



VERSALETE

2024

Volume 12 - Número 23

ISSN: 2318-1028



Reitor

Ricardo Marcelo Fonseca

Vice-Reitor

Graziela Bolzón de Muniz

Revista Versalete

Publicação Semestral do Curso de Letras da UFPR

www.humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/

www.revistaversalete.ufpr.br

Editores

Fábio Cairolli, Isabel Jasinski, Luisandro Mendes de Souza e Patrícia Rodrigues

Corpo Editorial

Alice Leal (Universidade de Viena), Ángel Pérez Martínez (Universidad del Pacífico), Bernardo G. L. Brandão (UFPR), Caetano W. Galindo (UFPR), Dirce Waltrick do Amarante (UFSC), Francisco C. Fogaça (UFPR), Helena Martins (PUC-RJ), Isabel C. Jasinski (UFPR), Janice I. Nodari (UFPR), Jeniffer I. A. de Albuquerque (UTFPR), João Arthur Pugsley Grahl (UFPR), Jonathan Degenève (Université Paris III), Juan M. Carrasco González (Universidad de Extremadura, Espanha), Luiz E. Fritoli (UFPR), Luiz M. S. Gardenal (UFPR), Marcelo C. Sandmann (UFPR), María Beatriz Taboada (Universidad Autónoma de Entre Ríos), Marina Legroski (UEPG), Martín Ramos Díaz (Universidad de Quintana Roo), Miguel Ángel Fernández Argüello (Universidad Nacional de Asunción), Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), Patrícia de Araújo Rodrigues (UFPR), Paulo Henriques Britto (PUC), Perfecto E. Cuadrado (Universitat de les Illes Balears), Piotr Kilanowski (UFPR), Renata P. de S. Telles (UFPR), Rossana A. Finau (UTFPR), Thiago V. Mariano (UFPR).

Pareceristas ad hoc

Adilson Carlos Batista, Ana Appel, Andressa Marsani, Andreza Braga Modesto, Bruno Nogueira, Bryan Pissinini Antunes, Carolyne Dornelles Melo, Claudia Daniele Blum Santana, Claudia Helena Daher, Daniele Santos, Elianne Vanisse Martínez, Fernanda Cristina Lopes, Fernanda Cruzetta, Gabriel Camargo Onesko, Gabriele Fenerick, Gisele Eberspächer, Guilherme Santos Silva, Herta Maria de Açucena do Nascimento Soeiro, João Arthur Pugsley Grahl, Kleber Kurowiski, Larissa Brito, Layla Gabriel de Oliveira, Luiz Fernando Huf de Carvalho, Maria Diovana Rolim Soares, Mariana Santos Freitas Martins da Silva, Maritsa Kantikas, Marta Botelho Lira, Renata Mocellin, Roberta Lehmann, Taine Alves, Thais Regina Gimenes Chagas, Umberto Miele, Victoria Shimada, Yuri Pires.

Revista Versalete

R. General Carneiro, 460, 11º andar, sala 1117
tel./fax (41) 3360-5097
Curitiba - Paraná - Brasil
www.revistaversalete.ufpr.br
versalete.revista@gmail.com

Volume 12, Número 23, jul.- dez. 2024

Revisão dos textos

Fábio Cairolli

Diagramação

Patricia Mabel Kelly Ramos

Editoração Eletrônica

Rodrigo Madalozzo Bordini (SCH)

Design

Francis Haisi

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ.

SISTEMA DE BIBLIOTECAS. BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS E EDUCAÇÃO

REVISTA Versalete / Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná; editoração: Fábio Cairolli, Isabel Jasinski, Luisandro Mendes de Souza e Patrícia Rodrigues, v.12, n.23 (2024). Curitiba, PR: UFPR, 2024.

Periódico eletrônico: <http://www.revistaversalete.ufpr.br>
Semestral
ISSN: 2318-1028

1. Linguística – Periódicos eletrônicos. 2. Literatura – Periódicos eletrônicos. 3. Tradução e interpretação – Periódicos eletrônicos. I. Universidade Federal do Paraná. Curso de Letras. II. Cairolli, Fábio; III. Jasinski, Isabel; IV. Souza, Luisandro Mendes de.; V. Rodrigues, Patrícia.

CDD 20.ed. 400

Sirlei do Rocio Gdulla CRB-9ª/985

APRESENTAÇÃO

É com grande prazer que anunciamos o número 23 da revista Versalete, em que contamos com textos que abrangem todas as áreas contempladas pela revista: Linguística, Literatura e Tradução. Mais uma vez, graduandos e pós-graduandos de nossa instituição e de outros centros de ensino e pesquisa apresentam os resultados de seus trabalhos, mostrando a riqueza e a diversidade da pesquisa desenvolvida nas universidades. Agradecemos a todos que contribuíram para a realização desta edição e desejamos uma excelente leitura!

Fabio Cairolli e Patrícia Rodrigues

Editores

MENOS BALA. MAIS GIZ.
SOMOS TODOS PROFESSORES

SUMÁRIO

SUMMARY

■ ■ ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

LINGUISTICS STUDIES

Os imaginários sociodiscursivos acerca da violência na obra "Os que bebem como os cães"
The socio-discursive imaginaries of violence in the novel "Os que bebem como os cães"

7 Francisca Jaqueline Ferreira de Oliveira

■ ■ ESTUDOS LITERÁRIOS

LITERARY STUDIES

Narração e animalidade em "Meu tio o Iauaretê"
Narration and animality in "Meu tio o Iauaretê"

22 Lucas Vinicius Vebber Cardenas

Violência e hedonismo descarado: uma leitura de "Feliz Ano Novo", de Rubem Fonseca
Violence and shameless hedonism: a reading of "Feliz Ano Novo", by Rubem Fonseca

37 Gilvan Santos Gonçalves

Das letras para os quadrinhos: a adaptação de "O Conto da Aia" para *graphic novel*
From letters to comics: the adaptation of "The Handmaid's Tale" into a graphic novel

49 Rafaela Albuquerque Gonçalves

■ ■ TRADUÇÃO

TRANSLATE

O aviso de Jenny Joseph: análise e tradução comentada do poema "Warning"
Jenny Joseph's "Warning": an analysis and translation of the poem

62 Layla Gabriel de Oliveira

Cocinamos rico: uma proposta de tradução baseada na análise textual de Nord (2016)
Cocinamos rico: a translation approach based on Nord's text analysis (2016)

74 Ana Carolina Oliveira Freitag
 Ana Carolina Galvão Appel

■ ■ **ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**

LINGUISTICS STUDIES

OS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS ACERCA DA VIOLÊNCIA NA OBRA "OS QUE BEBEM COMO OS CÃES"

THE SOCIO-DISCURSIVE IMAGINARIES OF VIOLENCE IN THE NOVEL "OS QUE BEBEM COMO OS CÃES"

Francisca Jaqueline Ferreira de Oliveira¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar os imaginários sociodiscursivos acerca da violência na obra literária *Os que bebem como os cães*, escrita por Assis Brasil (2013). Para isso, utilizamos o arcabouço teórico-metodológico da Teoria Semiolinguística, focando no pressuposto teórico dos imaginários sociodiscursivos. Os resultados do nosso estudo mostram que, no romance analisado, os discursos sobre a violência partem da perspectiva de Jeremias, um preso político que vivencia inúmeras situações violentas. Nesse sentido, percebemos que a maioria desses discursos evoca imaginários sociodiscursivos estruturados em saberes de crença.

Palavras-chave: Discurso literário. *Os que bebem como os cães*. Imaginários sociodiscursivos.

ABSTRACT: This article aims to analyze the socio-discursive imaginaries concerning violence in the literary work *Os que bebem como os cães* (*Those Who Drink Like Dogs*), authored by Assis Brasil. The analysis is conducted within the theoretical and methodological framework of Semiolinguistic Theory, focusing on the theoretical premise of socio-discursive imaginaries. Our study's findings reveal that, within the examined novel, discourses on violence emanate from the perspective of Jeremias, a political prisoner who undergoes numerous violent situations. Consequently, we observe that the majority of these discourses evoke socio-discursive imaginaries structured around systems of belief.

Keywords: Literary discourse. "Os que bebem como cães". Socio-discursive imaginaries.

1. INTRODUÇÃO

A literatura é um fato de linguagem e trabalha a língua em todas as suas possibilidades, portanto, o texto literário carrega diversas especificidades, possui múltiplos significados, revela aspectos sociais, culturais, ideológicos e dissemina ideias e representações sociais. Posto isso – é importante ressaltar que com o advento das teorias da Enunciação Linguística, dos estudos da Pragmática e da Análise do Discurso – existe uma nova apreensão do fato literário no qual, o dito e o dizer, o texto e o contexto são indissociáveis (Maingueneau, 2018). Nesse ínterim, levando em consideração essa nova apreensão sobre o fato literário, passamos a perceber que "a literatura constitui uma atividade; ela não apenas mantém um discurso sobre o mundo como produz sua própria presença nesse mundo", (Maingueneau, 2018, p. 44).

Partindo desses pressupostos acerca do texto literário, entendemos que ele tem um grande potencial interpretativo e pode ser fonte de diversos estudos científicos. Desse modo, no

¹ Pós-graduanda em Letras - Universidade Federal do Piauí (UFPI)

presente trabalho, selecionamos como *corpus* a obra literária *Os que bebem como os cães*, escrita por Assis Brasil e publicada em 1975. Essa obra é um romance contemporâneo da literatura brasileira e apresenta o relato do cárcere de Jeremias, um preso político e sem memória que é duramente torturado na prisão e ao longo da narrativa vai recordando seu passado e tomando consciência de sua realidade.

A esse respeito, consideramos que essa obra literária demonstra diversas especificidades e é atravessada por suas condições de enunciação, dessa forma, optamos por estudá-la pelo viés da Análise do Discurso, utilizando como instrumental teórico a Teoria Semioliinguística de Patrick Charaudeau (2005, 2017, 2021). Nosso principal objetivo é analisar os imaginários sociodiscursivos acerca da violência que emana dessa obra. Como objetivos específicos, pretendemos mostrar as circunstâncias de produção da obra *Os que bebem como os cães* (2013), caracterizando o contexto histórico em que esse romance foi publicado e pretendemos também classificar os imaginários sociodiscursivos que irradiam da obra, relacionando os saberes de crença e os saberes de conhecimento.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. A TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA E OS SUJEITOS DA LINGUAGEM

A Teoria Semioliinguística – doravante TS – surgiu na década de 1980, fruto da tese de doutorado do linguista francês Patrick Charaudeau (1939), professor emérito da Universidade de Paris-Nord (Paris XIII) e fundador do Centre d'Analyse du Discours (CAD) dessa mesma universidade. Os postulados da TS foram posteriormente publicados na obra *Langage et Discours* em 1983. De acordo com Machado (2006), pode-se afirmar que Charaudeau, ao introduzir a Teoria Semioliinguística (TS), tinha o intuito de reintegrar o discurso como objeto de estudo na academia francesa. O teórico observou que, após a morte de Pêcheux, e em virtude da ênfase deste filósofo em temas como história, memória, formações discursivas e ideologia, a Análise do Discurso (AD) como disciplina havia perdido prestígio no meio acadêmico.

Assim, ao lançar a TS como corrente da AD, Charaudeau (2005) explica o motivo de a Teoria ter ganhado esse nome; *semio* vem de *simiôsis*, evocando o fato da significação se construir por meio da relação forma-sentido, uma vez que o termo linguístico destaca a matéria principal da forma em questão, as línguas naturais. Charaudeau (2005) também aponta que na TS, diferentemente da Análise do Discurso Pechetiana, o sujeito é intencional e apresenta um projeto de influência social em um determinado quadro de ação, ou seja, abandona-se a noção de sujeito assujeitado proposta por Pêcheux e volta-se para o sujeito histórico com suas idiossincrasias e crenças. Para Machado (2006), é perceptível que a TS é uma teoria multidisciplinar que carrega influências de vários campos do conhecimento como: a Psicologia Social, a Teoria da Enunciação, a Pragmática e a Sociologia. Assim, a autora destaca que a TS é extremamente rica, pois integra conceitos de vários domínios do conhecimento.

Um dos principais postulados da TS é o ato de linguagem, que para Charaudeau (2019), é o resultado de uma dupla dimensão: a dimensão explícita e a implícita. O autor propõe a seguinte equação: A de L = [Explícito x Implícito] e C de D, em que C de D são as circunstâncias do discurso, diretamente ligadas ao valor implícito do ato de linguagem. Portanto, as circunstâncias do discurso fazem parte do contexto extralinguístico do ato de linguagem e é através dessas circunstâncias que os protagonistas do ato de linguagem partilham seus saberes e suas práticas sociais, construindo os possíveis sentidos do ato de linguagem. Por conseguinte, Charaudeau (2019) define as circunstâncias do discurso como o conjunto de saberes supostos que circulam entre os protagonistas de linguagem, isto é, saberes supostos a respeito do mundo e saberes supostos sobre os pontos de vista recíprocos.

Em vista disso, Charaudeau (2019) estabelece que o ato de linguagem é um ato interenunciativo entre quatro sujeitos. Esses sujeitos são chamados sujeitos de linguagem e são responsáveis pela produção e pela interpretação do discurso, estando ligados por um duplo circuito: o circuito externo, que contém o sujeito comunicante (EUc) e o sujeito interpretante (TUi); e o circuito interno, que contém o sujeito enunciador (EUe) e o sujeito destinatário (TUD). Assim, o (EUc) é aquele que inicia o processo de produção e é testemunha de um determinado real, construindo um destinatário ideal – chamado de (TUD) – para seu ato de linguagem. O (TUi) é um ser externo ao ato de enunciação produzido pelo (EUc), ele é o sujeito responsável pelo processo de interpretação; tanto o (EUe) quanto o (TUD) são entidades transparentes que só existem no e pelo ato de produção e interpretação, pois estão inscritos no ato de linguagem pela configuração particular desse ato.

2.2. OS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS

Para elaborar a designação de imaginários sociodiscursivos, Charaudeau (2017) utiliza como referência os estudos do psicólogo social Serge Moscovici (1978), intelectual que desenvolveu o conceito de representação social. Nessa perspectiva, de acordo com Moscovici (1978, p. 44), “a representação social constitui uma das vias de apreensão do mundo concreto, em seus alicerces e em suas consequências”. Assim, Moscovici (1978) considera as representações sociais como: ilusórias, contraditórias e verdadeiras; para o autor, as representações sociais são um ponto de partida para se analisar as ações sociais, pois retratam uma possível realidade das pessoas que as representam. Esse conceito dado por Moscovici (1978) inspirou Charaudeau (2017) a criar a concepção de imaginário como uma forma de apreensão do mundo que constrói significação sobre seus objetos, os fenômenos que se produzem, os seres humanos e seus comportamentos.

Segundo Charaudeau (2017): “Os imaginários resultam de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas, e se depositam na memória coletiva” (Charaudeau, 2017, p. 578). Portanto, os imaginários possuem uma dupla função: a criação de valores e a justificação de ações. Nesse sentido, Monnerat

(2012) afirma que os imaginários sociodiscursivos são de natureza cognitivo-discursiva, por isso, veiculam imagens mentais pelo discurso e podem se configurar explicitamente por meio de palavras, expressões ou implicitamente através de alusões. É importante destacar que, de acordo com Charaudeau (2017), os imaginários sociodiscursivos estão ancorados em dois tipos de saberes: os saberes de conhecimento e os saberes de crença. Os saberes de conhecimento tendem a estabelecer uma verdade sobre os fenômenos do mundo; essa verdade existe fora da subjetividade do sujeito, ou seja, é um fato irrefutável. Já os saberes de crença se relacionam com avaliações, julgamentos e apreciações a respeito de determinados fenômenos, eventos e seres do mundo, ou seja, nos saberes de crença, a subjetividade do sujeito se manifesta.

Dessa forma, em resumo, podemos afirmar que os saberes de conhecimento são compreendidos como aqueles que estabelecem uma verdade sobre determinado fenômeno do mundo, sem considerar a subjetividade do sujeito. Vale mencionar que esse tipo de conhecimento é sempre enunciado por um sujeito que se pretende neutro, sem julgamentos, sendo abstrato e impessoal; assim, esses saberes se relacionam com a ciência e com o que Charaudeau (2017) chama de “a ordem das coisas”. O autor também aponta que a garantia desse tipo de saber é a possibilidade de verificação. Destarte, os discursos produzidos com base nos saberes de conhecimento não são discutíveis, pois se impõem como verdade objetiva. Nesse sentido, os saberes de conhecimento se dividem em dois tipos: o saber científico e o saber de experiência.

O saber científico é aquele que constrói explicações sobre o mundo e está na ordem da razão científica. Portanto, é baseado em procedimentos de observação, experimentação e cálculo, posicionando-se na esfera do provado. Isso significa que os saberes científicos passam por uma série de experimentos, procedimentos, estudos aprofundados e operações matemáticas. Eles apresentam como garantia a possibilidade de que qualquer pessoa, ao seguir os mesmos procedimentos e experimentos, chegue ao mesmo resultado. Dessa forma, o saber científico se qualifica como indiscutível, já que pode sempre ser provado.

Por sua vez, o saber de experiência se caracteriza como aquele que também constrói explicações sobre o mundo, mas sem garantias de ser provado, pois não possui procedimentos específicos e nem instrumentos. Assim, todo indivíduo pode se valer de um saber de experiência, pois, nesse caso, o que prevalece é a experimentação, ou seja, se uma pessoa experimenta determinada situação, ela pode supor que qualquer outra pessoa que passe pela mesma situação terá a mesma experiência. Dessa forma, os saberes empíricos sobre o mundo estão atrelados ao saber de experiência, sustentados por discursos de causalidade que podem até contradizer os saberes científicos.

Por outro lado, no âmbito dos saberes de crença, a relação não é com o conhecimento, mas com as apreciações, avaliações e julgamentos sobre os fenômenos, eventos e seres do mundo. Com isso, Charaudeau (2017, p. 582) afirma que “a crença procede do olhar que o sujeito tem sobre a legitimidade dos eventos e as ações do homem”. Assim, nos saberes de crença não é possível existir uma verificação, já que esse tipo de saber advém de avaliações e

juízos de cunho subjetivo. Nesse processo de construção dos saberes de crença, temos uma divisão entre dois tipos de saberes: o saber de revelação e o saber de opinião.

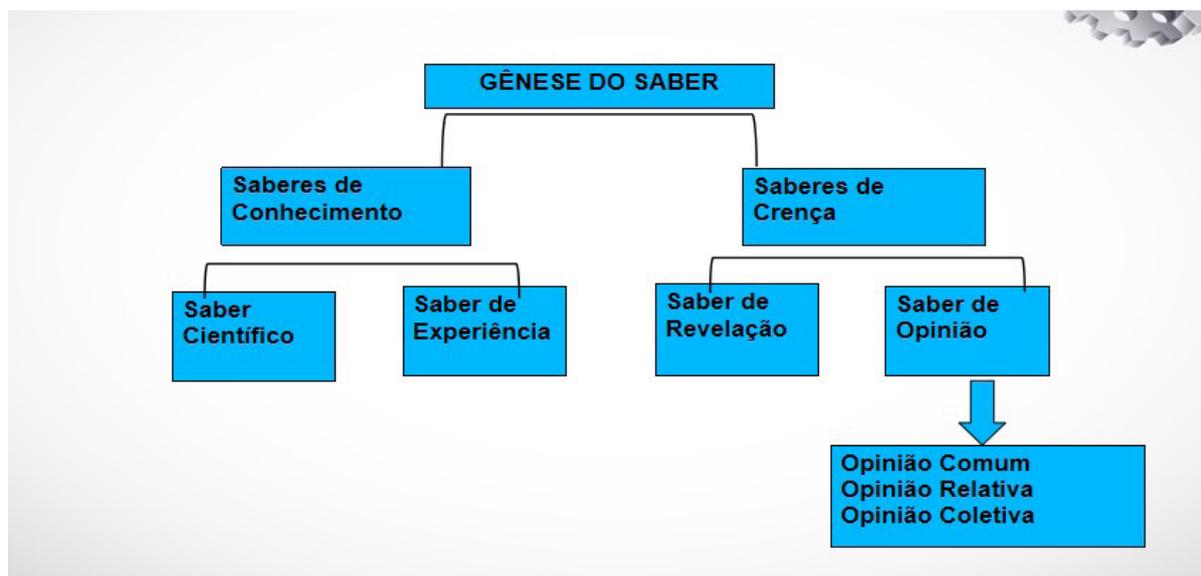
O saber de revelação supõe a existência de um lugar de verdade exterior ao sujeito, mas essa verdade não pode ser provada nem verificada e exige do sujeito uma adesão total. Para que haja uma justificativa para a adesão do sujeito, devem existir textos que testemunhem essa verdade transcendental. Esses textos, normalmente, se apresentam como sagrados e desempenham um papel de referência absoluta de valores aos quais o sujeito deve aderir. Estão atreladas ao saber de revelação as doutrinas religiosas ou profanas, as ideologias e as seitas.

Os saberes de opinião nascem quando o sujeito toma partido e se engaja em um juízo sobre fatos do mundo. Nesse tipo de saber, é o sujeito que se impõe ao mundo, mas não existe um discurso de referência absoluto; o que encontramos é um universo de saber no qual existem inúmeros juízos acerca dos fenômenos da sociedade. Nesse sentido, destaca-se que “a opinião resulta de um movimento de apropriação, da parte do sujeito, de um saber dentre os saberes circulantes nos grupos sociais” (Charaudeau, 2017, p. 584). Assim, esse saber é ao mesmo tempo pessoal e compartilhado, e por isso não pode ser discutido. Entretanto, mesmo que os saberes de opinião apareçam sob uma enunciação generalizante, como nos provérbios – nas máximas e nos ditados – o sujeito sabe que eles podem ser discutíveis, pois sempre existe um contraprovérbio para um provérbio. Outro aspecto dos saberes de opinião é que eles se dividem em três categorias: opinião comum, opinião relativa e opinião coletiva.

A opinião comum se caracteriza por ser generalizante e largamente compartilhada. Normalmente, o sujeito que a enuncia diz: “Eu penso como todo mundo que...”; esse tipo de opinião está atrelado a ditados, provérbios e enunciados de valor geral. Assim, o sujeito falante não precisa reivindicar uma posição particular, pois se apropria do juízo da crença difundida. Por outro lado, a opinião relativa tem um aporte mais limitado, pois emana de um sujeito individual ou de um grupo restrito e é um juízo circunstancial relativo a um grupo e à situação em que é emitido. Nesse tipo de opinião, o sujeito falante deve expressar sua adesão ou oposição, ou seja, é obrigado a tomar partido a respeito da situação. Logo, Charaudeau (2017, p. 585) ressalta que “a opinião relativa se inscreve desde seu surgimento em um espaço de discussão, não no interior do grupo, mas frente a frente com outros grupos”. Nessa perspectiva, o sujeito que emite uma opinião relativa enuncia falando coisas como: “Eu penso como quem pensa...”, isto é, esse tipo de opinião se exprime sempre dentro da discussão.

Por fim, a opinião coletiva é aquela que um grupo exprime sobre outro grupo e consiste em confinar o outro grupo a uma categoria definitiva em seu essencial; é uma opinião de forte valor indenitário. Nesse tipo de opinião, é emitido um juízo sobre um determinado grupo, excluindo-se desse grupo e deixando implícito que somente aquele grupo possui uma determinada característica ou condição. A figura 1 (abaixo) apresenta um diagrama com a gênese dos saberes.

Figura 1: Diagrama da gênese dos saberes



Fonte: Elaborado pela autora (2024).

3. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Nesta parte do trabalho, trataremos da metodologia utilizada para o desenvolvimento das análises propostas. Assim, é importante destacar os passos metodológicos que seguimos para realizar esta pesquisa. Primeiramente, escolhemos para o *corpus* do estudo, a obra *Os que bebem como os cães* (2013) de Assis Brasil, um dos grandes escritores da literatura piauiense e da literatura nacional contemporânea. Também é importante ressaltar que a obra *Os que bebem como os cães* (2013) foi escrita e publicada em um contexto de Ditadura Militar, no qual era comum o uso da repressão e da violência para silenciar os opositores políticos. Desse modo, a obra retrata algumas cenas de violência que nos permitem analisar os imaginários sociodiscursivos acerca desse fenômeno que emana do romance.

Depois de escolher o *corpus*, fizemos um levantamento bibliográfico sobre a teoria que norteou nossas análises, buscando livros e artigos científicos que abordassem a Teoria Semi linguística; posteriormente, realizamos uma leitura criteriosa da obra *Os que bebem como os cães* (2013), buscando as cenas de violência retratadas. Por fim, executamos as análises dos dados à luz da Teoria Semi linguística, focando principalmente no pressuposto teórico dos imaginários sociodiscursivos.

Ademais, é importante destacar que o presente trabalho se caracteriza como uma pesquisa qualitativa, pois as análises foram feitas com base em interpretações de cunho teórico, mas também subjetivo. Quanto aos objetivos, consideramos nossa pesquisa como descritiva, pois propomos uma descrição e aprofundamento da realidade estudada.

