

VERSALETE

2023

Números 20/21



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/

<https://revistaversalete.ufpr.br/>

Editores

Fábio Cairolli

Isabel Jasinski

Luisandro Mendes de Souza

Patrícia Rodrigues

Corpo Editorial

Alice Leal (Universidade de Viena), Ángel Pérez Martínez (Universidad del Pacífico), Bernardo G. L. Brandão (UFMG), 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*

Adriano Lucas da Silva Carvalho, Alessandra Coutinho Fernandes, Alex Viana, Alexandre Gil França, Ana Paula Marques Beato-Canato, Andressa Marzani, Anna Beatriz Paula, Anny Clarissa de Andrade Moreira, Antoniele de Cássia Luciano, Arthur Aroha Kaminski da Silva, Bruna Alessandra Kindinger, Caetano Galindo, Cássio Guilherme Barbieri, Dankar Bertinato, Eduardo Henrique Diniz de Figueiredo, Elianne Vanisse Martínez Izquierdo, Fabiana Simeoni Avais, Fábio Cairolli, Felipe Krul Bettiol, Fernanda Cristina Lopes, Gabriele Fenerick, Gisele Eberspächer, Giuliana Roballo, Guilherme Gontijo, Gustavo Vazques, Herbert Sousa, Iamni Reche, Isabel Cristina Jasinski, João Arthur Andrade Moreira, Kleber Kurowsky, Larissa Brito, Laurene Veras, Layla Gabrielde Oliveira, Letícia Pilger, Livia Rodrigues Macedo, Lucas Prado Freitas, Lucas Vebber, Luiz Guilherme de Oliveira, Maiara Afonso de Lima, Márcia Hitomi Namekata, Márcio Matiassi Cantarin, Maria Fernanda dos Santos, Mariana Lyra, Mariana Martins, Maritsa Kantikas, Mauricio Mendonça Cardozo, Milena Ribeiro Martins, Monaliza Cristina, Nádia Zirolto, Nathaly Iara, Nayara Mandarino, Pâmela Norarott, Rafael Rigoni, Renata Telles, Roberta Lehmann, Ruth Bohunovsky, Sandro Silva, Sergio Maciel, Tayla de Souza Silva, Tiago Rodrigues, Umberto Luiz Miele, Vanessa Hey, Viviane Pereira, Walterncir Alves de Oliveira, Yuri Pires.



Revista Versalete

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

Volume 11, Números 20/21, jan.-dez. 2023
Edição Comemorativa 10 anos

Revisão e formatação dos textos

Amanda Patriota Costa, Ana Karoline Martins, Gabriela Esmeraldino Nascimento, Isadora Zanotti Tonelo,
Jacqueline Barbosa, Rayne Lima, Valéria Hesse Hungria

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.11, n.20/21 (2023).
Curitiba, PR : UFPR, 2023.

Periódico eletrônico: <https://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

Neste número especial da Revista Versalete, chegamos ao décimo primeiro ano. E já temos uma história para contar.

Em 2012 uma vontade antiga achou espaço para acontecer. Pensando na minha própria graduação e a dificuldade, quase estranheza, que a ideia de publicar representava à época, considerei criar um espaço que desse oportunidade para a produção também da graduação, mostrando ao mesmo tempo que o trabalho era possível.

A professora Nylcea T. S. Pedra aceitou o desafio inicial de dividir o trabalho e, a partir de 2015, a professora Janice I. Nodari assumiu toda a responsabilidade pela coordenação e preparação dos textos.

Nesses anos todos, inúmeros alunos de graduação em Letras da UFPR foram responsáveis pela revisão e formatação de todos os textos da revista. Ao lado deles, muitos alunos do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPR e de diversas outras universidades, alguns nossos ex-alunos, trabalharam lendo e dando pareceres para todos os textos que recebíamos. Houve chamadas em que chegaram mais de 100 textos... Como fazemos sempre dois pareceres para cada texto recebido, formamos um exército de alunos de pós-graduação dividindo e aprendendo sobre suas respectivas áreas, trabalhando para que a revista existisse, para que os textos, todos, fossem devidamente lidos e analisados.

Foram 10 anos, do número Zero ao 19, 20 volumes ao todo. Alguns ficaram especialmente grandes e sempre tivemos presentes e ativas todas as áreas contempladas na graduação em Letras da UFPR: Linguística, Literatura e Tradução.

Além disso, professores pesquisadores de universidades brasileiras e de Portugal escreveram textos importantes, tendo alguns se transformado em bibliografia de muitos cursos. Ao lado desses professores convidados, uma parte significativa do cânone literário brasileiro marcou presença, aceitando a brincadeira do questionário Proust.

Para fechar essa história, só posso agradecer especialmente à Nylcea, que topou o desafio inicial, e à Janice, companheira de anos nas agruras e alegrias que essa revista nos deu. E então, finalmente, comemorar o número atual, onde a pluralidade e multiplicidade dos artigos continua a mostrar o vigor desta revista e, antes de tudo, a produção da pesquisa das universidades. Seja nos estudos literários, nos estudos linguísticos ou da tradução, temos alunos, graduandos e pós-graduandos empenhados em revelar o resultado de suas pesquisas e em acrescentar fortuna crítica a essas áreas. Os professores Gabriel de Ávila Othero, Luana De Conto, Marina Legroski, Janice I. Nodari, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Susana Scramin e Nylcéa T. S. Pedra e os autores Jussara Salazar e Ricardo Corona são os convidados de honra deste volume.

Parabéns aos novos editores, Isabel Jasinski, Luisandro M. de Souza, Patrícia Rodrigues e Fábio Cairolli!

E boa leitura a todos.

Sandra M. Stroparo



NOTA DOS EDITORES

Por ocasião da celebração de 10 anos da Revista Versalete, neste ano de 2023, a edição reúne excepcionalmente dois números em um único volume. Agradecemos a participação dos discentes, dos docentes e dos autores que possibilitaram a publicação comemorativa.



MENOS BALA. MAIS GIZ.
SOMOS TODOS PROFESSORES

SUMÁRIO

SUMMARY

ESTUDOS LINGUÍSTICOS

LINGUISTIC STUDIES

Análise sobre a definição de sujeito em um livro didático do PNLD: Implicações de uma visão instrumental do ensino de gramática

Analysis on the definition of subject in a PNLD textbook: Implications of an instrumental view of grammar teaching

11 Amanda Patriota Costa
Karolyne S. de Paula
Maria Eduarda Goulart Magalhães Pinto

Emergência em potencial dos pilares da abordagem complexa de ensino e de aprendizagem de línguas (ACEAL) no livro didático *Way To English*

Potential emergence of the cornerstones of the complex approach to language teaching and learning (CALTL) in Way to english textbook

36 Claudio Fernandes Baranhuke Jr.

RESENHA

REVIEW

“As mulheres falam diferente dos homens?” resposta a uma das 51 perguntas de *O que sabemos sobre a linguagem*

“Do women speak differently from men?” Answer to one of the 51 questions from What do we know about language

55 Maria Carolina S. P. da Cunha

PROFESSOR CONVIDADO

GUEST PROFESSOR

Sujeitos nulos e pronominais e sua relação com traços semântico-pragmáticos do referente: um estudo baseado em testes

Null and overt pronominal subjects and their relation to semantic-pragmatic features: a test-based study

62 Gabriel de Ávila Othero
Melissa Giovana Lazzari, mestranda

Feministo: derivações masculinas em -O

Feministo: masculine derived forms in portuguese

91 Luana De Conto
Marina C. Legroski

Celebrando os 10 anos da Revista Versalete: revendo publicações e apontando direcionamentos para autores de artigos científicos em Letras

Celebrating Versalete's 10 year anniversary: reviewing publications and pointing out directions for authors of scientific articles in Letters

114 Janice Inês Nodari

ESTUDOS DA TRADUÇÃO

TRANSLATION STUDIES

Plurilinguismo e(m) tradução: Sobre um projeto de tradução da poética de Rose Auslander

Plurilinguism and/in translation: on translating Rose Ausländer's poetry

130 Luiz Carlos Abdala Junior

Tradução de literatura proletária japonesa no Brasil: um estudo de *Rua sem Sol*, de Tokunaga

Translation of japanese proletarian literature in Brazil: a study of Rua sem sol, de Tokunaga

149 Lívia Rodrigues Macedo

TRADUÇÃO

TRANSLATE

Kaveh Akbar, entre a fala e a falta: reflexões sobre a ausência a partir da tradução do poema "O milagre"

Kaveh Akbar, between language and loss: thoughts on absence while translation the poem "The miracle"

164 Layla Gabriel de Oliveira

PROFESSOR CONVIDADO

GUEST PROFESSOR

Metamorfose como tradução especulativa

Metamorphosis as speculative translation

178 Rodrigo Tadeu Gonçalves

AUTOR CONVIDADO

GUEST AUTHOR

Questionário Proust

Proust Questionnaire

211 Jussara Salazar

ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERARY STUDIES

“Cartas perto do coração”: a composição do romance *A maçã no escuro* nas cartas entre Clarice Lispector e Fernando Sabino

“Cartas perto do coração”: the composition of the novel A maçã no escuro in the letters between Clarice Lispector and Fernando Sabino

217 Raynara Isis Barbosa Voltan

Notícias de jornais em *Essa gente*, de Chico Buarque

Newspaper news in Essa gente, de Chico Buarque

235 Roberta Lehmann

Paisagens urbanas, suburbanas e superurbanas: a lírica de Chacal e a figuração dos centros urbanos

Urban, suburban and superurban landscapes: Chacal’s lyrics and the figuration of urban centers

252 Rafael Iatzaki Rigoni

A transformação da relação ética com a alteridade na literatura

The transformation of ethical relations with alterity in literature

271 Lucca Marthius Reginatto Lobato

Redes literárias e a literatura de fronteira: relações entre Fabián Severo e Ernesto Díaz

Literary networks and borders literature: relations between Fabián Severo e Ernesto Díaz

290 Gabriel Camargo Onesko

Devir-animal e outros devires em Roberto Piva

Becoming-animal and other becomings in Roberto Piva

309 Pablo Vinícius Nunes Garcia

Inescapável sofrer: o destino dos pobres em “Erva brava”, de Paulliny Tort

Inescapable suffering: the fate of the poor in “Erva Brava”, by Paulliny Tort

328 Erika Larissa Santos Sousa

“A continuação”: escrita e subversão em Silvina Ocampo

“A continuação”: writing and subversion in Silvina Ocampo

345 Priscila Silva de Sá Santos

Os silêncios como matéria-prima da literatura: uma leitura de *Hospício é Deus: diário I*, de Maura Lopes Cançado


Silences as raw material for literature: a reading of Hospício é deus: diário I, by Maura Lopes Cançado

362 Fernanda de Andrade

Amazônia: um canto de luta em forma de poesia nas toadas dos bumbás de Parintins

Amazônia: a song of fight in the form of poetry in the toadas of the bumbás of Parintins

380 Larissa Menezes de Freitas



A moderna poesia plástica da vida: diálogos possíveis entre Anita Malfatti e Lily Briscoe
The modern plastic poetry of life: possible dialogues between Anita Malfatti and Lily Briscoe
399 Beatriz Tavares

Os retratos do Haiti em *País sem chapéu*, de Dany Laferrière: entre a pintura naïf e a fotografia
The portraits of Haiti in Pays sans chapeau, by Dany Laferrière: between literature and photography
417 Tayla de Souza Silva

A Representatividade da literatura brasileira escrita por mulheres no curso de Letras da Universidade Federal do Paraná
The Representation of brazilian literature written by women in the course of literature at the Federal University of Paraná
434 Ariane Rodrigues de França Fortunato

PROFESSOR CONVIDADO
GUEST PROFESSOR

As aventuras da teoria literária no Brasil da redemocratização política
The adventures of literary theory in Brazil during political redemocratization
456 Susana Scramim

João Cabral e a literatura medieval espanhola
João Cabral and medieval spanish literature
476 Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra

AUTOR CONVIDADO
GUEST AUTHOR

Questionário Proust
Proust Questionnaire
499 Ricardo Corona



ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

LINGUISTIC STUDIES

ANÁLISE SOBRE A DEFINIÇÃO DE SUJEITO EM UM LIVRO DIDÁTICO DO PNLD:

Implicações de uma visão instrumental do ensino de gramática

ANALYSIS ON THE DEFINITION OF SUBJECT IN A PNLD TEXTBOOK

Implications of an instrumental view of grammar teaching

Amanda Patriota Costa¹

Karolyne S. de Paula²

Maria Eduarda Goulart Magalhães Pinto³

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar a unidade que aborda “sujeito” no livro didático de 6º ano *Se liga na língua: leitura, produção de texto e linguagem* (Ormundo; Siniscalchi, 2018), que está incluído no Programa Nacional do Livro Didático (PNLD). A partir das definições de sujeito simples, composto e desinencial apresentados na unidade do livro analisada, identificamos como tais conceitos são descritos por estudos linguísticos recentemente publicados. Por fim, propusemos uma interpretação alternativa dos exercícios com base na gramática descritiva.

Palavras-chave: ensino; gramática; sujeito.

ABSTRACT: This article aims to analyze the unit on “subject” in the 6th grade textbook *Se liga na língua: leitura, produção de texto e linguagem* (Ormundo; Siniscalchi, 2018), included in the National Textbook Program (PNLD). Based on the definitions of simple, compound and desinential subjects presented in the analyzed unit, we sought to identify how such concepts are described by recently published linguistic studies. Finally, we proposed an alternative interpretation of the exercises based on descriptive grammar.

Keywords: teaching; grammar; subject.

¹ Graduanda, UFPR.

² Graduanda, UFPR.

³ Graduanda, UFPR.

1. INTRODUÇÃO

Para o senso comum, a noção de saber português está arraigada em um “falar e escrever bem”, o que também é estipulado por gramáticas normativas (GNs). Essa noção, também chamada de “erro clássico” (Foltran; Knöple; Carrera, 2017, p. 31), deriva de uma “falta de compreensão da maneira como a língua evolui e o entendimento equivocado de que a língua escrita precede a língua falada e não vice-versa” (ibid.). Tal noção ainda é forte no sistema educacional atual, visto que livros didáticos e o programa curricular de língua portuguesa são baseados em preceitos normativos que, geralmente, não estimulam a reflexão linguística por parte dos alunos (Perini, 2007).

Ler e escrever são atividades necessárias para o ensino da língua e é papel da escola ensinar aos indivíduos o que não se sabe e o que não costuma estar disponível no círculo familiar (Figueiredo Silva, 2020 *apud* Simioni, 2022). Nesse sentido, quando se trata da gramática — aqui tratada como gramática internalizada, ou “um sistema de regras e princípios que nos permite gerar e interpretar as estruturas da língua” (Simioni, 2022, p. 172) —, seu lugar no ensino é muito defendido por possibilitar aos alunos uma maior compreensão de sua língua materna, dada a observação dos fatos linguísticos e o apontamento de suas regularidades (Foltran; Knöple; Carrera, 2017).

Embora necessárias enquanto documento de referência, as GNs são baseadas num modelo estático de língua, que prevê um padrão ideal a ser seguido (Foltran; Knöple; Carrera, 2017). A língua, no entanto, é objeto de variação e mudança (Martins et al., 2013) — um fato frequentemente ignorado em GNs, as quais prescrevem normas engessadas. Desse modo, GNs implicam tornar o “saber português” em um elemento abstrato para os alunos, um componente dissociado da realidade deles. Por sua vez, um

ensino pautado nesse modelo está fadado ao reducionismo, pois considera outras maneiras do uso da língua como desviantes da norma-padrão⁴.

No ensino de língua, como visto pela Teoria Gerativista proposta por Chomsky, é preciso reconhecer que há dois tipos de conhecimento: o adquirido independentemente e o adquirido no ambiente escolar. Segundo essa teoria, o indivíduo já nasce com a faculdade da linguagem, ou seja, com competência linguística, e a desenvolve ao entrar em contato com a língua de seu ambiente, internalizando o funcionamento dessa língua como uma gramática própria (Negrão; Scher; Viotti, 2002). Portanto, todo falante nativo é competente no uso de sua língua materna (Simioni, 2022).

É importante que os alunos entendam que têm uma gramática internalizada, definida como o conjunto de regras que o falante domina. O “saber gramática” viria, portanto, de um “amadurecimento progressivo (ou da construção progressiva), na própria atividade linguística, de hipóteses sobre o que seja a linguagem e de seus princípios de regras” (Franchi, 2006, P. 25 *apud* Foltran; Knöple; Carrera, 2017). Assim como é preciso ajudar os alunos a compreender que a língua é constitutivamente heterogênea (Faraco, 2008), é igualmente necessário que os alunos entendam que a norma-padrão é idealizada. Entendemos que a norma-padrão deva ser ensinada contemplando a gramática internalizada do aluno, o que possibilitaria uma maior disposição em aprender e desenvolver o uso da norma. No entanto, esse objetivo só pode ser alcançado se os livros didáticos reconhecerem esses indivíduos como sujeitos capazes de fazer reflexão linguística e de descrever a língua como um amálgama de variedades e não meramente como um conjunto de regras a serem memorizadas (Faraco, 2008).

⁴ Foltran, Knöple e Carrera (2017) detalham de forma mais aprofundada o panorama linguístico em relação ao ensino de gramática no Brasil e mudanças de paradigma que ocorreram ao longo do tempo. No escopo do presente artigo, apresentamos esse aspecto brevemente a fim de contextualizar as bases de nossa análise e crítica.

Propomo-nos, no escopo desse artigo, a examinar a abordagem de sujeito em um livro didático. Escolhemos analisar como o LD de 6º ano *Se liga na língua: leitura, produção de texto e linguagem* (Ormundo; Siniscalchi, 2018) aborda sujeito simples, sujeito composto e sujeito desinencial, levando em conta as bibliografias escolhidas pelos autores, a explicação dada a cada tópico e os exercícios de aplicação. A partir disso, buscamos analisar o material criticamente, à luz de estudos linguísticos mais recentes, como os desenvolvidos por Carlos Alberto Faraco (2008), Leonor Simioni (2022), Sandra Quarezemin (2021), Maria José Foltran, Andrea Knöple e Marcos Carrera (2017) e Mário Perini (2007) para, assim, sugerir novas propostas de apresentação e definição de “sujeito”, bem como exercícios didáticos para se trabalhar essa categoria.

As perguntas norteadoras para a formulação da nossa proposta foram: quais são as regularidades que o aluno tem internalizadas? Como fazer o aluno acessar sua língua? Dessa maneira, reformulamos alguns exercícios da unidade, além de incluir explicações alternativas, pois entendemos que ensinar gramática não se resume a ditar normas. Consideramos, acima de tudo, que o aluno é capaz de fazer reflexão linguística por possuir uma gramática internalizada. Por fim, vale ressaltar que nossa preferência em analisar esse livro didático em específico é justificada por sua presença na lista de materiais previstos no Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) e porque sua coleção está disponível no site da editora; já a escolha de tratar da categoria “sujeito” foi fundamentada em sua elementaridade na classificação sintática, que começa a ser trabalhada no início do Fundamental II.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA CRÍTICA

O ensino de gramática possibilita um primeiro contato com a ciência (Foltran; Knöple; Carrera, 2017). Nesse sentido, linguistas entendem que o fazer científico pode ser desvinculado do ensino da norma culta (Foltran; Knöple; Carrera, 2017; Oliveira; Quarezemin, 2016). O objeto de estudo da gramática seria, portanto, a observação de

fatos linguísticos do cotidiano, em que a construção de regras gramaticais é “tornar visível um conhecimento que já temos” (Foltran; Knöple; Carrera, 2017, p. 25). Entretanto, livros didáticos (LD) referentes ao ensino de língua portuguesa, de maneira geral, abordam os conteúdos gramaticais de modo simplista, calcando-se principalmente em GNs.

O que se pode observar é que, em outras disciplinas, a taxonomia costuma ser elementar nas análises. No entanto, quando se trata do ensino de gramática, a classificação de palavras é vista de modo instrumental, i.e. como um fim em si mesma, e não como um instrumento de observação e descrição dos fenômenos linguísticos (Faraco, 2008). É muito comum no ambiente escolar pedir para que se identifique o “sujeito” de um enunciado, sendo este o objetivo final da análise sintática, e não uma forma de compreender o funcionamento da língua e descrevê-lo. Diante dessa problemática, surge o fenômeno de “encurtamento” da língua, em que é muito mais relevante corrigir “erros” orais ou escritos do que observar o funcionamento linguístico em si (Faraco, 2008).

A fim de instigar a reflexão linguística no ambiente escolar, Hochsprung e Quarezemin (2021) propuseram uma abordagem reflexiva da gramática partindo da construção do pensamento científico, ou seja, “um estudo que adota uma metodologia científica de observação de dados, criação de hipóteses e conclusões a partir de teses” (ibid., p. 165). Nessa abordagem, os autores sugerem a noção de gramaticalidade/aceitabilidade como prática de análise com os alunos, sem o caráter normativo. Alguns dos exemplos apresentados com o intuito de “desmistificar a crença de que a gramática está ligada somente à prescrição” (ibid., p. 175) foram: (1) *As janelas da minha casa batem sol*; (2) *Floripa chove muito no verão*; (3) *O celular acabou a bateria*. Essas construções são aceitas, pois ocorrem naturalmente na fala. No entanto, elas deveriam ser estruturadas de maneira diferente de acordo com a GN (ibid., p. 175): (1) *Bate sol nas janelas da minha casa*; (2) *Em Floripa, chove muito no verão*; (3) *Acabou a*

bateria do meu celular. Os exemplos apontados pelos autores mostram que “o sujeito no português brasileiro nem sempre segue os padrões esperados pela GT” (Hochsprung; Quarezemin, p. 176).

O estudo do sujeito pode ser um ponto de partida produtivo para o ensino de gramática. Esse é um conteúdo bastante recorrente nas aulas de língua portuguesa (LP) nos níveis Fundamental e Médio, cujo ensino está previsto nos documentos oficiais. Além disso, ele tem relação direta com a concordância verbal, “cujo caráter variável no português brasileiro é sabidamente um alvo de preconceito linguístico” (Simioni, 2022, p. 171). Assim, é preciso questionar as inconsistências e incoerências das definições de sujeito dadas pela gramática tradicional, visto que, geralmente, essas definições são semânticas e não sintáticas (idib.).

3. ANÁLISE DA UNIDADE

A análise foi realizada em passos. Primeiramente, situamos quais habilidades seriam trabalhadas na unidade *Sujeito Determinado*, visto que elas são apresentadas logo no início da unidade. Resgatamos, então, os códigos das habilidades na Base Nacional Comum Curricular (BNCC).

Figura 01 – Habilidades trabalhadas na unidade

Mais da língua e Isso eu já vi

CG: 1, 2, 3, 4, 7

CEL: 1, 2, 3, 4, 5

CELP: 1, 2, 3, 4, 6

Habilidades: EF06LP12,
EF67LP05, EF67LP07,
EF67LP32, EF69LP03,
EF07LP07, EF08LP06

Fonte: Ormundo e Siniscalchi (2018, p. 250).

As habilidades descritas acima são:

(EF06LP12) Utilizar, ao produzir texto, recursos de coesão referencial (nome e pronomes), recursos semânticos de sinonímia, antonímia e homonímia e mecanismos de representação de diferentes vozes (discurso direto e indireto).

(EF06LP07) Identificar, em textos, períodos compostos por orações separadas por vírgula sem a utilização de conectivos, nomeando-os como períodos compostos por coordenação.

(EF67LP32) Escrever palavras com correção ortográfica, obedecendo às convenções da língua escrita.

(EF69LP03) Identificar, em notícias, o fato central, suas principais circunstâncias e eventuais decorrências; em reportagens e fotorreportagens o fato ou a temática retratada e a perspectiva de abordagem, em entrevistas os principais temas/subtemas abordados, explicações dadas ou teses defendidas em relação a esses subtemas; em tirinhas, memes, charge, a crítica, ironia ou humor presente.

(EF07LP07) Identificar, em textos lidos ou de produção própria, a estrutura básica da oração: sujeito, predicado, complemento (objetos direto e indireto).

(EF08LP06) Identificar, em textos lidos ou de produção própria, os termos constitutivos da oração (sujeito e seus modificadores, verbo e seus complementos e modificadores). (BNCC, p. 171–189).

Chegamos à conclusão de que as habilidades visadas eram as *EF67LP32*, *EF07LP07* e *EF08LP06*. A *EF07LP07* pressupõe que o aluno será capaz de identificar sujeito, predicado e complemento em textos. Os autores explicam como esse tema será abordado e quais competências serão trabalhadas a partir dele:

[...] os estudos de concordância verbal e nominal sejam feitos conforme são estudadas as funções sintáticas de sujeito, adjunto adnominal e predicativo do sujeito. Refletindo sobre essas funções [...], o estudante está preparado para compreender a relação entre elas e outros termos das orações. (Ormundo; Siniscalchi, 2018, p. 250).

Na definição acima, os autores entendem que *sujeito, adjunto adnominal e predicativo do sujeito* são elementos necessários para que se explique a *concordância verbal*, ou seja, os elementos gramaticais não têm um valor por si só e sim que precisam ser utilizados a fim de compreender os efeitos de sentido de um enunciado—essa noção é própria da gramática descritiva (GD), definida como “sistema de noções as quais se descrevem os fatos de uma língua” (Franchi, 2006 *apud* Foltran; Knöple; Carrera, 2017). A proposta desenvolvida pelos autores demonstra uma consciência teórica de que é preciso ver as categorias gramaticais como um instrumento de análise.

Apesar de Ormundo e Siniscalchi apresentarem um discurso coerente com as habilidades da BNCC e as novas propostas linguísticas (i.e. aquelas que não se limitam à GN), a proposta mais descritiva vista acima não chega à prática efetiva. Isso pôde ser observado a partir de como o sujeito é definido e dos exercícios de aplicação (Figura 02). Na análise da unidade, observamos uma separação entre gramática e sentido. Embora os exercícios da unidade trabalhem a interpretação de maneira apropriada, incentivando o aluno a captar os efeitos de sentido de um enunciado, o ensino de gramática segue estagnado na mesma ideia do senso comum — a de categorização. Observamos um padrão nos exercícios: neles, as primeiras questões eram relacionadas à interpretação de texto e as demais relacionadas à sintaxe, não havendo articulação entre gramática e sentido.

Em um segundo passo, analisamos a lista de referências bibliográficas usadas no LD (Ormundo; Siniscalchi, 2018, p. LXVIII). O livro, que é também um manual do professor, inclui nomes importantes para a linguística, como Marcos Bagno, Mikhail Bakhtin e Irandé Antunes. No entanto, não observamos os conceitos das obras desses autores aplicados na unidade analisada. Uma das referências citadas é *Preconceito*

linguístico: o que é, como se faz de Bagno (2008), que discorre sobre variações e preconceitos linguísticos. Apesar de estar incluída na parte de manual do professor, o panorama apresentado no trabalho de Bagno não é incluído na explicação sobre o *sujeito desinencial* na unidade. Essa explicação, como será discutido mais adiante, destoa do panorama linguístico atual, em que a desinência verbal não indica necessariamente a pessoa verbal devido à simplificação dos paradigmas flexionais (Duarte, 1996).

Quando os sujeitos simples e composto são abordados na unidade, observamos uma falta de exemplos que contemplem outras variedades linguísticas (distintas da norma-padrão) e construções gramaticais, como orações com tópico⁵. Além disso, a unidade analisada não traz exercícios sobre sujeito nulo, o que pode levar o aluno a não assimilar esse conceito. Notamos que a aplicação dessas teorias ficou inconsistente, visto que a classificação sintática é colocada como um fim em si mesma. Como a variedade linguística é pouco explorada, tampouco são oferecidos exercícios que trabalhem estruturas presentes em usos distintos da língua. As ponderações feitas por Carlos Franchi (2006 *apud* Foltran, 2017) sintetizam esse fenômeno: muitas vezes, os mecanismos de análise da GD são usados na prática escolar como uma forma de perpetuar noções prescritivas e encarar dizeres populares como não-gramaticais. Dessa forma, a aplicação das teorias linguísticas se torna limitada e não prepara adequadamente os alunos para lidar com a complexidade da LP.

⁵ Segundo Quarezemin e Hochsprung (2021, p. 167), o “tópico” pode ser definido como elemento sobre o qual se faz uma afirmação, considerado um “elemento informacional-discursivo”.

um só núcleo”, e o sujeito composto, formados por “dois ou mais núcleos” (Ormundo; Siniscalchi, 2018, p. 251). Essa definição é adequada para a gramática descritiva. Entretanto, nos exemplos dessas categorias, não há menção a outras variedades linguísticas, o que demonstra a dificuldade em se trabalhar a língua como ela é, com exemplos não fabricados de forma parecida, tais como: *Os peixe maior devora os menor; Os peixes mais grande devora os mais pequeno; Grandes empresa e peixes grande se assemelha; Grandes empresa e peixes grande*. Assumir outras variedades linguísticas como contundentes é assumir a heterogeneidade da língua (Faraco, 2008) e descolar o método científico da norma culta, visto que entender a gramática como ciência implica investigar o comportamento da língua em seus diversos usos (Foltran; Knöple; Carrera, 2017). Também havia a oportunidade de abordar orações com tópico, valendo-se de uma variação do exemplo já dado: *Os peixes maiores, eles devoram os menores*.

A partir desse ponto, o livro traz a definição de *sujeito desinencial* na passagem a seguir: “é reconhecido, no predicado, pela desinência do verbo” (Ormundo; Siniscalchi, 2018, p. 251). Entretanto, à luz de novos estudos linguísticos, essa acepção é incoerente para o português atual. Afinal, Duarte (1996), a partir da análise de peças de teatro ao longo das décadas, notou que existe um fenômeno de simplificação dos paradigmas flexionais em nossa língua, fato observado pelo número de sujeitos realizados ter aumentado significativamente em detrimento dos nulos. Conforme esses dados, a autora buscou uma razão para esse aumento e chegou à conclusão de que ele se dá pela popularização do uso de “você” e de “a gente”, que flexionam os verbos de maneira idêntica à terceira pessoa do singular (ele), como pode ser observado na tabela a seguir:

Tabela 01 – Simplificação dos paradigmas flexionais

Pessoa	Núm.	Paradigma 1	Paradigma 2	Paradigma 3
1 ^a	sing.	cant-o	cant-o	canta-o
2 ^a direta	sing.	canta-s	-	-
2 ^a indireta	sing.	canta-0	canta-0	canta-0
3 ^a	sing.	canta-0	canta-0	canta-0
1 ^a	plur.	canta-mos	canta-mos	canta-0
2 ^a direta	plur.	canta-is	-	-
2 ^a indireta	plur.	canta-m	canta-m	canta-m
3 ^a	plur.	canta-m	canta-m	canta-m

Fonte: Duarte (1996, p. 109).

Nesse sentido, quando o livro caracteriza o *sujeito desinencial* como uma relação intrínseca entre a desinência verbal e os pronomes, é possível perceber que existe uma pressuposição normativa de que os verbos são conjugados segundo as pessoas *eu, tu, ele, nós, vós, eles*. Portanto, não seria necessário anunciar o sujeito, visto que ele ficaria evidente na desinência verbal. Atualmente, utilizamos as pessoas: *eu, tu/você, ele, nós/a gente, vocês, eles*, o que muda essencialmente essa definição, visto que *você, ele e a gente* conjugam os verbos da mesma maneira, sendo impossível, partindo unicamente de suas desinências verbais (*a gente/ele/você canta*), apontar qual pessoa está conjugando determinado verbo.

Portanto, a definição trazida pelo livro é inadequada e incompleta para o ensino de sujeito nulo, uma vez que desconsidera o funcionamento real da língua. Esse

funcionamento indica que só se diferencia uma pessoa a partir da desinência verbal se ela for de 1ª pessoa do singular (eu) ou de 1ª pessoa do plural (nós) e essa diferenciação é majoritariamente reservada à escrita. Nenhum desses elementos é abordado na unidade analisada, o que deixa lacunas na aprendizagem. Essa questão será analisada a partir das Figuras 04 a 07 a seguir, em que estão os exercícios de aplicação trazidos na unidade:

Figura 04 – 1º exercício de aplicação

2 Leia esta notícia.

Casal é resgatado pela Marinha americana de ilha deserta no Pacífico

Linus e Sabina Jack escreveram um pedido de socorro na areia da ilha de Fayu, na Micronésia

ILHA FAYU, MICRONÉSIA. Parece roteiro de cinema, mas é verdade. Um casal foi resgatado de uma ilha deserta no Pacífico depois que seu pedido de socorro foi avistado por um avião da Marinha dos Estados Unidos. As fotos com o pedido de SOS desenhado na areia da ilha de Fayu, na Micronésia, foram divulgadas neste sábado pela conta do Twitter @USNavy, embora o resgate tenha acontecido no último dia 25.

Linus e Sabina Jack, ambos de 50 anos, ficaram desaparecidos por uma semana. O casal saiu da ilha de Weno no dia 17 de agosto sem o equipamento de emergência e esperava chegar à ilha de Tamatam no dia seguinte. Como não chegaram, foi iniciada uma busca, que contou com 14 barcos e dois aviões que rastrearam 30 mil km². O sinal de SOS foi visto por um avião da Marinha americana, que acionou a guarda costeira para o salvamento de Linus e Sabina. [...]

Casal é resgatado pela Marinha americana de ilha deserta no Pacífico. *O Globo*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/casal-resgatado-pela-marinha-americana-de-ilha-deserta-no-pacifico-20005929>>. Publicado em: 28 ago. 2016. Acesso em: 10 maio 2018.

de estragar o peixe e, sem entender o gosto humano, sente-se ofendido.



Fonte: Ormundo e Siniscalchi (2018, p. 252).

Figura 05 – Questões do 1º exercício

2a. Sugere que os fatos são quase inacreditáveis, estão distantes do que costuma acontecer cotidianamente.

- Ao afirmar que a situação vivida pelo casal “parece roteiro de cinema”, o produtor da notícia inclui, no relato dos fatos, uma observação pessoal. O que ele sugere quando faz essa comparação?
- Que palavras são usadas, no título e na linha fina, para designar as pessoas que foram salvas? *Casal; Linus e Sabina Jack.*
- Nem sempre o sujeito pratica uma ação. Observe as orações do título e da linha fina: em qual delas o sujeito sofre a ação?
- Anote mais dois exemplos do texto em que o sujeito sofre a ação e sublinhe a locução verbal que expressa tal ação.
- Em algumas orações com sujeito que sofre a ação, informa-se quem a praticou. Transcreva dois exemplos desses praticantes.

Além de simples, composto ou desinencial, o sujeito determinado pode ser classificado como **sujeito agente**, quando realiza a ação expressa pelo verbo (*O casal escreveu o pedido de socorro*), ou **sujeito paciente**, quando sofre o processo expresso pelo verbo (*O pedido de socorro foi escrito pelo casal*).

Quando há um termo responsável pela ação em uma oração com sujeito paciente, esse termo é chamado de **agente da passiva**: *O casal foi resgatado por marinheiros.*

2c. Na oração do título, o casal sofre a ação de ser resgatado.

Lembra?

Linha fina é a frase que vem logo depois do título; é uma espécie de subtítulo.

2d. “Um casal foi resgatado”; “seu pedido de socorro foi avistado”; “As fotos com o pedido de SOS desenhado na areia da ilha de Fayu, na Micronésia, foram divulgadas”; “foi iniciada uma busca”; “o sinal de SOS foi visto”.

2e. Exemplos: “pela Marinha americana”; “por um avião da Marinha dos Estados Unidos”; “pela conta do Twitter @USNavy”; “por um avião da Marinha americana”.

- 3 Leia uma tirinha do quadrinista roraimense Armando Vitor.

Fonte: Ormundo e Siniscalchi (2018, p. 253)

O Exercício 2 (Figuras 04 e 05) inicia com uma pergunta de interpretação: “a) Ao afirmar que a situação vivida pelo casal ‘parece roteiro de cinema’, o produtor da notícia, inclui, no relato dos fatos, uma observação pessoal. O que ele sugere quando faz essa comparação?”. Esse tipo de abordagem costuma ser produtiva no ensino de LP, já que trabalha os efeitos de sentido de um texto. Dessa forma, o aluno precisa de uma competência crítica de leitura para interpretar o que está lendo a fim de compreender o que foi pedido. O subitem (b), então, instrui o aluno a identificar as palavras usadas no título e na linha fina da reportagem, o que ajuda no processo de internalização do gênero textual jornalístico.

Já os subitens (c), (d) e (e) têm como objetivo fazer com que o aluno aponte qual sujeito gramatical pratica e sofre a ação sem que indique, primeiramente, o verbo da oração: “Nem sempre o sujeito pratica uma ação. Observe as orações do título e da linha fina: em qual delas o sujeito sofre a ação?”. O aluno precisa entender, primeiramente, a noção de sintagma e de hierarquia dos elementos gramaticais a partir do verbo e não a partir de outros elementos. Para isso, é fundamental que ele compreenda que a identificação do sujeito depende da compreensão do sentido do verbo e da sua estrutura argumental (Simioni, 2022). Portanto, seria mais adequado reformular o enunciado e colocar como primeiro passo a identificação do verbo da oração para, depois, pedir para o aluno identificar o sujeito da frase e, por fim, diferenciar quem sofre a ação e quem a pratica. Uma noção parecida pode ser observada no Exercício 3:

Figura 06 – Exercício 3

3 Leia uma tirinha do quadrinista roraimense Armando Vitor.

USNavy; “por um avião da Marinha americana”.

Turma da Jurema **Armando Vitor**

setembro 11, 2016

a) No primeiro quadrinho, Jurema conta o motivo de sua animação. Qual é?

b) Como a sequência da tirinha desconstrói a declaração inicial?

c) Com base nas duas respostas, conclua: o que provoca o humor da tira? *A quebra de expectativa.*

d) Qual é o sujeito da locução verbal *vai começar*, do primeiro quadrinho? *O sujeito é “as Olimpíadas”.*

e) Explique por que a concordância entre essa locução verbal e seu sujeito não está adequada à norma-padrão.

f) O equívoco indicado no item **e** é admitido no contexto da tira, que é informal. E em uma situação de fala formal, esse tipo de desvio é aceitável? Explique. *Não. Em uma situação de fala formal, espera-se um uso mais cuidadoso e monitorado da língua.*

3a. O início das Olimpíadas em breve, já que Jurema gosta muito de esportes.

3b. Embora queira aumentar o volume da TV, Jurema fica com preguiça de se levantar para pegar o controle remoto, o que sugere que ela é sedentária, e não esportista, como havia afirmado.

3e. O sujeito está no plural (as Olimpíadas), e a locução verbal deveria concordar com ele (vão começar).

252

Fonte: Ormundo e Siniscalchi. (2018, p. 253)

Nesse exercício, os subitens (a), (b) e (c) são importantes para a interpretação da tirinha, uma vez que se espera do aluno a capacidade de articular os acontecimentos narrados com seus efeitos de sentido, que podem, ou não, causar humor. Além disso, há uma preocupação com o uso do texto, visto que ele é colocado como um elemento que deverá ser lido e interpretado pelo aluno. No que diz respeito ao ensino de gramática, é possível observar algumas inconsistências nas questões propostas.

Apesar de o subitem (d) requerer que o aluno faça uma classificação do sujeito gramatical — o que é adequado, já que esse aspecto é trabalhado em seguida pelos outros tópicos do exercício —, seria mais produtivo iniciar a questão pedindo ao aluno que identificasse o verbo da oração. O sujeito, além de ser o elemento principal da oração, só pode ser identificado a partir de sua grade argumental (Simioni, 2022). Já o subitem (e) requer que o aluno identifique o motivo pelo qual a frase não apresenta concordância entre a locução verbal e o sujeito conforme a norma-padrão.

Em (f), percebemos que a pergunta analisada não leva em consideração a proximidade da tirinha com a oralidade, nem possíveis intenções do autor; por exemplo, em causar verossimilhança por meio do uso de frases da língua corrente, ou que esse tipo de expressão faça parte de uma variante linguística. O enunciado afirma que “Já vai começar as Olimpíadas” é um *equivoco*.

No entanto, desde a consolidação da linguística enquanto ciência, é preciso pensar em *adequação e inadequação* linguística, visto que “assim como um químico não diz que uma reação é certa ou errada [...], um linguista não condena certas maneiras de falar [...], mas procura descrever e explicar as construções, as formas” (Fiorin, 2018, p. 37). Estudos linguísticos têm ido à contramão da ideia de “pureza” e de que uma variedade é melhor do que outra, cunhando, de maneira consistente, o argumento de que “todas as manifestações linguísticas constituem fatos da língua” (Foltran; Knöple; Carreira, 2017, p. 31).

Além disso, o exercício estabelece contexto “formal” e “informal” de maneira extremamente abstrata. Faraco (2008) aponta que existem diferenças teóricas e de definição entre fala formal e informal, escrita formal e informal, fala/escrita culta, estilo, variação social e estilística. No entanto, nenhuma dessas distinções é mencionada no enunciado, o que passa a impressão de que qualquer contexto formal impediria o uso da frase “Já vai começar as Olimpíadas”, o que não é, necessariamente, verdade. Isso reforça a dicotomia entre o “culto” e o “popular”, como se, na prática, não fosse possível observar aproximações entre eles, como na utilização recorrente de períodos iniciados por pronomes átonos, como em “Te amo” ou “Me espera” (Faraco, 2008).

Perde-se também a oportunidade de fazer o aluno refletir acerca das inversões *verbo-sujeito* no português brasileiro e de que maneira isso impacta no sentido e na concordância verbal (Hochsprung; Quarezemin, 2021). Isso ocorre porque dizer “Já vai começar as Olimpíadas” não é a mesma coisa que dizer “As Olimpíadas já vai começar”. Nesse caso, seria possível elaborar um exercício que fizesse o aluno perceber que, de modo geral, não há concordância verbal quando os sujeitos estão pospostos, como nas frases: *pela manhã, veio as cargas; chegou hoje de manhã os arquivos*.

Sujeito nulo também poderia ser trabalhado por meio da própria tira trazida pelo exercício, como em: “*Amo muito esporte! Sou muito esportiva*” e “*Só preciso pegar esse controle para aumentar o volume*”. Isso seria possível por meio da identificação de efeitos de sentido: é diferente dizer *Eu amo muito esporte! Eu sou muito esportiva* e *Eu só preciso pegar esse controle?* É importante explicar a desinência verbal como não sendo o que define os pronomes do caso reto (Duarte, 1996). Por exemplo, é possível optar pelo uso ou não do pronome pessoal na primeira pessoa do singular e plural (*eu* e *nós*), um fenômeno geralmente observado na escrita. No entanto, em outras formas verbais, como na segunda pessoa do singular (*você*) e na segunda pessoa do plural (*vocês*), isso não é possível, já que a desinência verbal não indica, necessariamente, a

pessoa do verbo. Por exemplo, nas frases a) A gente canta muito bem; b) Ele canta muito bem; c) Você canta muito bem, a desinência verbal não indica a pessoa gramatical.

O que se pode depreender deste exercício é que existem boas intenções na hora de se aplicar os conteúdos apresentados. No entanto, a falta de explicações mais concretas – como definições mais adequadas e completas de sujeito e de sujeito nulo e exemplos que não fossem exclusivamente normativos – gera lacunas na aprendizagem. Observemos agora o Exercício 4 na Figura 07.

Figura 07 – Exercício 4

Este é um girino de perereca da espécie *Frankixalus jerdonii*. Durante um século, se acreditou que esses animais haviam desaparecido da natureza. Mas, em uma noite de 2007, uma equipe de pesquisadores indianos estavam na floresta pesquisando sobre outros anfíbios quando teriam ouvido uma “verdadeira orquestra” vinda do topo das árvores. Eles iniciaram uma investigação e descobriram que o animal, além de não ter desaparecido, faz parte de um novo gênero de pererecas, o *Frankixalus*. Os resultados do estudo foram publicados [...] na revista científica *Plos One*.



Bichos que foram notícia. UOL notícias. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/album/2016/01/04/bichos-que-foram-noticia.htm?abrefoto=19%23fotoNav=13#fotoNav=30>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

- a) Por que as pererecas da espécie citada no texto tornaram-se assunto de uma notícia?
- b) De acordo com a notícia, havia muitas pererecas da espécie *Frankixalus* na floresta onde estavam os pesquisadores indianos. Como esse fato foi indicado no texto?
- c) Qual é o sujeito da oração “Mas, em uma noite de 2007, uma equipe de pesquisadores indianos estavam na floresta”? Classifique-o e indique seu núcleo.
- d) Segundo a norma-padrão, o verbo deve concordar com o núcleo do sujeito determinado. Que equívoco pode ser observado na oração indicada no item anterior? O que, provavelmente, causou esse equívoco?
- e) Reescreva a mesma oração três vezes, trocando o sujeito por:
- I. vários pesquisadores;
 - II. um grupo de pesquisadores;
 - III. cerca de dez pesquisadores;
 - IV. a maioria dos pesquisadores.
- Se precisar, consulte o quadro no final da questão 5.

4a. Porque se acreditava que elas estavam extintas da natureza, até uma equipe de pesquisadores indianos descobrir que isso não era verdade.

4b. O texto menciona uma “verdadeira orquestra” ouvida pelos pesquisadores, o que sugere uma quantidade grande desses animais.

4c. Uma equipe de pesquisadores indianos: sujeito simples; núcleo: equipe.

4d. O verbo está no plural, portanto não concorda com o núcleo do sujeito: equipe. É possível indicar dois motivos para o equívoco: a concordância teria sido feita com a expressão no plural que acompanha o núcleo, *pesquisadores indianos*, ou com a ideia de que *equipe* é uma palavra que sugere várias pessoas.

4e. Mas, em uma noite de 2007, vários pesquisadores estavam na floresta; [...] um grupo de pesquisadores estava na floresta; [...] cerca de dez pesquisadores estavam na floresta; a maioria dos pesquisadores estava/estavam na floresta.

Fonte: Ormundo e Siniscalchi (2018, p. 254)

No Exercício 04 (Figura 07), as questões foram elaboradas a partir de uma notícia. Os subitens (a) e (b) dizem respeito à interpretação do texto e são adequados a esse objetivo. Já os subitens (c) e (d) se limitam à classificação dos sintagmas e à pressuposição de que existe um equívoco na frase destacada: “Uma equipe de

pesquisadores indianos estavam na floresta”. Não é próprio da GD definir o que é “certo” ou “errado” na língua (Franchi, 2006 *apud* Foltran; Knöple; Carrera, 2017). Nesse sentido, é necessário reformular a pergunta. Seria possível, nesse caso, utilizar o gênero textual da notícia como uma forma de dizer que a frase não estaria adequada ao contexto, que exige uma escrita em norma culta. Dessa forma, a classificação do sujeito deveria vir a partir da noção de concordância e não antes dela.

Por fim, no subitem (e), a atividade de reescrita pode ser eficiente para reforçar a concordância entre sujeito e verbo. Porém, não leva o aluno a questionar o porquê de o enunciado ter sido escrito como “Uma equipe de pesquisadores indianos estavam na floresta” e não *Uma de pesquisadores indianos estava na floresta*. É preciso fazer com que o aluno perceba que a proximidade do verbo “estavam” com o complemento nominal “de pesquisadores indianos” provoca a falta de concordância. Por conta disso, seria melhor reformular as perguntas, transformando-as em uma investigação científica, considerando que o método científico permite a explicitação de um conhecimento dominado tacitamente e essa abordagem visa facilitar a compreensão da língua materna (Foltran; Knöple; Carrera, 2017).

I) Considere a frase “Uma equipe de pesquisadores indianos estavam na floresta” para responder às seguintes questões:

- a) Identifique o verbo da oração.
- b) Em qual forma (pessoa e número) ele está escrito?
- c) Você deve ter observado que o verbo está no plural: “Uma equipe de pesquisadores indianos estavam na floresta”. Você já aprendeu que, em orações declarativas de textos que seguem a norma-padrão, o verbo concorda com o sujeito. No caso apresentado acima, é possível dizer que o sujeito está no plural? Por quê?
- d) Com base nos dados que você coletou, responda:
A frase está adequada ou inadequada para o contexto em que foi escrita?

e) Crie uma hipótese do porquê a concordância foi feita no plural e não no singular.

Fonte: feito pelas próprias autoras com base no exercício supracitado

O exercício acima parte do pressuposto de que o aluno precisa acessar seus próprios conhecimentos gramaticais para entender o porquê da classificação. O *passo-a-passo* permite ao aluno observar de que maneira é possível concluir que a concordância não está adequada no enunciado. Isso se dá a partir da identificação do verbo e desemboca na criação de uma hipótese que não precisa necessariamente ser a correta, mas sim ser pertinente ao fenômeno observado, visto que “a ciência não é um corpo de conhecimento e resultados; é o método de obter esses conhecimentos e resultado” (Perini, 2016 *apud* Foltran; Knöple; Carrera, 2017, p. 20), o que nos impede de cair no purismo da gramática normativa.

4. EXERCÍCIO EM FORMA DE PROJETO DE PESQUISA

A análise anterior sugere uma reformulação das definições e dos exercícios de aplicação no ensino de gramática se quisermos estudar a língua de forma a incentivar os sujeitos a se reconhecerem como capazes de fazer reflexão linguística. Nesse sentido, propomos um exercício no formato de projeto de pesquisa. O intuito é que o aluno use

os conceitos aprendidos como ferramenta de investigação científica, o que, como defendido anteriormente, é uma maneira de promover uma “formação científica inicial” (Foltran; Knöple; Carrera, 2017, p. 35).

A escolha do tema “brincadeiras” foi pensada sob dois prismas. O primeiro diz respeito à pesquisa, visto que, ao fazermos um relato de experiências pessoais, tendemos a fazer mais uso da 1ª pessoa. O segundo refere-se ao caráter generalista do tema, cujo intuito é abarcar a maioria dos adultos que fazem parte do círculo social do aluno.

I) Em grupos de até 4 pessoas, faça uma entrevista com algum adulto sobre quais eram as brincadeiras dele, quando criança. O grupo pode seguir o roteiro a seguir ou elaborar questões próprias. É importante que as respostas sejam transcritas exatamente como foram ditas.

a) Qual o seu nome?

b) Qual a sua idade?

c) Quando você era criança, quais as brincadeiras mais comuns entre você e seus amigos?

d) Qual ou quais dela(s) era(m) sua(s) favorita(s)?

e) Você acha que as brincadeiras de hoje em dia são muito diferentes da sua época?

II) A partir do material coletado, indique os sujeitos nulos e realizados de 1ª pessoa do singular (eu) e conte-os.

III) Com base nessa contagem, responda:

a) O falante usou mais sujeitos nulos ou realizados de 1ª pessoa do singular?

b) Crie uma hipótese do porquê isso acontece.

Obs.: Os dados deverão ser apresentados para a turma em forma de seminário.

Fonte: feito pelas próprias autoras com base no artigo de Foltran, Knöple e Carrera (2017)

No exercício sugerido acima, o principal objetivo é a investigação científica. Um grupo de quatro alunos deve realizar uma entrevista com algum adulto a fim de coletar dados para a produção de uma hipótese. O roteiro pode variar, pois o conteúdo pessoal de cada relato não é o principal ponto do exercício, ainda que seja muito importante que as respostas sejam lidas e comentadas em sala de aula. Após a coleta desse *corpus*, os

alunos deverão, em grupo, discuti-lo. Primeiramente, transcreverão a entrevista para, depois, identificar os sujeitos nulos e realizados de 1ª pessoa do singular (eu). Para isso, eles deverão saber qual a definição dessa classe gramatical. Após a identificação, os alunos deverão fazer uma contagem de ocorrências e uma comparação entre elas. Por fim, eles devem discutir hipóteses acerca do número de ocorrências de cada tópico: por que o sujeito nulo ou realizado tem mais ocorrências?

O objetivo do exercício não é que os alunos cheguem a uma resposta única e definitiva, mas que usem conceitos da gramática descritiva para investigar os fenômenos linguísticos e para que acessem suas próprias competências gramaticais para responder às perguntas propostas (Foltran; Knöple; Carrera, 2017). Além disso, o exercício busca promover a reflexão e o desenvolvimento da capacidade de análise linguística dos alunos, levando-os a compreender melhor sua própria língua materna (ibid.).

5. CONCLUSÃO

Buscamos apresentar neste trabalho aspectos que permeiam o ensino de gramática na escola, assim como algumas limitações da gramática normativa. Percebe-se que o ensino da GN ainda é forte, não só no ambiente escolar, mas também nos materiais didáticos. Ler e escrever são habilidades necessárias para a vida em sociedade e, portanto, devem ser ensinadas de maneira que levem à reflexão e ao pensamento crítico independente, além de ser um meio para um primeiro contato com o método científico.

Ao analisarmos a unidade 8, *Sujeito Determinado*, levamos em conta estudos linguísticos que sugerem novas abordagens para o ensino do sujeito na escola. Tais estudos apontaram para uma prática e reflexão científica sobre a linguagem, a qual estimula o raciocínio lógico-linguístico. Nesse sentido, buscamos também reformular os exercícios de modo que eles levassem os alunos à reconstrução ou desconstrução de

gramáticas. As perguntas norteadoras para a formulação da nossa proposta foram: quais são as regularidades que o aluno tem internalizadas?. Como fazer o aluno acessar sua língua?

Este trabalho analisou apenas uma unidade de um livro. Para um estudo mais robusto acerca da abordagem teórico-metodológica adotada pelos livros didáticos ao tratar da classe gramatical “sujeito”, é necessário que seja realizada uma análise quantitativa e qualitativa com mais LDs e com dados, como ano de publicação, autores e referências, contabilizados. Por fim, a fim de que essas propostas se tornem algo concreto, é preciso tirá-las do papel e testá-las ao tratarmos do ensino de gramática na escola.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/>>. Acesso em: 08 fev. 2023.

DUARTE, Maria Eugênia. Do pronome nulo ao pronome pleno: as trajetórias do sujeito no português do Brasil. In: ROBERTS, Ian. Kato, Mary A (orgs.). *Português Brasileiro: Uma viagem diacrônica*. Campinas, SP: Unicamp, 1996, 1 ed. p. 107-128.

FARACO, C. *Norma Culta Brasileira: Desatando alguns nós*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

FIORIN, J. *Linguística? Que é isso?* – 1. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

FOLTRAN, M. J.; KNÖPLE, A.; CARREIRA, M. Gramática como Descoberta. *Revista Diadorim*, v. 19, n. 2, p. 27-47, 2017.

HOCHSPRUNG, V.; QUAREZEMIN, S. Linguística, ciência e escola: a sintaxe do sujeito. *REVEL*, v. 19, n. 37, 2021. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/>. Acesso em: 08/02/2023.

MARTINS, M. A. Sobre (a necessidade de) o ensino da gramática: explorando aspectos da sintaxe do sujeito no português brasileiro. In: MARTINS, M. A. (org.). *Gramática e Ensino*. Natal: EDUFRN, 2013. p. 189-207.

NEGRÃO, E.; SCHER, A.; VIOTTI, E. A competência linguística. In: FIORIN, J. L. (org.). *Introdução à lingüística I. Objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2002, p. 95-119.

OLIVEIRA, R. P.; QUAREZEMIN, S. *Gramáticas na escola*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

ORMUNDO, W.; SINISCALCHI, C. *Se liga na língua: leitura, produção de texto e linguagem – manual do professor*. São Paulo: Moderna, 2018.

PERINI, M. A. *Gramática Descritiva do Português*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SIMIONI, Leonor. Ensinar Sujeito Na Escola? Por Quê? Pra Quê. In: GUESSER, Simone; RECH, Núbia Ferreira (orgs.). *Gramática e Aquisição: propostas para o professor da Educação Básica*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022, 1. ed. p. 171-203.

Recebido em: 28/06/2023

Aprovado em: 13/08/2023

EMERGÊNCIA EM POTENCIAL DOS PILARES DA ABORDAGEM
COMPLEXA DE ENSINO E DE APRENDIZAGEM DE LÍNGUAS (ACEAL) NO
LIVRO DIDÁTICO *WAY TO ENGLISH*

POTENTIAL EMERGENCE OF THE CORNERSTONES OF THE COMPLEX
APPROACH TO LANGUAGE TEACHING AND LEARNING (CALTL) IN
WAY TO ENGLISH TEXTBOOK

Claudio Fernandes Baranhuke Jr.¹

RESUMO: Neste artigo, objetivo de demonstrar a emergência em potencial dos pilares da Abordagem Complexa de Ensino e de Aprendizagem de Línguas (ACEAL) – Linguagem como Sistema Adaptativo Complexo e Aprendizagem Multifacetada – no livro didático *Way to English* (Franco; Tavares, 2018). Para tanto, analiso alguns exercícios da seção *Language in Use*, identificando as concepções de linguagem e de aprendizagem, a fim de contrapô-las com os pressupostos teóricos-metodológicos adotados a priori pela coleção didática.

Palavras-chave: emergência; pilares; Abordagem Complexa de Ensino e de Aprendizagem de Línguas.

ABSTRACT: In this paper, I aim to demonstrate the potential emergence of the cornerstones of the Complex Approach to Language Teaching and Learning (CALTL) – Language as a Complex Adaptive System and Multifaceted Learning – in the textbook *Way to English* (Franco; Tavares, 2018). To this end, I analyze some exercises from the *Language in Use* section, identifying the conceptions of language and learning in order to contrast them with the theoretical-methodological assumptions adopted a priori by the textbook collection.

Keywords: emergence; cornerstones; Complex Approach to Language Teaching and Learning.

¹ Doutorando, UFPR. Professor colaborador, UNICENTRO.

INTRODUÇÃO

Historicamente, a área de ensino-aprendizagem de línguas adicionais sempre se preocupou com o desenvolvimento de métodos e abordagens de ensino de línguas (Brown, 2001; Larsen-Freeman; Anderson, 2011; Richards; Rodgers, 2014). No princípio, o sucesso dos modelos de ensino, de acordo com Richards e Rodgers (2014), vinculavam-se a “bons métodos/abordagens” e/ou a “bons professores”. No entanto, nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, teóricos de cunho crítico, como Prabhu (1990) e Kumaravadivelu (1994, 2003, 2006), argumentaram que um “bom” método/abordagem ou um professor “perfeito” não resolveriam todas as questões atreladas ao ensino, visto que ao se enfatizar somente questões metodológicas e profissionalizantes, deixava-se de lado dois agentes fundamentais do fenômeno, o aluno e o contexto.

Um dos caminhos tomados para suprir tal lacunas foi a criação da chamada *Pedagogia do Pós-Método* (Prabhu, 1990; Kumaravadivelu, 1994), a qual inseriu na narrativa da área de ensino-aprendizagem de línguas adicionais os conceitos de *senso de plausibilidade* (Prabhu, 1987), de *praticidade, particularidade e possibilidade* (Kumaravadivelu, 1994, 2001) dos contextos imediatos de ensino.

Todavia, Larsen-Freeman (1997), inserida na área de Aquisição de Segunda Língua (ASL) na perspectiva da complexidade, tomou outro caminho e estabeleceu *insights* importantes – condições iniciais – para aquele fenômeno, os quais influenciaram posteriormente o ensino-aprendizagem de línguas adicionais, que foi bifurcando-se até desencadear, em 2011, na *Abordagem Complexa de Ensino e Aprendizagem de Línguas*, a ACEAL (Borges; Paiva, 2011).

A partir do estudo pioneiro de Larsen-Freeman (1997), diversos pesquisadores começaram a ponderar seus objetos de estudo na linguística aplicada a partir da ótica complexa/caótica, englobando assim questões biológicas, cognitivas, sociais, políticas,

culturais, afetivas etc. Kramersch (2008), por exemplo, advoga uma compreensão ecológica das teorias de ASL. Paiva (2014), por outro lado, (re)pena fractalmente o processo de ASL. Borges (2016), por sua vez, sistematiza a discussão da linguagem como sistema adaptativo complexo (Beckner *et al.*, 2009), aninhando as concepções clássicas de linguagem – Expressão do Pensamento, Instrumento de Comunicação e Interação – no desenvolvimento de um modelo dinâmico reflexivo de desenvolvimento da profissionalidade de professores de línguas.

De posse das contribuições trazidas à baila, somadas aos trabalhos de Larsen-Freeman e Cameron (2008) e de Silva e Borges (2016), busco, nesta reflexão, evidenciar a *emergência em potencial* dos pilares da ACEAL – Linguagem como Sistema Adaptativo Complexo e Aprendizagem Multifacetada – em uma seção, de uma unidade, do livro didático *Way to English* (Franco; Tavares, 2018) por meio de análise contrastiva de fundamentação teórica. Para tanto, baseio-me principalmente em Borges e Paiva (2011), Borges (2015), Baranhuke Jr. e Borges (2019) e Baranhuke Jr. (2021).

Em relação à estrutura deste artigo, ele é dividido em quatro seções, além desta *Introdução*, das *Considerações Finais* e das *Referências*. Primeiramente, na seção um, trato da teoria da complexidade e dos sistemas adaptativos complexos. Em seguida, reflito sobre a ACEAL. Posteriormente, discuto sobre o livro didático *Way to English* e sua fundamentação teórica-metodológica. Para, finalmente, apresentar a emergência em potencial dos pilares da ACEAL no livro didático *Way To English*.

TEORIA DA COMPLEXIDADE E SISTEMAS ADAPTATIVOS COMPLEXOS

A teoria da complexidade (TC) – ou, como alguns teóricos preferem chamar, pensamento complexo, paradigma da complexidade, ciência da complexidade –, pode ser considerada, conforme Larsen-Freeman e Cameron (2008), tanto uma metáfora conceitual, quanto uma metateoria (Larsen-Freeman, 2017). Nessas perspectivas, o

termo complexo foge do senso comum, enquanto sinônimo de difícil, e se remonta a sua etimologia latina, *complexus*, que significa “tecido em conjunto”; em outras palavras, muitos elementos e/ou agentes que se relacionam em um determinado sistema. Ainda, a TC seria um conglomerado de teorias de diversas áreas científicas, por exemplo, a cibernética, a geometria fractal, a meteorologia, a neurociência etc., que se fazem necessárias para o maior entendimento de um fenômeno caótico.

Em harmonia a Holland (1995) e Silva e Borges (2016), a TC dedica-se ao estudo dos mais diversos Sistemas Adaptativos Complexos (SACs), os quais são caracterizados pela adaptabilidade e complexidade, como o próprio nome sugere, além da: dinamicidade; sensibilidade; não-linearidade; imprevisibilidade; caoticidade; abertura; auto-organização e emergência. Discuto sucintamente essas características, a seguir, apoiando-me principalmente em Larsen-Freeman e Cameron (2008), Silva e Borges (2016) e Baranhuke Jr. (2021).

A *dinamicidade* é uma propriedade fundamental dos SACs, gerada pela alta *sensibilidade* dos sistemas às várias interações locais entre os muitos agentes, os quais agem e reagem entre si constantemente. Durante esse processo dinâmico, os componentes do sistema trocam energia, informações, experiências com o meio e se transformam. Nesse sentido, não há início nem fim, mas uma constante interação.

Devido à alta *sensibilidade*, um SAC pode tornar-se *não-linear e imprevisível*. Consoante a Larsen-Freeman (1997, p. 143), “um sistema não linear é aquele no qual o efeito é desproporcional à causa”. Assim sendo, pequenas interferências nos sistemas podem ocasionar grandes mudanças (efeito borboleta), ou levá-lo a um estado de *caos*, ao passo que grandes perturbações podem ser irrelevantes. Ademais, os SACs são *abertos* ao acréscimo ou decréscimo de agentes, mudando sua trajetória comportamental como forma de reação. Dois processos comportamentais basilares dos SACs são a *auto-organização* e a *emergência*. Larsen-Freeman e Cameron (2008, p. 58) explicam que “auto-organização e emergência são formas alternativas de se falar sobre

a fonte de alterações de fase no comportamento de sistemas complexos”, ou seja, a linguagem utilizada para explicar alterações nos SAC.²

Após essas considerações sobre os Sistemas Adaptativos Complexos, compreendo que o ensino-aprendizagem de língua inglesa, meu objeto de estudo, é um grande SAC moldado pela adaptação, complexidade, dinamicidade, sensibilidade, não-linearidade, imprevisibilidade, caoticidade, abertura, auto-organização e emergência, o qual aninha outros sistemas, ou seja, todas as características dos SAC estão presentes na sala de aula de língua inglesa, como já demonstrado por Borges e Paiva (2011).

ABORDAGEM COMPLEXA DE ENSINO E APRENDIZAGEM DE LÍNGUAS

Segundo a leitura de Baranhuke Jr. e Borges (2019) sobre as origens da Abordagem Complexa de Ensino e de Aprendizagem de Línguas (ACEAL), ela foi criada no ano de 2011, no contexto brasileiro de ensino-aprendizagem de línguas adicionais, pelas pesquisadoras propositoras Elaine Ferreira do Vale Borges e Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva, as quais de posse das contribuições da Teoria da Complexidade (TC) e da Linguística Aplicada Complexa, desenvolveram um *modelo em ação* para o ensino e aprendizagem complexo de línguas.

No texto basilar da ACEAL (Borges; Paiva, 2011), as autoras, primeiramente, mencionam um histórico sobre as abordagens de ensino de línguas, bem como uma ampla discussão sobre a linguagem, a aquisição de segunda língua (ASL) e sobre a natureza do ensino e aprendizagem na perspectiva dos SAC, para, então, apresentarem a abordagem.

Em conformidade a Anthony (1963, p. 63-64), uma abordagem de ensino de línguas seria:

² Para a compreensão mais detalhada das características dos SAC, recomendo a leitura de Larsen-Freeman e Cameron (2008), Silva e Borges (2016) e Baranhuke Jr. (2021).

[Um] conjunto de pressupostos correlatos que tratam da natureza da linguagem e da natureza do ensino e da aprendizagem de línguas. Uma abordagem é axiomática e descreve a natureza do assunto a ser ensinado. Ela afirma um ponto de vista, uma filosofia, um ato de fé – algo no qual alguém acredita, mas que não necessariamente pode provar.

