrich Schlegel, ambas estejam intimamente conectadas.

Palavras-chaves: *Conversa sobre a poesia*; Friedrich Schlegel; nova mitologia.

ZUSAMMENFASSUNG: *Das Gespräch über die Poesie* von Friedrich Schlegel ist Teil der letzten beiden Hefte der Zeitschrift *Athenäum* aus dem Jahre 1800. Inspiriert von den platonischen Dialogen, die, so Schlegel, die Synthese zwischen Dichtung und Philosophie schaffen, thematisieren sie für diesen deutschen Schriftsteller das Hauptinteresse der Zeit, die romantische Poesie.. Schlegel beklagt das Fehlen eines Bezugspunktes für die moderne Poesie und geht davon aus, dass diese nur auf der Grundlage einer Neuen Mythologie Bestand hätte. Davon ausgehend, dass die Alten die klassische Mythologie als Fundament für das künstlerischen Schaffen benutzten, glaubt unser deutscher Autor, dass auch die Modernen einer Mythologie für ihre poetische Einbildungskraft bedürfen. So ist es Ziel der vorliegenden Arbeit, zur Diskussion um diese

Neue Mythologie unter Beachtung des (problematischen) Verhältnisses zwischen Philosophie und Poesie beizutragen, so sehr beide auch nach Friedrich Schlegel eng miteinander verbunden sind.

Schlüsselbegriffe: *Gespräch über die Poesie*; Friedrich Schlegel; neue mythologie.

Uma das basilares contribuições para o Romantismo foi a filosofia de Jean-Jacques Rousseau, considerado um precursor do Romantismo devido ao seu pessimismo em relação à sociedade e à civilização. Ele exalta a natureza, a simplicidade da criação e a nostalgia do primitivo, surgindo, portanto, uma nova concepção de natureza. Rousseau coloca a interioridade do homem no centro da questão, uma vez que para ele é hora do sujeito voltar-se para si. O sentimento passa a ser fundamental para a vida do indivíduo, e é através dele que o mundo racional pode ter sentido. Em *Os devaneios do caminhante solitário*, de 1782, vê-se um homem que se entrega às paixões, à solidão, deixando que o seu interior se comunique com o ambiente natural, em uma tentativa de fusão. É a partir desse processo que ele poderá perceber a sua complexidade e se autocompreender – há aqui um alargamento dos horizontes por meio da subjetividade.

As árvores, os arbustos, as plantas são o enfeite e a vestimenta da terra. Nada é tão triste como o aspecto de um campo nu e sem vegetação, que somente expõe diante dos olhos pedras, limo e areia. Mas, vivificada pela natureza e revestida com seu vestido de núpcias no meio do curso das águas e dos cantos dos pássaros, a terra oferece ao homem, na harmonia dos três reinos, um espetáculo cheio de vida, de interesse e de encanto, o único espetáculo no mundo de que seus olhos e seu coração não se cansam nunca (ROUSSEAU, 1986, p. 93).

Nesse sentido, essas ideias rousseaunianas foram levadas tão a sério a ponto de criar uma nítida oposição entre civilização/sociedade e natureza. *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, pode representar com maestria esse exemplo de oposição, já que temos no protagonista um desejo constante de fuga à natureza, e a partir disso uma tentativa de fusão:

Tinha diante da vista a cadeia de montanhas que em criança tantas vezes contemplei com olhar de inveja. Eu ficava ali sentado durante horas, transportava-me para longe na imaginação, toda minha alma se perdia nas florestas, nos vales que pareciam sorrir-me de longe, envoltos em seus véus vaporosos... E quando tinha de me retirar, que pena não sentia ao ter de abandonar aquele lugar querido! (GOETHE, 2008, p. 112).

Goethe, ao lado de Jacobi,¹ será o responsável por compartilhar, bem cedo, as ideias de Baruch Espinosa, ou melhor, nas palavras de René Wellek “Goethe [...] formula claramente o que, em 1812 ele declarou ter sido ‘der Grund seiner ganzen Existenz’ (a base de toda a sua existência), isto é, ver Deus na natureza e a natureza em Deus” (WELLEK, 1963, p. 147). Para esclarecimentos, Espinosa é uma fonte de inspiração por identificar Deus com a natureza, propondo, portanto, uma noção panteísta. Não só Goethe foi adepto do panteísmo, mas muitos escritores começaram a aderir à filosofia de Espinosa, que floresceu entre os poetas antes mesmo de alcançar uma hegemonia enquanto teoria filosófica:

1. Com efeito, nossos primeiros românticos agiram por um instinto panteísta que eles mesmos não compreendiam. O sentimento, que tomavam como nostalgia da Igreja católica, tinha uma origem mais profunda do que eles próprios pressentiam, e sua veneração e predileção pelas tradições da Idade Média, suas crenças populares, demonismo, magia, bruxaria... tudo isso era apenas uma nova inclinação subitamente despertada por eles, porém incompreensível, pelo panteísmo dos antigos germanos, e, nessa figura desprezivelmente maculada e malignamente mutilada, amavam, no fundo, apenas a religião pré-cristã de seus antepassados (HEINE, 1991, p. 109-110).

¹ F. H. Jacobi (1743-1819) foi um filósofo alemão responsável por revelar a M. Mendelssohn (1729-1786) que o escritor G. E. Lessing (1729-1781), antes de morrer, lhe confidenciou que se converteu, secretamente, ao panteísmo de Espinosa. Essa revelação origina uma troca de correspondência entre Jacobi e Mendelssohn que foi publicada sob o título *Sobre a doutrina de Espinosa em cartas ao sr. M. Mendelssohn*, em 1785. Esse período, portanto, revela uma primeira etapa da recepção da obra de Espinosa que será conhecida como *Pantheismusstreit* ou Querela do Panteísmo.

Panteísmo é, de um modo geral, a identificação entre Deus e a natureza; em outras palavras, a perspectiva panteísta considera Deus como vida, como personalidade diluída no mundo empírico. Seriam homem e natureza componentes de uma mesma substância inteligível, una e harmônica. Cada elemento do ambiente natural teria, intrinsecamente, uma centelha divina, sendo as partes de um todo cósmico.

O resgate do elo entre homem e natureza foi uma das preocupações do movimento romântico. Essa relação, segundo Friedrich Schlegel (1994), foi responsável por fundar uma nova mitologia, sendo a expressão poética a forma de conhecimento da realidade mais profunda. Essas questões surgiram com grande força na Alemanha e se propagaram em outros romantismos. No livro *Conceitos de crítica* (1963), René Wellek afirma que na literatura alemã há uma unidade fundamental:

É a tentativa de criar uma *nova arte* diferente da do século XVII. Esta nova perspectiva dá ênfase à totalidade das forças do homem, não somente à razão e sentimento, mas à intuição, ‘intuição intelectual’, a imaginação. É um ressurgimento do neoplatonismo, *um panteísmo* (quaisquer que sejam suas concessões à ortodoxia), um monismo que chegou a *uma identificação de Deus e do mundo*, da alma e do corpo, do sujeito e do objeto (WELLEK, 1963, p. 149, grifos nossos).

Essa tentativa de criar uma nova arte se manifestou em diversos países da Europa. Apesar de ser acolhida de acordo com as características do país que se instala, é possível notar essa visão romântica da natureza não só nos escritores alemães, mas nos franceses, ingleses e até mesmo nos brasileiros como José de Alencar e Gonçalves Dias.

Para os membros de Jena,² faltava-lhes uma mitologia, tal como os antigos. Daí a necessidade de se criar uma. Não de qualquer forma.

² Primeiro grupo romântico que surgiu na Alemanha, em 1799. Chamado de Jenaer Romantik ou Romantismo de Jena, participaram desse grupo Novalis, os irmãos August Schlegel e Friedrich Schlegel, Schelling, entre outros. Os membros de Jena tinham como principais interesses o estudo da história e da crítica literárias e a reflexão filosófica. O grupo encerrou-se em 1801.

Essa nova mitologia deveria surgir do mais íntimo do espírito, deveria ser, segundo Schlegel, “uma expressão hieroglífica da natureza circundante” (SCHLEGEL, 1994, p.54). Goethe, (e vale ressaltar: influenciou Friedrich Schlegel – apesar das diferenças entre eles) –, tentou criar novos mitos na sua literatura, ilustrando poeticamente a relação Deus e mundo. O que torna a poesia a responsável por conservar o ideal das coisas, seja do homem ou da natureza – é o mais íntimo mistério da arte e da ciência. Como afirma o personagem Lothario, do livro *Conversa sobre poesia* (1994), “Todos os jogos sagrados da arte são apenas simulacros distantes do jogo infinito do mundo, da eterna obra de arte que se forma a si mesma” (SCHLEGEL, 1994, p. 58). Por isso o maior desejo dos escritores românticos é tentar unir arte e natureza, fazendo do poema a criação de um todo cósmico e sendo o poeta o responsável por criar seu próprio painel e sua própria linguagem – “A linguagem luta para se tornar natureza” (WELLEK, 1963, p. 193).

Conversa encontra-se nos dois últimos cadernos da *Revista Ateneu* de 1800. Tem sua forma inspirada no diálogo platônico – modelo que, de acordo com Schlegel, produz a síntese entre o poético e o filosófico –, e tematiza as preocupações do escritor alemão no período, ou seja, a poesia romântica (STIRNIMANN *apud* SCHLEGEL, 1994, p. 25). O livro apresenta uma paródia do grupo de Jena: Antonio é o próprio autor; Ludoviko é Schelling; Lothario, Novalis e outros personagens que representam nomes importantes desse primeiro momento.

Tem-se sido sempre estimulante falar de poesia com poetas e pessoas de inclinação poética. De muitas conversações deste gênero jamais me esqueci, enquanto de outras já não sei ao certo o que pertence à fantasia e o que pertence à lembrança; muita coisa efetivamente ocorreu, e o resto terei inventado. Como na conversa que se segue, que deve apresentar em oposição pontos de vista completamente diferentes, cada qual podendo apontar o espírito infinito da poesia sob uma nova luz [...] O interesse desta variedade de abordagens fez-me decidir por partilhar o que havia observado numa roda de amigos, e inicialmente pensado apenas em referência a estes, com todos os que, pelo sentimento e disposição, iniciaram a si mesmos nos sagrados mistérios da natureza e da poesia, graças à sua interna abundância de vida (SCHLEGEL, 1994, p. 31).

Schlegel aponta o problema de uma ausência de ponto de apoio consistente para a poesia moderna, uma vez que esta só poderia ser iniciada por uma nova mitologia. Baseado na noção de que os antigos se utilizaram da mitologia clássica para nutrir a criação artística, o autor alemão acredita que eles, os modernos, também necessitariam de uma mitologia que pudesse nutrir a imaginação poética. Daí, a importância do idealismo como o responsável por abrir caminho para a elaboração dessa nova mitologia tão desejada pelos românticos, fruto do gênio artístico. O idealismo seria o “grande fenômeno” do Romantismo que permitiria ao homem, pelo mundo do espírito, expandir-se em um desenvolvimento progressivo – mas o idealismo seria apenas a parte de uma luta da humanidade para encontrar o seu centro.

O idealismo, que no aspecto prático nada é senão o espírito dessa revolução – suas grandes máximas, que devemos exercer e expandir partindo de sua própria força e liberdade – é no entanto, do ponto de vista teórico – não importa quão grande possa se mostrar também aqui –, apenas uma parte, um ramo, uma modalidade de manifestação do fenômeno de todos os fenômenos: a humanidade lutando, com todas as forças, para encontrar seu centro (SCHLEGEL, 1994, p. 52).

Schlegel, ainda, chama de “intuição simbólica” o meio pelo qual a mitologia deveria transformar a natureza sensível e psicológica em infinito e absoluto: “E o que é toda bela mitologia senão uma expressão hieroglífica da natureza circundante nesta transfiguração de fantasia e amor?” (SCHLEGEL, 1994, p. 54). Para ele, a mitologia é uma obra de arte da natureza – o mais elevado é configurado em seu seio e o princípio de toda poesia é superar a razão. Friedrich considera o homem como parte integrante de um todo. Dentro dele é possível encontrar “o poema único da divindade”. Devido a isso, somos todos capazes de perceber as manifestações artísticas, já que na nossa interioridade também há uma centelha do que há no poeta, no artista.

Não é preciso que alguém se *empenhe* em obter e *reproduzir* a poesia através de discursos e *doutrinas racionais*, ou mesmo produzi-la, inventá-la, estabelecê-la e fornecer-lhe leis punitivas, como seria do agrado da teoria da arte poética. Assim como o coração da terra se

reveste de plantas e formas, assim como a vida brotou por si mesma das profundezes e tudo tornou-se pleno de criaturas que alegremente se multiplicavam, assim também brota espontânea a *poesia da força primeva* e invisível da humanidade, quando o cálido raio do sol divino atinge e fecunda. Somente as formas e as cores podem expressar, em cópia, como o homem é constituído; e de poesia, também, só se pode falar em poesia (SCHLEGEL, 1994, p. 30, grifos nossos).

Schlegel critica a necessidade e o empenho de reproduzir a poesia por meio de uma atividade racional regida por uma arte poética. Ao contrário, concebe a poesia romântica como algo espontâneo, sem regulamento de uma arte poética – a verdadeira poesia deve brotar do íntimo do artista – já que ela é expressão de uma força absoluta que rege a humanidade. Aqui, as ideias de gênio, inspiração e imaginação estão intimamente ligadas com esse ato criativo, uma vez que o poeta tem a necessidade de uma comunicação entre o seu interior e o exterior, ou seja, o poeta sempre deve buscar ampliar a sua poesia. Esse contato com o outro, com o que está fora, realiza no artista um processo de reencontro e complemento de sua natureza e, portanto, de sua divindade. Essa divindade, até então, para Schlegel encontrava-se nas sombras, sem nome e sem forma. Somente com uma nova mitologia é que esse divino poderia ganhar formas, dando ao poeta moderno uma base para a eclosão da poesia.

Afirmo que falta a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos, e tudo de essencial em que a arte poética moderna fica a dever à antiga reside nestas palavras: nós não temos uma mitologia. Acrescento, entretanto, que estamos próximos de possuir uma, ou melhor: é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la (SCHLEGEL, 1994, p. 51).

Diferente da dos antigos, que a poesia era derivada de um mundo cheio de sentido, portanto, ideal para o ato poético, essa nova mitologia, surgiria de forma inversa: deve ser elaborada do mais íntimo do espírito – na consciência humana está instalado o sensível e o espiritual; e nessa mitologia encontraremos a poesia. Os poemas dos antigos representam as partes de um todo caótico e cheio de sentido, sendo a poesia antiga

“um único, completo e indivisível poema” (SCHLEGEL, 1994, p. 51). Para o escritor alemão, o mesmo deveria acontecer na poesia moderna, talvez até, de forma mais bela.

Nesse processo de criação, o homem estaria apenas começando a tomar consciência do seu poder divinatório. Por esse autoconhecimento ele será capaz de ampliar seu espírito e, desta forma, chegar ao apogeu de uma vida cheia de sentido. É interessante notar que para Schlegel, e para muitos românticos, a idade de ouro não está no passado, mas, sim, em um futuro próximo. Voltar aos antigos é somente uma forma de conhecimento e inspiração.

Além de ficar clara a diluição da filosofia idealista de Fichte em *Conversa sobre a poesia*, nota-se também a influência de Spinoza nessa “sinfilosofia” de Schlegel. O alemão elege o filósofo holandês por sua objetividade na construção de um pensamento que relaciona a mística à poesia.

Penso da seguinte maneira: assim como a Doutrina da Ciência continua sendo, segundo o ponto de vista daqueles que não perceberam a infinitude e perene abundância do idealismo, ao menos uma forma plenamente realizada, um esquema geral para toda ciência, também Espinosa, de maneira análoga, é a base universal e apoio para todas as modalidades de misticismo individual; isto, penso eu, mesmo o que não entendam muito de misticismo ou de Espinosa reconhecerão de boa vontade (SCHLEGEL, 1994, p. 56).

Logo, na tentativa de criar, ou esboçar, uma discussão a respeito de uma nova mitologia, Schlegel ressalta que a filosofia e a poesia estão intimamente conectadas. O que a filosofia nos mostra por meio da abstração, a arte concretiza. Como Gerd Bornheim afirma no texto “Filosofia do Romantismo” (2008): “A poesia seria o idealismo concretizado; seria um idealismo, poderíamos dizer, convertido em realismo” (BORNHEIM, 2008, p. 94). Em um desejo quase que obsessivo dos românticos por unidade, Schlegel considera filosofia, arte, moral e religião um todo único.

Referências

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marcelo Backers. Porto Alegre: L&PM, 2008.

HEINE, Heinrich. *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ROUSSEAU, J. J. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução, introdução e notas de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

Sem leite e derivados: intolerâncias na contemporaneidade

Sabrina Sedlmayer

Professora Associada FALE-UFMG

Para Ariana Yang

RESUMO: A palestra questiona como as intolerâncias e as alergias a leite de vaca, mais do que exemplos relacionados a problemas metabólicos, a evolução humana, ao fato de o homem criar animais para o consumo e alterar o meio ambiente, apresentam-se, na contemporaneidade, controladas pelos dispositivos da Biopolítica. Percebe-se, na atualidade, um aumento considerável de pessoas que não podem consumir leite nem derivados. Levanta-se, assim, a hipótese de que a resposta adaptativa ao leite não é somente genética, mas também cultural. Sugere-se rever como, na tradição ocidental e oriental, tal bebida apresenta-se como um alimento altamente simbólico, algo que Roland Barthes denominou de “alimento-signo”, “alimento-totem”. Argumenta-se que a ingestão do leite associa vida, natureza e conhecimento, aspectos que há muito tempo a literatura tomou para si, como tema e motivo, como, por exemplo, na obra do escritor mineiro Pedro Nava.

Palavras-chave: alergia a leite, Biopolítica, Pedro Nava

ABSTRACT: The lecture questions how intolerance and allergy to cow's milk are controlled by Biopolitics in current times, being more than just facts related to metabolism issues, human evolution or the fact that mankind raises animals for human consumption and consequently modifying the environment. It is evident that there's been a considerable increase in the number of people who are unable to consume milk or any other dairy foods. Therefore, a hypothesis has been formulated stating that the adaptive responses to the product are not only genetic but cultural as well. An analysis is suggested regarding how in the Western and Eastern traditions milk has been considered a highly symbolic liquid called

“symbolic-food” or “totem-food” by Roland Barthes. One reasons that milk intake is associated to life, nature, and knowledge, traits that have been embraced by literature as a theme and reason, as, for instance, seen in Pedro Nava’s work.

Keywords: allergy to milk, lactose intolerance, Biopolitics, Pedro Nava

Segundo o *Dictionnaire de Cultures alimentaires*, organizado por Jean-Pierre Poulain, lançado na França no final de 2012, estima-se atualmente que 65% da população mundial seja intolerante à lactose. Por intolerância, entende-se a má-absorção deste específico açúcar, chamado lactose, existente em todos os leites dos mamíferos, inclusive no das mulheres mães que consomem leites animais.

Se o número de intolerantes cresce vertiginosamente na sociedade contemporânea, o aumento da quantidade de interpretações acerca dos sintomas, do tratamento, da cura, das dietas, das formas e dos usos com que o “mercado” tem respondido a esse mal-estar, se dá, também, de forma exponencial. A hipótese genérica é que vem ocorrendo uma mudança adaptativa em relação à ingestão do leite e seus derivados em esfera global.