4. ANÁLISE DOS DADOS

4.1. AS CIRCUNSTÂNCIAS DE PRODUÇÃO DO DISCURSO: O AUTOR E A OBRA

Para realizarmos a análise de produção e de lançamento do romance *Os que bebem como os cães* (1975), inicialmente, é importante apresentar o autor dessa obra. Francisco de Assis Almeida Brasil foi escritor, jornalista, professor, crítico literário, membro da Academia Piauiense de Letras e da Academia Parnaibana de Letras. Assis Brasil nasceu em Parnaíba – estado do Piauí – no dia 18 de fevereiro de 1932, e morreu em 28 de novembro de 2021. Desde muito jovem, Assis Brasil já manifestava suas predileções pela arte. Com o objetivo de se tornar escritor, ele foi morar no Rio de Janeiro em 1949 e começou a trabalhar em cargos na área administrativa. Mais tarde, o escritor se tornou redator do setor de propaganda das Casas Pernambucanas enquanto cursava Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) (Magalhães; Rocha, 2012).

No ano de 1953, Assis Brasil com 21 anos, publicou seu primeiro livro, intitulado *Verdes Mares Bravios*. Essa primeira obra do escritor foi publicada no Rio de Janeiro pela editora Aurora. De acordo com o próprio Assis Brasil, em entrevista concedida à revista *Sapiência* em 2007, todas as suas obras – inclusive as infanto-juvenis – giram em torno da denúncia social. No entanto, esse aspecto de crítica social está mais visível em sua literatura para adultos, sobretudo na obra *Beira rio, beira vida* (1965), na qual o autor retrata a vida de homens e mulheres pobres que vivem às margens do rio Parnaíba; e na obra *Os que bebem como os cães* (1975), em que o autor retrata as violências sofridas por um preso político. Sua literatura infanto-juvenil também traz temas de denúncia social, pois o autor explora questões como a preservação da natureza, a demarcação das terras indígenas, o cotidiano de crianças faveladas e a migração nordestina.

Posto isso, a obra de Assis Brasil é classificada por Leopoldino (1985) a partir dos temas desenvolvidos pelo piauiense, tomando posteriormente duas direções. Na primeira direção, estão as obras que focalizam nos problemas que afligem o homem contemporâneo, habitante de grandes centros urbanos e fruto de uma sociedade desumanizada; já na segunda direção, estão as obras que enfocam problemas que afetam o ser humano enquanto habitante da província e do meio rural. Dessa forma, pode-se afirmar que a obra de Assis Brasil não se resumiu a explorar apenas temas regionais; o escritor piauiense também se lançou a produzir textos literários que exploraram outras temáticas. De acordo com Carvalho (2021), a literatura assisiana tratou de temas genuinamente locais, mas também se dedicou a abordar temáticas universais.

Apesar de ter alcançado destaque no cenário nacional, ele não perdeu o vínculo com sua terra e sua gente, retratando o Piauí – por dentro e por fora – em alguns de seus livros. No entanto, o presente trabalho não irá focar em sua obra de cunho regionalista; focaremos no romance *Os que bebem como os cães* (2013), integrante do denominado Ciclo do Terror, composto por obras que tratam de temas universalizantes. Destarte, a obra *Os que bebem como os cães* (2013) é um romance contemporâneo da literatura brasileira que apresenta o relato do

cárcere de Jeremias, um preso político e sem memória que sofre diversas violências na prisão e, ao longo da narrativa, vai recordando seu passado e tomando consciência da sua realidade.

Adentrando na análise das condições históricas e sociais em que essa obra foi produzida, cabe ressaltar que o romance *Os que bebem como os cães* (2013) emergiu em um contexto de Ditadura Militar no Brasil. De acordo com Carlos Fico (2022), a Ditadura Militar brasileira foi uma época muito violenta e repressiva. O historiador ainda explica que a violência já estava presente desde os primeiros momentos após o golpe de 1964, e, a partir de 1968, intensificou-se, institucionalizando um verdadeiro aparato de repressão política com a montagem de um sistema nacional de espionagem, um departamento de propaganda, um departamento de censura política e um tribunal de exceção para o julgamento de pessoas supostamente implicadas em corrupção. Carlos Fico (2022) aponta que, durante o período da Ditadura Militar, a violência se manifestava de diversas formas, como prisões, tortura, assassinatos e “desaparecimentos”.

Além disso, com a formalização da censura durante a Ditadura Militar, ocorriam fiscalizações e controle de informações e opiniões; ademais, os meios de comunicação encontravam entraves para a livre expressão. Nessa época, a literatura passou a ser um terreno explorado por muitos escritores que encontraram na ficção a possibilidade de escrever sobre as inúmeras injustiças e violências que ocorriam na Ditadura e que não podiam ser publicadas nos jornais em detrimento das restrições.

Cabe ressaltar que, em 1975, no ano de publicação do romance *Os que bebem como os cães*, o país estava sob o comando do General Ernesto Geisel. Conforme explicita Rezende (2013), o grupo que comandava a Ditadura Militar nos anos de 1975 e 1976 buscava legitimidade para suas ações, estratégias e medidas através de seu ideário de democracia. Assim, a ideia de austeridade democrática passou a justificar as ações violentas do Regime Militar contra todas as manifestações que contestavam o estado das coisas vigentes. A tortura e a repressão persistiam; no entanto, o presidente Geisel empenhava-se em desmenti-las através de seus pronunciamentos sobre o esforço do governo para eliminar as tensões e sedimentar a proposta de distensão política e democrática.

Diante desse contexto histórico e político, segundo Pellegrini (2005), não há como negar que a violência assumiu o papel de protagonista destacada na ficção brasileira urbana a partir dos anos 60. Dessa forma, o romance *Os que bebem como os cães* (2013) é um exemplo de narrativa ficcional que aborda a temática da violência durante a Ditadura Militar brasileira. A obra apresenta a trajetória de Jeremias, um professor de Literatura e Arte que é preso por conta de suas posturas ideológicas contrárias ao regime político vigente. Dentro da prisão, ele perde a memória e a consciência da sua realidade, passando a vivenciar diversas situações violentas, que vão desde o silenciamento à tortura física e psicológica. Nesse ínterim, o romance *Os que bebem como os cães* (2013) é uma obra literária que, de forma indireta, pretende representar de maneira verossímil as violências do Regime Militar.

Além disso, esse volume pertence à tendência do neorealismo jornalístico, que, de acordo com Schollhammer (2013), foi uma tendência literária em reação ao Ato Institucional 5 (AI-5), que impôs um regime de censura à liberdade de expressão. Por conta disso, alguns profissionais da imprensa voltaram-se para o romance documentário, encontrando na ficção, um meio de retratar os fatos reais sobre a violência criminosa, driblando assim as restrições impostas pela censura do país nas redações dos jornais.

4.2. OS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS ACERCA DA VIOLÊNCIA NA OBRA *OS QUE BEBEM COMO OS CÃES* (2013)

Para realizarmos as análises dos imaginários sociodiscursivos acerca da violência, é essencial refletirmos sobre como se dá a narração do romance *Os que bebem como os cães* (2013). Observamos que Assis Brasil (2013) utiliza a técnica da falsa terceira pessoa para desenvolver a narrativa através de um personagem que perdeu a memória. Essa técnica consiste em alternar entre mostrar o protagonista como narrador e adotar o ponto de vista de um narrador onisciente. Assim, o leitor se depara, ao longo da obra, com uma oscilação entre narrativas em terceira e em primeira pessoa, sempre sob a ótica de Jeremias, o protagonista.

Diante disso, para analisarmos em quais imaginários sociodiscursivos o discurso sobre a violência se apoia na obra mencionada, daremos ênfase às cenas de violência descritas no romance. Nosso objetivo principal é identificar os tipos de saberes que legitimam o discurso acerca da violência em *Os que bebem como os cães* (2013).

4.2.1. SABERES DE CONHECIMENTO

Iniciaremos as nossas discussões pela identificação, classificação e análise dos saberes de conhecimento. É importante salientar que esses saberes são compreendidos como aqueles que estabelecem uma verdade sobre um determinado fenômeno do mundo, sem levar em consideração a subjetividade do sujeito. Partindo desse conceito, selecionamos como exemplo o seguinte recorte:

De teto também não esperava coisa alguma, mas o quarto — era mais um quarto do que uma cela comum — estava frio, embora abafado, um tanto úmido, cheirando a mofo. E, se estava frio, úmido, cheirando a mofo, era porque recebia, a qualquer hora, chuva, vento ou algum raio de sol perdido (Brasil, 2013, p. 8).

Nessa cena, temos o narrador onisciente relatando como Jeremias foi colocado dentro de uma cela; assim, o narrador relata a percepção que o preso teve do lugar. Nessa perspectiva, o narrador destaca que Jeremias percebeu as condições do local e concluiu que ele já havia recebido chuva, vento e sol, devido ao mofo formado por fungos microscópicos que se desenvolvem em ambientes umedecidos e com pouca circulação de ar. Por conseguinte, ao perceber o meio em que estava aprisionado, Jeremias se vale de um saber de conhecimento científico para fazer um

juízo sobre o lugar, evidenciando que, apesar do estado de letargia e falta de memória, é um sujeito que teve contato com conhecimentos científicos em seu passado misterioso.

Outra passagem que demonstra um argumento ancorado em um saber de conhecimento científico é a que o narrador relata como Jeremias descobre que está sendo intoxicado: “Algo entorpecia os seus sentidos — essa era a realidade. Ninguém lhe injetara nada, apenas bebia aquela água de gosto comum e aquela sopa, nada mais. Um dos líquidos estava o intoxicando, dopando” (Brasil, 2013, p. 68). Nessa passagem, observamos o uso de palavras pertencentes ao discurso científico, como “intoxicando”, “entorpecendo” e “dopando”. Sob essa ótica, nesse recorte, o discurso do narrador onisciente se assenta em saberes de conhecimento científico das áreas de Química e de Biologia, pois existem substâncias químicas que provocam efeitos biológicos nos seres humanos. Nessa cena, o uso do conhecimento científico é feito para mostrar que, no romance *Os que bebem como os cães* (2013), os prisioneiros, além de serem torturados fisicamente, também são expostos a substâncias químicas alucinógenas que os fazem perder a memória e os deixam em situação de letargia.

No que diz respeito aos saberes de conhecimento de experiência, o que prevalece é a experimentação, sem o comprometimento com a comprovação científica. A partir dessa perspectiva, a seguir, observamos um discurso ancorado em saber de conhecimento de experiência:

Bem ali, bem ali, vai aparecer um jato de luz, refletindo o metal de uma circunferência escura. E poderá ver a mão enorme, a manga amarelada da farda, a graduação militar no punho e pensará que se trata de um sargento ou de um cabo — duas ou três listras negras em ângulo (Brasil, 2013, p. 27).

No trecho acima, percebemos que o narrador onisciente relata a reação de Jeremias ao perceber que uma pessoa vem deixar sua comida. Observamos que o personagem deduz que essa pessoa que traz sua comida é um cabo ou um sargento por conta das vestes. Logo, temos um discurso ancorado em um saber de conhecimento, mais especificamente, um saber de experiência, pois os saberes de experiência se caracterizam por construir uma explicação sobre o mundo, sem garantia de ser provado por um método científico, já que não possuem procedimentos particulares de análise e nem instrumentos de medição. Nessa situação, Jeremias sabe que a pessoa que deixa sua comida pode ser um sargento ou um cabo porque, a partir de sua experiência individual, sargentos e cabos usam vestimentas específicas. Contudo, devido à sua falta de memória e à sua condição de prisioneiro, ele não consegue comprovar esse fato, já que não sabe onde se encontra e nem o motivo do seu encarceramento.

4.2.2. SABERES DE CRENÇA

No tocante aos saberes de crença, retomando nosso aporte teórico, podemos dizer que — nesses saberes — a relação não é com o conhecimento, mas com as apreciações, as avaliações,

os julgamentos sobre os fenômenos, os eventos e os seres do mundo. A crença procede do olhar que o sujeito tem sobre os eventos e as ações do homem. Cabe destacar que, nesse tipo de saber, o olhar subjetivo do sujeito é levado em consideração.

A partir dessa conceituação, temos como exemplo de imaginário ancorado nesse saber o seguinte recorte: “As duas filas foram empurradas pelos guardas até a beira do tanque. Eles quase não diziam nada: uma ou outra ordem entre si ou alguns murmúrios. Mas por que o esparadrapo na boca dos presos? Os guardas têm medo de nossas queixas ou de nossas próprias vozes.” (Brasil, 2013, p. 11). Nesse trecho, percebemos que o narrador nos mostra os questionamentos que o personagem Jeremias faz ao vivenciar uma situação violenta, pois os presos, amordaçados, estão sendo levados para o pátio da prisão e sofrendo violência física por parte dos guardas.

Assim, ao proferir seu discurso, Jeremias se vale de um saber de crença da categoria opinião relativa, visto que, ao perceber-se nesta situação, o personagem se questiona sobre a violência que está vivenciando. Ele julga e avalia a situação a que está sendo submetido por meio de perguntas como: “Por que os presos precisam usar os esparadrapos?” e “Os guardas têm medo das vozes dos presos?”, as perguntas de Jeremias refletem sua inquietação e revelam que seu discurso sobre essa situação de violência física e psicológica se ancora em um saber de crença, já que esses saberes se relacionam com avaliações e julgamentos a respeito de determinados fenômenos, eventos e seres do mundo. Também percebemos que esse saber de crença é um saber de opinião relativa, já que emana de apenas um indivíduo – Jeremias – e é um julgamento circunstancial e subjetivo relativo a uma única situação.

Outra passagem que apresenta um discurso que utiliza saberes de crença de opinião relativa é: “Não gritariam. Daquela vez, nenhum iria gritar – eles estavam se entregando, amolecendo com as ameaças – a ameaça de ficarem sem a refeição única, sem o prato fumegante de sopa” (Brasil, 2013, p. 40). Nesse fragmento, o personagem Jeremias relata como os outros presos se comportaram diante da ameaça de ficarem sem refeição; dessa maneira, percebe-se que Jeremias julga a situação e revela-se contrário à atitude dos outros prisioneiros, que, por medo de ficarem sem a refeição, não estavam mais gritando quando eram levados para o pátio da prisão. Nesse sentido, percebe-se que o personagem fica indignado com a falta de coragem de seus companheiros de prisão, pois esses já não se revoltam mais contra as atrocidades que sofrem.

Além dos imaginários sociodiscursivos ancorados nos saberes de crença de opinião relativa, também encontramos – em nosso *corpus* – discursos sobre a violência que se assentam em saberes de crença de opinião coletiva. Por exemplo: “Por que eles não falam? Por que não dizem alguma coisa, qualquer palavra? Estarão também amordaçados? Por que temem tanto o grito dos homens? As botas são duras e marciais, de gente acostumada com a guerra ou com a violência.” (Brasil, 2013, p. 27). Nesse recorte, observamos que, mais uma vez, Jeremias se questiona sobre a situação de violência que está vivendo. Nesse caso, o personagem está ruminando sobre o motivo de os guardas não falarem e de terem medo do grito dos presos.

Notamos também que, em seu discurso, Jeremias diz que os guardas são pessoas acostumadas com as guerras. Assim, percebe-se que o personagem está avaliando o comportamento dos guardas e refletindo sobre as possíveis motivações para esse comportamento. Nessa perspectiva, observamos que esse discurso de Jeremias se ancora em um saber de crença de opinião coletiva, visto que ele se identifica como parte do grupo dos prisioneiros e exprime uma opinião sobre outro grupo, os guardas. Portanto, ele confere ao grupo citado um caráter violento, pois, na realidade que ele vivencia, são os guardas que exercem a violência contra os prisioneiros.

O seguinte trecho também apresenta um imaginário ancorado em um saber de opinião coletiva: “Outro prisioneiro morto – a única saída, e os guardas não pareciam se importar que aquilo acontecesse, que as cenas se repetissem do outro lado” (Brasil, 2013, p. 94). Nesse trecho, constatamos que Jeremias, ao ver que os presos estavam cometendo suicídio do outro lado do muro, se mostra indignado com a crueldade dos guardas, que não faziam nada para impedir e pareciam não se importar com aquelas mortes. Nesse sentido, observamos que o personagem evoca um imaginário dos guardas como insensíveis e cruéis. Assim, esse imaginário se sustenta em um saber de crença de opinião coletiva, já que parte de uma avaliação subjetiva de Jeremias percebe seu pertencimento ao grupo dos homens presos, que estão sendo violentados e injustiçados, e caracteriza o grupo dos guardas como homens cruéis e insensíveis, pois eles não se importam com os presos que cometem suicídio.

Passaremos agora a analisar os saberes de crença de revelação. Podemos dizer que esses saberes são aqueles que supõem a existência de um lugar de verdade exterior ao sujeito; porém, essa verdade não pode ser comprovada, assim, ela exige dos sujeitos uma adesão total, sem margem para questionamentos. Em nossas análises, levaremos em consideração um postulado de Procópio (2009), uma vez que a autora propõe que os argumentos que se pautam pela ética e pela moral também podem ser classificados como pertencentes ao saber de crença de revelação, pois, para serem legitimados, é preciso que haja uma adesão dos sujeitos a tais explicações que não podem ser comprovadas.

Posto isso, no seguinte excerto, temos um exemplo de um imaginário que se utiliza saberes de crença de revelação: “Estava certo disso agora: o grito, o seu grito seria o seu sacrifício pelos outros homens, por si próprio, embora tivesse que pagar na própria carne a audácia, por querer mostrar que não tinha medo e podia se revoltar” (Brasil, 2013, p. 82). Nessa passagem, o narrador relata a vontade de Jeremias em demonstrar sua revolta através do grito, mesmo que isso custasse um castigo físico. O personagem enxerga o ato de gritar como um sacrifício pelos outros homens e por si próprio, visto que, na concepção de Jeremias, não é justo passar por tantas situações de violência e tortura e não poder externar sua revolta. Nessa abordagem, o personagem se mostra convicto de seus valores morais e éticos e, por mais que sofresse algum tipo de represália, seria moralmente correto se mostrar revoltado com aquela situação. Portanto, essa percepção de Jeremias parte de um saber de crença de revelação, em razão do mantimento fidedigno aos seus valores morais e disposição a se sacrificar por eles.

Ainda sobre o saber de crença de revelação, no seguinte fragmento também podemos percebê-lo: “Era a desistência maior: o suicídio. Talvez a única maneira de sair dali, mas não a maneira de salvar sua própria dignidade, a sua própria condição de homem” (Brasil, 2013, p. 85). Nessa passagem, Jeremias reflete sobre a morte de um dos prisioneiros que cometeu suicídio esfregando os pulsos no muro do pátio da prisão. Assim, analisamos que o discurso do personagem se ancora em um saber de crença de revelação; Jeremias entende que a morte por meio do suicídio, apesar de ser a única maneira de escapar daquela prisão, não preservava a condição humana, ou seja, o personagem, por conta de seus valores éticos, julga que o suicídio degrada a condição humana e é uma morte indigna. Portanto, Jeremias adere à explicação de que tirar a própria vida é algo inadmissível, e essa explicação se vale de um discurso do Cristianismo, já que, para as religiões cristãs, o indivíduo que tira a própria vida não alcança o reino de Deus.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto literário de Assis Brasil engloba diversas obras engajadas, como *Os que bebem como os cães* (2013), publicada durante a Ditadura Militar brasileira. Inserido na tendência do neorealismo jornalístico, esse romance retrata a dura realidade de um preso político submetido a constantes atos de violência. Este estudo teve como objetivo analisar os imaginários sociodiscursivos sobre a violência presentes no escrito, relacionando saberes de crença e de conhecimento; especificamente, buscamos compreender as circunstâncias de produção do romance e identificar os principais imaginários sociodiscursivos sobre a violência, analisando como esses imaginários se relacionam com os saberes de crença e conhecimento.

Ao analisar a obra sob a perspectiva de Jeremias, percebemos que os discursos sobre a violência evocam imaginários sociodiscursivos ancorados tanto em saberes de conhecimento quanto em saberes de crença. No entanto, predominam os saberes de crença, especialmente as opiniões e julgamentos do personagem sobre as situações de violência vivenciadas. Essa predominância se justifica pela narrativa em primeira pessoa, que revela a subjetividade do protagonista.

Os imaginários sociodiscursivos mobilizados na obra revelam a complexidade da experiência da violência, abordando temas como tortura, solidão, maldade humana, silenciamento e suicídio. A análise da obra demonstra a importância de considerar os saberes de crença e de conhecimento na construção dos discursos sobre a violência.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. *Os que bebem como os cães*. Teresina. Editora Nova Aliança, 2013.

CARVALHO, Ederson Dias de. *O espaço ficcional em Os que bebem como os cães, de Assis Brasil: um estudo sobre a topoanálise*. 2021. 131 f. Dissertação (Programa de Mestrado Acadêmico em Letras) - Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2021.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. *Entrepalavras*, v. 7, n. 1, p. 571-591, 2017. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/viewFile/857/433>. Acesso em: 20 dez. 2023.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino; GAVAZZI, Sigrid. (org.) *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 11-27, 2005.

FICO, Carlos. *História do Brasil Contemporâneo*. São Paulo. Contexto, 2022.

LEOPOLDINO, Maria Solange Almeida de Deus. *Beira Rio Beira Vida de Assis Brasil: no discurso regionalista (des)articulado na falta da prostituta o (des) velamento da violência social da existência marginalizada*. Florianópolis, 1985. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, 1985.

MACHADO, Ida Lúcia. Algumas reflexões sobre a teoria semiolinguística. *Letras & Letras*, v. 22, n. 2, p. 13-21, 2006. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as>. Acesso em: 16 dez. 2023.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2018.

MONNERAT, Rosane Santos Mauro. As herdeiras de uma evolução: imaginários sociodiscursivos e estereótipos. *Cadernos do CNLF*, v. 16, n. 04, p. 306-316, 2012. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_1/026.pdf. Acesso em: 20 dez. 2023.

MOSCOVICI, Serge. *A representação social da psicanálise*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica marxista*, v. 2, n. 21, p. 132-153, 2005.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho. Os imaginários sócio-discursivos sobre o homem do campo difundidos pelos quadrinhos de Chico Bento. *Revista Investigações*, v. 22, n. 2, p. 181-203, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/1356/0>. Acesso em: 10 dez. 2023.

REZENDE, Maria José de. *A Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984*. Londrina. EDUEL. 2013.

SAPIÊNCIA. Assis *Brasil: um piauiense que transformou a literatura brasileira*. Teresina, FAPEPI, n. 11, p. 6-7, mar. 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *A cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

■ ■ **ESTUDOS LITERÁRIOS**

LITERARY STUDIES

NARRAÇÃO E ANIMALIDADE EM “MEU TIO O IAUARETÊ” NARRATION AND ANIMALITY IN “MEU TIO O IAUARETÊ”

Lucas Vinicius Vebber Cardenas¹

RESUMO: O artigo analisa a animalidade enquanto elemento estruturador da narração no conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. Considerou-se o animal como representação de um dado político de exclusão histórica, e a narração foi enquadrada no que chamamos, junto a Jaime Ginzburg, de narrador descentrado, correlato a uma narração fragmentária que encena tensões sociais e políticas. Conclui-se que os gestos narrativos do conto, confrontando animalidade e humanidade, dramatizam uma disposição corporal de caçada fundada na violência.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Meu tio o Iauaretê. Animalidade.

ABSTRACT: The article analyzes animality as a structuring element of narration in the short story “Meu tio o Iauaretê”, by Guimarães Rosa. The animal was considered as a representation of a political element of historical exclusion, and the narration was framed in what we call, along with Jaime Ginzburg, a de-centered narrator, correlated to a fragmentary narration that stages social and political tensions. The article concludes that the narrative gestures of the story, confronting animality and humanity, dramatize a bodily disposition of hunting founded on violence.

Keywords: Guimarães Rosa. Meu tio o Iauaretê. Animality.

1. O QUE PODE UM CORPO ANIMAL?

“Meu tio o Iauaretê”, conto de Guimarães Rosa, encena uma interlocução entre um onzeiro, narrador do conto, filho de mãe indígena e pai branco, e seu interlocutor branco que, sem motivação conhecida para estar ali, o encontra na mata. Na narrativa, o onzeiro constitui a única voz, e podemos apenas supor as reações e falas de seu visitante pelas respostas que emite. O conto se desenrola como um embate: de um lado, o narrador, que assumiu a identidade de onça, conta histórias sobre os jaguares da região, demonstra sua afinidade e potência no modo de agir como esses animais; do outro, o seu interlocutor, representante do ordenamento social “civilizado”, rejeitado pelo onzeiro, e que representa a ele uma ameaça.

O conto de Rosa, portanto, carrega um choque entre animalidade e humanidade. Gabriel Giorgi (2016) descreve como o animal passa a ocupar o lugar de uma “proximidade inquietante” na literatura do século XX (Giorgi, 2016, p. 7) e passa a irromper no interior de espaços políticos e sociais como uma vida para a qual estes não têm nome, uma existência não comportada por seus ordenamentos simbólicos. Giorgi considera que a animalidade desponta onde se interroga o corpo em seus afetos, desejos; ali desponta “uma animalidade que já não pode ser separada com precisão da vida humana” (Giorgi, 2016, p. 8).