Isto é, uma abordagem de ensino de línguas seria a organização e/ou a definição teórica clara e precisa da visão de linguagem adotada (por exemplo, Expressão do Pensamento, Instrumento de Comunicação, Interação etc.) e da concepção de aprendizagem utilizada (por exemplo, Behaviorista, Associacionista, Construtivista, Sociointeracionista etc.).

A ACEAL, como ressaltam Borges e Paiva (2011), enquanto uma teoria de ensino de línguas (abordagem), define como seus dois pilares filosóficos de sustentação teórica: a Linguagem como Sistema Adaptativo Complexo (SAC) e a Aprendizagem Multifacetada, que explano, baseando-me em Borges e Paiva (2011), Borges (2015) e Baranhuke Jr. e Borges (2019).

Por um lado, em relação ao pilar da *linguagem*, a ACEAL entende-o como um SAC. Nessa perspectiva, a linguagem é vista como “um sistema semiótico complexo que compreende processos bio-cognitivos, sócio-históricos e político-cultural” (Borges; Paiva, 2011, p. 342), utilizado para a ação social.

Ainda, Baranhuke Jr. e Borges (2019, p. 141) afirmam que a linguagem

é constituída por uma rede de interligações manifestadas, essencialmente, via concepções clássicas de linguagem (Geraldí, 1984); ou seja, na dinamicidade de sua trajetória, toma forma ora como expressão do pensamento, ora como instrumento de comunicação, ora como interação, a depender da exigência e emergência do sistema linguagem em ação.

Em outras palavras, a linguagem é um sistema aberto constituído por outros sistemas abertos (fonético, fonológico, morfológico, sintático, semântico, pragmático, discursivo etc.), ao mesmo tempo que é incluída em sistemas abertos maiores (biológico, cognitivo, social, histórico, político, cultural, espiritual etc.), assumindo

diferentes padrões comportamentais (Expressão do Pensamento, Instrumento de Comunicação, Interação) historicamente desenvolvidos.

Por outro lado, no que tange ao pilar da aprendizagem, a ACEAL subentende ser a *Aprendizagem Multifacetada* (Borges; Paiva, 2011; Borges, 2015; Perreira; Borges, 2016), que se refere “à possibilidade de o professor utilizar diferentes [...] teorias de aprendizagem (proposições da psicologia da aprendizagem) em uma mesma aula a depender da emergência do sistema sala de aula em ação” (Baranhuke Jr.; Borges, 2019, p. 141-142); ou seja, o professor, a partir das respostas dos alunos, comporta-se de formas múltiplas, adaptando-se às necessidades Behavioristas, Associacionistas, Construtivistas, Sociointeracionistas etc., de aprendizagem dos alunos.

Além dos dois pilares típicos de uma abordagem de ensino de línguas – no sentido Anthonyano –, a ACEAL, em consonância a Borges e Paiva (2011), ainda elenca, além dos pressupostos teóricos complexo já propostos por Larsen-Freeman e Cameron (2008) – conectividade em todos os níveis, dinamicidade da linguagem, coadaptação em sala de aula e centralidade na aprendizagem –, os agentes destacados na sequência.

A aquisição de segunda língua é um SAC, que varia no espaço/tempo e se constitui de teorias heterogêneas, emergindo em ação de forma ambientalista (Behaviorismo, Aculturação, Conexionismo), e/ou nativista (Gramática Universal, Compreensão), e/ou interacionista (Interação, Lingualização, Sociocultural), e/ou subjetiva (Identidades, Crenças, Emoções) e/ou corporal (Sociocognição). O professor, através de sua metodologia (senso de plausibilidade) e de sua sensibilidade, é capaz de gerenciar a dinamicidade do sistema sala de aula. A ênfase do ensino é, *a priori*, no desempenho real e personalizado da linguagem de cada estudante, acarretando o desenvolvimento de diversas competências, *a posteriori*, na trajetória do sistema. A unidade de ensino são os gêneros textuais³, que além de contextualizarem e materializarem a linguagem,

³ Para a perspectiva complexa, o trabalho com gêneros da linguagem pode ser feito mesmo com a utilização de pressupostos teóricos aparentemente opostos e divergentes ao Sociointeracionismo.

possibilitam também o trabalho com as habilidades linguísticas clássicas (leitura, escrita e oralidade) e também com os conhecimentos linguísticos (*grammaring*). O planejamento adotado é o Semiótico-Ecológico; primeiramente, semiótico, pois se trata de um planejamento de ensino de línguas; ecológico, visto que se apresenta em ação de variadas formas (Estrutural, Funcional, Procedimental etc.), somando forças centrípetas (normatividade) e centrífugas (criatividade) ao mesmo tempo. Os personagens envolvidos no ensino e na aprendizagem possuem identidades fractalizadas e organizam-se autopoeticamente; ou seja, eles, enquanto seres vivos, constroem-se e são construídos (processos autopoieticos) fractalizadamente⁴ na relação subjetividade-meio-alteridade. Aquilo que o meio propicia com valoração ao indivíduo, as *affordances*, devem ser estimadas e levadas em consideração, uma vez que têm potencial para “facilitar” ou “dificultar” o processo de aprendizagem dos alunos.

O LIVRO DIDÁTICO *WAY TO ENGLISH* E SUA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

O livro didático *Way to English – for Brazilian Learners* é de autoria de Cláudio Franco, juntamente com Katia Tavares, ambos professores da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 2018, a coleção, em sua segunda edição pela editora Ática, foi submetida ao Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), apresentando-se como uma das possíveis coleções a serem adotadas pelas escolas públicas brasileiras no quadriênio 2020-2023 para o ensino de língua inglesa.

⁴ O conceito de fractal advém dos estudos do matemático polonês Benoit Mandelbrot, na área da geometria fractal, a qual seria a “linguagem da natureza”; pois, como seus estudos demonstram, sistemas naturais tendem a apresentarem, dentro de seus limites físicos, estruturas recursivas autossimilantes, que ao serem ampliadas, continuam a exibir o mesmo formato, isto é, a forma do todo está nas partes e a forma das partes está no todo.

A coleção, fundamentada na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), conta com um livro do aluno e com um manual do professor, para cada um dos anos finais do ensino fundamental; ou seja, os sextos, sétimos, oitavos e nonos anos da educação básica. Os livros dos estudantes, de modo geral, contam com oito unidades, divididas em quatro blocos de duas unidades cada. Já, o manual do professor é uma versão corrigida do livro do aluno, mais a fundamentação teórico-metodológica.

Em consonância com os autores da coleção, os “diferenciais” dos livros organizam-se em cinco pontos principais, os quais: 1) coleção de acordo com a BNCC; 2) grande variedade de gêneros textuais e de temas de relevância social; 3) uso da língua inglesa em diversas práticas sociais e desenvolvimento das quatro habilidades; 4) ênfase na formação do leitor crítico; 5) ensino da língua sempre articulado com as demais disciplinas do currículo.

Em relação à visão teórica utilizada pelos livros, encontro nos manuais do professor, na seção *Pressupostos Teóricos-Metodológicos*, a visão de linguagem e de aprendizagem adotada pela coleção – pilares de uma abordagem no sentido Anthonyano. Para Franco e Tavares (2018, p. V), seus livros contam com “uma perspectiva dialógica da linguagem (Bakhtin, 1986)”, junto de uma “perspectiva socio-histórico-cultural” Vygotskyana de aprendizagem (Franco; Tavares, 2018, p. V). À vista disso, na coleção *Way to English*, há o uso, mesmo sem referência explícita, daquilo que Richards e Rodgers (2014) chamam de *Instrução Baseada em Textos (IBT)* e Richards (2015) de *Ensino Baseado em Gêneros (EBG)* – que no Brasil costuma-se nomear de *Abordagem Baseada em Gêneros (ABG)*⁵, visto que nessa abordagem há a adoção da visão Bakhtiniana de linguagem e da percepção Vygotskyana de aprendizagem (Richards; Rodgers, 2014; Richards, 2015).

⁵ É importante demarcar que há diferentes perspectivas para o estudo dos gêneros da linguagem. Segundo Hyon (1996) e Ramires (2005), existe a linha russa (Bakhtin, 1999), a linha genebrina (Schneuwly; Dolz, 2004) e a linha norte-americana (Swales, 1990; Bazerman, 1994), logo, os pressupostos teóricos podem variar.

A IBT ou EBG (doravante ABG), como explicam Richards e Rodgers (2014), nasce atrelada aos estudos australianos sobre a linguística sistêmico-funcional. Nessa abordagem, a linguagem é vista como interação discursiva, a qual toma forma via gêneros discursivos. Nesse contexto, a aprendizagem é entendida como um processo sócio-histórico-cultural de construção de conhecimentos, mediado por artefatos culturais, que servirão de andaime e atuarão na zona de desenvolvimento proximal (ZDP) dos alunos. Em linhas gerais, aprender uma língua, por meio da ABG, significa ser capaz de compreender (ler e ouvir) e produzir (falar e escrever) os mais diversos gêneros discursivos orais e escritos – fato esse que interpreto como o desenvolvimento da *competência metagenérica* (Koch, 2004; Oliveira, 2013)⁶.

POSSÍVEL EMERGÊNCIA DOS PILARES DA ACEAL NO LIVRO DIDÁTICO *WAY TO ENGLISH* EM AÇÃO

Como ressaltai, uma abordagem de ensino de línguas fundamenta-se em dois pilares teóricos, um que trata da natureza da linguagem e outro que lida com a essência da aprendizagem. Dessa forma, a ACEAL defende que a linguagem é um SAC responsável pela Expressão do Pensamento, pela Instrumentação Comunicativa e pela Interação; enquanto a aprendizagem pode exibir retrospectivamente em sua trajetória comportamental, faces Behavioristas, Associacionistas, Construtivistas, Sociointeracionistas, entre outras.

Por sua vez, o livro didático *Way to English* adota a Abordagem Baseada em Gêneros (ABG), a qual considera teoricamente a linguagem enquanto Interação Discursiva e a aprendizagem como um processo sócio-histórico-cultural de construção

⁶ Competência da linguagem que permite interagir adequadamente ao possibilitar o reconhecimento e a produção de diferentes tipos de gêneros da linguagem (Koch; Elias, 2009; Oliveira, 2013).

de conhecimentos, ou seja, baseada no Sociointeracionismo (Torres; Alves, 2018; Santos; Góis, Aranha, 2018; Coutinho, 2021; Vieira; Szundy, 2022).

De posse dessas reflexões, analiso os exercícios da seção *Language in Use*, da primeira unidade, do livro didático *Way to English*, do sexto ano. A unidade um é nomeada “Olá” (*hello*) e tem por objetivo: 1) aprender a usar cumprimentos e apresentar pessoas; 2) aprender a usar pronomes pessoais do caso reto; 3) aprender a forma afirmativa do verbo ser/estar; 4) explorar pôsteres motivacionais; 5) estabelecer conexões com história e geografia (Franco; Tavares, 2018). Escolhi essa unidade e esse ano pois eles representam o início da jornada de ensino-aprendizagem proposta pela coleção. Além disso, a seleção da seção *Language in Use*, como objeto de análise, se dá porque, particularmente, considero que os livros didáticos utilizam o texto como pretexto para o ensino da gramática, não dos gêneros. Desse modo, reflito agora se os fundamentos que embasam as atividades são condizentes com os pilares da ABG (*Linguagem como Interação e Aprendizagem Sociointeracionista*), adotada pelo livro didático ou se há certa dinamicidade de pressupostos teóricos, o que caracterizaria, na verdade, uma visão mais próxima da complexidade da linguagem e da aprendizagem – pilares da ACEAL – entre o que se propõem e o que se faz.

Percebo no início da seção, através de seu subtítulo (cf. Figura 1), o trabalho com dois itens gramaticais: os pronomes pessoais do caso reto (*subject pronouns*) e o verbo ser/estar na forma afirmativa (*verb to be: affirmative form*). Em seguida, é apresentado um gênero textual, uma tirinha (*comic strip*), com algumas questões. O primeiro exercício é uma atividade de identificação e correlação de ações realizadas nos quadrinhos com suas “traduções” e o segundo, uma atividade de ligação da situação comunicativa (em português), com suas expressões equivalente (em inglês).

Figura 1 – *Language in Use*: início e exercícios 1 e 2

Language in Use



Subject Pronouns/Verb to be: affirmative form

Read the comic strip below and do exercises 1-3 in your notebook.



Available at: <<http://garfield.com/comic/1978-06-19>>. Accessed on: November 30, 2017.

- 1 Em qual quadrinho acontece cada ação descrita abaixo? Escreva 1, 2 ou 3 em seu caderno.
 - a. Garfield apresenta-se e apresenta seu dono. 2
 - b. Jon apresenta-se e apresenta seu animal de estimação aos leitores. 1
 - c. Jon diz que o objetivo dos personagens da tirinha é entreter os leitores. 3
 - d. Garfield pensa apenas em ser alimentado. 3
- 2 Correlacione as colunas abaixo. Escreva as respostas em seu caderno.

a. Jon e Garfield cumprimentam o leitor com	IV	I. "this is my cartoonist, Jon."
b. Jon revela sua profissão em	III	II. "this is my cat, Garfield."
c. Jon apresenta Garfield em	II	III. "I'm a cartoonist."
d. Garfield apresenta Jon em	I	IV. "Hi, there."

Fonte: Franco e Tavares (2018, p. 30).

Ao inserir um gênero textual, logo após o título e o subtítulo, antes de qualquer exercício, sou levado a considerar que o ensino dar-se-á de maneira contextualizada e que o foco residirá no desenvolvimento do gênero, como é proposto pela ABG. Entretanto, o gênero utilizado nessa parte – tirinha – não é o gênero em estudo proposto pela unidade – pôster motivacional – tanto nos objetivos quanto nas seções Leitura (*Reading*) e Escrita (*Writing*). Por conseguinte, identifico, mesmo que sutilmente, que a ênfase da seção reside no desenvolvimento da competência linguística, a qual, de acordo com Oliveira (2007), busca munir os estudantes com conhecimentos gramaticais formais da língua, fato esse que já se distancia da competência desenvolvida pela ABG *a priori*, a competência metagenérica. Vale a pena destacar que as diferentes perspectivas

de trabalho com os gêneros da linguagem não propõem a eliminação e/ou ruptura com aspectos formais no ensino-aprendizagem da língua, mas, sim, sua realocação historicamente centralizada, para uma posição mais incidental e relacional ao gênero em estudo. No caso em análise, o trabalho com o gênero é pretexto para o ensino de questões linguísticas.

Por sua vez, ao analisar a finalidade dos exercícios 1 e 2 (cf. Figura 1) percebo a presença de atividades de decodificação linguística. Em outras palavras, o objetivo final da dinâmica é fazer com que o aluno compreenda a mensagem escrita transmitida por *Jon e Garfield*, fato que traduzo como a eclosão da teoria comunicativa de Jakobson, característica de uma da visão Instrumental de língua (Geraldi, 1984) e não Interacional. Portanto, há, no livro, a utilização de duas visões de linguagem, aquela adotada teoricamente pela coleção (Interação) e a proveniente da seção *Language in Use* (Instrumento de Comunicação).

A presença de duas concepções de linguagem incompatíveis entre si é um *fator em potencial* para a *emergência em ação* da visão de linguagem enquanto SAC, um dos pilares da ACEAL.⁷

Os exercícios três, quatro e cinco (cf. Figura 2) propõem atividades de reescrita de frases com o *verb to be* pelas suas formas contraídas. Essas tarefas são qualitativamente semelhantes, conseqüentemente, repetitivas. Elas têm por meta desencadear a memorização da forma contraída do verbo ser/estar na forma afirmativa (*verb to be: affirmative contracted form*). Assim sendo, as interpreto como atividades de natureza Behaviorista Thorndikeana (Behaviorismo de tentativas e erros, de repetição), as quais, como Paiva (2014, p. 15) estabelece, consideram que “[a] aprendizagem é um comportamento observável, adquirido de forma mecânica e

⁷ Para a complexidade, não há incompatibilidade teórica irreversível, ou seja, nenhuma percepção teórica é completa. Cada teoria atua como uma faceta diferente do mesmo SAC. Destarte, divergências, contradições, oposições e alteridades são elementos complexificadores do sistema, nem positivos, nem negativos, mas inerentes a eles.

automática por meio [da repetição] de estímulos e respostas”, logo, a prática repetitiva levaria a perfeição linguística, que seria a própria aprendizagem. Com efeito, está em jogo, no tocante a aprendizagem, duas visões teóricas distintas, a Behaviorista (dos exercícios 3, 4 e 5) e a sócio-histórica-cultural (dos pressupostos teóricos-metodológicos do livro), que analiso como *traços em potencial* de um ensino multifacetado.

A presença de duas concepções de aprendizagem incompatíveis entre si é um *fator em potencial* para a *emergência em ação* da concepção multifacetada da aprendizagem, outro pilar da ACEAL.

Figura 2 – Exercícios 3, 4 e 5

- 3 Replace the icons ★ with expressions from the comic strip above to complete the following sentences as in the example below. Write the answers in your notebook.

Example: a. “I am Garfield” is equivalent to ★. “I’m Garfield”.

b. “I am Jon Arbuckle” is equivalent to ★. “I’m Jon Arbuckle”.

c. “I am a cartoonist” is equivalent to ★. “I’m a cartoonist”.

d. “I am a cat” is equivalent to ★. “I’m a cat”.

e. “My name is Garfield” is equivalent to ★. “I’m Garfield”.


f. “My name is Jon Arbuckle” is equivalent to ★. “I’m Jon Arbuckle”.

- 4 Replace the icons ★ with the appropriate words to complete the following sentences about you. Write the answers in your notebook.


a. My name is ★.
Personal answer.

b. ★ a student. I’m/ am


b Get to know Garfield's friends and replace the icons ★ with the appropriate words to complete the following sentences below. Write the answers in your notebook.



a. I am Garfield.
(= I'm Garfield.)




c. It is Odie.
(= It's Odie.)




e. ★ are friends.
(= We're friends.) We

Language Note


Mr. → used for men (married or single)
Mrs. → used for married women
Miss → used for single women
Ms. → used for married or single women



b. ★ is Jon.
(= He's Jon.) He



d. She is Liz.
(= She's Liz.)



f. They are Mr. and Mrs. Arbuckle. (= ★ Mr. and Mrs. Arbuckle.) They're

Fonte: Franco e Tavares (2018, p. 30-31).

Por meio da análise contrastiva de fundamentação teórica realizada entre os pressupostos de linguagem e as conjecturas de aprendizagem adotados *a priori* pelo livro didático *Way to English* e as atividades da seção *Language in Use*, afirmo que há certa dinamicidade conjectural. Há a utilização de duas concepções de linguagem distintas, *Linguagem como Instrumento de Comunicação* e *Linguagem como Interação*. Da mesma forma, há o uso de duas concepções de aprendizagem, *Aprendizagem Behaviorista* e *Aprendizagem Sociointeracionista*.

Em uma perspectiva cartesiana, newtoniana e positivista do conhecimento, essa proatividade teórica é vista como inconsistência e/ou incoerência teórica, o que realmente pode ser o caso, visto que os autores da coleção e/ou os professores que adotem o livro podem não possuir uma posição complexa para com o ensino-aprendizagem de línguas, não compreendendo como agir perante tal configuração teórica. Entretanto, caso um desses agentes do sistema ensino-aprendizagem supracitados adotem uma postura complexa e teoricamente consistente, a configuração demonstrada nessa análise é extremamente favorável a uma práxis complexa.

A ACEAL, conforme afirmado anteriormente, é uma abordagem de ensino de línguas que *emerge em ação* por meio da interação constante entre diversos elementos de naturezas variadas. Dessa forma, a utilização teoricamente consciente do livro didático pode fornecer *condições iniciais* complexas para o ensino-aprendizagem de língua inglesa, tornando-se uma fonte importante de *affordances* para a prática.

Assim sendo, o livro *Way to English*, por possuir dinamicidade teórica, apresenta grande possibilidade para fazer emergir não só os pilares (Linguagem como SAC e Aprendizagem Multifacetada), mas, o todo da ACEAL, ao ser utilizado em sala de aula por professores que possuam consciência teórica e posicionamento complexo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, demonstrei a emergência em potencial dos pilares da Abordagem Complexa de Ensino e Aprendizagem de Línguas (ACEAL) – *Linguagem como Sistema Adaptativo Complexo e Aprendizagem Multifacetada* – no livro didático *Way to English* (Franco; Tavares, 2018), através do contraste entre as concepções teórico-metodológicas adotadas *a priori* pela coletânea didática (*Linguagem como Interação e Aprendizagem Socio-histórica-cultural*) e o que realmente é utilizado nas atividades da seção *Language in Use* (*Linguagem como Instrumento de Comunicação e Aprendizagem Behaviorista*).

Cheguei à conclusão de que o livro *Way to English*, por possuir diversidade teórica, apresenta grande possibilidade para fazer emergir não só os pilares, mas o todo da ACEAL ao ser utilizado em sala de aula por um professor que possua consciência teórica complexa. O próximo passo a ser dado em pesquisas futuras seria a análise de seções semelhantes em outras coleções didáticas, visando verificar se a configuração teórica é semelhante à da coleção *Way to English*.

REFERÊNCIAS

ANTHONY, E. M. Approach, method and technique. *English Language Teaching*, vol.17, 1963, p. 63-67.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARANHUKE JR., C. F. *Ensino Complexo de Línguas Adicionais: Um Atlas Conceitual de Rotas Teórico-Didático- Metodológicas*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2021.

BARANHUKE JR., C. F.; BORGES, E. F. V. Uma visão caleidoscópica e/ou em teia da abordagem complexa de ensino e de aprendizagem de línguas (ACEAL). *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, vol. 21, n. 47, 2019, p. 133-156.

BAZERMAN, C. Systems of genre and the enactment of the social intentions. In: FREEDMAN, A.; MEDWAY, P. (org.). *Genre and the new rhetoric*. London: Taylor & Francis, 1994, p. 79-101

BECKNER, C; BLYTHE, R; BYBEE, J; CHRISTIANSEN, M. H.; CROFT, W; ELLIS, N. C.; HOLLAND, J.; KE, J.; LARSEN-FREEMAN, D.; SCHOENEMANN, T. (The "five grace group"). Language is a complex adaptative system. *Language learning*, v. 59, n. 1, 2009, p. 1-26. Disponível em: <<http://cnl.psych.cornell.edu/pubs/2009-LACAS-pos-LL.pdf>> Acesso em: 13 maio 2019.

BORGES, E. F. V. Um modelo caótico de desenvolvimento reflexivo da profissionalidade de professores de línguas. *ReVEL*, vol. 14 (27), 2016, p. 364-388.

BORGES, E. F. V. Complexity approach to language teaching and learning: moving from theory to potential practice. In: GITSAKI, C.; ALEXIOU, T. (Eds) *Current Issues in second/foreign language teaching and teacher development: Research and Practice*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015. p. 140-163.

BORGES, E. F. V.; PAIVA, V. L. M. O. Por uma abordagem complexa de ensino de línguas. *Linguagem & Ensino*, vol. 14(2), 2011, p. 337-356.

BROWN, H. D. *Teaching by principles: An interactive approach to language pedagogy*. 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall, 2001.

BRASIL. *Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*. Brasília: MEC/ SEF, 2017.

COUTINHO, L. M. *Escrita em língua inglesa no ensino fundamental II: o contexto social dos gêneros textuais nos livros didáticos do PNLD*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2021.

FRANCO, C.; TAVARES, K. *WAY TO ENGLISH – for Brazilian Learners (Ensino Fundamental II) – 2. ed.* São Paulo: Ática, 2018.

GERALDI, J. W. Concepções de linguagem e ensino de português. In: _____. *O texto na sala de aula*. Cascavel: Assoeste, 1984. p. 277-298.

- HOLLAND, J. H. *Hidden order: how adaptation builds complexity*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1995.
- HYON, S. "Genre in three traditions: Implications for ESL". *TESOL Quarterly*, n. 30, p. 693- 722. 1996.
- KOCH, I. V. *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Contexto, 2004.
- KOCH, I. G. V.; ELIAS, V. M. Escrita e interação. In: KOCH, I. G. V.; ELIAS, V. M. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 31-52.
- KRAMSCH, C. Ecological perspectives on foreign language education. *Language Teaching Journal*. 2008, p. 389-408.
- KUMARAVADIVELU, B. TESOL methods: changing tracks; challenging trends. *TESOL Quarterly*, v. 40, n. 1, 2006, p. 59-81.
- KUMARAVADIVELU, B. *Beyond methods: macrostrategies for language teaching*. Yale University Press, 2003.
- KUMARAVADIVELU, B. Toward a postmethod pedagogy. *TESOL Quartely*, v. 35, n. 4, 2001 p. 537-560.
- KUMARAVADIVELU, B. The postmethod condition: (e)merging strategies for second/foreign language teaching. *TESOL Quartely*, v. 28, n. 1, 1994, p. 27-48.
- LARSEN-FREEMAN, D. Complexity Theory: The lessons continue. In: ORTEGA, L.; HAN, Z. H. (Eds.). *Complexity Theory and language development: In celebration of Diane Larsen-Freeman*. Amsterdam: John Benjamins, 2017. p. 11-50.
- LARSEN-FREEMAN, D. Chaos/Complexity science and second language acquisition. *Applied Linguistics*, 18(2), 1997, p. 141-165.
- LARSEN-FREEMAN, D.; ANDERSON, M. *Techniques and principles in language teaching*. 3 ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- LARSEN-FREEMAN, D.; CAMERON, L. *Complex systems and applied linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- OLIVEIRA, L. A. O conceito de competência no ensino de línguas estrangeiras. *SITIENTIBUS (UEFS)*, v. 37, 2007, p. 61-74.
- OLIVEIRA, T. *Competência metagenérica e o ensino de português para fins específicos*. 2013. 112 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.
- PAIVA, V. L. M. O. *Aquisição de segunda língua*. 1.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

PEREIRA, L. S.; BORGES, E. F. V. Potencialidades da abordagem complexa no uso da coleção Alive! inglês Ensino Fundamental. In: SILVA, W. M.; BORGES, E. F. V. (Org.). *Complexidade em ambientes de ensino e de aprendizagem de línguas adicionais*. 1ed. Curitiba: Editora CRV, v. 1, 2016, p. 93-114.

PRABHU, N. S. There's no best method – why? *Tesol Quartely*, Vol 24(2), 1990. p. 161-176.

PRABHU, N. S. *Second Language Pedagogy*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

RAMIRES, V. Panorama dos Estudos Sobre Gêneros Textuais. *Revista Investigações*, v. 18, n. 2, p. 1-28. 2005.

RICHARDS, J. C. *Key issues in language teaching*. 1 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

RICHARDS, J.; RODGERS, T. *Approaches and methods in language teaching*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

SANTOS, F. B.; GÓIS, S. O.; ARANHA, M. B. R. Análise curricular do livro didático de língua inglesa Way to English for Brazilian Learners no 8º ano do ensino fundamental. *Littera Online*, v. 9, p. 285-297, 2018.

SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J. *Gêneros orais e escritos na escola*. Tradução e organização ROJO, R.; CORDEIRO, G. S. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004.

SILVA, W. M.; BORGES, E. F. V. (Org.). *Complexidade em ambientes de ensino e de aprendizagem de línguas adicionais*. 1ed. Curitiba/PR: Editora CRV, v. 1, 2016.

SWALES, J. M. *Genre Analysis: English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

TORRES, R. O.; ALVES, R. C. B. A importância da leitura em língua inglesa: análise da abordagem dessa habilidade no livro Way to English for Brazilian Learners do 9º ano do ensino fundamental. *Anais Eletrônicos do IV Seminário Formação de Professores e Ensino de Língua Inglesa*, v. 4, p. 528-540, 2018.

VIEIRA, B. G. B.; SZUNDY, P. T. C. O livro didático de língua inglesa no PNLD 2020: ideologias linguísticas (des)legitimadas na coleção Way to English for Brazilian Learners. *RILA*, v. 3, n. 1, p. 1-24, 2022.

Recebido em: 31/06/2023.

Aceito em: 20/09/2023.



RESENHA

REVIEW

“AS MULHERES FALAM DIFERENTE DOS HOMENS?” RESPOSTA A UMA
DAS 51 PERGUNTAS DE *O QUE SABEMOS SOBRE A LINGUAGEM*
“DO WOMEN SPEAK DIFFERENTLY FROM MEN?” ANSWER TO ONE OF THE
51 QUESTIONS FROM *WHAT DO WE KNOW ABOUT LANGUAGE*

Maria Carolina S. P. da Cunha¹

[...] jamais deixei de me espantar [...] que a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, [...] seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se apesar de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou [...] como naturais. (Bourdieu, 2011, p. 7).

Dominantes, dominados e efeitos simbólicos da linguagem são metiês do sociólogo Pierre Bourdieu, mas esta epígrafe me lembra a fala de Malala Yousafzai, Nobel da paz, militante do estudo feminino, que clama para aquelas “sem-voz” serem ouvidas: não há prosperidade em abandonar metade da população. Essas preocupações ressoam na linguística moderna, como será demonstrado nesta resenha.

A coletânea “O que sabemos sobre a linguagem: 51 perguntas e respostas sobre a linguagem humana”, organizada por Gabriel Othero e Valdir Flores, lançada pela editora Parábola em 2022, é redigida por linguistas, mas com abordagem acessível, menos técnica, mais informativa – exhibe curiosidades, a fim de alcançar o público leigo. A moderna capa, representativa da linguagem (espiral em balão de texto), remete à abertura da Pantera Cor-de-Rosa, com letras coloridas destacadas no fundo preto, em

¹ Especialista, UCAM-RJ.

fonte estilosa, sedutora, teatral. Os títulos são indagações, respondidas nos respectivos capítulos, ordenados alfabeticamente pelos nomes dos autores: nas páginas brancas, em preto, aparecem duplamente, refletidos na outra página, como um espelho, escritos ao inverso, nas páginas pretas, em branco. Por serem 51 capítulos independentes, que reúnem autores do país inteiro, priorizou-se o aprofundamento da análise com recorte de um capítulo, devido à limitação espacial.

O capítulo “As mulheres falam diferente dos homens?”, escrito por Valquíria Claudete Machado Borba² e por Samuel Gomes de Oliveira³, cogita se há divergências nas falas feminina e masculina. Na linguística moderna, a *Lingvogenderology* verifica as idiosincrasias de gênero da linguagem: diferenças e singularidades das falas feminina e masculina, conceitos de masculinidade e feminilidade (OBLANAZAROVNA, 2022). Embora não utilizem aquele termo, Borba e Oliveira (2022) abarcam tais discussões e explicam que a teoria da variação da língua perquire sociolinguística e estatística para compreender o uso da linguagem e influências (contexto social, relações de poder) nas tendências de fala de homens ou de mulheres. Trata-se de reiteração da premissa do fundador da sociolinguística variacionista William Labov: “Estudos sociolinguísticos [...] de fala constatam que a variação linguística está correlacionada com [...] variáveis sociais: idade, sexo, classe social, raça/etnia, situação urbana/rural e localização nas redes sociais.” (Labov, 2002, p. 14, tradução nossa).⁴

Os autores informam que é mito o imaginário de que mulheres falam mais que homens, mas que há diferenças reveladoras no uso da fala e em testes de fluência: mulheres superam homens em escuta, compreensão, vocabulário, ortografia, cuidam mais o interlocutor, desculpam-se e elogiam mais, enquanto homens trocam

2 Linguista, professora, UNEB.

3 Linguista, professor, UFRGS.

4 No original: “Sociolinguistic studies of the speech [...] find that linguistic variation is correlated with [...] social variables: age, gender, social class, race/ethnicity, urban/rural status and location in social networks.” (Labov, 2002, p. 14)

informação, priorizam resultado, hierarquia, descrição, fala mais agressiva e competitiva. Nota-se uma aproximação com a teoria de Labov (1990), de que a diferenciação sexual da linguagem independe de classe social na fase inicial da aprendizagem da língua, que é acelerada no sexo feminino.

Na sequência, Borba e Oliveira (2022) questionam quais são os significados sociais dos modos de falar e acentuam, primeiro, que ao sexo feminino incumbe a responsabilidade pelo capital simbólico dos filhos; e segundo, que baixo poder econômico acarreta utilização de formas linguísticas de prestígio, para evitar estigma e “preconceito linguístico” – a propósito, essa expressão, também denominada linguicismo ou glotofobia, foi criada pela linguista finlandesa Tove Skutnabb-Kangas; no Brasil, foi cunhada por Marcos Bagno, ambos não mencionados.

Com progressão lógica e coesão, o capítulo, sucinto, *prêt-à-porter*, apresenta exemplos variados (de estudos diferenciando masculino e feminino, variação linguística, sociolinguística), estratégia para agradar a maioria, sendo leitura válida para aprendizes. Entretanto, carece de explicações de termos técnicos, de difícil compreensão, como “capital simbólico”, de Bourdieu, que é entendido como reconhecimento, por imposição simbólica. É em razão da dominação simbólica – fabricação da língua, não natural – que mulheres tendem a adotar a língua/pronúncia legítima, porque é exigência do mercado de bens simbólicos, unificado pela língua dominante, dos detentores do capital linguístico, cuja transmissão ocorre por gerações: a aquisição das competências legítimas se dá pela família, além do sistema escolar. Apesar dos determinismos sociais, não é intencional a aceitação de “norma” enquanto “escolha” do *habitus* linguístico, que é a posição ocupada na estrutura social. Assim, a violência simbólica, velada, só é exercida sobre alguém predisposto a sentir essa intimidação por outros ignorada (Bourdieu, 2008).

Expõem Borba e Oliveira (2022) que empregar falta de concordância nominal indica masculinidade, porém assumem que há investigações com tendência diversa e

sem fator biológico determinante, suscitam dúvidas da construção de gênero, identidade e orientação sexual. Esse mote tem trabalhos em outros países⁵, com resultados distintos. Acresço que a proposta dos autores se coaduna com o que Labov (1990, p. 206, tradução nossa) designou problemas conceituais: “o viés biológico”, “a generalidade do gênero”, “a inversão de papéis” e a “diversificação íntima”.⁶

Sob esse prisma, vale citar Bucholtz (2003): o exame de linguagem e gênero tornou-se o exame do discurso e gênero, e nas mulheres a forma de falar é menos valorizada. Em pesquisa adicional, constata-se os modos velados de dominação masculina tratados por Bourdieu (2008), que critica Saussure por separar a “linguística externa” da “interna” (tida como verdadeira linguística), por excluir etnologia e história política dos falantes e suas condições sociais de produção e de reprodução, ao pretender aparentar cientificidade na autonomização da língua, sendo uma condenação buscar poder das palavras nas palavras onde inexistente.

Fornecidos elementos sociológicos como enriquecimento cultural para a presente crítica, interessa pensar a linguagem sob um enfoque biológico. Para cultivar o assunto, conforme Rodríguez-Sierra (2018), em 1861, Paul Broca explorou diferenças anatômicas cerebrais masculinas/femininas, estimulando convicção popular de que mulheres seriam menos inteligentes, com cérebros menores – resultados inconsistentes, não há dimorfismo⁷ cerebral de cognição, emoção e comportamento, apenas áreas dismórficas. Sabe-se que há testes para apontar masculinidade ou

5 Ver TRUDGILL, Peter. Sex, Covert Prestige and Linguistic Change in the Urban British English of Norwich. *Language in Society*. Cambridge University Press, v. 1, n. 2, p. 179-195, 1972.

Ver também SUBON, rankie. Gender Differences in the Use of Linguistic Forms in the Speech of Men and Women in the Malaysian Context. *Journal of Humanities and Social Science*. [S. l.] v. 13, n. 3, p. 67-79, 2013.

6 No original: “*the biological bias*.
the generality of gender.
the reversal of roles.

intimate diversification.” (Labov, 1990, p. 206)

7 Dimorfismo sexual é “a capacidade de classificar categoricamente o sexo/gênero.” (Rodríguez-Sierra, 2018, p. 57).

feminilidade no cérebro humano, mas as divergências discriminatórias da ciência, estabelecida por relações, mascaram falhas no sistema educacional (Nucci, 2010). Contribui-se com a observação de Rodríguez-Sierra (2018), para cuidar falsos positivos e pesquisas que ignoram o empirismo no desenvolvimento cerebral, e que a interpretação dos dados é fruto de contexto sociocultural: separar sexo e gênero é falácia científica com viés político para nutrir crenças e legitimar clichês.

No decorrer do capítulo, percebe-se um paradoxo: sem definir termos nem aduzir seus teóricos, apropria-se do conteúdo, como se o texto se dirigisse a um interlocutor experiente e conhecedor. Poderia designar superficialidade, se o que esse leitor mais exigente busca é um texto mais denso, que lhe acrescente ou mude seu ponto de vista. O intento é captar a atenção do leitor que não é acadêmico. Contudo, a esse receptor deve-se explicar, definir termos e referir seus autores, o que não significa subestimar sua inteligência.

Considerada a amplitude temática, ressaltam Borba e Oliveira (2022) que não há resposta simples no domínio da linguagem, e concluem que o gênero impacta a forma de falar, mas não de modo isolado – razão pela qual não se pode afirmar que “mulheres falam diferente de homens”, porque não há diferença exclusiva de gênero, mas de categorias que determinam forma de falar, como: profissão, região, escolaridade, classe social, cultura. Essa conclusão dialoga com Nucci (2010): a segregação entre “feminino” e “masculino” exige refletir sobre a carga conferida à biopolítica, confrontando o peso de atributos e condutas de modo inato, em formações subjetivas.

REFERÊNCIAS

BORBA, Valquíria Claudete Machado; OLIVEIRA, Samuel Gomes. As mulheres falam diferente dos homens? In: OTHERO, Gabriel de Ávila; FLORES, Valdir do Nascimento (Org.). *O que sabemos sobre a linguagem: 51 perguntas e respostas sobre a linguagem humana*. São Paulo: Parábola, 2022. p. 323-330

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Linguísticas: O que Falar Quer Dizer*. São Paulo: Edusp, 2008.

BUCHOLTZ, Mary. Theories of Discourse as Theories of Gender: Discourse Analysis in Language and Gender Studies. In: HOLMES, Janet; MEYER (Orgs.). *The handbook of language and gender*. Oxford: Blackwell, 2003. p. 43-68.

LABOV, William. Driving forces in linguistic change. *2002 International Conference on Korean Linguistics*, Coreia, Seoul National University, 2002. Disponível em: <https://www.ling.upenn.edu/~wlabov/Papers/DFLC.htm>. Acesso em: 15 jul. 2023.

LABOV, William. The intersection of sex and social class in the course of linguistic change. *Language Variation and Change*, v. 2, n. 2, p. 205-254, 1990.

NUCCI, Marina Fisher. “O sexo do Cérebro”: uma análise sobre gênero e Ciência. In: *Prêmio Construindo a igualdade de gênero*. Redações, artigos científicos e projetos pedagógicos premiados, 6, 2010. Brasília: Presidência da República, Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2010. Categoria Artigos científicos, p. 31-56.

OBLANAZAROVNA, Sattarova Nargiza. Linguistic views of women's communication. *Academicia Globe: Inderscience Research*, v. 3, n. 1, p. 83-88, 2022.

OTHERO, Gabriel de Ávila; FLORES, Valdir do Nascimento (Orgs.). *O que sabemos sobre a linguagem*. São Paulo: Parábola, 2022.

RODRÍGUEZ-SIERRA, Olga Elvira. A representação binária do cérebro “feminino” e “masculino” na ciência e nos meios de comunicação. *Revista da Biologia*, v. 15, n. 1, p. 56-64, 2018.

SUBON, Frankie. Gender Differences in the Use of Linguistic Forms in the Speech of Men and Women in the Malaysian Context. *Journal of Humanities and Social Science*, v. 13, n. 3, p. 67-79, 2013.

TRUDGILL, Peter. Sex, Covert Prestige and Linguistic Change in the Urban British English of Norwich. *Language in Society*, Cambridge University Press, v. 1, n. 2, p. 179-195, 1972.

Recebido em: 31/07/2023.

Aceito em: 17/10/2023.



PROFESSOR CONVIDADO

GUEST PROFESSOR

SUJEITOS NULOS E PRONOMINAIS E SUA RELAÇÃO COM TRAÇOS SEMÂNTICO-PRAGMÁTICOS DO REFERENTE: UM ESTUDO BASEADO EM TESTES

NULL AND OVERT PRONOMINAL SUBJECTS AND THEIR RELATION TO SEMANTIC-PRAGMATIC FEATURES: A TEST-BASED STUDY

Gabriel de Ávila Othero¹

Melissa Giovana Lazzari²

RESUMO: Apresentamos aqui o resultado de três testes que realizamos com o intuito de contrastar a influência dos traços de animacidade e de gênero semântico na realização do sujeito anafórico pronominal de 3ª pessoa do singular em português brasileiro (PB). Coelho et al. (2017) sugerem que o traço de gênero semântico (e não o de animacidade ou de especificidade, cf. Cyrino, Duarte & Kato, 2000, Duarte, 2018) seja o traço relevante para a manifestação do pronome em função de objeto direto e de sujeito. Elaboramos três testes de aceitabilidade de frases em PB em que contrastamos referentes com esses traços, [+gs] e [+a]. Os testes apresentaram limitações por não termos controlado fatores que têm relação com o fenômeno do sujeito nulo, como a relação de c-comando entre referente e sujeito anafórico (cf. Duarte, 2012, 2020, Kato & Duarte, 2014) e a conexão discursiva entre referente e sujeito anafórico (cf. Lazzari, 2020, Paredes Silva, 2003, 2007). Ainda assim, obtivemos resultados que sugerem que o traço de gênero semântico seja relevante na retomada do sujeito anafórico pronominal de 3ª pessoa em PB.

Palavras-Chave: Sujeito pronominal. Sujeito nulo. Gramática do Português Brasileiro.

ABSTRACT: We present the results of three tests we have applied aiming to contrast the influence of two features of the referent, namely animacity and semantic gender, in the realization of the 3rd person singular pronominal and null subject in Brazilian Portuguese (BP). Coelho et al. (2017) suggest that the semantic gender feature (and not that of animation or specificity, cf. Cyrino, Duarte

¹ UFRGS.

² Mestranda, UFRGS.

& Kato, 2000, Duarte, 2018) is the relevant feature for the manifestation of the pronoun as direct object and subject. We proposed three offline tests for sentences in BP in which we contrasted referents with these features, [\pm sem.gd] and [\pm a]. The tests had limitations because we did not control for other factors that are directly related to the null subject phenomenon, such as the c-command relationship between referent and anaphoric subject (cf. Duarte, 2012, 2020, Kato & Duarte, 2014) and the discursive connection between referent and anaphoric subject (cf. Lazzari, 2020, Paredes Silva, 2003, 2007). Even so, we have obtained results that suggest that the semantic gender feature is a relevant feature in 3rd person pronominal anaphoric subject in BP.

Keywords: Pronominal subject. Null subject. Brazilian Portuguese Grammar.

1. INTRODUÇÃO, CONTEXTUALIZAÇÃO E PROBLEMATIZAÇÃO³

Desde a década de 1990, a retomada anafórica de sujeitos e objetos diretos (OD) nulos e expressos por pronome tem sido objeto de estudo na literatura sobre o português brasileiro (PB). Tarallo (2018[1993]) foi pioneiro ao mostrar que ambos os fenômenos estavam relacionados na história da gramática do PB: nos últimos séculos, temos presenciado o movimento de diminuição de frequência do sujeito nulo e o de aumento na frequência de objetos diretos anafóricos nulos. Ainda nos anos 1990, duas pesquisadoras se destacaram por sistematizar e analisar dados que comprovavam essas tendências, apresentando hipóteses para explicar os gatilhos do fenômeno e apontar as consequências das mudanças: Duarte (1995) trabalha com a mudança do sujeito em PB, e Cyrino (1994/1997) investiga a mudança ocorrida na retomada anafórica pronominal de objeto direto, em especial de 3ª pessoa. Nas últimas décadas, as pesquisadoras seguiram investigando esses fenômenos e vários trabalhos surgiram na esteira de suas propostas pioneiras⁴. Um trabalho que merece destaque é Cyrino, Duarte & Kato (2000), em que as autoras relacionam os dois fenômenos e apresentam

³ Agradecemos aos colegas Luisandro Mendes de Souza, Mônica Rigo Ayres, Pablo Ribeiro e Sergio Menuzzi por terem realizado uma leitura criteriosa de uma versão anterior deste trabalho. Tentamos incorporar, na medida do possível, todos os seus comentários à redação final deste artigo. Os erros e inconsistências que permanecem são de nossa inteira responsabilidade.

⁴ A bibliografia sobre o assunto é vasta. Para um panorama da área, remetemos o leitor a Cyrino & Mattos (2016), Duarte & Figueiredo Silva (2016), Roberts & Kato (2018).

uma hierarquia referencial para a manifestação pronominal: para as autoras, referentes [+humanos] e [+específicos] favoreceriam a retomada anafórica com um pronome, ao passo que referentes não argumentais, proposicionais e [-humanos], mais baixos em sua hierarquia de referencialidade, favoreceriam a retomada por uma categoria vazia (sujeito nulo ou objeto nulo, nos casos estudados), cf. Cyrino, Duarte & Kato (2000: 59).

Um ponto específico da investigação do fenômeno que nos interessa aqui tem relação com o traço [+humano] ou, por consequência, o traço de animacidade do referente. Recentemente, alguns trabalhos apresentaram uma proposta alternativa à proposta de Cyrino (1993/1997) e de Cyrino, Duarte & Kato (2000), que advogam pela relevância dos traços de animacidade (ou [+humano]) e especificidade na manifestação ou não do objeto direto anafórico de 3ª pessoa em PB. Creus e Menuzzi (2004) apresentaram, como hipótese alternativa para explicar a distribuição entre pronomes tônicos (*ele/ela*) e objetos nulos, a hipótese do “gênero semântico”⁵. Para Creus & Menuzzi (2004, p. 152),

a hipótese que associa os pronomes plenos do PB à presença de gênero semântico, e objetos nulos à ausência de gênero semântico é mais natural que a hipótese análoga baseada na distinção de animacidade: afinal, a diferença básica entre as formas *ele/ela* e os objetos nulos é que as primeiras portam especificações de gênero, enquanto que os últimos são justamente não-especificados para gênero (bem como para número, mas nisso os ONs [objetos nulos] não diferem significativamente dos PrPls [pronomes plenos], já que os últimos podem ou não portar a flexão de número). Ou seja, a escolha entre ONs e PrPls resultaria, basicamente, de um processo de concordância entre antecedente e forma anafórica: antecedentes com gênero semântico favorecem o uso de PrPls porque estas são as formas anafóricas especificadas para gênero; e

⁵ O gênero semântico diz respeito ao gênero aparente de seres sexuados. Nesse sentido, como veremos adiante, referentes como *Maria, mulher, João, tia* são animados, humanos e com gênero semântico aparente ([+gs], portanto). Por outro lado, referentes como *testemunha, indivíduo, vítima, pessoa* são animados, humanos e sem gênero semântico aparente ([-gs]). A ideia é que os referentes [-gs] sejam tratados pela “gramática da retomada anafórica pronominal” da mesma forma que referentes não animados (e assexuados), como *livro, carro, escola*, etc.

anteriores sem gênero semântico favorecem o uso de ONs precisamente porque ONs não possuem especificação para gênero semântico.

Como afirmam Othero & Spinelli (2019a: 21):

(...) a hipótese do gênero semântico se baseia meramente na relação de concordância do pronome com seu antecedente. Em sistemas em que temos pronomes de três gêneros (masculino, feminino e neutro, por exemplo), esses pronomes podem retomar seus referentes com base no gênero semântico, tal como vemos em inglês, por exemplo:

3. The boy... he/him...

The girl... she/her...

The dog... it...

Em português, não temos um pronome de “gênero neutro”, mas temos uma categoria vazia não especificada para gênero que pode figurar tanto na função de sujeito quanto de objeto direto, ao menos em PB. Essa categoria vazia parece retomar, justamente, antecedentes sem gênero semântico marcado ([-gs]), ao menos nos casos de retomada anafórica do objeto direto.

Trabalhos recentes parecem confirmar a hipótese do gênero semântico⁶ – ou ao menos apresentar evidências empíricas de que a hipótese pode explicar bem os dados do PB contemporâneo. Nessa esteira, alguns pesquisadores sugeriram que o traço de gênero semântico também estaria relacionado ao sujeito nulo e pronominal de 3^a pessoa⁷, uma vez que o pronome de 3^a pessoa, por ter características nominais⁸, apresentaria efeito de concordância com o referente retomado, à semelhança do objeto anafórico pronominal de 3^a pessoa com os pronomes tônicos *ele/ela*. Se a hipótese estiver correta, o traço de gênero semântico do referente estaria

⁶ Coelho et al. (2017), Othero et al. (2018), Othero & Schwanke (2018), Othero & Goldnadel (2020).

⁷ Cf. Coelho et al. (2017), Othero & Spinelli (2019a, b), Ayres (2021), Othero & Lazzari (2022).

⁸ Esse pronome, assim como os Ns, sofre flexão de número (*ele x eles*), de gênero (*ele x ela*), aceita preposição para seu uso genitivo (*ele x dele*), etc. – cf. Kato et al. (2023) e Othero & Cardozo (2017) para argumentação.

influenciando, assim, tanto a omissão e a expressão do pronome de terceira pessoa na função\posição de objeto direto como na de sujeito⁹.

Contudo, a expressão e a omissão do sujeito da oração estão relacionadas a fatores distintos daqueles a que o objeto está submetido. Afinal, ao contrário do objeto direto do verbo, o sujeito oracional, via de regra, (i) se encontra na posição inicial da oração em PB; (ii) é responsável pela flexão verbal; e (iii) desempenha a função de tópico informacional, iniciando ou mantendo a cadeia tópica ativa. Nenhuma dessas demandas costuma recair sobre o objeto direto em português. Por isso, cabe a advertência de que a relação entre o gênero semântico do antecedente e a omissão ou expressão do pronome quando em função de objeto é mais clara do que a relação desse traço com a expressão ou omissão do sujeito. Certamente, uma explicação que dê conta do fenômeno da manifestação e da omissão do pronome em função/posição de sujeito em PB deve necessariamente levar essas diferentes “demandas” que estão

⁹ O primeiro trabalho a sugerir essa ideia foi provavelmente Coelho et al. (2017: 2615): “O traço de gênero semântico, na verdade, parece atuar não somente sobre o fenômeno da retomada de objeto direto anafórico de 3ª pessoa, mas sobre o fenômeno de retomada anafórica de objeto direto em geral em PB (envolvendo pronomes e ONs, de 1ª, 2ª e 3ª pessoas gramaticais), como sugerem os trabalhos de Schwenter (2006) e Othero et al. (2016) e como tenta mostrar o trabalho de Othero e Spinelli (2017). Se esse for realmente o caso, podemos esperar que esse traço (gênero semântico) esteja por trás, na verdade, da distribuição entre pronomes *versus* elementos vazios não apenas na retomada anafórica de objeto direto, mas também na função de sujeito. Isso nos permitiria chegar a uma generalização interessante: a de que os referentes marcados com gênero semântico favoreceriam o uso de pronomes retos em PB, seja na função de objeto direto, seja na função de sujeito. Isso aconteceria porque o sujeito expresso pronominal e o sujeito nulo parecem estar relacionados às mesmas propriedades dos referentes consideradas, normalmente, como relevantes para o fenômeno do objeto nulo – cf. a hierarquia referencial proposta por Cyrino, Kato e Duarte (2000) (além dos trabalhos de KATO, 1999 e KATO; DUARTE, 2014, por exemplo). Além disso, sabemos, pelo menos desde o trabalho de Tarallo (1983), que há uma relação entre os fenômenos do sujeito nulo e do objeto nulo em PB (estudos diacrônicos mostram que a mudança no sistema pronominal do PB ocasionou a queda do sujeito nulo e o aumento do objeto nulo, cf. OLIVEIRA, 1989; TARALLO, 1983; DUARTE, 1989, 1993, 1995, 2003; BAGNO, 2011; entre outros). Fica aqui nossa sugestão de pesquisa: analisar as ocorrências de *sujeito* nulo e pronominal com base no gênero semântico dos SNs antecedentes”.

em jogo para além do traço semântico do antecedente¹⁰. Ainda assim, *um desses fatores que está em jogo* parece ser, de fato, um traço semântico do referente – seja o traço de animacidade ou o traço de gênero semântico. E aqui, em nosso trabalho, temos como objetivo justamente investigar esses dois traços do antecedente, com a intenção de verificar qual dos dois traços (animacidade ou gênero semântico) é o traço mais relevante na retomada anafórica do sujeito de 3ª pessoa pronominal e nulo.

Como mencionamos anteriormente, outros pesquisadores já relacionaram a hipótese do gênero semântico com a expressão/omissão de pronomes em orações com sujeitos anafóricos. Mas esses foram estudos de análise de *corpora*. Aqui, apresentamos o resultado de um estudo com base em três testes, dois de julgamento de aceitabilidade e um de produção induzida, com o objetivo de contrastar os traços de animacidade e de gênero semântico do referente e sua relação com a omissão e a expressão de sujeitos pronominais de terceira pessoa, como dissemos.

Na próxima seção, apresentaremos a metodologia empregada na concepção e na aplicação dos três testes. Na seção 3, fazemos a discussão dos resultados de cada teste. Finalmente, encerramos o artigo com a seção de Considerações Finais.

2. METODOLOGIA

Elaboramos e aplicamos três testes, um de produção induzida e dois de aceitabilidade¹¹. Para isso, utilizamos a plataforma *Google Forms*; dessa maneira, os participantes puderam realizar os testes de forma autônoma e individual, por meio de seus próprios dispositivos eletrônicos, sem a necessidade da intervenção dos

¹⁰ Ver Paredes Silva (2003), Duarte (2018a, b), Ayres (2021), Ayres & Othero (2021), Kato et al. (2023).

¹¹ Os três testes tiveram aplicação aprovada pelo Conselho de Ética da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (CAAE número 58130722.9.0000.5347).

pesquisadores envolvidos neste estudo. Os três testes foram realizados, portanto, de forma *off-line*.

Nos três testes, apresentamos uma sequência de frases-alvo e distratoras, dispostas em ordem randomizada para evitar que o informante percebesse a estrutura de interesse para a coleta de dados. Usamos a proporção de duas distratoras para cada frase-alvo. As frases-alvo foram formuladas para controlar as variantes de interesse da pesquisa e manipular diferentes combinações de traços, em especial os traços [\pm animado] e [\pm gênero semântico], mas também o traço de especificidade, que desempenha papel secundário em relação aos traços de [\pm a] e [\pm gs]. Passemos à descrição dos testes.

2.1 TESTE 1

O primeiro teste foi de produção induzida. A tarefa proposta ao participante foi completar de forma livre e espontânea as frases que se encontravam no formulário, inserindo o texto no campo apropriado. O teste foi composto por 18 frases, incluindo as frases distratoras. Abaixo listamos apenas as nossas frases-alvo:

1. A testemunha chegou exatamente quando _____ .
2. Uma pessoa adulta precisa beber de 2 a 3 litros de água e comer 5 porções de frutas todo dia, assim _____ .
3. O carro acertou a Maria quando _____.
4. Um livro chato é muito desagradável. Especialmente quando _____.
5. O homem encomendou uma pizza porque _____ .

Figura 1: Frases-alvo do Teste 1.

Chamamos de referente-alvo os referentes que nos permitem confrontar as duas hipóteses de retomada anafórica do sujeito. Repare nos referentes que se encontram em (1) e (2): eles têm as propriedades [+a, -gs]: *A testemunha* e *Uma pessoa adulta*. Se encontrarmos mais sujeitos pronominais nas respostas dos informantes em (1) e (2), podemos relacionar esse achado à hipótese da animacidade do referente. Se, caso contrário, encontrarmos mais sujeitos nulos do que pronominais nas respostas, temos um argumento que fortalece a hipótese do gênero semântico na retomada anafórica do sujeito de 3ª pessoa em PB. Por outro lado, em (3) e (4), temos dois referentes [-a] e [-gs] que deveriam favorecer, *a priori*, a retomada com sujeito nulo; em (5) e (6), temos dois referentes [+a] e [+gs], que, de acordo com as duas hipóteses, favoreceriam a retomada por sujeito pronominal. Em todos os casos, o SN da primeira frase do par é [+esp], enquanto o SN da segunda frase é [-esp]¹².

2.2 TESTE 2

O segundo teste foi um teste de aceitabilidade, em que usamos uma escala de magnitude (de zero a dez) para que o informante atribuísse uma nota com base em seu julgamento de aceitabilidade para cada sentença apresentada. A nota zero indica uma frase mal formada e não aceitável, ou seja, uma frase que o falante não usaria para se comunicar, ou que acharia estranha se ouvisse. A nota dez, no outro extremo, representa uma frase perfeitamente bem formada e aceitável na língua, uma frase que não causaria estranhamento. Esse teste contém 42 frases; duas frases com a mesma combinação de traços são apresentadas ao participante de forma randomizada, uma com sujeito exposto e outra com sujeito nulo. Novamente, destacamos a seguir as frases-alvo do teste (os destaques em itálico e o símbolo do elemento vazio não

¹² Lembrando que os informantes receberam as frases em ordem randomizada, entremeadas de estímulos distratores entre as frases-alvo investigadas apresentadas aqui.

constavam no teste; eles foram acrescentados apenas aqui no texto, para dar destaque à parte crítica da frase investigada).

1. A testemunha chegou exatamente quando *ela* foi chamada. Nota: ___
2. A vítima ligou para a polícia quando Ø se sentiu ameaçada. Nota: ___
3. Um indivíduo chato é muito desagradável. Especialmente quando *ele* faz perguntas demais. Nota: ___
4. Uma criança precisa estar na escola desde cedo porque assim Ø se desenvolve mais plenamente. Nota: ___
5. A Maria chegou exatamente quando *ela* foi chamada. Nota: ___
6. O João encomendou uma pizza porque Ø estava com fome. Nota: ___
7. O livro chegou quando *ele* não interessava mais. Nota: ___
8. O carro acertou a Maria quando Ø estava desgovernado. Nota: ___
9. Uma mulher adulta precisa beber de 2 a 3 litros de água e comer 5 porções de frutas todo dia, assim *ela* se mantém mais saudável. Nota: ___
10. Uma tia chata é muito desagradável. Especialmente quando Ø faz perguntas demais. Nota: ___

Figura 2: Frases-alvo do Teste 2.

Nesse teste, as frases se diferenciam justamente pela expressão ou omissão dos pronomes na função de sujeito na retomada dos antecedentes.

2.3 TESTE 3

O terceiro teste também se caracteriza por ter sido um teste de aceitabilidade, mas de julgamento binário: um par de frases foi apresentado ao participante, e sua

tarefa era escolher qual das duas frases no par é mais aceitável ou mais natural, na sua percepção. O que diferencia as duas frases (no caso de um par de frases-alvo) é a forma de realização do sujeito anafórico, se nulo ou se expresso por pronome. Caso o participante ficasse com dúvidas entre qual das duas frases “soava melhor”, havia uma opção para que ele ou ela indicasse as duas frases como igualmente aceitáveis. Abaixo, apresentamos os pares de frases-alvo (com destaques em itálico e elementos vazios representados apenas aqui no texto, novamente, para conveniência do leitor):

1. a. O cônjuge, após o divórcio, perde seu direito porque *ele* deixa de ser beneficiário.
b. O cônjuge, após o divórcio, perde seu direito porque \emptyset deixa de ser beneficiário.
2. a. A vítima ligou para a polícia quando *ela* se sentiu ameaçada.
b. A vítima ligou para a polícia quando \emptyset se sentiu ameaçada.
3. a. Uma criança precisa estar na escola desde cedo porque assim *ela* se desenvolve mais plenamente.
b. Uma criança precisa estar na escola desde cedo porque assim \emptyset se desenvolve mais plenamente.
4. a. Um indivíduo chato é muito desagradável. Especialmente quando *ele* faz perguntas demais.
b. Um indivíduo chato é muito desagradável. Especialmente quando \emptyset faz perguntas demais.
5. a. O João encomendou uma pizza porque *ele* estava com fome.
b. O João encomendou uma pizza porque \emptyset estava com fome.
6. a. A Maria ligou para a polícia quando *ela* se sentiu ameaçada.
b. A Maria ligou para a polícia quando \emptyset se sentiu ameaçada.
7. a. O livro chegou quando *ele* não interessava mais.
b. O livro chegou quando não \emptyset interessava mais.
8. a. O carro acertou a Maria quando *ele* estava desgovernado.
b. O carro acertou a Maria quando \emptyset estava desgovernado.
9. a. Uma tia chata é muito desagradável. Especialmente quando *ela* faz

perguntas demais.

b. Uma tia chata é muito desagradável. Especialmente quando Ø faz perguntas demais.

10. a. Uma mulher adulta precisa beber de 2 a 3 litros de água e comer 5 porções de frutas todo dia, assim *ela* se mantém mais saudável.

b. Uma mulher adulta precisa beber de 2 a 3 litros de água e comer 5 porções de frutas todo dia, assim Ø se mantém mais saudável.

11. a. Um livro chato é muito desagradável. Especialmente quando *ele* é extenso demais.

b. Um livro chato é muito desagradável. Especialmente quando Ø é extenso demais.

12. a. Um carro precisa de manutenção frequentemente porque assim *ele* opera por mais tempo.

b. Um carro precisa de manutenção frequentemente porque assim Ø opera por mais tempo.

Figura 3: Frases-alvo do Teste 3.

Ao contrário do teste anterior, as duas frases apresentam o mesmo SN como referente – o que distingue as frases do par é somente a expressão ou a omissão do pronome na função de sujeito.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Nesta seção, apresentamos os resultados dos três testes realizados. Passemos a eles.

3.1 TESTE 1, PRODUÇÃO INDUZIDA

O primeiro teste foi realizado com 114 participantes que receberam a tarefa de completar frases, tal como mostramos na seção 2.1. Entretanto, não pudemos aproveitar todas as respostas, pois, em certas ocasiões, os informantes inseriram um

referente inusitado na frase. Por exemplo, a frase 1 (*A testemunha chegou exatamente quando_____*) foi completada, por um participante, com o trecho *o juiz daria por encerrado o julgamento*. Ou seja, o referente *A testemunha* (nosso referente-alvo aqui para a retomada por elemento vazio ou por pronome) não participou da sequência fornecida pelo participante. Por isso, descartamos todas as respostas que introduziram novos referentes do discurso e mantivemos apenas as respostas que fizeram remissão anafórica a nossos referentes-alvo (*A testemunha, Uma pessoa adulta, etc.*). Vejamos, então, os resultados contabilizados.

Sujeito nulo	Sujeito pronominal	Total
106 (93%)	8 (7%)	114 (100%)

Tabela 1: referentes [+a, -gs], *A testemunha – Uma pessoa adulta*.

Os referentes [+a, -gs] favoreceram majoritariamente a retomada com sujeito nulo, contrariando a hipótese de que o traço de animacidade condiciona o sujeito pronominal expresso. Esse resultado, em princípio, sugere que o traço [-gs] é relevante na retomada com sujeito nulo (mas ver ressalvas adiante). O traço de especificidade não demonstrou ser relevante, uma vez que os resultados foram muito parecidos quando analisamos as frases (1) e (2) separadamente:

Referente	Sujeito nulo	Sujeito pronominal	Total
<i>A testemunha</i> [+a, -gs, +esp]	13 (100%)	0 (0%)	13 (100%)
<i>Uma pessoa adulta</i> [+a, -gs, -esp]	93 (93%)	8 (7%)	101 (100%)

Tabela 2: referentes [+a, -gs], *A testemunha – Uma pessoa adulta*.

Ambos os referentes [+a, -gs], como vimos, foram retomados majoritariamente por sujeito nulo. No entanto, devemos fazer duas ressalvas aqui: (i) a frase com o referente *A testemunha* não foi bem planejada, como mostram as 101 respostas que recebemos dos informantes que inseriram um novo referente do discurso ao completarem a frase – por isso, contamos com apenas 13 respostas válidas para a frase 1 do Teste 1; (ii) em ambas as frases¹³, o referente-alvo desempenha a função de sujeito na primeira oração; por isso, sua retomada é favorecida por sujeito nulo na oração seguinte (seja por uma restrição estrutural – c-comando entre o SN da oração principal e o SN da subordinada –, seja por uma restrição funcional – a manutenção da cadeia tópica), cf. Duarte (2018), Lazzari (2020), entre outros. Sendo assim, não estamos autorizados a afirmar que a preferência pelo sujeito nulo tenha se dado (exclusivamente) pelo traço [-gs] do referente. Ainda assim, é interessante notar que, ainda que os referentes sejam [+a], encontramos massivamente mais respostas com sujeito nulo do que expresso.

O próximo par de referentes tem as propriedades [-a, -gs], que favorecem a retomada pelo sujeito nulo. E foi exatamente isso que encontramos:

Referente	Sujeito nulo	Sujeito pronominal	Total
<i>O carro</i> [+a, -gs, +esp]	11 (100%)	0 (0%)	11 (100%)
<i>Um livro chato</i> [+a, -gs, -esp]	60 (97%)	2 (3%)	62 (100%)

Tabela 3: referentes [-a, -gs], *O carro* – *Um livro chato*.

¹³ Repetidas aqui para conveniência do leitor:

1. [A testemunha] chegou exatamente quando _____.
2. [Uma pessoa adulta] precisa beber de 2 a 3 litros de água e 5 porções de comer frutas todo dia, assim _____.

Aqui também se aplicam as duas ressalvas que apontamos anteriormente: as lacunas permitiram que os informantes completassem as frases introduzindo novos referentes, o que resultou em um número baixo de retomadas com nossos referentes-alvo (11 para *O carro*, 62 para *Um livro chato*); e há uma relação (estrutural e funcional) na retomada do referente-alvo que favorece a retomada por sujeito nulo. De qualquer maneira, repare como o traço [\pm esp] parece novamente não ter qualquer papel para diferenciar os dois tipos de referentes aqui.