Acolherei alguns pontos de vista sobre o assunto, não como forma de revisão bibliográfica acadêmica, como costume fazer, aqui, em nossa Faculdade. Permito-me, nessa Semana de Letras, particularmente nesta data, inaugurar, junto aos colegas, alunos, convidados, este grupo de pesquisa interdisciplinar, o SAL, e falar de um outro lugar, ao discorrer acerca de um processo que se iniciou há 12 anos, quando descobri que um membro da minha família era não apenas intolerante à lactose, mas alérgico a todas as proteínas do leite (caseína, lactoalbuminada, etc), sendo afetado por uma doença que recebe hoje a sigla APLV (alergia a proteína do leite de vaca).

Como exercício de síntese, tentarei agrupar em alguns tópicos informações oriundas de leituras quase sempre sôfregas, intempestivas, realizadas em modalidades textuais diversas, que inclui a oralidade, conversas *com* e *entre* mães (paulistas, mexicanas, colombianas, amazonenses, baianas) e singulares pais, em salas de espera de consultórios médicos, flânerie seletiva em dezenas de livros de receitas, dicionários alimentares (como o já citado, que fundamentará várias das colocações aqui trazidas), edições clássicas de história de alimentação

(*História da Alimentação no Brasil*, do Luís da Câmara Cascudo) tudo entremeado a prosa e poesia, além de outros saberes impuros que tangenciam, sub-repticiamente, esta minha fala.

Para tanto, levantarei seis pontos.

Ponto 1

Uma das interpretações mais difundidas, por médicos e nutricionistas, é que o consumo do leite é um exemplo pontual de adaptação metabólica da evolução humana, uma vez que, com o passar do tempo, o homem desenvolveu a capacidade de continuar a ingerir leite e derivados, mesmo deixando de ser bebê. Sabe-se que a quantidade, no organismo, da lactase, a enzima intestinal responsável pela quebra da lactose, começa a diminuir sua quantidade no organismo após os dois, três anos de idade. A atividade da substância reduz-se, de forma mais acentuada, a partir dos cinco anos e, em alguns casos, cessando, completamente, no período da adolescência.

Ponto 2

A prática de criação de animais induziu uma mudança biológica nos homens, alterou o ambiente e selecionou alguns genes. *Se foi e é* passível desenhar o ambiente, forças evolutivas continuam a agir durante todo o processo. Podemos pensar, para além do leite, que ocorreu uma adaptação em relação ao consumo da mandioca, dos grãos, etc. No Neolítico, sabe-se, não havia amendoim, um dos alimentos mais alérgenos, hoje, na América do Norte. Argumenta-se que se trata de adaptação biológica, seleção natural. Apoiados na pesquisa de Evelyne Heyer e Patrick Pasquet (2012,), tomemos o exemplo da Europa: no norte do continente, quase 90% da população tolera a lactose; já na Europa do sul, o índice é de apenas 50%. Não é coincidência que lembramos do vinho de Dionísio, do óleo de oliva de Atena e dos cereais de Deméter, na literatura grega antiga.

No Mercado Central de Belo Horizonte, recentemente, numa loja de queijos mineiros, tive conhecimento de duas pesquisas recentes sobre este assunto: a primeira, a de um pecuarista, que cria o gado Gir, raça que, segundo ele, é a mais adequada para a produção de leite sem lactose; a segunda, desenvolvida na Escola da Veterinária da UFMG,

onde um colega, Marcelo Resende, que investiga justamente como o fato de deixar o leite em repouso facilita a ação da lactase na quebra da glicose e da galactose, logo, ampliando, por conseguinte, a produção de leite sem o carboidrato da intolerância.

Resumindo este tópico, a resposta adaptativa ao leite não é somente cultural, mas também genética.

Ponto 3

O leite é um alimento altamente simbólico, não é uma bebida como as outras: confunde-se com a infância, com o aleitamento, tem cheiro do corpo da mãe, sendo, imaginariamente, constituinte da vida subjetiva, da história do sujeito, como sabemos via psicanálise.

Há algo que ronda a inocência, que perdemos. Algo que ronda a passagem da natureza para a cultura, que adquirimos.

Uma dimensão cosmogônica acerca dessa bebida deve ser recuperada também. Basta nos lembramos do Hinduísmo e de sua explicação para a origem do mundo: uma agitação feroz, num mar de leite, fez nascer uma terra a ser habitada.

O leite atravessa os séculos, como atesta o Livro de Jó, na *Bíblia*, “*Acaso não me despejaste como leite, e não me coalhaste como queijo?*” (X, 10), ou, ainda, em Aristóteles, que classificou os animais em função da sua capacidade leiteira (na verdade, queijeira): “30 queijos se fazem com a vaca, mas apenas 19 com a cabra”.

Cleópatra se banhava em leite e dizem que era linda.

Quando o leite entorna, há consequências desastrosas, é o que conta Chico Buarque, escritor.

O leite pode ser considerado, assim, como descreve Roland Barthes acerca do vinho, *um alimento-signo, um alimento-totem*.

Ponto 4

No século XIX, após Pasteur, a imagem nutricional do leite passou a interessar a saúde pública. Leites, iogurtes e queijos foram vinculados a uma dieta de alimentação saudável. Nessa espécie de tripé, escapou-nos a dimensão artificial de uma comida feita para durar, aspecto garantido pela adição maciça de conservantes, acidulantes, antibióticos. A tecnologia, a serviço do “bem-estar” humano, também se atrelou à política. Arendt,

Foucault e mais recentemente Agamben argumentaram como a vida tem sido monitorizada, controlada, pela “biopolítica”.

Nesse neologismo criado por Foucault, plasma-se a força do estado e o exercício obediente da saúde pública. Exemplo pontual de biopolítica: no ano passado, foi distribuído, em todo território brasileiro, pelo Ministério da Saúde, nos postos de saúde das redes públicas, a vacina tríplice viral. Importada da Índia, continha lactoalbumina hidrolisada.

Reações de alérgicos foram notificadas: há crianças que vivem, sempre em estado de vigília, de limiar, entre a vida e a morte. Observou-se um silêncio constrangedor na mídia sobre este fato. Escassos gestos, vindos principalmente de médicos alergistas e de grupo de mães de crianças alérgicas, conseguiram divulgar a notícia e evitar maiores consequências.

A questão do leite, assim, associa vida, natureza, conhecimento, dimensões cujas mudanças, do século XX para o XXI, se fazem notar cada vez mais agudamente. As indústrias internacionais (como a Nestlé, entre outras) pretendem fazer com que se acredite que leite é sinônimo de processo civilizatório e de saúde. Ciência e tecnologia disputam, entre si, o campo econômico, político e individual. Saliento, aqui, a ação dos dispositivos, das engrenagens, que embalam, adentram, guiam, controlam as nossas vidas. Biopolítica.

Ponto 5

Sabemos como um dos papéis da cultura, quando solicitada, é constituir tampões para manter o equilíbrio biológico e as necessidades nutricionais da população. A tecnologia, a cultura material, a organização social e a ideologia forneceriam, assim, soluções para o desenvolvimento e para a manutenção da saúde, de forma condescendente para com os que sofrem e são privados de certos alimentos, e também da vida social, de uma vida em comum.

Se o contexto sociocultural trata de forma paliativa e ignora os efeitos de variação do meio onde uma população percebe a influência direta de determinado produto em seu patrimônio genético, a palavra *intolerância* adquire outros contornos.

Mudo meu tom, opero uma inflexão: em 2014, após muito esforço, vindo de várias direções, entre elas do movimento criado por mães de filhos alérgicos, o valente *#poenorotulo*, constituíram uma enorme pressão

midiática, principalmente através das redes sociais, que aprovou uma lei para que todos os alimentos industrializados contivessem a informação sobre a existência ou não de produtos lácteos em sua constituição.

Como discriminei antes, a lactose é um açúcar, um carboidrato; mas o que fazer em prol daqueles que possuem alergias a proteínas do leite cujos nomes, difíceis de pronunciar em português, porque em terminologia científica, não fazem parte da nossa língua corrente, tiveram eles algum ganho substancial com essa nova normatização?

Em um evento de Estética organizado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Peter Pál Pelbart discorreu acerca dos seres que vivem na penumbra, em forma constante de “solicitude”, que precisam de acolhida. Lembrei-me dos imigrantes, das crianças, dos loucos... E dos alérgicos.

A vida institucionalizada, pragmática, a das escolas e seus lanches diários, os supermercados, as feiras, os produtos com suas descrições minúsculas, os cardápios dos restaurantes, não costumam, nunca, acolher e dar respostas claras, seguras: salaminho contém leite? Batata palha industrializada contém leite? Halls contém leite? Sabonete contém leite? Hidratante, shampoo contém leite?

Os alérgicos a leite de vaca e os intolerantes à lactose, talvez necessitem instaurar, como disse Pelbart, modos intensivos de existência, efetuar uma reviravolta do ponto de vista hegemônico, alterar o estatuto, devem, enfim, se tornar intolerantes em relação à patogenia que ronda as indústrias, a ciência, a tecnologia, o mercado.

O que essa palavra, utilizada correntemente, *intolerância* (ao outro, ao gênero, à política, à religião)– é capaz, ainda, de significar?

Ponto 6

Acerca das intolerâncias alimentares, a literatura há tempos tomou para si a tarefa de mediar as intolerâncias alimentares. Talvez o escritor brasileiro que tenha trabalhado mais sobre comida, seus usos, modos, estatutos, seja Pedro Nava.

Numas das partes mais bonitas do seu projeto memorialístico, em que recupera e descreve (ao lado, e não por cima, como geralmente se dirigem os padrões, donos da Casa Grande) as “crias da casa”, Rosa, Deolinda, Clarinda, Emilieta, Catita, Justina..., ele se lembra das virtuosidades da cozinha mágica e da sabedoria da Justina, perita

em diferenciar ervas, galhos, ramos, frutas, raízes, bulbos, tubérculos, rizomas e...

Justina, mamão é quente ou frio? Que mamão, sinhá? Esses amarelos aí da chácara, comidos maduros, são frios; apanhados verdes, são para fazer doce, são quentes. Agora, mamão vermelho, esses que chamam de baiano e que tem na casa dos Gonçalves, é sempre quente. Laranja seleta era quente. Laranja serra-d'água, fria. Jaca, abacate, manga, cajá-açu, cabeluda, araquá, grumixama, jatobá – quente. Abóbora, quente. Lima, carambola, cajá-mirim, chuchu, abobrinha – frio. Coco? Depende. A água do verde é fria, a do seco, quente. Já o miolo, mole ou maduro, é sempre quente. Carne de porco, quente. De galinha, peito, frio; coxa, quente. Tanajura? Isso é tudo que há de mais quente. (NAVA, 1986, p.23)

Essa sabedoria que diz muito do sabor (comungam, saber e sabor, a mesma etimologia em latim), surgiu, recentemente, numa das melhores publicações sobre a formação da culinária brasileira, livro de autoria de Carlos Alberto Dória (2014). No capítulo “Feijão como país, região e lar”, o autor comenta como o arroz com feijão é tido como o eixo da refeição brasileira, em todas as classes de renda e em todos os rincões do país, e mais:

Do ponto de vista do que se passa na roça, e segundo o sistema de classificação dos alimentos, de inspiração na milenar medicina galênica, o feijão é considerado um alimento quente e o arroz, frio. Como tal, ao se plantar no sistema de consórcio, não se deve plantar uma planta quente como o feijão, ao lado de outra também quente, mas apenas ao lado de uma planta percebida como fria, como a mandioca, já que o arroz exige um outro tipo de solo. (DÓRIA, 2014, p.173)

Tomo Nava, Carlos Alberto Dória (que cita um dos mais antigos médicos numa época que não existia, claro, o campo disciplinar, o que hoje chamamos de medicina, Claudio Galeno), para finalizar, lembrando-me das companhias. Se a negra Justina, mesmo tendo sido abolida a escravidão, ainda era cativa na casa da avó de Nava, e aconselhava, a quem solicitava, distinguir o quente do frio, da mesma forma como

procedia aquele que plantava, na roça de Minas ou em qualquer lugar desse país, na contemporaneidade, tempo por demais morno em muitos aspectos (se bem que certamente não no climático!), exige, para os intolerantes e alérgicos, um aprendizado.

Mas esse grupo, o de solicitantes, quer um lugar à mesa. Se devem aprender, a distinguir o quente do frio, devem, também, praticar a difícil arte da suspeita.

Bibliografia

CASCUDO, Luís da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 2004.

DÓRIA, Carlos Alberto. *Formação da culinária brasileira*. Escritos sobre a cozinha inzoneira. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

HEYER, Evelyne; PASQUET Patrick. Lactose. In: *Dictionnaire des cultures alimentaires*. Sous la direction de POULAIN, Jean-Pierre. Paris: PUF, 2012.

NAVA, Pedro. *Balão cativo. Memórias 2*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

POULAIN, Jean-Pierre. Sous la direction de. *Dictionnaire des cultures alimentaires*. Paris: PUF, 2012.

SEDLMAYER, Sabrina. *100 receitas sem leite e derivados*. 4. ed. Belo Horizonte: Gutemberg, 2015.

Clarice Lispector e Virginia Woolf: um encontro na arte

Solange Ribeiro de Oliveira

Professora colaboradora / Faculdade de Letras da UFMG

RESUMO: O texto traça um paralelo entre a ficção de Clarice Lispector e a de Virginia Woolf, evidenciando que, apesar de claras divergências estilísticas, a ficção de ambas exhibe inegáveis afinidades temáticas. O ensaio refere-se especialmente ao tratamento da questão da arte, que, nos romances das duas escritoras, surge como uma atividade vicária, compensatória das restrições impostas pelo mundo da arte a mulheres artistas. Ilustrando essa questão, o texto analisa a postura da pintora Lily Briscoe (em *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf) e da escultora G.H., em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector. Artistas ambas, as personagens, renunciando ao amor e à prática profissional, encontram na condição de amadoras a realização existencial e artística que lhes nega uma sociedade ainda essencialmente machista.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Virginia Woolf; Artes.

ABSTRACT: The text draws a parallel between Clarice Lispector and Virginia Woolf's fictional work, asserting that, in spite of evident stylistic differences, both authors share undeniable thematic affinities. The essay concentrates on the analysis of the treatment of the question of art which, in novels by both artists, emerges as a vicarious activity, compensatory for the restraints still imposed on women artists by the artworld. In order to discuss the point, the text studies the attitudes of the painter Lily Briscoe (in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*) and of G.H., the sculptor in Clarice Lispector's *A paixão Segundo G.H.* Both artists, the two characters give up fulfillment in love and in professional practice and find, in their condition as amateurs, the existential and artistic fulfillment denied them by a still essentially male chauvinistic society.

Keywords: Clarice Lispector; Virginia Woolf; Arts.

Em *If This Be Treason: Translation and its Dyscontents : A Memoir*, Gregory Rabassa (2005, p. 70), refere-se à Clarice Lispector como “aquela pessoa rara, que se parecia com Marlene Dietrich e escrevia como Virginia Woolf.”¹ A aproximação entre a escrita de Clarice e a da autora inglesa não pode ser totalmente descartada, já que tantos acadêmicos se têm dedicado à comparações entre suas obras. Quanto a mim, do ponto de vista estilístico, não me parece convincente a alegação de semelhança. A escrita de Clarice é muito mais difusa e sutil, espraia-se em miríades de sub-textos que desafiam a leitura atenta. Virginia Woolf, pelo contrário, estrutura seus romances em recortes identificáveis, embora consideravelmente apartados da narrativa tradicional. Não excluo, entretanto, afinidades temáticas significativas, e até mesmo um encontro, situado na função exercida pela arte na obra de ambas. Descontadas as metamorfoses estilísticas próprias de cada autora, o crítico discerne em sua ficção claras recorrências, idas e vindas dos mesmos temas, um trajeto percorrido de uma a outra criação textual.

Na ficção de Clarice, a continuidade temática desponta na busca da subjetividade, da intencionalidade, na perplexidade da consciência face ao mundo exterior, na indissolúvel unidade entre sujeito e objeto, na fascinação pela inatingível “coisa em si”. o “neutro”, “a coisa” o “it”. A busca é incansavelmente empreendida por suas protagonistas, quase sempre jovens mulheres, em contínuo embate com a angústia existencial, a náusea sartriana.

Algo semelhante ocorre com Virginia Woolf. Em seus nove romances a personalidade desponta multifacetada, conflituosa, incoerente.. As protagonistas debatem-se em permanente conflito, oscilações, infundáveis angústias diante dos enigmas da vida humana: “[p]arece impossível que.. com (...) fragmentos, possamos jamais compor um todo perfeito, ou ler, em cacos dispersos, as claras palavras da verdade” (WOOLF, 1927, p. 148)². As personagens não renunciam, entretanto, a essa almejada unidade psíquica. Os textos de Virgínia e também os de Clarice, mostram-se, porém cortados por uma encruzilhada: as questões existenciais esbarram em aspectos sociais, sobretudo a condição da

¹ ...”that rare person who looked like Marlene Dietrich and wrote like Virginia Woolf”. RABASSA, 2005, p.70.

² WOOLF, Virginia, 1927, p. 148. As citações referem-se sempre a essa edição do romance. Como as demais referências em inglês ou francês, foram traduzidas por mim.

mulher numa sociedade ainda essencialmente machista. Na tentativa de delimitar esse vasto território, proponho ater-me a questão a duas personagens, a pintora Lily Briscoe, em *To the Lighthouse* (*Rumo ao farol*), de Virginia Woolf e, em *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice, a protagonista/narradora, a escultora G.,H.. Nos dois casos, a questão existencial articula-se com a relação entre a arte e a condição feminina: é através da arte que Lily e G.H. tentam resolver os conflitos inseparáveis de seu gênero. Alheias à maternidade e ao amor conjugal, restringem-se à prática amadora, à “estética da castração”³. Na prática secreta de sua arte, reconciliam-se com a condição feminina.

Lily Briscoe, personagem de *Rumo ao farol*, integra a tradicional linhagem do artista solitário, nascido sob o signo de Saturno⁴. Furtando-se à união amorosa, vê seu isolamento de artista duplicado pela exclusão da mulher, a quem até bem pouco se questionava o gênio criador.⁵ Aos olhos de sua amiga, a bela Sra Ramsay, Lily é “uma figurinha independente”, que “nunca se casaria” (WOOLF, 1927, p. 27). A pintora não lamenta o fato. À distância, ela aprecia a “suprema beatitude” a auto-entrega estampada “no rosto de tantas mulheres” (p. 224). Na prática, Lily não inveja a alegada realização que situa no auto-sacrifício a felicidade da mãe e da esposa. Lily “gostava de estar só, gostava de ser ela mesma.” (p. 77). Sua aliança não é com o amor, mas com a arte: “trocara a fluidez da vida pela concentração da pintura” (p. 237). É-lhe penosa qualquer forma de aproximação, como deixar ver o retrato que está pintando, da Sra. Ramsay com o filho James no colo. Hesita em mostra-lo mesmo ao discreto e sensível amigo, o botânico William Bankes, pois “ali se concentrava o resíduo de seus trinta e três anos, o depósito do viver de cada dia” (p. 80-81).