¹ Mestrando em estudos literários, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Bolsita CAPES.

A distinção entre humano e animal se tornará cada vez mais precária, menos sustentável em suas formas e seus sentidos, e deixará lugar a uma vida animal sem forma precisa, contagiosa, que já não se deixa submeter às prescrições da metáfora e, em geral, da linguagem figurativa, mas começa a funcionar num contínuo orgânico, afetivo, material e político com o humano. (Giorgi, 2016, p. 8)

Se antes o animal poderia ocupar o espaço alegórico, como metáfora da experiência humana, agora a animalidade irrompe no ambiente da política humana, ele está ali como um corpo que organiza de forma diferente e dissonante seus afetos, seus desejos e sua violência. No conto roseano, a violência do animal se constitui como reação àquela caracterizada como humana, que coloca o sujeito animalizado como um corpo “cuja morte não constitui um delito ético” (Giorgi, 2016, p. 21). Esse embate é estruturante na narrativa.

Sobre a animalidade na literatura de Guimarães Rosa, Maria Esther Maciel (2014) destaca que o autor não transforma os animais em “simples construtos literários” (Maciel, 2014, p. 267), alegorias para o humano, mas os dota de “sensibilidade, inteligência e um conhecimento sobre o mundo”. Assim, a abordagem de Rosa, segundo a autora, “está atravessada por um compromisso ético” (Maciel, 2014, p. 267). E, em “Meu tio o Iauaretê”, a autora destaca o modo como a metamorfose sofrida por seu narrador-personagem “inscreve-se sobretudo na linguagem” (Maciel, 2014, p. 268) — e nós complementamos: na linguagem por meio da qual estabelece uma cena de interlocução calcada na violência e no embate. Interessa-nos, então, pensar o modo em que compromisso ético roseano se traduz no nível relacional da narrativa, isto é, como uma forma de dramatizar relações entre as instâncias humana e animal que se plasma literariamente na linguagem. Assim, ao lermos a violência na narração, estamos falando também de uma interação problemática e tensionada que é posta em cena no conto: entre um interlocutor humano e o narrador oniceiro, humanidade e animalidade. O personagem-narrador, então, assumiria uma sensibilidade e uma disposição ética que remete à animalidade para se relacionar com seu visitante, representante do mundo humano “civilizado”.

Pensar as relações éticas que estruturam a narração remete às considerações de Jaime Ginzburg (2012) sobre o narrador na literatura brasileira a partir da década de 1960. Em seu ensaio “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, o autor propõe uma reflexão a partir do que chama de presença de “narradores descentrados” (Ginzburg, 2012, p. 201), isto é, que fogem à representação de vozes de um centro dominante política, cultural e socialmente. Assim, Ginzburg aponta a uma presença marcante de narradores que ficcionalizam pontos de vista advindos de campos excluídos — descentrados — da sociedade brasileira. No caso de “Meu tio o Iauaretê”, podemos pensar na voz de um personagem de origem mestiça cuja existência se torna de tal modo marginalizada que hibridiza o animal e o humano. A presença desse tipo de narrador, segundo Ginzburg (2012), se relaciona com a constituição de pontos de vista “que a tradição consideraria menores, inferiores ou residuais”, capazes de produzir “um olhar que consiga confrontar as ruínas da violência brasileira” (Ginzburg, 2012, p. 203). A consequência

desse processo narrativo inclui a produção de obras cuja organização narrativa combina temas ligados às violências com recursos de fragmentação (Ginzburg, 2012). Assim, interessa-nos pensar os modos como o narrador do conto roseano analisado transforma essas tensões em atos de narração que encenam tanto a fragmentação e, através dela, uma reação às relações históricas de violência por meio de uma potência animal.

Por último, será baseado em Eduardo Viveiros de Castro (2020), em sua descrição da cena de agressão da caça como uma cena de comunicação e confronto entre pontos de vista, que buscaremos propor uma análise da estruturação narrativa de “Meu tio o Iauaretê”. Viveiros de Castro nos permite pensar que a comunicação vista como um embate, tal qual entendemos ser a interlocução do conto de Guimarães Rosa, cria verdadeiras disposições corporais, análogas às disposições narrativas encenadas pelo narrador que acompanhamos.

Diante disso, propomos analisar os modos como a animalidade se constitui em interação com a humanidade na narração de “Meu tio o Iauaretê”. No conto, a animalidade figurada pelo onceiro ganha corporalidade no texto, nos gestos narrativos, nos quais se instaura uma dinâmica de combate. Ora, é justamente por meio da linguagem, capacidade fundamentalmente humana, que o animal emerge na estrutura da narração; cria-se assim uma gramática da animalidade para organizar a violência desse sujeito animalizado.

2. ENTRE ANIMAL E HUMANO

Como propõe Maciel (2014), a metamorfose e a hibridização entre humano e animal no conto de Guimarães Rosa se inscreve principalmente em sua linguagem, e encena a tensão entre humano e animal. Observa-se, assim, um hibridismo: o português, misturado com palavras do vocabulário tupi-guarani, carrega o uso de onomatopeias e é criado um efeito de vocalização que remete à expressão corporal da voz. Giorgi (2016, p. 54) descreve esse efeito de miscigenação pela língua como um “aminoramento” do português,

mesclando-o com o tupi-guarani, criando sínteses linguísticas e pondo em variação radical a ordem da língua dominante; mas ao mesmo tempo, cruza essa língua menor com onomatopeias animais, com a voz animal, tensionando não só a língua maior, mas a linguagem mesma em direção a uma materialidade no limite do sentido que passa pelo oral.

Porém, pode-se dizer que esse processo de transformação da língua não cria um espaço de inferioridade do onceiro diante de seu interlocutor branco. Sua língua própria, criada pela mescla, tem um papel de instituir uma relação de poder pela comunicação. Podemos analisar isso a partir de dois exemplos em que a estrutura sintática do português padrão é distorcida. Quando do encontro ainda recente com o interlocutor, ao se apresentar, o onceiro diz “Eu — toda a parte” (Rosa, 2015, p. 154). Em paralelo a isso, quando o interlocutor é agressivo em relação a ele, o narrador se refere a si mesmo como onça: “Ó homem doido... Ó homem doido...

Eu — onça!” Criam-se, assim, correspondências entre sujeito e local e sujeito e animal mais fortes do que a mediação do verbo “ser” poderia criar; ao mesmo tempo, o narrador faz de sua presença física, da ocupação do lugar e de sua disposição corporal como onça elementos que preenchem essa elipse linguística.

Assim, a manipulação da linguagem, que insere traços do animal na matéria linguística, tem um caráter também de marcação de posição, de intimidação se considerado o contexto amplo da narrativa. Com a linguagem humana fragilizada, ele busca mostrar como, naquele contexto, o domínio humano está igualmente fragilizado na figura do interlocutor, espécie de intimidação típica de uma dinâmica de comunicação que lembra a caça.

3. ANIMALIDADE E NARRAÇÃO

Para além de sua “invasão” na linguagem humana, a animalidade plasmada na narração assume uma potência de corporalidade: o recurso narrativo parece ser expressão de uma disposição corporal do onceiro que busca estabelecer uma dinâmica presa-predador a seu favor, cujo equilíbrio dinâmico se movimenta ao longo do conto de Guimarães Rosa. Assim, o animal como uma instância inquietantemente próxima ao humano se materializa em texto.

É possível enquadrar a nossa leitura sob um ponto de vista similar àquele que Jaime Ginzburg (2012) desenvolve sobre o narrador da literatura brasileira contemporânea. Isso é possível a partir das características e categorias de análise de fundo teórico que o estudioso propõe para esse tipo de construção, mesmo não nos atendo propriamente às questões de história literária². Propondo um recorte que se inicia na década de 1960, Ginzburg (2012) parte de uma hipótese sobre a presença recorrente de “narradores descentrados” (Ginzburg, 2012, p. 201), ou seja, aqueles que ficcionalizam vozes vindas de fora de centros políticos, culturais e sociais de poder. Por esse olhar, o narrador animalizado de “Meu tio o Iauaretê” poderia se encaixar nessa hipótese pois se trata de um mestiço de mãe indígena e pai branco; um personagem de tal forma “descentrado”, à margem dos centros de poder, que adota uma postura animal em sua atitude frente ao mundo; esta se plasma em linguagem — tanto na materialidade de sua fala quanto no estilo de sua interlocução e narração.

Esses narradores descentrados, propostos por Ginzburg, são parte de um fazer literário calcado na “negatividade constitutiva do sujeito” (Ginzburg, 2012, p. 203), ou seja, ao invés das obras partirem do pressuposto de uma impossibilidade ou interdito na narração causados pela crise da constituição de memória e de vozes desses sujeitos excluídos e colocados na irrelevância, tal negatividade se materializa em um modo de narrar singular. Segundo Ginzburg (2012, p. 203) “trata-se de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o

² A nossa preocupação é com as características e categorias de análise descritas por Ginzburg sobre o narrador, e não propriamente com o encaixe histórico do conto roseano. Ainda assim, vale a pena mencionar a possibilidade de ler “Meu tio o Iauaretê”, conto publicado pela primeira vez em 1961, como texto que inclui certas características que seriam observáveis com maior frequência, seguindo o crítico, em autores de uma geração posterior a Guimarães Rosa, como que prenunciando tendências da produção focalizada por Ginzburg em seu ensaio.

país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez”. Desse modo, criam-se formas que fogem à ordem cartesiana do narrador realista, como propõe Ian Watt, autor resgatado por Ginzburg. Ao contrário, o narrador descentrado seria um que lança mão de recursos de fragmentação, combinados com a inclusão de temas ligados às violências e repressão históricas (Ginzburg, 2012). Trata-se, assim, de um modo de narrar que não corrobora uma unidade estrutural linear, mas que se fundamenta nos confrontos, traumas e dissociações que esse tipo de narração busca dramatizar.

No caso do narrador onceiro de “Meu tio o Iauaretê”, a característica de fragmentação é flagrante. A narração do conto roseano é fragmentada, primeiramente, na sua temporalidade. O narrador a todo momento oscila entre narrativas do passado, pelas quais exemplifica ora a violência das onças ora suas próprias histórias — pelas quais muitas vezes demonstra sua potência análoga à dos jaguares; e descrições do tempo presente, pelas quais busca intimidar seu interlocutor ao falar dos perigos da mata e da iminente caça dos animais. Assim, sua fala a todo tempo oscila temporalmente, e a narrativa se desenvolve como que dramaticamente de acordo com um comando que faz jogar a sua história, a dos jaguares e a situação atual do conto. Do mesmo modo, as narrativas sobre as mortes de seus visitantes também fazem parte desse jogo narrativo fragmentado. O onceiro reconta diferentes versões dessas mortes, até finalmente confessar a sua participação ativa nelas, ou seja, são histórias parciais, fragmentadas, cujos reais contornos são revelados apenas conforme podem servir à intencionalidade do caçador de intimidar seu visitante. Por último, subjacente a essas formas de fragmentação, está a própria divisão da natureza do narrador entre humano e animal, que se revela nesses gestos narrativos assim como na materialidade da linguagem, por exemplo, nas onomatopeias animais imiscuídas na linguagem “humana”, mas também nas diferentes intencionalidades expressas na narração, que descreveremos na próxima seção do artigo. É possível considerar esse traço de fragmentação fundamental do próprio narrador-personagem como estruturante da narrativa.

Sobre a presença da animalidade na narrativa moderna, Jens Andermann (2001) descreve como a metamorfose do humano ao animal, ficcionalizada pelo conto de Rosa, mostra os modos como uma voz busca tornar-se corpo por um ato de fala que trava a escritura e transgride a língua. Sobre “Meu tio o Iauaretê” em especial, Andermann analisa que a presença silenciosa do auditor, ou seja, do interlocutor branco, remete de forma autorreflexiva à instância do escritor e à do leitor. Estando à margem, não plasmada em texto, é essa relação de interlocução que baliza a emergência na língua dessa voz-corpo que se apresenta como uma instância diante da qual a identificação — tanto para o leitor quanto para o interlocutor ficcionalizado — é problemática.

Porém, em “Meu tio o Iauaretê”, o modo como essa voz se torna corpo no texto excede as descrições de hábitos, afetos e afecções corporais, e está além da transformação operada na matéria linguística: ela se entranha na estrutura da narração. A corporeidade da voz do onceiro não se expressa apenas pelo índice de vocalização das onomatopeias que se imiscuem à língua

portuguesa e ao tupi-guarani, mas encena certa disposição corporal do onceiro diante de seu interlocutor que remete a uma dinâmica de caça. Nesse sentido, cada ato narrativo do onceiro indica sua intencionalidade diante do interlocutor. Munido de uma retórica corporal de jaguar, ele responde aos estímulos imediatos, às ações e às intervenções do homem que o visita (às quais não temos acesso direto pela narrativa). Suas respostas também dizem respeito, de forma subentendida, a elementos do ordenamento social e econômico do qual ele não é totalmente estranho, visto que os reconhece em seu visitante e ainda influenciam sua disposição diante deste — ordenamento que hierarquiza trabalhadores rurais sob os interesses dos proprietários de terra e determina a exploração da natureza, lembrando que a função de onceiro tem como objetivo exterminar esses animais perigosos para a exploração econômica de certa região. O próprio narrador descreve o tempo em que ocupou essa função:

Nhemnhem? Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. Me pagava. Eu ganhava o couro, ganhava dinheiro por onça que eu matava. Dinheiro bom: glim--glim... Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. (Rosa, 2015, p. 158)

Ao passar a se identificar com as onças em detrimento do humano “civilizado”, a violência contra os animais mandada pelos fazendeiros passa a equivaler à violência contra ele próprio e sua família: “Eu não mato mais onça, mato não. É feio — que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão” (Rosa, 2015, p. 158). Isto é, além do interdito de matar os familiares, a intenção dos fazendeiros de “desonçar” o mato passa a representar o próprio extermínio. Assim, a animalidade carrega tanto uma potência de ação singular quanto uma forma de reação condicionada pela história desse personagem.

Desse modo, essa cena de comunicação estabelece na narrativa o campo em que animalidade e civilização interagem entre si: ambas presentes de algum modo nas falas do onceiro, seja como gramática ou atravessamento. A narração, portanto, é a corporeidade que expressa um ponto de vista, não apenas narrativo, mas corporal diante do Outro. Aqui, tomamos inspiração nas descrições de Eduardo Viveiros de Castro (2020). O exercício que buscamos remete à descrição de como a narração cria um ponto de vista e uma *corporalidade da narração*, e de que modo ela estabelece uma dinâmica de confronto com o ponto de vista do inimigo, de forma análoga a alguns pressupostos estabelecidos por Viveiros de Castro.

Viveiros de Castro descreve que a perspectiva é algo que está no corpo, este sendo: “um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um habitus. [O corpo] é a origem das perspectivas” (Viveiros de Castro, 2020, p. 330). Enquanto casa da perspectiva, o corpo tem um papel definidor na relação presa-predador, pois é a partir do embate entre corpos e suas disposições que essas posições de sujeito serão definidas na cena da agressão.

Isso se aplica também à dinâmica de confronto guerreiro, que envolve a subjetivação mútua do par matador-vítima, em que ocorre certa introjeção de pontos de vista entre ambos. Nesse sentido, Viveiros de Castro encontra uma síntese na descrição de Simon Harrison sobre os povos melanésios: “A agressão é concebida integralmente como um ato comunicativo dirigido contra a subjetividade de outrem; e guerrear requer a redução do inimigo não ao estatuto de uma não pessoa, mas, muito ao contrário, a um estado de extrema subjetividade” (Harrison *apud* Viveiros de Castro, 2020, p. 252). A agressão se torna uma relação intersubjetiva que exprime um estatuto de relação social: “a imposição da morte violenta e sua lógica canibal”, em que se consome literal ou ritualmente algo do inimigo, produzem “uma síntese onde toda distância se anula [...] A relação de predação constitui-se em modo de subjetivação” (Viveiros de Castro, 2020, p. 253). Assim, em “Meu tio o Iauaretê” a “agressão” encenada se torna expressão de uma relação social em que o “civilizado” se volta contra um corpo que já não reconhece como humano, e que sempre foi sujeito à inferioridade; e em que corpo animalizado reconhece no humano uma ameaça: ambos disputando o domínio da violência sobre o outro.

Retornando ao conto de Rosa, mesmo formalmente ausente, à margem do discurso, o interlocutor deixa suas marcas na narração. Ele remete a algo da história pessoal do narrador, seus encontros com outros representantes da “civilização”, tornando-se metonímia da relação do onceiro com esse ordenamento social. Assim, essa interação como que baliza a narrativa: a disposição discursiva do narrador não deixa de ser uma resposta tanto ao estímulo imediato quanto àquilo que conhece das possíveis consequências da presença desse sujeito estranho. Ele é, desse modo, introjetado no ponto de vista do narrador. Portanto, o interlocutor faz disparar, permite o ato narrativo que encena uma luta velada pela sobrevivência. O que interessa é o que a interação entre esses dois âmbitos produz na narrativa, enquanto duas forças que disputam entre si a primazia da cena de comunicação e agressão. No caso de “Meu tio o Iauaretê”, a primeira subjaz à segunda e determina os gestos narrativos do onceiro, fazendo a narrativa se desenrolar como um confronto cheio de tensionamentos e variações.

Quando pensados no contexto da interação entre onceiro e interlocutor, cada um dos atos narrativos do primeiro ganha força de intencionalidade e estabelece o tom da agressão; assim, se tornam a melhor expressão da corporeidade do onceiro: o modo como busca controlar a dinâmica do confronto, se mantendo como “predador” e respondendo àquilo que entende como agressões potenciais do interlocutor.

Nesta, diferentes gestos narrativos, plasmados na voz do onceiro, criam uma disposição corporal-narrativa diante do interlocutor. É como um ponto de vista onça — pensando também nos termos do perspectivismo — que ganha aspecto narrativo. São gestos lidos no contexto amplo da interação entre os dois. Em complemento a isso, serão levados em conta os modos em que a presença do visitante branco reatualiza a convivência do onceiro com o mundo “civil” e afetam em tempo real o tom da narração.

4. “EU — ONÇA”: MODO ANIMAL DE NARRAÇÃO

Os diferentes movimentos e variações de tom do onceiro revelam algo que podemos chamar de um *estilo onça* de narração. São momentos em que os gestos de narração parecem carregados da intenção de intimidação, desconfiança, perscruta ou insinuações. Também fazem parte desse jogo as diferentes histórias e descrições dos modos em que as onças caçam, de vezes em que elas mataram seres humanos, descrições do ambiente e a suposta presença e caçada das onças no tempo presente da narração.

Uma chave possível para esse estilo de narração cheio de intencionalidade está presente no conto nas instâncias em que o onceiro descreve ao interlocutor a forma que as onças caçam. As descrições dizem de um estilo que combina dissimulação, perseguição paciente e silenciosa com tons de emboscada. A onça parece observar atentamente a sua vítima e atacar de onde não se espera.

Da primeira vez que descreve esse estilo, o onceiro descreve a aproximação: arrastando-se pelo mato, “Capim mexeu redondo, balançadinho, devagarim, mansim: é ela” (Rosa, 2015, p. 158-159). Sem dar pistas de sua real intenção, a onça “Vem calada, quer comer.” (Rosa, 2015, p. 159). Em outro momento, desta vez pelo alto, o narrador descreve como os jaguares observam a presa de uma árvore: “sentada num galho da árvore. [...]. Parecia que tava dormindo. Tava mas era me olhando... Me olhava até com desprezo” (Rosa, 2015, p. 159). A onça, portanto, caçadora orgulhosa, além da proeza física, sabe dissimular e esconder sua ameaça. O onceiro, íntimo das onças, sabe reconhecer a intenção mesmo assim.

Em outro momento, o onceiro descreve o modo como as onças atacam os cães dos caçadores forasteiros, que não conhecem a mata. Essa descrição cria um paralelo das vítimas com o interlocutor: a ambos falta intimidade com o local. Diz: “Mecê tem medo? Vou ensinar, hem; mecê vê do lado de donde não tá vindo o vento – aí mecê vigia, porque daí é que onça de repente pode aparecer, pular em mecê...” (Rosa, 2015, p. 161). Aqui percebemos o traço de perscruta do sentimento do interlocutor, justamente no contexto em que pessoas em situação próxima a este estão sendo descritas. Nas frases seguintes, a descrição do ataque da onça: ela vem “de donde não tá vindo o vento” (Rosa, 2015, p. 161), repentinamente, de onde menos se espera. É um movimento semelhante ao que se observa no comportamento do onceiro: ele busca se aproximar do seu visitante, criar confiança, se mostrar amigo — como quando diz “Mecê meu amigo!”, “Mecê bom-bonito, meu amigo meu” (Rosa, 2015, p. 172) ou então “Quero todo o mundo com medo de mim. Mecê não, mecê é meu amigo...” (Rosa, 2015, p. 164). A contradição do comportamento do onceiro, dessa disposição de amizade que escamoteia a agressão, é observada quando das tentativas de intimidar o seu interlocutor, que vamos analisar na sequência.

Ainda nas descrições dos modos como as onças caçam, o narrador passa a ressaltar sua adoção do estilo dos animais: “Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça” (Rosa, 2015, p. 162).

A onça, segundo ele “não tem pressa”, sabe se esconder no “fundo bom de qualquer buraco”, “aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu — mundéu, vai entrando e saindo, maciinho” (Rosa, 2015, p. 162). Em sua perseguição/emboçada, a onça é paciente, mede bem o terreno, perscruta o quanto pode antes de atacar: persegue “até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo” (Rosa, 2015, p. 162). Apenas espera o descuido: “Cachorro descuidou, mão de onça pegou ele por detrás” (Rosa, 2015, p. 165). Neste momento, o onceiro reafirma sua identificação com as onças: “Eu sou onça... Eu — onça!” (Rosa, 2015, p. 165). Esta última afirmação, que segue a descrição de caça da onça como caçador de emboscada, esperando o descuido da presa, é inserida na narrativa no contexto em que o narrador primeiro diz de como foi deixado sozinho para caçar onças: “Me deixaram aqui sozinho, eu nhum. [...] Não deviam. Nhô Nhuão Guede não devia. Não sabiam que eu era parente delas?” (Rosa, 2015, p. 163).

Em seguida, afirma seu domínio sobre o território: “Eh, este mundo de gerais é terra minha, eh, isto aqui — tudo meu” (Rosa, 2015, p. 164). Instado pelo interlocutor, neste momento ele fala dos três geralistas que estiveram por lá, mas morreram: “Nhem? Os três geralistas? Sabiam caçar onça não, tinham medo, muito. [...] Morreram, eles três, morreu tudo, tudo — cuéra. Morreram de doença, eh, eh. De verdade. Tou falando verdade, tou brabo!” (Rosa, 2015, p. 164). Perceptivelmente incomodado pela pergunta, é esse pequeno arco da narrativa que se fecha com dois gestos paralelos. Primeiro, a menção à forma como ele costumava caçar onças: “Com minha zagaia? Mato mais onça não. Não falei? Ah, mas eu sei. Se quiser, mato mesmo! Como é que é? Eu espero. Onça vem. Heeé! Vem anda andando, ligeiro, cê não vê o vulto com esses olhos de mecê. Eh, rosna, pula não. Vem só bracejando, gatinhando rente” (Rosa, 2015, p. 164-165). Ou seja, como ele domina não só o território, mas é capaz de enfrentar mesmo os perigosos jaguares. E, em seguida, o trecho que já destacamos, de como as onças atacam no descuido, seguido imediatamente pela afirmação “Eu — onça!”, criando um paralelismo na narrativa em que o onceiro assume para si força e ameaça semelhantes à das onças. Assim, direciona sua violência ao interlocutor, que havia feito uma pergunta que o desagradou sobre as mortes dos geralistas que por ora não assumia.

Esse trecho ilustra como os gestos narrativos do onceiro respondem aos estímulos do ordenamento social “humano”. Seu tom cresce em ameaça, mesmo que de forma indireta e dissimulada, quando se vê diante de uma acusação em potencial pelas mortes; tem a consciência de poder ser preso e perseguido. Portanto, observa-se como a animalidade se é uma forma de potência para o uso da violência, mas não deixa de ser uma reação à ordem social que continua agenciando seu comportamento.

Logo em seguida, o onceiro convida o interlocutor a reconhecer sua identidade com seus parentes, continuando o gesto de intimidação: “Mecê acha que eu pareço onça? Mas

tem horas que eu pareço mais. Mecê não viu” (Rosa, 2015, p. 165). Por fim, nesse mesmo parágrafo, destaca-se uma outra descrição importante do comportamento de caça das onças: “Pode ter medo nenhum. Onça sabe que mecê é, sabe o que tá sentindo. [...]. Ela ouve tudo, enxerga todo movimento. [...] Ela caça é com os ouvidos” (Rosa, 2015, p. 165). No início da citação, ele descreve que a onça sabe reconhecer o medo nas presas, algo que pode ser fatal. Ao longo da narrativa, o onheiro investe diversas vezes sobre o sentimento do visitante, pergunta reiteradamente se ele está com medo e até afirma que ele estaria amedrontado. Muitas vezes acompanhada de descrições e narrações do poder de violência das onças e dele mesmo, por associação, essa perscruta tem a função de intimidar e incutir medo; além de dar ao onheiro controle da interlocução: saber ler os sentimentos que o outro esconde é uma arma poderosa num contexto de embate. Em complemento a isso, na mesma citação, ele diz que a onça “caça com os ouvidos”, atenta aos movimentos da presa. Não só chama a atenção o exame do comportamento do interlocutor, mas o paralelismo extrapola a analogia entre narrador e animal: o onheiro caça com os ouvidos, mas, principalmente, com a boca, com a fala — ele cria uma situação de comunicação que se torna análoga à caça.