Algo que nos chamou a atenção e julgamos que seja interessante notar é que, na frase 3 (*O carro acertou a Maria quando _____*), em que o referente *o carro* era nosso referente-alvo, das 114 respostas que obtivemos, 80 delas continuavam a frase com o referente *a Maria*. Ou seja, os informantes preferiram dar continuidade à frase usando o referente [+a] disponível, ainda que esse estivesse em uma posição de menor “proeminência”, i.e. na função de objeto direto. Esse efeito, que infelizmente ignoramos ao formular essa frase-teste, já havia sido observado por Haag & Othero (2003), em um teste cuja tarefa era completar frases que os autores aplicaram a 30 informantes, com referentes [+a] e [-a]. No entanto, é interessante ressaltar aqui que, das 80 respostas que obtivemos com o referente *a Maria*, todas elas apresentaram o pronome anafórico *ela* – nenhuma continuou com sujeito nulo. Isso pode ser explicado de duas formas (que são complementares e não concorrentes): (i) o referente *a Maria*, sendo [+a] e [+gs] favorece a retomada anafórica por pronome, e (ii) há uma quebra na cadeia tópica: o sujeito da oração anterior (*O carro*) não é o sujeito da oração seguinte, e isso deve ser sinalizado de alguma forma, como, por exemplo, com a introdução de um pronome.

Finalmente, vejamos o último par de referentes, com as propriedades [+a, +gs], que, ao contrário do par anterior, devem, por hipótese, favorecer a retomada com sujeito pronominal.

Sujeito nulo	Sujeito pronominal	Total
203 (96%)	9 (4%)	212 (100%)

Tabela 4: Referentes [+a, +gs], *O homem – Uma tia chata*.

Ao contrário do que poderíamos ter esperado – se estivéssemos olhando *exclusivamente* para os traços do referente –, os informantes completaram as frases majoritariamente com sujeitos nulos (96%). Isso se deve, como alertamos acima, à manutenção da cadeia tópica discursiva, que favorece, nesses contextos, a retomada anafórica por sujeito nulo. Aqui, novamente, o traço de especificidade parece não ser relevante:

Referente	Sujeito nulo	Sujeito pronominal	Total
<i>O homem</i> [+a, +gs, +esp]	102 (98%)	2 (2%)	104 (100%)
<i>Uma tia chata</i> [+a, +gs, -esp]	101 (93%)	7 (7%)	108 (100%)

Tabela 5: Referentes [+a, +gs], *O homem – Uma tia chata*.

Os resultados do Teste 1 mostraram um amplo favorecimento do sujeito nulo, independentemente dos traços semânticos do referente (se [+a], [+gs] ou [+esp]), o que indica que montamos frases que favorecem a manutenção tópica e a conexão ótima entre referente e elemento anafórico (via de regra, sujeito nulo). Foi interessante, no entanto, o efeito (previsto por Haag & Othero, 2003) que obtivemos na frase 3 do experimento, pois quando o referente atuou como iniciador da cadeia tópica e tinha os traços [+a], [+gs], foi retomado categoricamente por pronome expresso.

Ainda cabe uma última ressalva sobre este experimento: solicitamos que os informantes completassem as frases-teste utilizando a escrita – e não a fala. E sabemos

que a escrita, mais conservadora do que a fala, ainda preserva sujeitos nulos, como efeito da influência escolar (cf. Duarte, 2018). Também aí vemos um fator para o favorecimento de sujeitos nulos nas respostas obtidas através do formulário de pesquisa que aplicamos aos informantes.

3.2 TESTE 2, TESTE DE MAGNITUDE

Realizamos o segundo teste cerca de 30 dias depois do primeiro teste. Nesse teste, contamos com a participação de 105 informantes, que deveriam ler frases em português e atribuir a elas uma nota de zero a dez (0 indicando uma frase incompreensível, 10 indicando uma frase perfeitamente normal e bem formada). Contrastamos aqui frases em que os referentes-alvo eram retomados por sujeito nulo ou por pronome expresso. Como todas as nossas frases-alvo são gramaticais e aceitáveis em português (e, portanto, deveriam, em tese, receber notas altas dos informantes), nos interessou verificar quais frases receberiam as notas mais altas (entre 9 e 10). Por exemplo, nosso primeiro par de contraste foi o seguinte¹⁴: um referente com os traços [+a, -gs] sendo retomado por sujeito nulo e sendo retomado por pronome expresso:

	Número de notas 9-10
<i>A vítima ligou para a polícia quando \emptyset se sentiu ameaçada</i>	93/105 (89%)
<i>A testemunha chegou exatamente quando ela foi chamada</i>	62/105 (59%)

Tabela 6: Referentes [+a, -gs, +esp], notas 9-10 na retomada anafórica por sujeito nulo ou pronome expresso.

¹⁴ Lembramos que, assim como nos demais testes, as frases foram apresentadas aos participantes de forma randomizada, mesclando frases-alvo e frases distratoras. Aqui no texto, agrupamos as frases-alvo para exposição mais clara da análise.

Como dissemos, as frases-alvo são sentenças bem formadas do português. Contudo, trabalhamos com a hipótese de que a retomada anafórica por sujeito nulo ou por pronome expresso pode sugerir diferenças na aceitabilidade das frases. Nesse caso, percebemos que a frase com o referente [+a, -gs] retomado por pronome pleno recebeu um número menor de notas altas (62) do que a frase que tinha o referente com esses traços sendo retomado por sujeito nulo (93). Esse resultado, mais uma vez, contrasta as hipóteses de animacidade e gênero semântico como traços condicionadores do sujeito pronominal expresso e nulo, sugerindo que a hipótese do gênero semântico possa ter papel mais importante na distribuição entre sujeitos nulos e pronominais anafóricos.

Além desse contraste, também apresentamos um par de frases com referentes [+a, -gs, -esp], retomados por sujeito nulo ou pronome. Aqui, no entanto, não obtivemos o mesmo resultado do primeiro contraste.

	Número de notas 9-10
<i>Um indivíduo chato é muito desagradável, especialmente quando ele faz perguntas demais</i>	79/105 (75%)
<i>Uma criança precisa estar na escola desde cedo porque assim \emptyset se desenvolve mais plenamente</i>	61/105 (58%)

Tabela 7: Referentes [+a, -gs, -esp], notas 9-10 na retomada anafórica por sujeito nulo ou pronome expresso.

Como se vê acima, a frase com o antecedente [+a, -gs, -esp] retomado por sujeito pronominal recebeu mais notas altas (79) do que a frase com o antecedente [+a, -gs, -esp] retomado por sujeito nulo – no entanto, como estamos trabalhando apenas com dados quantitativos brutos, não estamos em condição de afirmar que essa diferença seja, de fato, significativa.

O próximo contraste foi feito com referentes [-a, -gs] e suas retomadas por sujeito nulo e pronominal. Dados esses traços do referente, a expectativa era que a

frase com retomada por sujeito nulo recebesse maior número de notas altas do que a frase com retomada pronominal. No entanto, não foi o que encontramos:

Referentes: <i>O livro, O carro, Um livro chato, Uma oficina mecânica</i>	Número de notas 9-10
Retomada por sujeito nulo	118/210 (56%)
Retomada por pronome expresso	119/210 (56%)

Tabela 8: Referentes [-a, -gs], notas 9-10 na retomada anafórica por sujeito nulo ou pronome expresso.

Aqui, em média, as notas não revelaram qualquer tipo de preferência e, muito menos, polaridade. As frases com sujeito nulo e as frases com pronome expresso obtiveram número semelhante de notas altas atribuídas pelos participantes do teste, e o traço de especificidade não exerceu nenhuma diferença.

Finalmente, contrastamos referentes [+a, +gs] sendo retomados por sujeito nulo ou pronome expresso. Dessa vez, a expectativa era que as frases com pronome expresso recebessem um número mais elevado de notas altas. Mas não foi o que encontramos:

Referentes: <i>A Maria, O João, Uma mulher adulta, Uma tia chata</i>	Número de notas 9-10
Retomada por sujeito nulo	162/210 (77%)
Retomada por pronome expresso	136/210 (65%)

Tabela 9: Referentes [+a, +gs], notas 9-10 na retomada anafórica por sujeito nulo ou pronome expresso.

Uma vez mais, não obtivemos resultados polarizados ou sugestivos. Quebrando uma expectativa inicial de que os referentes [+a, +gs] pudessem favorecer a retomada pelo pronome pleno, verificamos que as frases com sujeito nulo que tiveram as notas mais altas foram mais numerosas (162, 54%) do que as contrapartidas com sujeito pronominal (136, 46%). Isso provavelmente aconteceu pelos motivos já mencionados:

por um lado, a escrita valoriza o sujeito nulo, e isso pode estar sendo refletido aqui; por outro lado, as frases-alvo do teste (veja seção 2.2) favorecem o sujeito nulo, seja por sua estrutura formal, em que o antecedente c-comanda o elemento anafórico, seja por conta de sua organização informacional. Passemos ao Teste 3, de contraste direto entre duas estruturas frasais.

3.3 TESTE 3, JULGAMENTO BINÁRIO

Passados outros 30 dias, aplicamos o terceiro teste a outros informantes. Dessa vez, obtivemos respostas de 108 participantes. A tarefa desse teste foi comparar um par de frases que diferem na presença ou ausência do pronome do sujeito. Cada par de frases foi apresentado em conjunto, e o participante foi instruído a escolher, entre as duas opções, a frase que soasse mais natural e aceitável. Se ambas as opções fossem igualmente possíveis, o participante poderia marcar a opção “ambas”. Como nos testes anteriores, apresentamos as frases em ordem randomizada, juntamente com frases distratoras na proporção de 2:1 (cf. seção 2.3).

Apresentamos duas frases com um referente [+a, -gs, +esp] sendo retomado por sujeito nulo e pronominal (*A vítima ligou para a polícia quando (ela) se sentiu ameaçada* e *O cônjuge, após o divórcio, perde o seu direito porque (ele) deixa de ser beneficiário*) e dois pares com um referente [+a, -gs, -esp] igualmente sendo retomado por um sujeito nulo em um caso e por um pronome em outro (*Um indivíduo chato é muito desagradável. Especialmente quando (ele) faz perguntas demais* e *Uma criança precisa estar na escola desde cedo porque assim (ela) se desenvolve mais plenamente*).

Do total de 432 respostas (108 respostas para cada par sendo contrastado), 182 (42%) respostas foram “ambas” – i.e. ambas as opções apresentadas são igualmente bem formadas em português. No entanto, as demais (250 respostas, 58% do total) apontaram que uma opção era melhor do que a outra. É o que mostramos no gráfico 1:

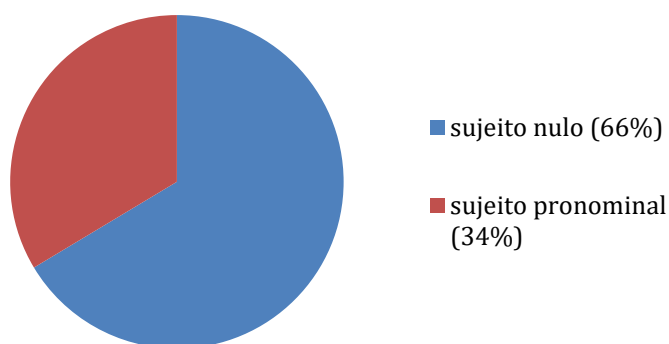


Gráfico 1: Frases com referentes [+a, -gs].

Aqui se percebe uma preferência pela retomada por sujeito nulo, seja por influência do traço de [-gs], seja pelos fatores já mencionados que também favorecem a retomada anafórica do sujeito por elemento vazio. De qualquer maneira, o traço de animacidade não está condicionando a retomada anafórica por pronome pleno nesses casos. E aqui o traço de especificidade teve uma atuação interessante: os referentes [+esp] (*A vítima, O cônjuge*), quando retomados por sujeito nulo, foram amplamente escolhidos em detrimento da opção com o sujeito pronominal. Considerando os números obtidos, 99 informantes (79%) afirmaram que a melhor frase do par era a frase com sujeito nulo, ao passo que a opção com sujeito pronominal foi escolhida por apenas 27 informantes (21%, se considerarmos apenas as respostas para os referentes [+a, +gs, +esp]). Não encontramos esse efeito, de certa forma polarizado, entre os referentes [+a, +gs, -esp] *Um indivíduo chato* e *Uma criança*: nesses pares, os informantes ficaram divididos entre a opção com o sujeito nulo (67 respostas) e com sujeito pronominal (57 respostas).

Testamos, igualmente, quatro pares de frases com referentes [-a, -gs], que *a priori* deveriam favorecer a retomada anafórica por sujeito nulo. E foi isso, de fato, que encontramos, como mostramos no gráfico 2.

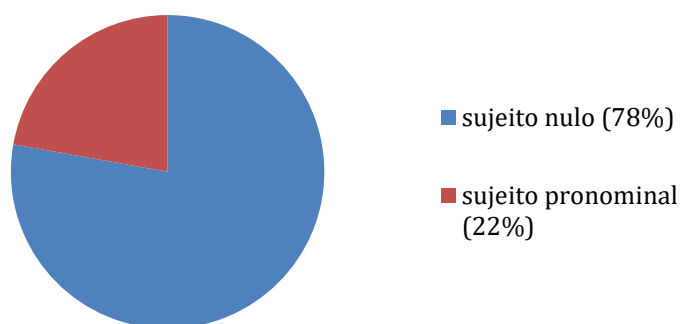


Gráfico 2: Frases com referentes [-a, -gs].

Assim como vimos nos resultados obtidos pela comparação anterior (com referentes [+a, -gs]), a preferência pela retomada por sujeito nulo fica evidente. Mais uma vez, não temos como afirmar se se trata do traço [-gs] que, nos dois casos, favorece o sujeito nulo (repare que o resultado geral foi percentualmente o mesmo, tanto na retomada de referentes como *A vítima*, *O cônjuge*, como no caso de referentes como *O carro*, *O livro*), ou se outros fatores (influência da escrita, manutenção da cadeia tópica, relação de c-comando entre sujeito da oração principal e da subordinada) estejam influenciando a retomada por sujeito nulo. O certo é que, como afirmamos no início do texto (seguindo, por exemplo, Ayres, 2021, Ayres & Othero, 2021, Duarte e Reis, 2018), a retomada anafórica do sujeito é um fenômeno que envolve demandas de diferentes naturezas gramaticais. De qualquer maneira, parece-nos que o traço de gênero semântico é mais relevante do que o de animacidade na compreensão do fenômeno, visto que os referentes [+a], até aqui, não favoreceram a escolha das frases com sujeito pronominal expresso, como poderíamos esperar.

Um último tipo de comparação que realizamos no Teste 3 foi com referentes [+a, +gs] que, *a priori*, deveriam favorecer sujeitos anafóricos pronominais. Ao contrário de nossa expectativa inicial, encontramos um baixo número de sujeitos pronominais, considerando que os referentes são animados e apresentam gênero semântico aparente. Isso se deve aos efeitos não previstos inicialmente por nós e já mencionados

ao longo das seções. Encontramos a seguinte divisão, excluindo-se, do universo total de respostas, as respostas que apontaram as duas frases como igualmente bem formadas em português.

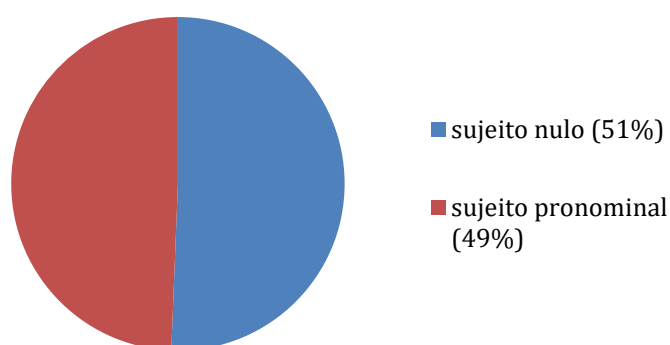


Gráfico 3: Frases com referentes [+a, +gs].

É interessante perceber como a retomada do sujeito é, de fato, um fenômeno que deve atender a diferentes demandas gramaticais e comunicativas. No Gráfico 2, percebemos uma clara preferência pelo sujeito nulo (78%); afinal tanto o fator *traço semântico do referente* ([-a, -gs]), como outros fatores não controlados previamente nesta pesquisa (já mencionados anteriormente) favorecem a retomada anafórica por sujeito nulo nas frases-alvo. Lembre-se de que estamos falando sobre os julgamentos de aceitabilidade de informantes que tinham à sua frente um par de sequências perfeitamente bem formadas da língua (compare, por exemplo, *O carro acertou a Maria quando ele tava desgovernado* vs. *O carro acertou a Maria quando tava desgovernado*). Ainda assim, nesses casos, vimos uma preferência clara pelos sujeitos nulos (78%) em detrimento do sujeito pronominal (22%).

Aqui, no Gráfico 3, praticamente não há diferença quantitativa entre o que o informante julga melhor. Além de um número expressivo de respostas em “ambas as sequências são igualmente bem formadas” (45% do total de respostas), as duas opções apresentaram divisão semelhante (51% sujeitos nulos vs. 49% sujeito

pronominal). Isso mostra que, apesar de os fatores não controlados favorecerem a retomada anafórica com sujeito nulo, podemos pensar que os traços semânticos [+a] ou [+gs] estejam por trás do número mais elevado da preferência por frases com sujeitos pronominais expressos (49%, compare com o resultado do Gráfico 2, apenas 22%). Dito de outro modo, ainda que fatores de outra natureza (influência da escrita, manutenção da cadeia tópica, relação de c-comando entre sujeito da oração principal e da subordinada) favoreçam o sujeito nulo, parece-nos claro que, aqui, no Gráfico 3, em comparação com o Gráfico 2, o traço semântico do referente é um fator que faz a diferença em favor do sujeito pronominal. É o que mostramos no gráfico 4:

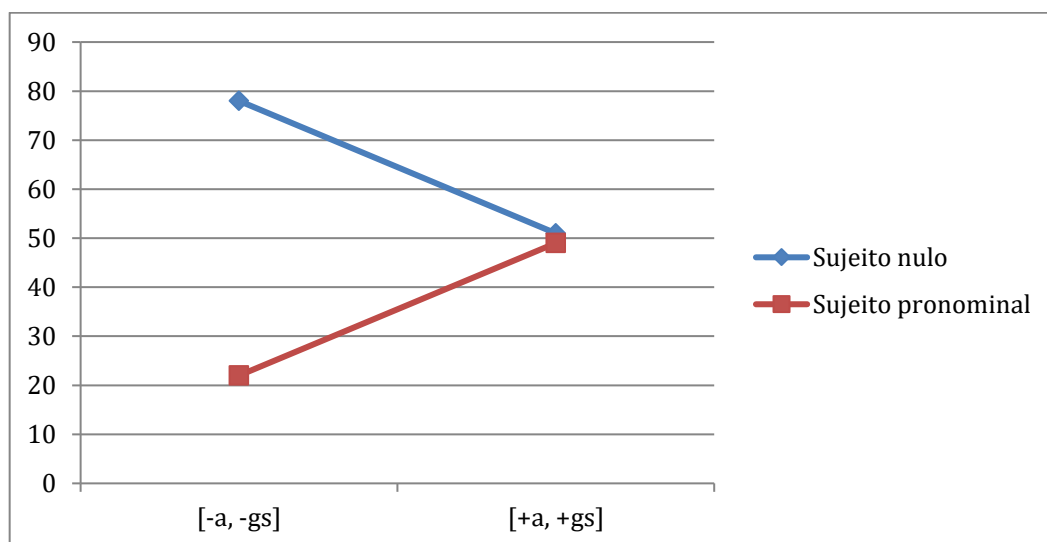


Gráfico 4: sujeitos nulos e pronominais com referentes [-a, -gs] e [+a, +gs].

Nesse comparativo, vemos que as condições não controladas foram mantidas; o que se altera são os traços semânticos do referente. E essa alteração se mostrou relevante para o fenômeno de retomada anafórica do sujeito. Referentes [+a, +gs] favorecem um aumento do sujeito anafórico pronominal.

Dadas essas condições, podemos agora nos perguntar se é a combinação dos traços de animacidade e gênero semântico do referente que é responsável pelo

favorecimento do sujeito pronominal nos contextos investigados ou se podemos explicar os dados analisados com base em apenas um único traço. Em sendo assim, qual seria o traço relevante que estaria favorecendo um aumento na retomada anafórica pronominal?

Para responder esses questionamentos, podemos verificar o resultado que obtivemos no comparativo apresentado no Gráfico 1, em que vimos as preferências de retomada do sujeito em frases com referentes [+a, -gs]. Ali, verificamos um número maior de sujeitos nulos (66% das respostas) do que sujeitos pronominais expressos (apenas 34%). Isso sugere que, na ausência do traço de gênero semântico, o sujeito nulo é amplamente a opção escolhida pelos informantes. Ou seja, parece-nos que o traço de gênero semântico do referente é mais relevante do que o traço de animacidade no fenômeno do sujeito nulo e pronominal anafórico em português. Podemos sintetizar os dados contrastando apenas esses dois traços, animacidade e gênero semântico:

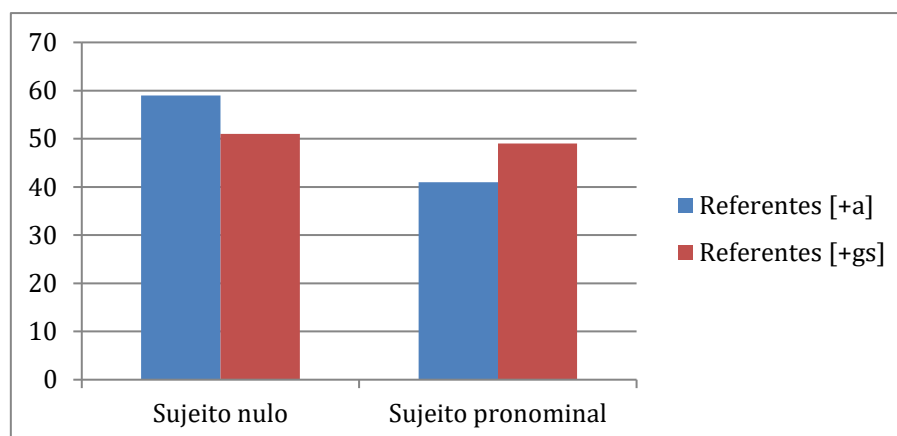


Gráfico 5: Sujeitos nulos e pronominais com referentes [+a] e [+gs].

O primeiro ponto a ser observado é algo que vimos observando desde o início da análise: há um número expressivo de sujeitos nulos, que se devem provavelmente aos fatores não controlados que mencionamos anteriormente. No entanto, também

podemos perceber que os sujeitos pronominais parecem ser mais sensíveis ao traço [+gs] do que ao traço [+a] na comparação direta entre eles. A evidência não é clara, nem categórica, mas não deixa de ser sugestiva. Aliados aos resultados de outros trabalhos sobre a influência do traço de gênero semântico na expressão e omissão do objeto direto anafórico iniciados por Creus & Menuzzi (2004) e na retomada do sujeito anafórico pronominal e nulo iniciados por Othero & Spinelli (2019a, b), os resultados que apresentamos podem sugerir que o traço de gênero semântico é relevante no fenômeno de omissão ou expressão pronominal, ao menos como sujeito anafórico pronominal de 3ª pessoa, como mostramos aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos aqui os resultados de três testes *offline* que aplicamos, cada um, a pouco mais de cem informantes. A ideia básica aqui foi contrastar dois tipos de referentes no que toca sua retomada anafórica na função de sujeito. Elaboramos frases-alvo com referentes humanos animados sem gênero semântico aparente e frases com referentes humanos animados com gênero semântico aparente. Nosso objetivo foi testar a hipótese do gênero semântico, que afirma ser o traço de gênero semântico um dos condicionadores da exponenciação pronominal do sujeito anafórico – com vimos, de acordo com essa hipótese, referentes [+gs] favoreceriam o sujeito pronominal, ao passo que referentes [-gs] favoreceriam sujeitos nulos, em que se estabelece uma relação de concordância entre SN referente e pronome anafórico de 3ª pessoa.

Por limitações na formulação das frases-alvo dos testes e pela natureza mesma dos testes, acabamos encontrando um número não esperado de respostas com sujeitos nulos sendo produzidos (Teste 1) ou até preferidos (Testes 2 e 3). De qualquer maneira, os resultados dos testes sugerem que o traço de gênero semântico é um fator

relevante na distribuição de sujeitos nulos e pronominais em PB, tal como vêm apontando alguns trabalhos de análise em *corpora*.

REFERÊNCIAS

AYRES, M. R. *Contextos licenciadores de sujeitos nulos em português brasileiro*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2021.

AYRES, M. R.; OTHERO, G. A. Contexts for Null subjects in Contemporary Brazilian Portuguese. *Revista Linguística*, volume 17, número 3, p. 100-124, 2021.

BAGNO, M. *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola, 2011.

COELHO, I. L.; OTHERO, G. A.; VIEIRA-PINTO, C. A. Reanálise de variáveis semânticas no condicionamento do objeto nulo e do pronome pleno na fala de Florianópolis. *Fórum Linguístico (UFSC)*, v. 14, n. 4, p. 2606-2617, 2017.

CREUS, S.; MENUZZI, S. Sobre o papel do gênero semântico na alternância entre objetos nulos e pronomes plenos em português brasileiro. *Revista da ABRALIN*, Florianópolis, v. 3, n. 1-2, p. 149-176, 2004.

CYRINO, S. M. L.; MATOS, G. Null objects and VP ellipsis in European and Brazilian Portuguese. In: WETZELS, L.; COSTA, J.; MENUZZI, S. (eds) *The handbook of Portuguese linguistics*. Oxford: Blackwell, 2016. p. 294-317.

CYRINO, S. *O objeto nulo no português do Brasil: um estudo sintático diacrônico*. Tese de doutorado, UNICAMP, Campinas, 1994. (Publicada em 1997 pela Ed. da Universidade Estadual de Londrina, Londrina PR.)

CYRINO, S. L.; DUARTE, M. E. L.; KATO, M. A. Visible subjects and invisible clitics in Brazilian Portuguese. In: KATO, M. A.; NEGRÃO, E. V. (eds.) *Brazilian Portuguese and the Null Subject Parameter*. Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, 2000. p. 55-104.

DUARTE, I.; FIGUEIREDO SILVA, M. C. The null subject parameter and the structure of the sentence in European and Brazilian Portuguese. In: WETZELS, L.; COSTA, J.; MENUZZI, S. M. (eds) *The handbook of Portuguese Linguistics*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2016. p. 234-253.

DUARTE, M. E. L. *A perda do princípio "evite pronome" no português brasileiro*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas. Tese de Doutorado, 1995.

DUARTE, M. E. L. A remarcação em curso no valor do parâmetro do sujeito nulo. *Cuadernos de la Alfal*, v. 12, p. 71-99, 2020.

- DUARTE, M. E. L. *O sujeito em peças de teatro (1833-1992): estudos diacrônicos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- DUARTE, M. E. L. O sujeito nulo em PB. In: CYRINO, S.; TORRES MORAIS, M. A. *História do português brasileiro, vol. 6: mudança sintática do português brasileiro: perspectiva gerativista*. São Paulo: Contexto, 2018. p. 26-71.
- DUARTE, M. E. L. ReVEL na Escola: sobre pronomes pessoais na fala e na escrita. *ReVEL*, vol. 16, n. 30, p. 1-12, 2018.
- DUARTE, M. E. L.; REIS, E. P. R. Revisitando o sujeito pronominal vinte anos depois. *ReVEL*, vol. 16, n. 30, p. 173-197, 2018.
- HAAG, C. R.; OTHERO, G. A. O processamento anafórico: um experimento sobre a resolução de ambigüidades em anáforas pronominais. *Linguagem em (Dis)curso*, v. 4, p. 65-80, 2003.
- KATO, M. A.; DUARTE, M. E. L. Restrição na distribuição de sujeitos nulos no Português Brasileiro. *Veredas* (UFJF. Online), v. 18, p. 1-21, 2014.
- KATO, M. A.; MARTINS, A. M.; NUNES, J. *Português brasileiro e português europeu: sintaxe comparada*. São Paulo: Contexto, 2023.
- LAZZARI, M. G. Acessibilidade: o que isso tem a ver com o sujeito pronominal exposto e o sujeito nulo em português brasileiro? *Revista Linguística Rio*, v. 7, n.1, ago.-dez., p. 42-58, 2020.
- OLIVEIRA, D. P. O preenchimento, a supressão e a ordem do sujeito e do objeto em sentenças do português do Brasil: um estudo quantitativo. In: TARALLO, F. (org.) *Fotografias sociolinguísticas*. Campinas: Pontes, 1989. p. 51-64.
- OTHERO, G. A.; AYRES, M. R.; SCHWANKE, C.; SPINELLI, A. C. A relevância do traço gênero semântico na realização do objeto nulo em português brasileiro. *Working Papers em Linguística* (UFSC), v. 17(1), p. 64-86, 2016.
- OTHERO, G. A.; CARDOZO, R. W. A ordem pronominal em português brasileiro: da ênclise à próclise, do clítico ao tônico (or There and Back Again, a Word Order's Holiday). *Fórum linguístico* (UFSC), v. 14, n. 1, p. 1717-1734, 2017.
- OTHERO, G. A.; CYRINO, S.; SCHABBACH, G.; ROSITO, R.; ALVES, L. M. Objeto nulo e pronome pleno na retomada anafórica em PB: uma análise em corpora escritos com características de fala. *Revista da Anpoll*, v. 1, p. 68-89, 2018.
- OTHERO, G. A.; GOLDNADEL, M. Omissão de sujeito pronominal anafórico e as construções de dupla negação. *Caderno de Estudos Linguísticos*, v. 62, p. 1-21, 2020.
- OTHERO, G. A.; LAZZARI, M. Null subjects and null objects in Brazilian Portuguese: correlations and change. *Revista de Estudos da Linguagem*, v. 30, n. 4, p. 1-24, 2022.

OTHERO, G. A.; SCHWANKE, C. Retomadas anafóricas de objeto direto em português brasileiro escrito. *Revista de Estudos da Linguagem* (UFMG), v. 26, n. 1, p. 147-185, 2018.

OTHERO, G. A.; SPINELLI, A. C. Analisando a retomada anafórica do objeto direto em português falado. *Revista Letras* (UFPR), v. 96, p. 174-195, 2017.

OTHERO, G. A.; SPINELLI, A. C. Sujeito pronominal expresso e nulo no começo do séc. XXI (e sua relação com o objeto nulo em PB). *Domínios de Lingu@gem*, v. 13, n. 1, p. 7-33, 2019a.

OTHERO, G. A.; SPINELLI, A. C. Um tratamento unificado da omissão e da expressão de sujeitos e objetos diretos pronominais de 3ª pessoa em português brasileiro. *Caderno de Estudos Linguísticos*, v. 61, n. 1, p. 1-30, 2019b.

PAREDES SILVA, V. L. Motivações funcionais no uso do sujeito pronominal: uma análise em tempo real. In: PAIVA, M. C.; DUARTE, M. E. L. *Mudança linguística em tempo real*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003. p. 97-114.

PAREDES SILVA, V. L. Continuidade de referência: nomes, pronomes e anáforas zero em gêneros da fala e da escrita. *Revista Linguística*, v. 3, n. 1, p. 159-178, jun. 2007.

ROBERTS, I.; KATO, M. A. *Português brasileiro: uma viagem diacrônica*. São Paulo: Contexto, 2018.
SCHWENTER, S. A. Fine-Tuning Jespersen's Cycle. In: BIRNER, B.; WARD, G. *Drawing the Boundaries of Meaning: Neo-Gricean Studies in Pragmatics and Semantics in Honor of Laurence R. Horn*. Amsterdam: Benjamins, 2006. p. 327-344.

TARALLO, F. Diagnosticando uma gramática brasileira: o português d'além-mar ao final do século XIX. In: ROBERTS, I.; KATO, M. A. (orgs.). *Português brasileiro: uma viagem diacrônica*. São Paulo: Contexto, 2018[1993]. p. 55-82.

FEMINISTO: DERIVAÇÕES MASCULINAS EM -O

FEMINISTO: MASCULINE DERIVED FORMS IN PORTUGUESE

Luana De Conto¹

Marina C. Legroski²

RESUMO: Analisamos neste trabalho a terminação -o presente nas palavras *feministo*, *princeso*, *muso* e *divo*. Mostramos que, apesar de haver grande disseminação de uma análise do -o dos substantivos como vogal temática não marcada e, portanto, sem valor masculino, a literatura da área já aponta para uma proposta de análise do gênero dos substantivos como derivação e para uma diferenciação entre o comportamento de gênero em nomes que referem seres humanos e animados. A partir de dados coletados manualmente em redes sociais, mostramos que as palavras em análise derivam de palavras associadas ao sexo feminino de referentes humanos – *feminista*, *princesa*, *diva* e *musa*. Nossa análise conclui que o morfema derivacional -o é usado para demarcar a oposição entre masculino e feminino em referentes humanos e animados, por analogia ao sistema flexional de adjetivos biformes, do tipo *bonito/bonita*, em que a expressão de gênero gramatical é compulsória.

Palavras-chave: derivação; masculino; gênero.

ABSTRACT: In this work, we analyze forms with -o suffix from Brazilian Portuguese: *feministo*, *princeso*, *muso* and *divo*. We show that, although there is a wide dissemination of the unmarked form analysis, in which the -o of nouns is a thematic vowel without masculine value, the literature of this field already embraces the analysis of the gender of nouns as a derivation process and it also points towards a differentiation between gender behavior in nouns referring to human and animate beings. With data collected manually from social networks, we show that these words derive from terms associated with the female gender of human referents – *feminista* (feminist), *princesa* (princess), *diva* (diva) and *musa* (muse). Our analysis concludes that the derivational morpheme -o is used to mark the opposition between masculine and feminine in human and animate beings, by analogy to the inflectional system of biform adjectives, like *bonito/bonita* (beautiful-o/a), in which the expression of grammatical gender is compulsory.

Keywords: derivation; masculine; gender.

¹ UFPR.

² UEPG.

1. INTRODUÇÃO

No âmbito da morfologia estruturalista, a análise dos morfemas revela uma dimensão essencial da formação das palavras na língua. Neste contexto, o morfema *-o*, tradicionalmente tratado pela gramática como marca de masculino e neutro genérico, merece particular atenção. É comum desde John Martin (1975) que se trate o morfema *-o* como marcador neutro em relação a gênero. Especialmente no plural, em casos como “eles” e “todos”, se advoga que este masculino é não especificado para gênero e abarca entes masculinos e femininos. Este artigo se propõe a investigar as nuances e os padrões estruturais envolvendo o morfema *-o* colocando em análise palavras que são interpretadas como masculinas, a saber, *feministo*, *princeso*, *muso* e *divo*, que não permitem tão trivialmente a análise dessas formas como não marcadas.

Essa característica gramatical se alinha com a convenção linguística que associa palavras com a terminação *-o* preponderantemente a substantivos masculinos. Nossa análise dessa presença sistemática de *-o* nas formações examinadas permite compreender como o processo de gênero gramatical se manifesta de maneira singular, criando palavras que denotam especificamente o masculino.

Dessa forma, a investigação detalhada do morfema *-o* oferece um vislumbre da intrincada relação entre a morfologia e a atribuição de gênero na língua, enriquecendo nossa compreensão da estrutura linguística subjacente.

Dividimos esse artigo em três sessões: apresentação dos dados, revisitação da análise da forma masculina e discussão dos dados.

2. DADOS COM *-O* MASCULINO

Nosso interesse neste trabalho se debruça sobre as palavras *feministo*, *divo* e *princeso*, ilustradas nos proferimentos abaixo.

- (1) O Jovem Nerd que paga de militudo feministo fazendo jabá pra site porno e ainda levando a nojenta dreadhot pra participar do podcast, parabéns ai pra quem acredita nesse demagogo do caralho
- tuíte de @eduardoritalino em 12 de junho de 2020
- (2) trabalhar pra dar o mundo pro princeso
o princeso sou eu msm no caso
- tuíte de @Lucassouza_w em 14 de junho de 2020
- (3) Também ganhei um título que eu não tinha, o de muso da pandemia.
- Ary Fontoura, em entrevista para o Conversa com Bial, em 12 de junho de 2020
- (4) Adoro cantar enquanto faço exercícios pq fico ofegante e imagino que é porque tô no palco, cantando e dançando ao mesmo tempo, como um grande divo pop
- tuíte de @arianjoamargo

Nota-se que os quatro itens em análise fazem referência a versões masculinas de palavras que, por conhecimento de mundo, estão relacionadas a referentes tipicamente femininos – a saber, *feminista*, *princesa*, *musa* e *diva*. Há fortes indícios de que a expressão do masculino esteja associada à presença da marca *-o* no final da palavra.

As perguntas que se colocam, então, são: qual a natureza dessa marca? É pertinente analisá-la como vogal temática, como costumeiramente se faz com outras palavras terminadas em *-o*? Qual a relação entre essa marca e o gênero masculino? Para responder a essas perguntas, precisamos revisitar as análises formais do gênero em português.

3. REVISITAÇÃO DA ANÁLISE DA FORMA MASCULINA

Palavras terminadas em -o, como *menino*, *médico* e *pato*, recebem, desde o estruturalismo, a análise como formas não marcadas em relação a gênero. Ou seja, são palavras que se referem, ambigualmente, a seres do sexo masculino ou a seres indistintamente marcados em relação ao sexo, entendidos como representantes daquela categoria “no sentido amplo/genérico”. Note, abaixo, as sentenças em (a) em que esses substantivos têm referência genérica, enquanto em (b) a presença da forma feminina induz à interpretação de -o como referência a entidades masculinas.

- (5) a. A coisa mais triste é ver um menino pedindo dinheiro na rua.
b. Ontem eu vi um menino e uma menina pedindo dinheiro na rua.
- (6) a. Estou com dor de estômago... Preciso consultar um médico.
b. Eu não procuro mais médico, só marco consulta com médica.
- (7) a. Eu queria ter um pato como bicho de estimação.
b. Você sabe como diferenciar um pato de uma pata?

Neste sentido, as palavras utilizadas para distinguir seres sexuais (quando é o caso) nem sempre foram entendidas da mesma forma pelos estudiosos da linguagem. Nas gramáticas tradicionais, era comum que se tratasse palavras como *homem/mulher* como um par masculino e feminino, sem especificação sobre se esse par era “biológico” ou de substantivos ligados pelo fato semântico de referir a seres da mesma espécie.

É este tipo de reflexão filosófica que Joaquim Mattoso Câmara Jr. (1970) levanta antes de se debruçar, propriamente, sobre o que vai descrever como processo de flexão para a marcação de gênero. Para o autor, existirem palavras que se referem a seres sexuais femininos e masculinos não necessariamente implica em processos morfológicos idênticos que originam palavras para referirem a estes

seres. Ou seja, eventualmente a língua se vale de fenômenos para criar palavras que diferenciam os sexos dos referentes, mas isso não necessariamente quer dizer que há um espelhamento entre sexo biológico e gênero morfológico e nem quer dizer que todas essas palavras se criam por flexão de gênero. Para Câmara Jr (1970, p. 79),

o que há são substantivos privativamente masculinos, e outros, a eles semanticamente relacionados, privativamente femininos. Tal interpretação, a única objetiva e coerentemente certa, se se estende aos casos em que um sufixo derivacional se restringe a um substantivo em determinado gênero, e outro sufixo, ou a ausência de sufixo, em forma nominal não-derivada, só se aplica ao mesmo substantivo em outro gênero. Assim, *imperador* se caracteriza, não flexionalmente, pelo sufixo derivacional -dor, e *imperatriz*, analogamente, pelo sufixo derivacional -triz. Da mesma sorte, *galinha* é um diminutivo de *galo*, que passa a designar as fêmeas em geral da espécie “galos”, como *perdigão* é um aumentativo limitado aos machos da “perdiz”. Dizer que -triz, -inha ou -ão são aí flexões de gênero é confundir flexão com derivação.

Posteriormente, porém, Câmara Jr. (1970, p 79-80) descreve o processo de marcação de gênero da seguinte forma: “a flexão de gênero é uma só, com pouquíssimos alomorfes: o acréscimo, para o feminino, do sufixo flexional -a (/a/ átono final) com a supressão da vogal temática, quando ela existe no singular: lob(o) + a = loba; autor + -a = autora.” Depreende-se disso, portanto, que, quando há flexão de gênero para substantivos, o masculino seria a forma “neutra”, “não marcada”, porque a forma “marcada” (ou seja, para a qual é necessário “adicionar uma marcação”) é a forma do feminino.

Kehdi (1979, p.315), comentando este texto, diz que o entendimento “original” do professor “criou escola”:

O argumento do Autor é de que não podemos considerar -o como marca de masculino por opor-se a -a (como no par *lobo/loba*, acima), porque esse mesmo raciocínio nos obrigaria a considerar como masculino o -e de *mestre* (que também se opõe a -a; cf. *mestre/mestra*). Se é fácil associar -o a masculino, o mesmo não se dá com -e, que pode estar ligado a um ou outro gênero (comparem-se, p. ex., *ponte* (fem.) e *monte* (masc.) Ora, no caso, a solução mais

plausível (ainda na esteira de Mattoso Câmara) é considerar o masculino como uma forma não-marcada (desprovida de flexão específica), em oposição ao feminino (marcado pela flexão em -a). A vogal final das formas masculinas seria, então, uma vogal temática.

Sandmann ([1992]2020, p. 16) mencionava que palavras como “viúvo” pareciam ter mais abrangência temática, argumentando que o dicionário trazia o significado de “enviuvar”, por exemplo, como “tornar viúvo”, ainda que etimologicamente a palavra “viúva” fosse mais antiga. Outro argumento semelhante era em relação à palavra “soldado”, que, segundo o autor, seria historicamente formada por dois morfemas (sold + -ado), mas “passa a ser formada por três (sold + -ad+ -o) quando se encontra a formação *soldada*, (...) sendo que o mesmo pode-se dizer de *musa* e *pintassilgo* (...). Encontrei no jornal “muso” (...) e “pintassilga”.”

Em um entendimento diverso, Rocha (2003) afirma que o gênero é explicitado, no substantivo, por meio de sua relação sintática com o determinante. Segundo o autor, não faz sentido dizer que o substantivo flexiona em gênero, uma vez que quase a totalidade dos substantivos em português não se refere a seres sexuados e que, mesmo entre os que se referem, há palavras como *criança* e *jacaré*, por exemplo, que possuem gênero imanente (ou seja, seu gênero gramatical não se altera se é uma *criança menino* ou um *jacaré fêmea*) – palavras que costumam ser nomeadas, nas gramáticas, de “epícenos” (como *jacaré* e *onça*), “comuns de dois gêneros” (como *estudante*, *dentista*) e “sobrecomuns” (como *criança* e *testemunha*).

Devido à falta de sistematicidade na aplicação do morfema, o que ocorre com o substantivo, mesmo nesses casos, é derivação e não flexão. Para Rocha (2003, p.196),

Não está correta, portanto, a afirmativa das gramáticas de que o substantivo se flexiona em gênero, pois, como vimos na introdução deste capítulo, segundo CÂMARA JR. (1964:46), “flexão é o processo de “flectir, isto é, fazer variar um vocábulo...” Ora, na quase totalidade dos substantivos em português não se observa o processo de “flectir” para indicar o gênero do substantivo. Vimos que

a flexão de número é regular. O mesmo não se pode dizer com relação ao gênero. Dado um substantivo como *inércia*, *parafuso*, *idealização* ou *Brasil*, não é possível prever qualquer modificação, ou seja, qualquer flexão nesses substantivos com relação ao gênero. E isso se dá com a quase totalidade dos substantivos.

Rocha (2003) argumenta, utilizando os parâmetros estabelecidos por Mattoso Câmara Jr. (1970) para diferenciar flexão e derivação, que substantivos pareados por sexo (como *menino/menina*, *gato/gata*) não estão flexionados “em gênero”. Na leitura de Rocha (2003, p.194), estes critérios seriam: “regularidade, concordância e não-opcionalidade”, para a flexão, e “irregularidade, não concordância e opcionalidade” para a derivação.

O autor sintetiza que os morfemas flexionais “apresentam-se de maneira regular e sistemática; são exigidos pela natureza da frase; não dependem da vontade do falante para serem usados”, enquanto que os morfemas derivacionais “apresentam-se de forma irregular e assistemática, não são exigidos pela natureza da frase e podem ser usados ou não, de acordo com a vontade do falante”.

Também Aline Villalva (2003, p. 930) leva a cabo a aplicação dos critérios para avaliar o estatuto do gênero em português e conclui que seu comportamento não se caracteriza como flexão:

A não-obrigatoriedade de existência de contrastes de gênero e o facto de a sua realização estar a cargo quer de processos estritamente lexicais, pelo contraste de índices temáticos (cf. *aluno/aluna*; *professor/professora*) ou pelo contraste de diferentes palavras (cf. *homem/mulher*; *carneiro/ovelha*), quer de diversos processos morfológicos, como a derivação (cf. *barão/baronesa*; *judeu/judia*; *uropeu/europeia*; *conde/condessa*; *lavrador/lavradeira*; *imperador/imperatriz*; *espertalhão/espertalhona*) e a composição (cf. *águia-macho/águia-fêmea*), são propriedades que distinguem claramente o gênero das restantes das categorias morfo-sintáticas disponíveis no português, e que justificam a sua análise como uma categoria não flexional, contrariamente ao que a tradição gramatical portuguesa tem consagrado.

A autora entende que as terminações comumente analisadas como morfemas de gênero são “índices temáticos”, pois distribuem os nomes do português em classes morfológicas (-a, -o, -e, -Ø), em que a associação entre o gênero e terminação da palavra fica ainda mais evidentemente assimétrica.

Kehdi (1979, p. 317), por outro lado, trata de alguns processos que transformam bases femininas em palavras masculinas quando o sufixo termina em -o, casos como *uma novela/um novelaço* e *uma casa/um casarão*, e argumenta que “o povo, em sua linguagem espontânea, cria formas masculinas sempre em -o; p. ex., faz-se corresponder ao feminino *coisa* o masculino *coiso*, inexistente na língua culta”. Portanto, o -o carrega a associação com o gênero gramatical masculino. Neste sentido, para Kehdi (1979, p. 318), “em português, a flexão de gênero não se reduz a uma oposição -Ø/-a, e sim a uma oposição -o/-a”.³ Vale lembrar, também, que Schwindt (2020, p. 11), em análise quantitativa, observa uma correspondência entre o masculino e palavras em -o em itens de dicionário e do corpus Varsul.

Entre as palavras que têm referentes animados, Villalva (2003) observa que, ainda que existam exceções, há uma tendência de associar o masculino com entes do sexo masculino e o feminino com entes do sexo feminino. Tal observação reaparece em outro texto seu, posterior: “Regra geral, a referência a entidades humanas distingue o gênero masculino do feminino, estabelecendo um nexos entre o primeiro e sexo masculino e entre o segundo e sexo feminino” (Villalva, 2009, p. 92). Nota-se, no entanto, alguma resistência da autora à generalização, ao assinalar que esta não é uma observação universal, dada a existência de nomes de entidades humanas em que não há correspondência entre gênero gramatical e sexo da entidade (casos que não

³ O autor menciona, ainda, a oposição entre masculino e feminino presente em palavras terminadas em -e, como *mestre/mestra*, mas considera que o morfema -o parece mais forte em remeter à expressão de gênero. Relembramos aqui o caso emblemático da oposição *presidente/presidenta*, adotado por Dilma Rousseff.

são frequentes, de acordo com a autora), sobrecomuns (menos raros), e comuns-de-dois (ainda menos raros).

O que parece se configurar aqui é uma questão de uso que associa o morfema *-o* ao masculino, provavelmente, por analogia aos morfemas flexionais dos adjetivos. Isso é discutido por Rocha (2003), que nota que o processo de flexão é obrigatório para os adjetivos, classe de palavras em que o morfema flexional de masculino é o *-o*, de feminino é o *-a*, enquanto a terminação em *-e* prevalece em adjetivos que não flexionam, como podemos ver em:

- (8) a. a maçã cara / o figo caro / a banana diferente / o pepino diferente
b. a menina esperta / o menino esperto / a criança inteligente / o general inteligente

Vê-se que, nos adjetivos, o morfema zero não aparece como forma de flexão de gênero. A compulsoriedade da marcação de gênero para adjetivos que dispõe da oposição *-o/-a* é consequência do processo de concordância, uma vez que a forma masculina de *caro* ou *esperto* é um reflexo sintático sem nuances de significado, da mesma forma que a forma feminina de *cara* ou *esperta*.

O sufixo *-o*, por analogia com o sufixo de flexão de adjetivos, fornece um traço de significado masculino aos substantivos, sobretudo àqueles que indicam seres [+animado] e [+humano], que têm diferenciação sexual na ontologia. Embora essa relação com gênero seja menos comum no vocabulário, é prevalente nas palavras referentes a tais seres. O único contra exemplo encontrado sem os traços [+animado] e [+humano], a palavra “coiso”, não pode ser definida exatamente pelos traços [-animado] e [-humano], uma vez que pode ser usada para se referir a pessoas, como mostra o dado a seguir (em que esse termo é usado em referência ao ex-presidente inelegível):

(9) Cada desgoverno bolsonarista deu seu jeito para pontuar seu endosso ao **coiso**. Tarcísio homenageou um torturador. Porto Alegre criou o Dia do Patriota, que, cancelado, se tornou "do Patriotário". Zema concedeu a "cidadania honorária" para o anticidadão, anticivismo, antihonradez.

- tuíte de @hilde_angel em 30 de ago de 2023

Não podemos deixar de mencionar que a referência a entes animados e humanos muitas vezes é feita pela substantivação de adjetivos. Nesse processo, adjetivos passam a ocupar contextos sintáticos de substantivos e exibir comportamento semelhante a este, como é o caso do adjetivo *velho/velha*, que antecedido por determinante (*o velho*) passa a se referir a indivíduos velhos. Desse modo, o próprio adjetivo – biforme, no caso – carrega a oposição entre masculino e feminino para seu emprego em posição de núcleo de sintagma nominal, típica de substantivos.⁴

Porém, é importante observar que nem todos os adjetivos aplicáveis a humanos dão conta de construir a referência a entes humanos com o mesmo potencial funcional. Margarida Basílio (2008) observa que entre os adjetivos humanos há uma diferença entre substantivação plena e substantivação precária, a depender de até que ponto esses adjetivos assumem propriedades gerais de substantivos, como gênero e número, a posição sintática, a ocorrência diante de determinantes, entre outros.

- | | |
|---|-------------------------|
| (10) a. Vi três velhos parados na esquina | substantivação plena |
| b. # Vi três bonitos parados na esquina. | substantivação precária |

⁴ Há uma grande discussão sobre o caráter desse processo morfológico e sobre os limites das classes nominais do adjetivo e do substantivo sobre a qual não vamos nos alongar aqui.

A autora ressalta que não se trata apenas da possibilidade ou interdição de ocorrência do adjetivo num determinado contexto, mas também de se avaliar qual a leitura que ele assume. Enquanto (10b) é interpretado modificando algo implícito e recuperável no contexto (“[homens] bonitos”, “[garis] bonitos”), (10a) facilmente constrói a referência a “indivíduos velhos”. A substantivação precária, portanto, guardaria propriedades de modificação atributiva, e a plena seria capaz de construir a designação de indivíduos.

Segundo a autora, os casos de adjetivos para seres humanos que resultam em adjetivação plena não são tão numerosos e estão relacionados à “composição semântica” do adjetivo:

Os casos de substantivação plena correspondem apenas a cerca de 20% no corpus analisado. Este resultado é interessante, na medida em que contraria a impressão geral de que adjetivos referentes a seres humanos seriam geralmente substantiváveis. (...) O pequeno número de ocorrências de substantivação plena não reflete necessariamente um caso esporádico. Assim, por exemplo, adjetivos correspondentes a deficiências físicas e problemas mentais normalmente correspondem a substantivos plenos: ‘surdo’, ‘cego’, ‘mudo’, ‘corcunda’, ‘careca’, ‘louco’, ‘biruta’, ‘neurótico’, ‘esquizofrênico’ etc. Encontramos a mesma incidência em adjetivos referentes a religiosidade, neutros ou pejorativos: ‘santo’, ‘beato’, ‘carola’, ‘religioso’, ‘fanático’ etc. Estes dados sugerem que a substantivação plena se relaciona, pelo menos em parte, à composição semântica dos adjetivos. (Basílio, 2008, p. 16-17)

A composição semântica também afeta a possibilidade de uso pejorativo de adjetivos substantivados, que se caracteriza pelo emprego do adjetivo com função pronominal, como nas sentenças abaixo.

- (11) a. Cruzei com Pedro na rua, mas o desgraçado fingiu que não me viu
b. *Cruzei com Pedro na rua, mas o feliz fingiu que não me viu
- (12) a. Conversei com Maria, mas não consegui persuadir a teimosa.
b. *Conversei com Maria, mas não consegui persuadir a meiga.

Veremos a seguir como aparecem nos dados que selecionamos as propriedades levantadas pela literatura.

3. DISCUSSÃO DOS DADOS

Nos dados que buscamos analisar neste artigo, expostos acima em (1) a (4), há particularidades em cada caso que merecem uma exposição mais detalhada.

A palavra *feministo* está relacionada a *feminista*, que por si só não tem marcação de gênero, pois trata-se de adjetivo uniforme, como se pode observar nas sentenças abaixo.

- (13) a. Maria é feminista.
b. Pedro é feminista. Adjetivo em função predicativa
- (14) a. Maria é uma aluna feminista.
b. Pedro é um aluno feminista. Adjetivo em função atributiva
- (15) a. Maria é uma feminista.
b. Pedro é um feminista. Substantivação de adjetivo
c. Rodrigo Hilbert se considera um feminista.⁵
d. Marston era, ele próprio, um feminista.⁶

Os dados (14b) e (15b) são essenciais para observar que esse adjetivo não carrega flexão de gênero, pois a forma do determinante *um* e do substantivo *aluno* revela que os sintagmas nominais [um aluno feminista] e [um feminista] têm

⁵ Extraído de <<https://gq.globo.com/Prazeres/Poder/noticia/2019/07/rodrigo-hilbert-se-considera-um-feminista.html>>

⁶ Extraído de <<https://veja.abril.com.br/especiais/mulher-maravilha-feminista-desde-o-principio>>

comportamento masculino, enquanto (14a) e (15a) evidenciam que a forma do adjetivo não se altera em [uma aluna feminista] e [uma feminista], sintagmas que têm comportamento feminino explícito em *uma* e *aluna*.

Além disso, a presença do *-o* em *feministo* nos sintagmas masculinos leva a uma interpretação diferente em comparação com (13b) (14b) e (15b), como pode ser observado a seguir nas sentenças que complementam o paradigma apresentado acima em (13), (14) e (15).

(13) c. Pedro é feministo.	Adjetivo em função predicativa
(14) c. Pedro é um aluno feministo.	Adjetivo em função atributiva
(15) e. Pedro é um feministo.	Substantivação de adjetivo

As sentenças desse último conjunto de dados carregam a informação de julgamento pejorativo em que a qualidade que se atribui a Pedro não é a de ser parte do movimento feminista, mas sim de querer se dizer parte do movimento, enquanto tem atitudes indignas do feminismo. Há, portanto, junto com o significado masculino, uma camada crítica a respeito de uma apropriação questionável do feminismo por parte de homens sem um real engajamento com o movimento. Essa interpretação está nítida também no dado (1) acima, em que se aponta a contradição entre “pagar de militado feministo” e agir apoiando a pornografia, atitude qualificada como demagogia pelo autor do tuíte. Nessa contradição, *feministo* é o homem que usa a carta do feminismo em benefício próprio, como afirma Aline Santos (2017, p. 2-3):

Tendo em vista que uma feminista começa a exigir novas posturas dos homens com quem convive a partir de sua visão política, coloco algumas possibilidades de definir o “feministo” nessa zona de conflito: um homem que busca uma maneira de simultaneamente beneficiar-se da supremacia masculina e receber crédito por (em determinados contextos públicos e que não oferecem perigo real) combatê-la. Então quem é o feministo? Talvez uma camuflagem contemporânea de príncipe encantado. O homem despido do machismo, sensível e de barba florida. Mais do que isso, irá conduzir a donzela na maneira

correta de ser feminista, ou seja, sem fazer nada que possa deixá-lo desconfortável e inseguro de si.

Dessa forma, lexicalmente, a diferença entre um homem feminista e um homem feminista se situa no fato de que a adesão ao movimento deste último é circunscrita às possibilidades de se dar bem, seja por aderir ao movimento sem se engajar politicamente na luta que ele pressupõe, seja por simular esta adesão como forma de se aproximar de mulheres. Linguisticamente, há um sabor pejorativo associado ao emprego dessa forma que faz com que ela seja usada para ridicularizar alguém e, portanto, raramente seja usada para referir-se a si próprio.

Como mencionamos na seção anterior, a associação com o masculino se dá por analogia com o *-o* marcador de masculino na flexão de adjetivos. Mas contribui para essa analogia o fato de que, por conhecimento de mundo, sabe-se que o referente do substantivo *feminista* é “prototipicamente” feminino. Assim, a oposição *-a/-o* se mostra como uma potencialidade sistêmica, mesmo que em princípio o adjetivo *feminista* seja uniforme (sem diferenciar masculino de feminino) e ainda como uma possibilidade de subespecificação para um certo tipo de homens feministas – os demagogos.

O item *princeso* chama atenção porque deriva de um substantivo que tem diferenciação de gênero lexicalizada. O par *príncipe/princesa*, em princípio, codifica a diferença de gênero para filhos de reis e rainhas, mas essas palavras assumem especializações de significado em contextos modernos, recortando traços mais específicos por associação aos costumes de príncipes e princesas na cultura e literatura ocidental. Uma princesa é vista como alguém frágil, que precisa ser mimada e que mesmo tem uma vida fácil. Um príncipe reúne as características desejáveis para um relacionamento romântico, ou predicados como bravura, coragem, posses, filiação nobre, herança, entre outras características (reais ou imaginárias, vindo de relatos históricos ou dos contos de fadas).

Salientamos, então, que a palavra *princeso* não entra em concorrência com *príncipe* para expressar o masculino de filho macho da realeza. Como carrega o radical de *princesa*, ela aciona as características socioculturais da vida fácil e adiciona a especificação de que se trata de um referente masculino.

(16) William é o príncipe de Gales.

(17) Kate é a princesa de Gales.

(18) William é o princeso de Gales.

Há claramente uma diferença de interpretação entre (16) e (18), situada na interpretação jocosa de *princeso* como alguém fútil, mimado.

Similarmente, *princeso* pode também remeter carinhosamente a alguém que é mimado dentro de um relacionamento, como culturalmente se costuma dizer que princesas são tratadas.

(19) Eu surto, xingo mas não largo meu princeso de jeito nenhum KKKK 🍷👉

- tuíte postado por @eaemozao8 em 23 de agosto de 2023

Por trás desses usos, também se observa uma intencionalidade particular, desta vez em direção a uma igualdade de gênero no relacionamento: ambas as partes do relacionamento podem ocupar papéis de príncipe e princesa reciprocamente, no sentido de que os dois estão em posição de mimar e de serem mimados.

Os itens *muso* e *divo*, ainda que já dicionarizados como inspirações artísticas ou deidades mitológicas, foram apropriados pelo universo online para descrever pessoas que se destacam não apenas por sua beleza, mas também por sua personalidade, estilo ou talento. Em plataformas de mídia social como Instagram, Twitter e TikTok, é comum ver usuários empregando essas e as versões femininas

para elogiar celebridades, influenciadores digitais ou mesmo amigos. Note-se que, etimologicamente, *musa* vem da mitologia grega e era utilizada para se referir entidades unicamente mulheres, assim como *diva* era a forma feminina de se falar de deusas. Atualmente, seu significado preservou o conteúdo associado à inspiração e admiração, mas com alguma nuance do que se vem chamando na cultura da internet de “lacre” – uma atitude que se destaca ou encerra um tópico de discussão.

Nos exemplos (20) e (22), os itens lexicais se aplicam exatamente no mesmo contexto em que as palavras “musa” e “diva” (21 e 23), demonstrando a equiparação em termos de significado.

(20) Para muita gente – e para mim também – ele [Visky] é um muso da liberdade.⁷

(21) Bruna Marquezine é uma musa fashionista.⁸

(22) Ela provocando o divo só porque o coração dele tá falhando ⁹

(23) Coisa linda a @gloriagroove cantando "Apaga Luz" A diva entrega muito no vocal! 🌟¹⁰

De forma geral, observamos que os dados que apresentamos aqui para os quatro itens lexicais em análise compartilham a referência a entes humanos e assim se enquadram na observação de Villalva de que há uma correlação entre gênero gramatical e sexo nessa subcategoria. No caso de *feministo*, trata-se de substantivação de adjetivo humano, conforme proposta de Basílio, mencionada anteriormente.

⁷ Extraído de <<https://glamurama.uol.com.br/cultura-e-entretenimento/rainer-cadete-visky-e-muso-da-liberdade-em-um-pais-careta/>>.

⁸ Extraído de <<https://www.cnnbrasil.com.br/estilo/musa-fashionista-veja-o-estilo-de-bruna-marquezine-que-foi-de-estrela-mirim-a-heroina-da-dc/>>.

⁹ Extraído de <<https://contigo.uol.com.br/noticias/famosos/por-que-christiane-torloni-foi-detonada-ao-prestar-solidariedade-para-faustao.phtml>>

¹⁰ Extraído de <<https://www.tiktok.com/@multishow/video/7237158675687787782>>.

Acompanhamos Kehdi na análise desse morfema como um morfema derivacional de gênero e entendemos que ele demarca a distinção entre entes humanos masculinos e entes humanos femininos.

O significado desses itens está estreitamente relacionado à sua contraparte feminina, ainda que essas formas estejam abertas à subespecificação de valores de afetividade (pejorativo, jocoso, afetuoso, entre outros) contextualmente.

3.1 UMA NOTA SOBRE AFETIVIDADE

Uma das considerações que fizemos anteriormente dizia respeito ao fato de estarmos de acordo com o fato de a sufixação em *-o* não ser um caso de flexão, mas sim de derivação. Como vimos, isso significa dizer que estamos diante de criatividade linguística: falantes criando palavras para denotar situações que, provavelmente, surgiram de novas necessidades sociais.

Ao percorrermos os dados contendo esses itens lexicais, notamos que, com alta recorrência, estão carregados de expressividade do falante, que usa esses termos não apenas pelo seu conteúdo referencial mas também mobilizando algum efeito retórico sobre o dizer. Relembramos a observação de Sandmann ([1991]2020, p. 27) a respeito dos aspectos estilísticos que acompanham sufixos derivacionais:

Temos observado que os sufixos derivacionais se prestam frequentemente ao emprego estilístico, isto é, à expressão da emocionalidade, emprestando à mensagem maior força comunicativa, desempenhando o que Jacobson chama de função poética da linguagem, função que não temos observado ser própria dos sufixos flexionais.

O autor menciona que vê expressão de afetividade valorativa em termos derivados como *mulherão* e *carrão*, enquanto termos como *mulherzinha* são imbuídos de afetividade depreciativa. A noção de “expressão da emocionalidade” corresponde nas descrições da seção anterior aos termos empregados – com alguma

frouxidão – ora para se referir ao julgamento pejorativo, ora à intenção jocosa ou carinhosa, cuja intencionalidade pode ser apreendida apenas na análise caso a caso. Atualmente, somos capazes de pensar que nem sempre um diminutivo é empregado em tom depreciativo, por exemplo. Assim, não é ainda possível generalizar, a partir destes dados, qual é o valor afetivo destinado a esse tipo de processo em tela, mas nos parece saliente que ele exista.¹¹

Para além disso, endossamos aqui as considerações de Gonçalves (2016) que, retomando seus trabalhos anteriores, menciona uma função da formação lexical responsável por “veicular informações relevantes acerca de estilos vocais específicos” (2005a, p. 87, apud Gonçalves 2016, p. 24). Ele chama essa função de “indexical”, o que significa dizer que

determinadas estratégias podem funcionar como uma espécie de “sistema de sinalização”, revelando o perfil sociolinguístico do usuário. No âmbito da morfologia, a (não) escolha da expressão afixal pode ser interpretada como vestígio de um sinal codificado sócio-culturalmente. (Gonçalves, 2011a, p.64, apud Gonçalves, 2016, p.25)

A argumentação de Gonçalves (2016, *inter alia*) pretende explicitar que formamos e usamos novas palavras também para nos identificar com determinados grupos. Isto faz sentido quando observamos as formas em análise neste trabalho. *Feministo* e *princeso* (esta última em alguns casos) parecem ser palavras de cunho mais pejorativo para se referir a homens com determinado tipo de comportamento, e nunca a mulheres. A palavra *princesa* pode ser usada de forma pejorativa, mas isso depende muito mais de fatores extralinguísticos. Já a palavra *feminista* não parece possível de ser usada com o sentido de “proveitadora do movimento”, nem no masculino, nem no feminino, considerando-se uma mulher que não engaje na causa

¹¹ Sobre o tipo de valor que se atribui à uma reversão de gênero gramatical, que não é necessariamente o caso aqui, ver Moura e Mäder (2022).

mas participe do movimento para se aproximar de outras mulheres com objetivos sexuais e amorosos.

Isto não quer dizer, no entanto, que a palavra *feminista* não possa ser usada de forma pejorativa; neste sentido, contudo, o que se considera é um entendimento equivocado de seu significado original, como fazem os movimentos de extrema direita e antifeministas, por exemplo, ao considerar que uma “mulher feminista” é o contrário de “uma mulher machista” ou o contrário de “uma mulher feminina”.

Observe-se, ainda, que determinados contextos favorecem o uso de *princeso* como um sinônimo de *princesa* para um referente masculino de forma positiva, ou seja, alguém que pode ser bem cuidado, digno de ser bem tratado e receber mimos e demais tipos de mordomias e regalias por parte de alguém.