Essa reclusão de mulher artista não é totalmente uma escolha: explica-se em parte pela rejeição social, a antiga crença na suposta incapacidade feminina para a obra criadora. Nem a bondosa Sra. Ramsay supera o preconceito machista: “não se podia levar a arte dela muito a sério”, reflete (p. 26). Charles Tansley, outro hóspede do casal Ramsay,

³ Ver, a propósito, meu texto “A mulher enquanto artista: a estética da castração em Lya Luft, Clarice Lispector, Virginia Woolf”.

⁴ Lembro o texto clássico *Born under Saturn: the Character and Conduct of Artists: a Document History from Antiquity to the French Revolution* (WITKOWER, 1963).

⁵ Ver, a propósito, o ensaio de NOCHLIN, 1988, p.147-158 .

tem palavras mais contundentes: “mulher não sabe pintar, mulher não sabe escrever” (p. 75). Lily aceita sua dupla castração, a da mulher e a da artista, fazendo da segunda uma compensação pela primeira. A substituição do amor pela prática da pintura explicita-se no momento em que Lily vislumbra a solução para um problema técnico encontrado na finalização de um quadro: “ela deslocaria a árvore para o centro, e nunca precisaria casar com ninguém” (p. 262)

A artista empenha-se em encontrar uma fórmula para projetar sua visão. Preocupa-se com a forma, com “massas e linhas e cores” (p. 30), fugindo sempre à pintura tradicional. Para Lily, a pesquisa estética envolve a busca do conhecimento, sobre si mesma e sobre os demais. Só se pode expressar pela arte de vanguarda. Em *To the Lighthouse* (1927), exprime, como no cubismo, a ânsia de atingir a essência, representado todos os ângulos do objeto. Assim, as considerações técnicas subordinam-se à tentativa de apreender, em seu ídolo, a Sra Ramsay, o mistério único do ser: “Em que ela era diferente? Em que consistia seu espírito, aquela coisa essencial, pela qual, se alguém encontrasse uma luva dela amarrada no canto de um sofá, reconheceria a luva, pelo retorcido dos dedos, como indiscutivelmente dela?” (p. 76). Seria sabedoria? Conhecimento? a ilusão da beleza, essa rede dourada, enganadora?” (p. 79). Finalmente, decide mostrar ao amigo Bankes, a tela iniciada, respondendo a algumas perguntas de seu discreto interlocutor. Ele parece ter assimilado o princípio formulado por Louis Marin (1971, p. 54-55): a função primordial da pintura não é a representação, mas a captação do invisível. Essa seria a explicação para a forma triangular, roxa, destacada no quadro: Lily não pretende pintar um retrato, mas expressar a reverência inspirada pela amiga. Por um breve momento, a pintora rompe sua solidão. Partilha com Bankes “algo mais secreto do que tudo que já dissera ou mostrara” (p.81) Momentaneamente, deixa de ser a artista solitária, que “se proibiu o mundo, pelo fato de colocar entre ele e si mesma uma tela (...) “ lugar onde acaba a chamada realidade e onde começa a pintura.”, segundo Max Loreau (1980, p. 81). Em suma, Lily explica o problema técnico que a intriga: como eliminar um espaço vazio no centro da tela? Pensa inicialmente em preenchê-lo com uma representação do menino James no colo da Sra Ramsay. Vislumbra depois outra solução: “deslocar a árvore para o meio da tela (p. 128). O artifício coincide com o que se observa em vários quadros de Cézanne, onde um galho de árvore, ligando os lados da pintura, equilibra a composição. A

adoção desse expediente remete à compreensão, por parte da pintora, do papel vicário da arte como centro de equilíbrio, equivalente à realização no casamento. “Não precisaria casar, graças a Deus (...) Traria a árvore bem mais para o centro. Assim ficaria à altura da Sra. Ramsay.” (p. 266) (...) “no meio do caos, havia forma (...) esse eterno passar e fluir (...) se detinha e se estabilizava” (p. 96) Quando, com uma pincelada, traça “uma linha, ali, no centro” (p. 267), a artista encontra o ponto que lhe apazigua os conflitos .

Sob muitos aspectos a personagem de Virginia Woolf evoca a artista de *A paixão segundo G.H.* (1964), romance de Clarice que pode ser lido como uma reflexão sobre a criação artística. Tal qual Lily, a escultora G.H. demonstra a obsessão pela forma: até a quinta página do romance, a palavra aparece sete vezes. A obsessão reflete um problema que transcende gêneros pictóricos: pintar pode simultaneamente atuar como desafio e como homologia para a arte da escrita. Sobretudo, para a protagonista, a forma artística revela-se uma manifestação específica de uma função epistemológica muito geral, resultante da seleção e da apreensão, pela mente, de dados de uma realidade enlouquecedoramente complexa. Curiosamente, essa obsessão convive com seu oposto, a tentativa de descartar, por sabê-la redutora, “toda forma pré-estabelecida”, toda “construção”, toda “organização”, todo “sentido”. G.H. sonha renunciar ao sistema, à tirânica moldura da cultura. Almeja despojar-se de suas “organizações” (p. 21), “olhar sem que a cor de meus olhos importe (...) ficar isenta de mim para ver” (p. 23) — aspira, enfim, à visão direta do mundo, não mediada por uma interpretação cultural: “só a forma contorna o caos” (p. 10).

O objetivo da pintora resume-se no ideal fenomenológico, atingir “a coisa em si”. Na busca da “estrutura latente”, renuncia, como Lily Briscoe, à realização profissional. Permanece amadora, afeita à “escultura esporádica” de uma “arte diletante” (p. 22). Ao mesmo tempo, apesar de sua “vida de homens” (p. 36), esquiva-se à maternidade e à realização no casamento, lembrando novamente a personagem de Virginia Woolf.

Tal qual Lily, sabe que sua renúncia à realização profissional não resulta apenas de uma opção pessoal, mas de um velado interdito social, inseparável da rígida estruturação da sociedade de classes. É o que a personagem entrevê na estrutura vertical do luxuoso edifício onde ocupa a cobertura. Financeiramente independente, mulher que vivia “no último andar de uma super-estrutura” (p. 64), engaja-se num exercício

de semiótica urbana: intui que a organização do espaço vertical, como a de qualquer outro, jamais é neutra, surge sempre impregnada de sentido. A escultora não se deixa enganar pela apreensão do edifício como a “máquina de morar” proposta por Le Corbusier., Sabe que o prédio expressa a superioridade a que se arroga a classe dominante.

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem nem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância ? Talvez (LISPECTOR, p. 26).

G. H., demonstra, em suma, captar as mensagens espaciais de sua cidade-texto. Na dimensão vertical do edifício de treze andares experimenta o complexo de Atlas, a sensação de, do alto, observar seres considerados inferiores :“*de lá domina-se uma cidade*” (p.39). Reconhece na construção vertical uma manifestação daquilo que Lefebvre (1986,p. 3) identifica como “arrogância, vontade de poder, exibição de virilidade militar e policial, dimensão fálica, análogo espacial da brutalidade masculina ” (...), “que contradiz e domina a escura e temporal feminilidade”, acrescenta Durant. (1963, p. 187). Contudo, embora, por “por dinheiro e cultura” (p. 29), ocupe o topo da pirâmide, a escultora sente que, por ser mulher, é cidadã de segunda classe. O privilégio de classe não exclui a subordinação do gênero, que por tanto tempo negou à mulher a formação acadêmica. O luxuoso apartamento lembra a prisão dourada da odalisca: “[d]essa civilização só pode sair quem tem como função especial a de sair. Mas não a uma mulher que nem sequer tem as garantias de um título”(p. 59).

A condição de escultora, mesmo amadora é “socialmente muito” (p. 22), acrescenta a resignada G. H. Não parece ressentir-se de que seu amorismo pode dever-se à exclusão do gênero: por ser mulher, é-lhe vedado o patamar ocupado pelo homem. “situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre homem e mulher” (p. 22).

Nesse lugar ambíguo, a personagem concentra-se na prática que, até certo ponto, lhe é recusada. Alusões a diferentes períodos da história da arte, da rupestre à cubista, revelam sua identificação ela, incluindo a

rejeição a antigos parâmetros estéticos. G.H. declara ter perdido “todo um sistema de bom gosto”, rejeita o “jogo da beleza” (p. 79), repudia o tradicional culto ao original, valoriza a cópia, a reprodução: “A cópia é sempre bonita (...) sempre pareci preferir a paródia, ela me servia”. (p. 26) Sua apreensão do objeto é a de um artista abstrato, interessado em formas geométricas, como o “quadrilátero de branca luz”(p.34)_o quarto onde vive sua experiência mística. A fala da escultora lembra o cubismo. G.H. se esforça por abarcar uma perspectiva múltipla, apresentar-se ao mesmo tempo subjetiva e objetivamente, não apenas como ela própria se vê mas também à distância, do modo que imagina ser vista por outros: “eu era um eu a quem o quarto chamara de ‘ela’. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente” (p. 56).

A artista nunca menciona uma obra sua, com exceção do que podemos considerar mini- esculturas, “formas redondas de miolo de pão” (p. 25), pequenas esferas, que, justapostas, compõem pirâmides e triângulos, num ateliê emblemático do universo:

O mundo era um lugar. Que servia para viver: no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra, bastava justapô-las e, sem mesmo forçar, bastava pressioná-las o suficiente para que uma superfície se unisse a outra superfície, e assim com prazer eu ia fazendo uma pirâmide curiosa, que me satisfazia: um triângulo reto feito de suas formas opostas. Se isso tinha um sentido, o miolo de pão e meus dedos provavelmente sabiam (p. 26).

Triângulo, pirâmide, esfera, elementos formais constantes, harmonizam-se com o anseio por atingir a escultura imanente, expressão plástica da “realidade pura”, que, como Cézanne, a personagem busca na geometria. A respeito, cito Herbert Read:

Cézanne buscava sua forma no próprio objeto, e, com toda a paixão e integridade do gênio, lutava para revelar a estrutura latente em objetos naturais que o satisfiziam. Isso implicava na ênfase em planos, volumes e contornos que tendiam a dar a seus quadros uma organização geométrica: e o próprio Cézanne disse que a natureza poderia ser resumida no cilindro, na esfera e no cone, o que se aproxima muito das ‘superfícies sólidas’ de Platão (READ,1955 p. 94).

A seu modo, como a Lily Briscoe de Virginia Woolf, a escultora de Clarice vislumbra na arte a compensação por sua dupla castração, a da mulher e a da artista. A conciliação de “formas opostas”_ triângulos formadas por círculos interligados”_ evoca a associação de Gilbert Durant entre o círculo e o quadrado, integrados na mandala:

O círculo mandálico é antes de tudo centro, fechamento místico, como os olhos cerrados do Buda (...) É essa ubiquidade do centro que legitima a proliferação das mandalas como templos e igrejas dedicados às mesmas divindades, com os mesmos vocábulos e algumas vezes as mesmas relíquias (DURANT, 1963, p. 264-265).

Durant estende sua análise a outras formas redondas, a roda e suas diversificações culturais e ideológicas: a roda zodiacal, a suástica, os pontos cardeais e até a aldeia bororo, chegando à cruz, centro de contrários. Nesse contexto, interessa-me sobretudo a ligação entre o círculo e o quadrado, contidos na mandala. Como nas “esculturas” de miolo de pão, “formas feitas de suas formas opostas”, são imagens do absoluto e da conciliação de opostos, que G.H. almeja atingir. O que novamente evoca a palavra de Lefebvre: “ o caráter de absoluto tem necessidade de uma marca. Gera formas e formas o recebem, a esfera, ou o triângulo, ou um volume racional, ocupado pelo princípio divino, ou, ainda, a cruz.”(LEFEBVRE, 1986, p. 274).

A importância da arte em *A paixão segundo G.H.* lembra que se trata de um *Künstlerroman*, romance em que o objeto artístico desempenha função estruturadora. Por outro lado, a insistência da protagonista nas formas geométricas, privilegiadas em suas “esculturas”, harmoniza-se com conceitos arquetípicos. A preferência pelo triângulo, a esfera, a pirâmide, trai algo que, segundo Herbert Read subjaz a toda arte geométrica, da neolítica ao cubismo: o impulso para a abstração, para, do amorfo, destilar e trazer à luz

algo simples, limitado, fixo, permanente e eternamente válido. A intenção não era suprimir, mas dominar, o conteúdo da vida, obrigá-lo a submeter sua ascendência física ao poder da vontade criadora_ ao impulso humano de manipular e remodelar o mundo (READ, 1955, p. 41).

G. H. busca realmente algo “simples, permanente”, uma “forma que se forme sozinha, como uma crosta que por si mesma endurece”. (p. 31). Visa à realidade não mediada, à imanência. Resiste ao “impulso de manipular e remodelar”, típico da arte convencional, que através dos séculos, vem interpretando o mundo, impondo-lhe sua vontade criadora.

Entre as formas escolhidas pela escultora para suas “obras”, destaco a do círculo, outro traço que a aproxima de Virginia Woolf. A sugestão de um objeto circular, emblemático da luta pela integração interior, ronda sua ficção. A propósito, cito Lily Briscoe:

Talvez existissem amantes que tivessem o dom de apoderar-se dos elementos das coisas, agregá-los, conferir-lhes uma inteireza que não têm na vida, transformando uma cena, um encontro entre pessoas (agora ausentes e separadas) numa dessas coisas redondas e compactas sobre as quais o pensamento adeja e brinca o amor (p. 223).

No diário de Virginia Woolf a “coisa redonda” desponta como um globo de prata, que resume o objeto perseguido por suas personagens:

Fico me perguntando se não somos hipnotizados pela vida, como uma criança por um globo de prata (...) Gostaria de tomar esse globo em minhas mãos, apalpá-lo, senti-lo docemente, redondo, macio, pesado, e assim segurá-lo, dia após dia (WOOLF, 1959, p. 86).

O simbolismo é transparente: tal como, na circunferência, todos os pontos são equidistantes do centro, assim também os traços da personalidade integrada organizam-se em torno de uma referência fulcral, como o amor, o trabalho, ou a arte. Imagem arquetípica, o objeto redondo povoa o imaginário de artistas e pensadores. “Todo ser parece em si mesmo redondo” sugere Karl Jaspers. “A vida é provavelmente redonda”, continua Van Gogh. “A vida é redonda”, afirma Joe Bousquet. “Uma noz me arredonda todo” prossegue La Fontaine. (citações de BACHELARD, 1964, p. 65).

No imaginário universal, a imagem não cessa de renovar-se em cada geração. A lenda surgida nos últimos anos da segunda guerra mundial, referente a objetos redondos, conhecidos como “discos voadores”, foi tomada por Jung como projeção de um conteúdo psíquico – completude, ou integridade – simbolizada em todos as épocas por

um círculo. Segundo o filósofo, “esse boato visionário”, encontrado em muitos sonhos de nosso tempo, representa uma tentativa, feita pelo inconsciente coletivo, de, com um símbolo consolador, preencher as cisões destes tempos apocalípticos.

Na obra como na vida, Virginia Woolf e Clarice Lispector partilham seu interesse pela imagem do objeto circular, e, muito especialmente, pela arte. Virginia manteve fortes vínculos com o mundo artístico, que incluía, no grupo de Bloomsbury, sua irmã, a pintora Vanessa Bell, seu cunhado, o crítico Clive Bell, e o pintor Duncan Grant. Foi amiga do também pintor Roger Fry, que a retratou, e cuja obra crítica é, na Inglaterra, considerada a mais influente desde John Ruskin. Nos romances, avultam figuras de artista_ Lily Briscoe em *Rumo ao farol* e Miss La Trobe, a dramaturga de *Between the Acts*, texto de 1941, publicado logo após o suicídio da escritora. Destaco especialmente *The Waves* (1931), notável pela profusão de iconotextos⁶_ trechos descritivos que poderiam ser transpostos para a pintura_ e cuja profusão de referências pictóricas e sinestésicas convida a um estudo comparativo com *Água Viva* (1973).

Quanto a Clarice Lispector (cujo retrato foi pintado por Chirico), o interesse pessoal pela arte salta aos olhos em sua correspondência. Na ficção, espraia-se por toda a obra. Haja vista as personagens artistas de *A paixão* e *Água viva*, e, mais especificamente, as referências à arte abstrata, evidenciadas desde a epígrafe deste romance. Posteriormente, Clarice volta ao figurativo, quando confessa “cair de quatro nos fatos”, e celebra Olímpico, o artista primitivo, de *A hora da estrela*. Clarice arriscou-se também a praticar a pintura, buscando nela seu “globo de prata”. Em 1975 executou dezesseis quadros sobre madeira, alguns preservados na Fundação Casa de Rui Barbosa e expostos pela primeira vez no Instituto Moreira Salles em 2009. Trata-se de obras abstratas, algumas de cores sombrias, outras vivamente coloridas. Os títulos _ *Raiva, Escuridão e luz: Luta sangrenta pela paz, Sem sentido, Medo, Explosão, Tentativa de ser alegre, Caos da metamorfose sem sentido*,_ sugerem o extravasar de emoções violentas. É o que indica a fala da própria Clarice citada por Marcelo Bortoloti (2009, p. 173): “eu conseguira pôr para fora, quem sabe

⁶ Apóio-me aqui na conceituação de Liliane Louvel (2012, p. 47), que define iconotexto como “o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapictorialidade textual”.

se magicamente, todo o medo pânico de um ser no mundo”. Aos cinquenta e quatro anos, próxima da morte, Clarice, deprimida, preocupada com questões financeiras, dizia-se cansada da literatura. decidida a parar de escrever. Segundo Benjamin Moser, autor de sua biografia, *Why this World*, seus quadros podem remeter a aspectos mais profundos e ocultos de sua vida. O que eles inegavelmente revelam é que, tal qual Virginia Woolf e suas personagens, Clarice buscou na arte o ponto de equilíbrio que a vida parece ter negado a ambas.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *The poetics of space*. Trad. Maria Jolas. New York: The Orion Press, 1964.

BORTOLOTTI, Marcelo. As pinturas da esfinge. *Veja*, p.132-133, 2 set. 2009.

DURANT, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. 3^{ème} édition. Paris: Anthropos, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. [1. ed. 1973].

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. [1^a edição 1977].

LOREAU, Max. *La Peinture à l'œuvre e l'Enigme Du Corps*. Paris; Galimard, 1980.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p.47-69.

MARIN, Louis. *Études Semiologiques*. Paris: Klincksieck, 1971

MOSER, Walter. *Why this world. A biography of Clarice Lispector*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

MOSER, Walter. *Clarice*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: _____. *Women, art and power and other essays*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1988. p.147-158.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A mulher enquanto artista: a estética da castração em Lya Luft, Clarice Lispector, Virginia Woolf. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a Literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 309-315.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A arte como conhecimento: to the Lighthouse, de Virginia Woolf. In: _____. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora da Universidade Federal de Ouro Preto, 1993.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. O globo de prata: conflito e conciliação na obra de Virginia Woolf, Virginia. In: SOUSA, Celeste Ribeiro de (Org.). *Criação e conflito*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 141-150.

RABASSA, Gregory. *If This Be Treason: Translation and its dyscontents: a memoir*. Nova York: New Directions, 2005.

READ, Herbert. *Icon and Idea. the function of art in the development of human consciousness*. London: Faber and Faber, 1955.

SOUSA, Carlos Mendes de. Clarice Lispector: *Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot. *Born Under Saturn: the character and conduct of artists: Documented history from antiquity to the French Revolution*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1927.

WOOLF, Virginia. *The waves*. London: The Hogarth Press, 1931.

WOOLF, Virginia. *Between the acts*. London: Between the acts, 1941.