Considerando as descrições sobre a estilo de caça das onças, e como se torna disposição corporal pela narrativa, é possível enquadrar outros movimentos narrativos como parte desse embate. O primeiro gesto narrativo que podemos descrever é certa desconfiança diante de seu interlocutor. Isso é observado desde o início da narrativa, quando o onheiro pergunta como o interlocutor o achou: “Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia?” (Rosa, 2015, p. 155). Não temos clareza, ao longo da narrativa, se o interlocutor estava procurando especificamente o onheiro, ele parece um tanto perdido. Mas a desconfiança faz o narrador levar em conta essa possibilidade, talvez já imaginando que depois das mortes dos geralistas e outros trabalhadores alguém iria atrás dele.

Essa atitude de desconfiança parece ser balizada em dois motivos complementares: primeiro, o medo de ter que pagar pelas mortes que provocou. Por isso, ele pergunta se o visitante é soldado, ou mesmo se as vítimas eram seus parentes. O medo nasce da advertência de sua mãe: “Eu não posso ser preso: minha mãe contou que eu posso ser preso não, se ficar preso eu morro” (Rosa, 2015, p. 179). Depois, o medo de que o visitante vá atrás da onça Maria-Maria para matá-la, como os forasteiros geralmente fazem e ele próprio, antes de assumir a identificação com os animais, fazia: “Nhem? Cê quer saber donde é que Maria-Maria dorme de dia, hã? Pra quê que quer saber? Pra quê? [...] Se mecê topar com Maria-Maria, não vale nada ela ser a onça mais bonita — mecê morre de medo dela” (Rosa, 2015, p. 178). Logo após essas duas falas, o onheiro narra sua metamorfose corporal em onça, e passa a contar os modos em que levou suas vítimas à morte. Ou seja, a desconfiança leva a uma tentativa de intimidação pela descrição de sua animalidade enquanto potência violenta, seguida pelo ato de narrar seus próprios atos agora com detalhes. Essas duas atitudes ilustram bem o aspecto reativo de sua

gramática narrativa animal e os modos como ele utiliza da narração para exercer violência sobre seu visitante.

Essa atitude desconfiada é retomada várias outras vezes, principalmente no início na narrativa quando menciona mortes de pessoas. Como exemplo, quando o interlocutor pergunta sobre alguns objetos presentes na ocupação do onceiro e este responde serem do “Preto”, último trabalhador da fazenda que esteve com ele. O preto, no entanto, morreu: “Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade. Tou falando verdade...” (Rosa, 2015, p. 156). Com o desenrolar da narrativa, descobrimos que o onceiro esteve envolvido com as mortes, inclusive essa. Logo adiante, quando os três generalistas são mencionados, o onceiro se preocupa com a possibilidade de ter matado alguém aparentado do interlocutor. Receoso, pergunta: “Como é que chamavam? Pra quê é que mecê carece de saber? Eles eram seus parentes?” (Rosa, 2015, p. 164). Esses indícios de preocupação do onceiro dão a chave de uma narração atravessada pelas determinações da ordem social. Especialmente o medo de ser preso.

Uma outra disposição narrativa que é parte do estilo onça é certa atitude de perscruta dos sentimentos do interlocutor, especialmente o medo, assim como as onças observam suas presas e “caçam com os olhos”. Em reiteradas vezes o onceiro pergunta se o visitante está com medo, ou faz insinuações sobre o estado emocional de seu ouvinte: “Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça...” (Rosa, 2015, p. 157), “Apê! Cê tem medo? Bom, eu sei, cê tem medo não” (Rosa, 2015, p. 159). Em um momento específico, que já mencionamos, o onceiro descreve como as onças atacam os cães dos caçadores brancos que vão à mata caçar onças, com detalhes de como elas estraçalham os cachorros onceiros: “Mesmo morrendo, ela ainda mata cachorrão. É cada urro, cada rosnado. Arranca a cabeça do cachorro. Mecê tem medo?” (Rosa, 2015, p. 161). Assim como a onça que fica atenta aos movimentos de sua presa, o onceiro fica atento às reações e emoções de seu opositor. Mas, como caça com a boca e com os ouvidos, pela comunicação, busca manipular suas respostas emocionais com suas narrativas.

Em outro momento, tenta induzir seu interlocutor a ficar tranquilo e dormir, deixando-se vulnerável: “Mecê dorme. Por que é que não deita? – fica só acordado me perguntando coisas, [...]. Cê pode dormir sossegado, eu tomo conta, sei ter olho em tudo. Tou vendo, cê tá com sono” (Rosa, 2015, p. 172). Por algum motivo, que podemos suspeitar, o visitante se recusa a dormir.

Um outro tipo de gesto narrativo relacionado ao comportamento de caça do onceiro é o que podemos chamar de “insinuações”. São movimentos pelos quais o narrador busca se aproximar fisicamente do seu visitante, ganhando sua confiança e deixando-o mais relaxado ou mesmo descuidado. Como exemplos relevantes, podemos mencionar os momentos em que o onceiro pede objetos do visitante. Depois de contar que já não mata mais onças, o onceiro pede o relógio do interlocutor: “Cê tá espiando. Cê quer dar pra mim esse relógio? Ah, não pode, não quer, tá bom... Tá bom, dei'stá! Quero relógio nenhum não. Dei'stá. Pensei que mecê queria ser

meu amigo...” (Rosa, 2015, p. 158). Depois, muda de ideia e pede o canivete: “Mas então agora pode me dar canivete e dinheiro, dinheirim. Relógio quero não, tá bom, tava era brincando” (Rosa, 2015, p. 159).

Os pedidos de objetos inicialmente parecem uma forma de criar um laço de confiança, mas logo passam a aparentar uma tentativa de desarme. Depois de falar de Maria-Maria, o onceiro pergunta se seu visitante quer vê-la, mas adverte:

Mecê quer ver? Cê não atira nela com esse revólver seu, não? Ei, quem sabe revólver seu tá panema, hã? Deixa eu ver. Se 'tiver panema, eu dou jeito... Ah, cê não quer não? Cê deixa eu pegar em revólver seu não? Mecê já fechou os olhos três vezes, já abriu a boca, abriu a boca. Se eu contar mais, cê dorme, será? (Rosa, 2015, p. 173)

O revólver é retomado outras vezes, e se torna um objeto central da tensão entre ambos. Depois de narrada a morte do Preto Bijibo, causada pelo onceiro, o interlocutor leva a mão ao revólver. “Hum, por que é que mecê tá percurando mão no revólver? Hum-hum... Aã, arma boa, será? Hã-hã, revólver bom. Erê! Cê deixa eu pegar com minha mão, mor de ver direito... [...] Eu tava pedindo só por querer ver, arma boa, bonito revólver...” (Rosa, 2015, p. 183).

Próximos ao fim do conto, os exemplos a seguir são emblemáticos por seu caráter decisivo. Após a narração das mortes mais violentas perpetradas pelo onceiro, dessa vez por suas próprias mãos — as mortes de seo Rauremiro e família —, o interlocutor leva mais uma vez a mão ao revólver e parece sacá-lo. Nesse momento, a insinuação do onceiro deságua na identificação. Diz:

Aaã! Mecê já matou gente com ele? Matou, a'pois, matou? Por quê que não falou logo? ã-hã, matou, mesmo. Matou quantos? Matou muito? Hã-hã, mecê homem valente, meu amigo... [...] Tou imaginando coisa, boa, bonita: a gente vamos matar camarada, 'manhã? A gente mata camarada, camarada ruim, presta não, deixou cavalo fugir p'los matos... Vamos matar?! (Rosa, 2015, p. 189)

Em seguida, a aproximação ameaça ganhar contornos físicos, assim como o episódio com Maria-Maria, porém em torno de outro cerne, não erótico porém violento: “Mecê gostou, ã? Preto prestava não, ô, ô, ô... Ói: mecê presta, cê é meu amigo... Ói: deixa eu ver mecê direito, deix'eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão...” (Rosa, 2015, p. 189). Estas últimas instâncias do que chamamos de “insinuação” completam um arco de identificação, ou então de concorrência de um traço em comum: o uso da violência. O onceiro praticou a violência contra outros homens adotando um estilo onça e seus relatos foram compreendidos como um sinal de bestialidade e brutalidade; confronta-se com a violência praticada sob a bênção da ordem social humana, que se utiliza de sua tecnologia e que subjuga o outro conforme necessário. Aqui, a identificação entre ambos parece ser algo insuportável: logo depois desse momento, o interlocutor parece ferir de morte o onceiro, justamente como reação: acuado, com medo de ser a próxima vítima e talvez por não suportar ser igualado a esse que percebe como,

podemos supor, alguém menos que humano. Essa cena final do conto faz a tensão entre as duas instâncias da narrativa chegar ao ápice em sua disputa pelas formas de violência, fundo comum entre animalidade e humanidade. O onceiro narrou as mortes mais violentas que perpetrou; não chega a atacar fisicamente o interlocutor, talvez por falta de chance, mas utilizou de sua arma de agressão: a narração. O interlocutor, silencioso na narração, reage com a pura força bruta do revólver e o conto se conclui, assim deixamos de ter acesso à voz de qualquer um dos dois.

A última “categoria” de gestos narrativos que vamos descrever são movimentos que podemos identificar como “intimidações” do onceiro direcionadas a seu visitante. Nessas, o narrador, identificado com as onças, descreve os modos como estas são violentas, suas formas de caçar e como constituem ameaça ao interlocutor a fim de deixá-lo sob seu controle. A intenção do onceiro parece passar por deixar seu visitante acuado, sem a opção de fugir na noite da mata e sem outros recursos a apelar; também, esses momentos acontecem por vezes em reação a alguma interação que desagradou o narrador, nesse sentido, parece apelar a elas para reafirmar certa posição de força e seu potencial de violência análogo ao das onças.

Os primeiros casos desse gesto narrativo ocorrem já no início do conto, recém chegado o interlocutor à morada do onceiro, à noite. Como uma forma de dizer ao seu visitante que ele não tem uma saída daquele lugar, o narrador faz menção ao cavalo dele estar supostamente machucado “Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, agüado. Presta mais não.” (Rosa, 2015, p. 155). Em seguida, faz referência aos cavalos do “camarada” que aparentemente acompanhava o interlocutor em sua expedição:

Hum, não adianta mais percurar... Os animais foram por longe. Camarada não devia ter deixado. Camarada ruim, n't, n't! Nhor não. Fugiram depressa, a' pois. [...] Onça tá comendo aqueles...[...] Mas, esses, onça já comeu, atiuca! Cavalo chegou perto do mato, tá comido... Os macacos gritaram – então onça tá pegando... (Rosa, 2015, p. 156).

Aqui, o onceiro realiza dois movimentos: além de querer criar uma situação em que o seu visitante não possui alternativa fácil de saída ainda durante a noite, mostra o seu conhecimento e domínio do território ao mostrar que sabe ler os sons do mato e reconhecer mesmo de longe o ataque das onças. Estabelece, igualmente, a presença ameaçadora desses animais no terreno hostil da mata que apenas ele domina.

Um possível ataque da onça contra os cavalos é reiterado na narração, desta vez logo em seguida do interlocutor recusar dar ao onceiro seu relógio. Possivelmente desagradado, diz: “Eu vou lá fora. Cê pensa que onça não vem em beira do rancho, não come esse outro seu cavalo manco?” (Rosa, 2015, p. 158). Em outro momento, em que o visitante faz menção à intenção de ir embora, o onceiro mais uma vez busca intimidá-lo: “Mecê quer sair lá fora? Pode ir. Vigia a lua como subiu: com esse luar grande, elas tão caçando, noite clara” (Rosa, 2015, p. 166).

Há momentos, no entanto, nos quais o onceiro parece responder a alguma atitude negativa de seu interlocutor, e a tensão entre ambos aumenta. Depois de ter estabelecido sua identificação com a animalidade, o narrador provavelmente é xingado pelo interlocutor, e responde de forma diretamente agressiva pela primeira vez: “Ó homem doido... Ó homem doido... Eu – onça! Nhum? Sou o diabo não. Mecê é que é diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio. Diabo? Capaz que eu seja... Eu moro em rancho sem paredes...” (Rosa, 2015, p. 175). Conforme o momento tenso se desenrola, ele reafirma sua identidade de onça, nota-se: depois de descrever a força e a letalidade dos ataques desses animais: “Mas eu sou onça. Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!... Ói, me dá sua mão aqui... Dá sua mão, deixa eu pegar... Só um tiquinho...” (Rosa, 2015, p. 175).

Ato contínuo, como forma de manter seu interlocutor amedrontado, o onceiro usa de sua posição de controle e conhecimento sobre a mata para fazer menção à suposta iminência da chegada de alguma onça:

Eh, cê tá segurando revólver? Hum-hum. Carece de ficar pegando no revólver não... Mecê tá com medo de onça chegar aqui no rancho? [...] Evém ela... Ela já sabe que mecê tá aqui, esse seu cavalo. Evém ela... tuxa morubixa. Evém... Iquente! Ói cavalo seu barulhando com medo. Eh, carece de nada não, a Uinhua esbarrou. Evém? Vem não, foi tataca de alguã rã... [...] Vem mais não. Hoje a Uinhua não teve coragem. Dei'stá, 'xa pra lá: de fome ela não morre. (Rosa, 2015, p. 175)

Dessa forma, o onceiro é capaz de atualizar na narração a ameaça — lendo estímulos que somente ele sabe interpretar — depois de ter feito descrições ilustrativas de ataques das onças. Na escalada da tensão, o onceiro contrapõe uma agressão com uma ameaça indireta. Ao ser, podemos supor, chamado de “diabo”, um xingamento que remete a certa moralidade cristã e branca, ele responde à violência com um lembrete de que ele é quem conhece aquele ambiente ele, é quem pode criar uma situação de ameaça, e mesmo o revólver não seria proteção suficiente. Esse episódio, portanto, em que o onceiro diz do iminente ataque de uma onça, como que trazendo ela ao encontro do interlocutor por meio da narração, remete ao modo como ele teria se envolvido com a morte dos trabalhadores da fazenda que estiveram com ele e foram mortos por onças: ele não os matou diretamente, mas os colocou numa posição de vulnerabilidade tal que foram devorados. Ou seja, a narração é um paralelo ao seu gesto de agressão e à sua gramática de caça tanto em “forma” quanto em “conteúdo”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Meu tio o Iauaretê”, a animalidade se apresenta na voz do narrador como potência e reação. Ela diz de uma posição de opressão que reage a partir de uma gramática da violência plasmada em narração. Enquanto narração, o animal se apropria de algo que é essencialmente humano, a linguagem para torná-la uma arma em que a disputa pelo domínio da violência é

encenada. Ele expande a gramática da narração com os traços da animalidade. Assim o papel do animal aqui pode ser duplo: tensionar a diferença em relação ao humano, emergindo e utilizando de seus dons; e mostrar a violência como fundo comum aos dois no que ela carrega de barbárie, portanto animalesca. Exercida tanto pelo animal quanto pelo homem, retorna contra este seja enquanto espelho distorcido de sua própria imagem. Como no final — apenas sugerido — pelo conto, a tensão entre humano e animal parece não encontrar síntese possível fora da morte.

REFERÊNCIAS

ANDERMANN, J. Tesis sobre la metamorfosis. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* v. 21, n. 3, p. 155-164, 2011.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n. 2, p. 199-221, 2012.

GIORGI, G. *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*. Editora Rocco, 2016.

MACIEL, M. E. Paisagens zooliterárias. Animais na literatura brasileira moderna. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2014, Ano 40, n. 79, p. 265-276, 2014.

ROSA, J. G. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VIOLÊNCIA E HEDONISMO DESCARADO: UMA LEITURA DE “FELIZ ANO NOVO”, DE RUBEM FONSECA

*VIOLENCE AND SHAMELESS HEDONISM: A READING OF “FELIZ ANO NOVO”,
BY RUBEM FONSECA*

Gilvan Santos Gonçalves¹

RESUMO: “*Feliz Ano Novo*” é um conto do escritor brasileiro Rubem Fonseca que aborda de forma crua e realista a violência e o esgarçamento das relações sociais no Brasil contemporâneo. O enredo retrata a história de um grupo de jovens que, entediados e desiludidos, decidem cometer uma série de crimes hediondos durante as festas de final de ano, na cidade do Rio de Janeiro. A partir das discussões sobre essa temática contemporânea, o presente artigo aborda a questão da violência em meio ao tráfico de drogas, o consumismo desenfreado e a perda dos valores morais em meio a prática de um hedonismo descarado. É nesse contexto conturbado que a narrativa ganha corpo ao assumir poder de crítica e de narrativa pós-moderna.

Palavras-chave: *Feliz Ano Novo*. Violência. Hedonismo.

ABSTRACT: “*Feliz Ano Novo*” is a short story by Brazilian writer Rubem Fonseca that deals in a raw and realistic way with violence and the fraying of social relations in contemporary Brazil. The plot tells the story of a group of young people who, bored and disillusioned, decide to commit a series of heinous crimes during the end of year festivities in the city of Rio de Janeiro. Based on discussions on this contemporary theme, this article addresses the issue of violence amid drug trafficking, rampant consumerism and the loss of moral values amid the practice of shameless hedonism. It is in this troubled context that the narrative takes shape by assuming the power of criticism and post-modern narrative.

Keywords: *Feliz Ano Novo*. Violence. Hedonism.

1. INTRODUÇÃO

“Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque”.

Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.

Pereba saiu e foi mijar na escada. (Fonseca, 2012, p. 8).

¹ Mestre em Letras, área de concentração em Teoria Literária, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) - (2022). Graduado em Letras - Português/Espanhol, pela Universidade Estadual do Maranhão (2019).

É a partir da visão de uma sociedade consumista que o romancista e contista mineiro Rubem Fonseca expõe a realidade contrastante entre a classe marginalizada, pobre, e a burguesia, abastada e indiferente ao que acontece na periferia de uma grande cidade. O conto fonequiano se entrelaça pela visão de um personagem que assiste pela TV os preparativos para a chegada do Ano Novo, a propaganda de roupas novas que serão compradas pelas “madames granfas” e imagina como será a festa dos ricos: bailes, joias, vestidos novos e muita comida. O personagem-narrador e seus amigos do crime decidem invadir uma casa de ricos que estão dando uma festa e ali cometem todo tipo de agressão, incluindo a execução final. “É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social” (Pellegrini, 2004, p. 16).

Dentro da narrativa, a linguagem adotada pelos personagens é crua e, muitas vezes, ofensiva. Suas ações são sem escrúpulos desde o início. Como na cena em que o terceiro personagem, Zequinha, chega na residência e se depara com o Pereba se masturbando no meio da sala. Ao ser interrogado do porquê estava fazendo isto naquele local, Pereba respondeu que o banheiro estava muito fedido. A estética de Rubem Fonseca, sem abrandamentos, com uma dicção rápida, por vezes grotesca, cômica e pervertida, na qual o narrador se vale de elementos da oralidade, procura evidenciar uma realidade marginal sem heroísmos ou redenção. (Schøllhammer, 2011, p. 23).

Nesse contexto, a violência não é narrada apenas como um ato físico, mas também como uma expressão de decadência moral e existencial de nossos tempos. A brutalidade dos crimes cometidos pelos jovens revela a banalização da violência e a falta de valores éticos que permeiam a sociedade em que vivem. Ao longo do conto, o autor mergulha no psicológico dos personagens, explorando suas motivações, angústias e relações interpessoais conturbadas. A violência é apresentada como um reflexo das contradições e vazios existenciais dos protagonistas, que buscam escapar do tédio e da alienação por meio da transgressão em meio as ruínas de nossa sociedade contemporânea.

A escolha do conto *Feliz Ano Novo* (1975) e a construção desta análise caracteriza-se pela maneira como Rubem Fonseca apresenta a violência de forma realista, o que resulta em um relato brutal de situações cotidianas assustadoras: roubos, assassinatos, estupros e mortes. O contista consegue captar a violência que impera nas ruas do país, principalmente no Rio de Janeiro, mitigando situações grotescas, que muitas vezes são ignoradas pela sociedade civil organizada que, em tese, deveria solucionar tais situações.

Assim, no primeiro capítulo deste artigo, mostra-se o tema central, que é o discurso sobre a gratuidade da violência no Brasil contemporâneo. No segundo capítulo, evidencia-se como essa violência é narrada de forma cruel ou como uma crítica à sociedade que se forma no individualismo. Por fim, na conclusão, evidencia-se que a escrita de Rubem Fonseca é crítica e reflexiva ao evidenciar de maneira pulverizada a animalização dos indivíduos, em meio a uma sociedade mesquinha e altamente consumista.

2. O ESTEREÓTIPO DO CRIME E A GRATUIDADE DA VIOLÊNCIA

O início do conto, que foi liberado em 1985, após a censura sofrida na Ditadura Militar², centra-se numa apresentação sucinta dos personagens e da situação na qual eles vivem: pobreza extrema associada à função de agentes do crime. O narrador e protagonista, que durante todo o conto não é nomeado, vive em um conjunto habitacional de péssima qualidade, não tem nem mesmo água em seu apartamento e idealiza como jantar de ano novo os restos dos despachos da macumba: “Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros” (Fonseca, 2012, p. 8). Ele e seu amigo, Pereba (que representa, mais do que tudo, um estereótipo de criminoso, com instintos violentos e um ódio crescente pela divisão de classes), discutem sobre a situação em que estão: apáticos diante da fome e da pobreza enquanto as “madames granfas” e seus maridos se deleitam em suas joias e outros artigos de luxo, se preparando para iniciar o ano novo com todo estilo, e eles ali, preparando-se para comer os “restos de Iemanjá”.

Diante do exposto, depreende-se que, a violência no Brasil se apresenta nos mais variados cenários, mas, certamente, a violência urbana e sua ligação com o tráfico de drogas é algo que chama a atenção, principalmente quando o foco se volta para as populações periféricas, que são marginalizadas pelo Estado.

Karl Erik Schøllhammer (2013) destaca que os meios de comunicação de massa são um terreno fértil de fascinação e ambiguidade em que a violência encontra realçamento, tornando-se um negócio produtivo, sendo explorada até a exaustão, muitas vezes de maneira questionável. Em seu texto intitulado *A violência como desafio para a literatura brasileira contemporânea*, o crítico reforça que, mesmo diante desse cenário, não pretende adentrar o campo de discussão e denúncia que envolvem as manifestações problemáticas da violência, seu objetivo é:

[...] simplesmente constatar que a violência representada tanto na mídia quanto na produção cultural deve ser considerada um agente importante nas dinâmicas sociais e culturais brasileiras. Precisamos reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social, já que participam de maneira vital e constitutiva desta mesma realidade (Schøllhammer, 2013, p. 42).

Por conseguinte, na narrativa de Rubem Fonseca, o conflito começa a tomar forma quando Zequinha, outro amigo do nosso protagonista, que faz o tipo de criminoso mais refinado, tem a ideia de assaltar a casa de algum rico com o material de um tal de Lambreta, que é alguém por quem todos eles parecem ter grande respeito: “Quais são os ferros que você tem?, perguntou Zequinha”. (Fonseca, 2012, p. 9). O respeito por Lambreta é tão grande que, mesmo que eles pensem que ele dá o “bozó” (ou seja, que é homossexual/gay), eles não se importam, mesmo que concordem que isso não é coisa que um homem deve fazer: “É, mas dizem que ele dá o

² A Ditadura Militar é o como chamamos o período em que os governos militares estiveram à frente do Brasil, entre 1964 e 1985. O período da Ditadura Militar foi um dos mais tensos da história brasileira e ficou marcado pela falta de liberdade, pelo uso de tortura contra os opositores políticos e pela prática de terrorismo de Estado.

bozó, disse Zequinha.” (Fonseca, 2012, p.08). Essa quase dualidade introduz algo importante no conto: a noção de que, quem tem o real poder (na vida ou em alguma situação), faz o que bem entender ou que desejar. E é isso que é sustentado por todo o restante do enredo, a partir da violência apresentada.

As passagens exemplificadas anteriormente resumem bem como a violência se dá no entorno de certas tragédias sociais, sendo comuns as cenas em que se verificam sentimentos de “temor e pena”. À vista disso, o encadeamento mais adequado proposto a esse gênero, se desdobrando “da felicidade a infortúnio que resulte, não da maldade, mas dum grave erro de herói [...]” (Aristóteles, 2014, p. 32).