Em relação às palavras *divo* e *muso*, entendemos que parecem ser restritas a contextos LGBTQIAPN+ (se é que se aplicam a todos os diferentes grupos designados por essa sigla) e seu uso não parece ser pejorativo, apenas fortemente nichado para homens que não se sintam ameaçados por serem descritos com a versão “masculina” de termos cunhados estritamente para a versão feminina. Como já dissemos anteriormente, “musa” é um ser mitológico para o qual sequer existe correspondente masculino. *Divo*, no entanto, por mais que seja um vocábulo mais reconhecível, ainda remete ao campo semântico da palavra gramaticalmente feminina. Um *divo* não é um “astro”, não é um “ícone”, não é um “sex symbol”: é um ser do sexo masculino que tem algum glamour associado a si.¹²

Os usos dessas palavras, portanto, estão restritos a contextos sociolinguísticos e socioculturais que envolvem identificação de grupos e de seus membros, de acordo

¹² Certa vez, uma de nós estava em uma festa infantil observando as crianças. As meninas colocavam vestidos disponibilizados para as crianças brincarem, dizendo que iam a um “baile das fadas”. Um menino do grupo, conhecido por amar brincadeiras com fantasias, colocou também um vestido, o último dos mais adornados, deixando uma menininha sem fantasia para o baile. Quando algum adulto disse para ele que os vestidos eram para o baile das fadas e ele não poderia usar, e deveria deixar para a menininha que tinha ficado sem, ele respondeu: “Mas eu sou um fado!”.

com a função indexical descrita por Gonçalves (2016). Com isso, ainda pode-se dizer que essas formações são capazes de identificar os falantes como pertencentes a determinada faixa etária, sexo, grau de escolaridade etc.

Contudo, não conseguimos fazer uma generalização a respeito dos processos aqui para afirmar que a formação de palavras com o sufixo *-o* refere atitude depreciativa ou que temos processos de criação de palavras para designar entidades cuja existência ainda não era nomeada. O que observamos é a evidente ligação deste morfema com o significado de masculino, especialmente na associação com seres do sexo masculino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As perguntas elencadas na seção de apresentação inicial dos dados nortearam as reflexões que apresentamos neste artigo. Assim, podemos recapitulá-las para averiguar os resultados da discussão.

É pertinente analisá-la como vogal temática como costumeiramente se faz com outras palavras terminadas em *-o*? A análise de vogal temática apaga a relação observada que aponta para uma correlação entre a presença dessa marca e o sexo masculino de referentes animados e humanos.

Note-se que não se trata de uma restrição: não é o caso que referentes animados e humanos de sexo masculino só possam ser expressos por nomes masculinos – os nomes sobrecomuns como *testemunha* e *criança* dão testemunho do contrário. Mas a presença da marca *-o* quando se configura um par *-o/-a* abre espaço para a subespecificação de gênero gramatical associado ao sexo do referente. Note-se que a própria palavra *criança* tem registros já do século XIX em português europeu (24) e vem circulando também modernamente (25):

(24) Ora esta! a minha missão acabou por ficar eu ama-seca do crianço do Sr. Vasco! - Corpus Vercial, v. 15.0, id="Novelas_do_Minho_II Prosa:novela CCB 1877 *realismo_naturalismo masc* " – Camilo Castelo Branco, em "O filho natural", 1877.

(25) Certo crianço estreou a fase das janelinhas hoje e resolveu fazer um desenho comemorativo pela perda do primeiro dentinho
- tuíte de @liviafer_ em 28 de agosto de 2023.

Assim, concluímos que, a despeito de a vogal temática -o servir para classificar substantivos como *copo, armário, foto e libido* em uma classe nominal do português, a presença do -o como marcador de masculino em adjetivos biformes, como *bonito e bonita*, exerce pressão para que se crie, por analogia, morfema de derivação "-o/-a" para a formação de novas palavras, como é o caso de *crianço, feministo, princeso, muso, divo, coiso* e ainda *anja, ídola*.

Qual a natureza da marca -o nas palavras *feministo, princeso, divo e muso*? Com base na revisão bibliográfica apresentada na segunda seção, é seguro dizer que se trata de marca derivacional, porque não apresenta regularidade nem concordância e é opcional, seguindo a análise apresentada pelos diversos autores para o gênero dos substantivos do português. Além disso, é possível observar os significados associados às novas palavras criadas a partir da adição deste sufixo.

Qual a relação entre essa marca e o gênero masculino? A presença do morfema -o no final contribui para o significado da palavra selecionando referentes de sexo masculino para substantivos animados e humanos.

Por isso é importante questionar a análise do masculino como a forma não marcada na língua portuguesa. Se é verdade que há no português palavras masculinas de gênero gramatical arbitrário (*quadro*), também é o caso que existem palavras femininas igualmente de gênero gramatical arbitrário (*cadeira*). A mesma

correlação está dada para os casos em que o feminino gramatical espelha o feminino do referente no mundo quando se trata de entes animados e humanos (*menina*), e igualmente o masculino gramatical espelha o masculino do mundo (*menino*). A arbitrariedade dos referentes de substantivos inanimados não justifica que o tratamento seja aplicado universalmente também a substantivos animados, quando há estudos que demonstram seu comportamento gramatical discrepante, ainda mais quando se trata da criação de novas palavras que estão sendo usadas para estes referentes. O movimento de apagamento dessas diferenças gramaticais não é isento das questões políticas subjacentes ao fazer científico da Linguística.

Desnaturalizar a assunção de que o *-o* possa ser neutro quando se trata de referenciação de substantivos animados e humanos é uma questão urgente na descrição do português, especialmente quando o argumento do masculino genérico é usado como pauta para discriminação de minorias que fazem uso de propostas de linguagem não binária.

A emergência de movimentos de inclusão de gênero e a discussão em torno de identidades não binárias têm desafiado a classificação tradicional do masculino como genérico da mesma forma que a existência desse movimento tensiona as premissas do sistema patriarcal como um todo. Nesse sentido, a análise do morfema *-o* como marcador de gênero masculino requer uma abordagem reflexiva e sensível às complexidades de gênero que vão além do binarismo convencional, evitando assim uma interpretação simplista do papel do morfema na expressão de gênero em palavras derivadas.

REFERÊNCIAS

- BASILIO, Margarida. Substantivação plena e substantivação precária: um estudo sobre formação de palavras. *Diadorim* (Rio de Janeiro), v. 4, p. 11-24, 2008. doi: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2008.v4n0a3872>
- CÂMARA JR, Joaquim Mattoso. *Estrutura da Língua Portuguesa*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- GONÇALVES, Carlos Alexandre. *Atuais tendências em formação de palavras*. São Paulo: Contexto, 2016.
- KEHDI, Valter. A flexão de gênero em português. *Língua e Literatura*, v. 8, p. 315-318, 1979.
- MARTIN, John. Gênero? *Revista Brasileira de Lingüística*, v. 2, p. 3-8, 1975.
- MOURA, Heronides; MÄDER, Guilherme R.C. Reversão de gênero gramatical em português brasileiro. In: BARBOSA FILHO, F. R.; OTHERO, G. A. (Org.). *Linguagem "neutra". Língua e gênero em debate*. São Paulo: Editora Parábola, 2022. p. 37-51
- ROCHA, Luiz Carlos de Assis. *Estruturas Morfológicas do Português*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- SANDMANN, Antonio José. [1991] *Morfologia Geral*. Edição fac-similar comemorativa. Curitiba: Editora da UFPR, 2020. Disponível em: <https://www.editora.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2020/10/Morfologia-Geral_fac-s%C3%ADmile_Final.pdf>. Acesso em 31 ago. 2023.
- SANDMANN, Antonio José. *Morfologia Lexical: Formação de palavras. Ampliação do léxico. Produtividade Lexical*. Edição fac-similar comemorativa. Curitiba: Editora da UFPR, 2020.
- SANTOS, Alice Porto dos. O humor como estratégia de resistência na série "Marcha dos Vadios". In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's World Congress*. Anais Eletrônicos... Florianópolis, 2017. p. Disponível em: <http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499493041_ARQUIVO_OHU_MORCOMOESTRATEGIADERESISTENCIANASERIE.pdf> Acesso em 26 ago. 2023.
- SCHWINDT, Luiz Carlos. Sobre gênero neutro em português brasileiro e os limites do sistema linguístico. *Revista da ABRALIN*, v. 19, n. 1, p. 1-23, 2020. DOI: 10.25189/rabralin.v19i1.1709. Disponível em: <<https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1709>>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- VILLALVA, Aline. Estrutura morfológica básica. In: MATEUS, M. H. et al. *Gramática da Língua Portuguesa*. 5. ed. Lisboa: Caminho, 2003. p. 917-938.
- VILLALVA, Aline. *Morfologia do português*. Lisboa: Universidade Aberta, 2007.

CELEBRANDO OS 10 ANOS DA REVISTA VERSALETE: REVENDO
PUBLICAÇÕES E APONTANDO DIRECIONAMENTOS PARA AUTORES DE
ARTIGOS CIENTÍFICOS EM LETRAS

CELEBRATING VERSALETE'S 10 YEAR ANNIVERSARY: REVIEWING
PUBLICATIONS AND POINTING OUT DIRECTIONS FOR AUTHORS OF
SCIENTIFIC ARTICLES IN LETTERS

Janice Inês Nodari¹

RESUMO: Este texto objetiva elencar aspectos pertinentes a serem considerados quando da submissão de manuscritos em Letras para publicação. Para tanto, o texto indica contribuições dos pesquisadores John Swales (1990) e Bob Mckersher *et al.* (2007) para a organização de artigos acadêmicos submetidos à publicação e realiza uma análise pontual de problemas recorrentes identificados em artigos acadêmicos em Letras aceitos para publicação na Revista Versalete entre os anos de 2015 e 2022.

Palavras-chave: Revista Versalete; artigos acadêmicos; orientações para submissão de manuscritos.

ABSTRACT: This text aims to point out relevant aspects to be considered when submitting manuscripts in Letters for publication. To this end, the text indicates the contributions of researchers John Swales (1990) and Bob Mckersher *et al.* (2007) to the organization of academic articles submitted for publication and carries out a specific analysis of recurring problems identified in academic articles in Letters accepted for publication in Revista Versalete from 2015 to 2022.

Keywords: Revista Versalete; academic papers; guidelines for submitting manuscripts.

¹ UFPR.

1. INTRODUÇÃO

Em um mundo em que se “busca pela informação e posterior utilização desta para construção do conhecimento, a linguagem se inscreve como sistema mediador de todos os discursos” (Meurer; Motta-Roth, 2002, p. 10). Quem escreve melhor aumenta suas chances de ser mais lido. Na área de Letras, que trata diretamente da linguagem, as publicações têm focos variados, desde ensino e aprendizagem de línguas ou literaturas de língua materna ou estrangeira, até tradução, linguística, teoria e crítica literária. Restringindo o escopo para os cursos de Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), podemos contar com pesquisas e publicações sobre a língua ou a literatura de nove (09) línguas estrangeiras além de português, bem como sobre ensino e aprendizagem dessas línguas e suas literaturas, estudos da tradução, linguística e linguística aplicada. De maneira bem específica, e limitando meu campo de consideração e análise às edições da Revista Versalete — revista centrada na publicização de pesquisas de alunos de graduação e pós-graduação, em especial, bem como de professores de Letras — os estudos divulgados na Revista, no período de 2013 a 2022, versaram sobre linguística, linguística aplicada, tradução ou literatura.

Cada uma dessas áreas costuma lidar com seu próprio universo de referências basilares, recomendações de escrita e estilos de apresentação de informações. Nisso diferem um tanto do que se costuma encontrar em textos das áreas de saúde, biológicas ou exatas, por exemplo. Nessas áreas de fora do escopo das ciências ditas humanas, as publicações costumam seguir uma estrutura de apresentação do artigo acadêmico já consagrada, o famoso modelo CARS — *create a research space* — ou “criando um espaço de pesquisa”, em tradução livre. Esse modelo é uma contribuição do linguista e pesquisador de gêneros textuais John Swales (1990), e assume que o autor de um manuscrito já considera outros aspectos relevantes para a recepção do seu texto como, por exemplo, o público, o propósito da escrita e a estratégia utilizada, a organização do

texto e o estilo seguido, o fluxo de informações, e o posicionamento enquanto pesquisador, entre outros (Swales; Feak, 2012).²

De acordo com o modelo CARS proposto por Swales (1990), a Introdução de um artigo acadêmico — a seção mais problemática para um pesquisador escrever, segundo o autor — apresenta um problema e possíveis soluções. Dito desse modo, não haveria necessidade de se escrever um texto de 12 páginas para justificar que seja chamado de artigo, não é mesmo? No entanto, ao analisar artigos publicados em algumas áreas do conhecimento que foram bem recebidos por revistas especializadas e pela comunidade científica de modo geral, Swales (1990) observou que é possível identificar uma espécie de modelo dos movimentos retóricos usados na seção de Introdução daqueles textos. Esses movimentos, em número de três, estabelecem um território de pesquisa, um nicho de contribuição possível dentro desse território e ocupam esse nicho identificado com sua contribuição científica pontual. Parece simples, e é.

Essa sequência, no entanto, não é cristalizada e nem sempre é seguida em todas as áreas, muito menos nos artigos das áreas de Letras. E isso é um problema? Não exatamente ou, pelo menos, não no Brasil. Afinal, trabalhamos com a linguagem, e quando um texto se apresenta bem escrito ou nos interessa por conta de um determinado objetivo que temos ao lê-lo, tendemos a aceitá-lo melhor. Isso inclui potenciais pareceristas de revistas acadêmicas. Em linhas gerais, a escrita acadêmica não difere tanto de outros tipos de escrita não ficcional. Dito isso, o artigo acadêmico precisa ter uma tese central e seguir uma linha de raciocínio lógica e clara da introdução à conclusão (McKersher *et al.*, 2007), o que aumentaria suas chances de aceite para publicação. Não haveria necessidade de seguir um modelo mais fechado de apresentação.

² Há inúmeras referências e manuais sobre como executar uma boa apresentação de argumentos em um artigo acadêmico. Recomendo: TURABIAN, K. L. *A Manual for Writers of research papers, theses, and dissertations*. 9th ed. Chicago; London: University of Chicago Press, 2018.

O que a proposta de Swales (1990) apresenta de contribuição, como já dito, não parece interferir muito no aceite de manuscritos submetidos na área de Letras, porque nas publicações nessa área não se segue o modelo CARS à risca. Estou generalizando, claro, mas meu universo para a ponderação feita considera os textos publicados pela Revista Versalete, em especial entre os anos de 2015 e 2022. Uma das preocupações que acompanha pesquisadores em formação inicial e mesmo aqueles com certa experiência diz respeito ao aceite de um manuscrito para publicação e às possibilidades de comunicar de modo adequado e transparente os objetivos e contribuições de sua pesquisa. Posto isto, este texto tem o objetivo de levantar pontos que costumam passar despercebidos para autores de manuscritos — pressionados por prazos curtos e pela exigência por publicar — e que aumentam as possibilidades de um texto ser bem aceito para leitura por parte de colegas pesquisadores quando estão contemplados. Ainda, e de modo a reduzir o escopo de análise a algo plausível de ser feito no limite de páginas de um artigo, este texto atende parcialmente o segundo ponto ao considerar um volume de textos que passaram pelo primeiro, ou seja, ao considerar textos aprovados após submissão.

Aqui, cabe um aparte sobre a rejeição a manuscritos, o que será tratado com mais cuidado na próxima seção.

2. METODOLOGIA — ALGUMAS PALAVRAS E ALGUNS NÚMEROS

Antes de apresentar alguns números e o que significam em relação às publicações feitas na Revista Versalete no período específico de 2015 a 2022, cabe distinguir que a pesquisa em tela não é de cunho quantitativo, mas qualitativo. A definição a seguir, de José Luis Neves (1996), distingue uma da outra:

Enquanto estudos quantitativos geralmente procuram seguir com rigor um plano previamente estabelecido (baseado em hipóteses claramente indicadas e

variáveis que são objeto de definição operacional), a pesquisa qualitativa costuma ser direcionada, ao longo de seu desenvolvimento; além disso, não busca enumerar ou medir eventos e, geralmente, não emprega instrumental estatístico para análise dos dados; seu foco de interesse é amplo e parte de uma perspectiva diferenciada da adotada pelos métodos quantitativos. Dela faz parte a obtenção de dados descritivos mediante contato direto e interativo do pesquisador com a situação objeto de estudo. Nas pesquisas qualitativas, é freqüente que o pesquisador procure entender os fenômenos, segundo a perspectiva dos participantes da situação estudada e, a partir daí, situe sua interpretação dos fenômenos estudados (Neves, 1996, p. 01).

Entendo algumas das implicações negativas de se utilizar uma abordagem qualitativa em uma pesquisa como a que eu trago e que envolve números. Entre os problemas possíveis estão a questão da confiabilidade e a validação dos dados obtidos. E, para isso, apenas confiar na palavra do pesquisador não basta. Ainda assim, destaco das palavras de Neves (1996) os elementos que orientam e motivam minha escrita deste texto: durante 08 (oito) anos, fui coeditora da Revista Versalete e tive “contato direto e interativo” com “a situação objeto de estudo”, que originou este texto. Por ser uma pesquisa qualitativa, pautada na premissa de que é possível escrever sempre melhor, busquei entender o que causava desconforto aos revisores e editores da Versalete quando realizavam a revisão de manuscritos submetidos e aprovados por pareceristas (“fenômeno”) e, a partir daí, situar minha interpretação desses fenômenos. É, pois, uma contribuição empírica. Não satisfeita apenas com a interpretação, trago o lado prático, qual seja, algumas questões que podem ajudar um pesquisador a acessar a qualidade da sua contribuição científica antes da submissão, aumentando, assim, suas chances de aceite e a compreensão da sua contribuição para a comunidade científica, em especial a grande comunidade de Letras.

De modo a poder apresentar uma contribuição pontual com base na análise de manuscritos aprovados para publicação, irei me deter em um período específico de funcionamento da Revista, período este em que fui coeditora da publicação. A Versalete está em funcionamento desde 2013 e neste ano de 2023 completa uma década de

trabalho. Em termos numéricos, foram 20 edições³, cerca de 410 artigos, ensaios, resenhas, e também Questionários Proust, o que perfaz em torno de 7219 páginas de textos. Os 410 artigos contaram com um número ainda maior de autores, uma vez que vários deles foram submetidos em coautoria.

Eu estive envolvida na função de coeditora e formadora de revisores no intervalo específico de março de 2015 a dezembro de 2022. Nesse período, foram oito (08) anos de formação de revisores voluntários, editoração de textos e cuidados editoriais diversos em 16 números distintos da publicação. Foram, portanto, cerca de 334 textos, entre artigos, resenhas, traduções, Questionários Proust e artigos de professores convidados. Houve um grande aprendizado, tanto para os integrantes das equipes de revisão e formatação — ao todo, tivemos 38 revisores voluntários nos oito anos —, quanto para autores e pareceristas. Conhecimento circulando nas áreas de Letras. E isso em apenas uma revista acadêmica da área!

Para sinalizar possíveis posturas por parte de pesquisadores-autores em suas próximas submissões, precisei restringir os dados que serão apresentados. Desta forma, e de modo a viabilizar o acompanhamento das informações, a tabela seguinte mostra os elementos que mais apresentaram problemas no período pós-submissão e aprovação por parte dos pareceristas. São informações levantadas após a execução da revisão e formatação por parte dos revisores voluntários, quando eu realizava a leitura e verificação de todos os textos, e imediatamente anterior ao contato que minha colega e coeditora da Revista fazia com os autores para solicitar ajustes finais nos textos.

Os quatro problemas mais recorrentes e que exigiam correções antes da publicação no site estão no quadro a seguir:

³ As edições da Revista podem ser consultadas no link: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes.html>.

	Problemas apresentados	Número de artigos que apresentaram o problema
1.	Referências ao longo do texto e no final	199
2.	Redação do texto (uso da norma culta)	49
3.	Organização do texto	20
4.	Traduções	25

Fonte: A autora, 2023.

Aqui, trago outros esclarecimentos: não houve contagem problema a problema. Os números indicados acima, portanto, consideram os 334 textos dos 16 números da publicados no site da Revista, entre 2015 e 2022. Alguns textos apresentaram mais de um problema com referências, por exemplo. A tabela acima, portanto, dá conta do contínuo temporal, ainda que não traga indicado quando determinados aspectos foram mais frequentemente encontrados. Isso pode ser assunto de outra pesquisa.

Quanto aos elementos colocados, é preciso esclarecer que o item “referências” considerava os problemas apresentados tanto ao longo do texto quanto na lista final das referências consultadas e de acordo com as Normas da ABNT, instrumento de normalizações utilizado. Os problemas variavam desde a não indicação de tradutores de certas obras referenciadas, até confusão na apresentação da data correta de publicação de um determinado livro — quando havia uma data de publicação informada no corpo do texto e outra no final —, até a digitação errada de nomes e sobrenomes de autores ou mesmo do título das obras.

Em relação à “redação do texto”, havia problemas com concordância de gênero ou número, falta de coesão ou coerência, em especial em trechos nos quais o estilo do autor do manuscrito não “conversava” com as citações usadas para dar embasamento teórico aos argumentos colocados, ou mesmo o uso equivocado da pontuação, de conectores e de tempos verbais. Em algumas dessas ocorrências, a simples inclusão de um ponto e vírgula substituindo uma vírgula, por exemplo, deixava o texto mais fluido. Para o item “redação do texto”, considere as questões apresentadas e que diziam respeito ao uso

da norma culta da língua em que o texto estava escrito. Certamente, o mau emprego de pontuação, o uso indevido de certos conectores, e a mistura de vozes ao longo dos manuscritos causavam problemas de compreensão e precisavam ser adequados.

Em relação ao item “organização do texto”, em alguns manuscritos as conclusões do estudo não estavam postas, e o texto terminava abruptamente. Nesse quesito, incluí também a ausência de resumo ou da tradução deste para uma língua estrangeira. Ainda, em algumas ocasiões, havia profusão de subtítulos que não necessariamente ajudavam na organização e apresentação das ideias. Incluído aqui está também o ponto que foi indicado nos estudos de Swales (1990) sobre as Introduções de artigos acadêmicos não apresentarem os três movimentos — houve apontamentos por parte dos revisores e das editoras da Revista sobre como a redação ou reorganização do texto poderiam ser melhorados. Ainda nesse item, cabe mencionar que muitas vezes a teoria não conversava com a análise feita e, na condição de revisores dos manuscritos, fazíamos sugestões de como essa “conversa” entre teoria e prática, ou teoria e análise, poderia acontecer de maneira mais clara.

Já sobre o item “traduções”, havia problemas de toda ordem: desde a presença de trechos em língua estrangeira no corpo do texto que interferiam na leitura do manuscrito ao inserir uma língua estrangeira que não a língua em que o texto estava escrito, até a não informação ou informação incompleta quanto à tradutora/ao tradutor de determinada referência consultada. Outro problema recorrente era a não indicação de autoria (do próprio autor do manuscrito) para algumas traduções presentes nos manuscritos.

Ainda que esses não tenham sido os únicos problemas apresentados pelos 334 textos na etapa de pós-revisão e formatação — anterior à publicação no *site* da Revista —, foram os mais frequentes. Ressalto ainda que toda e qualquer sugestão de melhoria em relação a esses quatro aspectos e mesmo outros que interferiam com o estilo de redação, organização do texto ou apresentação das ideias era colocado como sugestão

para os autores/as autoras em balões de comentários ao longo do arquivo do texto em formato .doc. Eram os autores dos manuscritos que tomavam a decisão final de acatar ou não, de autorizar ou não, as alterações que tínhamos sugerido antes de o texto ser publicado no *site* da Revista.

3. DISCUSSÃO

Com base na leitura de 334 artigos e na constatação de quais foram os problemas mais recorrentes que, ainda que não impedissem sua publicação, deixavam a leitura dos textos truncada, trago algumas observações sobre como escrever melhores artigos acadêmicos em Letras e aumentar as possibilidades de serem aceitos para publicação. Para isso, recorro a informações sobre o cenário mundial, para, na sequência, direcionar aos manuscritos publicados pela Revista Versalete entre 2015 e 2022 e, quem sabe, orientar os trabalhos das próximas submissões aos pesquisadores interessados.

De acordo com um estudo realizado pelos pesquisadores Bob McKercher, Rob Law, Karin Weber, Haiyan Song, e Cathy Hsu da Universidade Politécnica de Hong Kong, envolvendo artigos submetidos para jornais acadêmicos da área de turismo e hotelaria, estudo este publicado em 2007, a rejeição a manuscritos é a norma e não a exceção na academia. Mais ou menos algo como “atire a primeira pedra quem ainda não teve um texto recusado para publicação”. Eu me atrevera a dizer que a recusa de manuscritos para publicação em um primeiro momento acontece com mais frequência do que deveria. Isso implica em perda de tempo, dissabores e desperdício de potencial intelectual, para citar apenas alguns aspectos críticos.

Ademais, e de acordo com os pesquisadores citados, há inúmeras razões para a recusa de publicação de um manuscrito. No levantamento realizado por Mckercher *et al.* (2007), algumas dessas razões são elencadas e informadas em inglês no quadro abaixo:

Table 1
Rank Order of Deficiencies Cited in Manuscripts (% of manuscripts reviewed)

Category	% of Manuscripts
Methodology	74.3
Significance / "so what"	60.3
Writing style	58.4
Literature review section of paper	50.9
Data analysis section of paper	42.1
Organization	34.6
Quality and rigor	30.0
Sampling	29.2
Conclusions section of paper	27.6
Discussions section of paper	25.2
Reference section of paper	23.6
Appropriateness of the paper for the journal	16.1
Failure to follow journal guidelines	14.2
Introduction section of paper	14.2
Manuscript is incomplete (sections missing)	7.0
Abstract section of the paper	3.2
Paper plagiarized or published elsewhere	.8

Fonte: McKercher *et al.*, 2007, p. 459.

Os critérios mais significativos para recusa de um texto, de acordo com o estudo realizado com textos de revistas acadêmicas de turismo e hotelaria, foram, portanto, deficiências na seção de metodologia do texto, problemas quanto à contribuição do texto ("so what [e daí?]") para a referida área de estudos, problemas em relação ao estilo de escrita e à seção de revisão de literatura da área.

Dentre os artigos submetidos para publicação na Revista Versalete, tivemos inúmeros motivos para justificar a recusa de um determinado manuscrito. Não fizemos, no entanto, o planilhamento desses motivos para que eu pudesse apresentá-los aqui. Mas não se decepcione, caro leitor. Prometo que tenho algo singular a ser apresentado na sequência e que justifica a sua leitura deste texto.

Meu levantamento de 2015 a 2022 deu conta apenas do momento posterior à aprovação dos (410) artigos submetidos, quando esses já tinham sido aprovados por dois ou mesmo três pareceristas e chegavam para a revisão final e formatação dentro

das normas seguidas pela Revista Versalete. E por que esse momento é relevante? Porque o trabalho só é considerado finalizado quando o texto está publicado no *site* da Revista. Ou seja, ainda que tivessem sido aceitos por dois ou mais pareceristas, os manuscritos submetidos podiam necessitar de mais uma leitura atenta de seu autor/seus autores antes da publicização. E, nesse momento, caro leitor, alguns dos problemas apresentados poderiam, sim, causar dissabores futuros a seus autores, uma vez que comunicar bem é uma arte.

De acordo com McKersher *et al.* (2007), a escrita acadêmica é tanto uma arte quanto uma ciência e o estudo conduzido por aqueles pesquisadores mostrou que manuscritos publicáveis precisam estar apresentados de forma tecnicamente proficiente e livre de falhas analíticas, metodológicas ou conceituais. Após a aceitação por parte de pareceristas é que vem a real publicização de um artigo acadêmico para o grande público. É quando se mostra para colegas da área o que estamos pesquisando e podemos com isso estabelecer ou estreitar contatos, aprofundar pesquisas, encontrar contribuições pertinentes para o que estamos investigando, entre outros benefícios. Antes desse momento, porém, entram em ação os revisores e editores da publicação. E, como apontei anteriormente neste texto, esse é o momento no qual centrei minha atenção ao trazer números e informações sobre manuscritos das áreas de Letras aprovados por pareceristas para publicação.

4. BREVES CONSIDERAÇÕES

A habilidade de generalizar com base em fatos ou exemplos é relevante não só na escrita acadêmica, mas também e particularmente na argumentação (Leki, 2000, *passim*). Com base nisso, “[a]rgumentos acadêmicos são caracterizados muito mais por

apelo lógico do que emocional ou ético”⁴ (Leki, 2000, p. 257), e isso serve para a área de Letras e suas publicações. Para aumentar as possibilidades de um manuscrito ser aceito, publicado e lido, é preciso que a pesquisa que o originou seja pertinente e que a linguagem usada para sua escrita seja clara e fluida. Posto de outra forma, tanto a organização do texto quanto a apresentação da argumentação devem ser adequadas para publicação.

Não é de hoje que outras áreas do conhecimento questionam se o que é feito em Letras (e, talvez, por extensão, em outras áreas de humanas) pode ser considerado ciência. Não adentrarei essa seara — os críticos que briguem sozinhos porque a síndrome do impostor não me pega nesse ponto. Fazemos pesquisas e contribuímos para as ciências — e não só para as ciências humanas, e isso não é algo debatível. A grande questão é que costumamos querer ser mais criativos do que os limites da academia e das publicações nos permitem e mesmo podem administrar com ética e cuidado. Então, temos dificuldades de tornar nossas pesquisas compreensíveis para quem não é da área. Isso pode ser nosso grande trunfo ou nossa ruína. E, justamente por identificar tal tendência em meus próprios manuscritos, me incluo nos praticantes que, muitas vezes, querem quebrar as regras (do jogo acadêmico).

Considerando essas premissas, trago algumas perguntas que podem ser consideradas por autores de manuscritos em Letras quando forem submeter seus manuscritos para publicação. São perguntas baseadas majoritariamente, ainda que não exclusivamente, na minha experiência como formadora de revisores e coeditora da Revista Versalete ao longo de oito anos.

Essa lista não se propõe excludente ou finita. Sinta-se à vontade, caro leitor, para ampliá-la. As perguntas possíveis são:

⁴ No original: “Academic arguments are characterized more by logical appeal than emotional or ethical appeals”.

- O artigo é relevante? Traz uma contribuição para a área de estudos na qual se insere?
- Os procedimentos usados para a realização da pesquisa e a apresentação do manuscrito são adequados?
- Os resultados da pesquisa (ainda que parciais) estão colocados?
- O problema da pesquisa, os objetivos e as hipóteses são claros? E, ainda que não explicitamente apresentados, podem ser identificados por um leitor da área?
- As citações e as referências citadas estão verificadas?
- As referências aparecem todas na lista final, de acordo com as normas da publicação?
- As citações usadas estão adequadas e o rastreamento de plágio não identificou problemas?
- A discussão dos dados está adequada e apresenta coerência e habilidade na sua interpretação?
- O resumo e as palavras-chave estão adequados ao texto apresentado? Há um resumo em língua estrangeira, caso tenha sido solicitado pela publicação?
- O título é direto, informativo e adequado ao texto?
- A linguagem utilizada é clara e adequada?

Assim, complementando com a proposta dessa lista, o que me propus a fazer neste texto foi apresentar aspectos que um pesquisador em formação inicial pode observar antes de submeter o seu manuscrito para publicação objetivando garantir uma melhor aceitação por parte de pareceristas. São pontos simples, que não exigem a alma em troca e, ainda assim, dão certa liberdade criativa. Uma vez que o/a jovem pesquisador/a em formação sabe intuitivamente que sua pesquisa é pertinente, resta a ele/ela saber apresentá-la como tal.

E foi esse o enfoque deste texto. Ainda que os números apresentados falem por si, e que eu tenha iniciado o texto com algarismos — confesso, foram para chamar a sua atenção, caro leitor — o que me motivou a escrevê-lo foram as contribuições não quantificáveis. Foram os aprendizados sobre diferentes formas de ler textos e apresentar pesquisas em Letras; foram as contribuições de diferentes regiões do Brasil e mesmo do exterior. Foram os anos de aprendizado, edição e revisão compartilhados com uma equipe de 38 revisores voluntários e mais uma coeditora que contribuíram com a Revista Versalete pelo período de um semestre ou mais de 3 anos, sempre, reforço, de modo voluntário. Vários dos revisores voluntários já se formaram, finalizaram mestrado e doutorado ou estão no mercado editorial, entre outras tantas ocupações que as áreas de Letras possibilitam aos seus profissionais, sendo o voluntariado como revisores da Versalete uma dessas ocupações. De certa forma, posso generalizar e afirmar que o período de participação voluntária na revisão e formatação de edições da Revista contribuiu para as escolhas profissionais de alguns de seus revisores, e isso é bastante satisfatório.

Enfatizo que as contribuições que trouxe ao longo do texto não objetivavam apresentar uma pesquisa extensiva sobre escrita de textos acadêmicos em Letras. Foram apenas orientações. Ainda, não considerei um público altamente especializado para a proposta feita. Em linhas gerais, sei que as informações aqui passadas podem ser muito mais relevantes para pesquisadores em formação inicial do que para aqueles com alguns anos de prática. Em minha defesa, enfatizo: são esses pesquisadores iniciais que precisam (começar a) publicar, com qualidade e contribuições reais para as ciências contempladas na grande área de Letras.

Agradecimentos:

Agradeço a todos que fizeram parte da equipe da Revista Versalete nesses 8 anos em que pude atuar como coeditora. Em especial, agradeço à Isabella Boddy da Silva e ao João Vítor Schmidt Robbi por terem lido e comentado uma versão prévia deste manuscrito.

REFERÊNCIAS

LEKI, I. *Academic Writing. Exploring Processes and Strategies*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

MCKERSHER, B. *et al. Why Referees Reject Manuscripts*. In *Journal of Hospitality and Tourism Research*, Vol. 31. Nº 4, 2007. p. 455-470.

MEURER, J. L.; MOTTA-ROTH, D. (orgs.). *Gêneros Textuais e Práticas Discursivas*. Subsídios para o ensino da linguagem. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

NEVES, J. L. Pesquisa qualitativa – características, usos e possibilidades. *Caderno de Pesquisas em Administração*. São Paulo, v. 1, nº 3, 2^o semestre/1996.

SWALES, J. *Genre Analysis: English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

SWALES, J.; FEAK, C. B. *Commentary for Academic Writing for Graduate Students*. Essential tasks and skills. 3rd ed. Ann Arbor: The University of Michigan, 2012.



ESTUDOS DA TRADUÇÃO

TRANSLATION STUDIES

PLURILINGUISMO E(M) TRADUÇÃO: SOBRE UM PROJETO DE TRADUÇÃO DA POÉTICA DE ROSE AUSLÄNDER

PLURILINGUIISM AND/IN TRANSLATION: ON TRANSLATING ROSE AUSLÄNDER'S POETRY

Luiz Carlos Abdala Junior¹

RESUMO: Neste artigo, sintetizo os principais pontos de um projeto de pesquisa e tradução de parte da obra da poeta austro-alemã Rose Ausländer. Baseando-me em teóricas como Yasemin Yildiz e Barbara Cassin, bem como em estudiosos da obra da autora, busco enfatizar a dimensão plurilíngue de sua escrita. Meu objetivo é demonstrar como o encontro entre línguas, em sua obra, produz sentidos e significações poéticas e de que modo podemos recriá-los em tradução.

Palavras-chave: Rose Ausländer; Plurilinguismo; Estudos da tradução.

ABSTRACT: In this article I summarize the key points of a research and translation project based on part of the work of the Austro-German poet Rose Ausländer. Drawing upon the works of theorists such as Yasemin Yildiz and Barbara Cassin, as well as of scholars of Rose Ausländer's oeuvre, I focus on the plurilingual dimension of her writing. I aim to demonstrate how this encounter between languages produces poetic meanings and significations and how we can recreate these latter in translation.

Keywords: Rose Ausländer; Plurilingualism; Translation studies.

¹ Doutorando, USP.

1. UMA CZERNOWITZ MULTILÍNGUE E OS ANOS DE FORMAÇÃO

A poeta Rose Ausländer² (1901-1988) nasceu no início do século passado, no antigo Império Austro-húngaro, mais precisamente na cidade de Czernowitz, a maior da região de Bucovina, e, na época, um dos principais polos culturais e econômicos da Europa Oriental³. Filha de um pai criado na tradição hassídica e de uma mãe oriunda de uma família alemã, Ausländer é formada em um lar liberal e híbrido, no qual convergiam a tradição mística judaica e o cânone de língua alemã (Helfrich, 1995, p. 50). A convergência cultural, própria do lar da poeta, refletia, em escala diminuta, a diversidade de relações e interferências socioculturais dos grupos étnicos que conviviam na cidade. Czernowitz abrigava, então, cerca de 160 mil pessoas, dentre judeus⁴, austríacos, alemães, romenos, rutenos e poloneses; e, ainda que o alemão e o romeno fossem as línguas oficiais, outros idiomas e dialetos eram amplamente empregos pelos grupos étnicos da região na comunicação diária, nos ritos litúrgicos e na produção cultural.

Contextualizar essa Czernowitz do começo do século é importante, a meu ver, para ler os signos de uma dimensão de alteridade que perpassa a poética de Ausländer. Naturalmente, de um ponto de vista histórico, as relações interculturais na cidade, e em todo Império Austro-húngaro, não eram absolutamente harmoniosas, mas atravessadas por tensões e conflitos étnicos. Tensões essas que, no contexto entreguerras, escalaram consideravelmente. De um ponto de vista poético, entretanto, Ausländer traduziu o

² As informações sobre a vida de Rose Ausländer são, salvo quando especificado por outra fonte, retiradas da principal biografia da autora, „*Ich bin fünftausend Jahre jung*“, de Helmut Braun (2006).

³ Além de Ausländer, outros nomes importantes da literatura de língua alemã nasceram na cidade. Dentre alguns deles, podemos citar Alfred Margul-Sperber [1898-1967], Gregor von Rezzori [1914-1998] e Paul Celan [1920-1970].

⁴ A população judaica representava mais de 1/3 da população total da *Kulturstadt* Czernowitz, sendo o maior grupo etnorreligioso da região. A partir, sobretudo, das políticas do imperador Francisco José I, os judeus adquiriram igualdade jurídica no Império e Czernowitz se tornou um dos maiores polos culturais de expressão judaica na Europa (Krausz, 2021, p. 37-40).

multiculturalismo e multilinguismo da região, que impregnou seus primeiros anos de vida, em signos literários que perpassam a sua obra. Na esteira de Leslie Morris (2007), entendo que Ausländer faz de Czernowitz um tópos literário repensado, isto é, um lugar textual, e não histórico, que nutre a sua poética e cria um lugar de memória. Como afirma no relato autobiográfico e metaliterário “Tudo pode ser motivo”: “Por que escrevo? Talvez porque eu vim ao mundo em Czernowitz, e o mundo veio a mim em Czernowitz” (Ausländer, 2012 *apud* Abdala Junior, 2020, p. 3). Czernowitz, e toda a região da antiga Bucovina, representam a possibilidade de encontro harmônico entre povos e línguas, de respeito pelas diferenças e de maior interesse intelectual e espiritual em comparação à ânsia material do capitalismo moderno. Para uma poeta cuja obra tematiza, frequentemente, o exílio e encena processos de desconstrução identitária, Czernowitz é o eco do passado que permanece frente à efemeridade do presente.

Após sobreviver à Segunda Guerra Mundial no gueto de uma Czernowitz que, na década de 1940, foi ocupada pelos nazistas, Ausländer muda-se definitivamente para Nova York em 1946, temendo a perseguição russa (ao final da guerra, o exército soviético havia libertado a cidade do subjugado nazista) a judeus e a falantes de alemão. A poeta já vivera nos Estados Unidos nos anos posteriores à Primeira Guerra Mundial e durante alguns períodos da década de 1930. Nesta nova passagem, entretanto, Ausländer, que já tem um livro de poesia publicado, passa a escrever em língua inglesa. Fortemente influenciada pelo modernismo norte-americano, sobretudo por poetas como e.e. cummings [1894-1962], Marianne Moore [1887-1972] e Wallace Stevens [1879-1955], sua obra em língua inglesa abrange cerca de 260 poemas, dos quais 190 foram publicados postumamente na coletânea *The Forbidden Tree* (2008 [1995])⁵. São textos poéticos que não apenas apresentam uma variedade temática e formal, mas, quando analisados de perto, revelam um procedimento de composição em grande parte

⁵ Alguns dos poemas em língua inglesa foram publicados em *Die Erde war ein atlasweißes Feld: Gedichte 1927-1956* (1985), que compõe parte da edição, em sete volumes, da obra reunida de Ausländer, mas a principal compilação até o momento é da edição de 1995.

baseado na alternância e na convergência entre o alemão e o inglês. Na obra da autora, há poemas iniciados em uma língua e finalizados em outra, poemas autotraduzidos, poemas que performam os sons de uma língua pelo corpo linguístico da outra, poemas que encenam o cruzamento entre as línguas, etc.

A produção em língua inglesa dura, pelo menos de modo contínuo, até o ano de 1956, quando *Ausländer*, estimulada por Marianne Moore, retorna a compor na língua materna. Porém, o rescaldo da língua estrangeira persiste por toda sua obra a partir de então. A penetração da língua inglesa na vida e na poética da autora foi parte da reelaboração do trauma linguístico oriundo da perseguição nazista durante a Segunda Guerra Mundial, e, conforme assinala Matthias Bauer (2008, p. 204), proporcionou uma nova dimensão existencial a Rose Ausländer, na qual a língua – e aqui não se trata da língua alemã ou inglesa, mas da língua como criação e linguagem – pôde tornar-se mátria. Todavia, a língua inglesa, aqui como língua literária, significou também um espaço de invenção e experimentação formal, um outro idioma poético que, em alguma medida, sedimentou o caminho da poeta para a modernidade literária. No ensaio “*The Poet in Two Worlds*”, escrito em 1959, como preparação para uma entrevista a uma rádio nova-iorquina, e que trata, precisamente, de escritores estrangeiros que escrevem em inglês, Ausländer inclui-se sob a categoria de escritores que levam uma “vida dupla”. Sobre essa categoria, afirma a poeta:

Enquanto permanecem profundamente enraizados em suas línguas de origem, eles absorvem a nova língua, o inglês, seu sabor idiomático, ritmos, imagética, magia de palavras, ao ponto de se identificarem com essa nova língua-mundo. Como resultado natural, o poeta é levado a expressar suas experiências poéticas também em inglês (Ausländer, 1959 apud Bauer, 2008, p. 215, tradução minha)⁶.

⁶ No original: “While they remain deeply rooted in their original language, they have also absorbed the new language, English, its idiomatic flavor, rhythms, imagery, word-magic to the extent of identifying themselves with this language-world. As a natural result, this poet is moved to express his poetic experiences also in English”. Em seu artigo, Bauer cita trechos do ensaio de Ausländer a partir de uma cópia do manuscrito do texto.

Poderíamos ler esta vida dupla como uma vida simultânea em dois mundos, na qual a poeta, ainda que “enraizada” em um idioma materno, é permeável aos impulsos sensíveis da língua estrangeira. Diferente de uma simples transposição, em que se deixa de escrever em uma língua para escrever em outra, trata-se de uma verdadeira vivência translinguística, organizada através de espaços intermediários e não fixados, em que as línguas se sobrepõem entre si. Antes de explorar os signos dessa vivência e modos de traduzi-los, gostaria de apresentar um breve percurso teórico por alguns dos fundamentos do projeto.

2. A PERSPECTIVA PÓS-MONOLÍNGUE E A TRADUÇÃO COMO DIVERSIDADE

Segundo o romanista alemão Ottmar Ette (2018), o translinguismo literário é mais do que exceção no contexto da segunda metade do século XX. Conforme argumenta, pensar a literatura além das fronteiras nacionais é fundamental para combater mecanismos de exclusão literária ligados à nacionalidade e à territorialidade. O ponto de vista da literatura como representação nacional, oriundo do processo de consolidação dos Estados modernos europeus no final do século XVIII, circunscreve a literatura, enquanto produto histórico e cultural, a determinadas fronteiras geográficas, linguísticas e políticas. A lógica de pertencimento nacional de determinadas obras literárias, no entanto, acaba, por vezes, em excluir expressões que não se encaixam em fronteiras referendadas por convenções históricas. Todavia, ao assumimos outro ponto de vista, ancorado na língua e não mais no território, encontramos o problema do pertencimento do escritor e da escritora a uma determina língua. Nesse caso, já não se trata de uma exclusão por território, senão por genealogia, fundamentada na ideia de que o fazer literário em determinada língua e/ou tradição está previsto apenas aos falantes maternos daquela língua-cultura. “A autenticidade de uma língua materna quase que nutrida pelo leite materno”, afirma Ette (2018, p. 179), “atua

simultaneamente no sentido de uma autorização de autoria – ou em caso contrário, como recusa ao direito de acesso à autoria e à ‘legítima sensibilidade’ (linguística) – por meio da comunidade linguística evidentemente ‘natural’”. Em um tal paradigma monolíngue de representação, passa-se a legislar sobre quem tem a devida legitimidade para o uso daquela língua literária e repete-se, por meio de dicotomias como “escritor nativo” e “escritor estrangeiro”, os mesmos mecanismos de segregação das noções que circunscrevem a literatura a fronteiras nacionais.

Em sua obra *Beyond the Mother Tongue: The Post Monolingual Condition* (2012), Yasemin Yildiz propõe superar o paradigma monolíngue a partir de uma visão “pós-monolíngue” da questão. Como demonstra a autora, o desenvolvimento dos Estados europeus modernos a partir do século XVIII acarretou um amplo processo de “monolinguização” das esferas privada e pública, cujo fim era unificar o idioma nacional dos Estados em emergência. Através da identificação entre instituições, comunidades e sujeitos, além de instrumentos de disciplinarização como a escola moderna, o monolinguismo tornou-se princípio organizador da realidade linguística no continente europeu (Yildiz, 2012, p. 7). Nesse contexto, novas concepções de família, pertencimento nacional e Estado surgiram, às quais ligou-se a noção de “língua materna” – que designava, até então, as línguas vernáculas em relação ao latim. Dessa forma, mecanismos de essencialização da língua materna transformaram-na em parte de uma espécie de “romance familiar”, associada a uma ideia simbólica de maternidade e afeto. A língua é imbuída de alta carga emocional e afetiva enquanto torna-se entidade demarcada, pertencente a uma nação e “natural” a certo grupo ou comunidade nacional de falantes (Yildiz, 2012, p. 10). Em certos casos, a identificação entre língua e nação invisibilizou a violência simbólica (e, muitas vezes, física) da imposição linguística a populações originárias falantes de outras línguas que não a “oficial” e/ou promulgada pelo Estado.

O paradigma monolíngue moderno opera através da essencialização da língua materna como própria de grupos de falantes pertencentes a uma nação. Esse paradigma exclui expressões desviantes e fundamenta a segregação de escritores/as que escrevem em línguas não maternas. É ele que permite julgar, por exemplo, a impossibilidade do fazer literário em línguas estrangeiras e/ou aprendidas tardiamente. A expansão de tais concepções a partir do século XVIII foi tamanha que o monolinguismo, como paradigma de representação nacional e literário, é, até hoje, atuante, como podemos assinalar pelas citações supramencionadas de Ette (2018) – e para além do contexto europeu.

É buscando historicizar o monolinguismo como parte fundadora do moderno Estado europeu que Yildiz propõe a perspectiva pós-monolíngue. Isto é, dada a importância do monolinguismo para a constituição do imaginário social e político a partir do século XVIII, não é possível pensar experiências multilíngues sem relacioná-las às concepções predominantes de representação linguística. Assim, cabe abordar expressões literárias plurilíngues modernas como parte do movimento histórico-dialético de tensionamento e superação de um paradigma anterior.

Para capturar tanto o domínio corrente do monolinguismo quanto os movimentos incipientes que tentam superá-lo, introduzo o termo “pós-monolíngue”. Este “pós” tem, em primeiro lugar, uma dimensão temporal: significa o período desde a emergência do monolinguismo como paradigma dominante, que ocorreu na Europa no final do século XVIII. Um tal entendimento historicizado ressalta a diferença radical entre o multilinguismo antes e depois do paradigma monolíngue, uma diferença negligenciada por estudos anteriores. Essa historização é necessária, conforme compreendo, porque o surgimento do paradigma monolíngue muda substancialmente o sentido e a ressonância das práticas multilíngues (Yildiz, 2013, p. 4, tradução minha).⁷

⁷ No original: “To capture this ongoing dominance of the monolingual as well as the incipient moves to overcome it, I introduce the term ‘postmonolingual.’ This ‘post’ has, in the first place, a temporal dimension: it signifies the period since the emergence of monolingualism as the dominant paradigm, which first occurred in late eighteenth-century Europe. Such a historicized understanding underscores the radical difference between multilingualism before and after the monolingual paradigm, a difference that previous studies have neglected. This historicization is necessary, I argue, because the appearance of the monolingual paradigm substantially changes the meaning and resonance of multilingual practices.”

Proponho ler o bilinguismo e/ou plurilinguismo da obra de Rose Ausländer como parte de uma poética desidentificada de limites nacionais e linguísticos que tradicionalmente moldam a produção e a percepção das literaturas mundiais⁸. Na esteira da prática pós-monolíngue, a literatura de Ausländer explora espaços linguísticos e territoriais dinâmicos, abrindo horizontes mais amplos de identificação e contestando paradigmas historicamente excludentes. Ao incluir-se, em *The Poet in Two Worlds* (1959), dentre escritores/as que levam uma “vida dupla”, a poeta descreve a experiência dupla – e potencialmente múltipla – de uma vivência “entrelínguas” sob o tensionamento de paradigmas de representação. Ainda que afirme, em outro trecho do ensaio, a proximidade do alemão ao seu “mundo emocional”⁹ (Ausländer, 1959 *apud* Bauer, 2008, p. 215, tradução minha), ao avaliar que o/a escritor/a pode absorver o “sabor idiomático”, os “ritmos” e a “imagética” de outra “língua-mundo”, outros horizontes afetivos são abertos. Da mesma forma, Ausländer afirma disposições afetivas ou emocionais às línguas – estrangeiras ou maternas – que, do ponto de vista do paradigma monolíngue, *a priori* estariam acessíveis apenas ao falante materno. Tal é o caso quando afirma, em outro trecho, “Deixo a língua me escolher ao invés de eu escolher a língua”¹⁰ (Ausländer, 1959 *apud* Bauer, 2008, p. 215, tradução minha): o tradicional romance familiar do paradigma monolíngue é reconfigurado através de uma outra relação corporal e sensível, desnaturalizada, com as línguas. Concepções

⁸ Importante ressaltar que, no escopo deste artigo, assumo “plurilinguismo” ou “multilinguismo” como a diversidade de línguas (literárias) identificadas por meio de contornos linguísticos, políticos e culturais que, de um ponto de vista sociolinguístico, são em parte responsáveis por sua razoável unidade. Situações de pluricentrismo, entretanto, não estão restritas a línguas diferentes, mas podem existir dentre de uma mesma língua, como sabemos pelas variações sincrônicas e diacrônicas que perpassam uma língua-cultura. Entretanto, por me focar no plurilinguismo do ponto de vista literário e conforme materializa-se em parte da obra de Rose Ausländer, não me detenho, neste texto, nas complexidades teóricas do conceito.

⁹ No original: “*emotional world*”.

¹⁰ No original: “I let the language chose [sic] me rather than choosing the language”.

alternativas, para além da essencialização maternal da língua do “eu”, podem advir desse movimento.

Um projeto de tradução coerente com a dimensão múltipla desta poética não poderia, por sua vez, anular o que há nela de plurilíngue, senão realçar precisamente o que acontece no espaço entre as línguas, de onde emergem alguns de seus poemas. Para isso, com base na proposta da filósofa Barbara Cassin em alguns de seus textos, sobretudo na obra *Elogio da tradução* (2022 [2016]), me parece pertinente pensar concepções de tradução como diversidade e como dispositivo político. A partir da desconstrução do referencial universal assentado sob a égide do *logos* – que, para os antigos gregos, designava o que é pensado e o processo mesmo de pensar –, Cassin defende a importância da diversidade de línguas para o fazer filosófico. Apoiada nas investigações do linguista Wilhem von Humboldt, a filósofa argumenta que a linguagem se manifesta, precisamente, na diversidade das línguas, que, por sua vez, criam, performam e designam mundos diferentes. Pensar a linguagem a partir da diversidade permite que o gesto tradutório experimente a força e a inteligência da diferença das línguas (Cassin, 2022, p. 13), bem como a equivocidade constituinte de toda e qualquer língua. Assim, traduzir é parte de um gesto interpretativo e aberto, que desloca as fronteiras da linguagem e faz aparecer os potenciais de qualquer produção de sentido, para além de quaisquer crenças essencialistas em significados universais.

Na mesma medida em que é um gesto interpretativo, costurado na diversidade, o gesto tradutório pode ser mobilizado como dispositivo ético-político. A tradução, entendida como forma dinâmica de relação, tem como condição de possibilidade, precisamente, a diversidade – de línguas, de discursos, de atores. Assim, para Cassin, a tradução pode revelar a diversidade das línguas e, conseqüentemente, das próprias pessoas. Essa língua da diversidade é, para a filósofa, “efeito tomado na história e na cultura, e que não cessa de se inventar” (Cassin, 2018, p. 20). Longe de ser um espaço de neutralização de forças, a tradução não efetua meramente um transporte de

significantes, mas ocupa o próprio espaço intermediário entre as línguas, sendo constituída pelo encontro e pelo desencontro de pluralidades que tecem formas de linguagem. Assim, é também um modo pensamento que provoca o movimento de alteridades, tensionando, da mesma forma, a diferença inerente ao que é “próprio”.

3. LÍNGUAS, POÉTICAS E TRADIÇÕES EM TRADUÇÃO NO POEMA “*MIRACLE*”

Podemos exemplificar o projeto que orienta esta proposta de tradução, bem como os desdobramentos gerais da convergência entre plurilinguismo e tradução na obra de Rose Ausländer, a partir do poema *Miracle*, escrito em inglês e publicado posteriormente na coletânea *The Forbidden Tree* (2008 [1995]). O poema reúne uma série de elementos e motivos que estão presentes na maior parte da obra da autora, além de mobilizar referenciais relativos à Europa e aos Estados Unidos. Composto em estilo prosaico e conversacional, o poema afasta-se de formas métricas fixas, comuns à obra de Ausländer até a metade do século XX, e aproxima-se dos ritmos mais livres do modernismo norte-americano. Dois poetas modernistas, Marianne Moore e Wallace Stevens, são nominalmente citados no corpo do poema. Para Bauer, o poema documenta o aprendizado da língua local: “Ela escutava de perto o estilo conversacional de, por exemplo, Robert Frost ou Marianne Moore”¹¹ (Bauer, 2003, p. 55, tradução minha), sugerindo um esforço mimético da dicção de certa poesia estadunidense. Tal emulação ou mimetização do discurso alheio é recurso poético consciente na obra da poeta, como demonstram outros poemas compostos em inglês, como “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*” e “*The Door*”¹². A partir de Leslie Morris (e de Wallmann), proponho compreendê-la como um movimento amplo de tradução, em que ecos e vozes outras são postos em relação para a construção do discurso poético. Conforme afirma Morris:

¹¹ No original: “She has been listening closely to the conversational style of, for example, Robert Frost and Marianne Moore”.

¹² Ambos podem ser consultados em Ausländer (2008).

É nesse sentido que Wallmann se refere ao significado da tradução – no sentido amplo da palavra – na obra de Rose Ausländer. No mesmo ensaio ele cita Mennemeier: “Esses poemas não vivem diretamente dos padrões poéticos tradicionais. Eles se devem a um ato de ‘tradução’. Trata-se de imitações advindas do espírito, e não do alfabeto da tradição. Este é transformado em um estilo de linguagem determinado pelo ritmo das frases de prosa normais, mesmo quando alçado ao lírico e estilizado pela transformação”. A “transformação em lírico” caracteriza o poético nos textos de Rose Ausländer, seus mais de 2500 poemas existem como repetidas transformações, como tradução de um texto no outro, como eco de textos antigos e também de futuros (Morris, 1999, p. 210, tradução minha).¹³

Tal “transformação em lírico” de um discurso prosaico, bem como dos ecos de textos próprios – e alheios –, podem ser atestados no poema. Vamos à primeira estrofe:

*A miracle, a Kingdom for a
miracle!
I would even welcome
a minor miracle:
a Greek smile
on a movie-face – a movie-face
not a smile arranged in Hollywood style
but inspiration manifest in a smile. (Ausländer, 2008, p. 105).*

Os versos desse início são intensificados a partir de algumas recorrências sonoras de sons nasalizados e de certa rima irregular. Não obstante, a fluidez discursiva e o tom coloquial são perceptíveis pela ordem sintática e pela escolha vocabular das orações, próximas a empregos comuns na língua inglesa. Seguindo a sugestão de Bauer (2003),

¹³ No original: „In diesem Sinne wird die Bedeutung des Übersetzens im Werk Rose Ausländers – im weiteren Sinne des Wortes – von Wallmann angesprochen. In dem selben Essay zitiert er Mennemeier: ‚Diese Gedichte leben nicht unmittelbar aus den traditionellen lyrischen Mustern. Sie verdanken sich einem Akt der ‚Übersetzung‘. Es handelt sich um Nachahmung aus dem Geist, nicht aus den Buchstaben der Tradition. Diese hier ist transformiert in eine Sprechduktus, der sich von Rhythmus des normalen Prosasatzes herbestimmt, auch wenn jeder bei der Umwandlung ins Lyrische gehoben und stilisiert wird.‘ Die ‚Umwandlung ins Lyrisch‘ kennzeichnet das Poetische and den Texten Rose Ausländers. Ihre weit über 2500 Gedichte stehen als wiederholende Umwandlung, als Übersetzen von einem Text in den anderen, als Echo des vorherigen Textes und gar des zukünftigen Textes auch“.

podemos ler em “*Greek smile*” (5) uma referência à arte escultural grega, elemento que, no contexto do poema, em alguma medida, representa a própria tradição europeia. Tal sorriso grego é, em seguida, contrastado ao sorriso “*in Hollywood style*” (7), uma possível referência ao cinema hollywoodiano e seu apelo artístico e comercial. Para Bauer (2003, p. 55), a aproximação resulta em um cruzamento temporal entre a antiguidade europeia e a modernidade estadunidense. Os dois primeiros versos do poema já são uma alusão à famosa frase do rei Richard, no quinto ato da peça Richard III¹⁴, de William Shakespeare [1564-1616], em um aceno simultâneo à tradição literária europeia e à tradição literária de língua inglesa. O milagre, entretanto, noção que em parte da poesia de Ausländer está associada à mística judaica e à infância, liga-se aqui à poética de Marianne Moore e Wallace Stevens, fontes propulsionadoras de afluxos verbais que, incorporados e “traduzidos” por Ausländer para outra forma de escrita, embasam o que há de inventivo nesse fazer poético em língua estrangeira: “*One hour may change the world/ (it happened many times before)/ backward forward inward/ or toward/ Marianne’s minute humor/ or Wallace’s metaphysical magic./ Who knows?*” (Ausländer, 2008, p. 208). O que temos é uma poeta que, ao eleger os companheiros de ofício poético como paradigma do milagre esperado, ouve suas vozes em inglês e emula, nesse idioma, algo do tom de suas falas. Configura-se, assim, a reciprocidade entre corpo e texto, convergência fundamental para a poética de Ausländer (Morris, 2001).

Junto à tradução da dimensão fonossintática e semântica do texto de Ausländer, cabe ao tradutor e à tradutora recriar em português o jogo de referencialidades, contrastes e interferências que a experiência entre línguas literárias e tradições é encenada no poema. Alguns exemplos desse tipo de tarefa podem ser exemplificados. Assumindo o argumento de Bauer (2003, p. 55), de que a sequência “*backward*”, “*forward*”, “*inward*” e “*toward*” cria, por meio da repetição de sons, uma espécie de

¹⁴ “*A horse, a horse! My kingdom for a horse*” (Richard III, 5.4.7). A peça provavelmente data dos anos entre 1592 e 1594. Cf. Shakespeare (2008).

“*Sprachraum*”, um espaço de linguagem, para examinar a possibilidade do milagre esperado, traduzo por “para trás”, “para frente”, “para dentro” e “para lá”¹⁵. O eco da preposição recria o ritmo dos versos e dessa forma reelabora, em português, esse espaço de linguagem. Outro exemplo é quando a poeta utiliza a forma antiga “*phantastic*” no primeiro verso da terceira estrofe. Na preferência pela antiga grafia derivada do grego clássico, Ausländer mantém certa distância do inglês moderno e alude à evocação das esculturas do continente europeu, reforçando o jogo entre tradições encenado no poema. Ao traduzi-lo para o português brasileiro, optar pela grafia atual em “f” implica anular essa possível alusão e, por consequência, a complexidade de posições e lugares que ela implica. Pensando nisso, opto pela arcaizante forma “*phantatisco*”, com o “*phi*” grego e sem acento na segunda sílaba.

Talvez a tradução da última estrofe do poema apresente o exemplo mais produtivo para avaliar as potencialidades de um projeto tradutório que ressalte o caráter “entre línguas” dessa poética. Transcrevo a estrofe:

*I am an ear
and must record
the dreams I hear:
A rainbow word
a genuine smile?
the wonder of star
Wallace Stevens
Marianne Moore
and so forth.* (Ausländer, 2008, p. 105).

Neste trecho, o poema reencena o tópos do poeta como ouvinte, o qual aparece também no poema supracitado “*Variation On A Theme by E.E. Cummings*” que, como o título já anuncia, joga com a dicção de e.e. cummings em um texto poético não-monolíngue. A escuta permite reposicionar as estrelas, que, segundo Bauer (2003, p.

¹⁵ Transcrevo a tradução completa do trecho: “Uma hora pode mudar o mundo/ (já aconteceu muitas vezes)/ para trás para frente para dentro/ ou para lá/ o humor minucioso de Marianne/ ou a metafísica mágica de Wallace./ Quem sabe?” (Abdala Junior, 2022, p. 97).

56), aqui operam como epítome atribuída a Stevens e Moore. Todavia, o crítico também lê, na estrofe, um gesto de distanciamento de *Ausländer* dos poetas estadunidenses, advindo de certo efeito de anticlímax do “*and so forth*” final. Bauer sugere ler, neste verso, uma alusão ao poema ““*next to of course god america i*” do próprio e.e. cummings, cujos versos iniciais ““*next to of course god america i/ love you land of the pilgrims’ and so forth oh*” (CUMMINGS, 1991, p. 267) ironizam o orgulho patriótico. Ademais, por trás de “*and so forth*” (9) ouve-se o eco de “*und so fort*”, da expressão de língua alemã “*und so weiter und so fort*” – e também do advérbio “*sofort*” com o sentido de “imediatamente” –, e uma alusão ao poema “*Die Trichter*”, de Christian Morgenstern [1871-1914], poeta alemão cuja obra era familiar a *Ausländer* e que ela própria traduziu ao inglês. Cito Bauer:

Também em *Rose Ausländer* coloca-se a impressão de um anticlímax; em seu “*and so forth*” pode estar sugerido o “*und so fort*” alemão, que lembra também [...] o “*und so weiter*” em *Die Trichter*, de Morgenstern, e conota o progresso – também no sentido de um ir adiante – bem como um “*sofort*”, um audível comentário irônico, dentro do jogo entre as palavras e culturas literárias, ao milagre instantâneo do novo mundo. No entanto, é também Cummings que anunciou na introdução de seu livro de poemas *New Poems* (1938): “*Miracles are to come. With you I leave a remembrance of miracles*”. *Rose Ausländer* pôde ironizar os milagres, porém da sua crença neles, nunca realmente se desfaz (Bauer, 2008, p. 206, tradução minha)¹⁶.

Traduzir literalmente o intrincado conjunto de sentidos implicados nesse “*and so forth*” – estímulo a outras paisagens sensíveis; encontro com o elemento milagroso pela poesia modernista estadunidense; abertura das fronteiras linguísticas e culturais; ao

¹⁶ No original: „Auch bei *Rose Ausländer* entsteht der Eindruck einer Antiklimax; bei ihrem ‚and so forth‘ mag ein deutsches ‚und so fort‘ mitsuggeriert sein, das – metaphysical nonsense – auch an Morgensterns ‚und so weiter‘ in *Die Trichter* erinnert und den Fortgang – auch im Sinne des Fortgehens – ebenso konnotiert wie es ein ‚sofort‘ mitschwingen lässt, ein im Spiel zwischen den Sprachen und literarischen Kulturen hörbarer ironischer Kommentar zu den Instant-Wundern der neuen Welt. Cummings ist es allerdings auch, der in seiner Einleitung zu dem Band *New Poems* (1938) verkündet hatte ‚Miracles are to come. With you I leave a remembrance of miracles‘. *Rose Ausländer* mag die Wunder ironisieren; ihren Glauben daran gibt sie aber nicht völlig auf“.

mesmo tempo, certo distanciamento irônico do “novo mundo” –, sem atentar às camadas mais densas do discurso poético, não é suficiente. Traduções de nível semântico como, por exemplo, “assim por diante”, anulariam o conjunto de tensões culturais e linguísticas que atravessam essa “literatura pós-monolíngue”, em parte condensado pelo significante aqui focado. Diante do problema tradutório, opto por “e assim vai...”:

Sou um ouvido
e devo gravar
os sonhos que sinto:
Uma palavra arco-íris
um sorriso genuíno?
a maravilha astral
Wallace Stevens
Marianne Moore
e assim vai... (Abdala Junior, 2022, p. 97)¹⁷.