WOOLF, Virginia. *A writer's diary*. WOOLF, Leonard (Ed.). London: The Hogarth Press, 1959.

O *Kitabkhana*: a casa do livro persa medieval

Tai Nunes

Pós-lit UFMG, doutoranda

RESUMO: Este artigo apresenta uma breve introdução aos processos de produção, iluminação e edição dos livros persas medievais e seu funcionamento dentro dos *Kitabkhanas* – oficinas nas quais esta produção se insere no período timúride entre os séculos XIV e XVI. Os detalhes sobre a plasticidade destes livros no que diz respeito aos pigmentos e pincéis utilizados, à composição das páginas, decoração das capas e diagramação do texto em relação às imagens que os compõem, representa um projeto estético peculiar que manifesta a identidade cultural, política e econômica da arte do livro no mundo islâmico. Destaca-se também a desmistificação da identidade iconoclasta dos islâmicos no que se refere a tais produções, bem como de que forma a composição das imagens tende a romper com padrões formais essenciais ao Ocidente no mesmo período, como por exemplo, no uso da perspectiva. Estas informações foram extraídas da pesquisa de doutorado que desenvolvo atualmente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários UFMG.

Palavras-chave: arte do livro; Pérsia medieval; iluminação.

ABSTRACT: This article introduces the production, illumination and editing processes of Medieval Persian books and their functioning within the *Kitabkhanas* – workshops in which this production happens in the Timurid period between the fourteenth and sixteenth centuries. Details about the plasticity of these books with respect to the pigments and brushes used, the composition of the pages, the decoration of the covers and the layout of the text in relation to the images that compose them, represent a unique aesthetic project that expresses the cultural, political and economic identity of the book art in the Islamic world. Also noteworthy is the demystification of the iconoclastic identity of Islamists in relation to such productions, as well as how the composition of the images tends to break with essential formal patterns of the West in the same period, such as the use of perspective. This information was extracted from

my doctoral research currently being developed in the Literary Studies Graduate Program of the Federal University of Minas Gerais.

Keywords: art of book; medieval Persian culture; illumination

O auge do Império Persa está vinculado à liderança e ao carisma de Timur, um líder político nascido em 8 de abril de 1336, cuja dinastia se estendeu até o século XVI por meio não apenas de sua historiografia, mas também das práticas ritualísticas e culturais que ele incentivou ao longo de seu reinado. Diz a lenda que Timur é o filho de Maomé e Alanqoa, deusa mítica mongol, cuja união fez nascer filhos do Céu e de sua divina luz.

Segundo Razzaq Samarqandi, os príncipes timúrides recebiam a mais humanística educação irânico-islâmica em diversas áreas: ciências tradicionais: alfabeto arábico, recitação do corão e sua memorização, gramática e retórica; ciências racionais: lógica, filosofia, teologia, astronomia, geometria e astrologia; Tafsir: interpretação e comentários do corão, do Hadish: tradição profética – feitos do profeta Maomé; da prosódia: correta pronúncia das palavras; e também tinham amplo conhecimento de poesia.

Com Timur não foi diferente. O domínio de tais conhecimentos tornou possível a Timur a elaboração de um amplo projeto estético aplicado aos livros, objetos decorativos e arquitetura, que foi retomado e reafirmado por sua dinastia ao longo de duzentos anos como mantenedor de seu poder.

A patronagem da confecção de livros e objetos decorativos confirmava, portanto, a escala de poder do rei, seu prestígio e sua influência, que eram estendidos para a arquitetura, demonstrando assim o interesse destes líderes em compor um sistema das artes com a sua identidade.

Após a morte de Timur, as oficinas de produção dos manuscritos persas, os Kitabkhanas, foram o cérebro do complexo cultural timúride, estabelecendo uma linguagem visual coesa e unificada e fazendo com que seu legado artístico fosse reverenciado em todo mundo islâmico, que se baseou no modelo do Kitabkhana, estabelecido no século XIV na cidade de Tabriz, por um dos líderes dos ilkanids, Rachid-al-Din.

Em uma petição datada de 1420 encontrada na cidade de Herat – cidade mais importante dos séculos XIV e XV – encontramos os seguintes dizeres:

Do mais humilde servo da biblioteca real, cujos olhos são espectadores da poeira lançada pelos cascos do corcel real, tal como os ouvidos atentos daqueles que ouvem o grito de *Deus é grande*, mestre Abdul-Rahim se ocupa de realizar desenhos para encadernadores, iluminadores, fazedores de tendas e telhas. Também Mir Dawlatyar desenha em couro, mestre Mir Hassan é o copista e Mir Shamsuddin, filho de mestre Hassan juntamente com o artista Dawlatkhawaja ocupam-se de executá-los em madreperla (LENTZ; LOWRY, 1989, p. 160).

O mesmo documento menciona em torno de 22 projetos em desenvolvimento, incluindo manuscritos, objetos, tendas e projetos arquitetônicos. São citados também 23 artistas – pintores, iluminadores, calígrafos e encadernadores – bem como as regras utilizadas para a execução de cada trabalho realizado individualmente ou por temas, muitas vezes por equipes com grande escopo de materiais, esboços e decalques.

As informações contidas no mencionado documento sugerem que as funções dos artífices dentro dos Kitabkhanas eram dadas por especificidade e domínio e envolviam uma equipe – os *warraqin*. O mestre geral dos *warraqin* era o *kitabdar*, que poderia ser também o patrono, uma vez que muitos dos reis eram poetas, calígrafos ou ilustradores.

Havia também nos Kitabkhanas um grupo de artesãos que executavam o que um design propunha. Segundo a pesquisadora Sheila Blair, o desenvolvimento dessas habilidades específicas facilitou a instauração de uma dinastia de estilos e o grau de importância dos kitabkhanas que, como podemos ver, ia muito além da exclusiva produção de livros.

Quanto à produção dos livros, era a patronagem dos kitabkhanas que definia quais os textos seriam escritos – normalmente de narrativa épica, romanesca ou mística e mítica. Definia também quais as imagens e a forma como essas imagens deveriam estar organizadas nas composições, que consistiam basicamente em apresentar cenas de caça e batalhas, coroamento de reis, jardins internos da corte, amores

reais, formas de convívio cotidiano – tudo isto fundamentado conforme indicação dos textos literários clássicos – embora seja notável a forma como as imagens às vezes extrapolam a narrativa textual.

Segundo David Roxburg, tudo tinha início com a confecção do papel, seguida de seu corte segundo o tamanho desejado – sempre de pequenas dimensões, sendo o máximo em torno de 30cm. Ao contrário dos chineses,¹ que faziam seus papéis com fibra de amoreira, trapos de tecido e brotos de bambu, o papel persa era feito, invariavelmente, de fibras de linho originado de trapos e fibras de cânhamo – adicionadas de vez em quando.

O lugar do texto e das imagens era definido pelo escriba com o uso do *mastar* (um quadro de madeira com linhas de seda cruzadas na posição vertical e horizontal de forma perpendicular) formando assim um guia de quatro colunas verticais pautadas para que o escriba realizasse seu trabalho.

Segundo Sheila Blair, o *mastar* definia um quadro menor dentro de outro maior na página inteira. Esta borda externa ao *mastar* é normalmente mais brilhante, mais polida; quando a diagramação funciona neste formato, é denominada de “folha emoldurada”.

Outra forma de diagramação da imagem é a inserção de uma terceira borda, localizada entre aquela definida pelo *mastar* e a página inteira e que é normalmente escura. A autora argumenta que, colocando-se a página contra a luz, é possível perceber três padrões de transparência: do texto central (e imagem), da borda escura e da página inteira. Estes efeitos eram conseguidos não só por meio do polimento, também por processo de laminação.

A inserção da imagem tinha por procedimento comum a ocupação de 2/3 da superfície demarcada pelo *mastar* para o texto, mas encontramos também a proporção de 1/3 e, às vezes, a ocupação de toda a demarcação do *mastar* ocupada pela imagem, que poderá ocupar também a página inteira.

Uma cópia do *Khamsa* de Nizami, que está atualmente em Bagdá, possui 23 ilustrações e outras 23 páginas demarcadas para ser ocupada por outras ilustrações que não foram feitas. Isto denota o fato de que elas

¹ Enquanto o papel na China é inventado por volta de 105 a. C, o papel na antiga Pérsia chega após a invasão árabe, em torno do ano de 751 d. C. Anteriormente eles usavam os papiros egípcios para produção de livros e documentos.

realmente eram feitas após o trabalho do calígrafo e que demoravam mais a serem terminadas, definindo o tempo de duração da confecção dos livros. O início ou o término desse processo pode ser encontrado inscrito nos colofões das páginas, acompanhado de um medalhão que define a assinatura do ilustrador.

Os artistas persas, definitivamente, não desenhavam diretamente sobre a superfície do papel, mas transferiam a imagem a ser pintada a partir de um desenho realizado em um tecido que era delicadamente perfurado em seus contornos. Em seguida, a partir de um pequeno saco de pano, polvilhavam pó de carvão sobre este rascunho, transferindo detalhes de fisionomias ou paisagens para o papel a ser pintado.

Pintores e ilustradores marcavam o seu desenho em um papel à parte com uma ponta seca e o transferiam para a folha do livro, aplicando posteriormente a tinta, o ouro e a prata sobre o desenho decalcado. Após a pintura, toda a folha era polida e realizavam-se também ajustes entre as linhas do texto, além de pequenos reparos e cortes necessários. As folhas eram reunidas em um conjunto, costuradas e encadernadas.

Quanto aos pincéis, estes eram produzidos a partir de pelos de esquilos ou gatos, cortados do mesmo tamanho e passados dentro de uma pena, puxados por sua extremidade mais grossa até a mais fina.

Os pigmentos poderiam ser de origem animal, vegetal ou mineral. Como aglutinantes usavam albumina (provavelmente clara de ovo) e, mais tarde, já no século XVI, como resultado da influência europeia, passaram a utilizar também a goma arábica, uma resina natural derivada da planta acácia, nome científico *acacia senegal*, cuja denominação “arábica” está relacionada a seu uso pelos egípcios no processo da mumificação.



Exemplo de como os desenhos eram transferidos para o papel
nos livros persas medievais
Flores na Jarra (detalhe). Shafic Abbasi. 1670. Fonte: CANBY, 1993, p. 14.

Quando tudo estava pronto, entravam em cena os encadernadores. A encadernação dos livros islâmicos segue o padrão dos livros coptas (antigos cristãos do Egito). A referência mais antiga é o *Nag Hammadi*, de conteúdo gnóstico cristão do século IV, encontrado dentro de um frasco na pequena vila egípcia de mesmo nome, perto do antigo monastério de Chenoboskion por Jean Doresse e Togo Mina no ano de 1945.

A encadernação é de caixa (conforme classificação de François Déroche) com uma aba, cuja localização segue a orientação do final da leitura (embora já tenha sido encontrada invertida, fato atribuído mais aos restauradores do que relacionado à encadernação original).

Os ferros de inscrição das decorações nas capas – tais como os clichês – tendiam a configurar medalhões, mas havia também desenhos vegetais, de arabescos ou de natureza geométrica, que eram aplicados lado a lado, configurando estruturas maiores e mais complexas e dando origem às margens decorativas.

Era constante também o uso da técnica de laqueadura das capas:

A produção de uma encadernação laqueada persa é um processo trabalhoso. Camadas de goma-laca são aplicadas com pincel sobre o substrato de papelão. Depois que o projeto da pintura é desenvolvido, a pintura é bloqueada em camadas de tinta opaca constituídas por pigmentos ligados com cola animal. Intrincados detalhes são pintados sobre esses blocos de cor. Após a conclusão da pintura, toda a superfície é revestida com goma-laca. Qualquer dourado ou decoração metálica é colocada a partir desta laça pegajosa. A peça termina quando uma superfície homogênea e macia é atingida após aplicações repetidas de goma-laca intercaladas com lixa.²

Quanto à identidade das imagens que compõem os livros persas, é possível dizer que eram imagens de pequena dimensão e ilustravam manuscritos e álbuns. Por sua delicadeza e pequena escala, edificam um olhar cuidadoso, um olhar exigido em seus limites que, hipnotizado por uma belíssima complexidade, obedece encantado ao imperativo da busca numa escavação delicada por formas e cores.

² Disponível em: <<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v28/bp28-02.pdf>>. Acesso em: out. 2013.

A natureza destas imagens está como vimos, vinculada à dimensão dos livros, mas também ao fato de que a própria elaboração retórica utilizada na configuração dos textos poéticos usava recursos alegóricos que se repetiam em diferentes autores e obras, certamente para facilitar a memorização.

As imagens tímúrides mantêm um padrão de repetição semelhante. São decalcadas, copiadas e transferidas de umas para as outras, seguindo os modelos dos primeiros mestres.

Thomas Lentz e Glenn Lowry (1989, p.42) assim descrevem estas imagens:

Esta pintura de tão poucas inovações, praticamente desprovida de grandes saltos, caracterizada pela uniformidade, equilíbrio, composição coerente e impecável precisão técnica, não é fruto de inclinações artísticas pessoais, mas de uma concepção de pintura que envolveu a integração de um restrito conjunto de imagens estereotipadas na composição.

A composição das iluminuras não obedece às leis da perspectiva. A imagem persa é um convite a entrar, a adentrar o espaço. Não estamos fora a observar, não somos meros espectadores. Segundo o pesquisador italiano Mario Bussagli (1986, p.18),

a imagem persa, assim como as chinesas, não busca, como regra, a evocação alusiva de uma espacialidade real, mas destina-se a uma construção interiorizada entre o sonho e a memória, na qual o componente principal deve ser encontrado num “filtro humano”, isto é, o autor tende a aludir, não a descrever, de modo que o espectador possa aproveitar a vibração de amor que produziu a obra e a tornou o que ela é.

Esta composição, fundamentada em planos sucessivos com personagens e figuras de tamanho inalterado ao longo da composição, está relacionada ao fato de que não existe uma intenção representativa comprovadora do real; ao contrário, as imagens perguntam todo o tempo sobre a validade de sua natureza mimética. Prova disto é estarem, quase sempre, avançando, rompendo com as margens limitantes da composição.

Os lugares, como num cenário, ganham, portanto, mais importância que o assunto ilustrado. Como são raras as descrições históricas dos ambientes da corte em documentos escritos, pesquisadores

atribuem às imagens este papel – o de serem, por um lado, um espelho indicial da geografia urbana e natural daquele tempo e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, a manifestação de um imaginário espacial possível para a realidade cruel do deserto.

Os livros não eram apenas para serem lidos, mas apreciados como objetos de luxo ricamente ornados com arabescos, margens decoradas, motivos florais em ouro. Há padrões vegetais, criaturas fantásticas e animais não relacionados aos textos. É notória a influência da iconografia chinesa como, por exemplo, no modelo de montanhas, nuvens e árvores, bem como na presença de animais fantásticos como o dragão.

Importa mencionar também que a escrita *nastaliq*, desenvolvida pelo discípulo de Baysungur, neto de Timur, Mir ali ibn Hasan, torna-se, a partir dos timúrides, um recurso visual tão imagético quanto as figuras na composição dos livros.

Os livros islâmicos e, conseqüentemente, os persas, fazem parte de uma disputa histórica, religiosa e política (assim como no ocidente); por isso foram destruídos, queimados e sofreram diásporas, foram fragmentados, vendidos aos pedaços, tornaram-se raridade.

O mito do iconoclasmo islâmico é, na verdade, o lugar do aniconismo, da não idolatria da imagem; esta está lá, figurada nos livros e na geometria do infinito que encanta os olhos nos templos e construções.

Referências

BUSSAGLI, Bussagli. La via dell'art tra Oriente e Occidente: due millenni di storia. *Riviste Art Dossier*, Florença, Itália, Giunti Editore, n. 8, 1986.

BLAIR, Sheila S. *Text and image in Medieval Persian art*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014.

CANBY, Sheila. *Persian painting*. Northampton: Interlink Books, 1993.

LENTZ, Thomas W. *Timur and the Princely Vision: Persian art and culture vision in the fifteen century*. Thomas Lentz and Glen D. Lowry. Los Angeles: Museum Associates, 1989.

ROXBURG, David J. *The eye is favored for seeing the writing form: on the sensual and the sensuous in Islamic Calligraphy*. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27811125>>. Acesso em: 22 set. 2014.

SZIRMAI, John A. *The archaeology of medieval bookbinding*. Londres: Routledge, 1999.

A autoficção veste luvas de pelica?

Tales Moreira de Carvalho

FALE/UFMG, graduação, bolsista CNPq

RESUMO: A presente comunicação busca refletir acerca do livro *Luvas de pelica*, de Ana Cristina Cesar. Para tanto, utilizar-se-á da recente teoria sobre a autoficção. Desse modo, pretende-se confirmar o pertencimento do livro *Luvas de pelica* às atuais escritas de si. Ana Cristina Cesar, escritora, tradutora e poeta, publicou sua obra nos anos 70 e começo dos 80. Nessa época, escritores de todo país praticaram uma escrita intensamente relacionada à realidade empírica. Ana Cristina não escapou a esse procedimento. Não obstante, seu trabalho com a linguagem é considerado melhor do que grande parte de seus colegas de geração. Assim, ela não buscava apenas testemunhar uma realidade, mas ficcionalizar certos aspectos de sua vida. Nesta comunicação, primeiramente falar-se-á da obra da escritora como um todo; em seguida, um breve histórico sobre a autoficção será feito; terminando com uma análise do livro *Luvas de pelica*, tendo como parâmetro as considerações sobre a autoficção.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; *Luvas de pelica*; Autoficção.

ABSTRACT: This communication aims to reflect about the book *Luvas de pelica*, by Ana Cristina Cesar. To do so, the recent theory about auto-fiction will be used. Thus, I intend to confirm the belonging of the book *Luvas de pelica* to current types of the writing of the self. Ana Cristina Cesar, a writer, translator and poet, published her work in the 70s and in the early 80s. By that time, writers from all over the country practiced a writing intensely related to an empirical reality. Ana Cristina has not escaped from this procedure. Nevertheless, her work with the language is considered better than those of the writers of her generation. She did not seek only to witness a reality, but to fictionalize certain aspects of her life. Firstly, in this communication, I will talk about the writer's work as a whole; afterwards, there will be a brief history about auto-fiction and it will end with an analysis of the book *Luvas de pelica*, having as a parameter the considerations about auto-fiction.

Keywords: Ana Cristina Cesar; *Luvas de pelica*; Auto-fiction.

A presente comunicação tem como objetivo refletir acerca dos textos de Ana Cristina Cesar, de difícil classificação. Esses poderiam, precariamente, ser compreendidos nos chamados “gêneros da intimidade”. Além de poemas, quase todos com temática bem intimista, a escritora nos deixou cartas, confissões, relato de viagens, biografia, diários.

Segundo Bakhtin, estes textos – as chamadas escritas de si – enquadram-se todos em um *grupo especial de gênero* (1990). No entanto, mais precisamente no caso de Ana C, a poeta opera a desconstrução desses gêneros, posto que sua obra é de certo modo inclassificável. Conforme Caio Fernando Abreu, na contracapa de *A teus pés* (1982),: “Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura. (...) Intimidade dentro de um espaço particular, onde não há diferença entre poesia e prosa, entre dramático e irônico, culto e emocional, cerebral e sensível”.

Deste modo, esta comunicação pretende analisar o livro *Luvas de pelica* (1980), entendido aqui como Autoficção. Esse livro foi lançado independentemente, e integrou posteriormente *A teus pés* (1982).