A história narrada em “*Feliz Ano-novo*”, apesar de retratar um período de mais de 40 anos atrás, permanece atual: a onda de violência, não apenas em cidades como o Rio de Janeiro, mas no Brasil, de forma geral, não terminou em 1970, continua nos dias atuais mostrando sua face mais cruel e perversa. A cena em que os personagens confraternizam entre si, enquanto trocam votos de um Feliz Ano-novo, é uma boa demonstração da frialdade causada pela exclusão social no Brasil. Portanto, de modo mais específico e enfático, Tânia Pellegrini (2012) afirma que as narrativas contemporâneas não são inéditas quando se trata do assunto violência:

No caso brasileiro, como se sabe, esse processo foi e tem sido o mesmo: a violência vem sendo a viga mestra da organização e funcionamento da nossa própria ordem social, simbolicamente representada na história e na tradição da literatura nacional (Pellegrini, 2012, p. 41).

Considerando-se como paradigma a relação entre a literatura e o contexto de produção, depreende-se que Rubem Fonseca incorpora à narrativa, de maneira estetizada, elementos extraestéticos do mundo circundante, como a gratuidade da violência, e posiciona-se criticamente na escolha do tema e da forma de realizá-lo.

3. FELIZ ANO NOVO OU HEDONISMO DESCARADO?

Na contemporaneidade, a violência muitas vezes está interligada a questões sociais, políticas, econômicas e culturais, refletindo desigualdades, injustiças e tensões presentes na sociedade. Fatores como a exclusão social, a falta de oportunidades, a polarização política, a intolerância e o acesso facilitado a armas podem contribuir para o aumento da violência em diferentes contextos.

Em “*Feliz Ano Novo*”, Pereba e o personagem narrador conversam em um apartamento na noite de Ano Novo. Um outro personagem, de nome Zequinha, chega ao local e diz que estava aguardando umas armas que viriam de São Paulo. Os três criminosos vão ao apartamento de uma velhinha, Dona Cândida, buscar as armas. As armas eram do Lambreta e seriam usadas no dia 2 para assaltar um banco na Penha, subúrbio do Rio de Janeiro. Ao retornarem ao apartamento com as armas, ficam observando e decidem usar naquela mesma noite para assaltar uma festa

de bacanas. Na ocasião, roubam um carro e partem para São Conrado à procura da casa ideal. Encontram uma festa com pouca gente, colocam as meias na cabeça e entram. Mandam todos deitarem no chão, rendem os empregados e Pereba sobe com uma mulher para encontrar uma senhora doente que estava na parte de cima da casa. Pereba violenta a mulher e mata as duas. O narrador personagem arranca o dedo da senhora para roubar o anel que não saía. Ao descender novamente, comem a ceia e um dos homens diz que podem levar tudo, que não vão dar queixa à polícia. Isso revolta ainda mais o personagem-narrador, pois percebe que o que roubaram não era nada perto do que os ricos tinham. Com raiva, manda o homem se levantar e atira, tentando grudá-lo na parede com a força da potente arma. Matam mais um homem, violentam outra mulher. Voltam para casa, estendem uma toalha no chão com as comidas que roubaram e brindam com um “Feliz Ano-novo”.

Essa violência caracterizada na narrativa de Fonseca nos sugere diversos pontos de referência para entendermos tal fenômeno como uma espécie de expressão da crueldade que sempre imperou na urbe tumultuada. Diante do exposto, entende-se que a violência em forma de confronto físico nada mais é do que a expressão de uma identidade cruel e hedionda.

Para o filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche³, a violência é algo que pertence ao homem, fazendo parte de sua moralidade. Contudo, Nietzsche não fazia defesa da violência, mas sim da necessidade de combatê-la. Cabe pontuar que, dentro de sua filosofia, Nietzsche distingue os indivíduos entre fracos e fortes, mais ou menos capazes de exercer sobre o outro sua potência, o seu poder, efetivamente. “Até agora foram os espíritos mais fortes e maus que fizeram a humanidade avançar mais longe: eles sempre inflamaram as paixões que adormeciam - toda sociedade em ordem faz adormecerem as paixões” (Nietzsche, 2012, p. 55). Esse modo de entendimento da realidade faz com que a ação seja valorizada e inclusive privilegiada, abdicando da condenação moral que tornaria indesejável a prática de violência contra o outro.

Ainda segundo Nietzsche:

O conceito de bem e mal tem uma dupla pré-história: primeiro, na alma das tribos e castas dominantes. Quem tem o poder de retribuir o bem com o bem, o mal com o mal, e realmente o faz, ou seja, quem é grato e vingativo, é chamado de bom; quem não tem poder e não pode retribuir é tido por mau. Sendo bom, o homem pertence aos “bons”, a uma comunidade que tem sentimento comunal, pois os indivíduos se acham entrelaçados mediante o sentido da retribuição. Sendo mau, o homem pertence aos “maus”, a um bando de homens submissos e impotentes que não têm sentimento comunitário. Os bons são uma casta; os maus, uma massa como o pó. (Nietzsche, 2005, p. 48).

³ Considerado um dos mais notáveis filósofos da contemporaneidade, Friedrich Wilhelm Nietzsche, nasceu em 15 de outubro de 1844 em Röcken na Prússia (atual Alemanha). Norteador pelos pensadores Rousseau, Spinoza e Schopenhauer e fundamentado em correntes filosóficas antigas, Nietzsche foi professor na universidade de Basileia, aposentando-se cedo e passando o resto de sua vida dedicando-se às experiências filosóficas.

Para Michel Foucault (2010) “a violência não é um conceito que possa explicar o funcionamento da vida, mas é o resultado visível da ação de destruição do outro”. Nesse sentido, segundo o filósofo francês, há um paradoxo na história do Estado moderno. Ele examinou como as instituições e práticas sociais moldam e regulam corpos, comportamentos e subjetividades, influenciando indiretamente a manifestação da violência na sociedade.

Assim, vê-se que, no início do conto, os personagens estão famintos no apartamento de um sujeito-narrador sem nome, pensando na noite de Ano-novo: “As madames granfinas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo...” (Fonseca, 2012, p. 8); logo em seguida, eles já estão assaltando uma mansão: “Passamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais. Achamos o lugar perfeito.” (Fonseca, 2012, p. 10); e por fim, eles estão comemorando a passagem do ano: “Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo.” (Fonseca, 2012, p. 12). Esse narrador sem identidade criado por Fonseca, apresenta um aspecto frequente em sua vasta produção literária, pois é uma espécie de herói degradado, por causa das atitudes que pratica, durante o desenrolar de cada ação. Em todo o percurso narrativo do conto, há uma crítica à desigualdade na distribuição de renda do país. Desigualdade essa que faz com que os que não têm dinheiro vivam à margem, sendo excluídos pela sociedade capitalista:

Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa. Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido. Zequinha entrou na sala, viu Pereba tocando punheta e disse, que é isso Pereba? Michou, michou, assim não é possível, disse Pereba. Por que você não foi para o banheiro descascar sua bronha? disse Zequinha. (Fonseca, 2012, p. 8).

É nesse sentido, que as narrativas em primeira pessoa possibilitam ao autor dar a cada narrador uma voz específica, que se adapta a classe social e a geração de cada personagem. O contexto da cidade também mostra, além da violência, a solidão dos personagens, que estão presos a objetivos fúteis de vida. As histórias abordam a melancolia e a desilusão como características comuns a esses personagens: “O fumo acabou. A cachaça também. Começou a chover.” (Fonseca, 2012, p. 10).

Segundo Tania Pellegrini (2004), é inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial. Pois, por trás das histórias grotescas, utilizando muitas vezes palavras de teor ofensivo, o autor faz uma crítica à sociedade que se forma valorizando o consumismo, individualismo e a maldade. Algumas cenas chocantes são contrapostas a uma situação de normalidade, mostrando a hipocrisia e o cinismo presentes na vida cotidiana da cidade urbanizada.

Logo, Nietzsche parece estar com a razão quando afirma que todas as “coisas boas” que dispomos em sociedade nascem do horror e estão banhadas em sangue (Nietzsche, 2005, p. 60). Conforme observa Nietzsche, este prazer pela crueldade talvez não tenha desaparecido, apenas tenha se tornado mais sutil, mais imperceptível, um contraponto apenas em uma ética de escravos ou dominados pelo poder, que oferecem seus próprios corpos e vidas como “escudos”, ainda vulneráveis, à violência.

Karl Erik Scholhammer (2000) também compartilha a ideia de que a violência é uma marca fundadora da cultura brasileira e afirma que o tema da violência é recorrente na literatura moderna do Brasil, o que não permite compreender a presença intensa dessa temática como uma “extravagância de gosto duvidoso ou aberração” (2000, p. 236).

É assim que Fonseca nos apresenta personagens que representam os dois extremos da nação: os que vivem à margem e os que constituem a elite privilegiada do sistema. Essa contraposição, mostrada de forma clara no conto, ilustra o grande problema da desigualdade no Brasil, um problema real. Porque a situação de miséria em que os “criminosos” se encontram é posta a todo instante em contrapartida à vida das pessoas ricas:

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o Ano-novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branquelas dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta, mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? Pena que não tão dando pra gente, disse Pereba. Ele falava devagar, gozador, cansado, doente. (Fonseca, 2012, p. 8).

A impressão passada ao longo de toda a história narrada é a de que os personagens estão nesta situação porque são vítimas da sociedade capitalista opressora. Um quarto personagem, que é apenas citado no conto, é o Lambreta, que está em São Paulo e parece ser uma espécie de líder: “Dia 2, vamos estourar um banco na Penha. O Lambreta quer fazer o primeiro gol do ano.” (Fonseca, 2012, p. 9). As armas do Lambreta estão em um andar inferior de um edifício, aos cuidados de dona Candinha, uma preta velha, que guardava as armas em sua residência com segurança, já que a polícia não desconfiaria de dona Candinha e não entraria em sua casa:

A velha trouxe o pacote, caminhando com esforço. O peso era demais para ela. Cuidado, meus filhos, ela disse. Subimos pelas escadas e voltamos para o meu apartamento. Abri o pacote. Armei primeiro a lata de goiabada e dei pro Zequinha segurar. Me amarro nessa máquina, tarratátátá! disse Zequinha. É antigo, mas não falha, eu disse. Zequinha pegou a Magnum. Joia, joia, ele disse. Depois segurou a doze, colocou a culatra no ombro e disse: ainda dou um tiro com esta belezinha nos peitos de um tira, bem de perto, sabe como é, pra jogar o putto de costas na parede e deixar ele pregado lá. Botamos tudo em cima da mesa e ficamos olhando. Fumamos mais um pouco. (Fonseca, 2012, p. 9).

A insatisfação dos marginais em relação à realidade que vivem leva-os a roubar os ricos, pois eles querem mudar aquela situação, porque, enquanto as pessoas ricas estarão dando grandes festas, eles, os marginalizados da sociedade, passarão a noite sem mulheres, em um apartamento fétido, sem bebida e sem comida. Quando chegam à mansão, a disparidade social que é apresentada já nas primeiras linhas do conto é ainda mais reforçada, gerando revolta nos marginais, que farão com que a violência seja desencadeada de maneira bastante truculenta e cruel: “(...). Os putos estavam cheios de cartões de credito e talões de cheques”. (Fonseca, 2012, p. 10). Nesse sentido, os três delinquentes nos são apresentados como predadores do espaço que invadem. Apesar de sonharem com a riqueza, não demonstram nenhum interesse pelo que está a sua volta – apenas pisam, sujam, contaminam com a sua presença. Como se trouxessem, consigo, a imundície do lugar em que vivem. E isso não está apenas no barro de seus sapatos, mas no modo como se expressam e se comportam: “(...). Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal” (Fonseca, 2012, p. 10), diz o narrador sem escrúpulos.

Assim, a violência, não é evidenciada de forma homogênea, ela é trabalhada de todos os ângulos possíveis, sobre diversas óticas; surgindo em suas várias formas, tanto física como psicológica. Essa violência é apresentada através da temática do desespero, mas também por meio da linguagem, da escrita da descrição das cenas, dos diálogos, das intervenções realizadas pelo narrador.

Em “*Feliz Ano Novo*” existem várias cenas que representam diferentes tipos de violência, ao longo do enredo, como pode-se evidenciar no trecho seguinte: “Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo?” (Fonseca, 2012, p.10). Essa a relação entre mocinhos e bandidos apresenta certa transitividade, reforçada pelo fato de o enredo ser narrado pelo ponto de vista de um dos marginais e não haver uma apresentação prévia dos personagens, que são conhecidos, pelo leitor, ao longo do desenvolvimento de cada ação assustadora.

Dessa maneira, somos levados inicialmente, a ter pena dos marginais e a vê-los como vítimas, mas depois percebe-se que existe um sadismo naquilo que eles fazem. E isso acontece porque a visão do marginal é brutalmente exposta ao leitor. No entanto, não é um equívoco dizer que os marginais também são vítimas, vítimas da violência da desigualdade social que aceitam viver. São vítimas que oprimem, que usam da violência para conseguir o que não têm porque lhes foi negado pelo sistema, ou seja, os meios dos quais eles se valem para conseguir o que querem são amorais:

Coloquei a lata de goiabada numa saca de feira, junto com a munição. Dei uma Magnum pro Pereba, outra pro Zequinha. Prendi a carabina no cinto, o cano para baixo, e vesti uma capa. Apanhei três meias de mulher e uma tesoura. Vamos, eu disse. Puxamos um Opala. Seguimos para os lados de São Conrado. Passamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais. Até que achamos o lugar perfeito. Tinha na frente um jardim grande e a casa ficava lá no fundo, isolada. A gente

ouvía barulho de música de carnaval, mas poucas vozes cantando. Botamos as meias na cara. Cortei com a tesoura os buracos dos olhos. Entramos pela porta principal. Eles estavam bebendo e dançando num salão quando viram a gente. É um assalto, gritei bem alto, para abafar o som da vitrola. Se vocês ficarem quietos ninguém se machuca. Você aí, apaga essa porra dessa vitrola! Pereba e Zequinha foram procurar os empregados e vieram com três garçons e duas cozinheiras. Deita todo mundo, eu disse. Conteí. Eram vinte e cinco pessoas. Todos deitados em silêncio, quietos, como se não estivessem sendo vistos nem vendo nada. (Fonseca, 2012, p. 10)

Nessa festa do crime, chama a atenção o quanto o narrador compartilha dos preconceitos de classe média que circulam dentro e fora da narrativa. Pois lá no início, ele se mostra superior aos seus comparsas pelo fato de saber ler e escrever: “Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada”. (Fonseca, 2012, p. 8). Mais adiante, já durante o assalto, se enfurece quando um dos convidados pede calma e diz para levarem tudo o que quiserem: “Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles nós não passávamos de três moscas no açucareiro”. (Fonseca, 2012, p.11). Essa constatação do desprezo e indiferença o atinge profundamente, desencadeando mais violência e assassinatos, iniciados por ele próprio, que permanecia contido até ali. O que mostra sua preocupação com o que pensam a seu respeito.

Ou seja, nesse conto, há ainda a violência em relação ao leitor, que é “bombardeado” pelos acontecimentos ao longo do desenrolar da história. Sobre essa última, Candido (1987) declara que Rubem Fonseca “agríde o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser (pessoa) e atos (roubos e crimes) na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo situações alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo de uma espécie de notícia crua da vida (Candido, 1987, p. 211). É possível perceber uma hostilidade do autor contra o leitor. Tal hostilidade pode ser sentida através da violência discursiva, estilo seco, frases curtas, o entrelaçamento dos discursos, o vocabulário permeado por palavras de baixo calão e vocábulos obscenos:

É você mesmo. Tu não sabes mais o teu nome, ô burro? Pereba pegou a mulher e subiu as escadas. Inocência, amarra os barbados. Zequinha amarrou os caras usando cintos, fios de cortinas, fios de telefones, tudo que encontrou. Revistamos os sujeitos. Muito pouca grana. Os putos estavam cheios de cartões de crédito e talões de cheques. Os relógios eram bons, de ouro e platina. Arrancamos as joias das mulheres. Um bocado de ouro e brilhante. Botamos tudo na saca. (Fonseca, 2012, p. 10).

É assim, que Rubem Fonseca nos mostra um modo de ver o contato entre o marginalizado e as elites, absolutamente vinculado ao olhar da classe média, apesar do narrador miserável -, que ressaltada a inveja e a violência dos que nada têm, relacionando-os incessantemente aos excrementos que produzem e dos quais fariam parte.

Segundo Figueiredo (2003), a escrita de Fonseca mostra o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenados, e em uma busca inútil. Daí a recorrência na obra do autor daqueles seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que, por isso vagam sem lei, sem identidade fixa, desafiando a lógica e a psicologia. A situação das personagens é patética; pelo contrário, a comicidade é acentuada pela patetice. E essa situação é fundamental para atenuar o que vem narrado mais adiante:

Vamos embora, eu disse. Enchemos toalhas e fronhas com comidas e objetos. Muito obrigado pela cooperação de todos, eu disse. Ninguém respondeu. Saímos. Entramos no Opala e voltamos para casa. Disse para o Pereba, larga o rodante numa rua deserta de Botafogo, pega um táxi e volta. Eu e Zequinha saltamos. Este edifício está mesmo fudido, disse Zequinha, enquanto subíamos, com o material, pelas escadas imundas e arreventadas. Fudido, mas é zona sul, perto da praia. Tás querendo que eu vá morar em Nilópolis? Chegamos lá em cima cansados. Botei as ferramentas no pacote, as joias e o dinheiro na saca e levei para o apartamento da preta velha. Dona Candinha, eu disse, mostrando a saca, é coisa quente. Pode deixar, meus filhos. Os homens aqui não vêm. Subimos. Coloquei as garrafas e as comidas em cima de uma toalha no chão. Zequinha quis beber e eu não deixei. Vamos esperar o Pereba. Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz Ano Novo. (Fonseca, 2012, p. 12).

Finalizando assim seu conto, Rubem Fonseca cria um paradoxo, pois mostra que os marginais que acabaram de assassinar quatro pessoas em uma casa rica onde se comemorava uma festa de Ano-novo ou réveillon, estão agora fazendo a sua comemoração, ao exclamarem seus desejos de dias melhores, evidenciando que eles não têm peso na consciência por suas crueldades, quando invadiram, estupraram e assassinaram a sangue frio, porque essa é a vida deles. A utilização do ridículo e do cômico para suas caracterizações ocorre para atenuar a violência praticada e a banalidade com que encaram seus atos em meio a uma espécie de hedonismo descarado.

4. CONCLUSÃO

Conclui-se que na literatura de Rubem Fonseca, mais do que deslindar o ato criminoso, interessa registrar o cotidiano terrível das grandes cidades e, simultaneamente, por nu os dramas humanos desencadeados pelas ações que rompem a lei e a ordem. Um dos temas relevantes de seus romances é a violência que impera nas ruas brasileiras, em uma espécie de guerra-civil não declarada. A maioria dos personagens de seus relatos vivem oprimidos, quando não aturdidos, pela sensação de isolamento e vácuo na alma. Todas as paixões e todos os vínculos são esgarçados, e a obsessão desses personagens é o exercício do sexo, como se ele fosse a única alternativa ao vazio da existência e como se na satisfação física do desejo residisse a última prova de que ainda estão vivos.

Ler esse tipo de narrativa contemporânea com um nome que com certeza chama atenção por sua ironia, e em uma época onde quem não passa por determinadas situações descritas, ou sequer se lembra que ocorrem, faz com que se torne um tipo de lembrete. Um lembrete de que ninguém está imune a este tipo de situação e talvez uma forma de não julgar todo tipo de ação, nunca sabemos de fato o que leva alguém a cometer certas atitudes - não que justifique os fins, mas os meios sempre são diferentes uns dos outros.

Por fim, *Feliz Ano Novo* nos revela os primórdios de uma violência que se pulveriza em nossa sociedade, devido ao aumento das contradições sociais, sobretudo nos grandes centros urbanos do Brasil, a partir da década de 70. Além de apresentar essa nova visão da realidade social, Fonseca nos convida a pensar criticamente sobre a situação dos oprimidos, a animalização dos indivíduos em uma sociedade altamente consumista, onde o que interessa é o ter, bem como refletir sobre os atos de violência que são muitas vezes erroneamente vistos como parte natural do sistema e da natureza humana, configurando-se, cada vez mais, como um evento banal.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2014.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. [Ed. especial]. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina de Almeida P. Galvão. São Paulo: Martins, Fontes, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, jul./dez., p. 15-34, 2004.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 39, p. 37-55, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127333003>. Acesso em: 14 jun. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira*. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [et al.]. (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

DAS LETRAS PARA OS QUADRINHOS: A ADAPTAÇÃO DE “O CONTO DA AIA” PARA GRAPHIC NOVEL

FROM LETTERS TO COMICS: THE ADAPTATION OF “THE HANDMAID’S TALE” INTO A GRAPHIC NOVEL

Rafaela Albuquerque Gonçalves¹

RESUMO: O presente estudo analisa a adaptação de “O Conto da Aia” de Margaret Atwood para uma graphic novel por Renée Nault (2019). Fundamenta-se na Teoria da Adaptação, que considera adaptações como processos de (re)interpretação e (re)criação, conforme Linda Hutcheon (2013). A pesquisa foca na interação entre texto e imagem, explorando como a *graphic novel* utiliza elementos estruturais dos quadrinhos para comunicar a narrativa. São analisados o ritmo da leitura, a espacialidade das páginas e as convenções visuais do meio, seguindo Gonçalves (2017). As escolhas artísticas de Nault são também consideradas, trazendo novas dimensões à história original e permitindo uma reflexão mais profunda sobre identidade, opressão e resistência. O artigo destaca a complexidade da adaptação como fenômeno cultural, ressaltando a importância das particularidades de cada meio na construção de significados.

Palavras-Chaves: Adaptação. *Graphic novel*. O Conto da Aia.

ABSTRACT: This study analyzes the adaptation of Margaret Atwood’s “The Handmaid’s Tale” into a graphic novel by Renée Nault (2019). It is based on the Theory of Adaptation, which considers adaptations as processes of (re)interpretation and (re)creation, according to Linda Hutcheon (2013). The research focuses on the interaction between text and image, exploring how the graphic novel uses structural elements of comics to convey the narrative. It examines the rhythm of reading, the spatiality of the pages, and the visual conventions of the medium, following Gonçalves (2017). Nault’s artistic choices are also considered, bringing new dimensions to the original story and allowing for a deeper reflection on identity, oppression, and resistance. The article highlights the complexity of adaptation as a cultural phenomenon, emphasizing the importance of recognizing the particularities of each medium in the construction of meaning.

Keywords: Adaptation. Graphic novel. The Handmaid’s Tale.

1. INTRODUÇÃO

A arte de adaptar surge nos primórdios da humanidade como uma ferramenta para recontar e reconstruir experiências e memórias. No campo literário, estamos acostumados com grandes adaptações de obras literárias para o teatro e o cinema; no entanto, o universo das histórias em quadrinhos está em plena expansão. Este estudo tem como objeto a análise da adaptação do romance *O Conto da Aia*, da consagrada escritora Margaret Atwood, para uma

¹ Graduada em Jornalismo Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Letras Inglês (Estácio de Sá), com especialização em Língua e Literatura Inglesa no Centro Universitário Frassinetti do Recife (FAFIRE) e Mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

graphic novel criada por Renée Nault. Para tanto, aprofundamo-nos nos estudos da Teoria da Adaptação, com o apoio de autores como Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2008) e Julie Sanders (2006). Além disso, realizaremos uma análise estética e de construção dos quadrinhos, conforme a metodologia proposta por Gonçalves (2017), que considera aspectos como ritmo, espacialidade, convenções do meio e características diferenciadoras.

Desse modo, buscamos elucidar a linguagem híbrida das histórias em quadrinhos, evidenciando como elas conseguem construir seus próprios imaginários, mesmo partindo de uma obra anterior. Como afirma Pina (2014, p. 159), “textos diferentes, com linguagens distintas, provocam processos de significação que não se excluem, que se ligam numa cadeia infinita – a da leitura, da interpretação que não se fecha em si”. Nosso entendimento, enquanto analistas do processo adaptativo, é pautado pela teoria da intertextualidade, na qual “adaptar” significa uma rede de procedimentos que envolvem (re)interpretação e (re)criação (Hutcheon, 2013), sem qualquer relação hierárquica entre a obra original e a adaptada.

Assim, inicialmente, faremos uma breve revisão da literatura no campo da Teoria da Adaptação, antes de avançar para os principais conceitos e estudos sobre *graphic novels*, culminando em uma análise da releitura de *O Conto da Aia* por Renée Nault e das estratégias que ela utiliza para transpor o universo criado por Atwood.

2. TEORIA DA ADAPTAÇÃO: CENÁRIOS E PERSPECTIVAS

Quando pensamos em adaptação, estabelecemos uma relação direta com uma obra anterior, pois o ato de “adaptar” traz consigo elementos de algo preexistente que foi transformado. Como afirma Hutcheon (2013, p. 24), “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”, o que significa que, embora derivada de algo anterior, o produto adaptado tem sua própria essência e dinâmica, não podendo ser considerado inferior ou secundário. Nesse aspecto, enxergamos a adaptação como um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada: “assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica” (Hutcheon, 2013, p. 30).