A escolha tradutória ecoa, principalmente, pela coincidência fônica do encontro da consoante [v], seguida de ditongos de sonoridade aproximada nas sílabas “wei-” e “vai”, a expressão alemã “*und so weiter*”, que tem o mesmo sentido de “*and so forth*” em inglês. Nessa alusão fônica à língua alemã via português, também se recria a intertextualidade ao “*und so weiter*” do poema de Morgenstern. Assim, à reunião de línguas, culturas e tradições literárias do movimento transnacional e plurilíngue do poema de *Ausländer*, adiciona-se, via tradução, a língua portuguesa, que participa desse afluxo translinguístico e intertextual, expandindo o leque de referências em jogo. Assim, a diversidade das forças culturais e linguísticas, em tensionamento e em relação, tece um entrelugar plurilíngue – para além do aparente monolinguismo da expressão original.

¹⁷ A sugestão de “e assim vai...” surgiu a partir de diálogos com os tradutores Daniel Martineschen e Guilherme Gontijo Flores, a quem registro meus agradecimentos.

Enquanto incorpora os elementos da alteridade e da tradição literária de língua inglesa, o eu-poético estranha os elementos da cultura de entretenimento estadunidense, representado no poema pelos sorrisos artificiais de Hollywood. Apesar disso, o milagre, ainda que menor, é possível via figuras como Wallace Stevens e Marianne Moore, que simbolizam relações genuínas efetuadas por meio da poesia e da língua da alteridade, a qual passa a constituir a própria língua literária e cotidiana de *Ausländer*. A diferença, como se sabe, é condição para a relação, e esta abre o eu-poético a paisagens e experiências humanas e poéticas mais amplas. De algum modo, pode-se entrever nessa abertura o sentido de continuidade sugerido pelo “*and so forth*” ao final do texto. Continuidade, por sua vez, constituída pelo plurilinguismo que cruza a expressão, fazendo desta um espaço intermediário que abriga um amálgama de referenciais culturais, poéticos e linguísticos variados. Como afirma Candida (1999, p. 97), os anos nos Estados Unidos não foram somente de “dificuldade, solidão e alheamento”, como frequentemente é acentuado na crítica. A poeta recebeu novos estímulos de um outro “idioma poético”, aos quais manteve-se permeável e que influíram decisivamente no seu fazer literário posterior.

4. ALGUMAS CONCLUSÕES POSSÍVEIS

Enquanto fenômeno linguístico e social, o plurilinguismo – já na própria noção de pluralidade da qual deriva – proporciona um privilegiado modo de pensar a diversidade. Quando abordado de forma ampla, e não apenas para situações clássicas, permite-nos acessar as próprias camadas diversas que formam o nosso idioma, mesmo em situações aparentemente monolíngues. Nesse sentido, o plurilinguismo implica gestos de tradução, na medida em que, como ela, coloca pluralidades em relação e interferência. Tradução e plurilinguismo nos levam a mais de uma possibilidade – a mais de uma

língua, a mais de uma leitura, a mais de uma interpretação, a mais de uma escrita (Cassin, 2022).

No caso de Rose Ausländer, o fazer poético em língua estrangeira, ao mesmo tempo em que cumpriu a função de reelaborar o trauma linguístico da “língua dos assassinos” (Morris, 2008, p. 221)¹⁸, também foi um espaço de invenção e reescrita, de reelaboração de um novo idioma poético a partir do outro. Logo, há um gesto ético e político na escolha de escrever em inglês, o qual, como proponho, pode ser lido a partir de um ponto de vista “pós-monolíngue” – isto é, a própria escrita como meio de reunir e tecer pluralidades via línguas, superando a noção essencialista da “mãe única” do paradigma monolíngue. Nessa incorporação da língua poética inglesa, não se trata de medir, em Ausländer, o quanto sua obra nesta língua aproximou-se da correção esperada, mas de perceber o seu “fazer-algo-com-ela” (Ette, 2018, p. 180), isto é, este tomar a língua estrangeira para recriá-la, participar da sua transformação – natural a toda língua –, enquanto imprime-se nela as marcas do seu próprio idioma.

Em sua obra em mais de uma língua, seria incorreto afirmar que Ausländer apenas aproxima idiomas como núcleos estáveis e autossuficientes. A poeta, ao contrário, conjuga línguas em um tipo especial de relação, na qual nota-se processos de sobreposição, interferência e justaposição. Este fazer entre línguas torna-se procedimento poético, na medida em que é base composicional de uma obra que frequentemente se desdobrou via reescritas, autotraduções e intertextualidades internas em mais de uma língua.

Traduzir esta poética ao português, a partir de uma decisão ética de tradução que busque não anular a diversidade das línguas nessa obra, representa uma oportunidade

¹⁸ Como afirma Morris no posfácio a edição de *The Forbidden Tree*: “Eles podem ser lidos como poemas que ultrapassam fronteiras, poemas que conectam elementos da língua materna e da língua do exílio ou, como Rose Ausländer chamou, ‘a língua dos assassinos’ e a ‘língua do estrangeiro’” (Morris, 2008, p. 221, tradução minha). No original: „*Sie sind als grenzüberschreitende Gedichte zu lesen, als Gedichte, die Elemente der Muttersprache und der Sprache des Exils oder, wie Rose Ausländer es nannte, der ‘Sprache der Mörder’ und der Sprache der Fremd verbinden*“.

de analisar seus procedimentos de base. As significações produzidas nos textos originais desdobram-se, nesse movimento, para lugares inauditos via tradução, nesta abertura incessante do poema para um *so forth* vindouro, que é, também, *und so fort*, e que assim vai...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, L. C. *A tradução da poesia entrelínguas de Rose Ausländer*. 2022. 171 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2022.

ABDALA JUNIOR, L. C. *Tudo pode ser motivo – Rose Ausländer*. *Belas Infiéis*, Brasília, Brasil, v. 9, n. 2, p. 219–223, 2020.

AUSLÄNDER, R. *Die Erde war ein atlasweißes Feld: Gedichte 1927-1985*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1985.

AUSLÄNDER, R. *The Forbidden Tree: Englische Gedichte*. 2. ed. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008.

BAUER, M. *Rose Ausländer's American Poetry*. In: Mengel, E.; SCHMID, H.; STEPPAT, M. *Anglistentag <2002, Bayreuth>*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, p. 49-59.

BAUER, M. *Traum oder Rettung – Rose Ausländer und die englische Sprache*. In: BIRKMAYER, Jens (Ed.). *„Blumenworte welkten“ – Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008, p. 201-222, p. 49-59.

BRAUN, H. *„Ich bin fünftausend Jahre jung“: Biographie von Rose Ausländer*. Stuttgart: Radius Verlag, 2006.

CANDIDA, S. *Die offene Tür: Rose Ausländer und Marianne Moore – Überlegung zu einer dichterischen Freundschaft*. In: BRAUN, H. (Ed.). *„Weil Wörter mir diktieren: Schreib uns“: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 1999 der Rose Ausländer-Stiftung*. Köln: Rose Ausländer-Stiftung, 1999, p. 97-115.

CASSIN, B (Coord.). *Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias: Volume um: línguas*. Organização da edição brasileira: Fernando Santoro e Luísa Buarque. Tradução de vários tradutores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CASSIN, B. *Elogio da tradução: complicar o universal*. Tradução de Daniel Falkembach e Simone Petry. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.

CUMMINGS, E. E. *“next to of course god america i*. In: *Complete poems 1904-1962*. Ed. de George J. Firmage. Nova York: Liveright, 1991, p. 267.

ETTE, O. *Escrever Entre Mundos: Literaturas sem morada fixa*. Tradução de Rosani Umbach, Dionei Matthias e Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Editora da UFPR, 2018.

HELFRICH, C. „*Es ist ein Aschensommer in der Welt*“: Rose Ausländer Biographie. Berlin: Quadriga Verlag, 1995.

KRAUSZ, L. S. Capítulos de uma história de amor não correspondido: a memória da monarquia Austro-húngara e seus escritores judeus. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 24, n. 44, p. 30-50, 2021.

MORRIS, L. [I have [never] been in Jerusalem.]: Wiederholung, Übersetzung und Echo der jüdischen Identität in Rose Ausländers Lyrik. In: BRAUN, H. (Ed.). „*Weil Wörter mir diktieren: Schreib uns*“: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 1999 der Rose Ausländer-Stiftung. Köln: Rose Ausländer-Stiftung, 1999, p. 199-213.

MORRIS, L. Nachwort. In: AUSLÄNDER, R. *The Forbidden Tree*. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008, p. 221-225.

MORRIS, L. Omissions are not accidents: Marianne Moore, Rose Ausländer und die amerikanische Moderne. In: BRAUN, H; ENGEL, W (Ed.). „*Gebt unseren Worten nicht euren Sinn*“: Rose Ausländer-Symposium 2001. Köln: Rose Ausländer Stiftung, 2001, p. 97-110.

MORRIS, L. Translating Czernowitz: The “Non-Place” of East Central Europe. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Manhattan, v. 31, n. 1, p. 187-205, 2007.

SHAKESPEARE, W. *Richard III*. Ed. de Burton Raffel. New Haven e Londres: Yale University Press, 2018.

YILDIZ, Y. *Beyond the Mother Tongue: The Post-Monolingual Condition*. Nova York: Fordham University Press, 2012.

Agradeço a CAPES pela bolsa de mestrado que auxiliou a pesquisa da qual este artigo deriva.

Recebido em: 19/06/2023.

Aceito em: 13/08/2023.

TRADUÇÃO DE LITERATURA PROLETÁRIA JAPONESA NO BRASIL:

UM ESTUDO DE *RUA SEM SOL*, DE TOKUNAGA¹

TRANSLATION OF JAPANESE PROLETARIAN LITERATURE IN BRAZIL: A

STUDY OF *RUA SEM SOL*, BY TOKUNAGA

Lívia Rodrigues Macedo²

RESUMO: Este trabalho concentrou-se no estudo crítico da tradução para o português brasileiro do romance *Taiyō no nai Machi*, de Tokunaga, atribuída a Jorge Amado, publicada no Brasil sob o título *Rua sem Sol*, em 1945, pela editora Brasiliense. Primeiramente, fez-se o levantamento da recepção crítica da obra traduzida. Na sequência, empreendeu-se uma *leitura sintomática*, como propõe Lawrence Venuti (1995), do romance em português. A partir disso, selecionou-se passagens sensíveis, que foram, em seguida, cotejadas com o original em japonês.

Palavras-chave: Tradução. Literatura Japonesa. Literatura Proletária.

ABSTRACT: This paper focused on the critical study of the translation into Brazilian Portuguese of the novel *Taiyō no nai Machi*, by Tokunaga, attributed to Jorge Amado, published in Brazil under the title *Rua sem Sol*, in 1945, by Brasiliense publishing house. First, a survey of the critical reception of the translated work was carried out. Afterwards, a *symptomatic reading* was undertaken, as proposed by Lawrence Venuti (1995), of the novel in Portuguese. Based on that, sensitive passages were selected, which were then compared with the original in Japanese.

Keywords: Translation. Japanese Literature. Proletarian Literature.

¹ Este trabalho é fruto do plano de trabalho “Formas de vida da literatura japonesa traduzida no Brasil: um estudo de caso”, no âmbito do PIBIC edital 2021 com bolsa da Fundação Araucária, sob orientação do prof. dr. Maurício Mendonça Cardozo.

² Mestranda, UFPR, com bolsa CAPES.

1. INTRODUÇÃO

Em trabalho anterior, no âmbito da iniciação científica³, realizei levantamentos de obras literárias japonesas em prosa traduzidas no Brasil nos séculos XX e XXI. No decorrer desse projeto, foi possível constatar que a editora Brasiliense publicou, em 1945, a obra *Rua sem Sol*, de Tokunaga [徳永], com tradução assinada por Jorge Amado. O fato de essa ser uma das primeiras obras literárias japonesas em prosa traduzida no Brasil, bem como de ela ser representativa do movimento literário proletário japonês, que recebe pouca visibilidade nos estudos de literatura japonesa em nosso país, despertou o interesse em estudá-la mais a fundo.

A literatura proletária japonesa⁴ floresceu entre os anos de 1921 e 1934. Em seu âmbito, foram produzidos intensamente ensaios, contos, romances, peças dramáticas, poemas, dentre outras manifestações artísticas. O conteúdo dessas obras girava em torno das condições de trabalho e de vida dos trabalhadores, além da desigualdade social. Fortemente influenciado por teorias sociais de esquerda, esse tipo de literatura foi severamente reprimido pelo governo imperial. Os escritos passavam por rigorosa censura. As autoridades estatais perseguiram, encarceraram e torturaram escritores e escritoras. Como consequência, o movimento foi enfraquecendo cada vez mais, até praticamente desaparecer.

Um dos escritores de destaque da literatura proletária japonesa foi Tokunaga Sunao⁵ [徳永直], autor de *Rua sem Sol*. Natural da província de Kumamoto, ele viveu de 1899 a 1958. Aos 11 anos, antes mesmo de concluir os seis anos de educação

³ Plano de trabalho intitulado “Tradução, vida e alteridade: formas de vida da literatura de língua japonesa traduzida no Brasil”, sob orientação do prof. dr. Mauricio Mendonça Cardozo, no âmbito do PIBIC edital 2020.

⁴ Para mais informações a respeito desse movimento literário ver Macedo (2023).

⁵ Neste trabalho, adotou-se o padrão nome precedido pelo sobrenome para os autores japoneses, como é costume no Japão e na esfera dos Estudos Japoneses no Brasil.

compulsória, deixou os estudos e tornou-se aprendiz em uma gráfica. Ao longo de sua vida, exerceu diversas funções, tais como tipógrafo e compositor em gráficas, operário de empresa de cigarros e de companhia de energia elétrica, integrou movimentos sindicais e tomou parte em greves. Em 1929, ele publicou *Taiyō no nai Machi* [太陽のな
い街] em série na revista literária *Senki* [戦旗 – “Bandeira de Batalha”] entre os meses de junho a setembro e na edição de novembro. No mesmo ano, filiou-se a uma organização de escritores proletários e, a partir de então, dedicou-se à profissão de escritor.

O romance *Rua sem Sol* seria fruto de uma tradução indireta de *Taiyō no nai Machi* (Cunha, 2015, 2016). Este trabalho concentrou-se no estudo crítico da tradução brasileira dessa obra de Tokunaga. Cabe ressaltar que este estudo não se pretende exaustivo. Pode-se vislumbrar, inclusive, desdobramentos futuros desta pesquisa.

2. RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA

De acordo com Mats Karlsson (2011), a publicação de *Kanikōsen* [蟹工船 – “O navio caranguejeiro”]⁶, de Kobayashi Takiji [小林多喜二], e *Taiyō no nai Machi*, de Tokunaga Sunao, marca o apogeu da produção literária proletária do Japão. Neil Donahue (1987) afirma, ainda, que a literatura pacifista e proletária japonesa do pré-guerra estava centrada nesses dois autores. Além disso, Donald Keene (1987) aponta que o romance *Taiyō no nai Machi* foi recebido com entusiasmo, por ter sido escrito por um trabalhador de fábrica, de baixa escolaridade, sobre suas experiências de vida, algo que os líderes do movimento literário proletário japonês buscavam desde o início. Isso demonstra a relevância dessa obra para os estudos de literatura japonesa.

⁶ TAKIJI, Kobayashi. *Kanikōsen*. Traduzido do japonês por Ivan Luis Lopes. Londrina: Aetia Editorial, 2022.

Keene (1987) também discorre sobre o papel de Hayashi Fusao [林房雄], escritor que também era membro do movimento, na versão final da obra. Tokunaga e Hayashi haviam se conhecido no início da década de 1920. Anos mais tarde, Tokunaga teria levado o manuscrito de *Taiyō no nai Machi* para Hayashi, a fim de receber sua ajuda. Supostamente, Hayashi teria reescrito as primeiras páginas do romance de Tokunaga para que ele reescrevesse o restante, seguindo-as como modelo, e também teria revisado todo o texto, antes de recomendar o trabalho para publicação. Ainda de acordo com Keene (1987), em 1930, Tokunaga escreveu um ensaio, no qual descreve com detalhes o processo de escrita de *Taiyō no nai Machi*, sem mencionar ter recebido qualquer ajuda de Hayashi. De acordo com Heather Bowen-Struyk (2016), nesse ensaio, Tokunaga explica que sua prioridade era fazer com que os trabalhadores lessem a história.

Ademais, para Keene (1987), apesar de ter sido aclamado, *Taiyō no nai Machi* não seria um bom romance. Ele considera que a parte “mais artística” é o início, justamente, a que Hayashi alega ter escrito (Keene, 1987, p. 614, tradução nossa). De acordo com o pesquisador, o material é interessante, mas Tokunaga usou tipos ordinários como personagens e deu um jeito de colocá-las nas situações mais improváveis e melodramáticas. Ainda, ele destaca que o romance é escrito como se fossem tomadas cinematográficas, sendo as cenas interrompidas, antes de serem resolvidas. Se por um lado, isso pode ser considerado um recurso para sugerir que diversos acontecimentos transcorram ao mesmo tempo, Keene (1987) considera que foi utilizado para disfarçar a falta de habilidade de Tokunaga para construir um romance. Ele também se diz decepcionado por Tokunaga “não ter sido um escritor melhor” (Keene, 1987, p. 614, tradução nossa). Além disso, ele afirma que *Taiyō no nai Machi* manteve sua popularidade em decorrência da pouca competição de outros trabalhos de literatura proletária, não por “seus méritos intrínsecos” (Keene, 1987, p. 615, tradução nossa). Ele chama a atenção para certas cenas, como o episódio em que mulheres bem vestidas vão

à região onde moram os grevistas para tentar persuadir suas famílias a convencê-los a encerrar a greve e o ataque à fábrica de papel. Este último, segundo ele, prende o interesse, pelo menos, por ser raro na literatura japonesa.

Apesar da inegável notoriedade do trabalho desse pesquisador nos estudos de literatura japonesa, há de se colocar a visão de Keene em perspectiva. De acordo com Lawrence Venuti (2002), os interesses de professores universitários, como Donald Keene, foram forjados pelo contato com o Japão na Segunda Guerra Mundial. Trata-se de um literato que serviu como intérprete da marinha norte-americana, na época da Segunda Grande Guerra, que analisava, em plena Guerra Fria, uma obra de literatura proletária, alinhada às ideologias soviéticas, de um país que combateu no lado inimigo durante o conflito. Keene (1987) não deixa claro o que seria “um bom romance” ou com base em que, exatamente, ele afirma que *Taiyō no nai Machi* não o é. Na mesma linha, pode-se perguntar o que seria mais ou menos artístico, o que faz um escritor ser melhor ou pior e quais seus parâmetros de referência. Assim como não se pode precisar o que ele chama de “méritos intrínsecos”, sequer sabemos quais ele espera encontrar nas obras que analisa. Ele rotula o romance como “mal escrito e mal construído, com personagens pouco convincentes e enredo sem originalidade” (Keene, 1987, p. 614, tradução nossa). Uma vez que o pesquisador não esclarece as bases para sua crítica, nem apresenta exemplos que corroborem seu ponto de vista, essas considerações parecem meramente judicativas. Quanto à falta de concorrência, há controvérsias. Desde 1921, como afirma o próprio Keene (1987), circulavam, no Japão, revistas literárias que publicavam periodicamente textos de literatura proletária escritos por diversos autores. Por fim, mais do que o fato de um episódio ser raro, poderiam ser analisadas outras questões, como a forma pela qual a passagem foi construída, a luta de classes representada por ela, o retrato das personagens envolvidas, dentre tantos outros aspectos muito mais relevantes para a narrativa.

O romance em questão foi traduzido para diversas línguas, dentre elas: para o francês em 1929, para o alemão em 1930, para o espanhol (a partir do alemão) em 1931, para o russo em 1932 e, novamente, para o francês (diretamente do japonês) em 1933. Houve mais uma publicação em espanhol, na Argentina, em 1943, além de diversas outras traduções posteriores à brasileira. A edição brasileira foi publicada em 1945, pela editora Brasiliense, sob o título *Rua sem Sol*, com tradução atribuída a Jorge Amado. Até recentemente, esta era considerada a primeira obra literária japonesa, em prosa, traduzida no Brasil (Kato, 2006; Cunha, 2014, 2015, 2016, 2021). No entanto, Elisa Corrêa (2021) identificou que *A imagem de bronze*, de Yoshio Nagayo, traduzida por Zenaide Andréa, foi editada pelos Irmãos Pongetti, em 1941, portanto, antes da publicação de *Rua sem Sol*. Mesmo assim, esta foi uma das primeiras publicações de prosa japonesa traduzida em terras brasileiras, o que revela sua importância para os estudos de literatura japonesa traduzida no Brasil.

Quanto à autoria da tradução, Joselia Aguiar (2018) afirma que não foi Jorge Amado quem traduziu o romance para o português. Segundo a biógrafa, ele teria assinado a tradução dessa e de outras obras com o objetivo de conquistar mais leitores. Dentre os fundadores da editora Brasiliense, estavam Arthur Neves e Caio Prado Júnior, que, assim como Jorge Amado, eram filiados ao Partido Comunista do Brasil (PCB). O livro foi lançado como quinto volume da coleção *Ontem e Hoje*, idealizada para popularizar o consumo de literaturas diversas, como consta na quarta capa de *Rua sem Sol*, levar ao “homem do povo”, ao “leitor comum”, “livros que sirvam para iluminar e embelezar a inteligência.”. Vale destacar que a publicação se deu, justamente, em um momento de anseio pela democratização e pelo fim do Estado Novo. Em seu prefácio, Jorge Amado aproxima Japão e Estado Novo: “Apresentaram o Japão como costumavam apresentar o Estado Novo: um fascismo que contasse com o apoio completo do povo.” (Amado, 1945, p. 2). Nesse sentido, como já levantado por Kato (2006), pode-se vislumbrar os claros propósitos políticos da edição.

3. METODOLOGIA

Lawrence Venuti (1995) problematiza a expectativa corrente de uma leitura fluida de textos traduzidos, ou seja, uma leitura que não cause estranhamento, que soe como a leitura do “original”. Nesse regime, o tradutor procura passar despercebido, provocando a ilusão de transparência, de que o texto traduzido não foi traduzido. Nessa esteira, Venuti (1995) discorre sobre a violência presente em toda relação tradutória e propõe o que ele chama de uma *leitura sintomática*, que visa a identificar as descontinuidades que revelam as violências tradutórias. Nesse sentido, segundo o autor, a leitura sintomática pode contribuir para desmistificar a ilusão de transparência, revelando as escolhas e métodos adotados pelo tradutor em sua produção textual. A leitura sintomática, portanto, é uma abordagem de fundo historicista, que situa a produção tradutória em seu momento cultural específico, pressupondo uma subjetividade por parte do tradutor, e que expõe tanto a violência etnocêntrica, quanto sua própria inscrição no tempo.

Leandro Cardoso (2009) descreve a leitura sintomática venutiana como o método que Venuti utiliza para abordar a tradução. Para ele, a leitura sintomática desloca o foco da crítica de tradução de uma relação entre texto original e texto traduzido para outras relações que constroem a leitura de uma tradução, como fatores sociais, culturais, históricos e ideológicos, entre as quais se destaca, sobretudo, a relação entre o texto traduzido e o sistema literário da cultura de chegada.

4. DESTAQUES DA LEITURA

A partir da leitura sintomática da narrativa e o posterior cotejo, com o original em japonês, das passagens sensíveis, foi possível fazer algumas análises, dentre as quais destacarei as que aqui se seguem.

Kato (2006) afirma que, no livro *Rua sem Sol*, não há menção à língua a partir da qual o romance foi traduzido e supõe se tratar de uma tradução indireta. Cunha (2015, 2016) também menciona que não é possível identificar a língua do texto de partida para a tradução brasileira e aposta na mesma suposição. No entanto, nenhum dos dois apresenta elementos para verificar essa hipótese.

Kato (2006) ainda aponta uma divergência no prenome do autor de *Rua sem Sol* transliterado para o português. Segundo a professora Luiza Nana Yoshida (USP), citada por Kato (2006), o ideograma do prenome do escritor pode ser lido como Naoshi, tal qual aparece no livro brasileiro, mas ele é conhecido como Tokunaga *Sunao*. Há de se considerar que, geralmente, os ideogramas japoneses possuem mais de uma possibilidade de leitura e que, em se tratando de nomes próprios, não há regras rígidas para a forma de lê-los. No entanto, na ficha catalográfica do livro *Taiyō no nai Machi* (2018), consta o *furigana*⁷ do nome do autor como すなお [Sunao], o que corrobora a afirmação da professora Nana Yoshida. Ademais, Cunha (2015, 2016, 2021) acrescenta que as edições francesas e a alemã do livro, anteriores à nossa, também cometem o mesmo equívoco. Levando em consideração a hipótese da tradução indireta, é possível que a publicação brasileira tenha importado o nome Naoshi Tokunaga da obra a partir da qual a tradução foi realizada.

Outra questão que salta aos olhos é a escolha do título do livro em português. No romance, “rua sem sol” é a denominação usada pelo narrador para designar o local onde os operários residem com seus familiares, uma espécie de gueto sobre o canal de um rio poluído, com corredores de barracas precárias, nas quais as famílias proletárias moram. Em japonês, vemos a palavra “*machi* [街]”, que remete a cidades. O mesmo ideograma possui outra leitura, “*gai*”, que costuma ser um sufixo para designar zonas (no sentido

⁷ Denominação da transcrição de ideogramas japoneses em silabário, que indica a leitura dos ideogramas.

de região) e avenidas ou ruas. O uso da palavra “rua” se aproxima mais do título em alemão *Die Strasse ohne Sonne* e do título em espanhol *La Calle sin Sol* do que do título em francês *Le Quartier sans Soleil*.

Chama a atenção, também, a escolha tradutória de adotar expressões muito comuns no nosso vocabulário, como “voz de taquara rachada” (Tokunaga, 1945, p. 40) e “pavoneando-se” (p. 41), que exprimem uma maior aclimatação do texto ao contexto brasileiro. Por outro lado, a unidade de medida “milha” (p. 11, 89, 140), pouco utilizada no Brasil, foi mantida.

Há, ainda, expressões da língua francesa, como “chomage” (Tokunaga, 1945, p. 96, 182), e da língua espanhola, como “salsa inglesa” (p. 137), na edição brasileira. Essas ocorrências, que não constam na obra em japonês, parecem advir do(s) texto(s) de base efetivamente utilizados para a tradução, reafirmando a hipótese de a obra brasileira ser fruto de uma tradução indireta. Pode-se supor, inclusive, tratar-se de uma tradução produzida a partir de mais de um texto original, em línguas diferentes.

Outro ponto que corrobora essa hipótese é a variação no modo de transliterar termos japoneses. O sistema Hepburn, criado em 1867, é o método mais adotado, no Japão, para transcrever em letras romanas palavras escritas com ideogramas ou silabários japoneses. Esse sistema costuma ser utilizado, também, fora do Japão, para transliterar termos japoneses para outros idiomas. Há algumas ocorrências de seu uso na obra brasileira. Concomitantemente, foram utilizadas outras formas. Dentre os diversos exemplos, destaca-se o fonema /wa/. No nome do bairro “Koishikawa”, adotou-se “wa”, como no sistema Hepburn. No entanto, no nome da personagem Kuroiva, fez-se a opção por “va” para transliterar o mesmo fonema. Assim como o uso de “y” e de “i” para representar o fonema /i/, como no início dos nomes próprios “Ynoshita” e “Itabachi”. Encontrou-se inconsistência também na transliteração do fonema /ʃi/. No sobrenome de uma das personagens, “Takahaji”, utilizou-se “ji”, enquanto no nome de um penteado tipicamente japonês “*itjogaéschi*”, utilizou-se “schi”.

E ainda: para o nome da empresa “Mitsubichi”, fez-se uso de “chi”. Por fim, no nome do bairro “Koishikawa”, adotou-se “shi”, como no sistema Hepburn. Outro fonema que aparece transliterado de variadas formas é /tʃi/. Enquanto no sistema Hepburn ele é grafado como “chi”, encontram-se, na obra traduzida, “tji”, como no sobrenome da personagem “Miatji”, “tchi”, como no nome da empresa “Shitatchi” e “thi”, como no nome do prédio “Dai-ithi-Sogo-Building”. Vê-se, ainda, o fonema /je/ transliterado como “ya”, a exemplo do nome da empresa “Yamato-Kodan”, e como “ja”, a exemplo da localidade “Janagimathi”. Estes são apenas alguns casos encontrados ao longo da narrativa. Considerando que a transliteração se dá sempre de uma língua (nesse caso, a japonesa) para outra língua específica, essa variação e aparente inconsistência corroboram a hipótese de se tratar de uma tradução indireta, muito provavelmente produzida a partir de mais de um texto de partida, escritos em línguas diferentes.

Além disso, no subcapítulo “Mensageiros”, do capítulo “Postos de Combate”, aparece a frase “A demissão do Gabinete Kenseikai!” (Tokunaga, 1945, p. 59). No livro em japonês, o gabinete é nomeado como 若槻 [Wakatsuki] (徳永, 2018, p. 85). Wakatsuki, provavelmente, refere-se a Wakatsuki Reijirō [若槻禮次郎], primeiro-ministro e presidente do partido Kenseikai [憲政会] em 1926. É interessante notar que, assim como a edição brasileira, as edições alemã e francesa também apresentam o nome do gabinete vinculado ao partido, não ao primeiro-ministro. Na alemã: “Der Rücktritt des Kenseikai-Kabinetts!” (Tokunaga, 1930, p. 81). Na francesa: “Démission du cabinet Kensékai!” (Tokounaga, 1933, p. 70).

Notou-se, também, que a linguagem do texto em português, tanto do narrador, quanto das falas das personagens, está no mesmo registro, diferentemente do que acontece no texto em japonês, em que são explícitas as marcas de oralidade e os graus variados de polidez nas falas das personagens. Dentre diversas cenas em que isso fica

evidente, há uma em que mulheres da associação budista de Tóquio vão ao gueto onde moram os operários:

- Agora falemos de mulher para mulher: peço que contem nossa opinião aos seus maridos, e nossa opinião é que se entendam outra vez com a Companhia em atenção a vocês e aos seus queridos filhos. Se vocês assim procederem por sua parte, a Companhia seguramente será complacente.

Naquele momento, a mulher de Kiko, que estava sobre brasas, gritou, batendo no chão com o pé:

- Cale-se, raposa!

Ficou vermelhíssima [sic]. E como as mulheres dos operários, quando se excitam, têm a língua [sic] muito solta, não fazia mais que gritar, aproximando o rosto do nariz afilado da dama atônita.

- Que história é essa de filhos queridos? Que história é essa de igualdade entre os homens? Se você quer saber o que é desigualdade compare os seus vestidos com os nossos, e se todas somos iguais, troque os seus trajes pelos nossos farrapos.

- Selvagens! – disse a dama de penteado japonês, virando a cabeça, e sem poder se equilibrar quasi [sic] na borda do fosso, pois estava separada das outras duas.

- mQuem [sic] é selvagem? Vocês ou nós? Já se viu que insolencia [sic]? Vieram aqui para desunir-nos e escondem suas intenções atrás da máscara de Buda; mas de nada valerá, raposas, delatoras da Companhia (Tokunaga, 1945, p. 115-116).

Muito embora a representação da oralidade, em registro escrito na década de 1940 no Brasil não possa ser equiparada ao que se costuma fazer hoje em dia, vemos, nesse trecho, o emprego de ênclise na fala da mulher de Kiko, o que não seria comum na oralidade. Além disso, não está marcado o alto grau de polidez na fala da personagem da associação budista, presente no texto japonês. Caberia averiguar, futuramente, se este traço diz respeito a alguma marca incorporada do(s) texto(s) que a tradução brasileira toma por base, ou se o apagamento dessas marcas de polidez e das diferenças de registro seria traço constitutivo da estratégia de produção da tradução para o português do Brasil.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho concentrou-se no estudo crítico da tradução para o português brasileiro do romance *Taiyō no nai Machi*, de Tokunaga, assinada por Jorge Amado, publicada no Brasil pela editora Brasiliense, em 1945, sob o título *Rua sem Sol*.

Inicialmente, pesquisei sobre a literatura proletária japonesa, a biografia do autor e a recepção crítica da obra, a fim de compreender seu contexto de produção. Em seguida, realizei a leitura sintomática (Venuti, 1995) do livro brasileiro, identificando e selecionando passagens sensíveis que foram posteriormente cotejadas com o original em japonês.

Nesse movimento, pude comprovar que a obra brasileira foi uma das primeiras publicações de literatura japonesa em prosa traduzida no Brasil (mas não a primeira). Além disso, há fortes indícios de que não foi Jorge Amado quem a traduziu de fato, embora eu não tenha investigado mais a fundo a autoria da tradução.

Quanto à língua a partir da qual a tradução teria sido realizada, embora não haja menção na edição brasileira, alguns pesquisadores, como Kato (2006) e Cunha (2014, 2015, 2016, 2021), trabalham com a hipótese de se tratar de uma tradução indireta. Considerando que, antes da publicação no Brasil, a obra foi traduzida para o francês, o alemão, o espanhol e o russo, essa possibilidade existe. Além disso, os cotejos realizados ao longo da pesquisa corroboram essa hipótese, na medida em que o livro brasileiro apresenta expressões em outras línguas, como o francês e o espanhol, aliadas a uma variação pouco consistente no modo de transliterar termos japoneses.

Na edição em português, o nome do autor consta como Naoshi Tokunaga, apesar de seu prenome, em japonês, ser *Sunao*. Como esse nome aparece também em livros publicados em outros países, como a Alemanha e a França, é possível que os responsáveis pela edição brasileira tenham adotado o mesmo prenome presente nas obras às quais tiveram acesso para produzir a tradução no Brasil.

Com relação à obra original, constatou-se que ela é uma das obras mais centrais da literatura proletária japonesa. Ademais, seu autor era um membro da classe operária de baixa escolaridade, o tipo de escritor que o movimento literário proletário japonês buscava promover – esse dado, somado à assinatura meramente ideológica de Jorge

Amado, subsidia, apesar de ainda não poder comprovar, a verificação da hipótese que diz respeito aos propósitos políticos da publicação brasileira.

Além de corroborar a hipótese da tradução indireta, o cotejo de passagens sensíveis do livro brasileiro com o original em japonês permitiu enxergar, na obra traduzida, traços provenientes da escolha tradutória de quem a traduziu. Isso demonstra que, para além de representar a obra original, a obra traduzida também constitui um outro texto, um texto em si, uma forma de singularidade.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.

AMADO, Jorge. Prefácio. In: TOKUNAGA, N. *Rua sem Sol*. São Paulo: Brasiliense, 1945. p. 1-3.

BOWEN-STRUYK, Heather. Labour and Literature: Introduction. In: BOWEN-STRUYK, H; FIELD, N. (Ed.). *For dignity, justice and revolution: an anthology of Japanese Proletarian Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016. p. 49-53.

CARDOSO, Leandro Dorval. *A dimensão crítica da leitura sintomática venutiana*. Trabalho de Graduação (Disciplina Orientação Monográfica II) – Curso de Letras Português-Latim com Ênfase em Estudos da Tradução, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

CORRÊA, Elisa Figueira de Souza. Ficção japonesa em prosa publicada no Brasil. In: ANTUNES, M.; MARTINS, M. (Org.). *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 31, p. 312-349, 2021. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/55006/55006.PDF>>. Acesso em: 2 jun. 2022.

CUNHA, Andrei dos Santos. A Literatura Japonesa em Tradução no Brasil. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAI, 2., 2014, Caxias do Sul. *Anais do II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais*. Caxias do Sul: UCS, 2014. p. 824-832.

CUNHA, Andrei dos Santos. O Japão em tradução: textos brasileiros. In: MILTON, J.; MARTINS, M. (Org.). *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 18, p. 55-70, 2015. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24853/24853.PDF>>. Acesso em: 5 jan. 2021.

CUNHA, Andrei dos Santos. *O Livro de Travesseiro: questões de autoria, tradução e adaptação*. 2016. 298 f. Tese (Doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/134427/000987782.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 6 jan. 2022.

CUNHA, Andrei dos Santos; ZITTO, Bruno Costa. Subsídios para uma história da literatura japonesa em tradução no Brasil. In: FERREIRA, R.; SÁ, M. de (Org.). *Escritores e tradutores na literatura brasileira: perspectivas contemporâneas*. Campo Grande: UFMS, p. 104-143, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufms.br:8443/bitstream/123456789/3802/1/Escritores%20e%20Tradutores%20na%20Literatura%20Brasileira%20-%202025-06.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2021.

DONAHUE, Neil Hamilton. An East-West Comparison of Two War Novels: Alfred Andersch's "Die Kirschen der Freiheit" and Shōhei Ōoka's "Fires on the Plain". In: *Comparative Literature Studies*, Pensilvânia: Penn State University Press, vol. 24, n. 1, p. 58-82, 1987.

KARLSSON, Mats. United Front from Below: The Proletarian Cultural Movement's Last Stand, 1931-34. In: *The Journal of Japanese Studies*. Seattle: The Society for Japanese Studies, vol. 37, n. 1, p. 29-59, Winter 2011.

KATO, Fabio Yoshiaki. *Edições brasileiras de ficção japonesa*. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social com Habilitação em Editoração) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era Fiction*. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1987.

KOBAYASHI, Takiji. *Kanikōsen*. Traduzido do japonês por Ivan Luis Lopes. Londrina: Aetia Editorial, 2022.

MACEDO, Livia Rodrigues. Literatura Proletária Japonesa. In: OKAMOTO, M.; VANZELLI, J. (Org.). *Nipo-brasileiros: arte, cultura e história*. São Paulo: Pimenta Cultural: 2023. cap. 13. p. 261-287. DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97129.13

TOKUNAGA, N. *Rua sem Sol*. Tradução atribuída a Jorge Amado. São Paulo: Brasiliense, 1945.

TOKUNAGA, N. *Die Strasse ohne Sonne: Ein japanischer Arbeiter-Roman*. Berlim: Internationaler Arbeiter-Verlag, 1930.

TOKOUNAGA, N. *Le Quartier sans Soleil*. Traduzido do japonês por S. Ohno e F.-A. Orel. Paris: Editions Sociales Internationales, 1933.

徳永直 [TOKUNAGA, Sunao]. *太陽のない街 [Taiyō no nai Machi]*. Tóquio: 岩波書店 [Iwanami Shoten], 2018.

VENUTI, Lawrence. Invisibility. In: _____. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. Londres: Routledge, 1995. cap. 1. p. 1-42.

VENUTI, Lawrence. A formação de identidades culturais. In: _____. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin *et al.* Bauru, SP: EDUSC, 2002. cap. 4. p. 129-168.

Recebido em: 26/07/2023.

Aceito em: 11/09/2023.



TRADUÇÃO

TRANSLATION

KAVEH AKBAR, ENTRE A FALA E A FALTA: REFLEXÕES SOBRE A AUSÊNCIA A PARTIR DA TRADUÇÃO DO POEMA "O MILAGRE"

KAVEH AKBAR, BETWEEN LANGUAGE AND LOSS: THOUGHTS ON ABSENCE WHILE TRANSLATING THE POEM "THE MIRACLE"

Layla Gabriel de Oliveira¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é apresentar a tradução do poema "O Milagre", extraído do livro *Pilgrim Bell* (Akbar, 2021), do poeta iraniano-americano Kaveh Akbar, do inglês para o português. Partindo do poema, traçarei uma análise das metáforas para a ausência na obra de Akbar como um todo, com foco nas diferentes formas em que a falta é retratada. Proponho também uma reflexão sobre a linguagem e seus limites, a partir da obra de Akbar e do seu passado biográfico.

Palavras-chave: Poesia. Tradução. Imigração.

ABSTRACT: This article aims to present the translation of the poem "The Miracle", extracted from the book *Pilgrim Bell* (Akbar, 2021), by the Iranian-American poet Kaveh Akbar, from English to Portuguese. Based on the poem, I will analyze the metaphors for absence in Akbar's work, focusing on the different ways in which loss is portrayed. I also propose to reflect about language and its limits based on Akbar's work and his biographic past.

Keywords: Poetry. Translation. Immigration.

1. INTRODUÇÃO

Com frequência, a linguagem – suas possibilidades e impossibilidades – é objeto central da poesia. Tanto é que, para certos teóricos da literatura, a reflexão metalinguística é qualidade intrínseca do fazer poético: de acordo com o importante

¹ Mestranda, UFPR.

formalista russo Roman Jakobson, a linguagem poética consistiria, acima de tudo, em uma certa relação autoconsciente da linguagem para consigo mesma (Eagleton, 2006, p. 148).

Os mecanismos para criação da reflexão sobre a linguagem via poesia podem ser dos mais diversos. E, apesar de não ser um tema inusitado, o recurso da metalinguagem não está esgotado: um bom autor é capaz de encontrar pontos de contato entre a linguagem, a literatura e suas ambições particulares. É o caso do poeta Kaveh Akbar, que desde 2017 vem protagonizando o cenário poético estado-unidense. De forma contínua na sua obra, o autor discute o universal da problemática da linguagem a partir da sua trajetória particular.

Akbar é um cidadão americano de imigração iraniana e produziu dois livros: *Calling a Wolf a Wolf* (2017) e *Pilgrim Bell* (2021). A identidade – que diz respeito a sua imigração e ao seu reconhecimento como cidadão dos dois países, do seu pertencimento (ou não pertencimento) ao país de origem e ao país atual –, o apagamento da língua materna, a menção constante ao farsi e seu uso pontual são tópicos que perpassam a sua obra.

Akbar foi do Irã para os Estados Unidos com dois anos, onde mora até hoje. É professor na Universidade de Iowa, e alcançou considerável reconhecimento nacional pela sua contribuição poética, vencedor de prêmios como o Prêmio *Pushcart* e um Prêmio *Lucille Medwick Memorial* da *Poetry Society of America*. O seu livro mais recente, *Pilgrim Bell* (AKBAR, 2021) foi finalista do prêmio Maya Angelou 2021 e foi recebido com resenhas elogiosas em revistas como *TIME*, *Booklist* e *Library Journal*. O poeta e crítico Hanif Abdurraqib escreveu que "*Pilgrim Bell* é um livro que escolhe honestidade ao invés de beleza, o que o torna um texto deslumbrante".²

Por causa da sua trajetória biográfica, Akbar passou por um processo que se aproxima do que Maher (2007) se refere como um "modelo assimilacionista de

² Citação disponível na quarta capa de *Pilgrim Bell*, 2021, Graywolf Press.

submersão", em que a língua materna é sobreposta por uma segunda língua que possui mais estímulo no ambiente. Como a migração de Akbar se deu tão jovem, o inglês se tornou a sua língua principal. Como consequência, o farsi – língua falada no Irã e pelos seus pais – foi esquecido. Apesar de inserir o farsi em pequenos trechos ao longo da sua obra, Akbar não fala mais a língua, e menções a ela em sua obra estão quase sempre acompanhadas de reflexões acerca da sua falta.

Na literatura de Akbar, o farsi existe no lugar do passado. A língua é invocada pelo autor como um lugar de familiaridade, mas também de abandono: o eu-lírico é saudoso, angustiado, ciente da diferença não só linguística, mas cultural. O farsi é uma herança perdida que deixa um fóssil marcante, e não só em fragmentos nos poemas: Akbar continua um imigrante, preserva os traços persas e mora em um país famoso pela sua islamofobia. Nos Estados Unidos, ser mulçumano permanece como um estigma grande, cercado pelo preconceito. Akbar é, no entanto, pertencente (também) a essa nação. A identidade do autor é tão borrada quanto os limites da linguagem.

E é justamente pelo tema da insuficiência da linguagem que o autor se interessa. Para Akbar, a dificuldade de achar uma nomenclatura que lhe seja adequada abre a porta do que é limitado na linguagem: "As pessoas geralmente se referem a mim como um iraniano-americano, ou o contrário. Essa construção com o hífen me parece falha (...) Tem uma impotência nas nomenclaturas, especialmente quando o objetivo é categorizar ou taxonomizar."³

A experiência da perda da língua materna é um dos pilares bibliográficos essenciais para uma leitura mais completa da obra. A partir dessa reflexão, analisarei como as questões relacionadas aos limites da linguagem se dão na obra de Akbar, a partir da discussão acerca da problemática da falta, sob um prisma metalinguístico. Também explorarei, neste trabalho, algumas das formas como o poeta constrói a ideia

³ Akbar, em entrevista para a *Chicago Review of Books*, 2021.

da ausência no poema "O Milagre", partindo de uma reflexão sobre a sua obra como um todo.

2 METÁFORAS PARA A AUSÊNCIA: O FARSI E A RELIGIÃO

Ao abrirmos *Pilgrim Bell*, somos recebidos pela inscrição: "Qualquer texto que não seja um texto sagrado é uma apostasia. Então isso é um texto sagrado"⁴ (Akbar, 2021, p. 1-3). Essa não é uma alegação inocente; ela evidencia a proposta do livro, pois a intenção do autor era, justamente, definir uma coisa através do que ela não é. No decorrer do livro, nos deparamos com mais e mais exemplos de como o que falta na linguagem – e a falta em geral – é essencial para a obra. Akbar usa o que a linguagem é capaz de fazer para falar do que ela não consegue fazer.

Na tentativa de construir uma obra a partir do negativo, muitas são as metáforas utilizadas para falar sobre a ausência: a principal delas, o farsi. A perda da língua materna abre diversos caminhos para a reflexão sobre as potências e os limites da própria linguagem: "perder a minha primeira língua abriu meus olhos para a materialidade da linguagem e destacou o fato de que a linguagem é algo que pode ser desmontado e remontado. Que a linguagem pode ser um lugar de diversão"⁵. Ao falar da infância, ao falar do Teerã, o farsi é evocado pela sua falta, pela sua ausência: "eu não compreendo as palavras / que balbucio em vídeos caseiros gravados de Teerã mas eu deduzo / que elas eram fascinantes" (Akbar, 2017, p. 71).

Ao lado do farsi, a religião aparece como outro campo fértil para pensarmos a ausência. Akbar cresceu em uma família muçulmana, que usava o árabe para fazer as orações; apesar de não compreenderem a língua, rezavam nela. A religiosidade é uma questão central em toda a obra do poeta, que invoca muitas vezes as pontes entre a

⁴ Essa e as demais traduções presentes neste trabalho são da autora.

⁵ Akbar, em entrevista para *Michigan Quarterly Review* em 2020.

oração e as diferentes potências (e impotências) da linguagem; "o espírito está entre as frações de um nome" (Akbar, 2017, p. 59). Deus, anjos e profetas são personagens que aparecem com frequência nos seus dois livros. Ao refletir sobre o assunto, é possível perceber como o papel da figura divina é essencialmente o da falta: a oração se estabelece como uma tentativa de aproximação com Deus, uma vez que nós – seres humanos – somos vistos pelo Islã (no cristianismo e em tantas outras religiões) como separados do divino. "Um dos principais jeitos em que a linguagem simplesmente não me parece suficiente é quando eu tento pensar sobre o divino⁶".

Ao longo do livro, outros poemas tangenciam a questão da falta, circulando o problema sem mencioná-lo diretamente: "Em farsi, nós dizemos jaya shomah khallee quando alguém querido está ausente da nossa mesa – literalmente: o seu lugar está vazio. Não sei porque eu desperdiço meu tempo com a imprecisão de dizer qualquer outra coisa" (Akbar, 2021, p. 33); "Na primeira vez em que inspecionou Adão, o diabo entrou nos seus lábios [...] se esgueirou pela garganta e através do intestino para finalmente emergir pelo ânus. Ele é oco! o diabo sorriu. Seu trabalho será fácil, um humano é só uma grande falha ansiando ser preenchida" (Akbar, 2021, p. 28). A mesma ideia se repete em outros diversos poemas ao longo da sua obra. Em sua resenha de *Pilgrim Bell*, Elisa Rowe escreve que "o livro oferece mais do que agnosticismo, e com frequência olha o corpo como um quarto ou um espaço onde o divino deveria estar, mas não é possível encontrá-lo⁷".

A intencionalidade da ausência não aparece apenas no conteúdo, mas também na forma. Akbar relatou em entrevista para revista *The Paris Review* que tinha interesse, ao compor o livro, em explorar os silêncios e os espaços físicos que o silêncio deixa nos poemas: "eu comecei a olhar para o silêncio quase como um elemento arquitetônico

⁶ Akbar, em entrevista para *Michigan Quarterly Review* em 2020.

⁷ Elisa Rowe, *Michigan Quarterly Review*, 2021

sobre o qual os poemas são construídos, de modo que a linguagem é uma espécie de espaço negativo à sua volta.⁸ Como em uma xilogravura, é o silêncio, o espaço negativo, que cria as imagens.

No livro *Viver Entre Línguas*, Sylvia Malloy (2018) escreve sobre a sua própria experiência como um sujeito multilíngue. Um dos pontos sobre o qual a autora discorre é precisamente a ausência ocasionada pelo ocultamento de um idioma em detrimento de outro. Para ela, viver entre línguas é o encontro constante com essa ausência, mesmo quando o outro idioma não foi perdido: "Sempre escrevemos a partir de uma ausência: a escolha de um idioma automaticamente significa o fantasmamento de outro, mas nunca sua desapareição" (Malloy, 2018, p. 19). Da forma como a autora coloca, é possível traçar um paralelo entre a sua definição e identificar o farsi como a língua de partida. O farsi é, na literatura do Akbar, essa ausência.

Um dos poemas que mais evidencia o trabalho consciente e elaborado do autor de retratar a falta é o poema "O Milagre" (Akbar, 2021, p. 7). Nele, a ausência ganha uma propriedade e uma função que supera, em importância, o que é concreto no mundo. Mais do que aquilo que é, o negativo, aquilo que não é (o espaço vazio) é considerado indispensável.

O poema, que contém 13 estrofes e uma escrita semelhante à prosa, começa com a descrição do capítulo 96 do Alcorão, onde o anjo Gabriel obriga o homem, ainda analfabeto, a ler. Na narrativa, quando o milagre do letramento acontece, ele acontece condicionado ao vazio: "Foi depois que Gabriel expeliu o que era vazio nele que o Profeta pôde ser preenchido com o milagre." A questão da ausência é elaborada ao longo do poema, a partir de novos pontos de vista.

A obra de Akbar não oferece respostas, mas abre muitas perguntas sobre temáticas sensíveis, vistas como questões íntimas e particulares: o passado, a infância, a perda e a religião. Tudo isso opera na esfera do simbólico, da identidade, do que é

⁸ Akbar, em entrevista para *The Paris Review*, em 2021.

singular. A partir da falta retratada por Akbar, somos convidados a refletir sobre qual vazio ocupa as nossas lembranças, os nossos afetos, o nosso existir. A seguir, apresento um pequeno comentário acerca do fazer tradutório, relevante para justificar algumas das escolhas tradutórias tomadas no processo de tradução do poema "O Milagre".

3 PERSPECTIVAS ACERCA DA TRADUÇÃO

De acordo com Flores (2008), todo encontro de culturas é, por si só, um encontro tradutório. A obra de Akbar apresenta um terreno fértil para se discutir a tradução, através do encontro de linguagens e culturas com o qual os poemas são construídos. Ao incluir termos em farsi na sua obra e explicá-los em seguida, Akbar está traduzindo o que sabe sobre a língua persa para o leitor, a partir do seu entendimento e da sua experiência. O autor também explica o que significa traduzir a sua vivência para os Estados Unidos, o país onde passou a maior parte da sua vida, mas que de certa forma, reprime (ou pelo menos, não compartilha) as suas crenças.

Falemos agora da abordagem prática para a tradução. No que diz respeito à forma, o poema "O Milagre" está em versos livres, portanto, proponho que a tradução siga o estilo formal apresentado, assim como a distribuição de versos não regulares explorada pelo autor. No geral, as escolhas tradutórias foram tomadas no sentido de reproduzir os efeitos do texto em inglês para o português, através do uso não convencional das palavras e de uma sintaxe quebrada e inventiva, que é parte importante do poema. Justifico, portanto, em nome desse estranhamento, a escolha de frases como "Você tranca demais para ser porta", onde o verbo "tranca" (em inglês, *locked*) soa tão deslocado no inglês quanto no português.

A seguir, apresento a tradução integral do poema "O Milagre", extraído do livro *Pilgrim Bell*, de Kaveh Akbar, com notas para esclarecimentos acerca das escolhas tradutórias.

4 POEMA "O MILAGRE", TRADUÇÃO E NOTAS.

4.1. "THE MIRACLE", ORIGINAL

The Miracle

Gabriel seizing the illiterate man, alone and fasting in a cave, and commanding READ, the man saying I can't, Gabriel squeezing him tighter, commanding READ, the man gasping I don't know how, Gabriel squeezing him so tight he couldn't breathe, squeezing out the air of protest, the air of doubt, crushing it out of his crushable human body, saying READ IN THE NAME OF YOUR LORD WHO CREATED YOU FROM A CLOT, and thus: literacy. Revelation.

It wasn't until Gabriel squeezed away what was empty in him that the Prophet could be filled with miracle. Imagine the emptiness in you, the vast cavities you have spent your life trying to fill – with fathers, mothers, lovers, language, drugs, money, art, praise – and imagine them gone. What's left? Whatever you aren't, which is what makes you – a house useful not because its floorboards or ceilings or walls, but because the empty space between them.

Gabriel isn't coming for you. If he did, would you call him Jibril, or Gabriel like you are here? Who is this even for?

One crisis at a time. Gabriel isn't coming for you. Cheese on a cracker, a bit of salty fish.

Somewhere a man is steering a robotic plane into murder. "Robot" from the Czech *robota*, meaning forced labor. Murder labor, forced. He never sees the bodies, which are implied by their absence. Like feathers on a paper bird.

Gabriel isn't coming for you. In the absence of cloud-parting, trumpet-blaring clarity, what? More living. More money, lazy sex. Mother, brother, lover. You travel and bring back silk scarves, a bag of chocolates for you-don't-know-who-yet. Someone will want them. Deliver them to an empty field. You fall asleep facing the freckle on your wrist.

Somewhere a woman presses a button that locks metal doors with people behind them. The locks are useful to her because there is an emptiness on the other side that holds the people's lives in place. She doesn't know the names of the people. Anonymity is an ancillary feature of the locks. "Ancillary" from the Latin *ancilla*, meaning servant. An emptiness to hold all their living.

You created from a clot: Gabriel isn't coming for you. You too full to eat. You too locked to door.

Too cruel to wonder.

Gabriel isn't coming. You too loved to love. Too speak to hear. Too wet to drink.

No Gabriel.

You too pride to weep. You too play to still. You too high to cum.

No. Gabriel won't be coming for you. Too fear to move. You too pebble to stone. Too saddle to horse. Too crime to pay. Gabriel, no. Not anymore. You too gone to save. Too bloodless to martyr. Too diamond to charcoal. Too nation to earth. You brute, cruel pebble. Gabriel. God of man. Cheese on a cracker. Mercy. Mercy.

4.2 "O MILAGRE", TRADUÇÃO E NOTAS.

O Milagre

Gabriel apreende o homem analfabeto, sozinho e jejuando em uma caverna, e o obriga LÊ o homem diz não consigo, Gabriel o espreme com força, o obriga LÊ, o homem arqueja eu não sei como, Gabriel o espreme tanto que ele não consegue mais respirar, espreme para fora o ar protestante, o ar da dúvida, esmaga-o para fora do seu corpo humano esmagável, diz LÊ EM NOME DE TEU SENHOR QUE TE CRIOU DE UM COÁGULO⁹, e então: letramento. Revelação.

Foi depois que Gabriel expeliu o que era vazio nele que o Profeta pôde ser preenchido com o milagre. Imagine o vazio em você, as tantas cavidades que você passa a sua vida inteira tentando preencher – com pais, mães, amantes, linguagem, drogas, dinheiro, arte, louvor– e imagine que tudo isso foi embora. O que sobra? O que quer que seja que você não é, é o que te compõe – uma casa é útil não por causa do seu piso ou do seu teto ou de suas paredes, mas por causa do espaço vazio entre eles.

⁹ Passagem do Alcorão, conhecida como Sura Nonagésima Sexta ou Sura do Coágulo, verso 1. Tradução José Pedro Machado, 1979. Como se trata de uma citação direta, optei aqui por não traduzir literalmente, mas resgatar o trecho na tradução consolidada do Alcorão na língua portuguesa.

Gabriel não vem por você. E se ele viesse, você o chamaria de Jibril¹⁰, ou Gabriel como chama agora? Para quem é isso mesmo?

Uma crise de cada vez. Gabriel não está vindo. Biscoito água e sal¹¹, um punhado de peixe salgado.

Em algum lugar, um homem programa um avião robô para assassinar. "Robô" do tcheco robota, significa trabalho forçado. Trabalho de assassinar, forçado. Ele nunca vê os corpos, que são implicados pela ausência deles. Como penas em um pássaro de papel.

Gabriel não vem por você. Diante da ausência de um raio-de-luz, clarão de trompeta-estrondosa, o que? Mais vida. Mais dinheiro, coito desinteressado. Mãe, irmão, amante. Você viaja e traz de volta echarpes de seda, uma caixa de bombons para você-ainda-não-sabe-quem. Alguém irá querê-los. Entregue-os para um campo deserto. Você adormece mirando as manchas da sua mão.

Em algum lugar uma mulher aperta o botão que tranca portas de metal com gente atrás. A tranca é útil para ela porque o vazio do outro lado mantém a vida dessas pessoas no lugar. Ela não sabe o nome dessas pessoas. O anonimato é uma característica auxiliar das trancas. "Auxiliar" do latim ancilla, significa servente. Um vazio para conter todo o viver.

¹⁰ "Jibril" é o nome do anjo Gabriel em árabe.

¹¹ De acordo com a minha interpretação, a frase "biscoito água e sal" diz respeito a uma história popular contada por padres e pastores, sobre um viajante humilde que usou todo o seu dinheiro para comprar uma passagem de avião, e por isso, encheu sua mala com biscoitos de água e sal para poder se alimentar durante o voo. Toda a vez que as refeições eram servidas, ele comia triste os seus biscoitos, até que no fim do voo, descobriu que toda a comida já estava inclusa no valor da passagem. A moral da história é que os cristãos não deveriam se privar de certos luxos, pois esses foram concedidos por Deus. Optei por traduzir "cheese on a cracker" pelo equivalente de um biscoito simples em português, "biscoito água e sal".

Você que foi criado de um coágulo: Gabriel não vem por você. Você cheio demais para comer. Você tranca demais para ser porta.

Cruel demais para imaginar.

Gabriel não vem. Você amado demais para amar. Fala demais para ouvir. Molhado demais para beber.

Nada de Gabriel.

Você orgulho demais para chorar. Você jogo demais para parar. Você chapado demais para o gozo.

Não. Gabriel não vai vir por você. Medo demais para se mexer. Você seixo demais para apedrejar. Sela demais para o cavalo. Crime demais para quitar. Gabriel, não. Não mais. Você acabado demais para salvar. Pálido demais para o martírio. Diamante demais para o carvão. Nação demais para essa terra. Seu seixo, bruto e cruel. Gabriel. Deus dos homens. Biscoito água e sal. Misericórdia. Misericórdia.

REFERÊNCIAS

AKBAR, Kaveh. *Calling a Wolf a Wolf*. Farmington, Maine: Alice James Books, 2017.

AKBAR, Kaveh. *Pilgrim Bell*. Minneapolis, Minnesota: Graywolf Press, 2021.

CHAFFA, Mandana. Pilgrims, Prophets, and Poetry: An Interview with Kaveh Akbar. *Chicago Review of Books*, 10 ago. 2021. Disponível em: <https://chireviewofbooks.com/2021/08/10/pilgrims-prophets-and-poetry/>. Acesso em: 5 de jul. 2023.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FLORES, Guilherme Gontijo. *A diversão tradutória: uma tradução das Elegias de Sexto Propércio*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, 2008.

JOHN, Nathan. Losing Language to Find It: An Interview with Kaveh Akbar. *Michigan Quartely Review*, out. 2020. Disponível em: <https://sites.lsa.umich.edu/mqr/2020/10/losing-language-to-find-it-an-interview-with-kaveh-akbar/>. Acesso em: 20 de jun. 2023.

MAHER, T. M. *Transculturalidade, linguagem e educação*. São Paulo: Mercado das Letras, 2007.

MALLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. Belo Horizonte, Minas Gerais: Relicário Edições, 2018.

ROWE, Elisa. My Empire and My God: A Review of Pilgrim Bell. *Michigan Quartely Review*, 2021. Disponível em: <https://sites.lsa.umich.edu/mqr/2021/07/my-empire-and-my-god-a-review-of-pilgrim-bell/>. Acesso em: 5 de jul. 2023.

TEICHER, Craig Morgan. Poetry Is Doing Great: An Interview with Kaveh Akbar. *The Paris Review*, 18 ago. 2021. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2021/08/18/poetry-is-doing-great-an-interview-with-kaveh-akbar/>. Acesso em: 5 de jul. 2023.

Recebido em: 12/07/2023.

Aceito em: 06/10/2023.



PROFESSOR CONVIDADO

GUEST PROFESSOR

METAMORFOSE COMO TRADUÇÃO ESPECULATIVA

METAMORPHOSIS AS SPECULATIVE TRANSLATION

Rodrigo Tadeu Gonçalves¹

“Metamorfoses são coisas muito engraçadas.”

Paulo Leminski

I

Há muitas formas de abordar a questão da tradução e sua persistência num modelo eurocêntrico fundamentado na noção de identidade, fidelidade, equivalência, e sua dissolução recente em novos moldes via desconstrução, feminismo, pós-colonialismo, mas aqui eu gostaria de retroceder a certos paradigmas, alguns bastante tradicionais, outros nem tanto, e em diversos casos anteriores à consolidação dos modelos vigentes, com sua aura de atemporalidade/atopia e caracterização aristotélica quase autoevidente. Primeiro, embora tacitamente aceita, esboço aqui essa posição que chamo de vigente².

Segundo essa visão, a tradução consiste na transmissão de um determinado conteúdo de uma língua para outra, de um sentido imaterial através de meios materiais distintos, a língua de partida e a língua de chegada. A esse processo, que chamamos de

¹ UFPR, CNPq.

² Fiz um esboço ainda mais esquemático de questões que aparecem aqui no artigo curto para o jornal “Cândido” em Gonçalves (2019).

tradução, via latim *transducere*, “conduzir através/para além/para o outro lado”, podemos sobrepor o modelo tradicional da teoria da comunicação, o de que a mensagem que nos chega via linguagem (oral, escrita, visual, ou seja, o meio) é decodificada pelo receptor, tendo sido codificada pelo emissor no ato de sua produção. A comunicação eficiente prevê que o processo de decodificação entregue ao receptor (preferencialmente) o *mesmo* conteúdo desejado/pretendido pelo emissor durante a codificação. Num modelo assim simples, o conteúdo imaterial é essencializado e encapsulado em uma mensagem material que garante sua pervivência e identidade simultânea em ao menos dois lugares diferentes ao mesmo tempo (as mentes dos envolvidos no processo). Tal modelo claramente não está de todo equivocado, e, enquanto modelo, funciona bem para representar o que de fato acontece quando nos comunicamos. Quando consideramos a tradução como *transducere*, sobreponemos esse modelo ao processo tradutório, e a diferença crucial está nos pontos de codificação e decodificação, em que se acrescenta a etapa da “passagem” de uma língua a outra. Em essência, o processo permanece o mesmo. Como metáfora ilustrativa, podemos pensar uma mudança de residência para conceber um processo semelhante: quando nos mudamos, todos os nossos pertences, móveis, roupas, tupperwares são retirados de uma residência (emissor), colocados em um caminhão (codificação) e transportados para outra residência (comunicação/tradução) e depositados no segundo imóvel (decodificação). Não à toa, na Grécia, hoje, em um caminhão de mudanças se pode ler *metaphorés* (“transportes”). Espera-se que exatamente as mesmas coisas cheguem ao destino, ainda que seja quase garantido que algo se perde, algo se quebra, algo é jogado fora por falta de espaço ou pela simples percepção de sua obsolescência ou inadequação, e muito esforço é empreendido na reestruturação dos mesmos elementos no novo espaço.

Em seu livro *Vertere: Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Maurizio Bettini³ utiliza o princípio da teoria do caos, conhecido como efeito borboleta, para conceber o impacto avassalador que a noção de tradução como transporte via o termo latino *transducere* como decorrente de um equívoco inocente do humanista Leonardo Bruni, que interpretou *traductum* (transferido) como “traduzido” na passagem em que Aulo Gélío⁴ narra a controvérsia a respeito da etimologia de *lepus* (“lebre”), na qual Varrão criticava seu mestre Élio Estilão (que propusera a etimologia *levis pes*, “pé leve”) dizendo que o termo não era nativo, mas *traductum*, ou seja, “emprestado” do grego. Embora os romanos já utilizassem mais correntemente outros termos, como *verto*, *converto*, e *transfero* (cujo particípio *translatum* e nominalização *translatio* também herdamos terminologia, especialmente em inglês), este último sendo quase decalque do grego *μεταφορά*, é de *transduco* que tiramos a nossa metáfora vigente de tradução como transporte.

No entanto, após os capítulos em que discute os modelos de tradução como *vertere* (“viração”, “versão”), do *interpres* (“mediação”), do *hermeneuein* (“interpretação”), Bettini apresenta com perspicácia o modelo da tradução perfeita como milagre a partir da fábula dos setenta tradutores da Bíblia hebraica ao grego (Bettini, 2012, p. 189ss.). Sem que precisemos nos deter na já famosa história, a ideia de que seja mesmo possível que setenta tradutores trabalhando simultaneamente e sem contato uns com os outros produzam o mesmíssimo resultado, o que deveria ser visto como uma exploração ficcional típica de um Jorge Luis Borges, passa de explicação autoritativa via fé para um pressuposto tácito que se amalgama com a metáfora do transporte via *trans-ducere/trans-ferre* de *translation* e “tradução” e nos dá o que eu chamo de *modelo vigente*.

³ Bettini, 2012. Cf. discussão a partir da p. vii.

⁴ *Noctes Atticae*, I, 18, 1 citado por Bettini, *ibid*.