Ana Cristina Cesar (doravante Ana C.) foi poeta, escritora e tradutora. Nasceu em 2 de junho de 1952 e ergueu o mito do poeta romântico em torno de si, suicidando-se em 29 de outubro de 1983. Juntou-se, com o suicídio, ao conjunto de poetas/escritores que deixaram esta vida pelas próprias mãos; somente para citar alguns: Vladimir Maiakóvski, Sylvia Plath (inclusive essa foi uma das escritoras que Ana C. traduziu intensamente), Florbela Espanca e Virginia Woolf.

A partir de sua morte trágica, buscou-se intensivamente ler sua vida, nas linhas que deixou. Como se a poeta transcrevesse fielmente sua existência em sua obra. Na verdade, ela ficcionaliza bastante seus dados pessoais, embora tenha semeado traços referenciais de sua história pelos seus escritos. Tal postura poética definitivamente desconcerta seu leitor. Isso repercute nos gêneros textuais escolhidos, pois não se sabe ao certo, ao ler sua obra, onde começa um gênero e termina outro. Assim, tanto a vida e o ficcional quanto a poesia e a prosa são “mixados” e fragmentados.

Luvas de pelica, o último de seus livros em edição independente, foi lançado na Inglaterra em 1980. Assemelha-se a um diário de viagem, contudo não há menção a datas específicas, a não ser marcações como “Dia seguinte”; “cinco dias”, menção, portanto, a tempo transcorrido, ao escoar dos dias. *Luvas de pelica*, composto por vários blocos separados, como se fossem fragmentos, ou estrofes, é livro que mistura em si prosa

e verso. Há menção à escrita de cartas, como se alguns dos excertos que seguissem fossem cartas, mas permanece em suspenso, é um vazio. Não é possível obter certeza se esses fragmentos seriam ou não trechos de cartas.

Não é objetivo desta comunicação averiguar até que ponto a vida influenciou a arte. O que importa aqui é que independente da vida que levou, Ana Cristina marcou seus textos como uma “escrita de si”. Inclusive, a presente comunicação é parte de um trabalho de iniciação científica em processo, que ainda não está concluído.

Busca-se, pois, refletir acerca da autoficção como estratégia de escrita de *Luvas de pelica*. Nota-se que Ana C. considerava esse livro um romance, pois afirmou em carta a Maria Cecília Londres Fonseca que seu novo romance se chamava *Luvas de pelica* (CESAR. 1999.p.192).

O presente texto se organiza da seguinte forma: primeiramente serão tecidos comentários teóricos acerca da autoficção, seguidos por uma exemplificação com base no referido “romance”. A conclusão permanece em aberto, assim como a obra de Ana C., como veremos a seguir.

Autoficção

O termo teórico autoficção foi cunhado por Serge Doubrovsky, em 1977, na quarta capa de seu romance *Fils* (1977). Segundo o autor, esse termo designaria uma prática ficcional em que estariam presentes fatos reais da vida do próprio autor. Doubrovsky criou o neologismo, pois se sentiu desafiado por Philippe Lejeune, que em *O pacto autobiográfico* (2008) se questiona se seria possível um romance em que o narrador-personagem assumisse o nome próprio do autor.

A partir da criação do termo teórico, ocorreu um surto de teorizações, principalmente na França, onde o termo surgiu. Ao que tudo indica, tal interesse foi motivado pelo que Antoine Compagnon denominou de “o demônio da Teoria” em seu livro de título homônimo. Apesar da polêmica suscitada em torno da sistematização do conceito, os teóricos concordam ao menos no aspecto de que o termo autoficção caracteriza narrativas descentradas, fragmentadas e com sujeitos instáveis.

É intrigante que apesar de o vocábulo já constar dos dicionários franceses, ainda não haja um consenso acerca de seu significado. A definição que consta no dicionário Robert Culturel: “Ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais. (2014, p. 120)”. Como bem aponta Doubrovsky, essa definição não pode coincidir com aquelas formuladas

por Colonna, posto que, para esse último pesquisador, a coincidência entre autor-narrador-personagem é imprescindível.

A autoficção enquanto gênero – inclusive seu criador não sabe ao certo se essa prática seria um gênero – gravita, como se vê, em torno de um problema. Ainda que um escritor decida escrever suas memórias, contar sua história, ele enfrenta um grave problema para o qual não há solução eficaz: a falibilidade da memória, na qual entraria tanto rememoração, quanto fabulação. A própria Ana C. reconhece isso em uma entrevista: “A intimidade... não é comunicável literariamente (1999, p. 259)”. Assim vemos que há algo que sempre escapa.

No ensaio “A decadência da ilusão ou a morte da biografia”, de Marcio Markendorf (2010) é apresentada uma ideia interessante e plausível sobre o assunto. Após a morte do autor, nada mais natural que se seguisse a morte da biografia. Compreendendo que “a vida vê-se completamente ágrafa” (MARKENDORF, 2010, p. 24-25), podemos afirmar que mesmo as partes de cunho autobiográficas podem ser entendidas somente como ficção. “A narrativa biográfica é um artifício mínimo contra a falta de sentido máxima do mundo” (MARKENDORF, 2010, p. 19-20). Ou seja, “qualquer biografia a respeito de um sujeito só pode ser compreendida como ficção” (MARKENDORF, 2010, p. 24).

Desse modo, até mesmo as *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, poderiam ser encaradas como autoficção, o que não invalida a criação do termo, embora possa se assemelhar à autobiografia, muitas vezes sendo considerada um sinônimo. O que distinguiria uma da outra seria, portanto, a intenção. Quando se pretende contar a história de sua vida, sem fabulação, seria autobiografia. Já quando se pretende contar sua vida, sem se ater à fidelidade, autoficção.

Outra distinção importante refere-se ao movimento realizado. Enquanto na autobiografia se parte da vida para o texto, na autoficção se daria o movimento inverso, do texto para a vida.

A autobiografia procederá assim, pois seria um artifício das grandes personalidades. Famosos no geral, como cantores, políticos, etc (MARTINS, 2014). Ainda, a autobiografia, no geral, pretende abarcar a vida da pessoa e possui certa linearidade, bem como busca se ater ao vivido. Em suma, um relato retrospectivo de uma vida.

Já a autoficção, seria uma escrita do presente. Esse presente marca as fraturas absolutas do eu; engaja o leitor em suas obsessões históricas; assim, o passado é geralmente presentificado. Desse modo, o

texto é semeado de ‘biografemas’ e o procedimento da escrita aparece em primeiro plano. Segundo Barthes, criador do neologismo ‘*biografema*’, em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), ‘biografemas’ seriam

alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo da imagens (esse flumen orationis, em que talvez consista a ‘porcaria’ da escrita) é entrecortado, como saltares soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolta de um outro significante. (BARTHES, 1971, disponível na internet)

Luvas de pelica

O “romance” pode se enquadrar no grupo de narrativas que, segundo Serge Doubrovsky, são práticas de autoficção, posto que em seu conteúdo ocorre a ficcionalização de fatos estritamente reais. Somente para citar algumas referências diretas, tendo como exemplo passagens de *Luvas de pelica*, é possível observar que a maior parte do relato se passa na Inglaterra, onde a autora estava fazendo um mestrado em tradução literária.

Eu só enjôo quando olho o mar, me disse a
comissária do sea-jet.

Estou partindo com um suspiro de alívio. A paixão,
Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente.

Esquece a paixão, meu bem; nesses campos
ingleses, nesse lago com patos, [...]

(CESAR, 2013, p. 55)

Para além da alusão ao local, seria plausível imaginar que o partir “com um suspiro de alívio” se trataria de uma menção à ditadura no Brasil, que vigorava naquela época. Em 1980 o Brasil ainda sofria por causa da ditadura, instalada mediante um golpe em 1964. A despeito disso, a abertura política começou alguns anos antes de 1980. Assim, o

partindo “com um suspiro de alívio” também poderia se referir a situações de relacionamentos problemáticos. (Isso não se trataria de uma entrelinha, o que a própria Ana C. afirmou não existir, mas de um procedimento de leitura que consiste em “puxar o significante”.) Ou seja, de um signo, extrair outros, que remetessem a outros. Isso está representado em seu depoimento no curso de Literatura de mulheres no Brasil, em 1983.

Tem esse jogo... porque é um livro que tem várias... Como é que eu podia dizer?... Eu não sei porque falei muito de pato. [...] Acho que pode pegar esse significante e puxar por vários lados... Pato é uma porção de coisas, é pathos, é um certo drama que você vive... [...] Pato é uma coisa meio ridícula, não é? É um bicho meio ridículo. [...] Ele não afunda na água. Às vezes quando você lê um texto você pode cair que nem um patinho. [...] Sabe, tem aquela música do João Gilberto também, o pato (cantando), sabe? Pato, por acaso é um significante que puxa muitos outros. Acho que a gente pode puxar. Quanto mais puxar, melhor, não é? Ele migra...

Público: Não estaria caindo na entrelinha?

Ana C: Não, não é entrelinha isso. Acho que isso é puxar o significante, é diferente. A entrelinha quer dizer: tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira. Não tem insinuação nenhuma, não. Fala em pato, você puxa as associações que você quiser com aquilo. Eu posso lembrar de várias, mas não vou chegar nunca na verdade de meu texto. Não vou dizer nunca para você, que para mim, o símbolo pato significa... Dá pra você puxar. Então, [...] (CESAR, 1999.P.263,264)

A referência à palavra “pato” seria porque em seu livro aparece esse signo seis vezes somente nas primeiras páginas. Mas o importante aqui é a prática de leitura, instigada pela escritora. Ela gostaria que sua escrita fosse lida desse modo. Aqui se apresenta uma tentativa, comum também a outros escritores, de vigiar o processo de leitura, de preocupação por parte do escritor sobre o “como” seu texto vai ser interpretado.

Assim sendo, para a própria Ana não é interessante em seu texto e em literatura, no geral, que procuremos o sentido original, o que o autor quis dizer, mas dentro do texto, o que os signos nos permitem inferir. Ou,

até mesmo, o que os signos nos permitem produzir em nível de sentido. Principalmente quando se trata de um texto construído como literatura.

Ao estudar esse livro, percebo que Ana C. faz uma autoficção na medida em que encena o segredo e a impossibilidade de dizê-lo: “Não consigo contar a história completa” (CESAR, 2013, p. 55). Ela busca aguçar o desejo do interlocutor semeando pequenos fragmentos de sua vida, apenas para enganá-lo, para que ele tente buscar correspondência entre vida e texto. Mas como ela mesma disse em seu Depoimento: “A intimidade... não é comunicável literariamente” (CESAR, 1999, p. 259).

Há passagens que fazem referências diretas a algumas pessoas de seu convívio. Há que se notar que já no período de gestação desse livro o texto circulava majoritariamente entre amigos. Assim, através dos nomes, as pessoas poderiam se reconhecer. Reinaldo, que aparece logo na abertura, é um deles. Mick e Shirley, namorado e amiga, respectivamente são outras referências, entre outras.

Outra referência direta importante em sua autoficção remete ao que estava fazendo na Inglaterra: um mestrado em tradução literária, tendo como corpus o conto *Bliss*, de Katherine Mansfield. É muito interessante e uma característica do pós-modernismo: após uma “suspensão didática”, porque a narradora não estava lidando bem com uma situação, é inserido um subtítulo “Primeira tradução”, em que a narradora comenta o que teria acontecido após a morte de Katherine Mansfield, identificada pelas iniciais KM. Figura até sua companheira Ivona Mišterová, também enfermeira em alguns momentos, identificada pelas iniciais L.M, como era conhecida na realidade empírica: “KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. [...] Na manhã seguinte LM e Jack foram à capela. Havia diversas pessoas circulando. LM ficou ali ao lado dela por um tempo mas acabou indo buscar a manta espanhola e a cobriu.” (CESAR, 2013, p.62) Depois desse fragmento que discorre sobre o que teria acontecido após a morte de Katherine Mansfield, a narradora, singular e anônima, dirige-se a uma “Querida”, mencionando correspondências sem resposta. O que, aliás, é um dos tópicos preferidos de Ana C.

Ela, autora empírica, passa por um dilema quanto às cartas, porque enquanto estava na Inglaterra sua atividade epistolar se tornou muito intensa. Isso é transposto no romance: “Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência. Em vez de rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante (foto muito oblíqua, de lado, olheiras invisíveis na luz azul)” (CESAR, 2013, p.68). Verdade é grafado assim mesmo com

V maiúsculo, sinalizando uma questão capital em sua obra, posto que essa se escreve no limite tenso entre a confissão e a ficção. Por isso foi proposto vê-la sob a ótica da autoficção.

Através de um tom intimista, a narradora se dirige a um interlocutor, questionando práticas que ela mesma utiliza; é como se estivesse falando com seu duplo: “Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo, eu quero saber qual o filme, onde foi, com quem foi” (CESAR, 2013, p. 61). Essa prática irônica chega a extremos: “É quase indecente essa tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono quase grave, e barato. Você precisava de uma injeção de neorealismo, na veia” (CESAR, 2013, p. 61). Chega a ser cômico o modo como fala de si, falando de um outro. É possível observar isso como uma ironia às pessoas que julgam o outro, apontando no outro os defeitos que elas mesmas possuem. É como se a autora estivesse representando isso em uma espécie de recalque. Ainda mais porque fragmentos antes afirma: “Me dei ao luxo de ser meio tipo hermética” (CESAR, 2013, p. 57).

Na narrativa constantemente aparece referência às cartas, como já citado. E mais ainda, uma suposta relação com o mundo epistolográfico. “Tenho correspondentes em quatro capitais do mundo. Eles pensam em mim intensamente e nós trocamos postais e novidades. Quando não chega carta planejo arrancar o calendário da parede, na sessão de dor” (CESAR, 2013, p.59); a chegada de cartas: “Chegou outra carta no último quarto de hora. “Escreve devagar e conta a vidinha tipo dia a dia e os projetos de volta”; ainda, no fragmento anterior: “Chega uma carta do Brasil que diz: “Tudo! Tudo menos a verdade” (CESAR, 2013, p.59). Outra possível referência à situação do país, ou então, uma ironia à prática da literatura-verdade, que se fazia na época. No meio dessas referências a cartas, há inclusive “uma anticarta, antídoto do phatos” (CESAR, 2013, p.61). Seria a ainticarta a cura da paixão? Permanece em aberto, como sua obra.

É tematizada a relação com o carteiro:

A próxima canção que vou cantar é Me Myself I (aplausos fortes breves e longos) que neste verão quero dedicar a você que não me escreve mais e é diretamente responsável pelo meu flerte com o homem dos correios. (CESAR, 2013, p.65)

A canção pode ser uma referência à música de Billie Holiday, *Me myself and I*, bem como uma crítica à escrita do eu, praticada pelos seus colegas de geração, que buscavam uma suposta sinceridade neo-romântica.

Último tópico a ser abordado, particularidade da obra de Ana C, no geral e da autoficção, em particular, refere-se à condição da escrita como fragmento. Atualmente não são mais possíveis narrativas conclusas, dando conta de grandes histórias, que abarquem linearmente um começo, um meio e um fim. O ser está cindido por excelência; e assim como a autoficção, Ana Cristina lida com esse paradigma. Assim sendo, o próprio conceito de história é posto em xeque. Em *Luvas de pelica*, por exemplo, há mais inações do que acontecimentos propriamente ditos. O olhar, e principalmente, a espera, são a força matriz da narrativa. A voz, inclusive, comenta isso no início do relato, que bem poderia ser um quase relato: “Não consigo contar a história completa” (CESAR, 2013, p. 55).

Quando há ações, elas são bruscamente interrompidas, como quando encontra com um interlocutor que “entra inesperadamente no salão” (CESAR, 2013, p. 61). O ser configurado pela voz diz então: “sinto um choque terrível, empalideço, mas ainda estou vermelha de dez dias de verão meio vestida nos gramados (...) de batom inabalável tudo me passa na cabeça, todos os possíveis escândalos de pernas bambas” (CESAR, 2013, p.61). A cena continua não acontecendo, até mesmo a locutora percebe isso: “Estou pensando duro e a cena não ousa prosseguir” (CESAR, 2013, p.61). Depois de mudar de assunto, retoma o incidente: “preciso de mais uns dias para o trabalho impiedoso e suave da leveza antes da parada cardíaca do nosso encontro no salão” (CESAR, 2013, p. 62).

Contudo, o assunto não é retomado. Encontra-se aí um vazio, constituinte da autoficção, e de sua obra, no geral. Ao término desse “quase relato”, a narradora se propõe contar como é um desmaio e, em seguida, se dirige a um interlocutor falando-lhe que

pode sentar de novo na Place des Vosges, que é perfeita, cartão-postal mágico voador. Parece que você vê e pega, ou fica completamente dentro. (...) Até a travessia do canal, ou a primeira vez que alguém te cobriu de beijos, o nervoso de perder o trem por dois minutos. É um cinema hipnótico, sem pernas. Não é vago. (CESAR, 2013, p. 71)

Isso serve para exemplificar a própria narrativa, e sua obra, em geral, repleta de imagens.

Como foi demonstrado, *Luvas de pelica*, em particular e toda obra de Ana C, no geral, integrariam as práticas denominadas autoficção. Sua obra permanece em aberto, porque como já dito, a cada leitura uma atualização acontece e novos sentidos são produzidos.

Referências

BARTHES, R. *Sade, Fourier; Loiola*, 1971. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/business-directory/6108/biografema/>>.

BAKHITIN, M. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

CESAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, A. C. *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 1999.

CESAR, A. C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática. 1999.

FIGUEIREDO, E. *Mulheres ao espelho*. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2013.

MARKENDORF, M. A decadência da ilusão ou a morte da biografia. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim/MS, v.1, n.1, p. 13-32, jan./jun. 2010.

MARTINS, A F. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre. 2014. 252 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2BCompleto-0.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

NORONHA, J. M. G. *Ensaio Sobre a Autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

SOUZA, C E S F. *A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar: autobiografismo e montagem*. São Paulo: Educ, 2010.

Silêncio e a relação entre as artes em sinfonia em branco

Tamires Nunes de Paula
FALE/UFMG, Graduação, bolsista Fapemig

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar o romance *Sinfonia em Branco*, tendo como recorte o diálogo entre as diversas artes referidas no texto e tomando igualmente como ponto de reflexão o modo como é tratado o silêncio - já que é ele um dos temas principais da obra - e o papel que representa na relação que se estabelece no romance entre várias manifestações artísticas. Objetiva-se analisar as relações do silêncio com as outras artes referidas no texto ressaltando-o como elemento que liga todas essas artes. O projeto tem essa proposição justificada uma vez que, como se verá mais adiante, a relação entre pintura e literatura, música e literatura já se dá desde o título do romance. As reflexões alcançadas com esta pesquisa evidenciaram que o silêncio não é somente a ausência acústica de som, mas elemento que liga todas as mídias nessa obra, tem voz, uma voz que somente pode ser percebida através da delicadeza com a qual Lisboa o incorpora em seu texto.

Palavras-chave: silêncio; sinfonia; música; artes.