É interessante observar que o adaptador realiza o trabalho inicial de intérprete e, depois, de criador. Ao se deparar com seu texto-fonte, ele assume a responsabilidade de se engajar com os dilemas do autor e da história que o envolve, para, então, chegar à melhor forma de apropriar-se daquele material e transformá-lo em algo seu, mas que ressoe com a obra anterior. Por isso, analisar uma adaptação a partir do ponto de vista da fidelidade é inadequado, pois “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (Hutcheon, 2013, p. 45).

Stam (2003) corrobora o posicionamento de Hutcheon (2013) ao analisar as adaptações cinematográficas, argumentando que o diretor não pode mais ser visto como um mero executor do texto preexistente. Para o autor, o adaptador é um artista de pleno direito, que exerce em sua

produção todo o seu talento. Em um paralelo com a análise filmica proposta por Stam (2003), a análise de uma adaptação é também um método, um gênero aberto a diversas influências, teorias, esquemas e princípios linguísticos.

Nesse sentido, o conceito de adaptação proposto neste artigo é tanto o de produto quanto o de processo, conforme sugerido por Hutcheon (2013). Como produto, em sua qualidade de transcodificação extensiva e particular do adaptador, e como processo de reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica. Dessa forma, a obra de Nault (2019) engloba tanto o ato de “contar” proposto por Atwood, quanto o de “mostrar”, passando do campo da imaginação para a percepção direta, com mais detalhes e ampliação do foco narrativo, tornando-se única em si mesma.

Ao abordar o gênero *graphic novel*, Nault (2019) adota a estratégia de empreender

uma tentativa mais simples de tornar os textos ‘relevantes’ ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores, através dos processos de aproximação e atualização. Isto pode ter como objetivo, por exemplo, envolver o público jovem ou, através da tradução no seu sentido mais lato, estudos linguísticos e interpretativos em contextos globais e interculturais (Sanders, 2006, p. 23).

Para Sanders (2006), o ato adaptativo é uma forma de garantir a sobrevivência do texto-fonte por meio de novas interpretações e versões trazidas pelas adaptações. Ao criar relações intertextuais, a adaptação desperta e alimenta o prazer no consumidor da obra. Segundo a autora, esse sentimento é produzido pelas relações de semelhanças e diferenças entre as obras, que criam tanto expectativas quanto surpresas. Para Sanders (2006, p. 34), este é o “cerne da experiência de adaptação e apropriação”.

Em relação à intertextualidade presente na adaptação, apesar de sua relação evidente com uma obra anterior, pode-se considerar que

o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as ‘séries’ no interior das quais o texto individual se localiza. De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido (Stam, 2003, p. 226).

Assim, pode-se argumentar sobre o caráter ativo da adaptação, uma vez que o adaptador é uma espécie de maestro que orchestra e organiza textos preexistentes na construção de sua própria narrativa (Stam, 2003). Outro conceito importante para esta área de estudo é o de “hipertextualidade” proposto por Genette (2006), segundo o qual a adaptação pode ser caracterizada como um hipertexto de uma obra anterior, o hipotexto. Nesse sentido, o processo de construção do hipertexto envolve operações de transformação, como seleção, ampliação e atualização. Assim como em abordagens anteriores, tal estudo evoca “um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade” (Stam, 2003, p. 234).

Tanto Hutcheon (2013) quanto Stam (2003) condenam essa visão. Para eles, “as adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação” (Stam, 2003, p. 234). A mera transposição de uma obra para um meio de comunicação diferente torna a fidelidade literal impossível e indesejada. Stam (2008) recupera a noção de literatura como construção híbrida, proposta por Bakhtin (1997), para reforçar a adaptação como uma colaboração artística. Para o autor, ao aceitarmos que um romance pode ter diversas interpretações, entendemos que qualquer obra também pode gerar uma série de adaptações distintas, parciais, pessoais ou conjunturais.

Ao adotarmos uma abordagem ampla e intertextual, em vez de uma postura restrita e discriminatória, não abandonamos as noções de julgamento e avaliação. Nossa discussão, porém, é menos moralista e menos comprometida com hierarquias. Ainda podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a “leituras”, “críticas”, “interpretações” e “reescritas” dos romances-fonte, em análises que invariavelmente consideram as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão diferentes (Stam, 2008, p. 22).

Assim, passaremos para a análise da nova mídia utilizada por Nault (2019) ao adaptar a obra *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood (2017).

3. O UNIVERSO DAS *GRAPHIC NOVELS*

Uma história pode ser contada de várias maneiras e por meio de diferentes mídias e linguagens. Neste estudo, exploramos a linguagem dos quadrinhos, também conhecida como “arte sequencial”, que pode ser encontrada tanto em formato impresso quanto no ambiente virtual. Nosso foco, no entanto, será a adaptação quadrinística impressa de *O Conto da Aia*, com base na premissa de Pina (2014, p. 150), que afirma: “embora os textos literários representem valores consagrados e a inovação quadrinística os ponha em xeque, não entendo sua comparação como instrumento de hierarquização. E não busco na adaptação uma reprodução da literatura”.

Assim, analisaremos a obra de Nault como um objeto de leitura autônomo, sem estabelecer avaliações hierárquicas baseadas, por exemplo, em fidelidade à obra original. A adaptadora transforma a linguagem literária em quadrinística, criando uma relação entre texto e imagem que não ocorre por acaso: o verbal e o não-verbal se complementam, atuando juntos para compor um sentido completo para o leitor, em um movimento que Barthes (1990) denomina de revezamento.

Nos quadrinhos, as letras não apenas comunicam palavras, mas também evocam imagens. O tamanho, a cor, o estilo e a disposição das letras dentro de um painel acrescentam camadas de significado, influenciando a interação com o leitor e potencializando sua imaginação. Além de explorar o potencial das palavras, a linguagem dos quadrinhos também utiliza traços, formas

e disposição dos painéis para enriquecer a narrativa visual e expandir suas possibilidades expressivas. Durante o processo de adaptação de um texto para quadrinhos, o adaptador reconfigura o material original em diferentes níveis e intensidades, aprofundando a conexão entre o texto e o leitor.

A transformação de textos literários em quadrinhos, portanto, manifesta-se como uma fusão artística única que combina duas linguagens que tradicionalmente parecem opostas (Pina, 2014). Para Vergueiro (2009, p. 22), isso reflete na “criação de um novo nível de comunicação”. Nesse sentido, seguimos a metodologia de análise de Gonçalves (2017) para examinar os elementos estruturantes da arte sequencial: ritmo e espacialidade, convenções do meio e características de diferenciação.

Nos quadrinhos, o ritmo e a espacialidade dizem respeito à forma peculiar de configurar espaço e tempo na narrativa. Dessa maneira, os quadrinistas utilizam a diagramação das páginas para impor um ritmo que é percebido através da distribuição dos quadros e das “sarjetas” – os espaços vazios ao redor ou entre os quadros. As convenções do meio incluem elementos tradicionais dessa linguagem, como balões de fala, onomatopeias e caixas de narração, que, embora reconhecíveis, podem ser adaptados conforme as características e sensibilidades do autor. Em relação aos caracteres de diferenciação, Gonçalves (2017) destaca que eles criam a relação de autoria, incluindo o estilo do desenho, o tipo de traço, a escolha da paleta e a intensidade das cores. Apesar do desenvolvimento da arte sequencial, ela ainda enfrenta preconceitos, como aponta Eisner (1999, p. 5):

Por motivos que têm muito a ver com o uso e a temática, a Arte Sequencial tem sido geralmente ignorada como forma digna de discussão acadêmica. Embora cada um dos seus elementos mais importantes, tais como design, o desenho, o cartum e a criação escrita, tenham recebido um espaço bem pequeno (se é que tem recebido algum) no currículo literário artístico.

Entretanto, a percepção sobre os quadrinhos tem evoluído, à medida que aumenta a compreensão de suas especificidades, principalmente com a expansão de seu público-alvo para além do infantil, abrangendo jovens e adultos. Uma das principais inovações resultantes é o formato chamado *graphic novel*, que para Dos Santos e Chinen (2020) ainda não possui um conceito amplamente satisfatório. Segundo os autores, o termo surgiu inicialmente com interesse comercial, buscando diferenciar produções voltadas para o público adulto das associadas ao público infantil e convencendo leitores de que tais obras eram uma nova forma de literatura. Embora haja várias definições, não existe consenso claro sobre o termo. Para os fins deste artigo, adotamos a definição de *graphic novel* como:

uma revista em quadrinhos mais longa, livre de exigências comerciais, escrita por adultos para adultos e capaz de lidar com questões complexas e sofisticadas usando todas as ferramentas disponíveis para os melhores artistas e escritores – é o mais novo

gênero literário/artístico e uma das áreas mais excitantes dos estudos humanísticos hoje (Tabachnick, 2017, citado por Dos Santos; Chinen, 2020, p. 131).

Segundo Araújo Neto (2021), as *graphic novels* têm características únicas que as distinguem dos quadrinhos tradicionais, como o fato de serem histórias completas, não seriadas, mais longas que um quadrinho comum, e apresentarem maior qualidade imagética e de impressão. Este é o caso da adaptação de Nault (2019).

4. UMA DISTOPIA EM QUADRINHOS: ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE *O CONTO DA AIA*

Margaret Atwood, escritora canadense, publicou na década de 1980 sua grande narrativa distópica, *O Conto da Aia*, em meio à recuperação econômica dos Estados Unidos, que favorecia apenas os mais ricos. A obra aborda a liberdade e os direitos civis das mulheres, ameaçados por uma revolução teocrática, totalitária e patriarcal. Essa sociedade fictícia é moldada por uma crise ambiental que resulta em infertilidade generalizada, levando a um golpe de fundamentalistas religiosos que estabelecem o regime totalitário e teocrático da República de Gilead, com o objetivo de defender a família tradicional e os valores cristãos.

A história é narrada por Offred, que, no momento do golpe, é separada de sua família, tem seus direitos retirados e é forçada a viver como uma Aia – uma categoria de mulher designada exclusivamente para procriar nas casas das elites e considerada propriedade do Estado. Sua realidade reflete a de outras mulheres na ficção, que são reeducadas em um local conhecido como Centro Vermelho, onde sofrem diferentes formas de violência como parte de seu treinamento para se ajustarem à nova ordem cultural.

Neste artigo, destacamos que essa obra se configura como uma distopia, no sentido de que atua como um “aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos” (Hilário, 2013, p. 202). Em diversos momentos, a obra de Atwood ressoa com a frágil situação das mulheres na sociedade contemporânea, em que julgamentos sobre comportamentos e corpos são frequentemente realizados. Ao abordar o caso da influenciadora Mariana Ferrer, que se tornou ré na apuração de um crime de estupro do qual foi vítima, Silva (2012, p. 156) questiona: “desde quando comportamento e roupas são justificativas para uma pessoa ser drogada e estuprada? Para que alguém chegue ao fundo do poço em quesito de saúde mental por julgamentos sexistas? Seria a mídia o novo Centro Vermelho?”.

Dessa forma, as palavras da obra reverberam nos dias atuais. Dizeres como “não tolerarei que uma mulher ensine, nem que usurpe a autoridade do homem, apenas que se mantenha em silêncio. Pois primeiro Deus criou Adão, depois Eva” (Atwood, 2017, p. 262) continuam fortemente associados à educação imposta pelo sistema patriarcal. Esta introdução é necessária para que se perceba a força da narrativa e se compreendam as escolhas artísticas de Nault (2019) na adaptação. Afinal,

as distopias problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. É por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc. (Hilário, 2013, p. 206).

Antes de pontuar a importância das cores na *graphic novel*, também é necessário situar o leitor que desconhece a obra original sobre a divisão da sociedade de Gilead em castas e vestimentas, principalmente no que diz respeito às mulheres. As Aias são representadas pelo vermelho; as Tias pelo marrom; as Esposas pelo azul; as Econoesposas por vestidos listrados e, por fim, as Marthas pelo verde.

A adaptadora opta por seguir a paleta descrita por Atwood no original. Canadense, assim como a autora, Renée Nault é uma renomada artista, ilustradora e romancista gráfica, reconhecida por suas obras vívidas em aquarela e tinta, amplamente divulgadas em livros, revistas, jornais e campanhas publicitárias. Sua adaptação de *O Conto da Aia* para *graphic novel* tornou-se rapidamente um bestseller mundial e agrega muito de seu estilo pessoal, optando por uma abordagem singular, repleta de simbolismo enigmático e um sutil humor sombrio.

Figura 1: Centro Vermelho com paginação dupla



Fonte: Nault, 2019, p. 2-3

Embora a linguagem dos quadrinhos procure equilibrar texto e imagem, ao analisar algumas figuras da obra, torna-se perceptível a opção da adaptadora por prestigiar o peso das ilustrações em detrimento da parte textual. A estratégia da adaptação é selecionar pontos-chave da obra de Atwood (2017) para construir o argumento por meio das imagens. Eisner (1999) destaca que omissões de diálogos ou narrações fazem parte da escolha artística, quando é possível

transmitir significados de maneira visual. Quanto ao ritmo e à espacialidade empregados na narrativa de Nault (2019), observa-se que a autora não segue um formato tradicional comumente encontrado nos quadrinhos, mas utiliza diversos recursos visuais.

Na figura 1, por exemplo, ao se referir ao Centro Vermelho, Nault (2019) opta pelo uso da paginação dupla, que, para Cagnin (2014), refere-se a uma estratégia que permite maior criatividade e expressão do quadrinista, uma vez que estes ficam livres da imposição espacial de tiras e quadros. Ademais, segundo o autor, o desenho inteiro aumenta o impacto visual. Com essa definição, Nault (2019) consegue captar precisamente a descrição da protagonista ao dizer que dormiam “nos catres do exército que haviam sido dispostos em fileiras, espaçados de modo que não pudéssemos conversar” (Atwood, 2017, p. 12). O desenho mostra precisamente tal espaçamento, desfoca o fundo e apaga as linhas de expressão nos rostos das mulheres deitadas, fazendo com que elas percam qualquer senso de individualidade.

Figura 2: Ideia de Fluxo de Pensamento



Fonte: Nault, 2019, p. 4-5

Já na figura 2, a página 5 aparece sem requadros, com o cabelo da protagonista fluindo para a página anterior, que apresenta características mais marcantes de estética tradicional. Porém, ao colocar o rosto da personagem para cima em um espaço restrito, com o texto e as mãos flutuando em um espaço negro, nota-se a referência ao fluxo de pensamentos de Offred, como se ela estivesse mergulhada em suas lembranças. Dessa forma, a ilustradora cria uma narrativa envolvente, que, em um momento, parece desenrolar-se de forma mais lenta; já, em outro, a ação é rítmica e forte.

Em relação às convenções próprias dos quadrinhos, Nault (2019) faz o uso reconhecido dos balões de fala, das caixas de narração, mas sem nunca perder seu traço autoral, muitas vezes optando por fundir o texto ao próprio desenho, como se observa a seguir:

Figura 3: Contrastes Narrativos



Fonte: Nault, 2019, p. 100-101

Na página 100 da figura 3, pode-se ver uma inovação na distribuição dos quadros e sarjetas, com recortes e closes impactantes para aumentar o peso da narrativa, como o escrutínio do olhar da Tia sobre as Aias. Ao mesmo tempo em que Nault (2019) também faz uso de recursos tradicionais, como os balões de pensamento e as caixas dos recordatórios. Já na página seguinte, ela incorpora o texto às ilustrações, criando uma atmosfera imersiva, em que o leitor se imagina no lugar da protagonista, como se os pensamentos dela também fossem os do leitor naquele momento.

Desse modo, percebemos que Nault (2019) utiliza diversos recursos para que sua condição de autora seja presente. Pois, embora em um primeiro olhar sobre a obra de partida, pense-se em utilizar traços grossos e marcantes, uma vez que a narrativa tem tanto peso, Nault (2019) opta pelo uso de traços finos e graciosos. Em relação ao uso das cores, ao invés de uma proposição chapada para promover o “choque” ao olhar, a ilustradora utiliza-se da técnica da aquarela, que proporciona suavidade e leveza. No entanto, apesar de tais características, a emoção é fator preponderante ao longo de toda *graphic novel*.

Na figura 4, ao mostrar os corpos pendurados que servem de exemplo para os demais não saírem da linha, o contraste do vermelho usado pelas aias com os corpos brancos pendurados, em uma paginação dupla, impregna as páginas com a sensação de sufocamento e de desesperança que vivencia a protagonista em sua nova realidade.

Figura 4: O muro



Fonte: Nault, 2019, p. 27-28

Nesse sentido, nos deparamos com uma linguagem em que “o leitor faz inferências ao longo da narrativa sequencial por meio dessas metáforas visuais, que podem estar presentes nos objetos em destaque, nas cores, nos personagens, auxiliando-o na interpretação da história” (Velho, 2020, p. 185). Com um uso estratégico de contrastes e cores, a ilustradora contrasta vida e morte, esperança e desespero, luz e escuridão, de uma forma única e autoral.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, exploramos a complexa relação entre adaptação literária e a linguagem das histórias em quadrinhos, tendo como objeto de análise a *graphic novel O Conto da Aia*, adaptada por Renée Nault (2019) a partir da obra consagrada de Margaret Atwood (2017). A partir dessa investigação, destacamos a Teoria da Adaptação como um referencial conceitual central, em diálogo com os estudos sobre as especificidades da linguagem gráfica. Essa perspectiva nos permitiu compreender que uma adaptação vai além de uma simples reprodução, sendo uma reinterpretação criativa e intertextual, conforme defendido por Hutcheon (2013) e Stam (2003, 2008).

Nault (2019) mostrou grande habilidade ao recriar o universo distópico de Gilead, escolhendo uma paleta de cores e um traço que conversam de maneira orgânica com a narrativa original, ao mesmo tempo que conferem à adaptação uma identidade própria. Sua abordagem visual não só respeita, mas também enriquece a obra de Atwood (2017), trazendo uma nova camada interpretativa ao apresentar os temas da distopia de forma inovadora e impactante.

Através de recursos narrativos e visuais, como a escolha precisa da paginação, o uso das convenções do quadrinho — como balões de fala e caixas de narração — e a integração

harmoniosa entre texto e imagem, Nault (2019) constrói uma obra que não se limita a reproduzir a história de forma literal. Ao contrário, ela utiliza a *graphic novel* como uma forma de expressão artística única e envolvente, onde as ilustrações desempenham um papel essencial na transmissão de emoções e conceitos complexos, ampliando o significado da obra original.

A adaptação de *O Conto da Aia* para *graphic novel* não se restringe a uma mera transposição de mídia, mas se configura como uma recriação que amplia e enriquece a experiência do leitor. Nault (2019) apropria-se do texto de Atwood (2017) de forma criativa, inovando sem repetições, como observa Sanders (2006). Ao criar uma atmosfera imersiva e sombria, a ilustradora faz escolhas não óbvias, como o uso de traços delicados e o emprego da aquarela, que contribuem para a criação de uma identidade visual própria, conforme proposto por Gonçalves (2017). Essas escolhas destacam a diferenciação estética da adaptação, sem perder o impacto emocional da narrativa original.

Ao utilizar técnicas como traços finos e uma paleta de cores suaves, Nault não apenas complementa a história, mas reforça suas emoções e sua profundidade, criando uma experiência de leitura imersiva. Essa abordagem demonstra como as *graphic novels* podem ser uma forma de expressão artística diferenciada, capaz de comunicar intensamente com o público sem recorrer a excessos narrativos.

Portanto, a proposta deste artigo não foi realizar uma análise comparativa detalhada entre o texto original e sua adaptação, mas sim estudar a *graphic novel* como uma obra autônoma, com suas particularidades e potencialidades. Nosso objetivo foi mostrar como as histórias em quadrinhos são veículos poderosos de expressão artística e reflexão crítica, e como o diálogo entre literatura e arte sequencial tem se tornado cada vez mais relevante na contemporaneidade. As *graphic novels* se afirmam, assim, como uma forma literária visual de grande relevância, capaz de ampliar horizontes e enriquecer o repertório narrativo do público contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO NETO, Lauro Artomiro de. *Graphic novel: um estudo da HQ Daytripper*. 2021. 40 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Curso de Relações Públicas, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2020. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/bitstream/123456789/10291/1/Graphic%20novel%20um%20estudo%20da%20hq%20daytripper.pdf>. Acesso em: 22 maio 2024.

ATWOOD, Margaret. *O conto da Aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos: linguagem e semiótica — um estudo abrangente da arte sequencial*. São Paulo: Criativo, 2014.

DOS SANTOS, R. E.; CHINEN, N. Categorização e análise de graphic novels brasileiras. *SOCIOPOÉTICA*, [S. 1.], v. 1, n. 22, p. 129-140, 2020. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/SOCIOPOETICA/article/view/269>. Acesso em: 22 maio 2024.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. 3. ed. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. 2. ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Disponível em: <https://rl.art.br/arquivos/6176952.pdf?1517573258>. Acesso em: 23 maio 2024.

GONÇALVES, Vilson André Moreira. *Quadrinhos como linguagem: uma proposta metodológica*. Anais Eletrônicos das 4As Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, São Paulo, ago. 2017. Disponível em: https://jornadas.eca.usp.br/anais/4asjornadas/q_literatura/vilson_andre_moreira_goncalves.pdf. Acesso em: 30 abr. 2024.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, [S. 1.], v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em: 23 maio 2024.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

NAULT, Renée. *O Conto da Aia: graphic novel*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

NAULT, Renée. *Renee Nault*. Disponível em: <https://www.reenenault.com/about-c1o4k>. Acesso em: 23 maio 2024.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. Literatura e quadrinhos em diálogo: Adaptação e leitura hoje. *Ipotese: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 18, n. 2, p. 149-164, 29 dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19486>. Acesso em: 30 abr. 2024.

SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. London; New York: Routledge, 2006.

SILVA, Sabrina Soares. O Conto da Aia: Distopia? *Lampiar*, Mossoró, v. 1, n. 2, p. 155-160, maio 2023. Disponível em: <https://periodicos.apps.uern.br/index.php/LAMP/article/download/5070/3707>. Acesso em: 23 maio 2024.

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

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papiros, 2003.

VELHO, Eduardo Moura. Os requadros que (não) me definem: uma análise intermediária da *graphic novel* de O conto da aia. *Versalete*, Curitiba, v. 8, n. 15, p. 168-197, set. 2020. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol8-15/9-VELHO.-Eduardo-Moura.-Os-requadros-que-nao-me-definem.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.

VERGUEIRO, W. Quadrinhos e Educação Popular no Brasil. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. (org.). *Muito além dos quadrinhos: análises e reflexões sobre a 9ª arte*. São Paulo: Contexto, 2009.

■ ■ **TRADUÇÃO**

TRANSLATION

O AVISO DE JENNY JOSEPH: ANÁLISE E TRADUÇÃO COMENTADA DO POEMA “WARNING”

JENNY JOSEPH’S “WARNING”: AN ANALYSIS AND TRANSLATION OF THE POEM

Layla Gabriel de Oliveira¹

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de apresentar uma tradução do poema “Warning”, da escritora e poeta britânica Jenny Joseph. A tradução do inglês para o português será complementada com comentários sobre o processo tradutório. De início, farei uma breve contextualização de Joseph, do poema e do fenômeno da sua disseminação. Adiante, uma análise métrica de “Warning” foi conduzida, considerada relevante para a tradução. Por fim, é apresentada uma tradução integral do poema, pensada a partir de tais reflexões.

Palavras-chave: Tradução de poesia. Literatura inglesa. Jenny Joseph

ABSTRACT: This article presents a translation of the poem “Warning”, written by the British poet and writer Jenny Joseph, from English to Portuguese, along with a commentary about the translation process. At first, there is a brief contextualization of Joseph, the poem and the phenomenal of its dissemination. Forward, a metric analysis of “Warning” was conducted, considered relevant to the translation. Lastly, the whole translated poem is presented, articulated based on these reflections.

Keywords: Poetry translation. English literature. Jenny Joseph

1. INTRODUÇÃO

Em 1961, Jenny Joseph (1932–2018) escreveu o poema “Warning”, publicado no ano seguinte pela revista *The Listener*. Na época, Joseph era uma jovem de vinte e oito anos, recém-casada, e formada em literatura inglesa pela Universidade de Oxford.

O poema definiria a sua carreira. Apesar de ter escrito e publicado poesia antes e depois de “Warning”, esse se tornou o poema mais conhecido dela, escolhido no Reino Unido como “o poema pós-guerra mais popular” em uma pesquisa feita pela BBC em 1996. Dez anos depois, “Warning” também foi aclamado como o poema moderno favorito dos britânicos.

O grande sucesso do poema impulsionou muito a sua carreira literária, mas nenhum outro poema de Joseph alcançou o mesmo nível de popularidade. Em um artigo sobre a autora publicado pelo site da sua editora, Bloodaxe Books, há um trecho explicitando que, apesar de Joseph ter ficado contente com o fato de “Warning” ter sido traduzido para várias línguas, ela diz não gostar do fato de que a popularidade do poema, escrito aos seus vinte e poucos anos, ofuscasse o restante da sua carreira².

¹ Graduada em Letras Universidade Federal do Paraná (UFPR), e mestranda em Estudos Literários (UFPR)

² Disponível em <https://www.bloodaxebooks.com/news?articleid=759&>. Acesso: 26 de abril de 2024.