Segundo o modelo vigente, uma tradução deve necessariamente ser fiel o suficiente para resultar no *mesmo texto em outra língua*. Ainda que Umberto Eco tenha conceitualizado o problema em termos de “quase a mesma coisa”, o que se espera intuitivamente de uma tradução que mereça o nome e que cumpra seu papel, ao menos no meio editorial mais amplo, é que o que chega às mãos do leitor da língua de chegada seja *o texto de partida*, só que, paradoxalmente, em outra língua. Um leitor que tenha lido uma tradução autorizada (contratada), digamos, de Dostoievski ou de Homero, precisa ser capaz de afirmar, sem se contradizer, que, tendo lido a tradução de Dostoievski ou Homero, ele leu Dostoievski ou Homero. Entretanto, não poderíamos chamar de “o mesmo texto” algo que, de saída, já é diferente pelo simples fato de estar em outra língua. Qualquer pessoa que tenha assinado ou mesmo apenas lido um contrato de tradução sabe que há aí algum grau de instabilidade ontológica severa, já que em geral um contrato desse tipo exige não alterar nada, não acrescentar nada, não omitir nada, do texto de partida, ou seja, ele exige como que a operação de um milagre. Ou de charlatanismo. Ou, como é o que de fato acontece, de ilusão bem construída e sustentada coletivamente, pois há, efetivamente, uma diferença entre uma tradução literária competente de Dostoievski e Homero, que pode ser lida como uma obra de arte em si mesma, e um texto que, embora se intitule tradução, omita, introduza, altere, modifique trechos substanciais (do conteúdo) do original por má fé, ignorância ou uma mistura dos dois. Assim, a tradução no modelo vigente pode continuar operando na medida em que os tradutores e editores continuem fazendo bem seu papel de disponibilizar ao leitor que não tem a capacidade de ler em todas as línguas em que as obras estão disponíveis essas mesmas obras com a chancela e a garantia de que se trata de (quase) o mesmo texto. Portanto, logicamente, uma tradução bem feita *necessariamente é e não é igual ao original ao mesmo tempo*.

O primeiro elemento desestabilizante a ser proposto aqui é corolário do que se acabou de apresentar: se a tradução vista a partir desse modelo ocidental vigente é

necessariamente igual ao e diferente do original ao mesmo tempo, então ela viola os princípios da identidade e da não-contradição, especialmente conforme explicitados no livro *Gama da Metafísica* de Aristóteles, de maneira ao mesmo tempo natural e profundamente produtiva. A tradução é, ao menos de duas formas diferentes e não excludentes, um processo antiaristotélico de violação constante do princípio da não-contradição. Para simplificar, uma nova metáfora, melhor aclimatada, seria a da *tradução como contradição*. Aqui teríamos, por um lado, a tradução proposta como uma categoria não binária, ontologicamente instável por admitir ser ao menos duas coisas diferentes. Já fiz essa discussão em outros lugares usando como exemplo a tradução como era vista pelos comediógrafos romanos, especialmente Plauto⁵, em que o texto de chegada é performativamente produzido via indicação dêitica, como no prólogo da comédia *Asinaria*, em que se diz *huic nomen graece Onagost fabulae / Demophilus scripsit*, “o nome desta peça em grego é *Onagos / Demófilo* escreveu”. Como sabemos, a peça ali descrita pelo dêitico é a tradução romana, e se chama *Asinaria*, e não é exatamente uma tradução literal, mas algo que foi “tornado bárbaro” (*Maccus vortit barbare* “Plauto verteu em bárbaro”, “fez virar bárbaro”) pela vontade e capacidade do autor (Pl. *Asin.* 1-8). O resultado é declaradamente *as duas coisas ao mesmo tempo*.

Por outro, temos a proposição de Barbara Cassin em *Éloge de la traduction* de que a tradução viola o princípio da não contradição porque simplesmente sempre há mais do que uma, como ela prova com suas análises das homologias, das anfíbolias, dos intraduzíveis e da proliferação dos sentidos em textos como os de Parmênides ou Górgias (e via o *plus d'une langue* de Derrida e sua proposta da tradução como dispositivo de complicação constante do universal e como relativismo consequente⁶). Mais impressionante é que essas concepções contraditórias de tradução parecem coexistir em paz com o mundo em que o modelo vigente não perturba o estatuto

⁵ Cf. Gonçalves, 2015, *passim*.

⁶ Cf. Cassin, 2016, *passim*.

autoatribuído da tradução como transporte de essência, igualdade, fidelidade, e, talvez, como espelho. O que parece um problema é, na verdade, uma terceira maneira de aceitar a contradição.

Aparentemente, a força conceitual do amálgama do modelo da transferência de conteúdo (*transducere*) e da expectativa da permanência do mesmo conteúdo (*milagre da Septuaginta*) garantiram não apenas sua perenidade, mas também sua suposta autoevidência. Quem com boas intenções se recusaria a acreditar que uma tradução deva entregar exatamente a mesma coisa que o original? Que deva haver um jeito certo de traduzir (ênfase no *um*)? Quem se importa, então, com a identidade do tradutor, se quanto melhor o seu trabalho, menos ele deve aparecer? Quem com boas intenções proporia algo diferente? E ainda assim, em muitas culturas e épocas diferentes, especialmente em contextos pré- ou decoloniais, vigem formas múltiplas de conceber o processo a que chamamos de tradução: na introdução do livro citado, Bettini circunscreve alguns trabalhos sobre diferentes paradigmas de tradução, por exemplo, na Índia, na Nigéria e na China. Os termos usados para se referir à tradução em alguns desses contextos interessam para abrir o leque de metáforas à disposição que explorarei adiante: nas línguas da Índia encontramos, por exemplo, *anuvad*, *rupantar*, *chaya*, *vivartana*⁷. Dentre essas, *anuvad* pode ser traduzido como “repetição”, *chaya* como “sombra” – com a interessante decorrência de que a tradução como sombra está em tudo ligada ao objeto do qual se projeta mas depende da posição e intensidade da luz lançada sobre o objeto –, e *vivarta* como “aparência ilusória”, ligado à filosofia Vedanta. Dentre os quatro termos, talvez o termo hindi *rupantar* nos interesse mais diretamente, dada a homonímia do radical *rup*, “forma” e “beleza”⁸. *Rupantara*, “mudança em outra forma”, pressupõe a manutenção do mesmo efeito estético,

⁷ Citando Trivedi, 2006.

⁸ Homologia que, a propósito, encontramos em latim e que é tematizada nas narrativas de metamorfoses decorrentes de estupros nas *Metamorfoses* de Ovídio – veremos, adiante, em especial, o caso de Aretusa).

diferentemente de outro termo hindi, menos comum segundo Trivedi, *bhashantara*, “mudança em outra língua”⁹.

Bettini também nos informa que o termo árabe corrente para tradução, *tarjama*, se traduz normalmente como “biografia” ou “definição” e que em igbo, língua falada na Nigéria, dois termos usados para tradução são *tapia* e *kowa*, ligados a “narrar” e “decompor”. Logo adiante, o italiano nos apresenta o termo chinês *fanyi*, usado para “tradução”, ligado à prática do bordado: a tradução é o que se vê no verso do bordado, enquanto o original é o bordado em si, o que acrescenta os elementos de semi-identidade (trata-se, afinal, da mesma obra vista de dois lados distintos) e de imperfeição da tradução, já que o que se vê no verso está longe da imagem perfeita que, no entanto, é formada também por esse verso¹⁰.

Para além de apresentar esses elementos iniciais apenas como “curiosidades” não ocidentais, Bettini propõe que se trata de metáforas culturais que, longe de serem apenas acidentes linguísticos ou torneios retóricos, fundamentam modelos cognitivos idealizados¹¹ que possibilitam a organização da experiência social e as condições de ação do ser humano, o que não é menos verdadeiro para o modelo fazemos passar por natural, o da tradução como transporte de uma essência imutável.

A partir deste ponto, levarei a discussão para a proposta bifurcada de dois modelos que se complementam e que são encontrados ao mesmo tempo na alteridade da antiguidade pré-humanismo e iluminismo e nas culturas ameríndias e afro-brasileiras: o modelo da metamorfose via *vertere* (“viração”) e o modelo do multiperspectivismo antropofágico e da incorporação/mediação xamânica. O objeto a iluminar por esses dois modelos é o mesmo: as múltiplas instanciações multiposicionais e multinaturais dos

⁹ Trivedi, 2006, p. 113: “*bhashantara* means ‘change into another language’, and *rupantara* means ‘change into another form’.”

¹⁰ Bettini, 2012: p. xi-xii.

¹¹ Bettini, 2012: p. xiii.

mitos de transformação das *Metamorfoses* de Ovídio e suas infinitas repetições com diferença.

O modelo da tradução como *vertere* entre os romanos já foi explorado em Bettini (2012) e em Gonçalves (2015), mas ele antecipa de forma substancial o modelo de tradução como metamorfose, já que o procedimento tradutório não “leva” ou “conduz” algo de um lado a outro, como Caronte levando almas para a outra margem do Aqueronte, mas antes “faz virar”, “transforma”, “verte”, “reverte”, “inverte”, “vira do avesso”. O mesmo objeto (texto de partida) é virado ao contrário, de ponta-cabeça, do avesso, revelando sua face escura, que sabemos que está lá, sem deixar de ser o mesmo objeto. Algo se passa em termos de multiprojecionalidades ou multiperspectivismo, e podemos pensar mesmo na iluminação variada que produz a sombra (a *chaya* indiana). Embora *vertere* e sua variante arcaica *vortere* não tenham sido os únicos termos usados pelos romanos para se referir à tradução, eles já nos apresentam a ponte necessária para o conceito de metamorfose. O mesmo verbo serve em Plauto para descrever a tradução em vários de seus prólogos e a transformação de Júpiter em Anfitrião (*in Amphitruonis vertit sese imaginem*, “converteu-se na imagem de Anfitrião”, Plauto, *Amph.* 121), e Mercúrio se diz “assumir” ou “tomar” a forma do escravo Sósia (*ego servi sumpsi Sosiae mi imaginem*, v. 123), tornando-os *versipellem*, “vira-peles” quando quiserem, *quando lubet* (v. 122). O deus que escancara na peça de teatro o procedimento de virar outra coisa fala *ego*, conjuga o verbo na primeira pessoa, e usa o mesmo verbo para o faz-de-conta teatral, o transformar-se por força divina em ser humano (ambos idênticos no mundo criado pelo drama) e o fazer poético via tradução, o verbo *vertere*.

A ponte está feita, e essa Plauto não destrói (como a que ele faz questão de afirmar que destruiu no prólogo de sua peça *Casina* para explicar porque não trouxe um personagem do original grego para sua tradução): do *vertere* para a metamorfose como categoria e metáfora tradutória abrangente damos um pequeno passo, porém enorme. Pois se o mesmo verbo é usado para explicar a passagem nunca completa de uma peça

grega para uma romana (e a fronteira fica confortavelmente instável) e a passagem de um deus a um homem, que é a passagem de um personagem a outro, sua tradução mais física (de *vertere* temos “verter”, mas o objeto “vertido” é na verdade mais imediatamente descrito como “(re)virado”) implica “virar”, “girar”, como quando da dança de roda típica portuguesa do Vira chegamos à reinterpretação “O Vira” do grupo brasileiro Secos & Molhados: “vira, vira, vira, homem, vira, vira, / vira, vira, lobisomem”, que mistura licantropia e elogio da homossexualidade em forma de antropofagia psicodélica em 1973. Daí se pode facilmente pensar na figura de Licaon, primeiro humano a ter sua história de metamorfose contada por Ovídio nas *Metamorfoses* após a seção cosmogônica, a partir do verso 162 do livro I. Um Júpiter visivelmente descontrolado pune o mortal que havia contestado sua divindade, transformando-o em lobisomem. Eis aí, de início, todo o mote do longo poema: formas transformadas em outras formas, mas, em geral, como castigo desproporcional por parte de um deus, de modo que a forma 1 em geral passa a forma 2 sem deixar de ser coextensiva consigo mesma, passando de um estado a outro, e mantendo, tragicamente, sua consciência anterior.

O caso de Licaon é exemplar especialmente porque quem narra sua metamorfose é o próprio Júpiter:

desmoronei os tetos sobre seus dignos penates;
terrificado, ele foge de encontro aos silêncios dos campos,
uiva ao tentar, em vão, falar e, por isso, sua boca
toda a raiva concentra, e exerce o desejo de morte
contra rebanhos, até hoje seu gozo é no sangue.
Vestes viram pelos, os braços transformam-se em patas;
torna-se lobo e conserva os vestígios da forma de outrora;
mesmo é o grisalho, mesma violência no aspecto,
olhos brilham igual, e mesma é a fereza na imagem.
(Ov. *Met.* I, 231-9, tradução minha)

Diferentemente do licantropo tradicional das nossas histórias atemporais, Licaon não alterna entre as duas formas, mas permanece lobo. Ovídio, aqui, também não indica

a permanência da consciência anterior na nova forma. Mas aos poucos, conforme as narrativas se entrecruzam e são bordadas e tecidas a partir de pontos anteriores e fios já utilizados, elementos constantes vão sendo impressos como marca do poema: a violência autoritária dos que desencadeiam a metamorfose (geralmente deuses), a impotência dos que têm a forma mudada (geralmente mulheres e/ou ninfas), o sofrimento dos que persistem sob a nova forma (geralmente árvores, flores, fontes, animais). Tais elementos possibilitam diferentes tomadas de posição enunciativa da parte de personagens virados em outras coisas: pedras ou águas ainda narram, e o olhar ou a perspectiva não é só *para* eles, mas também *deles*. Assim, o mito fundamental de Eco e Narciso, do livro 3, dada a natureza da auto-obsessão do jovem tão lindo que se apaixona por sua própria imagem refletida na imagem a ponto de não ouvir os apelos insistentes da ninfa que esvanece até perder o corpo e virar pura voz, recebe um contraponto fundamental na narrativa em primeira pessoa de Aretusa, no livro 5, que, tendo sido perseguida pelo deus-rio Alfeu por sua beleza, cuja apreciação pelo olhar do outro ela mesma desprezava como *crimen* no lugar da virgindade e da força que ela gostaria que fossem suas qualidades, pede ajuda a Diana, deusa-virgem caçadora, que a envolve em nuvem após uma longa e cansativa corrida em que foge do estupro do deus (a essa altura o poema já soma dezenas de cenas de estupro), dentro da qual ela sua e liquefaz-se até virar água, que o rio quer mesclar às suas, mas que a deusa permite que vazem por uma fenda, de onde ela pode oferecer à deusa Ceres seu relato que diz “eu” sendo água. O jogo especular é apenas sugerido (a água em que Narciso se olha não é mero meio, é matéria e vida), mas é perfeitamente possível na economia do poema: Aretusa ou qualquer outra ninfa-feita-fonte pode ser aquilo em que Narciso se contempla. Assim, a mediação entre Narciso e “Narciso” não é da ordem da igualdade, mas da refração, da sombra, pois o anteparo que reflete é igualmente material e igualmente pode possuir agência tanto para olhar de volta quanto para narrar. O que impossibilita que o jovem goze com a própria imagem é o fato de que a imagem não é

autoevidente, mas produzida por um anteparo que afeta, no sentido de *affectio*, *affectus*, *pathos*, a própria visada do que olha¹². Haveria, aqui, toda uma possível teoria da representação, que deixamos meramente latente.

E, aqui, por fim, podemos chegar às apropriações antropológicas dos conceitos de antropofagia, perspectivismo, multinaturalismo, xamanismo e antropologia especulativa. Partimos de uma discussão breve de Eduardo Viveiros de Castro (2015), Alexandre Nodari (2015), Helena Franco Martins (2012) e Álvaro Faleiros (2019). Por motivos variados e em graus variados, sua contribuição com a tese fundamental exposta aqui não pode ser sopesada igualmente. Isso porque Viveiros de Castro é fundamentalmente um antropólogo, Nodari é um teórico da literatura e Martins e Faleiros são tradutores e teóricos da tradução. Entretanto, a partir da licença dada por um antecessor relevante para os quatro, Oswald de Andrade, passo a degluti-los conforme a conveniência e o apetite.

No início de *Metafísicas Canibais*, Viveiros de Castro propõe que seu livro seria um breve comentário ou resenha do livro fictício *Anti-Narciso*, e, embora seu interesse seja em uma defesa da antropologia dos povos ameríndios contra sua possível “morte por asfixia”¹³, sua ênfase na “continuidade ontológica” entre a posição subjetiva do discurso antropológico e seu objeto e em seus “estilos” e “implicações” nos interessam sobremaneira quando tentamos distinguir a *mimêsis* do mito produzida por sua forma literária (na tragédia, via discussão de Aristóteles na *Poética*, mas nas *Metamorfoses*,

¹² Ao mesmo tempo em que, especialmente no mundo de traços distópicos não iniciados mas amplificados pela pandemia do COVID-19 em 2020, estar em relação interpessoal significa olhar em uma tela uma projeção ao vivo da imagem do(s) outro(s) com quem se fala *enquanto se olha para si mesmo*, os estertores das condições psíquicas mesmo dos mais privilegiados abrem vias massivas às variadas terapias tradicionais da psicologia quanto às apropriações múltiplas de terapias da alma de onde quer que seja possível: do neoestoicismo às apropriações das modalidades de meditação baseadas em tradições orientais variadas, os exercícios de alívio das aflições psíquicas passam por métodos de despersonalização (o “poderia ser pior” dos neoestoicos) ou de dissolução do ego ou da identidade do eu com os pensamentos, o da percepção de que não há um ponto a partir do qual se olha etc. Terrivelmente egóicos, por vezes buscamos a dissolução do ego.

¹³ Viveiros de Castro, 2015, p. 32.

como fundo de nossa proposta) do próprio mito essencializado, não importando a forma de sua colocação em linguagem, o que nos aproxima da posição convencional de tradução como transferência de sentido essencializado, que só pode vigorar num sistema em que haja identidade absoluta entre narrativa e coisa narrada. Viveiros de Castro nos diz melhor:

O objetivo d'*O Anti-Narciso*, portanto, é ilustrar a tese segundo a qual todas as teorias antropológicas não triviais são versões das práticas de conhecimento indígenas; essas teorias se situam em estrita continuidade ontológica (em relação de transformação estrutural, portanto) com as pragmáticas intelectuais dos coletivos que se viram historicamente em “posição de objeto” relativamente à disciplina. Trata-se aqui – ali, no livro que comentamos – de esboçar uma descrição performativa das transformações do discurso da antropologia que estão na origem da interiorização da condição transformacional da disciplina enquanto tal, isto é, o fato (teórico, bem entendido) de que ela é uma anamorfose discursiva das etnoantropologias dos coletivos estudados. Tomando como exemplo, por assim dizer o mais à mão, as noções ameríndias de “perspectivismo” e “multinaturalismo” (seu autor é um etnólogo amazonista), a intenção d'*O Anti-Narciso* é mostrar que os estilos de pensamento praticados pelos povos que estudamos são a força motriz da disciplina. Uma consideração aprofundada desses estilos e de suas implicações, em especial do ponto de vista da elaboração de um conceito antropológico de conceito, deve ser capaz de mostrar sua importância na gênese, ora em curso, de toda uma outra concepção da prática antropológica. (Viveiros de Castro, 2015, p. 24)

Mais: “[P]erspectivismo interespecífico, multinaturalismo ontológico e alteridade canibal formam assim os três vértices de uma alter-antropologia indígena que é uma transformação simétrica e inversa da antropologia ocidental” (*op. cit.*, p. 34) e

[...] se Édipo é o protagonista do mito fundador da psicanálise, nosso livro propõe a candidatura de Narciso ao posto de santo padroeiro ou demônio tutelar da antropologia (em suas duas versões, a “científica” e a “filosófica”), obcecada como esta sempre pareceu estar pela determinação do atributo ou do critério fundamental que distingue o sujeito do discurso antropológico de tudo aquilo que ele não é, isto é, que não é “nós”, a saber: o não-ocidental, o não-moderno, o não-humano. (Viveiros de Castro, 2015. p. 25)

Mas,

[...] quais seriam as ausências ainda mais gritantes, mais patentes, que constituiriam os outros como absolutamente outros, isto é, como não-humanos, bestas, plantas, a legião de viventes mantida a máxima distância do círculo narcísico do “nós” – a alma imortal? A linguagem? O trabalho? A *Lichtung*? A neotenia? A metaintencionalidade? À escolha do freguês. (Viveiros de Castro, 2015, p. 25)

E

O fardo do homem: ser o animal universal, o animal para quem existe um universo. [...] Nós, só nós, os europeus, somos os humanos completos e acabados, ou melhor, grandiosamente inacabados, os exploradores destemidos de mundos desconhecidos (*plus ultra*), os acumuladores de mundos, os milionários em mundo, os “configuradores de mundos”. Como se vê, a metafísica ocidental é a *fons et origo* de toda espécie de colonialismo – interno (intraespecífico), externo (interespecífico), e se pudesse, eterno (intemporal). Mas o vento vira, as coisas mudam, e a alteridade sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade. (Viveiros de Castro, 2015, p. 27)

Ora, afinal, a proposição de Viveiros de Castro não é a de abolir a fronteira “que une-separa “linguagem” e “mundo”, “pessoas” e “coisas”, “nós” e “eles”, “humanos” e “não-humanos” [...] mas sim de “irreduzir” e “imprecisar” essa fronteira, contorcendo sua linha divisória [...] em uma curva infinitamente complexa” (Viveiros de Castro, 2015, p. 29). Tal posição me parece análoga à de Barbara Cassin ao elevar a tradução à categoria de complicadora do Universal maiúsculo ou à de Ovídio ao elevar o mundo do mito ao estatuto de complexo narrativo multiposicional em que cada ser objetivamente produzido pela subjetividade narrante tem, ele mesmo, sua própria voz.

É a partir desse último ponto que faz sentido recuperar a importante proposição de Alexandre Nodari de literatura como antropologia especulativa. Ao elaborar o problema a partir do discurso antropológico a partir de linhas análogas às vistas acima com Viveiros de Castro, Nodari nos diz que:

Na “Introdução à obra de Marcel Mauss”, Lévi-Strauss (2003, p. 25; grifo do autor) sublinhava a “situação particular das ciências sociais”: não só, como nas ciências físicas, “o observador é ele próprio uma parte de sua observação”, ou seja, o sujeito da investigação é também parcialmente seu objeto, mas, além disso, também o “caráter intrínseco” do objeto do cientista social possui uma ambiguidade constitutiva: o seu objeto, as sociedades humanas, são “ao mesmo tempo objeto e sujeito”. A dificuldade que se coloca é da observação do etnógrafo ter como “parte integrante” a apreensão subjetiva que o nativo tem do objeto (o próprio nativo), ou seja, a observação demanda que o etnógrafo faça tal apreensão também como se a vivesse tal como o indígena a vive. Ou seja, para dar conta de um objeto que é um sujeito, seria preciso que o sujeito da investigação se transformasse ele próprio nesse objeto, que ele se objetivasse como um outro sujeito (ou obliquasse: pois o desafio é manter uma posição transversal, ser ao mesmo tempo e conjuntamente sujeito e objeto, eu-próprio e mim-outro). (Nodari, 2015, p. 78)

Trata-se mais uma vez de um modelo em que a fronteira entre subjetivo e objetivo é “imprecisada”, dada a própria natureza não-reflexiva da observação, por exemplo de Narciso, em um mundo em que o meio pelo qual ele se vê é ele próprio produto de outros olhares que geram flutuação ontológica, deslizamento específico, troca de perspectiva (Aretusa). O problema se complexifica com a introdução da ficção como algo que se produz a partir da obliquação voluntária do sujeito-feito-objeto, o que nos levará em breve às conclusões sobre tradução e metamorfose:

É como se o mundo verificável objetivamente fosse insuficiente, e o romancista demandasse tratar “o universo a sua maneira”, i.e., dotando-o de perspectiva: a ficção “e um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata”, “uma identidade total com aquilo que trata” – ou seja, toda perspectiva é isomórfica ao (seu) mundo: perspectiva-de-um-mundo. Tal isomorfia talvez seja resultado daquele desvio da linguagem em relação à função comunicativa que atende pelo nome de poeticidade, em que o modo de dizer e o que é dito entram em ressonância: o discurso poético, segundo uma bela definição de Antonio Candido (1992, p. 43) a partir de Jakobson, “tanto chama a atenção sobre si que faz esquecer o mundo, tornando-se outro mundo”. “Por causa deste aspecto principalíssimo do relato fictício”, conclui, “por causa também de suas intenções, de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade, podemos definir de um modo global a ficção como uma antropologia especulativa”. (Nodari, 2015, p. 80-1)

E o tradutor, assim como o mitógrafo, poderia se conceber parte coextensiva do objeto representado ao se vislumbrar como sujeito narcísico, por ter como desejo/meta implícita o apropriar-se do que escapa enquanto essência, do que não se pode de fato transferir senão no ato de traduzir ou de narrar (o mito inessencial). Assim, o observador escreve no espelho líquido em que sua imagem se projeta, mas nunca pode de fato tocar o objeto desejado, sob pena de estilhaçá-lo em círculos de ondas concêntricas. Ovídio escrevendo Narciso passa a paradigma: a observação voyeurística do outro que observa um outro que ele não sabe ser si mesmo, em detalhes narcóticos de sedução e perdição, passam a procedimento: a tradução não especulativa se anula enquanto o tradutor esvazia a possibilidade do desejo de se ver na obra reproduzida, enquanto a tradução especulativa porque metamórfica (aqui o espelho olha de volta e fala *eu*) distorce até onde pode (sem perturbar a água) e se consome até o gozo de transformar-se ela mesma em pedra, em flor, em fonte, em bicho, em qualquer outra coisa que, saliente-se, ainda é ela mesma.

Helena Franco Martins (2012) retoma o perspectivismo ameríndio elaborado por Viveiros de Castro em uma aproximação com a tradução e, ao expor seus princípios básicos, acrescenta mais um elemento fundamental em nossa proposta de metamorfose como tradução especulativa:

Nas formas de vida ameríndias, assume-se tipicamente que os animais fazem uso de nossas mesmas categorias e valores; sua existência, como a nossa, gravita em torno da caça, do casamento, da pesca, da guerra. “Humano” aqui não é, então, o nome substantivo de uma espécie, mas antes o nome de uma relação que os entes têm consigo mesmos. Segundo Viveiros de Castro, é o nome da relação reflexiva: para os índios, “o que é humano é o ‘se ver’ muito mais do que aquilo que está se vendo”. (Martins, 2012, p. 140)

O mundo das *Metamorfoses* de Ovídio e de suas decorrências pluripotentes em novas obras (na pintura, na escultura, na música, na literatura – via tradução, adaptação ou criação, pouco importa no modelo que propomos) parece consistente com o modelo

ameríndio que encontramos na antropologia de Viveiros de Castro aqui exposta por Martins: ao contrário do “uma natureza, muitas culturas” do multiculturalismo ocidental, a “universalidade da cultura em contraste com a multiplicidade e a particularidade da natureza”¹⁴.

Acerca-se, por fim, a aproximação da tradução ao xamanismo. Segundo Helena Martins,

Talvez não seja de todo inadequado afirmar, contagiados de perspectivismo, que o que chamamos de tradutor é o xamã dos índios. Diz-nos Viveiros de Castro que o xamanismo amazônico pode ser compreendido como a habilidade que certos indivíduos teriam de “cruzar deliberadamente barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas de modo a administrar as relações entre estas e os humanos” (Viveiros de Castro, 2002, p. 358). Tal intercâmbio de perspectivas, a capacidade de transitar por diferentes ontologias, seria, segundo o autor, um processo muito perigoso, uma “arte política”, uma “diplomacia”: diferente do multiculturalismo ocidental, que seria um “relativismo como política pública”, o perspectivismo xamânico seria um “multinaturalismo como política cósmica” (*ibidem*). Vendo os seres não humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs podem ser interlocutores ativos no diálogo entre as diferentes naturezas, sobretudo se voltam de suas “viagens”: pois, “se vêem as coisas como as onças as vêem e ficam presos nessa visão, isso quer dizer que se tornaram onças e que não poderão voltar para contar a história”; esse seria, para os índios, “um xamã inútil e perigoso, um xamã ‘de mão única’” (Viveiros de Castro e Sztutman, 2008, p. 100). (Martins, 2012, p. 146)

Narciso, um xamã inútil e perigoso, portanto.

Por fim, num livro recente inteiramente dedicado aos entrecruzamentos entre tradução, antropofagia e xamanismo, Álvaro Faleiros (2019) procura desenvolver um aparato conceitual para interpretar o que chama de “determinados projetos de reescrita poética nos quais há dificuldade de se estabelecer uma fronteira clara entre o que seria tradução, adaptação ou imitação”¹⁵. Isso especialmente em casos em que essas reescritas produzam complexidade enunciativa inter- e intratextual em que as vozes e os lugares

¹⁴ Martins, *op. cit.* p. 141.

¹⁵ Faleiros, *op. cit.*, p. 11.

enunciativos dos textos de partida e de chegada se confundem. No modelo tradicional de tradução, basta deslocar a análise para o eixo tradução vs. não tradução (adaptação, reescrita, imitação, paráfrase, versão etc.). No modelo canibal de Faleiros, e no metamórfico que desenvolvo aqui, não há necessidade de apagar a diferença em nome de uma falsa dicotomia que exclui do domínio da “verdadeira tradução” tudo que seja ontologicamente instável, multiposicional e/ou contraditório nos sentidos que vimos desenvolvendo. Não se trata de buscar equivalência como categoria de equiparação de valores (pressuposto pelo modelo do *interpres* que vemos, por exemplo, no *verbum pro verbo* dos romanos, do *inter + pretium*, da mediação comercial, da igualdade de valores e valência). Faleiros baseia sua discussão na antropologia de Manuela Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro, no texto já citado de Helena Martins, nas discussões sobre a antropofagia do modernismo de Oswald de Andrade e sua cooptação pelo discurso sobre a tradução de Haroldo de Campos (a chamada “via brasileira” dos estudos pós-coloniais da tradução¹⁶) e na análise de diversas traduções canibais, como as das poetisas Ana Cristina Cesar, Maria Gabriela Llansol, Pedro Cesarino e no Canto da Castanheira da tribo dos Araweté.

Sua interpretação da antropofagia ameríndia à tradução acrescenta ganhos importantes aos modelos mais triviais de deglutição do outro para tornar-se mais forte e suas variações, que fundamentam projetos tradutório-literários tão diversos e distantes quanto o dos romanos com relação aos gregos, o dos alemães nos séculos XVIII e XIX e o modernista brasileiro, entre outros:

O texto, o poema, artefato ímpar, pode encarnar uma intencionalidade desde sua não-materialidade. Ao personificar uma intencionalidade, o poema passa a ser “inimigo” e, como tal, pode devir presa ou predador. O gesto antropofágico modernista prevê um sujeito que assimila, digere criticamente, parodia. Mas o lugar de predador também habita o artefato, agora apto a ocupar distintas posições. Em dia de caça, Quem é caçador, ai de Outrem... “A metamorfose ameríndia, advirta-se, não é um processo tranquilo e muito menos uma meta [...]

¹⁶ Cf. nota 4 em Faleiros, op. cit., p. 27.

a possibilidade da metamorfose exprime o temor [...] de não se poder mais diferenciar o humano do animal” (Viveiros de Castro, 2002, p. 391). (Faleiros, 2019, p. 43-4)

II

Para pensar na prática esse paradigma diferente de metamorfose como tradução especulativa através da prática, um ponto de partida pode ser o elemento que Faleiros pretende avaliar com seu instrumental conceitual levantado no *Traduções canibais*: a dificuldade de lidar com reescritas que desestabilizem as posições enunciativas agenciadas entre “original” e “tradução”. Recentemente apresentei uma discussão sobre a versão autoral de Ted Hughes, a autointitulada tradução de Rolphe Humphries, a minha tradução hexamétrica recém-publicada e um exercício poético próprio baseado na mesma passagem, a do início do livro I das *Metamorfoses* (Gonçalves, 2021), e, em resumo, constatei que é possível tratar os agenciamentos de Hughes e Humphries em termos muito semelhantes, embora o primeiro seja assinado por Hughes e o segundo seja autoproclamado tradução. Conseqüentemente, meu próprio exercício criativo não se afastava muito do que ambos fizeram, e, por isso, aqui, o omito. Repito apenas alguns trechos, para fins de argumentação:

(a) Tradução de Rolfe Humphries (Ovid, 2018)

My intention is to tell of bodies changed
To different forms; the gods, who made the changes,
Will help me—or I hope so—with a poem
That runs from the world's beginning to our own days.
Before the ocean was, or earth, or heaven,
Nature was all alike, a shapelessness,
Chaos, so-called, all rude and lumpy matter,
Nothing but bulk, inert, in whose confusion
Discordant atoms warred: there was no sun
To light the universe; there was no moon
With slender silver crescents filling slowly;
No earth hung balanced in surrounding air;
No sea reached far along the fringe of shore.

Land, to be sure, there was, and air, and ocean,
But land on which no man could stand, and water
No man could swim in, air no man could breathe,
Air without light, substance forever changing,
Forever at war: within a single body
Heat fought with cold, wet fought with dry, the hard
Fought with the soft, things having weight contended
With weightless things.

Till God, or kindlier Nature,
Settled all argument, and separated
Heaven from earth, water from land, our air
From the high atmosphere, a liberation
So things evolved, and out of blind confusion
Found each its place, bound in eternal order.

(b) Ted Hughes, *Tales from Ovid* (Hughes, 1997):

Now I am ready to tell how bodies are changed
Into different bodies.

I summon the supernatural beings

Who first contrived

The transmogrifications

In the stuff of life.

You did it for your own amusement.

Descend again, be pleased to reanimate

This revival of those marvels.

Reveal, now, exactly

How they were performed

From the beginning

Up to this moment.

Before sea or land, before even sky

Which contains all,

Nature wore only one mask—

Since called Chaos.

A huge agglomeration of upset.

A bolus of everything—but

As if aborted.

And the total arsenal of entropy

Already at war within it.

No sun showed one thing to another,

No moon

Played her phases in heaven,

No earth

Spun in empty air on her own magnet,

No ocean

Basked or roamed on the long beaches.

Land, sea, air, were all there

But not to be trodden, or swum in.
Air was simply darkness.
Everything fluid or vapour, form formless.
Each thing hostile
To every other thing: at every point
Hot fought cold, moist dry, soft hard, and the weightless
Resisted weight.
God, or some such artist as resourceful,
Began to sort it out.
Land here, sky there,
And sea there.
Up there, the heavenly stratosphere.
Down here, the cloudy, the windy.

O que mostrei naquele trabalho é que nos textos citados o conteúdo textual, perseguido ponto a ponto pelo poeta e pelo tradutor, afasta-se e se aproxima de Ovídio de maneiras semelhantes, produzindo resultados formais de grande qualidade técnica, mas que podem sustentar a ilusão da identidade, apesar da autodeterminação de um como primário/criação e de outro como secundário/tradução. Será necessário que nos afastemos desse modelo para investigar e aprofundar a estrutura conceitual arregimentada anteriormente na parte I. Assim, a partir desse ponto, algumas recriações um pouco mais radicais do poema de Ovídio podem servir para conceber o grau de refração das posições enunciativas, da reestruturação narrativa, da natureza metamórfica dessas traduções especulares.

Vejamos primeiro o livro *Nightingale*, da poeta norte-americana Paisley Rekdal (2019). O livro se organiza em torno de um poema narrativo intitulado “Philomela”, que focaliza a questão do estupro (a versão de Ovídio do mito de Filomela não é de fato reescrita neste poema específico), em que a personagem feminina se encontra com um primo que lhe mostra uma escultura de Dite agarrando Prosérpina para estuprá-la. Leiamos um trecho:

[...] she could see
the two there stuck at a point
of perfect hatred for each other: she

for his attack, he for her resistance,
perhaps the beauty he could not
stand in her, as her last date in college
had hissed, “You think
you’re so fucking pretty,” spitting it
into her face so that she’d had to turn
her cheek to wipe it, which was when
he grabbed her arm, pinning her–

Was this why her cousin had been chosen, to make
what she’d had no words for?
Persephone, the piece she stood
amazed before had been titled: the last,
perhaps unconscious gift of her grandmother.
“For your wedding,” she’d said
during her last week, pointing
to her own open palm in which
nothing rested. [...] (Rekdal, 2019, p. 36)

A maior parte dos poemas apresenta títulos de mitos narrados nas *Metamorfoses* mas os desenvolve obliquamente a partir de questões contemporâneas importantes, como “Tiresias”, em que o poema narra uma mãe aprendendo a ajudar a filha em sua transição de gênero ou “Io”, em que uma mulher atropelada fica paraplégica e sua esposa aprende com ela a lidar com uma nova vida de frustração e sofrimento. No entanto, é dentro da parte II, central ao livro, composta pelo poema “Philomela”, que encontramos como único outro poema um longo ensaio crítico-poético de dezessete páginas intitulado “Nightingale: A Gloss”, em que Rekdal parte da ficcionalização de sua experiência como vítima de violência sexual para explicar (glosar, como sugere) o mito, seu próprio poema, o poema de Ovídio. Por limitações de espaço, deixo a análise desse ensaio-poema para uma versão estendida deste texto, mas defendo que, em um modelo de metamorfose como tradução ou tradução como metamorfose, mesmo esse ensaio crítico faz parte do ato tradutório-metamórfico, tensionando a fronteira entre criação e ensaio de forma não exatamente inusual no contexto literário atual.

As três reescritas analisadas a seguir, em prosa, ampliam a complexidade posicional e enunciativa do poema de Ovídio de maneiras diferentes. Temos, primeiro,

o romance *O último mundo*, do austríaco Christoph Ransmayr, publicado originalmente em alemão (*Die letzte Welt*) em 1988 (e no Brasil em 1993), que traz como protagonista Cotta, amigo de Ovídio, que se põe em um navio e viaja à cidade costeira de Tomi, no Mar Negro, em busca do poeta exilado, aqui chamado pelo *cognomen* Naso. Chegando lá, constantemente perseguindo os vestígios do poeta das *Metamorfoses*, acaba se deparando por um mundo em que tempo e espaço oscilam entre Roma e Tomi antigas e um espaço literário algo distópico repleto de elementos contemporâneos e alusões à Roma contemporânea, que abriga personagens que, por sua vez, parecem se materializar a partir do poema: lá Cotta vive um romance melancólico com a jovem Eco, esquelética e portadora de uma doença de pele intermitente formadora de manchas escamosas que a tornam repugnante, mas que acaba sendo a única pessoa com quem Cotta consegue de fato conversar. Lá ele é hospedado pelo cordeiro Licaon, que sai todas as noites para passeios misteriosos dos quais por vezes volta ensanguentado, e encontra Pitágoras, o velho criado de Naso em uma casa mais remota no alto das serras escarpadas, Ciparisso, operador de cinema nanico que projeta filmes para toda a cidade na parede da casa do açougueiro Tereu, entre diversos outros. Tudo que consegue encontrar são vestígios do poeta através das histórias que ele havia contado aos habitantes da cidade, e a obra se encerra como uma meditação ficcional histórico-pós-moderna sobre a impermanência, a perda, a melancolia em que personagens do poema de Ovídio são recriados e interagem com a figura histórica de Cotta.

Mais recente, *Wake, Siren: Ovid Resung* de Nina MacLaughlin (2019) reescreve as histórias de grande parte das personagens femininas das *Metamorfoses* em contos de estrutura e extensão bastante variáveis, na maior parte com narradoras em primeira pessoa. Para pensarmos a partir do uso de Procne e Filomela por Paisley Rekdal, comparemos seu poema e sua glosa com o trabalho de MacLaughlin no conto “Procne and Philomela”, em que a protagonista é Procne já tornada pássaro, que é irmã de Filomela, estuprada por Tereu, marido da primeira, enquanto ele a buscava para uma

visita para a irmã. Após estuprar a muito jovem Filomela, corta sua língua e a mantém encarcerada na cabana em que cometeu o crime. Ela só consegue delatá-lo através de uma peça de tapeçaria. Procne, que conta a história enquanto voa aparentemente apresentando a história e os locais onde se desenvolveu como se ela fosse um guia turístico, ao narrar o estupro, diz:

And she didn't know. She had no idea. She didn't know what it meant that he got to touch her now. A hug maybe? But he could've hugged her before. Holding her hand? She would've welcomed a comforting hand on the rough seas. He approached her, here, in this hut. Please imagine him, a tall man with cold eyes and a dark beard, standing here, and please imagine my sister, Philomela, a girl, slight as a broom, her face wet with tears, just wanting to eat brownies with me.

And now please imagine Tereus taking three steps toward her. One two three. And touching her hair first, running his hand down her soft hair. And then touching her neck. And then using both hands and pressing them against the place where her breasts would be if she were old enough to have them. (MacLaughlin, 2019, p. 182)

O que Ovídio nos conta é que, depois de Procne descobrir o que houve com sua irmã através das imagens que ela tecera, trama com ela uma vingança contra Tereu que envolve o assassinato de Ítis, o pequeno filho do casal, e da preparação de um cozido com as carnes do menino, que serão dadas ao estuprador em um banquete canibal. Após narrar o esquartejamento do próprio filho, a Procne de MacLaughlin pergunta ao seu interlocutor no passeio aéreo (que, claro, somos nós): “Dizzy? Oh, I’m sorry. I forget that some get squeamish at the thought of blood.” (MacLaughlin, 2019, p. 193). Após descrições macabras do processo de preparação da ceia e do início da deglutição, tendo Tereu percebido que está comendo o próprio filho (depois de mandar chamá-lo para comer com ele), a narrativa prossegue assim:

I kept laughing. Imagine it, please. Please imagine my laughter as I told Tereus that our son was right here. And now please imagine Philomela rushing in and please imagine how her hair is matted with blood and there is blood underneath her nails, on her neck, she is wide-eyed and covered with blood. And please now imagine the head of Itys in her hand. Imagine his small head. Skull with face attached, a

terrible purple-gray color to his cheeks, his eyes dull like coated in wax paper and lirting up into their corners, his soft mouth hanging open as though in sleep, a bit of spine poking out from his neck, a jagged, dripping piece of severed spine. Please imagine this. And please imagine the weight of a child's head in your own hand. Are you imagining that? Imagine it. Its hair between your fingers, the hardness of its skull against your knuckles, knowing that a quarter inch below is the brain that told his heart to beat, that let him learn words like *mama*, that held his small boy joys and sadnesses. There it is, in your hand! And now please imagine throwing it. Because that is what Phila does. (MacLaughlin, 2019, p. 195)

Em termos de agenciamento de vozes narrativas e de reestruturação metamórfica do material de partida, fica claro que MacLaughlin aprofunda a sensação de terror e imersão do leitor que se depara, no livro 6 das *Metamorfoses*, com uma das narrativas de estupro das mais violentas e absurdas de todo o poema (e não são poucas: o estupro parece ser quase uma condição para que uma mortal se livre de sua beleza e se metamorfoseie em algo que não poderá mais ser violado, numa ascese brutal e cruel em forma de prêmio de consolação que provavelmente só funciona na cabeça de um homem romano e seus congêneres até hoje). Ao tornar-nos interlocutores e forçar-nos a experimentar as sensações somáticas envolvidas na narrativa grotesca, MacLaughlin reposiciona bem, para os nossos dias, o que de fato importa: o sofrimento profundo das duas irmãs causado pelos atos animais do pai de família, aparente pessoa de bem que estupra e mutila a irmã quase criança de sua esposa.

Por último, já que se trata de esboçar uma analogia entre a proposta de literatura como antropologia especulativa e a metamorfose como tradução especulativa, invertamos a ordem cronológica das reescritas analisadas para dar palco central ao problema do espelho: nas águas (que podem bem ser/ter sido uma ninfa como Aretusa) da fonte em que Narciso se olha, em que, no mito, ele se vê sem se saber visto e se apaixona sem saber que é por si mesmo, no romance (novela? ensaio ficcional? poema longo em prosa?) póstumo de Paulo Leminski, *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego* (Leminski, 1998, escrito entre o final de 1986 e março de 1987) Narciso vê todos os outros mitos e fábulas. Excelente exercício de antropologia

especulativa em que o mito se olha a si mesmo e projeta-se para nós como possíveis participantes, no romance de Leminski Narciso é e não é tudo aquilo que vê, nunca ele mesmo, mas sempre uma imagem de si e dos outros mitos todos (assim como a maior parte das narradoras-mulheres ovidianas de MacLaughlin).

Assim, invertendo a lógica do poeta que conta uma história perpétua de mudanças e metamorfoses que ensejam narrativas entrelaçadas na instabilidade das vozes e meios – como a da voz da língua perdida de Filomela ao bordado narrativo – ou a de Eco, que é tudo que resta depois que seu corpo define e lhe deixa ser só voz que, por outro lado, não pode contar nada que não tenha ouvido – castigo de Juno à ninfa que tentava enganá-la para que não soubesse da mais nova infidelidade de Júpiter justamente através de *contar histórias* –, Leminski nos dá um Narciso-personagem que olha para uma tela líquida que lhe conta todos os mitos que, aos poucos, torna-se Narciso narrador de mitos em primeira pessoa. O experimento narrativo já se inicia com a cosmogonia brevemente apresentada como algo que ocorre *depois* de Narciso se pôr deitado contemplando o reflexo no espelho das águas:

Antes do Caos, da Terra, do Tártaro e de Eros, antes das potestades que pulsam nas Origens, tenebrosas potências do abismo primordial, antes que as dez mil válvulas abertas de Gaia parisssem Gigantes, Titãs e Ciclopes, antes da guerra entre os monstros da noite e a lúcida força do dia, antes de tudo, filho de um rio e de uma ninfa da água, Narciso, o filho da Náíade, deitava de braços e se olhava no trêmulo espelho da fonte, Narciso de olho em Narciso, beleza de olho em si mesma, cego, surdo e mudo aos apelos de Eco, a ninfa apaixonada, chamando Narciso, Narciso, a água da fonte repete o rosto de Narciso, reflexos de Narciso nos ecos da ninfa, água na água, como a luz na luz, luz dentro da água.

Esta lenda é a pedra de Sísifo, a pedra que Sísifo rola até o alto da montanha, e a pedra volta, sempre volta, penas de Hércules, trabalhos de Dédalo, labirintos, lembra que és pedra, Sísifo, e toda pedra em pó vai se transformar, e sobre esse pó, muitas lendas se edificarão.

E sobre Narciso, a profecia do feiticeiro Tirésias, *será feliz enquanto não enxergar a própria imagem*, a voz de Eco entre as árvores, o rosto de Narciso sobre a face das águas.

O olhar de Narciso cai na água como Ícaro das alturas, e Ícaro cai na água, um ruído de púrpura que se rasga, Poseidon!, e afunda num coral de sereias.

Instantes antes Ícaro voava, ao lado do pai, duas gaivotas sobre o Egeu, voava com as asas de cera criadas por Dédalo, o arquiteto do labirinto, o inventor de autômatos, o pai das coisas novas. (Leminski, 1998, p. 15)

A citação longa, do início do romance, nos apresenta uma inversão da cosmogonia tradicional: *antes* é a primeira palavra de todas, mas ela aponta para o Narciso que (se) vê antes de caos virar ordem, da confirmação da matéria pré-existente no que pós-existe. Aqui, Narciso assiste à criação enquanto se olha, e sua história é logo depois equiparada à pedra de Sísifo: metáfora do perpétuo, a pedra de Sísifo é também matéria, que volta ao pó mas fica enquanto história. Se se pode aqui interpretar o pitagoreanismo exposto por Ovídio no livro 15, na voz do filósofo, segundo a qual *omnia mutantur, nihil interit* (“tudo muda, nada deixa de ser”, *Met.* 15, 165) – o que reescreve o materialismo e o atomismo de Lucrecio via Demócrito e Epicuro – embora um *spiritus* sempre dance pulando de corpo em corpo (*Met.* 15, 166-72), podemos manter válida e tranquila a posição materialista de Lucrecio e considerar o espírito de Pitágoras-Ovídio como as histórias que permanecem depois que morremos e que, sim, dançam perpétuas de *carmen* em *carmen* enquanto houver mundo.

Entretanto, até aqui não nos parece que Leminski esteja de fato propondo Narciso como um espectador das histórias e dos mitos perpétuos, mas sim que ele tenha apenas invertido radicalmente a cronologia dos mitos de Ovídio, o que se constata pela estrutura narrativa em que as histórias acontecem uma antes da outra conforme aparecem narradas (uma inversão sagaz, já que o romance começa com o “antes” que celebra o “imaginário grego” e persegue as histórias uma antes da outra, todas *antes* da criação do mundo – perceba-se que, no agenciamento do mito, a narrativa necessariamente opera nessa ordem, já que eles devem preexistir em essência como elemento cultural e religioso que o poeta *imita*). Basta uma página para que tenhamos clareza de que de fato não é a si mesmo que ele vê, mas na página seguinte já lemos: “Agora o olhar de Narciso vê Teseu, é Teseu, o herói sedento de sangue, que entra no labirinto...” (Leminski, 1998, p. 16).

Ao mesmo tempo em que o olhar de Narciso deixa de vê-lo e passa a ver uma “fábula” (é com o termo latino que Leminski se refere várias vezes aos mitos), percebemos que o que parece ter vindo antes também se projetava nesse anteparo líquido, de modo que aos poucos vemos que Narciso se despersonaliza e vê o que seria si mesmo no que se passa com o outro, e vê no outro o que é belo para si, e, como se implementando a antropologia especulativa de Nodari (2015), se deixa enfeitiçar pela narrativa perpétua de tudo que pode vir a ser, ou seja, pela ficção. Narciso não corre mais perigo, pois o que vê o afeta apenas como espectador, com o prazer e a dor que constituem *pathè* típicos da representação mimética. Até aí, Narciso está a salvo como estamos todos do lado de cá.

As coisas começam a mudar quando a ficção ameaça eviscerar a fronteira líquida que impede Narciso de ter o seu desejo realizado ao se apropriar do objeto com as mãos e com o corpo. Primeiro, “No espelho das águas, Narciso a reconhece, a dos cabelos de serpente, Medusa, a que transforma em pedra todo aquele que a fitar. Olho na água, Narciso não corre perigo.” (Leminski, 1998, p. 18). Assim como o Teseu de Ovídio, que usa um espelho-escudo para decapitar a Medusa, Narciso se crê a salvo enquanto é mediado pelo narrador, ou seja, enquanto é apenas objeto gerado pela e na ficção.

A complicação parece ser também parte da metamorfose de Narciso de personagem a narrador, que se opera aos poucos, subrepticamente, e parece ter seu início com a reelaboração da proposição do Pitágoras de Ovídio mencionada acima:

Esta noite, nada permanece em seu ser, os seres padecem as dores do parto das mais improváveis alterações.

Não há ser, tudo é mudança, ecos, revérberos, câmbios perpétuos.

Tudo pode se transmutar em tudo.

[...]

Narciso começa a sofrer. (Leminski, 1998, p. 19)

Narciso é a forma mais perfeita da elaboração da multiposicionalidade instável proposta pela ficção, pela representação, e pela tradução: o que propõe esse narrador e

que inicia o sofrimento real de Narciso é a absoluta liberdade da metamorfose da experiência em ficção via tradução de objetos ou corpos preexistentes em novas formas. O Narciso que vê o mito de Narciso e passa a vê-lo transformado nos mitos múltiplos de todo o resto que pode mudar é coextensivo com tudo aquilo que vê, assim como uma forma é coextensiva com sua metamorfose (nosso eu criança é de alguma forma coextensivo no tempo e no espaço com nosso eu adulto enquanto a larva é coextensiva no tempo e no espaço com a borboleta). A percepção disso faz virar Narciso-objeto-narrado em Narciso-narrador-agente, que sofre como nós ao vermos que tudo o que se pode narrar pode ou pôde ou poderá ter acontecido, inclusive conosco. A experiência elaborada poeticamente é coextensiva com a matéria preexistente do mito já antes reescrito em formas por Ovídio (a forma ressoa, “reverbera” com o conteúdo), e as traduções-metamorfozes especulativas propõem escalas de experiências simuladas que habitam o mesmo espaço das possibilidades da consciência alterada, seja por narcóticos (Narciso é chamado assim por sua mãe Liríope – que o gera como resultado do estupro que o deus-rio Cefiso cometeu contra ela – a partir do termo grego *narx*, base etimológica de “narcótico”, para que ele pudesse enfeitiçar e entorpecer a todos e todas com sua beleza, o que se prova sua ruína), pela experiência estética, pelo sonho lúcido no limiar do sonho e da vigília. Nenhuma dessas experiências nesses diferentes níveis de consciência é falsa: elas de fato ocorrem e são verdadeiras, como o são as percepções, mesmo que enganadoras, na filosofia de Epicuro e Lucrecio (se vemos a torre à distância com suas arestas arredondadas, não estamos sendo enganados pelo sentido, mas é, de fato, isso que vemos, por causa da distância que os simulacros têm que viajar até chegarem ao nosso espelho dos olhos, cf. Lucrecio, *Sobre a Natureza das Coisas*, IV, 379ss.). Assim, todas as percepções geradas pela metamorfose que é a tradução e/ou a ficção (nesse ponto, a distinção já não importa) são verdadeiras: somos todos Narciso e Anti-Narciso:

Quem duvida de tudo se chama cético. Como se chamam aqueles que acreditam em tudo? Aquelos que acreditam que tudo é possível? Que toda a fantasmagoria tem tanto direito a existir quanto a sólida certeza do gosto do pão e a indeterminada realidade da água que escorre no rosto dos sedentos quando chove? (Leminski, 1998, p. 20)

Todas as percepções são verdadeiras para aquele que percebe ter direito de acreditar nelas: nessa breve passagem, Leminski nos oferece uma definição de ficção por inversão: como se chamam esses que acreditam em “tudo”? Leitores, espectadores, público.

Ainda antes de dar a voz a Narciso, o narrador leminskiano inicia a narrativa sobre a busca do Heródoto histórico por uma miríade de histórias com o aforisma “Narro, logo existo.” (Leminski, 1998, p. 24). A quase parábola de Heródoto insere na narrativa um outro narrador, remoto no passado, que fez de sua existência real matéria quase mítica, que ganha estatuto de personagem ovidiano, antes de a noite começar a turvar a possibilidade de visão de Narciso e ele começar a mergulhar cada vez mais dentro de si:

De olho nas águas, Narciso vê a Medusa, fecha os olhos, e mergulha na noite onde as fábulas sonham fábulas, rainhas matam os reis, árvores correm ao vento, feiticeiras transformam marinheiros em porcos. Que mais existe senão afirmar a multiplicidade do real, a igual probabilidade dos eventos impossíveis, a eterna troca de tudo em tudo, a única realidade absoluta? Seres se traduzem, tudo pode ser metáfora de alguma outra coisa ou de coisa alguma, tudo irremediavelmente metamorfose. (Leminski, 1998, p. 25)

As instâncias agenciáveis nesse modelo são multinaturais, não há mais espécie ou forma ontológica privilegiada para a narrativa (Leminski parece, inclusive, inverter a hierarquia tradicional “real” > “ficção”: a coisa narrada, o olhar da coisa narrada, a perspectiva da coisa narrada flutuam (Aretusa pode ser a água em que Narciso se vê, assim como nosso sangue é o cauim para o jaguar ou nós somos o porco-do-mato para o mesmo jaguar). Leminski opera na mesma lógica do perspectivismo ameríndio: “Numa cidade muito antiga, vivia uma história antiquíssima, a história de uma cidade

que foi destruída pela beleza de uma mulher, Helena” (p. 26). Basta de objetificar Helena como culpada de toda a desgraça de Troia: o que “vive” dentro da cidade antiquíssima, espaço dessa breve narrativa interna à narrativa, é exatamente a “história antiquíssima”. Aqui retomo a proposta de que o *spiritus* de Pitágoras no livro 15 de Ovídio não é, de fato, nossa alma imaterial, mas a alma da coisa narrada, para podermos dormir tranquilos o sono do nada eterno após nossa morte.

É, por fim, após essa narrativa intermediária em que Narciso como personagem dá lugar à especulação sobre a natureza metamórfica da própria narrativa, que ele reemerge, agora, e finalmente, como narrador: “Fonte que resta das águas do dilúvio, existe alguém mais narciso do que eu, eu, eu? Eu sou a fábula mais simples. Que pode haver de mais simples que eu me contemplando no espelho desta fonte?” (p. 27) E é assim que termina o romance póstumo de Leminski (1998, p. 39):

Ouçoo ao longe, muito longe, a voz do eco que me chama, mas já não tenho um nome para ser chamado. Que deuses me tomam como matéria-prima? Em que fábula me transformo?

(Narciso morre de sede, ao beber sua imagem.)

REFERÊNCIAS

BETTINI, Maurizio. *Vertere: Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino: Einaudi, 2012.

CASSIN, Barbara. *Éloge de la traduction: Compliquer l'universel*. Paris: Fayard, 2016.

CASSIN, Barbara. *Elogio da tradução: complicar o universal*. Tradução de Daniel Falkemback e Simone Petry. São Paulo: WMF Marfins Fontes, 2022.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Tradução de Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

FALEIROS, Álvaro. *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

GONÇALVES, Rodrigo T. *Performative Plautus: Sophistics Metatheater Translation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

GONÇALVES, Rodrigo T. "Pensata: Metáforas da tradução". *Cândido*, nº 98, set. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 2019.

GONÇALVES, Rodrigo T. Receções e traduções contemporâneas dos clássicos como metaformas. Apresentação em II Colóquio GTT: Teatro e Tradução de Teatro. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel: corpo performance tradução*. 1. ed. Florianópolis/São Paulo: Cultura & Barbárie / n-1 edições, 2017.

FLORES, Guilherme Gontijo & Capilé, André. *Tradução-exu*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

HOFFMANN, Michael; LASDUN, James (eds.). *After Ovid. New Metamorphoses*. London: Faber and Faber, 1994.

HUGHES, Ted. *Tales from Ovid*. London: Faber and Faber, 1997.

MACLAUGHLIN, Nina. *Wake, siren: Ovid Resung*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2019.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LUCRÉCIO. *Sobre a Natureza das Coisas*. Tradução Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MARTINS, Helena F. "Tradução e perspectivismo", *Revista Letras (UFPR)*, n. 85, p. 135-149, jan/jun 2012, p. 140.

NODARI, Alexandre A. "A literatura como antropologia especulativa". *Revista Da Anpoll*, 1(38), 2015, p. 75-85.

OVID. *P. Ovidi Nasoni Metamorphoses*. Ed. R. J. Tarrant. Oxford Classical Texts. Oxford: University Press, 2004a.

OVID. *Metamorphoses. The New, annotated edition*. Translated by Rolfe Humphries. Annotated by J. D. Reed. Indiana: University Press, 2018.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Introdução, Tradução, Notas e Glossário de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguin-Companhia, 2023.

RANSMAYR, Christoph. *O Último Mundo. Romance com um repertório ovidiano*. Tradução: Reynaldo Guarani. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

REKDAL, Paisley. *Nightingale*. Port Townsend, Washington: Copper Canyon Press, 2019.

TRIVEDI, Harish. *"In Our Time, On Our Own Terms"*, in Hermans, Theo (ed.). *Translating Others*, Manchester-Kinderhook: Routledge, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 32

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha; SZTUTMAN, Renato. *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.



AUTOR CONVIDADO

GUEST AUTHOR

CONFISSÕES DE ESCRITOR – JUSSARA SALAZAR*GUEST AUTHOR***QUESTIONÁRIO PROUST**

A Inglaterra vitoriana adorava jogos de salão. Quando Marcel Proust conheceu o Jogo das Confidências se apaixonou por ele e fez sua própria versão. O "Questionário Proust" já gerou experiências de todo tipo, de entrevista oficial a conversas de namorados... Aqui, numa nova versão, adaptada de novo, ele é usado para confidências literárias.

PROUST QUESTIONNAIRE

Victorian England loved parlour games. When Marcel Proust got to know Confidence Albums he fell in love with the idea and created his own version of it. The "Proust Questionnaire" has already spawned all kinds of experiences, from official interviews to lovers' chat... Here, in a new version, adapted once again, it is used for literary confidences.

Sua principal característica como escritora:

A paixão pela música

A qualidade que você mais admira em um escritor:

O senso de pertencimento às raízes.

A qualidade que você mais admira em um leitor:

A curiosidade.

Sua principal aspiração, já realizada, como escritor:

Conseguir me encontrar no que escrevo.

Sonho de felicidade, na vida do autor:

Os-as leitores-as.

A maior infelicidade, na vida do autor:

Arrependimento é um sentimento que não pode existir.

Dividindo a literatura em nacionalidades... qual país parece ter hoje a literatura mais interessante?

Continuo gostando desde sempre da literatura de língua espanhola.

O que muda ao se ler literatura em língua estrangeira?

Na literatura mais antiga e canônica há diferentes modos de expressão mas na contemporaneidade estamos tão conectados-as que muito pouco muda.

Um romance preferido?

A Pedra do Reino, de Suassuna.

Um poema ou um livro de poemas preferido?

A corça no campo, de Lenilde Freitas.

Na Sala da Justiça dos escritores... qual o seu super-herói?

Affonso Ávila.

Personagens masculinas favoritas na ficção:

Quaderna de *A pedra do Reino*.

Personagens femininas favoritas na ficção:

Duas: Macabéa de *A hora da estrela* e a Marafona de *Mar paraquaió*.

Um livro que gostaria de ter escrito:

Lavoura Arcaica.

Trecho preferido de uma obra:

*No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra:
lá a pedra, uma pedra de nascença, entranha a alma.*

João Cabral de Melo Neto, *A educação pela pedra*

Você está escrevendo agora?

Sim, estou fazendo inclusive novas experimentações.

Bio-bibliografia resumida:

Escritora, pesquisadora e artista visual. Publicou *Inscritos da casa de Alice* [1999], *Baobá, poemas de Leticia Volpi* [2002], *Natália* [2004], *Coraurissonoros* [Buenos Aires, 2008], *Carpideiras* [2011] com a Bolsa Funarte, ficando entre os finalistas do Prêmio Portugal Telecom/2012, *O gato de porcelana, o peixe de cera e as coníferas* [2014], *Fia* [2016], *Corpo de peixe em arabesco* [2019], *O dia em que fui santa joana dos matadouros*, Prêmio Hermilo Borba Filho de literatura [2020] e finalista do Prêmio Jabuti/2021 e *Bugra* [2021]. Tem sua obra publicada em diversas revistas e traduzida para o inglês, o francês, o espanhol e o alemão. É doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/São Paulo, mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná e graduada em Comunicação/Design pela Universidade Federal de Pernambuco. Atua na área de Literatura, com ênfase em Teoria e Crítica literária havendo pesquisado os seguintes temas: as relações entre literatura e mito; literatura (linguagem e imagem) e memória, oralidade e vanguardas históricas, arte e signos de magia.

Writer, researcher and visual artist. Published *Inscritos da casa de Alice* [1999], *Baobá, poemas de Leticia Volpi*, [2002], *Natália* [2004], *Coraurissonoros* [Buenos Aires, 2008], *Carpideiras* [2011] with Funarte scholarship, among the finalists of Portugal Telecom Award/2012, *O gato de porcelana, o peixe de cera e as coníferas* [2014], *Fia* [2016], *Corpo de peixe em arabesco* [2019], *O dia em que fui santa joana dos matadouros*, Hermilo Borba Filho literature award [2020] and finalist of Jabuti Prize/2012 and *Bugra* [2021]. Has books published in several magazines and translated to English, French, Spanish and German. She has a doctorate in Communication and Semiotics at PUC/São Paulo, a masters in Literary Studies at UFPR and is graduated in Communication/Design at Universidade Federal de Pernambuco. She works with literature, specially with Critical Theory, and her research has focused on the following topics: relations between literature and myth; literature (language and image) and memoir, speech and historical vanguards, art and signs of magic.



ESTUDOS LITERÁRIOS

LITERARY STUDIES

“CARTAS PERTO DO CORAÇÃO”: A COMPOSIÇÃO DO ROMANCE *A MAÇÃ NO ESCURO* NAS CARTAS ENTRE CLARICE LISPECTOR E FERNANDO SABINO

“CARTAS PERTO DO CORAÇÃO”: THE COMPOSITION OF THE NOVEL *A MAÇÃ NO ESCURO* IN THE LETTERS BETWEEN CLARICE LISPECTOR AND FERNANDO SABINO

Raynara Isis Barbosa Voltan¹

RESUMO: Este artigo propõe uma análise acerca do processo de composição do romance *A maçã no escuro* (1961). Para isso teve-se como principal corpus a correspondência entre Clarice Lispector e Fernando Sabino, com objetivo de explorar e refletir sobre os comentários tecidos por Fernando Sabino sobre o romance. Desse modo, faz-se esta investigação através das cartas dos autores reunidas em *Cartas perto do coração* (2011), bem como a análise comparativa da última edição do romance.

Palavras-chave: Clarice Lispector; cartas; *A maçã no escuro*.

ABSTRACT: This article proposes an analysis about the composition of the novel *A maçã no escuro* (The apple in the dark), published in 1961. For this purpose, the correspondence between Clarice Lispector and Fernando Sabino was used as the main corpus, with the aim of exploring and reflecting on the comments made by Fernando Sabino about the novel. Thus, this investigation is carried out through the letters of the authors gathered in *Cartas perto do coração* (2011) as well as the comparative analysis of the latest edition of the novel.

Key-words: Clarice Lispector; letters; *The apple in the dark*.

¹ Mestranda UFMG.

1. INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas percebe-se um interesse pelas editoras em se dedicarem às publicações de obras autorreferências, isto é, textos que revelam a “intimidade” do escritor. A publicação desses textos considerados “escritas de si”, – que compreendem diários, correspondência, autobiografias –, crescem no mercado editorial na medida em que o público geral e os pesquisadores possuem um interesse, cada vez maior, pela vida privada do autor. No primeiro caso, devido à curiosidade, e no segundo, como objeto de relevância para a pesquisa científica. As cartas ocupam uma posição documental para a História, por essa razão, tornaram-se fonte de investigação para os pesquisadores ocupando um lugar de importância como objeto de estudo. Além de, também, ocupar um espaço de autorreflexividade e formação literária do próprio missivista. É o que foi observado por Ângela de Castro Gomes, no livro *Escrita de si, Escrita da história* (2011).