Abstract: This project aims to analyze the novel *Symphony in White*, cutting out the dialogue between the various types of art the text refers to and also taking as a point of reflection the way silence is treated - since it is one of the main themes of this work - and the role it plays in the relationship that is established in the romance between various artistic manifestations. The objective is to analyze the relation of the silence with the other forms of art referred in the text, highlighting it as an element that connects all of these arts. The project has justified this proposal since, as will be seen below, the relationship between painting and literature, music and literature is already given in the title of the novel. The reflections achieved with this research showed that silence is not only the acoustic absence of sound, but an element that connects all media in this work, it has a voice, a voice that can only be perceived through the delicacy which Lisboa incorporates in its text.

Keywords: silence; symphony; music; art.

O silêncio vem sendo trabalhado através dos anos somente como ausência de som, mas ao fazer uma análise profunda compreendemos que existem vários modos de silêncio, e que até mesmo no silêncio encontramos, de certa forma, uma voz. Em toda forma de silêncio há um sentido, uma significância. O trabalho complexo é perceber com qual forma de silêncio estamos lidando e qual seria melhor forma de compreendê-lo. Caminhando nessa direção, Heller (2008) aponta alguns tipos de silêncio estudados:

Ainda não sabendo se há ou não fala silenciosa, talvez o mais acertado seja começar não pelo silêncio da fala, mas pela fala *sobre* o silêncio. Ou sobre *os* silêncios. Sim, porque há vários: há o silêncio da falta e da completude, da presença e da ausência, do vazio e do pleno, do não querer falar e do não poder falar, do bloqueio e do indizível, da mudez e da surdez, do calar (*tacerere / Schweigen*) e da quietude (*silere / Stille*) – enfim, infinitos silêncios que se cruzam e se entrecruzam. (HELLER, 2008, p.10)

As vozes silenciadas no romance de Lisboa caminham no campo do silêncio do indizível, daquilo que é necessário falar, mas que não se pode falar. Várias personagens são silenciadas pelos seus respectivos traumas, mas todos esses silêncios são da ordem do indizível. O silêncio, como elemento que liga todas as mídias nessa obra, tem voz, uma voz que somente pode ser percebida através da delicadeza com a qual Lisboa o incorpora em seu texto. Não podemos reduzir o silêncio somente à ausência acústica: “O silêncio não é acústico, é uma mudança da mente, uma reviravolta.” (HELLER, 2008, p.11)

A escritora Adriana Lisboa, nascida no Rio de Janeiro, mora atualmente nos Estados Unidos. Graduada em música pela Uni-Rio, trabalhou um tempo como professora de música no Rio e como cantora na França. Mais tarde, fez mestrado em Literatura Brasileira e doutorado em Literatura Comparada na UERJ. Publicou seu primeiro romance em 1999, intitulado *Fios da Memória*, e em 2001 publicou *Sinfonia em Branco*, romance laureado com o Prêmio José Saramago. Uma das mais prestigiadas escritoras da contemporaneidade, mantém um contato singular com seus leitores através das mídias sociais tais como facebook e seu blog. Sobre o romance *Sinfonia em Branco*, Victor Rosa diz:

Essa voz, acima de tudo, por vezes, não fala: ela se cala, silencia. Muitas palavras, em *Sinfonia em branco*, não são ditas, são omitidas do leitor. Recorto um fragmento que me fascina: “Clarice sentiu mais uma vez com as pontas dos polegares as duas cicatrizes gêmeas, uma em cada punho. E sorriu um sorriso involuntário e triste, um sorriso sem mistérios, ao pensar que afinal acabara sobrevivendo a si mesma” (p.23). Por um princípio de delicadeza, a voz não diz algo. Mas esse algo está aí: implícito - o dito do não-dito. Há certa relação, portanto, entre o silêncio e a delicadeza. Ou seja, a delicadeza se configura, justamente, a partir desse não-dizer, a partir da recusa à fala sistemática, à fala franca e explícita. Penso numa frase do francês Léon Bloy, lida em algum livro de Barthes: “Só é perfeitamente belo o que é invisível [...]”. (ROSA, 2005, p.12)

A relação do silêncio com as demais artes referidas no romance nos leva para o campo dos estudos intermediáticos, onde as mídias conversam entre si e se complementam. Nesse aspecto, o conceito de intermedialidade que Walter Moser aborda é enriquecedor:

A relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não sejam explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a “midialidade”. (MOSER, 2006, p.42)

A diferença entre pintura e literatura, por exemplo, é baseada em sua materialidade ou em seus meios físicos. A representação estética das duas é diferente, embora elas possuam a capacidade de transmitir o mesmo efeito. Adriana Lisboa explora bem em seu romance o conceito de intermedialidade referenciando e interligando em seu texto diversas artes.

Este trabalho se propõe a analisar o romance *Sinfonia em Branco*, tendo como recorte o diálogo entre as diversas artes referidas no texto, tomando igualmente como ponto de reflexão o modo como é tratado o silêncio – já que é ele um dos temas principais da obra – e o papel que representa na relação que se estabelece no romance entre várias manifestações artísticas. O estudo tem esta proposição justificada uma vez que, como se verá mais adiante, a relação entre pintura e literatura, música e literatura já se dá desde o título do romance. Nessa direção, o escritor Wanderley C. Oliveira observa a ligação entre pintura e silêncio:

“Como a pintura fala, isto é, comunica ou significa, mas sua voz, feita de cores e traços, é ainda voz do silêncio.” (OLIVEIRA, 2011, p.186).

O artista é capaz de trabalhar a essência de cada detalhe minucioso em uma obra de arte. Nesse sentido, é possível notar na pintura a sua voz traduzida através das cores, uma voz que ainda abriga certo silêncio. Situa-se, assim, o projeto na linha de pesquisa da literatura e outros sistemas semióticos.

Em seus outros romances, Adriana Lisboa também relaciona intimamente diferentes domínios artísticos, como em *Hanói* (Lisboa, 2013), romance cujo protagonista é um trompetista apaixonado por jazz e que exibe um trompete na capa. Outra obra é *Rakushisha* (Lisboa, 2007), em que a narrativa é tecida com amplas referências à poesia do poeta japonês Matsuo Bashô.

A relação entre música, pintura e escultura é reveladora no texto literário de Adriana Lisboa, dá uma composição narrativa como uma grande sinfonia do trágico. O livro *Sinfonia em Branco* é uma obra marcada pelo silêncio, e esse é quem promove a lembrança de eventos traumáticos no decorrer do romance.

O romance leva o mesmo nome de um quadro do famoso pintor James Whistler: “a jovem desvirginada”. Uma pintura tão clara e tão leve nos remete ao ponto chave do romance.

Por que teria Adriana Lisboa escolhido tal título para seu romance? Por trás dessa imagem da pintura escondem-se várias vozes, sobretudo a voz principal do romance, a voz de Clarice, a jovem personagem que foi molestada quando criança pelo pai. Essa voz, ainda assim, como tantas outras presentes na narrativa, é silenciada no texto pelo evento traumático que a envolve. A relação com o quadro já foi salientada pela crítica literária Regina Félix:

Sinfonia em branco leva o nome do quadro do pintor americano James Whistler (1834-1903), que intitulava seus trabalhos de modo a tornar clara a associação entre os conceitos da música e das artes visuais para alcançar sua forma não convencional de criar composições como arranjos de tons. Whistler provocou *frisson* com tal quadro, que para muitos sugeria o defloramento de uma virgem recém-casada. *Symphony in White, n° 1: The White Girl* (1862) é o quadro ao qual a narrativa de Lisboa se refere do qual tira o seu nome. O próprio texto torna clara a relação: “um branco virginal, uma moça vestida de branco

que evocava um quadro de Whistler” (FÉLIX; LISBOA 2011, p. 93-103)

Aceitar, no entanto, que o nome do livro se justifique somente pela referência ao quadro de Whistler é insatisfatório, pois notamos que o pintor já se valia da intermidialidade para criar seus quadros quando fazia associação entre os conceitos da música e das artes visuais. Adriana Lisboa se apropria do mesmo conceito para compor a obra, espaço em que as mídias se misturam e criam o enredo do livro. A beleza dessa obra é que, mesmo passando por várias mídias, pode-se levantar a hipótese de que o silêncio seja um elemento a promover a união de todas elas. Também ressalta-se, neste sentido, ser o silêncio elemento constitutivo da música (e da poesia) que só ganha sentido na alternância entre som e silêncio.

A musicalidade desse romance é intrigante quando nos aprofundamos no conceito de sinfonia:

O termo *sinfonia* designa um tipo de composição musical, adaptada da sonata, escrita para orquestra e que geralmente é composta por vários andamentos ou secções independentes, embora por vezes existam sinfonias compostas num único andamento. A sinfonia pode também incluir peças para voz, coro ou instrumento sem acompanhamento.

Estrutura da sinfonia:

O esquema da sinfonia é geralmente composto por quatro andamentos e cuja estrutura é a seguinte:

- Primeiro Andamento: é escrito segundo as características da forma da sonata, a qual inclui três divisões básicas: a exposição (apresentação do tema), o desenvolvimento (auge do tema através da utilização de recursos como as modulações, as cadências e a dinâmica), e a reexposição (repetição do tema apresentado na exposição, mas com algumas modificações técnicas).
- Segundo Andamento: andamento de tempo lento, escrito segundo uma forma tripartida que pode recorrer à estrutura da sonata ou a outras formas, como por exemplo, o rondó ou as variações.
- Terceiro Andamento: andamento composto por minueto e trio ou por scherzo e trio, em que o tempo é moderadamente rápido.

- Quarto Andamento: é escrito segundo a forma do rondó ou, por vezes, da sonata e em que o tempo é rápido. (ENCICLOPÉDIA TEMÀTICA, 2016)

Partindo da visão musical, levanto a hipótese de que os eventos ocorridos com as personagens em *Sinfonia em Branco* se dão no campo do primeiro andamento de uma sinfonia musical: a exposição ao trauma, os silenciamentos acrescidos no desenrolar do texto. O tempo em que cada personagem vive o seu silêncio é lento e repleto de fragmentos:

As sementinhas rolam pelo chão recém-encerado e uma lágrima de dor e de medo rola pelas faces túrgidas da menina que agora foge, ainda nas pontas dos pés. Não mais, porém, porque deseje treinar para bailarina. Agora ela quer evitar que a ouçam, não que saibam que sabe. (LISBOA, 2001, p.80)

Todas as artes retratadas no texto são, na verdade, tentativas de dizer o indizível. Busco refletir a incapacidade da arte de falar sobre o que não pode ser falado, mas pode ser sentido. Somente a pintura e a escultura estão além do que o discurso literário não dá conta, pois a pintura e a escultura exercem a estrutura vicária da arte, o silêncio que a escultura traz é palpável através de suas formas. No romance aparece a figura de escultura de uma personagem completamente silenciada e marginalizada:

Clarice estava muda e pálida. Tinha nas mãos uma escultura com o corpo de Lina e o rosto da morte. Tinha diante de seus olhos o corpo de Lina e o rosto da morte. (LISBOA, 2001, p.102)

Ainda aparece, outra voz silenciada, a voz de Lina, amiga de infância de Clarice. A escultura carrega em suas formas duas vozes: a de Lina, menina pobre e sem nenhum valor para sociedade da época, que é brutalmente violentada, e a voz de Clarice, sua melhor amiga que fez a escultura, mas não pôde finalizá-la, pois para alguns traumas só o silêncio é voz.

O evento traumático na vida das personagens é construído e fortificado pela presença de vários silêncios que as acompanham no decorrer da narrativa. *Sinfonia em Branco* é uma obra composta por estágios de silêncios, é o querer falar e o não poder falar daquilo que é sentido, é tentar expressar o indizível.

O vocábulo *sinfonia* do título de Adriana Lisboa, por sua vez, suscita a ideia de resolução para as contraposições que compõem o livro. É também musicalmente sugestiva a maneira como se apresentam as existências não menos malogradas dos coadjuvantes do trauma, ecoando como um coro trágico na cena de fundo: a mãe frustrada de Clarice e Maria Inês, Lina, a amiguinha estuprada e morta, os pais exilados de Tomás, a solitária e subserviente tia-avó Berenice das meninas, o eco, provindo da fazenda dos Ipês, do marido linchado por ter esfaqueado a mulher adúltera, s institucionalizada e abandonada sogra de Maria Inês e sua própria dor ao se dar conta dos casos amorosos do marido. A sinfonia encadeia, quase cenograficamente, falas e imagens, elementos da música e da pintura como confluência das artes, única via possível para transmissão da sincronia dos personagens no trauma. (FÉLIX, 2011, p. 100-101).

São os vários silêncios que dão ao texto de Lisboa a estrutura perfeita da leveza e delicadeza. O romance se constrói em meio aos silêncios que, em contato com as outras artes referidas, formam uma verdadeira sinfonia do trágico, uma sinfonia do silêncio.

Referências

- FÉLIX, R. R. Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 37, p. 93-103, 2011.
- HELLER, A. A. *John Cage e a poética do silêncio*. 2008. 173 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.
- KNOOW. *Enciclopédia Temática*. Paulo Nunes, 2016. Disponível em: <<http://old.knoow.net/paulo-nunes.htm>>.
- LISBOA, A. *Sinfonia em Branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v.14, p. 42-65, 2006.

OLIVEIRA, W. C. Das vozes do silêncio ao silêncio da linguagem: as relações entre pintura e literatura em M. Merleau-Ponty. *Artefilosofia*, Universidade Federal de Ouro Preto, v. 11, p. 185-198, 2011.

ROSA, V. L. Os silêncios da sinfonia branca [sobre Adriana Lisboa]. *Diário Catarinense - DC Cultura*, Santa Catarina, v. XX, p. 12-12, 14 maio 2005.

Olhar o chão: a arqueologia da Shoah em *Peças em fuga*, de Anne Michaels

Vítor de Carvalho Teixeira

UFMG, Graduando

Resumo: O romance, *Peças em Fuga* (1997), da escritora canadense Anne Michaels, narra uma história construída a partir de camadas de imagens, que sugerem um acúmulo de “paisagens indistinguíveis” e oferece ao leitor, de relance, de maneira reveladora, uma parte de uma narrativa da catástrofe. A narração desse universo descontínuo, significa “tornar a descobrir”, no sentido de estar ciente quanto ao armazenamento, bem como alerta ao modo de organização dos achados. A relação entre o método arqueológico e a literatura, para Italo Calvino, especialmente em seu ensaio *O olhar do arqueólogo*, 1972, será importante para esta leitura do romance de Michaels. Quando os personagens Jakob Beer, Athos e Ben olham para o chão, ávidos pelo conhecimento e pelo total esclarecimento é possível perceber que cada um deles tenta atribuir a todo fragmento, um valor complexo e aberto, reconhecendo que essa é a única possibilidade de acesso ao mundo. Ou seja, no universo labiríntico da ficção, que compreende uma multiplicidade sucessiva de sentidos, a coleta de informações ocorre em pedaços.

Palavras-chaves: Shoah; Arqueologia; Anne Michaels

Abstract: The novel *Fugitive Pieces* (1997), by Canadian poet Anne Michaels, tells about a story that has been built up mainly from layers of images suggesting a huge amount of “indistinguishable landscapes”, offering to the reader, a glance that reveals only a single part about a narrative of the catastrophe. The narration of this discontinuous universe means “to rediscover”, in order to be concerned about the storage, as well as to be aware of a way to organize the findings. The relation between the archaeological method and the literature is also something too valuable to Italo Calvino, especially on his essay *O olhar do arqueólogo*, 1972. When the characters Jakob Beer, Athos and Ben look at the ground, avid about knowledge and total enlightenment, it is possible to note that each one

of them tries to attribute to any fragment, a complex and fundamentally open value, realizing this is the only possibility to access the world. That is to say, in the maze universe of fiction that comprehends a successively multiplicity of senses, the collection of information occurs in pieces.

Keywords: Shoah; Archaeology; Anne Michaels

O trabalho do homem, assim como a sua vida,
jamais se completa.

Anne Michaels

Narrar um universo descontínuo, na perspectiva do romance *Peças em fuga*, de Anne Michaels (1997), significa um “[tornar] a descobrir” (CALVINO, 2009, p. 190), um armazenamento e uma forma possível de organização dos achados. A estratégia arqueológica e a literatura, cara ao teórico italiano Italo Calvino, sobretudo, no seu ensaio “O olhar do arqueólogo”, escrito em 1972, será um aporte teórico importante para a leitura que aqui se faz do romance de Anne Michaels. No texto de Calvino, é possível perceber uma concepção de literatura interessada na “extração de objetos, [pelo] estranhamento do sentido” (CALVINO, 2009, p. 190).

No trabalho arqueológico estão implicados, portanto, os gestos de escavar, catar, recolher e remover as impurezas do objeto resgatado, a fim de se fixar uma descrição num sistema de registro. O exercício dessa prática na literatura, no entanto, pede um exercício que privilegia os desvãos do olhar. O que está registrado se refere ao material coletado, mas também diz do homem que descobre e revela aquele fragmento material da memória, sujeito às sombras, aos esquecimentos. Michaels considera que a memória é um reservatório múltiplo e fluido, que se inscreve seguindo as leis que orientam as “correntes de ar e sedimentos de rio,” (MICHAELS, 1997, p. 46) o que acaba por se configurar em uma “sistêmica” falta de controle.

Ao olhar o chão, os personagens Jakob Beer, Athos e Ben tentam atribuir a cada fragmento do mundo um valor complexo e fundamentalmente aberto, reconhecendo, tal como se referem Calvino, em *Coleção de areia* (2010), e Georges Didi-Huberman, em “Casca” (2013), que o sujeito, anseia pelo reconhecimento e a iluminação, mas também “o lugar em si também anseia” (MICHAELS, 1997, p. 46).

Nesse universo labiríntico de sentidos sucessivamente multiplicados, em que as informações são resgatadas da terra, a literatura aponta para um compromisso com o recordar. Michaels abre o seu romance afirmando que:

Durante a Segunda Guerra mundial, incontáveis manuscritos – diários, memórias, relatos de testemunhas oculares – perderam-se ou foram destruídos. Algumas dessas narrativas foram deliberadamente escondidas – enterradas em quintais, guardadas em paredes e sob assoalhos – por aqueles que não sobreviveriam para recupera-las.

Outras histórias foram ocultas na memória, nem escritas, nem contadas; outras, ainda, recuperadas pelo acaso, apenas (MICHAELS, 1997, p. 7).

As peças, portanto, os documentos textuais enumerados, mas em fuga pelo seu desaparecimento – diários, memórias, relatos – são incontáveis. Além disso, lembra Lyslei Nascimento, o narrador, ao elencar esses itens cria uma lista precária de objetos perdidos ou destruídos. Escondidas, enterradas ou guardadas essas peças se apresentam como fugidias, escapando ao catálogo absoluto, ao inventário total, porque, “[o] trabalho do homem, assim como a sua vida, jamais se completa...”.

É também nesse texto preliminar que a metáfora da arqueologia se insinua no romance. Para Nascimento, escondidos, enterrados ou guardados, os textos necessitam de uma leitura que revele, desenterte e alce seus sentidos à superfície. Por intermédio da comparação do passado de uma cidade com o passado psíquico, Sigmund Freud, em *O mal-estar na cultura* (FREUD, 2010), reflete sobre essa metáfora. Para ele, as cidades, ou os textos, no caso desta análise, trazidos à luz por escavações, o trabalho interpretativo, deixa vislumbrar ruínas, reconstruções, justaposições, demolições, em que o passado, que só pode ser entrevisto por meio de fragmentos e restos, só chega a ser minimamente delineado.