Apesar de não alcançarem repercussões equivalentes, Joseph foi prestigiada por vários outros trabalhos: foi ganhadora de três prêmios literários britânicos importantes, o Prêmio Erico Gregory pelo seu livro *Unlooked-for Season* (1960), o Prêmio Cholmondeley pelo *Rose in the Afternoon* (1974), e o James Tait Black Memorial Prize pelo seu livro *Persephone* (1986), uma releitura moderna do mito que mistura poesia e prosa. Em 1999, entrou para a Sociedade Real de Literatura, considerada a principal organização literária na Grã-Bretanha.

A autora nasceu e passou a sua vida na Grã Bretanha. Casou em 1961 e teve três filhos. Em 2018, Joseph faleceu aos 85 anos.

E a que se deve a grande popularidade de “Warning”? Joseph explora um pouco das suas percepções sobre isso em um texto escrito por ela para a revista *The Lancet*, em 1999. De acordo com a autora, existem dois jeitos de olhar para a questão: um relacionado à propaganda, e outro relacionado à linguagem do poema em si. Sobre o primeiro, olhemos para a maneira não convencional que o poema foi popularizado nos Estados Unidos.

No começo da década de 1980, a escritora, repórter e ícone feminista Liz Carpenter escreveu um artigo para a revista *Reader's Digest*, que se encerrava com o poema “Warning”. Dali, o poema foi adotado pela indústria de cartões de visita e outros itens de lojas de presente, tendo trechos citados com frequência em diversos produtos. Sua difusão foi, em especial, impulsionada pela designer gráfica Elizabeth Lucas, responsável por produzir os itens com as frases e disponibilizar para venda (Joseph, 1999).

Joseph comentou sobre essa dimensão da popularidade do poema, dizendo que: “a história de “Warning” não é a narrativa do poema em si, mas a lenda da sua disseminação” (Joseph, 1999, p. 30). A autora relata que o poema foi parar em diversos lugares diferentes, “desde panos de prato em Yorkshire até patentes de pontos de bordado na Patagônia, foi usado como logo para um movimento nacional de auto-ajuda no Canadá, e forneceu a imagem fundadora de uma indústria na Califórnia”.

Foi a apropriação capitalista do poema que fez com que ele circulasse e ganhasse popularidade nos Estados Unidos. Joseph também acrescenta a esse fenômeno o fato de que existia, nos Estados Unidos, uma obsessão maior com a velhice e também mais medo dela, do que no Reino Unido (Joseph, 1999, p. 30).

O segundo motivo ao qual se deve a popularidade do poema, de acordo com Joseph, tem a ver com o seus temas e com a sua forma, porque retrata atividades ao invés de trazer afirmações generalizadas, “porque tem cores, comida, flores, jardins, crianças, lojas, dinheiro e, acima de tudo, roupas” (Joseph, 1999, p. 31). Além disso, para ela, o narrador em primeira pessoa faz com que o relato pareça mais intimista, verdadeiro. Tudo isso contribuiu para a popularidade literária do poema e o interesse dos leitores da época. Hoje em dia, o poema continua relevante. Em 1997, uma edição especial ilustrada do poema foi publicada pela Souvenir Press e, até hoje, já foi reimpressa 41 vezes.

Apesar da popularidade o poema foi publicado no Brasil apenas uma vez, no século passado, em uma antologia intitulada “Quando envelhecer vou usar púrpura” (1997). O poema “Warning”, cuja a primeira linha dá título a antologia, é o único de Jenny Joseph. A antologia reúne textos de várias escritoras diferentes, foi organizada por Sandra Haldeman Martz, com tradução de Lya Luft, e há décadas não tem reedições.

Além dessa tradução publicada, mais antiga, com uma rápida pesquisa na internet é possível encontrar duas traduções amadoras, mais recentes, postadas em blogs e em sites particulares e que focam, principalmente, no conteúdo do poema e em fornecer uma acessibilidade literal. Ao analisar as três traduções, me deparei com a necessidade de fazer uma tradução nova, literária e acadêmica desse poema que foi tão aclamado, lido e relido ao longo do século XX e XXI. Comentarei brevemente sobre as três traduções encontradas a seguir, para então discorrer sobre as minhas próprias decisões tradutórias.

2. COMENTÁRIO SOBRE AS DEMAIS TRADUÇÕES: UMA BREVE PESQUISA QUALITATIVA

Para a finalidade deste artigo, achei relevante comentar, mesmo que minimamente, as três traduções existentes de “Warning” para o português. Foram as únicas que encontrei: a da tradutora Lya Luft, publicada em 1997; uma postada em 2013, num blog particular de uma mulher chamada Ana Bailune³, outra mais recente, postada em 2020 num site chamado “Singularidade Poética⁴”, assinado por Nelson Santander. Além dessas três, a primeira estrofe do poema aparece traduzida na versão em português do livro *Perdas Necessárias* (2005), da autora Judith Viorst, assinada por Aulyde Soares Rodrigues. Como se trata apenas do primeiro trecho, escolhi não incluí-lo na análise geral, oferecendo uma ou duas considerações pertinentes acerca do trecho disponível.

Vale lembrar que as traduções destacadas cumprem seu papel de transpor o poema para o português, fornecendo suas próprias interpretações de qual seria o melhor modo de solucionar os problemas presentes na prática tradutória. Há muito tempo a área dos estudos da tradução abandonou noções puramente qualitativas da tradução, com o entendimento de que não é possível fazer uma medição objetiva do que é “melhor” ou “pior” sem considerar o contexto, a finalidade e os critérios envolvidos. As três traduções aqui comentadas cumpriram a finalidade que as motivou. Traço essa breve análise das decisões tomadas a fim de identificar, a partir delas, o que ainda há para ser aprimorado, tratando-se de uma tradução de caráter acadêmico.

³ Disponível em: <https://ana-bailune.blogspot.com/2013/03/advertencia-warning-um-poema-traduzido.html>. Acesso 26 abr. 2024.

⁴ Disponível em: <https://singularidadepoetica.art/2020/02/01/jenny-joseph-advertencia/#:~:text=Com%20um%20chap%C3%A9u%20vermelho%20que,que%20n%C3%A3o%20me%20cai%20bem.&text=e%20sand%C3%A1lias%20de%20cetim%2C%20e,n%C3%A3o%20temos%20dinheiro%20para%20manteiga.&text=E%20compensarei%20a%20sobriedade%20de%20minha%20juventude>. Acesso 26 abr. 2024.

O primeiro elemento que salta aos olhos é o título: nas duas traduções mais recentes, “Warning” foi traduzido como “Advertência”. Parece que esse título ficou tão popular que, se você colocar “Jenny Joseph poema” na ferramenta de busca Google, ele é o primeiro que aparece. Encontro aí um problema: em português brasileiro, usamos a palavra advertência mais no sentido de “admoestação, chamada, repreensão”. A palavra não parece se adequar ao contexto do poema, que retrata um eu-lírico jovem feminino dando um aviso em relação como escolherá se comportar no futuro, quando envelhecer. Apesar de ser uma tradução literal possível para “warning”, a palavra “advertência” no contexto do título do poema me parece inadequada. Por isso, incorporei na minha tradução a palavra “aviso”, que julguei mais adequada também porque “aviso” soa mais próximo de “warning” – “aviso” tem três sílabas, “warning” tem duas, enquanto advertência tem quatro ou cinco (dependendo da pronúncia do encontro consonantal “ad-ver”), e portanto, ficaria desproporcionalmente longa em comparação com o título original. O título “Aviso” também foi a solução de Luft.

Outro problema que identifiquei foi que nenhuma das traduções dentre as avaliadas (incluindo o trecho de Rodrigues) escolheu traduzir os pentâmetros iâmbicos de Joseph – que aparecem de forma esparsa no poema – por outra forma métrica tradicional da língua portuguesa. No capítulo “Custom Cuts: Making Forms Fit”, o tradutólogo David Bellos (2011), argumenta sobre a importância de transpor métrica e esquemas de rimas ao se traduzir poesia, afirmando que “seria insensato negar a possibilidade de traduzir a forma” (Bellos, 2011, p. 148). Além disso, o autor destaca que, apesar de traduzir a partir de uma forma fixa apresentar dificuldades, “quando sua mente está ocupada procurando padrões em muitos níveis, você acaba encontrando recursos na sua língua que nunca imaginou que estavam lá” (Bellos, 2011, p. 147). Ou seja, a dificuldade pode ser um caminho para a criatividade.

Não encontrei regularidade métrica qualquer em nenhuma das traduções. Apesar disso, elas realizam o seu objetivo de transpor o conteúdo do poema para o português, com soluções que diferem em alguns critérios e se aproximam em outros. Para ilustrar, incluirei a seguir a primeira estrofe de “Warning”, seguida das três traduções, de Luft, Bailune e Santander:

Tabela 1: Warning, Jenny Joseph - Primeira estrofe e Tradução Lya Luft

| | |
|--|--|
| <p>When I am an old woman I shall wear purple With a red hat that doesn't go and doesn't suit me And I shall spend my pension on brandy and summer gloves And satin sandals and say we've no money for butter. I shall sit down on the pavement when I'm tired And gobble up samples in shops and press alarm bells And run my stick along the public railings And make up for the sobriety of my youth. I shall go out in my slippers in the rain And pick the flowers on other people's gardens And learn to spit</p> | <p>Quando envelhecer vou usar púrpura com chapéu vermelho, que não combina nem fica bem em mim. Vou gastar a pensão em uísque e luvas de verão e sandálias de cetim – e dizer que não temos dinheiro para a manteiga. Vou sentar na calçada quando me cansar e devorar as ofertas do supermercado, tocar as campainhas e passar a bengala nas grades das praças e compensar toda a sobriedade da minha juventude. Vou andar na chuva de chinelos, apanhar flores no jardim dos outros e aprender a cuspir.</p> <p style="text-align: right;">(Tradução de Lya Luft, 1997, p. 13)</p> |
|--|--|

Tabela 2: Tradução de Bailune e Santander

| | |
|---|--|
| <p>Quando eu for uma mulher velha, usarei roxo Com um chapéu que não combina e não fica bem em mim. E eu gastarei a minha pensão com brandy e luvas de verão E sandálias de cetim e dizer que não temos dinheiro para manteiga. Eu me sentarei na calçada quando estiver cansada, E engolirei amostras grátis nas lojas e farei soar alarmes E passarei minha bengala pelas grades das vias públicas E compensarei pela sobriedade da minha juventude. Sairei de chinelos na chuva E colherei flores nos jardins alheios E aprenderei a cuspir.</p> <p style="text-align: right;">(Tradução de Bailune, 2013)</p> | <p>Quando eu for velha, usarei roxo Com um chapéu vermelho que não combina e que não me cai bem. E torrarei minha aposentadoria em conhaques e luvas de verão e sandálias de cetim, e direi que não temos dinheiro para manteiga. Sentarei na calçada quando estiver cansada E degustarei amostras nas lojas e tocarei as campainhas E correrei minha bengala nas grades públicas E compensarei a sobriedade de minha juventude. Sairei de chinelos na chuva E colherei flores dos jardins de outras pessoas E aprenderei a cuspir.</p> <p style="text-align: right;">(Tradução de Santander, 2020)</p> |
|---|--|

De primeira, podemos notar que a tradução de Luft se destaca das demais, tanto no uso do vocabulário (púrpura ao invés de roxo), na quebra de versos (a primeira estrofe de Luft tem 13 versos, enquanto a original e as demais tem 11), e no uso de soluções que demonstram

uma tradução mais consciente, disposta a ir mais longe do original: “devorar as ofertas dos supermercados” e “grades das praças” desviam dos termos em inglês e são excelentes soluções, mas é preciso tomar cuidado ao se afastar muito do texto. Enquanto a mudança de *brandy* para uísque não causa grandes problemas, a inserção de um vestido na tradução do último verso do poema pode ser algo problemático, visto que o original não é específico sobre a vestimenta. Na tradução de Luft, o original “When suddenly I am old, and start to wear purple” virou “Quando de repente eu for velha e usar vestido púrpura”. Além de não ter uma justificativa clara para essa inserção, ela fecha a protagonista numa expectativa normativa de expressão do feminino, contrária ao tema geral do poema.

Em relação a escolha geral de vocabulário, é possível notar semelhanças (até mesmo versos idênticos) entre a tradução de Bailune e Santander, e uma preferência pelo sentido literal das palavras; a tradução de Santander traz, mais adiante, a frase “cultivar mais gordura”, que só faz sentido quando olhamos para o original “grow more fat”.

De acordo com Bellos (2011), existem argumentos contra a tradução literal de textos desde a antiguidade clássica, e no geral, a prática não é vista como ideal: “as palavras consideradas uma a uma obscurecem a força e o significado de um texto, e é por isso que uma tradução palavra por palavra quase nunca é um bom trabalho” (Bellos, 2011, p. 103). Além disso, tendem a gerar um texto estranho, que evidencia a língua de origem por trás e denuncia seu status de tradução.

Outro exemplo disso é o trecho “mulher velha”, na primeira estrofe da tradução de Bailune. Enquanto no inglês “old” não tem marcação de gênero, em português tem, o que faz “mulher velha” soar redundante. Já a tradução de Luft foi na direção oposta e tirou a marcação de gênero completamente, excluindo do primeiro verso a marcação de que a anunciadora do poema é uma mulher, o que considero muito importante para a leitura.

Considerarei esses aspectos na hora de produzir a minha própria tradução. Relato algumas das escolhas tradutórias a seguir, considerando a dimensão estética, a adequação ao gênero e o conteúdo do poema.

3. TRADUZINDO A FORMA: PENTÂMETRO IÂMBICO E O METRO FANTASMA

O primeiro aspecto a ser considerado para a tradução do poema foi a forma, visto que é preciso reconhecer as estruturas para então adequar o conteúdo ao seu molde. Num primeiro olhar, “Warning” é um poema em verso livre, mas ao fazer uma leitura mais cuidadosa, é possível notar o aparecimento irregular de pentâmetros iâmbicos, que servem como uma métrica fantasma para todo o poema. O pentâmetro iâmbico é considerado o metro mais tradicional de poesia de língua inglesa e é vastamente utilizado para composições poéticas, mas seu uso já era menos comum na poesia moderna do começo do século XX, que em geral, se desprendia das amarras da metrificação tradicional.

T. S. Eliot, um dos maiores poetas de língua inglesa, escreveu sobre a tensão entre verso livre e metro na poesia moderna:

o verso mais interessante que já foi escrito na nossa língua foi feito ou pegando uma métrica simples, como o pentâmetro iâmbico, e afastando-se constantemente dela; ou negando qualquer métrica, e aproximando-se constantemente de uma muito simples. É no contraste entre forma fixa e fluída, nessa imperceptível fuga da monotonia, onde está a vida do verso. [...] Podemos, então, afirmar o seguinte: o fantasma de alguma métrica simples deve estar à espreita, escondido atrás do mais livre dos versos; avançando sobre nós quando cochilamos, apenas para se retirar quando estamos despertos. Ou, a liberdade só é liberdade de verdade quando contrastada com restrições artificiais⁵ (T. S. ELIOT, 2014, 513-514)

Podemos ver essa influência no poema de Joseph, com seus pentâmetros iâmbicos espalhados pelo poema. Não podemos esquecer que a poeta teve formação em literatura inglesa pela Universidade de Oxford e portanto, não deveria ser alheia aos aspectos formais que compunham a poesia inglesa ao longo dos séculos, e também deveria estar integrada das produções da cena poética de língua inglesa recente.

Os versos que identifiquei o pentâmetro iâmbico são: 7, 9, 10, 13, 14, 16, 17 e 18, totalizando oito versos de um total de 22, equivalentes a pouco mais de um terço do poema. Portanto, trata-se de uma característica significativa do poema e que julgo que deva ser incorporada na tradução. Aqui está minha proposta de escansão, com o negrito sinalizando as tônicas:

Tabela 3: Pentâmetros iâmbicos - “Warning” - Jenny Joseph

| |
|--|
| 7 And run my stick along the public railings |
| 9 I shall go out in my slippers in the rain |
| 10 And pick the flowers on other people’s gardens |
| 13 And eat three pounds of sausages at a go |
| 14 Or only bread and pickle for a week |
| 16 But now we must have clothes that keep us dry |
| 17 And pay our rent and not swear in the streets |
| 18 And set a good example for the children . |

Algumas irregularidades no uso do metro apontam aqui para uma liberdade em relação ao rigor formal, mas, ainda assim, parecemos lidar com um poema fruto do ouvido de alguém que está familiarizado com o pentâmetro iâmbico e que pode fazê-lo com naturalidade. Mas, como está bem distribuído pelo poema, a ausência de previsibilidade em sua ocorrência parece indicar que a poeta não gostaria que o leitor comum identificasse um padrão óbvio de cadência da leitura.

⁵ Tradução: da autora

Ao olharmos para os outros versos do poema, é possível notar a presença recorrente de cinco tônicas, apesar de não serem considerados pentâmetros iâmbicos por conta do deslocamento da tônica em relação ao padrão do metro. Mas, a predominância de versos com cinco tônicas ao longo do poema sinaliza que existe sim uma pauta métrica clara para o poema, o que reforça a minha hipótese da presença do metro, tanto como pentâmetros iâmbicos quanto o seu “fantasma”, presentes nos versos de exatamente cinco tônicas, que são a maioria.

De acordo com Britto (2006), a métrica mais comum usada nas traduções do pentâmetro iâmbico para o português é o decassílabo, tanto o heróico (com tônicas na sexta e décima sílabas) como o sáfico (com tônicas na quarta, oitava e décima sílabas). Para minha tradução, optei pelo dodecassílabo trímetro peônico, um verso de doze sílabas poéticas com tônica na quarta, oitava e décima segunda sílaba, que é idêntico ao decassílabo sáfico até a oitava sílaba.

Escolhi o dodecassílabo trímetro peônico em detrimento do alexandrino pois ele apresenta três tônicas principais, enquanto o alexandrino apresenta duas, e portanto, estaria mais próximo do ritmo de um pentâmetro iâmbico, que tem cinco tônicas. E optei pelo dodecassílabo trímetro peônico em detrimento do decassílabo sáfico porque ele me fornece duas sílabas a mais, o que acomodaria melhor o conteúdo do poema. Sabemos que o inglês é uma língua mais sucinta quando comparada ao português, que no geral tem palavras mais longas e precisa de mais caracteres para dizer mais ou menos a mesma coisa.

Antes de tomar uma decisão definitiva, fiz um primeiro teste com decassílabos no lugar de dodecassílabos e achei que o tamanho dos versos diferia muito dos versos não metrificadas, causando uma discrepância que não está presente no original.

Tabela 4: Comparação decassílabo x dodecassílabo

| Decassílabo | Dodecassílabo |
|---|---|
| 7 darei com a minha bengala pelas grandes | 7 e hei de dar com a minha bengala pelas grades |
| 9 vagarei de chinelo pela chuva | 9 hei de sair só de chinelos pela chuva |
| 13 comer muita salsicha de uma vez | 13 e devorar muita salsicha duma vez |
| 14 viver de pão e pickles se quiser | 14 viver semanas só de pickles e de pão |

A opção em decassílabo também forçaria o deslocamento do “e” para o verso anterior, o que considero uma perda sonora e estética significativa, visto que a repetição dos versos iniciando com “and” é regular na composição do poema. Por essa e pelas razões já explicitadas, optei pelo uso do dodecassílabo trímetro peônico como tradução do pentâmetro iâmbico.

4. O CONTEÚDO: SEXISMO, ETARISMO E O PAPEL DA MULHER NA LITERATURA

Apesar da importância da forma, não podemos perder de vista o tema do poema em si, que é uma das principais razões de ainda ser tão popular mesmo meio século depois da sua

publicação original. Na segunda metade do século XX, houve uma mudança na representatividade feminina na literatura inglesa, fruto da discussão emergente do movimento feminista e dos estudos de gênero. Nesse papel, as mulheres evoluíram de um estado de mercadoria, de serem consideradas indivíduos de segunda categoria, para cidadãs revolucionárias ao longo do tempo, ganhando cada vez mais destaque na literatura pós-moderna (Lucas & Ordeniza, 2023).

Em 1961, data de publicação de “Warning”, ser uma poeta mulher, que tematiza o ponto de vista de uma mulher, era algo relativamente raro de se encontrar num poema de grande circulação. Joseph conseguiu esse destaque num universo literário predominantemente masculino. E não só isso: o poema traz um eu-lírico feminino que difere da convenção de um papel feminino tipificado e vai além, registrando os anseios particulares de uma jovem mulher realista e convincente, alguém que tem desejos e vontades que contrariam a expectativa comum, alguém que espera a velhice para poder fazer o que, naquele momento, sente que não é uma opção.

Os anseios do eu-lírico em relação à possível liberdade da sua velhice tornam evidentes as diversas amarras da sua juventude: uma mulher não pode vestir o que quiser, comer o que quiser, fazer o que quiser. Dela, são esperadas inúmeras construções sociais que a impedem de ser plenamente livre.

É evidente a falta de liberdade imposta às mulheres durante a maior parte da história ocidental. As mudanças são muito recentes: no Reino Unido, as mulheres conquistaram o direito ao voto em 1928, apenas algumas décadas antes do poema de Joseph. Até 1975, ainda era legalmente permitido demitir uma mulher após o casamento, prática conhecida como «marriage bar». O poema de Joseph e sua protagonista mostram o anseio das mulheres pela liberdade.

A grande pergunta que fica é: por que isso haveria de mudar com a velhice? Aqui, adentramos um campo de estudos recentes, que investiga o fenômeno social da Síndrome da Mulher Invisível (*Invisible Woman Syndrome*), termo cunhado para dar nome à sensação de mulheres idosas que reportam serem invisibilizadas pela sociedade. Pesquisas recentes também sugerem que, além das mulheres mais velhas reportarem não se sentirem vistas no geral, quando são, são vistas como um “fardo” ou culturalmente sem valor (Westwood, 2023).

Dentro do mesmo tema, outro termo foi criado: “sexageism”, em inglês, ainda sem tradução para o português, que une as noções de sexismo e etarismo em uma palavra só. A criação do termo serve para evidenciar o preconceito e discriminação sofrido por mulheres idosas e facilitar a discussão. Em 2022, no Reino Unido, a professora e pesquisadora Dra. Sue Westwood, da Universidade de York, liderou uma pesquisa chamada “The Sexageism Project”⁶, totalmente dedicada a entender como as mulheres idosas britânicas experimentam etarismo, sexismo, e a combinação dos dois. Os resultados da pesquisa, que contou com 158 participantes, destacou a opressão, descaso e desrespeito que faz parte da realidade de muitas mulheres idosas (Westwood, 2022).

⁶ Disponível em: <https://www.britishgerontology.org/DB/approved-news-items/new-research-the-sexageism-project>. Acesso em: 2 de maio 2024.

Apesar desses termos serem recentes, o eu-lírico do poema de Joseph parece já estar familiarizado com o conceito, ao registrar a chegada da velhice como um momento possível para realizar pequenas contravenções, engordar, usar roupas que não combinam, arrancar flores de jardins alheios e ser irresponsável, ciente da sua falta de valor para a sociedade.

A temática da invisibilidade reportada por mulheres mais velhas inspirou um artigo publicado pela artista visual Deborah Wood no *The Guardian*, que abre com o argumento de que a invisibilidade das mulheres mais velhas virou um lugar comum aceitável (Wood, 2023). A autora segue descrevendo como, ao envelhecer e perceber sua invisibilidade perante a sociedade, começou a cometer pequenas transgressões na forma de arte de rua, pintando muros sem autorização.

Ao invés de ficar me remoendo numa mistura de raiva e ressentimento, comecei a me perguntar se essa invisibilidade conferida poderia ser aproveitada. Se eu a reformulasse como um manto de invisibilidade, poderia fazer todo tipo de coisas “inapropriadas” para a minha idade. (...) Talvez, vestindo ironicamente a capa da invisibilidade nos nossos próprios termos, possamos ser rebeldes e ativistas e mudar as expectativas em torno do envelhecimento. Não conseguiremos derrubar completamente este último obstáculo lançado contra nós por um patriarcado cansado, datado, mas teimosamente persistente, mas podemos nos divertir ao longo do caminho, dançando pelas ruas (Wood, 2023, s/p)

Apesar da história de Wood se passar no século XXI, ela tem muito em comum com a protagonista de “Warning”. Ambas veem na invisibilidade imposta um lugar possível para liberdade e para diversão. As expectativas irreais impostas às mulheres de todas as idades durante séculos são um tema que atravessa gerações, assim como o anseio de, um dia, ser livre. É isso que faz tal poema ressoar com os leitores contemporâneos, e que o torna um poema atual e popular até os dias de hoje.

A seguir, apresento a minha tradução do poema “Warning”, após o original.

Warning

Jenny Joseph

When I am an old woman I shall wear purple
 With a red hat that doesn't go and doesn't suit me
 And I shall spend my pension on brandy and summer gloves
 And satin sandals and say we've no money for butter.
 I shall sit down on the pavement when I'm tired
 And gobble up samples in shops and press alarm bells
 And run my stick along the public railings
 And make up for the sobriety of my youth.