A escrita epistolar existe, em muitos casos, pela impossibilidade do convívio diário. E é diante deste cenário que Clarice Lispector recorre ao diálogo epistolar. Em 1940, ainda vivendo no Brasil, a autora se vê diante da necessidade de trocar cartas, já que, morando em Recife não mantinha o contato físico e diário com os amigos, que em grande maioria moravam no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Além disso, mediante às viagens que a escritora realizava, as cartas eram um meio importante, senão fundamental, para manter-se em contato com as pessoas, sobretudo, suas irmãs. Sua escrita de cartas se intensifica quando, após o casamento com Maury Gurgel Valente, muda-se para Berna. Seu exílio² voluntário tem início em 1943 e termina, somente em 1961, quando retorna ao Brasil.

² Em diversas cartas Clarice Lispector utiliza-se da expressão exílio para demonstrar o quanto estava insatisfeita no país. Em certa carta, enviada a Elisa Lispector, datada de 21 de novembro de 1944, ela destaca ser uma “pobre exilada” (Lispector, 2020, p 121).

A troca de cartas com Fernando Sabino tem início em 1946, e termina em 1969, apesar da correspondência dos autores não ser contínua, o que revela ser comum no diálogo epistolar, é possível colidir com diversos assuntos abordados pelos autores, sobretudo, em torno do universo literário. As cartas entre Clarice Lispector e Fernando Sabino se dedicaram a tratar sobre diversos assuntos sobre a produção literária de ambos escritores, seus anseios e lutas como jovens escritores, suas influências e relações com os mais diversos textos literários. Assim, foi debatido durante esse período de troca epistolar diversos assuntos com relação à literatura: a vida literária, produção, publicação e a própria “função” do escritor. Nos atemos a este trabalho refletir somente sobre os debates que giraram em torno do romance *A maçã no escuro* (1961).

2. SUGESTÕES E COMENTÁRIOS SOBRE *A MAÇÃ NO ESCURO* (1961) NAS CARTAS ENTRE CLARICE LISPECTOR E FERNANDO SABINO

Em carta de 12 de julho de 1956 para Fernando Sabino, Clarice explica que mandaria o livro *A maçã no escuro* pelo primeiro portador, e que chegaria primeiro a sua irmã, Tânia Kaufmman e que, logo após a leitura o entregaria a Fernando Sabino. A escritora destaca que gostaria de que o amigo comentasse o livro com ela antes da publicação, para saber de suas impressões. E além disso, ela pede para que ele seja sincero: “E pelo amor de Deus, me dê a honra de ser franco. Eu poderia dizer a você já agora o que acho dele. Mas prefiro que você leia antes e depois lhe farei perguntas. O que acho dele faria com que você tivesse preguiça antes de começar.” (Sabino; Lispector, 2011, p. 125).

No mesmo ano, em carta não datada³, seguem as anotações de Fernando Sabino, em que, ele comenta terem sido feitas de forma arbitrária, “sem interromper a leitura” (Sabino; Lispector, 2011, p. 130) e que, além de tudo, não assinalou tudo que gostou, porque, havia gostado do livro todo. O primeiro ponto que terá destaque nesta etapa é acerca do prefácio que continha o livro. De acordo com Clarice Lispector existia por parte dela um certo apego lírico por ele, mas Sabino sugere a sua retirada do livro⁴:

Págs. 1 a 3 (pág. 13, linha 1) – Achei, em duas leituras, dispensável todo o “prefácio”. Meio precioso também. Repete coisas que o próprio livro já diz, as que não diz poderiam ser aproveitadas no texto. Para mim, o livro começa realmente em “Começa (esta história) com uma noite. (Sabino; Lispector, 2011, p. 142-143)

O romance⁵, de fato, começa em “Esta história começa numa noite de março [...]” (Lispector, 1999, p. 13). Desse modo, observa-se que Clarice Lispector optou por aceitar a sugestão de cortar o prefácio. Em carta datada de 24 de janeiro de 1957 enviada a Fernando Sabino, a escritora comenta que demorou muito em aceitar a sugestão de retirá-lo:

O que mais demorei a aceitar foi cortar o que você chamou de “prefácio” - mas acho que você teve razão. Eu tinha um certo apego a ele, por questões líricas. Mas acho melhor do modo como ficou, transpondo as frases mais indispensáveis do “prefácio” para outros lugares. (Sabino; Lispector, 2011, p. 185)

³ A carta é datada somente de setembro de 1956. Segundo Fernando Sabino, organizador das missivas contidas em *Cartas Perto do coração*, duas páginas desta carta foram extraviadas. Nelas continham as opiniões e comentários gerais sobre o romance. O autor, reitera que posteriormente (na página 142 da obra) poderiam ser encontradas essas informações.

⁴ Nota das leituras dos originais - Fernando Sabino se preocupa em mencionar a página e a linha, caso o leitor queira comparar com a edição da Rocco de 1998.

⁵ A edição usada neste trabalho é a Rocco, de 1999.

Pode-se considerar, no entanto, como destaca Evando Nascimento, “uma grande perda a retirada do prefácio” (Nascimento, 2012, p. 284) justamente porque ele assumia um papel de correlacionar temas e elementos inerentes à narrativa. Isto é, a ideia do silêncio e da natureza – a natureza morta que o próprio título revela – que percorre a narrativa; a trajetória mística de Martim; a própria relação desconstrutiva do narrador em ser – tornar-se e depois ser, também, pela própria experiência lírica do prefácio. Lispector, por sua vez, em carta de 21 de setembro de 1956, pergunta ao amigo, se, de fato, o “prefácio” prejudicaria muito o romance, e diz que “meditaria” a respeito de retirá-lo ou não, acrescenta: “meditar comigo é sempre uma coisa esporádica, além do que tenho que vencer minhas próprias teimosias.” (Sabino; Lispector, 2011, p. 132)

Fernando Sabino sugere alterações “menores” acerca do livro, o escritor recomenda palavras que iriam harmonizar melhor, ou que fariam mais sentido naquele contexto empregado como, por exemplo, ele escreve: “Pág. 6 (pág. 15, linha 31) – quinhentos quilômetros é demais. Quem sabe você queria dizer cinco ou, no máximo, cinquenta? Quinhentos quilômetros é mais que do Rio a São Paulo.” (SABINO; LISPECTOR, 2011, p. 145), na edição que se teve acesso neste trabalho, de 1999, encontra-se “cinquenta quilômetros” (LISPECTOR, 1999, p. 15), portanto, a escritora aceita a sugestão – e, neste aspecto, quase todas são aceitas.

Em diversos outros comentários de Fernando Sabino sobre o romance, ele aponta para o uso indevido de certas palavras e sobre algumas de suas impressões, fazendo o papel de revisor o escritor às corrige. A maior parte dos apontamentos que fez Fernando Sabino a escritora incorpora ao texto, ora retirando frases ou palavras, ora incorporando as sugestões.

3. ENTRE PULSOS E MATÉRIA MORTA: O PROBLEMA DO TÍTULO

Em 1956, com o livro já finalizado e sendo copiado, a escritora de *Perto do coração selvagem* já havia dado o título à obra: *A veia no pulso*. Sabe-se, portanto, que o romance

foi publicado com outro título. O problema do nome é longamente discutido com Fernando Sabino, mas também com outros correspondentes, como João Cabral de Melo Neto e Tânia Kaufmann, que ao saber do assunto enviam, através das cartas sua “opinião”, às vezes uma opinião-crítica, outras apenas sua opinião enquanto leitor. Como destaca Evando Nascimento “o título é um dos lances mais dramáticos na preparação do livro, e compõe por si só um ‘romance ocluso no romance’.” (Nascimento, 2012, p. 284).

Em carta enviada a Fernando Sabino, datada de 7 de maio de 1956, Clarice declara que embora já houvesse escolhido esse título, ela achava-o “solto”. Posteriormente, nas “correções” de Sabino, ele também afirma seu pouco apreço pelo título. Sobre isso, escreve:

Título - Acho bom, mas pouco eufônico. Soou mal a todo mundo que falei, por causa de “aveia”. Qualquer dos títulos das três partes, para o meu gosto pessoal, é melhor. “COMO SE FAZ UM HOMEM”, “O NASCIMENTO DO HERÓI”, “A MAÇÃ NO ESCURO”. Com um pouco de esforço se encontraria no próprio livro título melhor que o exprimisse. Mas como disse, questão de gosto. (Sabino; Lispector, 2011, p. 142)

Clarice, por sua vez, responde:⁶

- Ainda não decidi sobre o título... Me disseram que cortasse o “A”, e ficaria “Veia no pulso”. Mas não só acho que muda o sentido, como fica muito lítero musical: estou enjoada de veias e pulsos. Tive algumas ideias, todas meio ruins. Como: “O aprendizado”. Ou “A história de Martin”. Vou pensar ainda. Se você tiver alguma iluminação, me ilumine, estou de luz apagada. (Sabino; Lispector, 2011, p. 142)

Fernando Sabino aponta para uma questão evidente quando destaca que dentro do próprio livro poderia se encontrar um título melhor e, sobretudo, quando reitera que qualquer um dos títulos das três partes ficaria melhor. Principalmente, porque todo o romance está atrelado ao título – como força motora. É possível encontrar as várias

⁶ As respostas estão inseridas abaixo dos comentários de Fernando nas mesmas notas, encontradas na página 142 da 5ª edição de *Cartas perto do coração*, publicada em 2011.

menções à matéria morta da “Maçã” na obra. Como na ocasião em que cai cascas de maçã da roupa de uma das personagens:

Então, como ela se abaixasse por um momento, caíram de sua blusa cascas de maçã. O que, antes mesmo dele entender, confirmou de algum modo a doçura daquela moça. Ele sorriu apanhando as cascas, virou-as entre os dedos, e começou então a não compreender: não havia dúvida, eram mesmo cascas de maçã. (Lispector, 1999, p. 188)

Ou, no reconhecimento de Martim através da “Maçã”, já ao final do romance,

Porque entender, aliás, é uma atitude. Martim, muito satisfeito, tinha essa atitude. Como se agora, estendendo a mão no escuro e pegando uma maçã, ele reconhecesse nos dedos tão desajeitados pelo amor uma maçã. Martim já não pedia mais o nome das coisas. Bastava-lhe reconhecê-las no escuro. E rejubilar-se, desajeitado. (Lispector, 1999, p. 296)

Assim, toda a narrativa está diretamente ligada ao título da terceira parte, que aponta para o “início” de tudo, como escreve Carlos Mendes Sousa na obra *Figuras da escrita* (2000),

Trata-se de uma história cujos títulos das três partes constitutivas reenviam directamente para a criação: “Como se faz um homem”; “Nascimento do herói”; “A maçã no escuro”. O homem vai fazer-se depois da queda, estando a queda representada no crime. Uma espécie de recriação do princípio do mundo — assim deve ser entendido o primeiro gesto da personagem que pretende encontrar o nome para as coisas do mundo. Note-se a importância da recorrente palavra “mundo”: fala-se do conhecimento do mundo e da reconstrução do mundo, era essa a tarefa do homem, maior mesmo que o tempo (cf. p. 129). (Sousa, 2000, p. 137)

Neste sentido, observa-se a pouca relação que se estabelecia entre a narrativa e o título de *A veia no pulso*, que aparece sobretudo no prefácio, mas que, no entanto, foi retirado da obra. Há algumas relações estabelecidas entre “veias” e “pulsos”, ao longo da narrativa. Por exemplo, quando Martim toca o “pulso da vida” (Lispector, 1999, p. 175) e, em outras citações em que é exercida a mesma relação.

A escritora também comenta, em carta datada de 25 de janeiro de 1957, com João Cabral de Melo Neto sobre a obra, em que se destaca os problemas redundantes do título e comentando – em outras palavras – aquilo que já havia escrito a Sabino:

Dei o título de “A veia no pulso” - mas agora está sem título porque só eu não tinha descoberto o cacófato de “aveia”, os outros sentiram logo; será que se pode dizer que “o escritor é sempre o último a saber”? Alguém aqui me sugeriu que simplesmente cortasse o “a” e ficaria “Veia no pulso”. Ora, aí é que entra meu excesso de sutileza: acho que “Veia no pulso” é inteiramente diferente de “A veia no pulso”, de modo que o livro continua sem batismo. (Lispector, 2020, p. 608)

Nem todos, no entanto, são contrários ao título. A resposta de Cabral vem um mês após a carta da escritora, em carta de 6 de fevereiro de 1957, e ele declara:

Quem foi o errado que foi contra *A veia no pulso*? Acho que v. não deve mudar, absolutamente. Em 1º lugar porque veia no pulso não é, como v. diz, a mesma coisa; em 2º, porque A veia não é absolutamente cacófato. Cacófato é o som ridículo ou feio. “A veia”, no máximo pode parecer ambíguo, o que não é a mesma coisa. Mas ambiguidade não é motivo para tirar e sim para deixar. E mesmo que ambiguidade é essa? Se o nome do livro fosse *Aveia no pulso*, ainda se poderia criticar sob o ponto de vista de ser ambíguo ou causador de mal-entendido. Mas o nome é “A veia”, isto é, a coisa mesma que há no pulso e portanto não há por que mudar nada. Se na língua falada fôssemos criticar todos os sentidos duplos provocado pelo artigo ou pela preposição “a” teríamos de ficar calados. Por outro lado, só um idiota, ouvindo A/VEIA NO PULSO pode entender Aveia no pulso. Falo no [...] E a língua é só para ser ouvida? Essa que deram a v. não deve dar nenhuma bola e dizer que é aveia no pulso mesmo. Aveia que o personagem leva para que os burros venham comer-lhe na mão. [...]. (Lispector, 2002, p. 213)

Outro aspecto do qual retrata Clarice sobre títulos possíveis merece uma breve atenção. “O aprendizado” que ela havia pensando como título não foi utilizado, no entanto, é aproveitado posteriormente quando publica *Uma aprendizagem*⁷ ou *O livro dos prazeres*, em 1969. E é possível perceber nos dois romances a mesma ideia de transformação, em que, se tem de um lado Martim, que se desconstrói para depois se reconstruir, e novamente, *Ser*. Por outro lado, Lóri está no campo do nascimento, ela

⁷ Grifo nosso.

não foge, mas como Martim, ela está na “noite escura da vida”, em que reina o silêncio e o vazio. Os dois personagens, portanto, ao fim da narrativa encontram o começo, isto é, um novo meio de existir e ser.

Em carta de 26 de setembro de 1946, Fernando Sabino escreve à amiga sobre o título, declarando que teve “uma ideia maluca”:

O título de seu livro: pensei, pensei, pensei, só me veio também ideia maluca. Na sua carta há uma frase assim: “o melhor é não precipitar a publicação, provavelmente as transformações poderão ser feitas citando página e linha.” O seu T minúsculo parece maiúsculo, de modo que no primeiro momento me pareceu que você estava chamando o livro de “Transformações”... Pensei qualquer coisa na base de reconstrução de um homem, mas só me ocorreu “O Homem Feito”, que é título de uma novela minha, se quiser eu cedo... Relendo o livro certamente se encontra um título, nas frases próximas de “a veia no pulso” ou alguma ideia parecida. Um título do Hélio, que ele não usou, me vem também à cabeça: “Os trabalhos do Homem” - mas não resolve. “O Nascimento do Herói” não é ruim, mas acho que não serve, não é? “A Maçã no Escuro” ainda é o melhor que me ocorre, apesar de meio natureza-morta e portanto pouco comercial - como diria o editor. Estão me ocorrendo coisas de fazer rir, desculpe. (Sabino; Lispector, 2011, p. 137)

Na correspondência entre Clarice e Fernando, após a carta citada, não se trata mais acerca do título. No entanto, a escritora opta na ocasião da publicação pelo título *A maçã no escuro*.

Outro aspecto que será abordado brevemente é o termo “natureza-morta” empregado por Sabino para relatar acerca do título de *A maçã no escuro*. É também Evando Nascimento que ressalta sobre esse aspecto quando faz alusão ao título em francês do romance, declarando que achou genial a opção de tradução justamente por tratar sobre “o construtor de ruínas”, que é, como foi observado, toda a trajetória de Martim. No entanto, ao mesmo tempo em que ele faz o elogio ao *Bâtisseur de ruines*, ele também comenta que prefere a própria “natureza-morta” do título de *A maçã no escuro*. (Nascimento, 2012, p. 285)

Dessa forma, o próprio vínculo que é estabelecido entre Martim e a natureza aponta para essa natureza-morta que compõe toda a narrativa. Assim, destaca-se a infinita escuridão e silêncio que existe na travessia do protagonista. De acordo com

Carlos Mendes Sousa, a obra pode ser considerada como “A Maçã no Escuro ou a reescrita da origem da linguagem e do mundo da literatura” (Sousa, 2000, p. 127). Nesse sentido, pode-se evidenciar para a própria natureza-morta da produção do romance, isto é, o próprio livro se escrevendo no escuro,

No final de *A Maçã no Escuro*, ocorre a expressão "eppur si muove". Se a maçã pode ser a maçã bíblica do princípio, também será a maçã universo de Galileu e será ainda a maçã de Newton. Na maçã lispectoriana reencontrar-se-ão todas essas figuras míticas, não cristalizadas, antes em movimento. (Mendes, 2012, p. 128)

É estabelecida durante toda a narrativa as relações dos personagens com a vida vazia, as interpelações com a natureza: Martim ao segurar o passarinho contra o peito – e na mesma medida, após a fuga, ele tornar-se o passarinho. Assim, lê-se a natureza insossa sempre acompanhar Martim,

E então é que, pela primeira vez, o homem pareceu ver alguma vantagem no fato das pedras serem mais duras que nossa imaginação, e imutáveis e intransigentes, aquela natureza humana das pedras ou aquela coisa de pedra que é nossa natureza. Pela primeira vez, teve alívio de não ser tarefa sua a criação do mundo: pois na sua construção ele se via de repente como um homem que tivesse construído um quarto sem porta e ficasse preso dentro. (Lispector, 1999, p. 182)

Além disso, a escrita do romance em primeira pessoa gerou um debate extenso na correspondência entre os escritores, e muitas “reflexões internas”⁸ para Clarice Lispector. Como evidência Carlos Mendes Sousa, *A maçã no escuro*, foi “infinitamente reescrito” e, além disso, continua a ser escrito no escuro. A relação que o autor estabelece é a de, justamente, tratar da escrita do romance como objeto de “experimentos” para Lispector. Nesse sentido, há na escrita – ou ainda, na reescrita – do romance o jogo em mostrar-se ou não se mostrar, e esse problema leva a outro: o “tom” do livro.

⁸ Clarice fala sobre isso em carta de 24 de janeiro de 1957, enviada a Fernando Sabino. (Sabino; Lispector, 2011, p. 185)

Conforme escreve Lispector, desde o início da escrita do romance o tom conceituoso/ dogmático foi um aspecto que a preocupou. Evando Nascimento enfatiza que, para ele, o romance *A maçã no escuro*, é – junto com *Água viva* (1973) e *A descoberta do mundo* (1984) –, um dos livros mais fascinantes de Clarice Lispector. Não exatamente pelo aspecto da realização literária, mas pela “força do pensamento que articula o texto e se afirma através do *errar*.” (Nascimento, 2012, p. 284). O aspecto que relata o crítico é abordado por Clarice nas missivas. Ela se “justifica” a Fernando Sabino mostrando os motivos pelo qual o livro teve o tom conceituoso – que, segundo ela mesma, se “autoafirma” e “moraliza”. Assim, ela escreve a Fernando, em carta de 21 de setembro de 1956, dois pontos que destacam o problema:

1) Eu queria me pôr completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens, não queria misturar “minha vida” com a deles. Isso era difícil. Por mais paradoxal que seja, o meio que achei de me pôr fora foi colocar-me dentro claramente. Como indivíduo à parte, foi “separar-me” com “eu” dos “outros”. (Está confuso?) Hesitei muito em usar a primeira pessoa (apesar desse tipo de isenção me atrair), mas de repente me deu uma espécie de atitude de “todo mundo sabe que o rei está nu, por que não dizer?” - que na situação particular, se traduziu como: “Todo mundo sabe que ‘alguém’ está escrevendo o livro, por que então não admiti-lo?”

2) Outro motivo do tom conceituoso, esse motivo mais íntimo e puramente pessoal, foi (suponho) a necessidade de enfim não ter medo de, afirmando, errar. Foi uma coragem, se bem que trêmula, se bem que incrédula de si mesma. [...] (Sabino; Lispector, 2011, p. 131)

Fernando Sabino, na carta seguinte datada de 26 de setembro de 1956, no entanto, escreve a Clarice que, para ele, o romance não possuía um tom conceituoso e dogmático, mas que algumas frases, o prefácio e a utilização excessiva da primeira pessoa o eram e por isso que sugestionou que fossem retiradas, ou que fosse reduzida a ocorrência de aparição durante a narrativa. A proposta em colocar-se dentro do livro, isto é, a reafirmação de que existe um escritor escrevendo, e que esse escritor permanece presente dentro do livro, era para Sabino uma atitude quase redundante, em que ele sublinha que “certas coisas não se dizem, porque dizendo, deixam de ser ditas pelo não dizer, que diz muito mais.” (Sabino; Lispector, 2011, p. 134-135).

A proposta de Lispector colocando-se dentro do livro – quase como uma personagem – era justamente ir contra a ideia da “Morte do autor”, idealizada por Roland Barthes. De acordo com o crítico, a tendência em afastar o autor do texto escrito é moderna, essa tendência consiste em pensar acerca da narrativa escrita no presente, como o “escrito aqui e agora”. Clarice Lispector propôs então a ideia contrária. Segundo Barthes:

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. (Barthes, 2004, p. 2)

É, nesse sentido, ao problematizar a questão do autor como proprietário de seu texto. Nesse jogo indecifrável entre a escrita em primeira e a terceira pessoa como ato transgressor para os anos de 1950/1960, que se pode considerar o experimento literário que tentou Lispector na escrita de *A maçã no escuro*.

Fernando Sabino destaca que o livro da amiga é exatamente o que ela tentou realizar – e que a primeira pessoa só reafirmaria o que já está escrito –, ele escreve em carta de 26 de setembro de 1956: “[...] Você não só teve a necessidade de afirmar enfim alguma coisa, como na realidade afirmou. Mas isso nada tem a ver com a sua “presença” no livro, nem com os comentários seus de autora.” (Sabino; Lispector, 2011, p. 135). Como aponta Evando Nascimento,

Ao contrário do que se imagina, o comparecimento da autora ao longo da narrativa somente faria embaralhar os papéis, dando relevo ao ator ou à atriz principal: a escrita fulgurante em torno dos personagens e do mundo. Nisso consistia o *erro essencial* que reforçaria a radicalidade da obra, construída não sobre os andaimes sem viço de uma instituição arcaica, mas como ato desconstrutor, performático, de uma autora que nasce e morre dessublimada junto com seu texto, o *Objecto gritante*. Seria um gesto audacioso trazer os “eus” de C.L. de volta, *ipsis litteris* - mais uma vez, e no sentido inverso, com a colaboração do escritor Fernando Sabino. Isso tornaria a obra menos perfeita, porém mais errática, mais inteiramente ao lapso, à alteridade e à diferença. (Nascimento, 2012, p. 286)

Dessa forma, na mesma carta referida acima, de setembro de 1956, Clarice pergunta ao amigo se realizar essas mudanças da primeira pessoa para a terceira não exigiria trabalho intenso em relação à obra. Por sua vez, Fernando Sabino não confirma essa hipótese, alegando que as mudanças seriam poucas e destacando que o livro se encontrava já em ótimo estado para a publicação. Que o romance do modo que estava “se impõe, sua estrutura é perfeitamente legítima, as alterações sugeridas não alterariam grande coisa.” (Sabino; Lispector, 2011, p. 135). Embora a escritora mantivesse certo receio de ter de fazer mudanças estruturais na obra que já estava pronta, sobretudo, em relação à primeira pessoa que deveria ser transformada em terceira, ela o faz.

Em *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, Evando Nascimento ressalta que existe uma relação entre a autora – quando ela se coloca dentro da narrativa, através da primeira pessoa – e o próprio enredo. De acordo com o crítico, apesar de achar a obra “extraordinária” como foi publicada, ele aponta que – assim como o prefácio – a retirada das marcas do “eu” foi uma grande perda. Nascimento, evidencia o próprio autor como um construtor. A comparação é interessante, visto que, Clarice Lispector em entrevista fornecida a Marina Colasanti, Affonso Romano de Sant’Anna e João Salgueiro, em 1976, ao comentar sobre o romance *A maçã no escuro* e ser indagada sobre qual personagem era mais Clarice Lispector. A escritora responde: “Talvez Ermelinda e Vitória, porque ela era frágil e medrosa. Vitória era uma mulher que eu não sou, prepotente... Eu sou o Martim.” (Colasanti; Sant’Anna; Salgueiro, 2023, p. 29).

Assim, aludindo o personagem de Martim que durante toda a narrativa busca sua reconstrução, conforme destaca Nascimento: “Seria, contudo, da maior importância que o livro tivesse um construtor ou uma construtora *explícitos*. Dois construtores, na verdade: Martim (o protagonista) e Clarice, um homem duplo de uma mulher, e vice-versa, sem que ninguém tenha primazia na história em curso.” (Nascimento, 2012, p. 284). Ainda assim, após a quase “reescrita” do romance, o livro ainda conservava o aspecto da autora como uma “construtora” – utilizando o termo de Evando.

4. O MEIO EDITORIAL COMO OBSTÁCULO PARA A PUBLICAÇÃO DE *A MAÇÃ NO ESCURO*

Com o livro finalizado em 1956 – após as correções e a “reescrita” –, inicia-se a saga da publicação de *A maçã no escuro*. Em carta enviada a Fernando Sabino, datada de 7 de maio de 1955, Clarice relata sua preocupação precoce com a publicação do romance. Assim ela escreve:

Fernando, que editor você acha que quereria publicar “A veia no pulso”? (o livro tem 400 páginas). Se você me disser o nome de dois ou três possíveis, eu escreverei para eles “oferecendo”. Mas queria que fosse um editor que pudesse publicar sem demora, o mais rápido possível - e não promessa para quando houver tempo. Esperas me fazem mal, me atrapalham, fazem de mim uma impaciente. Não tem que ser bom editor, tem que ser rápido - e me deixar então livre. Para quem devo escrever? (Sabino, Lispector; 2011, p. 121)

A partir dessa carta, portanto, o amigo passa a fazer as mediações e ajudá-la a contatar os editores. Inicia-se o problema: Fernando Sabino menciona que sugeriu a publicação para a Editora “Agir” e a “Civilização Brasileira”. O escritor destaca que a Civilização “praticamente se compromete a publicá-lo.” (Sabino; Lispector, 2011, p. 123). Além disso, Sabino menciona que falou sobre o romance a outras pessoas no objetivo de conseguir uma editora que publicasse com rapidez para a amiga. Ele comenta com Lispector em carta de 8 de junho de 1956:

[...] O Otto falou ao irmão do Zé Olympio, que também se interessa (*você queira ou não, seu nome tem prestígio pra burro*), mas eu acho que no Zé Olympio você não conseguiria a urgência da publicação que lhe interessa. E essa urgência, na Civilização, significa no máximo sair ainda este ano, é o que Ênio Silveira pode prometer. Acho que você não consegue em nenhuma editora maior rapidez, e na minha opinião você deve aceitar, pois eles distribuem bem e costumam vender. (Sabino, Lispector; 2011, p. 123, grifo nosso)

Embora o amigo mencione sobre o prestígio do nome de Clarice, isso não exclui os embates da publicação para ela. Assim, em carta posterior destinada à Fernando, a escritora aceita que a publicação fosse realizada pela Civilização, comentando seu

apreço pela editora. Somente em 25 de outubro de 1956, em carta de Clarice Lispector para Fernando Sabino, ela escreve que Ênio Silveira (editor da Civilização) iria falar com ela, por carta ou pessoalmente, sobre a publicação do romance. A insegurança de Clarice Lispector com a publicação – mas, sobretudo, com a crítica – é evidenciada em muitas cartas. A necessidade de se ver livre da obra, ou o medo pelo desprestígio, vem sobretudo com a afirmação de Álvaro Lins: “Clarice é um dos muitos chamados mas não escolhidos” (Lispector, 2020, p. 266).

Dessa forma, em dezembro do mesmo ano, Ênio Silveira não havia ainda se manifestado sobre a publicação do romance, e os problemas editoriais preocupavam a autora. E ela relata em carta-cópia⁹ datada de 14 de dezembro de 1956,

[...] Ora, me amola um pouco ficar implorando, pondo os outros em situação de ter que dar desculpas, ou lutando por uma causa que não me é particularmente simpática, isto é, por um livro que não adoro, e oferecendo de editora em editora e esperando o veredicto, e depois encabulada por ver os outros terem prejuízo. Já passei por isso. Em segundo lugar, vamos imaginar que por acaso, depois de ler, José Olympio continue a dizer que publica. Mesmo nesse caso, não creio que me interesse porque será em 1958. Deixa eu explicar: quando escrevo uma coisa, vou me desgostando dela aos poucos, mas com alguma rapidez, e se não é logo publicada, minha vontade é não publicá-la mais, ou então, quando é publicada, sinto apenas mal-estar. [...] Para resolver o duplo problema de J. Olympio não querer o livro e ter que depender de novo editor, e do fato da demora (se diz 1958 vale como 1999), resolvi, em plena e sã consciência, misturada com alguma malcriação, que pagarei a edição do livro - diretamente a alguma oficina, em base estritamente comercial: que o livro seja impresso agora, que eu reveja as provas, que eu pague o trabalho. [...]. (Sabino; Lispector; 2011, p. 170-171)

Embora na carta Clarice mencione que poderia pagar pela publicação, somente para “livrar-se” do romance, ela não o faz. As razões são óbvias após leitura da correspondência da autora: a vida financeira de Clarice não era estável, como demonstra o pedido de ajuda da escritora a Sabino, em 1953, para trabalhar na revista

⁹ Essa carta foi primeiramente enviada a Rubem Alves, que era, além de escritor, amigo de Clarice Lispector. A escritora envia uma cópia da carta a Fernando Sabino.

Manchete, porque sua reserva financeira estava chegando ao fim. Além disso, em 1956 a escritora era também mãe de dois filhos, Pedro com 8 anos e Paulo com 4 anos.

Já em carta de janeiro de 1957, Fernando Sabino escreve a Clarice sobre as opiniões que teve Ênio após a leitura do romance, dizendo que ele ficou “esmagado sob o impacto da leitura de Clarice Lispector” (Sabino; Lispector, 2011, p. 180). O amigo, exercendo sua função de mediador entre o mercado editorial e a obra clariceana, lhe escreve afirmando que a publicação da obra estava “garantida”. Passa-se três anos de espera¹⁰, em carta de Fernando Sabino a Clarice Lispector, datada de 16 de fevereiro 1959, ele escreve: “Quanto ao romance, propriamente, o *ênio*, cujo nome passo a escrever com letra minúscula até que o publique, me disse que sairá em meados deste ano [...]” (Sabino; Lispector, 2011, p. 188).

A carta-resposta de Clarice Lispector a Fernando Sabino é datada de 11 de março de 1959, última carta que Clarice envia ao amigo do exterior e nela não se comenta sobre o romance. O livro, portanto, continua com a promessa de ser publicado. Conforme relata Sabino, pouco tempo depois, em 1956, retornaria ao Brasil Clarice Lispector, ficando assim, juntamente com Fernando Sabino empenhados na publicação dos livros da autora pela Editora Sabiá¹¹. O romance, no entanto, foi publicado somente em 1961, pela primeira vez pela Editora Francisco Alves.

Anos depois, a última missiva que fecha o livro *Cartas perto do coração*, é enviada por Fernando Sabino em 29 de janeiro de 1969, após receber os originais de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicado no mesmo ano. Impressionado com o romance, o amigo comenta que não merece mais ser leitor de Clarice Lispector. Na carta ele se dedica a contar suas impressões do romance sem, no entanto, fazer correções como fez em *A maçã escuro*. Como destaca Evando Nascimento,

¹⁰ De janeiro de 1957 até fevereiro de 1959 os escritores não se corresponderam.

¹¹ A editora Sabiá foi fundada por Fernando Sabino e Rubem Alves.

[...] Ao receber os originais de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, recusa-se dessa vez a fazer qualquer correção. Seja, como reconhece, por não jogar mais a mesma partida de Clarice, seja por perceber que não há, nunca houve, nada a corrigir nessa tortuosa escrita - ele declina a solicitação da amiga. (Sabino; Lispector, 2011, p.287)

Assim, encerra-se a correspondência dos autores, alcançando, portanto, a maturidade literária, como foi discutido na correspondência entre os escritores.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolvimento deste trabalho buscou-se investigar como a correspondência de Clarice Lispector foi um meio importante, senão fundamental, para a sua vida literária e para a sua produção de contos e romances. Dessa forma, foi analisada a carta em seu âmbito documental, isto é, analisamos os bastidores de escrita e pós escrita que permearam a obra *A maçã no escuro*. Além do estudo da carta como uma antecâmara da produção literária, foi percebido como as missivas da escritora permitem aos leitores acompanharem sua carreira literária, desde as influências adquiridas, bem como seu amadurecimento para as questões que envolviam arte e literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. [1984] Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

COLASANTI, Marina; SANT'ANNA, Affonso Romano; SALGUEIRO, João. "Entrevista entre amigos". *Quatro Cinco Um*, ano 7, nº 72, agosto de 2023.

GOMES, Ângela de Castro. "Escrita de si, escrita da História a: a título de prólogo". In.: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1961.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Org. Larissa Vaz. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2020.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2012.

NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

SABINO, Fernando, LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2011.

SOUSA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Coleção Poliedro: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

Recebido em: 02/05/2023.

Aceito em: 11/08/2023.

NOTÍCIAS DE JORNAIS EM *ESSA GENTE*, DE CHICO BUARQUE¹

NEWSPAPER NEWS IN *ESSA GENTE*, DE CHICO BUARQUE

Roberta Lehmann²

RESUMO: Este trabalho pretende apresentar de que modo a ficção incorpora as notícias de jornais do Brasil, em *Essa gente* (2019), de Chico Buarque. Para tanto, analisa-se a relação intertextual entre alguns trechos do romance em que o assunto e as datas coincidem com notícias de jornais brasileiros. As notícias aparecem como pseudocolagens, uma vez que simulam colagens. Para fundamentar a análise, usa-se as reflexões de Lilia Schwarcz, Perry Anderson, Carlos Fico e Adilson Moreira.

Palavras-Chave: *Essa gente*; Chico Buarque; ficção brasileira contemporânea.

ABSTRACT: This work intends to present how fiction incorporates news from newspapers in Brazil, in *Essa gente* (2019), by Chico Buarque. For that, it is analyzed the intertextual relationship between some excerpts from the novel in which the subject and dates coincide with news from the Brazilian newspapers. The news appears as pseudo collages, since they simulate collages. To support the analysis, reflections by Lilia Schwarcz, Perry Anderson, Carlos Fico and Adilson Moreira are used.

Keywords: *Essa gente*; Chico Buarque; contemporary Brazilian fiction.

Chega estampado, manchete, retrato
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais
Eu não entendo *essa gente*, seu moço
Fazendo alvoroço demais
(O meu guri – Chico Buarque, grifo meu)

1. INTRODUÇÃO

A intertextualidade, conceito que Kristeva (1974, p. 62) define como “todo texto é absorção e transformação de outro texto”, revela algo maior: o texto é um cruzamento de textos em que, no ato da leitura, se lê outros textos. Portanto, o texto literário é um

¹ O artigo é parte adaptada da dissertação de Mestrado “Política e poética em *Essa gente*, de Chico Buarque”, defendida em 2023.

² Doutoranda, UFPR, Capes.

cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversos textos desde o escritor, o destinatário, as personagens, até o contexto cultural atual ou anterior. Para a autora, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de outro texto” (Kristeva, 1974, p. 60).

Já Hutcheon (1991, p. 157) define a intertextualidade como uma manifestação formal de uma vontade de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo de organizar o presente por meio do passado. Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. Em *Essa gente*, ocorre a mistura entre fato e ficção, o narrador se apropria das notícias de jornais do país, possibilitando ao leitor a relação intertextual entre as narrativas.

Neste estudo, vou apresentar, a partir das perspectivas de intertextualidade de Kristeva e Hutcheon, como apreende-se o entrelaçamento entre *Essa gente* e notícias de jornais do Brasil publicadas entre 2016 e 2019. *Essa gente* (2019) trata sobre o passado recente, mostrando que os acontecimentos vividos no país nos últimos anos têm cara, jeito e cheiro de velhas práticas políticas. Chico Buarque não apresenta apenas uma reprodução mecânica de acontecimentos, no caso, de notícias de jornais. Mostra também uma consciência ideológica quanto à repressão política e social do Rio de Janeiro, e do Brasil. Os contextos social e político-histórico são transformados e passam a ser parte do texto físico, não sem questionamento daquilo que é apresentado.

Conforme Perry Anderson (2020, p. 13), nos anos 2017 e 2018, o Brasil foi palco de um drama sociopolítico sem paralelo em qualquer outro Estado de grande magnitude. Nos anos 2000, em todos os outros lugares – Europa, Estados Unidos, Índia, Rússia, China – a tendência da época era enrijecer o controle dos ricos sobre os pobres, do capital sobre o trabalho, e ampliar o abismo entre eles tanto no Estado quanto na sociedade, com oligarquias híbridas ou neoliberais. Só o Brasil seguiu outra direção, ao

menos por um tempo. Os doze anos do governo do Partido dos Trabalhadores (PT) fizeram do Brasil um país cuja importância política ultrapassava suas fronteiras: uma nação que servia de exemplo e inspiração em potencial para outras, algo inédito em sua história moderna. Não por acaso, essa também foi a primeira vez que o Brasil agiu como uma potência capaz de desempenhar um papel independente no cenário internacional.

No período iniciado em 1964, um governo considerado radical demais foi derrubado por um golpe militar, que instaurou uma ditadura. Meio século depois, em 2016, outro governo foi derrubado por um golpe parlamentar, colocando Michel Temer no poder e abrindo espaço, nas eleições seguintes, para um fervoroso admirador da ditadura ser eleito presidente e em cujo governo havia mais ministros fardados que nos governos dos generais. Situação e regime já não são os mesmos (Anderson, 2020, p. 13).

2. É ISSO O BRASIL: O PASSADO QUE INSISTE EM NÃO PASSAR

Essa gente (2019) é escrito em forma de diário, em que são anotados sessenta e nove relatos, cartas, ligações e notificações enviados e recebidos entre 13 de dezembro de 2016 e 29 de setembro de 2019. O enredo é narrado envolvendo vários pontos de vista. Não existe uma narração ou um narrador único confiável. Ao contrário, são apresentadas séries de relatos e mensagens, multiplicando as perspectivas e vozes narrativas, como uma espécie de quebra-cabeça. O livro entrelaça várias mininarrativas, sem dizer ao leitor o que fazer com as personagens e acontecimentos anunciados. A ação principal gira em torno de Manuel Duarte, um escritor sexagenário e decadente. Perpassa espaços como o ficcional e o político-histórico, que se desdobram em imaginário, sonho e delírio.

O primeiro relato em que o narrador apresenta uma notícia de jornal é no dia 5 de janeiro de 2019. Nele, Duarte está sonhando com um voo de avião que está para se destroçar, pois é conduzido por um piloto ateu que perdeu a fé em milagre. No fim do

texto ele registra o despertar: “Foi esse meu último sopro de vida, e logo acordo enrolado no lençol com a televisão ligada: a partir de hoje, por decreto presidencial, posso ter quatro armas de fogo em casa” (Buarque, 2019, p. 17). Neste mesmo dia, o então presidente do Brasil assinou seu primeiro decreto como mandatário, o decreto nº 9.685, que flexibilizava os requisitos para a posse de arma.

Conforme levantamento realizado pela *Revista Veja*, nos anos de 2019 a 2021, o registro de armas de fogo pela Polícia Federal mais do que triplicou em relação aos anos anteriores (2016 a 2018). Foram registradas em média 153 mil novas armas, aumento de 225% em relação ao triênio anterior. A revista destaca que houve a expansão de registros por parte de cidadãos comuns, que alegam a necessidade de “defesa pessoal” (Marques, 2022, não paginado). Ou, como diz Chico Buarque na canção “As Caravanas”, a “gente ordeira e virtuosa”, que acha que “tem que bater, tem que matar” (Buarque, 2017, não paginado).

A flexibilização da posse de arma contribui, também, com o aumento das milícias. Sabe-se que as facções do crime organizado criaram um poder paralelo, uma economia ilegal, além de gerar violência com sua presença nas ruas das grandes e pequenas cidades. As milícias se comportam como grupos criminosos, pressionando as populações das periferias em troca de proteção. As milícias nasceram como grupos de autodefesa das comunidades e no contexto do controle das favelas pelo crime organizado. Logo evoluíram para o formato de bandos criminosos paramilitares que, sob a alegação de combater a criminalidade e o narcotráfico, exploram todo tipo de serviço ilegal sem deixar de manter laços estreitos com a polícia. São um exemplo de como a violência se instalou no Brasil, ganhando espaço aonde a lei não chega ou abre mão de chegar (Schwarcz, 2019, p. 160-182).

A questão da posse de arma vai ser fundamental para o desenvolvimento do enredo de *Essa gente* (2019) pois, a partir da flexibilização, Maria Clara adquire um revólver, que Duarte encontra na casa dela em 09 de março de 2019. Com medo de que

tente se matar, visto que ela fazia tratamento para depressão, ele fica com a arma. Sem saber o que fazer, no dia 15 de abril de 2019, Duarte sai da casa de Maria Clara com a arma na mão, sem perigo de encontrar algum pedestre, pois era madrugada. Entretanto, o segurança da casa do cônsul japonês o cumprimenta: “É isso aí, mestre! Tem que acabar com a raça desses bandidos!” (Buarque, 2019, p. 103). Esse incentivo das pessoas que o veem com a arma comprova o sentimento vigente em parte da população brasileira que apoiou ações presidenciais em favor do armamento. No entanto, além do ex-presidente, Wilson Witzel, então governador do Rio de Janeiro, dava carta branca aos policiais para matar moradores de favelas suspeitos de serem criminosos, cumprindo promessa da sua campanha eleitoral de que os policiais fariam cursos de atiradores de elite especializados em tiros de longa distância e precisão.

O objetivo era de que esses atiradores sobrevoassem as favelas do Rio de Janeiro em helicópteros das Forças Armadas, conforme Duarte narra em 3 de setembro de 2019:

Paranoia por paranoia, eu mesmo já tive ganas de me atirar debaixo da cama ao escutar o ronco de helicópteros a sobrevoar meu edifício de manhãzinha. [...] Era esperável que eu me confortasse com a presença deles, que estavam de campana para proteger a vizinhança contra possíveis bandidos malocados nas matas ao redor. Cumprida essa missão, os helicópteros dobravam as montanhas em direção à favela, aonde em voos rasantes às vezes disparavam balaços de fuzil a esmo (Buarque, 2019, p. 175).

Assim como no Brasil, na ficção de Buarque, a violência parece não ter fim. No relato de 6 de março de 2019, ocorre um assalto no prédio de Maria Clara; o assaltante estava atrás de um cofre, que não encontrou, saindo, então, sem nada. Duarte narra que poderia ser confundido como cúmplice do assaltante, um “mulato franzino”, pois entrou no prédio atrás de Maria Clara. Ele conta o que aconteceu com o assaltante:

Aparentemente a fim de se entregar, o assaltante solta o porteiro e baixa a arma, mas de repente sacode a cabeça e cai duro no chão. Foi um tiro na testa que tomou, disparado talvez de alguma janela vizinha por um atirador de elite. Deitado de

costas, se contorce inteiro ao levar mais uns tantos tiros à queima-roupa. Depois que se aquieta, os meganhas continuam baleando o cara, na barriga, no peito, no pescoço, na cabeça, eles o matam muitas vezes, como se mata uma barata a chineladas. Aos hurras e aplausos, os espectadores descem dos prédios e dos carros e correm para o palco da façanha. O policial do megafone retira de um golpe o capuz ensanguentado do sujeito, e na sua cara deformada reluto em identificar meu conhecido, o passeador de cães. A polícia não consegue impedir que os presentes chutem seu corpo (Buarque, 2019, p. 70).

Ou seja, o assaltante, que era o passeador de cães do prédio, foi julgado e condenado à morte pela população e pelos policiais e que estavam presentes na ocasião. Buarque coloca em questão aqui o que acontece quando se investe em armamento, seja para a polícia ou para os civis. Com a eleição de um governo de tom autoritário, a violência passa a ser legitimada pelo Estado. Inclusive com eventos de comemoração, como em 2 de abril de 2019, que na ficção acontece “um jantar de gala no Palácio Guanabara celebrou o lançamento da campanha Brasil: O Futuro é Hoje” (Buarque, 2019, p. 85). Enquanto isso, no mesmo dia, os jornais do Brasil noticiavam que Bolsonaro determinou comemorações dos acontecimentos de 1964. Conforme anunciado por seu porta-voz Otávio Rêgo Barros:

O presidente não considera 31 de março de 1964 golpe militar, ele considera que a sociedade reunida e percebendo o perigo que o país estava vivenciando naquele momento juntou-se civis e militares e nós conseguimos recuperar e recolocar o nosso país num rumo, que salvo melhor juízo se isso não tivesse ocorrido nós estaríamos tendo algum tipo de governo aqui que não seria bom para ninguém. Nosso presidente já determinou ao Ministério da Defesa que faça as comemorações devidas com relação ao 31 de março de 1964, incluindo uma ordem do dia patrocinada pelo Ministério da Defesa que já foi aprovada pelo nosso presidente (Barros, 2019, não paginado).

Chico Buarque datou o jantar de lançamento da campanha e comemoração do golpe no dia 2 de abril, e não em 31 de março, para marcar que a data ficou conhecida para esta finalidade. De acordo com o historiador Carlos Fico (2020, p. 49), havia certo medo da classe média incentivada pela propaganda contra Goulart que o associava ao comunismo, mas o presidente também fazia algumas afirmações imprecisas. Como, por

LEHMANN, R.. Notícias de jornais em *Essa gente...*

exemplo, abordando o movimento Cruzada dos Rosários, que reunia mulheres para “rezar contra o comunismo”. Goulart fez menção ao rosário, o que levou ao movimento “desagravo ao rosário”, que resultou nas *Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade*. A primeira, no dia 19 de março e a segunda no dia 2 de abril de tal ano, esta já depois do golpe, tornando-se uma espécie de comemoração pela derrubada de Jango.

Logo que Witzel deu a carta branca para os policiais atirarem em favelas no Rio de Janeiro, em Guadalupe, zona norte do Rio, no dia 7 de abril de 2019, o exército fuzilou um carro de família e matou o músico Evaldo dos Santos Rosa, com oitenta tiros; alegou-se que ele foi confundido com criminosos. As cinco pessoas que estavam no carro iam para um chá de bebê: Evaldo, a esposa, o filho de sete anos, o sogro e outra mulher (G1, 2019, online).

Na ficção, no dia 3 de abril de 2019, Duarte estava passeando com o cão, quando volta para a casa e narra: “o cão deve estar faminto, pois agora abocanha o jornal no chão do banheiro e começa a mastigar notícias: soldados disparam oitenta tiros contra carro de família e matam músico negro” (Buarque, 2019, p. 89). Na ocasião, o então presidente comentou a morte do músico: “O exército não matou ninguém, o exército é do povo e não pode acusar o povo de ser assassino, não. Houve um incidente, uma morte” (O exército, 2019, não paginado).

Chico Buarque, em *live* da *Estação Sabiá*, comenta esse comportamento em relação às várias mortes nas favelas:

Ontem uma deputada de Minas [referência a Andreia de Jesus] foi denunciar a morte da Kethlen e foi esculachada por três ou quatro deputados bolsonaristas, na base disso, de quem morreu é porque tem que morrer mesmo, bandido bom é bandido morto, essas conversas todas. Não há a menor compaixão entende, é fim de linha, não há civilização mais que resista, [...] se o poder ficar na mão dos militares, porque a gente tem que estar sujeito a isso, quer dizer um general moleque dá um soco na mesa, a República treme, a gente está sujeito a esse tipo de coisa, não pode mais, é claro que no Uruguai, na Argentina, no Chile, isso não aconteceria, eles não voltariam assim com essa desfaçatez, achando que são donos desse país, não são donos porra nenhuma, não são nada (Buarque, 2021, não paginado).

O *slogan* “bandido bom é bandido morto”, mencionado por Buarque, é usado pelas polícias e na política brasileira. O bordão é sucessor de outro: “bandido que atira num policial não deve viver”, usado pelo detetive Le Cocq no período da ditadura cívico-militar. Segundo Márion Strecker, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Milton de Oliveira Le Cocq foi morto em uma emboscada, que resultou num tiroteio. Era 27 de agosto de 1964, Manoel Moreira, apelidado de Cara de Cavalo, foi acusado pela morte do detetive. Strecker explica que Cara de Cavalo era um jovem da extinta Favela do Esqueleto. Foi jurado de morte, caçado por dois mil policiais em quatro Estados do país. Pessoas parecidas com ele chegaram a ser mortas por engano. Foi morto em casa, enquanto dormia, mais de cem tiros foram disparados contra ele pelos policiais, sendo que cinquenta e dois atingiram-no (Strecker, 2020, não paginado).

Mais tarde, soube-se que Cara de Cavalo havia sido executado pela Scuderie Detetive Le Cocq, um grupo de extermínio que chegou a ter sete mil associados e só foi considerado oficialmente extinto em 2005. Desse grupo de extermínio, surgiu o Esquadrão da Morte, organização paramilitar criada na Guanabara (hoje Rio de Janeiro) no final dos anos 1960. Era formada por policiais, articulada por políticos e mantida por empresários. O objetivo era “limpar a cidade”, exterminando pessoas tidas como perigosas (Strecker, 2020, não paginado). Em seguida, outros grupos de extermínio surgiram, até chegar nas milícias, que controlam, atualmente, muitos territórios no Rio de Janeiro.

No romance, ficcionalizando uma notícia do jornal, no dia 22 de abril de 2019, Duarte narra:

Vista aqui de baixo, parece um desmoronamento aquela profusão de gente cor de terra que desce o morro do Vidigal. Chegando ao pé da favela, os moradores fecham a avenida Niemeyer e interpelam aos gritos os policiais de plantão. Não demora a aparecer o reforço, um batalhão de choque com policiais mascarados e um veículo blindado com caveiras estampadas na carroceria. Por alguns minutos, é como se fosse uma partida empatada entre manifestantes que agitam seus cartazes de papel e soldados imóveis atrás de escudos de aço. Do nada, uma pedra,

um palavrão, uma senha, não sei que fagulha desencadeia o conflito, e os escudos avançam contra os cartazes. Um provável líder comunitário ordena pelo megafone a recuada dos manifestantes, que começam a se dispersar na avenida. É tarde, porém, porque a tropa já lança mão de bombas de gás lacrimogêneo, spray de pimenta, tiros de balas de borracha e golpes de cassetete no combate corpo a corpo [...]. No mesmo aparelho chegaram mensagens com novas informações sobre a morte do morador, que era superquerido de todos na favela [...]. Só que não era bandido, foi um gari que eles mataram pelas costas (Buarque, 2019, p. 119).

No mesmo dia, 22 de abril de 2019, os principais jornais do Brasil noticiavam que um gari comunitário foi morto pela Polícia Militar no Rio. Abaixo, a notícia do G1:

Um gari comunitário foi morto na noite desta segunda-feira (22) no Vidigal, na Zona Sul do Rio. Willian de Mendonça Santos morava e trabalhava na favela e, segundo os moradores, os tiros que o mataram partiram da polícia e houve protesto. A Polícia Militar disse que PMs trocavam tiros com bandidos na comunidade quando encontraram Willian já baleado. Ele foi levado pelos próprios policiais para o hospital. Na porta de emergência, parentes e amigos do gari receberam a confirmação da morte. [...] Moradores fizeram um protesto na Avenida Niemeyer, no fim da noite, perto do acesso à comunidade. A avenida ficou interditada por mais de três horas. Os manifestantes atearam fogo no meio da pista. O batalhão de choque foi acionado (G1, 2019, não paginado).

Nota-se, comparando a citação do romance com a notícia do G1, que o acontecimento foi incorporado na ficção, passando a fazer parte do enredo. No Brasil, conforme análise de Perry Anderson (2020, p. 148), a polícia é o mais implacável dos predadores. Divididas em um ramo militar e outro civil, numa proporção de cerca de três para um, são forças estaduais, não federais. À sua margem, proliferam as “milícias” informais, compostas por ex-policiais que atuam como seguranças privados ou à custa do tráfico de drogas. Na Polícia Federal, a promoção na carreira depende do número de prisões feitas, com base em práticas policiais que mal diferenciam venda de consumo de drogas, nem exigem testemunhas para a detenção em flagrante, de modo que se cria um atalho para a criminalização da pobreza, com jovens negros – para estes fins, pardos

e pretos indistintamente – sendo presos e enviados a cadeias onde há duas vezes mais detentos que vagas.

Mais uma notícia que gerou bastante polêmica no Brasil, foi quando o Ministério da Educação aprovou o projeto de militarização de escolas públicas em todo país, em 2019, que pode ser lida e acompanhada na íntegra no *site* do MEC. Na esteira deste projeto, uma carta do Ministro da Educação, Ricardo Vélez Rodríguez foi enviada para as escolas para ser lida pelos alunos

Brasileiros! Vamos saudar o Brasil dos novos tempos e celebrar a educação responsável e de qualidade a ser desenvolvida na nossa escola pelos professores, em benefício de vocês, alunos, que constituem a nova geração. Brasil acima de tudo. Deus acima de todos! (Rodríguez, 2019, não paginado).

A partir de então, professores, alunos e demais funcionários das escolas passam a ter que ficar enfileirados diante da bandeira do Brasil e ter que cantar o hino nacional. Fato este que é ficcionalizado em *Essa gente*:

Até a Rebekka, que não era muito de política, na última hora se juntou às duas, e lá foram elas de blusas vermelhas, customizadas com apliques de foice e martelo. Hostilizadas na rua e no ônibus que as conduziu, chegaram cuspidando marimbondos àquela escola de filhinhos de papai, que todo dia se perfilavam para cantar o Hino Nacional com a mão no peito. Foram recebidas por uma pedagoga que lamentou os incidentes mas se declarou impedida de reprimir os eventuais desafetos do meu filho, pois era sagrada a liberdade de expressão naquele estabelecimento. Então a Maria Clara a acusou de conivência com esse governo escroto filho da puta, cancelou a matrícula do guri, e a caminho de casa aventou a possibilidade de levá-lo para estudar em Lisboa, onde ele iniciaria o ano letivo já no próximo setembro (Buarque, 2019, p. 167).

Conforme Adilson Moreira (2020, p. 161), o direito à liberdade de expressão, defendido pela pedagoga da escola, é certamente um dos pilares da vida política contemporânea. Esse direito procura garantir a possibilidade de todas as pessoas poderem expressar suas ideias, mesmo aquelas que são contrárias às opiniões e aos interesses dos que detêm o poder. Ele permite a livre circulação de pensamentos, o que

é considerado essencial em um regime político no qual os indivíduos possuem diferentes concepções sobre a forma como as instituições devem operar.

Nesse sentido, doutrinadores afirmam que a liberdade de expressão estaria legitimada no interesse em defender a autonomia das pessoas. Esse direito seria, então, um mecanismo relevante para que a pessoa possa afirmar sua personalidade dentro da esfera pública. Parte-se do pressuposto de que expressar o pensamento significa projetar a personalidade individual, fator necessário para a realização humana. Ligada a essa justificativa de liberdade de expressão, está a posição segundo a qual o direito em questão tem a função de promover a tolerância. O encontro com o outro produz, com o conhecimento da realidade na qual ele vive, a necessidade de regulação da expressão de sentimentos pessoais decorrentes das diversas interações sociais (Moreira, 2020, p. 164).

No entanto, o que se observa em relação ao filho de Maria Clara, no trecho citado, é a presença do discurso de ódio. Para Moreira (2020, p. 167), o discurso de ódio cria obstáculos para a preservação da harmonia social e impede que membros de grupos minoritários possam desenvolver o sentimento de pertencimento. Esse tipo de comunicação tem como propósito específico comprometer um objetivo central do processo democrático: o reconhecimento da dignidade moral de todas as pessoas, um interesse fundamental de todas elas.

O discurso de ódio permite agravar a vulnerabilidade social de certas classes de pessoas, o que é claramente incompatível com a lógica inclusiva da democracia. Ou seja, liberdade de expressão que permite o discurso de ódio não é liberdade e sim opressão, permitindo que se perpetuem estruturas de poder que são contrárias à democracia, e que impossibilitam a igualdade de direitos prevista na Constituição Federal do Brasil. O filho de Maria Clara e Duarte sofre opressão na escola em função do posicionamento político dos pais, por este motivo o menino não quer mais frequentar as aulas. A escola, que poderia criar debates e aprofundar o conhecimento da história política do Brasil,

neste caso, se abstém e torna-se conivente com a violência contra a criança, como Maria Clara argumenta.

Além da questão sobre as escolas e sobre a liberdade de expressão, Buarque aborda a ameaça comunista, que foi objeto de campanha nas eleições de Jair Bolsonaro, ou o espectro comunista. Como explica Derrida, o comunismo sempre foi e será espectral, pois “assim como um fantasma, não morre nunca, está sempre por retornar” (Derrida, 1994, p. 136).

Bolsonaro usou do espectro do comunismo como argumento para se eleger, comparando-o ao período do golpe cívico-militar. O ex-presidente autorizou o Ministério da Defesa a comemorar esse acontecimento, pois, se ele não tivesse ocorrido, o país estaria em uma situação pior. Bolsonaro referiu-se a uma possibilidade de o Brasil ter se tornado comunista. Antes do golpe de 1964, diversos grupos militares, sem maior articulação, conspiravam em todo o Brasil com os mesmos argumentos usados por Bolsonaro.

Conforme Carlos Fico (2020, p. 51), a autorização para o golpe de 1964 veio do governador mineiro, Magalhães Pinto, após conversa que teve com o marechal Odílio Denis, no aeroporto de Juiz de Fora, no dia 28 de março. Segundo acreditavam vários militares e civis, Goulart daria um golpe de Estado e, inspirado no peronismo argentino, instauraria um regime apoiado nos sindicatos. Porém, na sequência – segundo pensavam essas pessoas –, dada a superioridade ideológica do comunismo em relação ao trabalhismo, o Brasil acabaria por tornar-se comunista.

No ano de 2018, Bolsonaro usou do mesmo discurso de 1964:

É o Brasil verde e amarelo e eles que representam Cuba, que representam o governo da Venezuela com a sua bandeira vermelha com a foice e o martelo em cima dela [...] A gente não vê uma camisa de nenhum candidato por aí, a não ser uns malucos aí 'Lula livre'. A gente vai curar esse pessoal aí, tenho certeza disso. Mas vamos curar com trabalho, hein? O antídoto para curar esse pessoal é carteira de trabalho, tem muita gente que votou no PT e está vindo para o nosso lado [...].

Vamos nos unir, [...] pela vontade de nos afastarmos de vez do socialismo, do comunismo (Bolsonaro em, 2018, não paginado).

O argumento de acabar com o socialismo e o comunismo no Brasil, no entanto, não é uma prática inédita. A historiadora Lilia Schwarcz (2019, p. 109) afirma que as práticas de corrupção estavam entranhadas no país, quando em 1964 os militares usaram a corrupção e o comunismo como argumentos principais para deflagrar o golpe e com ele instituir a ditadura.

De acordo com Perry Anderson (2020, p. 117), no dia 17 de abril de 2016, como que em um círculo sem saída, a história se repete: uma Câmara dos Deputados, na qual mais da metade dos membros enfrentavam algum tipo de investigação criminal, votou o *impeachment* da presidente Dilma. Em um processo orquestrado pelo então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, um deputado após o outro pegava o microfone, evocava Deus e a família e, ignorando as acusações meramente formais contra Dilma, votava por sua retirada do cargo. Bolsonaro comemorou uma vitória comparável àquela de 1964, quando os militares salvaram o país do comunismo. Sem os 37 votos fornecidos por seu próprio partido e pela encarnação do PFL, o *impeachment* teria fracassado.

A partir dessa guerra declarada ao comunismo, Buarque atribui às personagens Laila e Maria Clara a responsabilidade de serem comunistas na ficção, e de arcarem com as consequências disso. No dia 29 de abril de 2019, Duarte fala sobre Laila:

Chegou a trazer uns panfletos do SATEMRJ, o sindicato da sua categoria, onde ela costuma se alinhar aos comunistas. Queria levar a Maria Clara a uma reunião do partido, mas o dr. Kovaleski foi contra, achou que ela poderia deprimir [...]. Até comentou um recente atentado em sua cidade natal, e concordou que aqui por enquanto não temos terrorismo (Buarque, 2019, p. 128).

De início, Laila é a cuidadora da Maria Clara, indicada pelo Dr. Kovaleski, que é o médico que realiza o tratamento dela, porém as duas começam a se relacionar e decidem que é melhor sair do Brasil, conforme Maria Clara escreve para Duarte: “Confio

em que tomes tuas providências sem tardança, pois de nossa parte estamos tratando da mudança para Lisboa. Laila acredita que o ambiente no país em breve se tornará insuportável para gente de esquerda como ela e intelectuais em geral como eu” (Buarque, 2019, p. 149).

Decisões como esta do autoexílio aconteceram com gente de esquerda e intelectuais do Brasil, tais como Marcia Tiburi, Larissa Bombardi e Débora Diniz. Talvez, o caso mais emblemático tenha sido do deputado federal Jean Wyllys (PSOL – RJ), homossexual, assim como Laila e Maria Clara, que desistiu de tomar posse no início de 2019 em razão de ameaças recebidas. No ano de 2021, em entrevista ao programa Brasil de Fato, da *RedeTV*, Wyllys comentou:

Eu saí, não foi um autoexílio, foi um exílio, eu fui obrigado a sair porque a violência contra mim era muito grande [...]. Num país que se acostumou com assassinatos e torturas e outras violências contra a comunidade LGBT ver um deputado sendo torturado psicologicamente, com ameaças de morte, sofrendo as violências que eu sofria, não fazia muita diferença (Wyllys, 2021, não paginado).

Todavia, na ficção, o filho de Maria Clara passou também a ser alvo de ataques na escola, chegando a fugir e pedir refúgio para Rebekka, como narra Duarte no trecho abaixo:

[...] mas aí fico sabendo que zoam o menino por ser filho de comunistas. Mesmo a namoradinha, que pegou várias vezes na sua piroca sem achar ruim, o trocou por um colega de turma ao saber que meu filho nunca foi à Disney. Digo que isso é um absurdo, comunismo nem existe mais, fora que já lhe prometi uma viagem às praias da Califórnia. Esses fedelhos repetem qualquer merda que ouvem em casa, mas se meu filho quiser, posso comparecer à próxima reunião de pais e professores com uma camisa da Seleção Brasileira. O menino, no entanto, tenciona se transferir para uma escola pública na favela, onde ninguém o recriminará por ter genes de comunista. Desta vez quem ri é a Rebekka, pois na favela, a começar pelo Agenor, comunista e bandido é tudo a mesma coisa (Buarque, 2019, p. 165).

Nesta passagem, Duarte ironiza o uso da camisa da Seleção brasileira, que acabou virando símbolo dos eleitores bolsonaristas, pois era utilizada nas

manifestações contra a presidente Dilma e, mais tarde, durante as eleições, em campanhas contra o Partido dos Trabalhadores (PT). A personagem ainda diz que o comunismo não existe mais - sabe-se que, no Brasil, nunca existiu.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Essa Gente* (2019), o leitor fica confuso, precisa voltar e reler para entender o que está acontecendo, assim como acontece na vida. É preciso destrinchar o texto lentamente e ter paciência na leitura. Buarque é antenado no microcosmo, nas dores humanas e no social, tudo enredado. A personagem protagonista está cansada, sofrendo de solidão, vivendo em uma sociedade que não deu certo. Nesse romance, há uma comparação entre o período que se inicia em 2016, com o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, e segue com o país elegendo um candidato que tende ao autoritarismo – Jair Bolsonaro – com o período da ditadura cívico-militar no Brasil.

Buarque entrelaça ficção e notícias de jornais que vão sendo inseridas e incorporadas à narrativa, fazendo com que as personagens movimentem-se conforme os acontecimentos políticos. Não é necessário incluir nomes de personagens históricas para que o leitor saiba de que e de quem ele está falando. O autor combina significados ditos e não ditos em uma narrativa circular, apresenta um Brasil que se repete historicamente, sem apontar uma possibilidade de saída que não seja trágica.

Os momentos vividos a partir de 2016 foram capazes de reverter conquistas consolidadas, atendendo a uma agenda reacionária e sem compromisso com a equidade. O engajamento passou a ser com um retorno de modelos autoritários – especialmente vividos durante a ditadura cívico-militar no Brasil – ao exercício da política. O surgimento do falso Messias com uma promessa de salvação coletiva, de acabar com a corrupção e impedir que o país virasse comunista, angariou adeptos e aproximou o país

muito mais do fascismo do que de qualquer tipo de salvação. A circularidade da narrativa iconiza a repetição da história do país, como se não houvesse uma saída.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. *Brasil à parte: 1964-2019*. Trad.: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.

BARROS, Otávio Rêgo. Bolsonaro determinou que Defesa faça as 'comemorações devidas' do golpe de 64, diz porta voz. [Entrevista concedida a] Guilherme Mazui, *G1*, 25 mar. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/03/25/bolsonaro-determinou-que-defesa-faca-as-comemoracoes-devidas-do-golpe-de-64-diz-porta-voz.ghtml>> Acesso em: 11 jan. 2022.