Calvino, em “O olhar do arqueólogo”, trata da precariedade comum dos métodos de seleção e organização do mundo que foram propostos pelo homem ao longo dos séculos. Ele considera que qualquer método geral que tenta a unificação das coisas, acaba esvaziado por falhas e lacunas. Todos os pressupostos, categorias e parâmetros, nessa perspectiva, devem ser revistos, já que a utilidade dos métodos deve ser

sempre questionada diante da sua intrínseca inexatidão. Essas abordagens totalizantes, com uma crítica especial ao conceito de História, acabam, invariavelmente, na exclusão de itens e numa eliminação sucessiva de dados, impossibilitando sua totalidade.

Diante da insatisfação humana frente a um mundo que não pode ser compreendido, visto especialmente naquilo em que desarticula, omite, expulsa, anula e cancela, Calvino propõe que, para observar o passado e o presente, deve-se postar ao lado daquilo que está “do lado de fora, do lado dos objetos, dos mecanismos, das linguagens” (CALVINO, 2009, p. 190), recomendando que se adote um olhar semelhante ao do arqueólogo. Ao tornar a descobrir, o arqueólogo, deve descrever aqueles objetos que coleta e, sobretudo, tratar daquelas peças que não cabem numa sistematização predeterminada.

Essas peças recolhidas, descritas e insuficientemente classificadas, poderiam, assim, caber em alguma ordem num futuro próximo, ou simplesmente, “compreenderemos que não é uma motivação externa para aqueles objetos, mas apenas o fato de que objetos assim sejam encontrados naquele ponto já diz tudo o que havia para dizer” (CALVINO, 2009, p. 190). Olhar, seria mais indicar e descrever, do que ceder a ânsia de explicar o discurso-objeto (FOUCAULT, 1995). Importaria, pois, a “extração de objetos, [e o] estranhamento do sentindo” (CALVINO, 2009, p. 190), exercícios próprios da literatura que articula uma ampliação e uma possível sobreposição da experiência.

Na mesma esteira está o domínio arqueológico discutido por Michel Foucault (1995), em *A arqueologia do saber*. O conceito de arqueologia abandonaria o anseio da História das Ideias, portanto, pela linearidade e pela continuidade, falhando na sua apontando para uma concepção totalizadora. Foucault estabelece quatro diferenças capitais entre a arqueologia e a história das ideias, a saber: a determinação de novidade; a análise das contradições; as descrições comparativas; a demarcação das transformações (FOUCAULT, 1995, p. 159).

A descrição arqueológica não pretenderia, então, representar um objeto de maneira indireta, criando outro discurso, a descrição deve se voltar para o aquele objeto como nos voltamos para um monumento, que não demanda uma nuvem de discursos para o seu entorno. A arqueologia trata com aquilo que os discursos tem de específico, seguindo “ao longo de suas arestas exteriores para melhor salientá-los” (FOUCAULT, 1995, p. 160).

Assim, não seria próprio do trabalho arqueológico, na perspectiva de Foucault, traçar um desenrolar progressivo e estável das coisas. Nesse sentido, outra noção que é desconstruída é a da unidade que, segundo Foucault, a arqueologia se contrapõe exercitando uma “descrição sistemática de um discurso-objeto”, e não trabalhando num desejo de desvendar qual a origem primeira das coisas, vontade que acompanha a história das ideias.

Para Michaels, os

mapas da história sempre foram menos honestos. [...] E o mais perto que se chega de saber a localização do que é desconhecido é quando o desconhecido se dissolve no mapa como uma marca-d’água, uma mancha transparente como uma gota de chuva. No mapa da história, a mancha d’água talvez seja a memória. (MICHAELS, 1997, p. 106-107).

O “olhar arqueológico” seria, ainda, estudado por Georges Didi-Huberman (2013), em *Cascas*. Logo na abertura do ensaio, anuncia que haverá ali uma experiência de visita ao complexo de campos polonês de Auschwitz-Birkenau, centros de uma memória traumática, mas que apresentam diferentes discursos-objetos, que reúnem características distintas, correspondendo a noções diversas e experiências diversas com o espaço e o que se visita. Didi-Huberman questiona a condição de museu de Auschwitz. Aquele “lugar de barbárie que tornado lugar de cultura para visitantes/turistas” (CASA NOVA, 2014, p. 69), apresenta-se como um local de ficção, de simulação do real, destinado a fazer lembrar Auschwitz. Enquanto Birkenau, como sítio arqueológico, delinea-se como reservatório de rastros e restos (MAIA, 2013) daquilo que está em pedaços. Para ele,

Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. [...] A destruição dos seres não significa que eles foram para outro lugar. Eles estão aqui, de certo: aqui, nas flores dos campos, aqui, na seiva das bétulas [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 127).

Assim, mesmo com o apagamento e a destruição do cenário de um crime contra a humanidade, a ruína parece ser o bastante para fazer sobreviver no presente da memória daquilo que foi o passado. Didi-Huberman destaca ainda a qualidade das coisas que estão embaixo, para aquelas coisas primeiras, “as coisas chãs” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 110), o revestimento, o solo do sítio arqueológico de Birkenau. Num lugar, onde, aparentemente não existem dados, a terra aparece como meio de recuperação da memória, já que ela é a matéria que sobreviveu a destruição. Para o filósofo,

“[...] os solos falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes e sem consequências. É justamente por isso que merecem a nossa atenção. Eles são a casca da história” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 129). O solo representaria, pois, o local para aquilo que Calvino (2009) refletiu ao falar da extração dos objetos e o estranhamento dos sentidos. Lemos no romance de Michaels que:

[...] a estola [...] e as velas são enterrados debaixo do assoalho da cozinha. Cartas a filhos ausentes, fotos, são enterradas. Embora esses homens e mulheres que põem os seus valores no solo jamais tenham feito isso antes, realizam os gestos com séculos de prática a guiar as suas mãos, num ritual tão familiar quanto o sabá. Mesmo a criança que corre a trazer o seu brinquedo favorito, o cachorro com rodinhas de madeira para esconder no bojo do chão da cozinha, parece saber o que faz. Por toda a Europa existem esses tesouros enterrados. Um retalho de renda, uma tigela. Diários [...] jamais encontrados. (MICHAELS, 1997, p. 36).

Esse olhar também retoma as primeiras imagens no romance *Peças em fuga*, de Michaels (1997), em que uma criança, que acaba de viver o horror do assassinato da família é resgatada das terras alagadas do sítio arqueológico de Biskupin na Polônia. Desde que foi descoberto, o sítio arqueológico de Biskupin tem sido alvo de disputas ideológicas. Por um lado, afirma Fabrício Vicroski, arqueólogos tchecos e polacos consideram a Cultura Lusaciana como proto-eslava, ancestrais dos povos eslavos que suplantaram as demais culturas, consolidando seu domínio

por grande parte do centro e leste europeu. Por outro lado, pesquisadores alemães, “influenciados pelos preceitos difundidos pelo Terceiro Reich, tentaram impor uma identidade étnica germânica aos vestígios materiais da Cultura Lusaciana, ou ainda uma origem exógena relacionada aos povos ilírios” (VICROSKI, 2013, p. 19). No romance, esse espaço ainda em disputa, é matéria de ficção.

O passado e o presente de Jakob Beer vão ser entrecortados por paradoxos e interrogações, como podemos ler nos recortes de sua fala,

Senti que aquela era a minha verdade. Que a minha vida não poderia ser guardada em nenhuma linguagem, apenas no silêncio; o momento em que olhei para a sala e via apenas o que era visível, não desaparecido. O momento em que não cheguei a perceber que Bella havia desaparecido. Mas eu não sabia como procurar por meio do silêncio.

Pensei em escrever poemas dessa maneira, em código, cada letra deslocada, de forma que a perda desfizesse a linguagem, se tornasse linguagem. Se fosse possível isolar esse espaço, esse cromossomo danificado em palavras, numa imagem, então talvez fosse possível restaurar a ordem atribuindo nomes. Se não a história seria apenas um emaranhado de arames. (MICHAELS, 1997, p. 88-89).

Assim, o romance *Peças em fuga*, de Michaels, explora a sedimentação do conhecimento sobre a Shoah, afirmando que “o presente, como uma paisagem, é só uma pequena parte de uma narrativa misteriosa. Uma narrativa de catástrofe e de lenta acumulação” (MICHAELS, 1997, p. 43) A ambição de reunir aquilo que está disperso, tentando restaurar o edifício sólido da experiência também considera a possibilidade de “recolher o disperso e conjugar o distinto”, (MAIA, 2013, p. 100) que é próprio ao trabalho arqueológico da ficção, que por vezes tem de considerar a reunião de objetos em “ordens invisíveis” (CALVINO, 2010).

Referências

CALVINO, I. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, I. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASANOVA, V. L. C. Cascas sobre o papel; memória do dilaceramento. *Aletria* – Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, UFMG, v. 24, n. 2, p. 65-75, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. Cascas. Trad. André Telles. *Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura*, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KLEIN, A. I. A história em pedaços: colecionismo e arqueologia na literatura italiana do século XX. *Fragments*. Florianópolis, n. 39, p. 13-23. jul.-dez., 2010.

MAIA, C. C. A. S. Byatt e a beleza dos resíduos. In: COLÓQUIO MULHERES EM LETRAS, 5, 2013, Belo Horizonte. [recurso eletrônico], Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2013.

MICHAELS, A. *Peças em fuga*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VICROSKI, Fabrício Nazzari. Pré-História da Polônia: a cultura lusaciana no Sítio Arqueológico de Biskupin. *Revista Cekaw*. Porto Alegre, ano 7, n. 11, p. 15-20, maio 2013.

O mito do acesso à justiça: a impotência e a angústia do homem em *O Processo*, de Kafka, e no Judiciário Brasileiro

Viviane Bitencourt
UFMG

RESUMO: O presente trabalho pretende analisar a relação entre literatura e real a partir da apresentação de *O Processo*, de Kafka, que, mesmo sendo uma ficção quase que surreal, ilustra o mito da justiça e a crença do homem no judiciário, além de possibilitar a reflexão e crítica de um dos principais anseios e problemas de toda humanidade: a relação entre o homem e a Justiça. Essa análise partirá de uma leitura moderna da afinidade entre mito e ciência como proposto por Adorno e Horkheimer em paralelo às críticas de Rosemiro Leal ao judiciário brasileiro. A justiça é, provavelmente, um dos objetivos mais desejados, e a busca pelo que é “justo” faz parte da condição humana assim como a ânsia por punição. Como se já não bastasse a angústia da espera e impotência do indivíduo diante do tribunal, muitas vezes a decisão jurídica apresenta-se para ele como um juízo divinatório, pois é dado a alguns o poder de decisão sobre a vida do outro. Além disso, a linguagem inacessível desse sistema contribui para seu valor mitológico, visto que alguns indivíduos, mantidos na ignorância, mantêm-se vulneráveis ao seu poder.

Palavras-chave: Kafka; impotência; judiciário

ZUSAMMENFASSUNG: Die vorliegende Arbeit ist eine Lektüre von Kafkas *Der Prozeß* und soll das Verhältnis zwischen Literatur und Wirklichkeit analysieren. Obwohl dieses Werk eine fast surreale Fiktion ist, illustriert es den Mythos von der Gerechtigkeit und den Glauben des Menschen an das Gerichtswesen und macht somit eine Reflexion und Kritik über ein Problem der Menschheit möglich: das Verhältnis zwischen Individuum und Justiz. Unsere Analyse geht es von einer modernen Lektüre der Affinität zwischen Mythos und Wissenschaft aus, wie sie bei Adorno und Horkheimer und auch in den Kritiken von Rosemiro

Leal am brasilianischen Gerichtswesen zu finden ist. Wahrscheinlich ist die Gerechtigkeit eines der begehrtesten Ziele und die Suche danach, was gerecht ist, ist so menschlich wie der Wunsch nach Bestrafung. Zusätzlich zu der Angst des Wartens und der Ohnmacht des Individuums vor Gericht, empfindet es oftmals das Urteil wie eine divinatorische Macht, weil einige wenige Menschen über das Leben eines anderen entscheiden können. Ferner hat die unzugängliche Sprache dieses Systems einen mythologischen Charakter. Es macht das Individuum der Macht gegenüber verletzlich und manchmal verbleibt es in völliger Unwissenheit.

Schlüsselbegriffe: Kafka; Ohnmacht; Rechtsprechung

O contexto

Escrito em 1914, *O processo*, uma das obras mais populares de Kafka e também a mais amada por ele (WAGENBACH, 1964, p. 98), ainda parece proporcionar uma leitura atual da relação entre o homem, a lei e o judiciário, retratando com vivacidade a impotência e a angústia do indivíduo que enfrenta sentimentos que oscilam entre a apatia e o desespero, ao se encontrar perante a burocracia mítica/científico-institucionalizada da Justiça. Tendo como base o conceito de mito de Adorno e Horkheimer, pretende-se mostrar que o judiciário, seja no literário kafkiano ou o real, corriqueiramente, apresenta-se como um mito moderno que vive disfarçado de esclarecido, conforme se verifica nas críticas de Rosemiro Leal (Prof. Dr. da Faculdade de Direito da PUC MINAS) ao sistema judiciário brasileiro.

Mito e ciência em Adorno e Horkheimer

Em *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer trabalham a temática da subjetividade por trás de assuntos que se auto declaram esclarecidos, “pensado[s] a partir da relação entre mito e racionalidade, que envolve a vinculação entre saber, dominação, poder, hierarquia, exclusão, indivíduo, coletividade” (FREITAS, Verlaine). Também é importante destacar que:

A palavra “esclarecimento” é a tradução da palavra alemã Aufklärung, que quer dizer precisamente o processo de saída da obscuridade intelectual, do medo perante

potências superiores, da superstição, da magia, em suma, do mito. O texto de Adorno e Horkheimer fala do processo ocorrido no ocidente que usualmente é chamado de racionalização – em sentido amplo, não apenas circunscrito à época da modernidade –, em que se busca cada vez mais extirpar a vivência mítica, aumentando, através do progresso constante do saber, o domínio sobre todas as forças da natureza, a fim de compreendê-las sem nenhum resquício mitológico ou supersticioso, ou seja, sem apelo a deuses ou propriedades mágicas inerentes a cada ser ou matéria.(FREITAS, Verlaine)

Segundo Adorno e Horkheimer, a ciência não extinguiu a magia ou seus rituais mitológicos, ela apenas os substituiu e, ao tentar destruir o mito, o esclarecimento acaba atrelando-se mais a ele, pois “do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia.” (ADORNO e HORKEIMER, 2006, p. 23.). Não refletindo sobre isso, acaba-se havendo uma autodestruição do próprio ideal da racionalização (ADORNO; HORKEIMER, 2006). Dessa forma, entende-se que:

Em linhas gerais, a ideia que os autores querem defender é a de que o esclarecimento sempre tentou tirar a humanidade da submissão servil e amedrontada perante a natureza — servilidade e terror que ele via existir no pensamento mítico, mas esse processo de “iluminação” e autonomia submergiu os homens cada vez mais numa outra servidão, que o próprio mito já impunha a todos os homens como meio de fugir dessa mesma natureza grandiosa e assustadora. Em outras palavras, o objetivo que o esclarecimento se propõe é o mesmo que o mito já se colocava, e onde ele chega o próprio mito já estava como forma de coesão e coerção social.(FREITAS, Verlaine, p. 54)

Assim, por mais que o ser humano tente entender ou dominar todas as situações, sempre haverá aquelas que lhe são obscuras ou inalcançáveis, pois nem tudo é passível de explicações ou soluções racionais, e não é possível atingir a racionalização mais pura. Por outro lado, Adorno e Horkheimer também reconhecem que “a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor” (ADORNO; HORKEIMER, 2006, p. 13), pois o homem que não o possui estará,

principalmente, preso às crenças e à falta de explicações do que é sobre-humano ou de alguns eventos culturais, aceitando tudo que lhe for imposto como uma ordem natural ou até mesmo divina. Contudo, a liberdade não depende apenas do pensamento esclarecedor. O homem moderno está rodeado de concretos e instituições que regridem a ideia de liberdade. É preciso ter um olhar crítico e questionador sobre tais elementos. Não seria coerente apenas aceitar as regras que são pré-determinadas sem refletir sobre a existência delas ou sobre uma maneira de confrontá-las. A aceitabilidade do homem ao que a ele é imposto junto à pobreza de reflexão e pensamento crítico contribuem ainda mais com a autodestruição do esclarecimento e sua recaída na mitologia. A causa disso deve ser investigada não nos mitos sobrenaturais, “mas no próprio esclarecimento paralisado pelo temor da verdade” (ADORNO; HORKEIMER, 2006, p. 23).

A partir do momento em que o esclarecimento é usado como uma “nova” técnica de dominação de sujeitos, ele se compromete, se autodestraindo, deixando o homem entregue a mitos criados pela própria racionalização e que podem reprimir e atormentar o indivíduo, algumas vezes, mais do que os sobrenaturais faziam. O mito da criação humana domina, humilha, confunde e leva o indivíduo à destruição dos outros e de si mesmo, pois o saber adquirido com o esclarecimento, muitas vezes, passa a ser exercido como forma de poder totalitário (Adorno; Horkeimer, 2006), o que aumenta ainda mais os abismos sociais, pois “o saber que é poder não conhece barreira alguma” (ADORNO; HORKEIMER, 2006, p. 18). Em vista disso, fica claro que para Adorno e Horkeimer as crenças mais antigas não foram dizimadas, apenas sofreram modificações em suas concepções. Assim, eles fazem um paralelo mostrando que: “o lugar dos espíritos e demônios locais foi tomado pelo céu e sua hierarquia; o lugar das práticas de conjuração do feiticeiro e da tribo, pelo sacrifício bem dosado e pelo trabalho servil mediado pelo comando” (ADORNO E HORKEIMER, 2006, p. 20-21).

O mito do esclarecimento também predomina sobre a linguagem, pois “a falsa clareza é apenas mais outra expressão dele (ADORNO; HORKEIMER, 2006, p. 14).

Ao tachar de complicação obscura e, de preferência, de alienígena o pensamento que se aplica negativamente aos fatos, bem como às formas de pensar dominantes, e ao colocar assim um tabu sobre ele, esse conceito mantém

o espírito sob o domínio da mais profunda cegueira. É característico de uma situação sem saída que até mesmo o mais honesto dos reformadores, ao usar uma linguagem desgastada para recomendar a inovação, adota também o aparelho categorial inculcado e a má filosofia que se esconde por trás dele, e assim reforça o poder da ordem existente que ele gostaria de romper. (ADORNO E HORKEIMER, 2006, p. 14)

Toda essa falsa clareza e racionalização perpassam ao sistema judiciário, seja por meio de sua linguagem obscura ou pela barreira que é criada entre ele e o indivíduo comum. Muitos sistemas, na sociedade moderna, que deveriam agir como uma ciência, acabam assumindo uma perspectiva subjetiva, o que pode levá-los à esfera do mitológico.