I shall go out in my slippers in the rain
And pick the flowers on other people's gardens
And learn to spit.

You can wear terrible shirts and grow more fat
And eat three pounds of sausages at a go
Or only bread and pickle for a week
And hoard pens and pencils and beer mats and things in boxes.

But now we must have clothes that keep us dry
And pay our rent and not swear in the streets
And set a good example for the children.
We must have friends to dinner and read the papers.

But maybe I ought to practice a little now?
So people who know me are not too shocked and surprised
When suddenly I am old and start to wear purple.

Aviso

Jenny Joseph

Tradução: Layla Gabriel de Oliveira

Quando eu ficar velha, hei de usar roxo
E um chapéu vermelho que não combina e que não me cai bem
Hei de torrar a pensão em conhaque e luvas de verão
E sandálias de cetim e direi que não sobrou para manteiga.
Hei de sentar-me na calçada se eu cansar
E devorar amostras pelas lojas e tocar campainhas
E hei de dar com a minha bengala pelas grades
E compensar a sobriedade da minha juventude.
Hei de sair só de chinelos pela chuva
E colher flores de jardins que não são meus
E aprender a cuspir.

Dá pra usar blusas horrendas e engordar
E devorar muita salsicha numa vez
Viver semanas só de picles e de pão
E acumular em caixas canetas, lápis, porta-copos e outros trechos.

Mas por agora é ter algo pra vestir
E não xingar e ter o aluguel em dia
Ser uma boa referência pras crianças.
É preciso ter amigos com quem jantar e ler jornais.

Arrisco praticar um pouco agora?
Para quem me conhece não ficar assim tão surpreso
Quando de repente eu ficar velha e usar roxo.

REFERÊNCIAS

- BELLOS, David. *Is That a Fish In Your Ear? Translation and the Meaning of Everything* London: Penguin Books, 2011.
- BRITTO, P. H. “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução”. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 10, 2006. Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- ELIOT, T. S. *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition*. Vol. 1: Apprentice Years, 1905-1918. Editores: Jewel Spears Brooker and Ronald Schuchard. Baltimore: Johns Hopkins Press, 2014.
- JOSEPH, Jenny. “Jenny Joseph on the popularity of her poem “Warning””. *The Lancet, Literature and Ageing*, v. 354, p. 30-32. 1999.
- LUCAS, M. Jolina. ORDENIZA, Sweetchiels. “Representation of Women in Literature through Different Era”. *Technoarete Transactions on Language and Linguistics*, v. 2, n. 1, Janeiro de 2023.
- MARTZ, Sandra Haldeman (org). *Quando envelhecer vou usar púrpura*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Editora Marco Zero, 1997.
- VIORST, Judith. *Perdas Necessárias*. Tradução Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2005.
- WESTWOOD, Sue. ““It’s the not being seen that is most tiresome”: Older women, invisibility and social (in)justice”. *Journal of Women & Aging*, v. 35, n. 6, 2023.
- WESTWOOD, Sue. “*The Sexageism Project: End of Project Summary Report*”. Monografia - Universidade de York, 2022.
- WOOD, Deborah. “*Society ‘disappears’ ageing women. So I harnessed that cloak of invisibility to do all sorts of ‘inappropriate’ things*”. *The Guardian*, 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/dec/11/society-disappears-ageing-women-so-i-harnessed-that-cloak-of-invisibility-to-do-all-sorts-of-inappropriate-things>. Acesso em: 2 maio 2024.

COCINAMOS RICO: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO BASEADA NA ANÁLISE TEXTUAL DE NORD (2016)

COCINAMOS RICO: A TRANSLATION APPROACH BASED ON NORD'S TEXT ANALYSIS (2016)

Ana Carolina Oliveira Freitag¹

Ana Carolina Galvão Appel²

RESUMO: Este texto tem como objetivo propor a tradução-instrumento da receita “Pan de Maíz con Tomates Cherry” publicada na revista *Ohlalá! Comunidad de Mujeres* em março de 2019, na Argentina. Para desenvolver este trabalho, utilizamos o livro *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática* de Christiane Nord (2016). Concluimos que a proposta de análise textual para tradução de Nord, principalmente o uso da Fórmula Q, auxiliou e facilitou o processo tradutório.

Palavras-chave: Tradução-instrumento. Receita. Christiane Nord.

ABSTRACT: The aim of this text is to present a translation-instrument for the recipe for “pan de maíz con tomates cherry”, published in *Ohlalá! Comunidad de Mujeres* magazine in March 2019, Argentina. To undertake this work, we referred to the book *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model of Translation* by Christiane Nord (2016). The outcome was that Nord’s approach for text analysis in translation, especially the Q Formula, supported and facilitated the translation process.

Keywords: Translation-instrument. Recipe. Christiane Nord.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe a tradução da receita “*Pan de Maíz con Tomates Cherry*” publicada na revista *Ohlalá! Comunidad de Mujeres* em março de 2019 na Argentina, remetendo a uma tradição culinária do país. A história do *pan de maíz* na Argentina marcou as colônias de poloneses e ucranianos que se assentaram na cidade de Apóstoles, na província de Misiones, processo iniciado em 1898. Misiones, território de fronteira, foi palco de disputas entre portugueses e espanhóis, mesmo após as independências, uma rivalidade que se prolongou até o final da Guerra do Paraguai, em 1870.

Segundo a historiadora e especialista em história oral, Claudia Stefanetti Kojrowicz (2002), o primeiro ano de assentamento de uma leva de poloneses, em 1900, foi marcado pela fome, já que a colheita do milho, sua principal fonte de alimento, só seria realizada no ano seguinte. Depois, os colonos poloneses assimilaram o cereal e a receita do *pan de maíz* —

¹ acofreitag@gmail.com, bolsista da CAPES (2024), mestranda em Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR)

² anappel@gmail.com, bolsista do CAPES (2024), mestranda em Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

essencial na dieta latino-americana e de tradição milenar herdada dos povos pré-colombianos — lembrando de um alimento bastante consumido na Europa. Episódio que foi relatado e publicado anos depois:

Lembro-me do segundo ano, quando tivemos nossa primeira colheita de milho. Fizemos a colheita à mão com uma pedra e, quando mamãe assou o primeiro pão fresco, toda a família veio do campo para comê-lo quente. Desde então, nenhuma comida nos pareceu tão saborosa. Mas passaram-se quatro anos até que qualquer um de nós realmente tivesse o suficiente para comer. (Shor; Frank; Jean, 1958 *apud* Stefanetti, 2002, p. 3, tradução nossa)

Os colonos poloneses que se estabeleceram em Misiones enfrentaram grandes desafios ao se adaptarem a um ambiente social e natural completamente distinto de suas terras de origem. O peso da tradição, a falta de conhecimento técnico, a escassez de capital e a estrutura econômica do mercado agrícola local impuseram severas limitações ao desenvolvimento de suas práticas agrícolas (Stefanetti, 2002). Suas experiências no continente europeu foram insuficientes perante os novos desafios. Além disso, a ausência de contato com os *criollos* locais impediu a transferência de conhecimentos práticos, obrigando-os a recorrer a métodos de tentativa e erro. Nesse contexto, foi necessário decidir como manejar a terra, o que plantar, quando e como fazê-lo, além de enfrentar pragas desconhecidas e outras adversidades ambientais.

O milho é nativo da América, tendo sido domesticado pelos povos autóctones há, pelo menos, 5000 anos e, na Mesoamérica, utilizavam toda a planta, que servia para manufaturar brinquedos e equipamentos para a cozinha até a construção de moradias (Long, 1996). Sua produção para a alimentação era exclusiva das mulheres, desde o debulho, passando pela trituração, até ao cozimento. Atualmente, apesar da introdução do trigo pelos europeus, o pão de milho mantém seu lugar na produção doméstica, não sendo mais uma atividade exclusiva das mulheres.

Assim, realizamos uma tradução-instrumento que para Nord (2016) pode ter a mesma função do texto fonte ou uma parecida. Por esse motivo, os ingredientes e o modo de preparo precisam estar relacionados com o contexto brasileiro, assim o leitor da cultura alvo será capaz de realizar as instruções apresentadas na revista. Para desenvolver este trabalho, seguimos os princípios da análise textual para tradução propostas por Christiane Nord (2016).

2. PROCESSO TRADUTÓRIO

Antes de iniciar a tradução, foi realizada uma análise do texto fonte. Por esse motivo, utilizamos o que Nord (2016) chama de Fórmula Q. Para a autora, isso consiste em uma combinação entre fatores intratextuais e extratextuais. Os fatores extratextuais são considerados a partir de algumas informações do autor ou do emissor do texto, do público, do motivo e do lugar em que determinado texto foi feito. Entretanto, os elementos intratextuais são analisados

com base nas informações encontradas dentro do texto, como tema, características linguísticas e elementos verbais e não verbais. Para Nord (2016), realizar essa análise é importante para que o tradutor saiba qual é a função do texto fonte e como ele irá fazer para manter ou adaptar determinados aspectos, a fim de que eles desempenhem a mesma função no texto alvo. Após a nossa análise, chegamos aos resultados apresentados na tabela:

| | |
|--|--|
| Quem transmite: Anita Ortuño. Fotos de Jade Sívori. Produção de Dolores Braga Menéndez. | Sobre qual assunto o texto trata: receita. |
| Para quê: ensinar a preparar um <i>pan de maíz con tomates cherry</i> com instruções claras e fáceis de seguir. | O quê: apresenta lista de ingredientes e modo de preparo para a realização do “ <i>Pan de Maíz con Tomates Cherry</i> ” |
| Para quem: para um público feminino. | (O que não): pressupõe que o receptor tenha alguma experiência culinária, visto que não apresenta informações detalhadas sobre o preparo. Por exemplo, não explica qual é o formato adequado para a cebola antes de refogá-la. |
| Por qual meio: revista “ <i>OHLALÁ! Comunidad de mujeres</i> ”. | Em qual ordem: primeiro há uma introdução da receita e o nome das pessoas envolvidas no processo de criação do texto. Em seguida, apresenta os ingredientes e o modo de preparo. Por último, há uma propaganda da rede de supermercados <i>Coto</i> . |
| Em qual lugar: Argentina. | Usando quais elementos não verbais: elementos não verbais relacionados com itens da cozinha, como vasilha, tábua de madeira, e alimentos usados na receita como milho, alho e queijo. |
| Quando: 2019 | Com quais palavras: utilização do verbo <i>conseguís</i> , marcando o uso do pronome <i>vos</i> . Assim como o emprego de verbos no infinitivo para passar instruções. |
| Por quê: para anexar na sessão de receitas da revista e divulgar a rede de mercados <i>Coto</i> com algo presente no cotidiano do receptor. Por isso, ensina uma receita simples, com ingredientes que podem ser encontrados no supermercado. | Em quais orações: Orações curtas, como por exemplo: <i>Mezclar hasta formar una pasta homogénea./ Condimentar con sal y pimienta./ Todos los productos los conseguís en Coto.</i> |
| Com qual função: ensinar uma receita de maneira divertida e descontraída, uso de elementos não verbais. Também há uma mudança na convenção do gênero textual de receita nos títulos para indicar os ingredientes e o modo de preparo. | Com qual tom: no lugar dos títulos <i>ingredientes e preparación</i> o texto apresenta as perguntas <i>¿Qué lleva?</i> e <i>¿Cómo se hace?</i> Essa escolha sugere um tom mais descontraído ao texto. |

Com qual efeito: instruir sobre como preparar a receita de “*Pan de Maíz con Tomates Cherry*”, promovendo o uso de ingredientes acessíveis e reforçando a tradição culinária local, além de divulgar a rede de mercados *Coto* (onde os produtos podem ser encontrados com facilidade).

Fonte: Adaptada de Nord (2016, p. 74)

Conforme ilustra a Fórmula Q, a revista *OHLALÁ! Comunidad de mujeres*, pode ser considerada o emissor do texto fonte, que, de acordo com Nord, é aquele “que transmite um texto para veicular certa mensagem” (2016, p. 33). Esse emissor escreve para um receptor, neste caso um público feminino argentino, que sabe cozinhar, pois as instruções apresentadas são curtas, partindo do pressuposto que o leitor sabe executá-las. Podemos inferir que o contexto de publicação é argentino, pois o emissor do texto é uma revista argentina, além disso há o emprego do verbo *conseguís*, marcando o uso do pronome “vos”, utilizado na região rioplatense, assim como a presença da logo do mercado *Coto*, umas das maiores redes de supermercados da Argentina.

O uso do pronome “vos”, além de sinalizar a cultura fonte, também pode sugerir que o emissor procurou se aproximar dos receptores, já que o seu uso se dá em contextos informais. Outro aspecto que indica um tom informal e descontraído no texto são as interrogativas ¿Qué lleva? e ¿Cómo se hace? utilizadas para fornecer a lista de ingredientes e dar instruções para a preparação do prato. Considerando o público do texto fonte e seu meio de divulgação, em nossa tradução, optamos por manter as interrogativas, mesmo que essa construção não esteja dentro das convenções do gênero receita no Brasil.

Os elementos não verbais são meramente ilustrativos. No entanto, a composição e a disposição dos objetos aproximam o emissor do público alvo, pois em uma cozinha comum podemos encontrar uma tábua e uma vasilha. Os alimentos presentes na imagem são os mesmos utilizados na receita e podem ser encontrados com facilidade em qualquer mercado. Talvez, por esse motivo, esse texto tenha sido utilizado como propaganda para a rede de supermercados *Coto*.

Pensando nas mensagens transmitidas por esses elementos não verbais, entendemos que os textos, assim como a oralidade fazem parte de uma ação comunicativa. É para que essa ação ocorra de uma maneira satisfatória, é necessário que dois participantes queiram se comunicar ou estejam dispostos a chegar em um determinado objetivo. Quando um texto é escrito, o produtor tem um objetivo, e o receptor, ao entrar em contato com o texto, atribui uma função a ele. Por isso, é importante considerar tanto os elementos verbais quanto os não verbais, pois o produtor teve uma intenção ao incluí-los em seu texto (Nord, 2016). Por essa razão, buscamos manter os elementos não verbais em nossa tradução, pois acreditamos que eles são fundamentais para a construção do texto e da mensagem transmitida por ele. Retirá-los significa ignorar uma parte do texto, uma parte da ação comunicativa estabelecida por ele.

Por fim, foi possível observar que as orações do texto fonte são curtas. Para dar as instruções de preparo do “*Pan de Maíz con Tomates Cherry*” são utilizados verbos no

infinitivo. Buscando em sites de receita como *TudoGostoso*³, verificamos que, em grande parte, as instruções de preparo são passadas utilizando o imperativo, embora, em alguns casos, o infinitivo também apareça. Para manter o texto alvo próximo ao texto fonte optamos por deixar os verbos no infinitivo.

3. ESCOLHAS TRADUTÓRIAS

A tradução aqui apresentada tem como principal objetivo adaptar uma receita tradicional argentina para que ela possa ser executada com êxito em um contexto brasileiro. Esse tipo de tradução culinária exige a tradução de termos específicos e um cuidado com as culturas envolvidas, visando respeitar as especificidades de cada uma. Nesse sentido, a prática tradutória deve seguir uma ética que, de acordo com Rodrigues (2009), está intrinsecamente ligada a um conjunto de comportamentos e ações. Essa ética reflete a maneira como o tradutor se relaciona com o texto original, as línguas de origem e de destino, e, sobretudo, com o leitor final, que se beneficiará do resultado desse processo.

Com base nessa perspectiva ética, a tradução não tem como propósito a busca por qualquer noção de “equivalência”, como se a tarefa fosse puramente mecânica. Pelo contrário, conforme apontado por Rodrigues (2009), a tradução envolve uma reflexão constante sobre as relações culturais e linguísticas, entre o tradutor e os idiomas envolvidos, que, destacamos, jamais será equivalente, pois, como afirma Venutti “uma tradução sempre comunica uma interpretação, um texto estrangeiro que é parcial e alterado” (2019, p. 17 e 18). Nosso trabalho busca realizar uma tradução eficaz e, de acordo com Eduardo Viveiros de Castro (2018), uma tradução se torna eficaz quando possibilita que as concepções estrangeiras transformem e desafiem o aparato conceitual do tradutor, a fim de que seja possível expressar na nova língua as intenções da língua original. Desse modo, o foco aqui é garantir que a feitura da receita argentina seja possível no Brasil e adaptá-la para o público brasileiro.

A receita, por si só, passa por um processo de tradução que envolve uma tradução em diversos níveis: de língua, de cultura, de paladar e de ingredientes disponíveis. Neste trabalho, entendemos que é interessante ser sensível às escolhas de tradução, para ajustá-las às expectativas e realidades do público alvo. Optamos por uma tradução em que as expressões e os ingredientes sejam comuns ao contexto brasileiro. Como no subtítulo da receita:

| |
|--|
| <i>Cocinamos rico con los alimentos de estación que más nos gustan.</i> |
| Fácil e gostoso , cozinhamos com os alimentos da estação que mais gostamos. |

A expressão *cocinamos rico* é usual em contextos culinários de países hispanofalantes, porém, sua tradução literal, “cozinhamos bem”, não aparece com frequência em receitas

³ Disponível em: <https://www.tudogostoso.com.br/busca?q=pao+de+milho>. Acesso em: 20 ago. 2024.

brasileiras. Por esse motivo, buscamos várias receitas no Google e encontramos a sentença “fácil e gostoso”. Optamos por utilizá-la, porém mantivemos o verbo cozinhamos para aproximar a tradução do texto original.

As frases a seguir também passaram por uma tradução:

| TEXTO FONTE | TEXTO ALVO |
|----------------------------|---------------------------------------|
| <i>PARA 8 PORCIONES</i> | 1. RENDE 8 PORÇÕES |
| ¿Qué lleva? ¿Cómo se hace? | 2. Quais ingredientes? Como preparar? |
| <i>280cc de leche</i> | 3. 280 ml de leite |
| Pimienta negra | 4. Pimenta do reino a gosto |

No primeiro exemplo, utilizamos “rende” no lugar de “para”, pois a construção “rende 8 porções” ou “8 porções”, aparecem com mais frequência em sites de receitas como em *TudoGostoso* ou *Guia da Cozinha*.

No segundo caso, como explicado anteriormente, optamos por manter as interrogativas, no entanto, para que os títulos fossem familiares para um receptor brasileiro, resolvemos aproximá-los das convenções do gênero receita no Brasil. Por esse motivo, nas perguntas aparecem as palavras “ingredientes” e “preparar”, fazendo referências aos títulos: “ingredientes” e “modo de preparo”.

No terceiro caso, optamos por utilizar mililitros (ml) no lugar de mil centímetros cúbicos (cc), medida que não é usada em receitas na cultura alvo. Por fim, no último exemplo, acrescentamos a expressão “a gosto”, que é uma expressão típica brasileira para se referir à quantidade de tempero utilizada em uma receita.

4. DIFICULDADES ENCONTRADAS

Como o texto traduzido se trata de uma receita, a maior dificuldade encontrada, em termos lexicais, foi saber se as traduções dos alimentos são adequadas para o nosso contexto. Por exemplo: *pimienta negra* é o que chamamos de pimenta-do-reino? *Cebolla de verdeo* é cebolinha ou cheiro-verde? *Polenta* seria o fubá?

Para resolver essas questões, o *Diccionario de la Real Academia Española* ou os tradutores *Reverso* e *DeepL* não foram suficientes, por isso recorremos ao Google Imagens. Também realizamos conversas informais com pessoas pertencentes à cultura alvo para saber como elas entendem determinado termo.

Além da questão lexical, a maior dificuldade foi conseguir manter o *layout* do texto original, respeitando as imagens e a fonte das letras. Para realizar esse trabalho, foi necessário recorrer a um profissional que utiliza o programa *CorelDRAW*. É importante ressaltar: antes da realização deste trabalho, as tradutoras não possuíam nenhum conhecimento prévio sobre edição de imagens.

5. CONCLUSÃO

A escolha de traduzir essa receita deu-se pelo interesse na cultura argentina e pelo tema culinário. Além disso, foi uma oportunidade de realizar uma tradução onde os elementos não verbais ocupam um lugar central no texto.

Ao longo do trabalho, foi possível perceber como é complexo ser tradutor. Essa tarefa não envolve apenas realizar escolhas tradutórias, mas também saber justificá-las. Em muitos casos, as escolhas que realizamos não estão associadas apenas à cultura fonte, mas também à cultura alvo. E esse foi um dos maiores conhecimentos adquiridos no decorrer deste trabalho.

Por último, concluímos que a proposta de análise textual para tradução de Nord (2016), principalmente o uso da Fórmula Q, ajudou e facilitou o processo tradutório, assim como contribuiu para nossa formação como tradutores.

REFERÊNCIAS

LONG, Janet (coord.). *Conquista y comida: consecuencias del encuentro de dos mundos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996

NORD, Christiane. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Coordenação da tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

ORTUÑO, A. Receta en 10 minutos. In: *OHLALÁ! Comunidad de mujeres*. Buenos Aires, n. 132, Mar. 2019, p. 158.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Prefácios e notas de tradutores brasileiros dos anos 1930 a 1950. In: *Tradução em Revista 7*. Rio de Janeiro: PUC- Rio, 2009, p. 1-13. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/14727/14727.PDF>. Acesso em: 23 de abr. 2021.

SHOR, Frank y Jean. Young Gigant of the Far South. In: *The National Geographic Magazine*. Washington: [s.n], 1958, p. 297-352 *apud* STEFANETTI, Kojrowicz. Los inmigrantes polacos en Misiones y su primer pan de maíz. In: *El águila blanca*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación, 2002, p. 1-16. Disponível em: <http://www.elaguilablanca.com.ar/Descargas/Primerpandemaiz.pdf>. Acesso em: 22 set. 2024.

STEFANETTI, Kojrowicz. Los inmigrantes polacos en Misiones y su primer pan de maíz. In: *El águila blanca*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación, 2002, p. 1-16. Disponível em: <http://www.elaguilablanca.com.ar/Descargas/Primerpandemaiz.pdf>. Acesso em: 22 set 2024.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucíeia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquerda e Valéria Biondo. São Paulo: Unesp, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A antropologia perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. In: *Aceno – revista de antropologia do Centro-Oeste*, v.5 n.10. Cuiabá: ICHS/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, agosto a dezembro de 2018, p. 247-264.

RECETA EN 10 MINUTOS

COCINAMOS RICO CON LOS ALIMENTOS DE ESTACIÓN QUE MÁS NOS GUSTAN.

POR ANITA ORTUÑO. FOTOS DE JADE SÍVORI. PRODUCCIÓN DE DOLORES BRAGA MENÉNDEZ.

PAN DE MAÍZ CON TOMATES CHERRY

PARA 8 PORCIONES.

¿Qué lleva?

1 choclo desgranado
300 g de tomates cherry
3 cebollas de verdeo
2 dientes de ajo
150 g de queso rallado
200 g de harina leudante
250 g de polenta
280 cc de leche
4 huevos
1 cdita. de comino molido
15 g de sal
Pimienta negra

¿Cómo se hace?

Rehogar la cebolla de verdeo y el ajo en aceite de oliva. En un bol, incorporar el choclo con el ajo, la cebolla de verdeo, la leche y los huevos. Condimentar con sal y pimienta. Agregar polvo de hornear y las harinas. Mezclar hasta formar una pasta homogénea. Llevar la mezcla a un molde de torta de 22 cm con papel manteca aceitado. Arriba, acomodar los tomates cherry, espolvorear con queso y cubrir con aceite de oliva. Llevar al horno a 180 °C durante 30-40 minutos. Dejar enfriar y servir.

TODOS LOS PRODUCTOS LOS CONSEGUÍS EN

COTO
Yo te conozco.



RECEITA EM 10 MINUTOS

FÁCIL E GOSTOSO, COZINHAMOS COM OS ALIMENTOS DA ESTAÇÃO QUE MAIS GOSTAMOS.

POR ANITAORTUÑO. FOTOS DE JADE SÍVORI. PRODUÇÃO DE DOLORES BRAGA MENÉNDEZ. TRADUÇÃO ANA CAROLINA OLIVEIRA FREITAG.

PÃO DE MILHO COM TOMATES-CEREJAS

RENDE 8 PORÇÕES

Quais ingredientes?

1 milho descascado
 300 g de tomate-cereja
 3 cebolinhas
 2 dentes de alho
 150 g de queijo ralado
 200 g de farinha de trigo com fermento
 200 g de fubá
 280 ml de leite
 4 ovos
 1 colher (chá) de cominho moído
 15 g de sal
 Pimenta do reino a gosto

Como preparar ?

Refogar a cebolinha e o alho no azeite de oliva. Em uma vasilha, incorporar o milho com o alho, a cebolinha, o leite e os ovos. Temperar com sal e pimenta. Adicionar fermento e as farinhas. Misturar até formar uma massa homogênea. Levar a mistura até uma forma de bolo de 22 cm untada com papel manteiga e azeite. Em cima, acomodar os tomates-cerejas, polvilhar com queijo e cobrir com azeite de oliva. Levar ao forno a 180° C durante 30 - 40 minutos. Deixar esfriar e servir.

TODOS OS PRODUTOS VOCÊ CONSEGUE EM

COTO
 Eu te conheço.