Mito e ciência no judiciário brasileiro

As transformações ocorridas na forma de “garantir” justiça e punição aos “transgressores”, que passam de uma responsabilidade que antes era do xamã para o legal, ainda não perderam seu caráter mitológico. Antes de haver todo um aparelho judiciário da forma como é hoje, as pessoas, em algumas culturas e alguns locais, eram condenadas pelas leis ordálias, que era um antigo sistema que atuava como uma espécie de julgamento, no qual a pessoa que era acusada de algum crime se submetia a “provas divinas”, como andar sobre a brasa, ter a cabeça submetida sob água ou até mesmo ingerir veneno. Caso o indivíduo sofresse alguma consequência, ele era considerado culpado, caso contrário, o que dificilmente acontecia, ele era inocentado. Percebe-se que tal forma de condenar era, em sua essência, mitológica e supersticiosa. Hoje, após todo um processo de “racionalização” judicial, o que ocorre pode não ser muito distante do que acontecia, visto que no procedimento judicial o juiz assume a função de promotor da justiça, como se tal figura fosse possível. É exatamente “a crença de que [para] o homem, por dom especial, [é] possível obter certezas definitivas através de vivências (intuição decifrador) do mundo” (LEAL, 2010, p. 20) que faz do poder judiciário um sistema mítico.

A vida do homem comum está nas mãos dos homens da justiça, seja nas do advogado, que conduzirá o processo, ou nas do juiz, que determinará a sentença final. Diante disso, quem é parte de algum

processo judiciário, por muitas vezes não entender seu próprio caso e não ter conhecimentos jurídicos, fica à mercê daqueles.

A **persuasão** do juiz, no Estado Democrático de Direito, é construída pelos critérios que a lei estabelece para seu autoconvencimento ante os fatos e atos examinados. O julgador não pode decidir, assumindo o papel paternalista ou do **magister** em juízos de desvinculada subjetividade. O juiz não pode, portanto, decidir em face de uma **lei vazia** à qual possa emprestar conteúdos de pessoal sabedoria, clarividência ou magnanimidade. O incomparável Luiz Alberto Warat salientou, a propósito, que “desde a Roma até os dias atuais podemos encontrar sempre a produção jurídica construindo-se em torno da paternidade. As instituições também funcionam paternamente como produtoras da subjetividade. A paternidade opera, então, como um significante todo-poderoso, que permite evocar um relato legendário colegitimador de uma **inquestionável sabedoria** do comentário. Isto permite situar a **lei como um lugar vazio**, por onde circulam significações e alegorias, que fazem a lei falar. Assim, a lei se encontra como um lugar inicialmente vazio por onde transitam os doutores, fazendo desse vazio seu lugar de poder”. (LEAL, 2012, p. 120)

A crença de que o Estado está apto a garantir justiça, agindo de forma imparcial e justa, não leva em consideração que ele também está submetido à subjetividade e limites humanos e nunca poderá agir movido apenas pela racionalidade, ignorando sua condição de ser humano. Além disso, esse dogma (Crença em seu sentido literal. Tornar algo por verdadeiro, sem uma justificação) no sistema judiciário, parte do Estado mantenedor do poder e punidor:

consiste na afirmação de que, em sendo incompletas em sentidos as normas de qualquer ordenamento jurídico, as suas lacunas devem ser preenchidas pela “racionalidade” dos seus operadores (juristas dogmáticos) na construção das decisões, uma vez que se proíbe ao decisor alegar ausência de normas (non-liquet) para se escusar do seu “sagrado” ofício decisório.

Vê-se que o **dogma dos dogmáticos** de que os ordenamentos jurídicos não são completos a ponto de abranger (regular) todas as hipóteses fáticas ou subjetivantes que possam surgir no âmbito de um aglomerado social é contributivo à conjectura da impossibilidade teórica de o homem dizer tudo do todo mundano antes mesmo dos acontecimentos (atos, fatos, situações). Entretanto, entregar o suprimento dessa impossibilidade ao saber “racional” do decisor que, por si próprio, possa acreditar que é portador de soluções ideais para todos é erigir a **crença** numa **racionalidade** provedora das ausências normativas (anomias, aporias) pelo **mito** da tirania sublime que proíbe a crítica. (LEAL, 2010, p. 174)

O que reafirma esse dogmatismo é também o fato de o juiz possuir o poder decisório de uma forma solipsista: alguém precisa colocar fim à discussão desenvolvida no processo, mas deve lembrar-se de que há outros participantes no procedimento que, como cidadãos, deveriam ter os mesmos direitos de interpretação sobre as leis, bem como as garantias de tratamento isonômico e de que as provas e argumentos apresentados seriam levados em consideração na produção da decisão. No entanto, ainda há leis da época da ditadura, ou seja, não democráticas, que aumentam os poderes do juiz e este pode basear-se em sua experiência e até mesmo intuição, o que não se distancia de uma crença divinatória, mitológica. Ele tem “privilégio da livre interpretação do direito escrito e a atribuição de produção do direito na hipótese de ausência de normas ao enfrentamento dos conflitos jurídicos” (LEAL, 2012, p. 243), pois ainda tem como papel decidir até mesmo em situações sobre as quais nada está previsto em lei:

Art. 4º Quando a lei for omissa, o juiz decidirá o caso de acordo com a analogia, os costumes e os princípios gerais de direito. (Lei 12.376/2010 Lei de Introdução às normas do Direito Brasileiro)

Art. 126. O juiz não se exime de sentenciar ou despachar alegando lacuna ou obscuridade da lei. No julgamento da lide caber-lhe-á aplicar as normas legais; não as havendo, recorrerá à analogia, aos costumes e aos princípios gerais de direito.

Art. 131. O juiz apreciará livremente a prova, atendendo aos fatos e circunstâncias constantes dos autos, ainda que não alegados pelas partes; mas deverá indicar, na sentença, os motivos que lhe formaram o convencimento. (Lei 5.869/1973 Código de Processo Civil)

Considerando tal realidade do judiciário brasileiro e também alemão, como é mostrado por Ingeborg Maus, em *O judiciário como superego da sociedade*, percebe-se que esse sistema, que pretende agir sob uma lógica científica, passou por uma transformação das leis ordálias, mas que ainda apresenta-se como um juízo divinatório, sendo o Estado o mito possuidor do poder punidor (LEAL, p. 21)

O Processo de Franz Kafka

O fato de o poder punidor ser exercido não apenas baseado em análises científicas, mas também míticas faz com que a forma da lei e o judiciário em si atuem como uma força angustiante e potente que age sobre o indivíduo, o que é ilustrado por Kafka. Este inicia as primeiras linhas de *O processo* destacando a inocência do protagonista da obra com letras maiúsculas e em negrito: “**ALGUÉM CERTAMENTE HAVIA CALUNIADO JOSEF K.**, pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum...” (KAFKA, p. 7). K. é parte de um processo judicial, do qual nada conhece, nem mesmo sua causa.

Possivelmente, Kafka tenta mostrar em sua obra que o que reforça o poder mítico do judiciário e do acesso à justiça é o distanciamento entre o homem comum e todo esse sistema. Isso não ocorre somente devido à falta de conhecimento sobre ele, mas também devido à linguagem obscura que mantém o indivíduo na ignorância, pois:

É certo que os tribunais dispõem de códigos. Mas eles não podem ser vistos. “...faz parte da natureza desse sistema judicial condenar não apenas réus inocentes, mas também réus ignorantes”, presume K. No mundo primitivo, as leis e normas prescritas permanecem não escritas. O homem pode transgredi-las sem o saber, incorrendo assim em sua intervenção, no sentido jurídico, não é o acaso, mas destino, o qual se apresenta aqui em toda a sua ambiguidade. (BENJAMIN, 2011, p 151)

Assim, a inatingibilidade da linguagem jurídica, principalmente, distancia o homem comum desse mundo de leis e punições, pois ela é, quase sempre, técnica e obscurecida. Diante disso, o sujeito também pode ser facilmente enganado por aquele que conhece o discurso engajado e articulado dos homens da justiça, pois “qualquer argumentação, considerada como bem sucedida, deixa sempre invisíveis os fundamentos de sua eficiência” (LEAL, p. 21-22). Em *O Processo*, K. demonstra-se, muitas vezes, distante do engajamento dos homens da justiça. A “linguagem autocrática a serviço de uma dominação social exercida na rede burocrática dos poderes” obscurece o entendimento do homem comum e ainda o engana, iludindo-o ou fazendo-o desacreditar que pode vencer sua causa. Com isso, o sujeito já não é mais sujeito, pois não tem o poder de ação e decisão sobre si mesmo. Ele não conhece os fatos para agir de forma emancipada e se distancia cada vez mais do processo que enfrenta, como foi ilustrado por Kafka. Além disso, provavelmente, o mais fraco e menos instruído será o dominado pelo poder do discurso ideológico do outro, pois por mais que alguém tente romper com as “formas de pensar dominantes, e ao colocar assim um tabu sobre elas” (ADORNO e HORKEIMER, 2006, p. 13), acaba-se reforçando “o poder da ordem existente que ele gostaria de romper” (ADORNO e HORKEIMER, 2006, p. 14). É preciso ter cuidado para não obscurecer o que se tenta esclarecer.

Em *O processo*, além de evidenciar esse distanciamento entre o homem comum e o judiciário, visto que em todo o drama, o protagonista demonstra-se distante da linguagem jurídica, que é alienadora, excludente e que não foi feita para a compreensibilidade do homem comum, Kafka destaca “mais especificamente o procedimento judicial naquilo que implica a sua realização, forma, local, atores, e efeitos, de como se insere o homem neste saber e como, através deste, dá-se a relação entre o sujeito e a decisão do juiz como verdade” (NARCIZO, 2013). Josef K. é parte de um processo sobre o qual desconhece até mesmo a causa. Assim, na obra analisada, a lei apresenta-se como “nada da revelação” (Nichts der Offenbarung) (SCHOLEN Apud Agamben, p. 56), pois ela está vigente, mas não vigora. Dessa forma,

O sujeito desse performativo puro não estaria mais diante da lei, ou melhor ele estaria diante de uma lei ainda indeterminada, diante da lei como uma lei ainda inexistente, uma lei ainda por vir, ainda à frente e devendo vir. E o estar “diante da lei” de que fala Kafka assemelha-

se àquela situação, ao mesmo tempo comum e terrível, do homem que não consegue ver, ou sobretudo tocar a lei, encontrar-se com ela: porque ela é transcendente na exata medida em que é ele que a deve fundar, como porvir, na violência. [...] A lei é violenta e não violenta, porque ela só depende daquele que está diante dela – e portanto antes dela -, daquele que a produz, a funda, a autoriza num performativo absoluto cuja presença lhe escapa sempre. A lei é transcendente e teológica, portanto sempre futura, sempre prometida, porque ela é imanente, finda e portanto já passada. Todo “sujeito” se encontra preso de antemão nessa estrutura aporética. (DERRIDA, 2010, p. 84 – 85.)

Do advogado, K. não recebe o auxílio e as informações necessárias e, ainda assim, sua vida depende da decisão de um juiz. Provas contra ele nunca lhe foram apresentadas, apenas ameaças de que elas existiam e já estavam nas mãos do decisor. Frente a essa situação, K. não sabe como agir e mostra-se desorientado ao vivenciar esse evento angustiante e, ao mesmo tempo, aterrorizador. Será que a consternação dele se distancia do que realmente ocorre com as partes em um processo? Algumas mal sabem o que de fato está acontecendo e deixam para que tudo seja resolvido pelo advogado, que nem sempre tem interesse em esclarecer o que for necessário. Outras, por mais que estejam preparadas para enfrentá-lo, ainda estão submetidos às forças míticas e decisórias do juiz.

Ao ser acusado, sabe-se lá de quê, K. acreditava que, na verdade, tudo não podia passar de uma “brincadeira pesada, que os colegas do banco tinham organizado por motivos desconhecidos, talvez porque ele hoje completasse trinta anos de idade” (KAFKA, 2013, p. 13). Afinal, é possível que a justiça erre condenando um homem, no dia do seu aniversário de 30 anos, que nada fez e que até mesmo desconhece as causas de tais injúrias?

Outro ponto abordado por Kafka e que se relaciona com o real é o dogma cego de que a “justiça” não erra. No momento em que K. questiona aos seus guardar a identificação deles, recebe como resposta:

Somos capazes de perceber que as altas autoridades a cujo serviço estamos, antes de determinarem uma detenção como esta, se informam com muita precisão sobre os motivos dela e sobre a pessoa do detido. Aqui não há erro. Nossas autoridades, até onde as conheço, e só conheço seus

níveis mais baixos, não buscam a culpa na população, mas conforme consta na lei, são atraídas pela culpa e precisam nos enviar – a nós guardas. Esta é a lei. Onde aí haverá erro? (KAFKA, 2013, p. 12)

A lei em *O processo* apresenta-se como uma força e um saber que impera sobre o homem, dada por alguém em última instância e mesmo assim é vazia de conteúdo no sentido de não ser evidenciada nenhuma causa para a acusação contra K. ou até mesmo se havia alguma e qual era. Não só na ficção literária, o homem é submetido a situações desconhecidas e poderosas. Diante de tal força mítica e da fraqueza para lutar contra isso, ele é atordoado por não saber nem ao menos o que fazer ou até mesmo dar sentido ao fato, o que, em algumas passagens, é ilustrado por Kafka: K. “geriet in eine gewisse Aufregung, ging auf und ab, woran ihn niemand hinderte, schob seine Manschetten zurück, befühlte die Brust, strich sein Haar zurecht, kam an den drei Herren vorüber, sagte: »Es ist ja sinnlos«” (“Agitado, andou para lá e para cá, visto que ninguém o impediu, colocou para dentro os punhos da camisa, tocou o peito, ajeitou os cabelos, foi até os três homens e disse: “-Isso não faz sentido”). Diante do inexplicável, K. começava a julgar que não havia mais nada a ser resolvido, que tudo se acertaria com um simples aperto de mãos.

A julgar pela aparência, meu caso poderia estar encerrado. Sou da opinião de que o melhor é não pensar mais sobre a justificativa ou a falta de justificativa só seu comportamento e pôr um fim conciliador ao caso com um aperto de mãos. Se os senhores têm a mesma opinião que eu, então por favor – e se chegou à mesa do inspetor estendendo-lhe a mão. (KAFKA, 2013, p. 19)

Apesar de K., em alguns momentos, acreditar na resolução do caso, até mesmo devido a uma ocasião de desespero, depreende-se “de *O processo* que esse procedimento judicial não deixa via de regra nenhuma esperança da absolvição” (BENJAMIN, 2012, p. 152). Isso deixa o texto ainda mais angustiante, visto que, em alguns trechos, K. parece não querer mais buscar uma solução para o seu problema, evidenciando uma oscilação entre descrença e esperança. Essa angústia da qual é falado nem sempre é expressada pelo protagonista, mas é, de certa forma, sentida pelo leitor, que se indigna com a situação à qual K. é submetido.

Apesar de algumas semelhanças entre o sistema judiciário brasileiro e o kafkiano, a força mítica que impera sobre o homem em *O processo* ocorre de forma quase que surreal e com certo exagero. Um exemplo disso é o fato de K., mesmo detido, ter o direito de exercer suas atividades diárias e até mesmo ir ao trabalho. Isso seria, de certo modo, incoerente. Além disso, a falta de conteúdo da lei, que pune, mas não se sabe de que, junto ao ritual judiciário angustiam. Kafka demonstra ter certo fascínio em narrar sobre essa relação de poder e soberania do judiciário e a impotência do homem frente a isso. “A beleza só aparece no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros: entre os acusados, por exemplo. ‘É um fenômeno notável, de certo modo científico’”(BENJAMIN, 2012).

Vista sob esta perspectiva, a lenda kafkiana expõe a forma pura da lei, em que ela se afirma com mais força justamente no ponto em que não prescreve mais nada, ou seja, como puro *bando*. [...] Quando o padre, no Processo, compendia a essência do tribunal na forma: “O tribunal não quer nada de ti. Te acolhe quando vens, te deixa ir quando te vais”, é a estrutura original do *nómos* que ele enuncia com estas palavras. (AGAMBEN, 2010, p. 56).

Além disso, a obra também faz uma abordagem sobre a crença de que a justiça não erra. Esta crença cria no homem certo sentimento de comodismo e aceitabilidade. Como se o que é imposto ao indivíduo tivesse de ser aceito por que assim deve ser. Na obra kafkiana em questão, a aceitação de K. diante do que ocorre é enfatizada por meio da sua quase que apatia em relação aos acontecimentos, o que não anula seus momentos de angústia. Ele não se revolta ou se indigna em ser acusado. Um contraponto importante é o fato de K. não se exaltar em ser detido sem um motivo aparente, mas se enfurecer ao ouvir a senhora Grubach, dona da pensão em que residia, fazer insinuações negativas sobre a senhora Bürstner, moradora da pensão, o que mostra que ele demonstra se incomodar mais com uma situação que fera o outro, mesmo que moralmente, do que com sua própria condição de acusado.

Percebe-se, portanto, que levando em consideração as ideias de Adorno e Horkheimer sobre a subjetividade do homem e a relação entre o pensamento científico e o mitológico, que se entrecruzam, assim como a realidade do judiciário brasileiro, segundo a visão de Rosemiro Leal, a vida de muitos é colocada “nas mãos” de um ser detentor de um poder

decisório; o juiz. Assim, o judiciário que deveria ser ciência acaba, muitas vezes, operado como uma força divinatória; mítica. Diante disso, o homem pode ser submetido a essas forças, mesmo sem ter acesso às informações necessárias para compreendê-las ou sem predominar sua linguagem obscura. Não distante dessa realidade, K. vê-se diante de uma situação sobre a qual passa a acreditar que nada mais possa ser feito. Sem os conhecimentos necessários que possam torná-lo um pouco mais esclarecido para enfrentá-la, ele apenas perde suas esperanças e expressa sentimentos que oscilam entre a apatia e o desespero de não saber como e SE ia confrontar o ritual do tribunal.

Diante da relação entre o literário de *O Processo* e no judiciário brasileiro, é preciso que seja feita uma análise mais profunda sobre a forma como a justiça apresenta-se, muitas vezes, como um mito. Além disso, Deve-se, também, haver maior aprofundamento na leitura sobre a forma como Kafka expressa os momentos que descrevem a impotência e a angústia de K. frente à situação à qual ele enfrentava, a fim de mostrar como a literatura se manifesta na realidade e estas estão intrinsecamente ligadas, influenciando uma à outra e como tal obra, por mais fictícia que seja, representa o real.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialetica do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I* – magia e técnica, arte e política. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei*: o fundamento místico da autoridade. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FREITAS, Verlaine. Subjetividade esclarecida: do mito como racionalização à ciência como mitologia. *Caderno de Filosofia e Ciências Humanas*, Belo Horizonte, v. 12, p. 52-58, 1999.

KAFKA, Franz; CARONE, Modesto. *O processo*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KAFKA, Franz. *Der Prozess*. DigBib.Org, 2005 Disponível em: <http://www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Der_Prozess?k=1.+Kapitel%3A+Verhaftung+-+Gespr%EB4ch+mit+Frau+Grubach+-+Dann+Fr%E4ulein+B%FCrstner>. Acesso em: 10 ago. 2015.

LEAL, Rosemiro Pereira. *Processo como teoria da lei democrática*. Belo Horizonte: Fórum, 2010.

LEAL, Rosemiro Pereira. *Teoria geral do processo: primeiros estudos*. 11. ed. rev. e aum. São Paulo: Forense, 2012.

MAUS, Ingeborg. *O judiciário como superego da sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2010.

NARCIZO, Raphael. *A submissão e renúncia de si ao discurso jurídico no procedimento como ritual judiciário*. In: *Processo e jurisdição I*. CONPEDI/UNINOVE. Florianópolis: FUNJAB, 2013. Disponível em: <<http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=1a4789e18b41063f>>. Acesso em: 3 set. 2015

WAGENBACH, Klaus. *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1964.