BUARQUE, Chico. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BUARQUE, Chico. *As Caravanas*. São Paulo: Biscoito Fino, 2017.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BUARQUE, Chico. Chico Buarque e Hildegard Angel lembram Zuzu Angel e a ditadura militar. *Estação Sabiá*, 09 jun. 2021. Disponível em: https://youtu.be/OizAowjB_6E. Acesso em 11 jun. 2021.

Bolsonaro em 25 frases polêmicas. *Carta Capital*. 29 out. 2018. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-em-25-frases-polemicas>>. Acesso em 03 jan. 2022.

BRASIL. Decreto Nº 9.685. Brasília: *Agência Brasil*, 15 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-01/veja-integra-do-decreto-que-flexibiliza-a-posse-de-armas-de-fogo?amp>. Acesso em: 05 de mar. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. *Ministro da Educação envia carta atualizada a escolas do Brasil*. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/222-537011943/73711-ministro-da-educacao-envia-carta-atualizada-a-escolas-do-brasil>. Acesso em 19 de mar. 2020.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad.: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

Dez militares são presos após ação do Exército que fuzilou carro de família no Rio com mais de 80 tiros. *G1*, 08 abr. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/04/08/dez-militares-sao-presos-apos-acao-do-exercito-que-fuzilou-carro-de-familia-no-rio-com-80-tiros.ghtml>> Acesso em: 11 jan. 2022.

FICO, Carlos. *História do Brasil contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Contexto, 2020.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad.: Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARQUES, Hugo. Brasil triplica registro de armas novas durante o governo Bolsonaro. *Revista Veja*, 2 jan. 2022. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/brasil-triplica-registro-de-armas-novas-durante-o-governo-bolsonaro/>>. Acesso em: 12 out. 2022.

Moradores do Vidigal protestam após morte de gari comunitário; polícia vai analisar armas de PMs. *G1*, 23 abr. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/04/23/gari-comunitario-morre-apos-ser-baleado-no-morro-do-vidigal-moradores-fizeram-protesto.ghtml>> Acesso em: 13 jan. 2022.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

O exército não matou ninguém; o exército é do povo, diz Bolsonaro sobre a morte a tiros de músico no Rio. *G1*, 12 abr. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2019/04/12/o-exercito-nao-matou-ninguem-o-exercito-e-do-povo-diz-bolsonaro-sobre-morte-a-tiros-de-musico-no-rio.ghtml>> Acesso em: 11 jan. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

STRECKER, Márion. Por que homenagear bandidos. *MAM*, Rio de Janeiro: 14 dez. 2020. Disponível em: <<https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>> Acesso em: 26 abr. 2022.

WYLLYS, Jean. Meu exílio não foi opção. Não foi uma escolha. [Entrevista concedida à] *Brasil de Fato, RedeTVT*, 12 jul. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/ALP3Yq9It8U>> Acesso em: 17 jan. 2022.

Recebido em: 19/04/2023.

Aceito em: 28/08/2023.

PAISAGENS URBANAS, SUBURBANAS E SUPERURBANAS: A LÍRICA DE
CHACAL E A FIGURAÇÃO DOS CENTROS URBANOS
URBAN, SUBURBAN AND SUPERURBAN LANDSCAPES: CHACAL'S
LYRICS AND THE FIGURATION OF URBAN CENTERS

Rafael Iatzaki Rigoni¹

RESUMO: O artigo apresenta uma análise do poema "Ruas" do poeta Chacal, atentando para a representação das cidades e estabelecendo uma relação entre a figuração das cidades e a natureza lírica do discurso poético. O poema apresenta os grandes centros urbanos de forma que podemos entendê-los como linguagem, tessitura discursiva da experiência humana, que ao ser reelaborada no poema permite aos leitores uma nova percepção e vivência da experiência cidadina e da própria linguagem poética.

Palavras-chave: Poesia lírica; Ricardo Chacal; Centros Urbanos.

ABSTRACT: The article analyzes the poem "Ruas" by the poet Chacal, focusing on the representation of cities and establishing a connection between the portrayal of cities and the lyrical nature of poetic discourse. The poem presents the major urban centers in a way that we can understand them as language, a discursive fabric of human experience, which, when reworked in the poem, allows the reader a new perception and immersion in the urban experience and the poetic language itself.

Keywords: Lyric poetry; Ricardo Chacal; Urban Centers.

¹ Doutorando em Estudos Literários pela UFPR.

1. INTRODUÇÃO

Ricardo Chacal, nascido no Rio de Janeiro em 1951, é um dos nomes mais proeminentes da chamada poesia marginal da década de 1970. O movimento, que depois foi denominado geração “mimeógrafo”, estreou no cenário literário brasileiro publicando suas obras por meios não-ortodoxos para a época. Seu primeiro livro, *Muito Prazer, Ricardo* (1971), é resultado de uma síntese de suas leituras e vivências e é visivelmente influenciado pela poesia modernista brasileira, de Oswald de Andrade a João Cabral de Melo Neto e outros. Bem como por elementos da cultura *pop* que acompanharão sua obra durante toda a sua produção, ainda que alterados e matizados de acordo com a evolução de sua obra.

Os principais elementos da *ars poética* de Chacal estão em sintonia com o que Heloísa Buarque de Holanda (2007) entende como características da poesia marginal do eixo Rio-São Paulo: uma dicção próxima à linguagem falada nas ruas; uma rejeição aos modelos e normas estéticas acadêmicas, como as formas tradicionais e a exclusividade do cânone literário como fonte de influência e referência; absorção de elementos da cultura popular e estrangeira; o uso do humor e do chiste de uma forma que remete aos poemas piadas da geração paulista modernista de 1922; a presença do cotidiano e da referencialidade às experiências concretas e históricas de homens e mulheres comuns da época, entre outros.

É buscando entender como se dá a relação entre a cidade, o eu, e o discurso consciente de sua natureza lírica que passamos à leitura do poema “Ruas” do livro *A vida é curta pra ser pequena*, de 2022. Ainda que a cidade seja matéria da obra de Chacal desde seu primeiro livro, optamos por analisar um poema do livro que abre sua produção poética do século XXI, uma vez que acreditamos que as mudanças no cenário político, econômico, social e tecnológico no Brasil da última década do século XX impõem um contexto particularmente novo e desafiador para os indivíduos. Em outros

termos, escolhemos o primeiro livro publicado pelo poeta no século XXI porque gostaríamos de entender como a subjetividade e o discurso lírico respondem às novas demandas de uma nova era e de uma nova configuração da realidade do país.

Em um estudo sobre a relação entre a poesia do poeta carioca e as metrópoles, Martins Neta (2017) destaca elementos importantes para a compreensão do tema, e principalmente, indica a relevância do espaço urbano na obra de Chacal. A estudiosa entende a importância da urbe para o lirismo de Chacal não apenas como um desdobramento ou reflexo deste, antes a cidade “suscita” o lirismo. Segundo a pesquisadora:

Em sua obra, a cidade revela-se determinante por suscitar seu lirismo poético. Desde o início dos anos 1970 até os dias atuais, a expressão cosmopolita é fortemente presente. Chacal lê a cidade de modo *sui generis*. Ela surge sob diversos ângulos, presentes em sua linguagem, nos versos curtos e na falta de pontuação, que revelam o caráter duro e ágil, nos versos em letras minúsculas, ritmos do batuque e da rua e da música, aliteraões, assonâncias e jogos de imagens. (Martins Neta, 2017, p. 25-26)

A cidade é o elemento central na obra de Chacal como um todo, mas podemos notar que o livro publicado em 2002 se abre justamente com o texto “Ouro Preto a Pé”, no qual se figura uma série de motivos centrais da relação entre o texto poético e a cidade. A cidade é conhecida somente por meio do corpo, é atravessando a cidade a pé que o sujeito a conhece. Deve-se lembrar que é graças a um relato sobre uma cidade, Sodoma, que em português utiliza-se o verbo conhecer com a acepção de “ter relações sexuais com”.

Resultado de construções materiais e ações humanas, mistura de concreto e afeto, a cidade em Chacal é espaço de investigação, de reflexão e fruição. A cidade é posta em paralelo com a poesia, pois da mesma forma como o texto literário precisa ser lido, analisado e aproveitado, assim deve-se fazer à cidade. Ela é o primeiro texto que o homem lê e também é a primeira professora. Segundo o próprio Chacal, “o corpo

aprendeu a ler nas ruas” (Chacal, 2016, p.113). Interessa-nos, portanto, atentar para os elementos que permitem que a cidade ensine o corpo a ler, elementos que a tornem matriz do lirismo e da poesia em Chacal.

A cidade proporciona-nos um saber tão rico e relevante que “na falta de livros e instrução formal, a arquitetura é uma chave para compreender a realidade” (Tuan, 1983, p. 114). Desta forma, entende-se que ao figurar a cidade em seus poemas, Chacal se utiliza de um discurso poético para investigar e refletir sobre outro discurso, o discurso da cidade como experiência e conhecimento. A primeira, e talvez a mais vital, aproximação entre cidade e poema é estabelecida na medida em que ambos são compreendidos como discurso, o que por sua vez permite-nos considerar textos cujo tema seja os centros urbanos como *textos metadiscursivos*.

A lírica moderna francesa, importante para a articulação e compreensão das diferentes “líricas” brasileiras e para uma corrente mais *mainstream* da poesia ocidental do século XX, tem sua gênese no embate, ou mesmo na confluência, entre o poeta e o “frenético alarido” da rua em que este se encontra.

Baudelaire, aprendiz de Edgar Allan Poe, é o precursor de um tipo importante de modernidade, porque soube retratar o espaço singular e inédito em que se encontravam homens e mulheres na Paris em constante mudança e soube explorar as angústias e alegrias da multidão na *urbe* moderna. Dentre as diversas transformações operadas por Haussmann em Paris no século XIX, a criação de boulevards e de avenidas, ou seja, a reconfiguração das ruas da cidade, pode ser entendida como a pedra de fundamento da sensibilidade que se encontra na obra do autor de *Les Fleurs du Mal*. Sensibilidade que estava diretamente relacionada ao espaço citadino que possibilitava a existência das grandes multidões. Importante ressaltar que a relação cidade-multidão é elemento central para uma compreensão mais profunda da relação que o príncipe dos poetas procurava estabelecer com seu “hipócrita leitor”.

Dolf Oehler (2004) ao analisar o espaço da cidade e a figura da multidão no soneto *A Une Passante*, baseando-se em Walter Benjamin, instaura um novo sentido e nova percepção da obra de Baudelaire. É a cidade-espaço-da-multidão que nos permite entrar na floresta de símbolos do soneto de Baudelaire e ali identificar os lastros da experiência histórica e política do sujeito-da-enunciação-lírica presente no texto.

2. ANÁLISE

A imagem da cidade e a relação que se procura estabelecer com esse espaço no corpo do poema podem ser chaves de leituras que nos permitem uma visão mais rica e complexa do texto poético. É por isso que partimos do espaço da rua – metonímia para a própria cidade –, nosso trajeto de considerações sobre a figuração da cidade na obra de Chacal. Passemos, então, ao poema “Ruas”, segundo poema do livro e antecedido, portanto, pelo poema “Ouro Preto a pé”:

Ruas

há meio século
ando pelas ruas
há sessenta e cinco anos
cruzo rio brasília
londres são paulo berlim
cidade do méxico lisboa
amsterdam nova york
a pé

mix
de finalidade interior
e causalidade exterior
tudo me interessa

os olhos
não usam viseira
nem os ouvidos
capota
o nariz
eu trago atento

o tato
bem apurado

absorvo impressões
de outros
que caminharam
por mim
em minha caminhada
pelos outros

paisagens
urbanas
suburbanas
super urbanas
me constroem
o tempo todo
em que eu
ando e paro
paro e ando
reparando
do que é feito
o conteúdo
da caixa preta
do planeta
(Chacal, 2016, p. 79-80)

O poema é composto por quarenta versos divididos em cinco estrofes diferentes. Estrofes que apresentam números irregulares de versos: a primeira estrofe tem oito versos, a segunda quatro, a terceira oito, a quarta seis e a quinta, a última e mais extensa, catorze versos. Os versos são brancos, possuem uma métrica irregular e não são organizados por períodos sintáticos demarcados por pontuação – padrão recorrente na obra do poeta carioca. Ao que concerne a organização e esquematização do poema não parece existir nenhum liame discursivo ou progressão lógica no texto, antes, o texto parece uma série de imagens e reflexões justapostas. O único elemento que aproxima essas imagens e reflexões está dado pelo título: *Ruas*.

Nota-se que o título não apresenta nenhum determinante para o substantivo que o compõe e está grafado no plural, indicando que o texto que se segue não abordará uma rua específica nem mesmo um conjunto de ruas. O título remete a toda a categoria de

“ruas” existentes, trazendo assim um caráter genérico e totalizador ao poema, de forma que o leitor pode esperar encontrar no texto uma definição desse substantivo. O leitor fica sabendo mais à frente que o caráter abrangente do título será negado e contrastado pela nomeação específica das cidades às quais o texto se refere, criando o primeiro índice de tensão entre elementos de ordem genérica e de ordem particular.

Os tempos estabelecidos nos três primeiros versos, “meio século” e “sessenta e cinco anos”, podem nos indicar um elemento chave para a poética de Chacal: a subjetividade de seu lirismo se coloca entre o autobiográfico e o ficcional². Sabe-se que o autor empírico do texto nasceu em 1951 e, portanto, em 2022, ano da publicação de *A vida é curta pra ser pequena* estava completando cinquenta e um anos, próximo do “há meio século” que se abre o poema. Contudo, a próxima referência temporal desestabiliza essa aproximação entre sujeito-da-enunciação-lírica e autor empírico, uma vez afirma que a ação de cruzar as ruas se dá “há sessenta e cinco anos”³, tempo em que o poeta ainda não era vivo, bem como uma das cidades mencionadas, Brasília inaugurada somente em 1960. A aproximação e distanciamento simultâneo entre o sujeito que enuncia o discurso e o sujeito que publica o texto aponta para uma concepção de lirismo que não mais repousa em si, atrelando o texto como desdobramento da subjetividade do autor, mas sim apoia-se na própria crise e tensão da configuração da subjetividade moderna. Ou seja, não é mais em alinhamento com uma identidade unívoca e constante que o sujeito poético se constrói, mas sim na instabilidade e movimentação que marcam a subjetividade atual.

²Característica indicada por Dominique Combe (2010) como a natureza do sujeito lírico da poesia moderna. Conferir: COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre ficção e autobiografia. Tradução de Vagner Camilo e Iside Mesquita. *Revista USP*, Seção Arquivo, n. 84, p. 112-128, dez. 2009-fev. 2010.

³ Na última edição os versos estão assim escritos. Contudo, em edições anteriores a segunda menção temporal é indicada como “cinquenta anos” e não como “sessenta e cinco”, o que acentuaria o elemento autobiográfico do poema, mas perderia a tensão aqui mencionada.

Do quarto ao sétimo verso, o que se lê é uma série de nomes de cidades pelas quais o sujeito anda: Rio de Janeiro, Brasília, Londres, São Paulo, Berlim, Cidade do México, Lisboa, Amsterdam e Nova York. Poderíamos nos arriscar a mais uma vez estabelecer um paralelo entre a vida do autor e o sujeito-da-enunciação-lírica, tendo em vista que a primeira cidade mencionada é justamente a cidade em que poeta nasceu. Porém, aqui o dado biográfico é insignificante porque mesmo que estabelecêssemos algum paralelo entre as cidades mencionadas e a vida do autor, ou ainda que não fizéssemos isso, o resultado parece-nos ser o mesmo: contrário ao caráter genérico e abrangente do título, os versos em questão indicam uma subjetividade formada pelas vivências nos maiores e mais importantes centros urbanos do ocidente. Ou seja, a experiência subjetiva (re)criada no poema não é a do homem oriental, nem da ordem ficcional de realidades paralelas e imaginadas, nem mesmo do homem ocidental oriundo do campo ou das pequenas cidades. O poema delimita um espaço geográfico que ao ser posto no poema configura e retrata a voz que o formulou; ou ainda, como afirma João Cabral de Melo Neto (1994, p.406): “Há um contar de si no escolher” e ao escolher essas cidades, em detrimento de outras possibilidades, aprendemos muito sobre a identidade do sujeito-da-enunciação-lírica e também sobre quais experiências e vivências urbanas versa-se. Ao nomear o espaço em que se insere, as megalópoles do ocidente, o sujeito estabelece um mecanismo de identificação com seus possíveis leitores e estabelece um perfil da subjetividade que se organiza no texto.

Outro ponto que destacamos da primeira estrofe é o modo pelo qual o sujeito “cruza” as ruas das cidades nomeadas; faz-se isso “a pé”, da mesma forma que no poema “Ouro Preto a pé” que abre o livro e antecede o poema em questão. Esse elemento é de alta significância, pois demonstra que no poema a relação que o sujeito tem com os centros urbanos se dá por meio de seu corpo e de suas vivências. O indivíduo cruza essas ruas andando e experimenta o espaço de maneira corpórea, fazendo com que todos os seus sentidos estejam envolvidos nessa tarefa (algo que o poema explora

ostensivamente na terceira estrofe). A relação com o corpo reforça o elemento da referencialidade da poesia de Chacal e de muitos dos poetas contemporâneos, pois estabelece um lastro entre a experiência poética e a experiência dos sujeitos empíricos, leitores e autor do texto. Por isso, podemos afirmar que o poema está ancorado e informado no real e tudo que isso envolve, a experiência política e histórica do indivíduo moderno.

Neste momento devemos trazer à análise o que afirma o estudioso da poesia moderna Michel Collot sobre a paisagem. Após procurar elucidar o sentido dado ao termo nas obras do romantismo francês, mais especificamente na obra de Chateaubriand, o crítico afirma:

Notemos que tal concepção, por mais original que seja, não está tão afastada daquilo que, comumente, se entende por 'paisagem'. Vimos que essa palavra, desde sua origem, designou uma representação artística tanto quanto um lugar. Jamais houve, de um lado, a paisagem 'no sentido próprio' (*in situ*), e, de outro, sua percepção (*in visu*) e sua figuração (*in arte*). Ela não resulta da simples recepção de dados sensíveis, mas de sua estruturação perceptiva, que nos permite apreendê-los como uma configuração significativa. Essa visão de conjunto está ligada ao ponto de vista de um sujeito. Assim, a paisagem já é sempre uma imagem da região; depende, ao mesmo tempo do real e do imaginário, de uma percepção e de uma construção, do objetivo e do subjetivo. (Collot, 2013, p.55-56)

As reflexões propostas pelo crítico francês são importantes porque definem a paisagem como ponto de encontro do sujeito cognoscente com o mundo ao seu redor, criando uma articulação que é simbiose de objetividade e subjetividade; material sensível, o diverso da sensibilidade, e percepção do sujeito que reconfigura o material. Em outras palavras, elas indicam que a paisagem depende de "um ponto de vista" subjetivo, da experiência sensível da realidade (imaginada ou vivenciada) e da organização e estruturação por parte da percepção do sujeito inserido no *locus*. A tríade sujeito, perspectiva e paisagem é constitutiva da experiência geográfica e social do homem e no poema é intensificada pela tríade linguagem, subjetividade e alteridade.

A segunda estrofe do poema apresenta uma figuração de algo que não parece ser as ruas, antes a experiência do sujeito ao andar a pé pelas ruas, estabelecendo uma impossibilidade em delimitar a rua da experiência vivida das ruas para o sujeito; o que mais uma vez reforça a definição de Collot de paisagem como essa tríade de ponto de vista, espaço físico e organização da experiência sensível (ou do artístico).

As “ruas” do poema – ou, a paisagem urbana do poema – não são compostas e construídas por elementos de uma única natureza, antes como afirma o poeta, elas são um “mix”. A mistura entre interioridade e exterioridade, finalidade e causalidade indicadas no poema revelam não só a natureza da paisagem em si, ou mesmo da paisagem literária, mas também uma forma de lirismo. O lirismo de Chacal não é de ordem subjetiva e individualista, ou ainda, não é de natureza romântica que entendia o lírico como o mergulho na interioridade, reduto das emoções e paixões da alma do poeta. Pelo contrário, parece-nos que a lírica está ancorada na experiência naturalmente contraditória da vivência do homem moderno que está ciente de que “o eu não é senhor de sua própria morada” (Freud, 2010, p.186) e assim se movimenta em direção ao exterior, ao Outro e ao espaço. Essa concepção de lirismo foi definida por Collot como “fora de si” e está baseada nos conceitos centrais das ciências humanas do século XX. Segundo o crítico:

Se o sujeito lírico cessa de se pertencer é porque ele faz como cada um a experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem, que a filosofia moderna e as ciências humanas nos ensinaram a reconhecer. A psicanálise revelou que o sujeito era ligado, no mais secreto de si mesmo, a uma íntima estranheza, que é também a marca de sua dependência em relação ao desejo do outro. A linguística mostrou que, longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele é também, em parte, submisso a ela. A fenomenologia salientou sua *ek-sistence* e sua encarnação, seu estar no mundo e para outrem.
(Collot, 2013, p. 223)

Portanto, poderíamos dizer que a segunda estrofe além de versar sobre a experiência do sujeito com as ruas das cidades, também revela a própria natureza plural e mesclada do lirismo do autor. Ademais, o último verso desta estrofe, “tudo me

interessa”, assim como os outros, parece ser uma definição da própria poesia de Chacal, tendo em vista a versatilidade e a heterogeneidade de temas e experiências abarcadas e também pela natureza dupla (finalidade interior e causalidade exterior) do discurso poético. Interessante lembrar que Antonio Candido (2009, p.5) afirma que “o texto é uma espécie de fórmula, onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos. Não seria essa uma definição que também funcionaria para a própria cidade? A semelhança entre a cidade e o poema – ambas tessituras discursivas materializadas de formas distintas – precisa ser considerada para que o efeito de sentido do texto poético opere em sua total potencialidade.

A próxima estrofe retoma a experiência da cidade de maneira material e corpórea. A substancialização da experiência urbana é reforçada pela escolha vocabular, pois o sujeito opta por utilizar os substantivos concretos em detrimento de abstratos, aumentando o índice de percepção do material e do corpo na experiência urbana. Quatro sentidos são mencionados e indicados como altamente receptivos e alertas para a experiência urbana, três deles pelos órgãos que representam esses sentidos – olhos/visão; nariz/olfato; ouvidos/audição – e um só é nomeado o sentido e não o órgão, o tato. O único sentido não mencionado nesta estrofe é o paladar, elemento que acreditamos estar presente na próxima estrofe; completando assim a experiência da cidade como algo que se dá para o corpo todo, não apenas para alguns, mas para todos os sentidos.

Em seguida, o poema apresenta um desdobramento da experiência do sujeito que explora as ruas dos centros urbanos; ele absorve “as impressões / de outros” caminhando. Alguns elementos aqui se destacam: o verbo “absorver”, o material absorvido (“as impressões”), a presença da alteridade (“de outros”) e mais uma vez a menção à ação de caminhar pela cidade (“caminharam” e “caminhada”).

O verbo absorver, segundo o *Dicionário do Latim Essencial*, é oriundo de *absorbeo* que significa “engolir”, “devorar”. Desta forma, podemos afirmar que o único sentido

não mencionado pelo sujeito-da-enunciação-lírica até esse momento é posto em cena, o paladar. Além da origem da palavra estar conectada com o ato de se alimentar, ela também se dá de maneira bem distinta, “devorar”. O ritmo frenético da megalópole é devorado pelo sujeito em sua caminhada pelas ruas, da mesma forma que no poema de Baudelaire o sujeito afirma “*Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan, / La douceur qui fascine et Le plaisir qui tue.*”⁴ (Baudelaire, 2012, p. 330). Ao mencionar o material absorvido, o sujeito afirma que são as “impressões/ de outros”, somando para a série de elementos e imagens que compõem o laço da subjetividade lírica em conexão com o outro.

O material absorvido também corrobora para a percepção de que a relação com o espaço se dá exclusivamente pela materialidade do corpo, se dá por meio daquilo que é *impresso* no sujeito enquanto este caminha pela cidade. Há aqui indicação do movimento duplo que está presente em todo o texto: enquanto cruza a cidade, o sujeito é atravessado por ela. A experiência da cidade revela a natureza dinâmica e dialética do indivíduo com a cidade, indicando o caráter dialético do lastro entre cidade-como-discurso com o discurso poético, uma vez que ao entrarem em contato ambos saem transformados. A ambivalência do movimento retratado no texto acontece no plano discursivo do poema, fazendo com que ambos se tornem sujeitos e objetos do discurso concomitantemente. Isso acontece uma vez que os grandes centros urbanos estão sendo figurados como textos passíveis de serem lidos e interpretados, palimpsestos que são escritos e reescritos todos os dias e diversas vezes ao dia por todos aqueles que o leem enquanto andam e habitam a cidade, cidades. Por último, a ação de caminhar é mencionada pela terceira vez no poema e ainda será mais vezes, o que aponta para uma insistência em enfatizar os aspectos materiais, dinâmicos e processuais da relação com as metrópoles.

⁴ Na tradução de Guilherme de Almeida: “Eu bebia, como um basbaque extravagante/ No tempestuoso céu do seu olhar distante, / A doçura que encanta e o prazer que assassina”.

A última estrofe do poema é a mais longa, contendo dezesseis versos, e ela consolida e reforça os elementos anteriormente mencionados. Aqui, a adjetivação das paisagens é composta por três versos diferentes, compostos pelo mesmo adjetivo que posteriormente é alterado morfologicamente duas vezes: os prefixos “*sub-*” e “*super-*” são adicionados ao adjetivo, alterando radicalmente a caracterização do substantivo com o uso de dois diferentes afixos o sujeito simula os contrastes e contradições das quais os centros urbanos são prenhes, mas também adiciona uma movimentação que remete a andança do mesmo pela cidade. Explica-se: é como se ao lermos os dois primeiros versos dessa estrofe e vermos os seus sentidos sendo radicalmente alterados duas vezes de maneira concisa e rápida, tivéssemos o ritmo de mudanças e movimentos bruscos e constantes das grandes cidades sendo espelhados no nível semântico e morfológico do poema. Estabelece-se um paralelismo entre a dinâmica veloz e radical dos grandes centros urbanos do nosso século e o dinamismo da própria língua, e do próprio texto, em apenas três versos compostos por três palavras oriundas da mesma raiz. Ao emular as mudanças bruscas e a distância entre o “*super*” e o “*sub*” que caracterizam o espaço urbano acreditamos que o texto ganha uma dimensão de denúncia. A falta de coesão no tecido social da cidade é comumente sentida como um choque por muitos e é algo constante na vida cidadina: deixa-se bairros e zonas “*superurbanas*”, isto é, diligentemente arquitetadas e organizadas, para espaços “*suburbanos*”, espaços que carecem de estruturas e organização, em questões de minutos nas grandes megalópoles do mundo. Acontecimento comum no Brasil, um país de gigantescos abismos sociais. A força do discurso poético talvez venha justamente da habilidade do poeta de emular tal disparidade sem precisar evidenciá-la e fazer isso de maneira esteticamente e cognitivamente prazerosa.

O próximo verso – “*me constroem*”, além de reiterar múltiplos elementos que vêm sendo construídos durante o poema, indica uma posição do sujeito que deve ser notada, o sujeito aqui aparece na forma do pronome oblíquo átono. Indicando a congruência

entre o nível sintático, semântico e discursivo do texto a posição em que o sujeito se *inscreve* aponta para a cidade como agente no processo de construção do “eu”, reiterando a característica de uma subjetividade lírica que não está enclacrada em si mesma, mas aberta e constituída por elementos exteriores. A escolha do verbo “construir”, atrelada à voz passiva, indica a inversão natural das funções na qual o homem é quem constrói a cidade. O poema explicita a sua abertura ao mundo e a alteridade de forma tão marcada que uma leitura que não se atente para essa abertura seria uma leitura que enclausura o texto e o poda de toda a sua potencialidade de discurso poético.

Nos versos seguintes o sujeito volta a seu papel de agente e caminha pela cidade, ele anda, para e repara. Aqui há a emulação do movimento indicado: os versos “ando e paro / paro e ando / reparando” fazem com que a leitura avance e pare, pare e avance e força o leitor a reparar na cadeia de sons e sentidos sendo construídos no jogo de rimas presentes no texto. O jogo com a sonoridade nesses versos não só destaca a construção de “reparando” de maneira jocosa, mas principalmente define a ação. No poema, reparar em algo significa parar e andar repetidamente, reforçado pelo prefixo “re” somado às ações que foram repetidas duas vezes anteriormente “paro” e “ando”.

Da mesma forma que a leitura de um poema deveria ser conduzida *repetidas* vezes – avançando e parando, reparando em tudo o que se está lendo – e que a leitura de um texto poético é uma ação que coloca em movimento o indivíduo com algo que o precede, assim se dá a relação entre o sujeito-da-enunciação-lírica e a paisagem urbana. O leitor e o caminhante cidadão fundam-se no ritmo, entre movimento e parada, e assim se constrói a experiência de prestar a atenção na cidade/texto que atravessa (ou que nos atravessa?).

A ambiguidade do verbo “reparar”, que pode indicar o ato de proporcionar melhorias ou mesmo compensar danos causados, ou sofridos, instiga-nos a questionar a própria (possível) utilidade do poema: seria o texto poético uma *reparação* da

experiência caótica e desorganizada do discurso-experiência dos centros urbanos? Diferentemente da maneira como se vivencia a cidade, o texto literário articula e organiza o diverso da experiência sensível de forma única. Talvez aqui seja válido mencionar, ainda que altamente controverso e problemático, parte do dito de Wordsworth (2008, p. 183) sobre a origem da poesia: *it takes its origin from emotion recollected in tranquility*⁵. Essa “tranquilidade” – aqui entendida como uma nova forma de temporalidade – que o escritor possui no momento de registrar em palavras a matéria da experiência do poeta, a *emoção* para o poeta inglês, somado às idiossincrasias do discurso poético, permitem que o poema reconfigure, repare, a experiência muitas vezes traumática da cidade⁶.

Sabemos que o objeto que é reparado é aquilo que o texto apresenta como “o conteúdo / da caixa preta / do planeta”, isto é, a própria cidade. O poema se encerra com um duplo jogo de linguagem que parece mascarar uma construção poética complexa por de trás de um discurso de tonalidade informal, condizente com a *ars poética* de Chacal. O sujeito utiliza de uma metáfora – o conteúdo da caixa preta do planeta – para encobrir uma metonímia, isto é, toma a cidade por sua parte, as ruas. As cidades poderiam ainda ser entendidas como o objeto que registra todo acontecimento no planeta, pois “caixa preta” refere-se ao aparelho presente em aviões para registrar as mensagens trocadas entre a nave e as torres de comando, como também as condições mecânicas da nave e as condições atmosféricas durante o trajeto. Portanto, os grandes centros urbanos – que são compostos de *ruas* de acordo com o texto – são locais onde se registram a própria matéria da vida humana; semelhante a um livro cujo conteúdo precisa ser decifrado. Reforça-se, mais uma vez, a natureza heterogênea das megalópoles – misto da ação humana planejada e do acaso, materialidade e palco das

⁵ Em tradução literal: ela [a poesia] tem sua origem na emoção recolhida em tranquilidade.

⁶ O quinhão *traumático* da vida citadina foi bem exemplificado e estudado por Georg Simmel. Entendemos como negativas e conflitantes as séries de características elencadas pelo sociólogo em textos como “As grandes cidades e a vida do espírito” (1903), tais como “a intensificação da vida nervosa” que desencadeará o “caráter blasé” e outras mazelas da vida citadina.

ações humanas – e principalmente coloca em destaque a essência textual da cidade. Ela é entendida como elemento de registro da jornada humana, objeto passível de guardar informações e por isso nos ensinar. A metáfora se enriquece se pensarmos que o próprio poema também pode ser entendido como uma caixa preta da jornada e dos percursos do sujeito-lírico; ambos são capazes de ensinar sujeitos a enxergarem e vivenciarem o mundo de forma outra. Ambos nos permitem enxergar as experiências de forma nova, reconfigurada e reformulada pelo “atravessamento” do outro.

3. CONCLUSÕES FINAIS

A paisagem urbana em Chacal não só revela a tríade indicada por Collot, isto é, sujeito (experiência), visão (perspectiva) e espaço geográfico (materialidade), como também estabelece uma relação entre lirismo, composto pela tríade sujeitos, experiência e linguagem, e a vida urbana: experimenta-se a cidade da mesma forma que um texto é lido porque ambos são frutos de movimento e exigem dos leitores/caminhantes que utilizem seus corpos, intelecto e emoção para os vivenciarem.

Por isso, afirmamos que a cidade é o *locus* por excelência do poeta lírico porque ela, assim como a própria língua, é espaço social e individual simultaneamente; a construção da própria subjetividade lírica no poema se vincula à relação que o sujeito do poema estabelece com as palavras – a matéria por excelência do texto lírico –, com os outros que o cercam e com a própria materialidade do espaço no qual o sujeito se insere, os grandes centros urbanos.

Da mesma maneira que na edição de suas obras completas em 2016 pela editora 34, *Tudo (E mais um pouco)*, em 2007 o poeta publica *Belvedere* e explica ao leitor o porquê do título:

Belvedere é um lugar que você vai para ver a vista. Tinha um no final da serra das Araras, na Rio-São Paulo, onde eu parava sempre que ia para Mendes com a minha

família nas férias. Naquele tempo, as viagens de carro eram custosas. Depois de algumas horas rodando, chegávamos ao Belvedere. Era a festa. Comer, beber, correr. Assim é que eu me sinto aqui neste livro. Depois de 36 anos de exercícios poéticos e 13 livros publicados, dou essa parada estratégica para ver a vista. Espero que você, leitor, possa se alimentar e se divertir, possa ler, ver e ouvir. (Chacal, 2007, s.p.)

O livro – registro da trajetória poética do poeta até aquele momento – é descrito, portanto, como esse “lugar que você vai para ver a vista”; local privilegiado para se enxergar e apreciar melhor a paisagem. E por apreciar melhor a paisagem entende-se celebrar, se alimentar, hidratar e exercitar, isto é, fruir dos prazeres do corpo em um *locus* construído para apreciar a vista. Pertinente que Belvedere é um lugar de parada para que se enxergue algo, pois da mesma forma que no poema analisado, o sujeito atrela o ato de parar com o de notar, reparar, as coisas ao seu redor ou o mundo no qual se insere. O título, em um primeiro momento, pode parecer indicar somente o movimento realizado pelo autor em parar e rever a sua trajetória como artista. Porém, após a leitura de textos como “Ruas”, sabemos que o título também nos permite ler os poemas como possíveis *Belvederes* da vida moderna, lugares de parada para se refletir e vivenciar a experiência cidadina.

Sob essa perspectiva, o poema torna-se o lugar por excelência da reflexão sobre a cidade e a vida nela, o local que permite o ato de parar e reparar sobre a experiência da *urbe* moderna porque divide com a cidade elementos comuns – como a confluência do social e do individual; a necessidade do uso do corpo para se experimentar por inteiro; o caráter ambivalente da materialidade e abstração amalgamadas –, mas fornece uma temporalidade e vivência única: a vivência do *verso*, do retorno, do prefixo *re-* que permite a repetição da experiência. O avançar e parar da leitura que repara (n)a língua proporciona uma experiência, isto é, uma vivência da temporalidade, que a cidade não oferece que é retratada no poema *Ruas*; experiência que por sua vez aproxima o poema à cidade de forma que caminhar por ela seja similar a ler um texto.

Figurar a cidade, suas ruas e tudo que ela possibilita, pode ser uma maneira de figurar o próprio poema e o ato de lê-lo. Ambos, o poema e a cidade, parecem ser figurados em Chacal como Baudelaire retrata a natureza em seu paradigmático soneto *correspondance*: como local onde às vezes o homem se depara com *confuses paroles*, floresta de símbolos que espiam o homem com familiaridade. (Baudelaire, 2012, p.138) Local para ser atravessado, experimentado e decifrado; local para se ver e viver a paisagem na qual se encontra. Com efeito, os centros urbanos são figurados em Chacal de forma similar a definição proposta por Rolnik (1998, p.9): “Por isso, além de continente das experiências humanas, a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história.”

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*; apresentação Marcelo Jaques; tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CANDIDO, A. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª Ed. São Paulo: Ática, 2009.

CHACAL. *Tudo e Mais um Pouco*. 1ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

CHACAL. *Belvedere*. 1ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Trad.: Ida Alves – 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. *Signótica*, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013

COMBE, D. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre ficção e autobiografia. Tradução de Vagner Camilo e Iside Mesquita. *Revista USP*, Seção Arquivo, n. 84, p. 112-128, dez. 2009-fev. 2010.

FREUD, S. Uma dificuldade da psicanálise. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Obras completas (Vol. 14). Ed. e Trad. P. C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOLANDA, Heloisa Buarque de (org). *26 poetas hoje*. 6 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

MARTINS NETA, G. *A poesia nos labirintos da metrópole: uma leitura da poesia de Chacal*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

MELO NETO, J. *Obra Completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OEHLER, D. *Terrenos Vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr. [et al.]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

REZENDE, A. *Dicionário do latim essencial*. 2ed. ver. ampl. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade*. Série Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

TUAN, Yu-Fi. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

SIMMEL, G. *As grandes cidades e a vida do espírito*. Covilhã: LusoSofia Press, 2009.

WORDSWORTH, William. *Lyrical Ballads: 1798 and 1800*. Peterborough: Broadview Editions, 2008.

Recebido em: 29/05/2023.

Aceito em: 28/07/2023.

A TRANSFORMAÇÃO DA RELAÇÃO ÉTICA COM A ALTERIDADE NA LITERATURA

THE TRANSFORMATION OF ETHICAL RELATIONS WITH ALTERITY IN LITERATURE

Lucca Marthius Reginatto Lobato¹

RESUMO: O presente trabalho busca entender como é possível a transformação da relação ética com a alteridade pela literatura. Pela leitura do conto *Casa Tomada*, do escritor Júlio Cortázar, e do poema *Le Soleil*, do poeta Charles Baudelaire, tenta-se entender como a relação entre sujeito e outro pode ser transformada. A partir de conceitos como solidão essencial, hospitalidade, alteridade e plasticidade destrutiva, busca-se mostrar a potência da escritura literária para modificar uma relação ética.

Palavras-chave: Literatura; transformação; alteridade

ABSTRACT: The present work seeks to understand how it's possible that the ethical relations with alterity are transformed by literature. Through the reading of the short story *House Taken Over*, by the writer Júlio Cortázar, and the poem *The Sun*, by the poet Charles Baudelaire, we seek to understand how the relations between subject and alterity are transformed. From concepts such as essential solitude, hospitality, alterity and destructive plasticity, we seek to show the potential of the literary writing to modify an ethical relation.

Keywords: Literature; transformation; alterity

¹ Mestrando, UnB.

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo tenta mostrar como a escritura literária consegue modificar as relações entre sujeito e alteridade, entre Eu e Outro. Pensar um Eu, um Ele e um Outro na literatura significa estabelecer uma relação ética dentro do espaço literário, através da criação literária e da estrutura que a linguagem permite. Nesse artigo, tentaremos pensar dois gêneros literários distintos, buscando mostrar que a transformação da ética na literatura não se limita a formas literárias, linguagens específicas de determinados autores ou a língua de uma determinada época. As formas literárias do conto e do poema se apresentam, geralmente, como formas mais curtas de criação literária nas quais a linguagem busca alcançar sua potencialidade máxima em um espaço e tempo menores. Para além da questão da linguagem, a relação ética dentro do poema e do conto se apresenta em uma narrativa que possibilita a reflexão sobre o Outro, o que possibilita pensar a alteridade. Pode-se dizer que a estrutura da linguagem é o que torna possível o acolhimento do outro na literatura, em toda a sua diferença e pluralidade. É isso que tentaremos observar.

Para isso, pretende-se mostrar essa potência de transformação da ética na criação literária, especialmente tratando de textos que apresentem certa relação entre sujeito e outro em sua narrativa e construção. O primeiro, o conto *Casa Tomada*, do escritor argentino Júlio Cortázar, no qual podemos observar como a hospitalidade apresenta uma dimensão do horror ao transformar a ética entre hóspede e hospedeiro. O segundo, o poema *Le Soleil*, do poeta francês Charles Baudelaire, apresenta uma transformação entre representações do sujeito que é possibilitada pelo signo dentro da linguagem e seu duplo sentido. Ambos os textos, sem relação geográfica, cronológica ou textual, explicam como a metamorfose da ética na literatura se apresenta das formas mais variadas. Isso implica dizer que essa operação de transformação ética ocorre dentro da estrutura da linguagem da literatura, seja em qual gênero textual se apresente, não

tendo necessariamente ligação com um movimento literário ou abordagem teórica específica.

Partindo de teóricos como Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas, tenta-se compreender como o Eu do escritor se desloca dentro do processo de criação literária para pensar essa transformação da ética na literatura. Pode-se dizer, assim, que essa transformação começa na relação entre autor e texto, mas não em um sentido no qual o sujeito simplesmente modifica a forma de representar a ética em seu texto. Ocorre também um sentido inverso em que o texto e a literatura transformam a forma de pensar a ética do autor. Com Jacques Derrida, podemos pensar a hospitalidade no texto de Cortázar, enquanto o poema de Baudelaire pode ser pensado às voltas com a plasticidade destrutiva de Catherine Malabou.

Dessa forma, deve-se considerar a relação entre o escritor, o Eu e o Ele. Não se limitando a uma simples separação entre aquele que escreve e o que é escrito, essa relação diz respeito a uma alteridade do escritor quando escreve a obra e ainda depois da obra ter sido escrita. Essa relação evoca, quase de forma natural, a solidão essencial à qual se refere Maurice Blanchot. De fato, a solidão do escritor, paradoxalmente, possibilita um certo recolhimento.

O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si. Na medida em que, escritor, ele legitima o que se escreve, nunca mais pode se exprimir-se e ainda menos falar para ti nem dar palavra a outrem. Aí onde está, só fala o ser – o que significa que a palavra já não fala, mas é, mas consagra-se, à pura passividade do ser. (Blanchot, 2011, p. 17)

Assim, o escritor, quando escreve, renuncia a si mesmo e se encontra em uma intimidade do silêncio. Nessa condição do eu-escritor como ser, o escritor “aceita sustentar-lhe a essência” perdendo o “poder de dizer ‘Eu’” (Blanchot, 2011, p. 17). Aí, o escrito se encontra em um espaço único: o interminável. Nesse espaço, pura intimidade

do silêncio, é que o escritor em contato íntimo com sua obra acessa um impessoal. Esse impessoal só é possível devido ao interminável presente na solidão essencial do escritor, ou seja, para alcançar um impessoal, deve-se perder o poder de dizer “Eu” e, ao fazê-lo, o escritor “não se supera na direção do universal” (Blanchot, 2011, p. 19).

Em outras palavras, não é porque o escritor perde seu poder de ser quando perde seu poder de dizer “Eu” que ele se torna um outro “universal”. A relação ética dentro da solidão essencial do escritor não é simples assim:

O “Ele” que toma lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. “Ele” não designa o desinteresse objetivo, o desprendimento criador. “Ele” não glorifica a consciência em um outro que não eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer “Eu”. “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, do lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo (Blanchot, 2011, p. 19).

Dessa forma, essa relação ética em Blanchot é uma transformação, uma metamorfose do Eu em Ele através da obra. Essa transformação pode ser pensada também como um movimento sem regresso, o Eu vai ao Ele através da obra, mas não pode nunca mais se dirigir ao Eu a partir dessa obra. O escritor, após ter se tornado Ele, deixando o Eu, nunca mais conseguirá se dirigir a si como Eu, diz Blanchot. Porém, depois dessa transformação do Eu em Ele, a única coisa que sobra do Eu é um vestígio. Vestígio esse que aparece como Outro, se mostra como Outro. O Eu foi o escritor que se deu ao interminável da obra, o Ele é o ninguém, o abandono do Eu-escritor, o que possibilita a continuação ou destruição daquela obra, daquele livro. O Outro, nessa relação ética na literatura, é o vestígio de uma transformação que um dia aconteceu.

Levinas fala do vestígio do outro como uma eleidade, próprio do Ele. Porém, para Blanchot, o outro se apresenta como Alguém. “Quando estou só, eu não estou só, mas, nesse presente, já volto a mim sob a forma de Alguém” (Blanchot, 2011, p. 23). Esse

Alguém que se volta a mim é assombrado pelo vestígio do Outro. E esse vestígio é fundamentalmente sempre passado. Levinas diz:

O vestígio é a inserção do espaço no tempo, o ponto em que o mundo se inclina para um passado e um tempo. Esse tempo é retiro do Outro e, por conseguinte, de forma alguma degradação da duração, integral na memória. A superioridade não reside numa presença no mundo, mas numa transcendência irreversível. Ela não é uma modulação do ser do ente. Enquanto Ele é terceira pessoa, ela é, de alguma forma, exterior à distinção do ser e do ente. Só um ser que transcenda o mundo pode deixar um vestígio. O vestígio é presença daquilo que nunca esteve lá, propriamente dito, daquilo que é sempre passado. (Levinas, 1999, p. 243)

Dessa forma, a relação entre alteridade e ética na literatura é mais complexa do que se imagina ser. Se considerarmos a transformação do Eu em Ele por meio da obra e o vestígio do Outro deixado pelo Ele. Percebe-se que a ética na literatura pode ser estudada não apenas entre sujeitos, escritor-leitor, escritor-obra, eu-outro etc., mas também dentro da própria imaginação da narrativa do escritor ou poeta que possibilita, na obra, a aparição de vestígios passados de sua subjetividade. O Outro nunca é o Mesmo, mas tampouco é absolutamente o Outro. Nessa ética, o Outro se apresenta com diversas faces, não apenas uma única, mas uma variedade infinita de possibilidades. Ou seja, o Outro não tem apenas uma essência ou aparência na literatura, mas infinitas possibilidades de se transformar e se articular. Na literatura, a alteridade alcança uma forma plástica. Essa plasticidade, demonstrada na relação entre Eu, Ele e Outro através da obra, possibilita tanto a destruição de uma ética previamente pensada ou concebida, quanto a mudança de sua forma, sua transformação.

A plasticidade me apareceu então imediatamente como *uma estrutura de transformação e de destruição da presença e do presente*. (...)

Percebe-se assim que a plasticidade se situa entre dois extremos, de um lado, a figura sensível que é a tomada de forma (a escultura ou os objetos de plástico), de outro lado, a destruição de toda forma (a explosão). (Malabou, 2005, p. 26)²

² Toda tradução não referenciada será de nossa autoria. Grifo nosso.

A partir dessa reflexão sobre o Eu, o Ele e o Outro, seu vestígio na literatura e suas variedades infinitas de transformações, é possível observar a dimensão ética na literatura.

As reflexões apresentadas por Blanchot e Levinas nos permitem pensar a transformação da ética nos limites do sujeito e seu acolhimento do outro tanto quanto a metamorfose do sujeito em outro a partir da linguagem. Resta observarmos como funciona essa modificação da ética nos textos citados anteriormente, de Julio Cortázar e de Charles Baudelaire.

2. QUATRO MOMENTOS DE HOSPITALIDADE EM CORTÁZAR

Primeiramente, buscaremos entender a relação entre hóspede e hospedeiro no conto de Cortázar. Assim, é possível observar a relação da hospitalidade com o horror e uma criação da ética na literatura. A partir da reflexão sobre a hospitalidade em Jacques Derrida, podemos compreender a tênue linha entre um hóspede e um hospedeiro, especialmente através da palavra da língua francesa *hôte* e sua ambivalência de significado.

Pensar o Outro na literatura pode ser muito mais complicado do que parece. Mais do que simplesmente contrapor personagens, ideias ou sujeitos, trata-se de refletir sobre as possibilidades de hospitalidade. Essa questão da hospitalidade está claramente presente em Julio Cortázar, especialmente no conto *Casa Tomada*, de 1946.

No conto, o narrador não nomeado (o Eu) e sua irmã Irene vivem em uma casa gigante, dividindo tarefas e espaços diversas vezes. Porém, algo inesperado acontece: a casa começa a ser tomada por algo, alguém, alguma coisa; de fato, um impessoal, uma vez que essa dimensão da identidade permanece uma incógnita durante todo o conto.

Segui pelo corredor até diante da porta de carvalho entreaberta e ia virando para me dirigir à cozinha quando ouvi um barulho na sala de jantar ou na biblioteca. O barulho chegava impreciso e surdo, como uma cadeira que cai sobre o tapete ou um sussurro abafado de pessoas conversando. Também o ouvi, ao mesmo tempo ou um segundo depois, ao fundo do corredor que levava daqueles aposentos até a porta. Me joguei de encontro à porta antes que fosse tarde demais, fechei-a de golpe apoiando o corpo; felizmente a chave estava na fechadura do nosso lado da porta; para maior segurança, passei o ferrolho. (Cortázar, 2013, p. 36)

Esse trecho inverte completamente a ideia de hospitalidade. Na verdade, não há hóspede: há um invasor que é mais que um invasor, algo que pode se assemelhar a um parasita. Derrida deixa claro que sem o direito à hospitalidade, o hóspede que chega “só pode introduzir-se ‘em minha casa’ de hospedeiro, no *chez-soi* do hospedeiro (*host*), como parasita, hóspede abusivo, ilegítimo, clandestino, passível de expulsão ou detenção” (Derrida, 2003, p. 53). Ou seja, temos aí um hóspede abusivo, alguém que invade minha casa para tomá-la, conquistá-la, como uma situação de guerra. Essa tomada da casa, do *chez-soi*³ do narrador, não se apresenta mais à lei incondicional da hospitalidade, mas a uma lei outra, que transforma a relação vista antes como puramente parasitária, em uma relação de compartilhamento entre aqueles que tiveram sua casa tomada e aqueles que a tomaram. Há uma dimensão ética em ter a casa tomada e proporcionar um abrigo ao que quer que seja que tomou minha casa. Diz Derrida:

Porque, se eu pratico a hospitalidade por dever (e não apenas em conformidade com o dever), essa hospitalidade de quitação não é mais uma hospitalidade absoluta, ela não é mais graciosamente oferecida para além da dívida e da economia oferecida ao outro, *uma hospitalidade inventada pela singularidade do que chega, do visitante inopinado* (Derrida, 2003, p. 73 – 75).⁴

³ Na língua francesa, a expressão *chez-soi* indica a casa de alguém, o lugar de moradia de alguém. Em um sentido filosófico, representa a dimensão do sujeito e do Eu em sua relação com a alteridade.

⁴ Nota de Derrida: “Não se trata aqui, nem lá, se quisermos ler bem, de repetir o argumento kantiano a propósito do que está ‘conforme ao dever’ (*pflichtmässig*), mas ao contrário, contra e sem Kant, de comportar-se para além da dívida e do dever e, portanto, mesmo disso que se faz por puro dever (*aus reiner Pflicht*)”-(2003, p. 75). Grifos nossos.

Logo, o fato de a casa ter sido tomada por algo ou alguém com quem o narrador e Irene passam a dividir a casa, constitui uma relação ética de hospitalidade que começa como hostilidade. Assim, para que haja uma hospitalidade única e singular, é necessário um momento de hostilidade. Ou seja, essa relação entre sujeito e alteridade não pode então ser simplesmente reduzida a uma relação parasitária.

Dessa forma, temos o primeiro momento ético do conto, no qual se encontra uma hostilidade (a invasão de algo ou alguém, a fuga do narrador e o trancamento da porta). Logo depois, temos o segundo momento, que implica certa hospitalidade (o compartilhamento da casa, mesmo que dividida entre hóspede(s) e hospedeiros).

Porém, o conto apresenta outros dois momentos que se refletem na dimensão fantástica da literatura, ainda que de forma ética.

Irene percebeu a forma brusca como me detive e veio para perto de mim sem dizer palavra. Ficamos escutando os barulhos, notando claramente que eles vinham do lado de cá da porta de carvalho, da cozinha ou do banheiro, ou até do próprio corredor onde começava o ângulo quase ao lado de onde estávamos.

Não chegamos sequer a olhar um para o outro. Apertei o braço de Irene e a fiz correr comigo até a porta de folha dupla, sem nos virarmos para ver. Os ruídos haviam aumentado de volume, sempre surdos, às nossas costas. Fechei a porta com um gesto brusco e ficamos no saguão. Agora não se ouvia mais nada (Cortázar, 2013, p. 39).

Nesse momento, a imagem de fuga é também uma imagem de horror, uma vez que o narrador puxa Irene para fugir daquela coisa que se aproxima. Esse horror é proporcionado por uma imagem não vista, mas apenas imaginada. Nem o narrador, nem Irene viram o que quer que tenha invadido a casa, mas pelos barulhos conseguem imaginar o que poderia ser. Ou talvez não.

Logo, o que os assusta é precisamente esse *il y a*⁵ (há) de um invasor. O não saber o que invade cria uma diferença ontológica muito mais profunda na relação ética com

⁵ Levinas diz “Vamos encontrar o puro nada? Depois dessa destruição imaginária de todas as coisas resta, não qualquer coisa, mas o fato de que *il y a* (há). A ausência de todas as coisas retorna como uma

esse invasor, quem quer que seja. A diferença ontológica aqui não se reduz a distinção entre existir e existente, mas, indo um pouco mais além, é uma distinção do ser e do ente. Ao longo de todo o conto, Cortázar não dá nunca alguma pista do que seja, os sons produzidos são sempre abafados, comparados ao barulho de “uma cadeira que cai sobre o tapete” ou ao som de um “sussurro abafado de pessoas conversando”, ou seja, tanto o som de um objeto quanto o som de pessoas. É essa diferença ontológica desconhecida que causa o horror, tanto ao leitor quanto ao narrador e aos personagens do conto. O invasor é anônimo. “Alguma coisa, nem sujeito, nem substantivo. O fato do existir que se impõe, quando não há nada”. (Levinas, 1979 *apud* Malabou, 2005, p. 76). O invasor é esse existir, impessoal, anônimo, como se “a existência fosse independente de um existente e que o existente que se encontra ali lançado nunca pudesse se tornar mestre da existência” (Levinas, 1979 *apud* Malabou, 2005, p. 75).

O invasor não é nem mesmo mencionado como sujeito: sempre que Cortázar se refere à tomada da casa, é com o uso da voz passiva. O verbo está no particípio passado e o sujeito é a casa. Aquele que invadiu a casa, é então sempre puramente impessoal e o Outro. Esse é o terceiro momento ético do conto de Cortázar: o horror fantástico, a possibilidade de uma existência que não seja nomeada, uma ex-sistência, que se encontra no exterior do que pode ser considerado o ser.

O quarto e último momento do conto é precisamente suas últimas frases:

Antes de nos afastarmos me deu pena, fechei bem a porta de entrada e joguei a chave no bueiro. Vai que algum pobre-diabo tivesse a ideia de roubar e entrasse na casa, àquela hora e com a casa tomada (Cortázar, 2013, p. 40).

Esse é um momento de empatia do Eu, não uma empatia com o Outro, deixando o invasor simplesmente cuidar da casa, mas uma empatia a um terceiro, ao Ele. Da mesma forma que o narrador (o Eu) sente pena, tanto dirigida à casa tomada,

presença: como o lugar onde tudo afundou, como uma densidade de atmosfera, como uma plenitude o vazio ou como o murmúrio do silêncio” (Levinas, 1979 [1994] *apud* Malabou, 2005, p. 76)

quanto ao Ele que pode chegar, ele tenta interceptar um encontro do Outro com o Ele. Esse último momento é assim um duplo momento. De hospitalidade, por um lado, para o Ele que poderia chegar. O narrador se livra de forma permanente da chave para que ninguém consiga facilmente se deparar com o invasor. Há aí uma hospitalidade com alguém por vir, que é completamente estrangeira à própria hospitalidade, uma vez que o narrador desenvolve essa hospitalidade exatamente na tentativa de impedir que se possa entrar na casa. É também uma hospitalidade absoluta pois o narrador não sabe quem é ou quando virá esse que ele denomina de “pobre-diabo”, um Ele. E, por outro lado, de horror, para que tenha esse encontro com o Outro. O narrador tranca a porta também com o intuito de que o invasor não saia. O horror da possibilidade de que alguém possa encontrar esse invasor faz com que o narrador jogue a chave no bueiro, para que não seja encontrada.

Podemos pensar, assim, na aproximação que faz Derrida entre uma hospitalidade finita e uma hospitalidade infinita. Se a questão da hospitalidade é uma questão do estrangeiro (*l'étranger*), também podemos pensar nela como uma questão do estranho⁶. Para Derrida, “uma hospitalidade que não é hospitaleira com o outro enquanto outro, com aquele que chega [*l'arrivant*], somente ao outro provido de um passaporte” (2021, p. 87) seria o contrário de uma hospitalidade pura. Hospitalidade pura, absoluta, infinita, mas que ainda assim permanece impossível, uma vez que “(...) nada, nenhuma norma, nenhum terceiro, nenhuma regra, nenhum contrato poderiam proibir o *hôte* (*host* ou *guest*) de se tornar o pior inimigo, não se tornar ou que já o seja” (2021, p. 88). O passaporte representa uma autorização para a entrada do outro. Para Derrida, a

⁶ Em francês, a palavra *l'étranger* tem tanto o significado de “(Aquele, aquela) que não é de um país, de uma dada nação ; que é de uma outra nacionalidade ou sem nacionalidade; mais largamente, que é de uma comunidade geográfica diferente” ou também “(Aquele, aquela) que não é familiar a alguém, que não tem relações com ele/ela, que é mal conhecido(a), distante” ou “(Aquele, aquela) que não é familiar de um lugar, que não faz parte de uma coletividade dada”, ou seja, a palavra fala tanto de algo que é estrangeiro quanto de algo que é estranho. Essa reflexão é importante aqui para a alteridade no conto Casa Tomada. In: ÉTRANGER. Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL). Nancy: France, 2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/étranger> .

hospitalidade pura reside nesse lugar onde aquele que chega pode manter o momento decisivo de ser parasita ou hóspede. É nesse sentido que Derrida afirma que em ambos os casos, seja a hospitalidade finita, do direito, seja a hospitalidade infinita, absoluta, deve haver uma possibilidade de inversão, de perversão, da própria hospitalidade. Isso implica dizer que a perversão da hospitalidade “deve permanecer aberta nos dois casos para que a hospitalidade seja possível” (2021, p. 88).

Devemos nos ater à importância que a palavra *hôte*⁷ proporciona para o conto de Cortázar. Todo o horror em Casa Tomada surge em dois momentos: o primeiro, de não saber quem é aquele que chega, ter a casa invadida pelo desconhecido. O segundo, pela ambiguidade presente na palavra francesa *hôte* usada por Derrida em sua reflexão sobre a hospitalidade, apresentada no parágrafo anterior. Embora essa palavra não apareça no conto de Cortázar, seu efeito é desconcertante, infamiliar, por residir entre aquele que chega, que recebe a hospitalidade, e aquele que recebe o convidado, que oferece a hospitalidade. Durante todo o conto, o narrador e Irene parecem receber esse horror que é aquele que chega, sem ser nomeado, sempre apenas invadindo e absorvendo a casa para si. *Hôte* aqui é tanto o narrador e sua irmã quanto aquele que chega sem ser nomeado. *Hôte* é o que habita a casa e o *il y a* (há) da divisão ontológica representado pela voz passiva, simultaneamente.

Nesse sentido, o narrador de Cortázar em Casa Tomada opera essa perversão da hospitalidade. É entre hospitalidade e horror que a casa acaba sendo tomada e o narrador e Irene a perdem. É um deslocamento de hospitalidade à hostilidade. Isso implica dizer que a hospitalidade apresentada no conto é deslocada entre dimensões de

⁷ Outra palavra que apresenta importância para a reflexão sobre a alteridade na hospitalidade. *Hôte* pode ser definido tanto como “Pessoa que recebe (alguém) em sua moradia ou convida ao restaurante, que oferece hospitalidade” quanto como “Pessoa que é acolhida (na casa de alguém), que recebe hospitalidade”, o que implicaria tanto a posição ativa quanto a posição passiva no termo. Cortázar, assim, desenrola o conto entre esse limite: ser o que recebe e ser o que chega. In: HÔTE. Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL). Nancy: France, 2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/hôte>.

acolhimento e horror. Esse horror, ontológico essencialmente, é aquilo que é transformado pela possibilidade da hospitalidade.

Portanto, no conto de Cortázar a relação de alteridade se apresenta em duas formas variadas, a saber, a hospitalidade e o horror. Uma ética e a outra ontológica, que reflete a partir da identidade, da ideia de um encontro entre sujeito e alteridade, entre Eu e Ele. Na forma da hospitalidade, essencialmente ética, a relação com a alteridade diz respeito a um acolhimento. Na forma do horror, ontológica, a relação diz respeito ao modo como essa alteridade pode aparecer para o sujeito. Ambas, porém, confrontam o limite ético-estético da literatura. Essas duas formas abrangem interpretações de diferentes identidades e suas diferenças, o Eu, o Ele e o Outro são transformados e metamorfoseados em diferentes possibilidades de representação a partir do imaginário da obra e do escritor.

3. A TRANSFORMAÇÃO DA ALTERIDADE DO VERSO EM BAUDELAIRE

Partimos assim para o poema de Baudelaire, *Le Soleil*, onde é possível observar uma modificação da representação do poeta e da figura daquele que escreve o poema. Em suma, o que vemos no poema de Baudelaire é uma modificação a nível da linguagem que possibilita uma transformação da ética. Para além da metamorfose do sujeito em outro, observamos aqui também uma possibilidade de ver outras formas de se relacionar com a alteridade, seja na criação literária ou na representação do poeta enquanto sujeito.

A partir da plasticidade destrutiva de Catherine Malabou, podemos ver como essa metamorfose da ética pelo poeta de Baudelaire torna possível outras formas de se relacionar com a alteridade. *Le Soleil* é um poema que parece estruturar transformações da ética pela linguagem.

O poeta e sua transformação, sua imagem e sua imaginação, do poético ao ético. Esses são os principais pontos que aparecem no poema *Le Soleil*⁸, de Baudelaire. As questões contidas nesses pontos dizem respeito às relações éticas e seus limites dentro da poesia. Entretanto, em um poeta como Baudelaire, que negava qualquer espécie de vínculo ou alusão à política e ao social, é notório encontrar nesse poema uma representação da metamorfose ética.

Assim, no poema *Le Soleil*, Baudelaire coloca o sol e o poeta no mesmo nível, como se o poeta fosse o sol que desperta o dia. O sol, enquanto poeta, permite que o mundo tenha uma possibilidade de poesia. Porém, há duas metamorfoses mais interessantes e complexas para considerar a transformação ética no poema: a alteridade do verso e o rei descoroadado.

Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
Eveille dans les champs les vers comme les roses ;
Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.
C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles
Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,
Et commande aux moissons de croître et de mûri r
Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir ! (Baudelaire, 1998, p. 108.)⁹

A alteridade do verso, entretanto, não se encontra meramente na estrutura ou na narrativa em que os versos se apresentam, mas na língua, na linguagem de Baudelaire. O sol, pai acolhedor, desperta nos campos *les vers* como as rosas. *Les vers* apresentam uma dupla leitura: os vermes ou os versos. Os versos, que o pai acolhe e desperta, são também os vermes. Essa alteridade do verso, contraposto ao verme, não é apenas uma

⁸ Optei por utilizar a versão original do poema. Sempre que citado, será traduzido nas notas de rodapé, de maneira que não atrapalhe o ritmo de leitura. A tradução utilizada é a de Ivan Junqueira, na edição bilíngue, clássicos Cultura. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.

⁹ *Este pai generoso, avesso à tez morbosa, / No campo acorda tanto o verme quanto a rosa; / Ele dissolve a inquietação no azul do céu, / E cada cérebro ou colmeia enche de mel. / É ele quem remoça os que já não se movem / E os torna doces e febris qual uma jovem, / Ordenando depois que amadureça a messe / No eterno coração que sempre refloresce!* (Tradução Ivan Junqueira, 2012, p. 439). Grifo nosso.

relação hierárquica, uma “hierarquização das faces”, mas uma alteridade radical que se mostra como uma máscara. De fato, não há relação hierárquica, mas plenamente horizontal. Dos versos com as rosas, dos vermes com as rosas e do sol com todos eles. O que Baudelaire expressa com essa alteridade do verso é, em suma, uma horizontalização das faces, através da máscara do verso. A horizontalização do que é considerado inferior (o verme) e do que é considerado superior, sublime (o verso) em uma mesma palavra, em um mesmo traço, é precisamente a transformação da relação de alteridade e ética na poesia de Baudelaire.

Seguindo a relação mais clara do poema, entre o poeta e o sol, Baudelaire expressa claramente essa relação na estrofe seguinte.

*Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais* (Baudelaire, 1998, p. 108.)¹⁰

Nesses últimos versos do poema, Baudelaire compara o sol que desce como um poeta, enobrecendo as coisas mais vis, enobrecendo tudo o que se encontra ainda com a noite, na noite. E se introduz como um rei, sem barulhos e sem valetes. Ou seja, entre a imagem do poeta e do sol, há a imagem de um rei; rei sem barulho e sem valete, sem guarda, portanto, rei sem coroa.

A ideia de um rei sem coroa é extremamente interessante. Na cultura ocidental, o rei geralmente é visto como representação tanto de Deus quanto do Sol. No verso de Baudelaire, vemos o inverso desse rei como sol. Vemos um rei sem coroa, um rei descoroadado. Esse rei é o poeta. Essas relações envolvem não somente a dimensão ontológica do que é ser rei ou rei descoroadado, mas a dimensão ética. Essa dimensão que só é alcançada no último verso, quando esse rei descoroadado, entra em todos os hospitais

¹⁰ Quando às cidades ele vai, tal como um poeta, / Eis que redime até a coisa mais abjeta, / E adentra como rei, sem bulha ou serviços, / Quer os palácios, quer os tristes hospitais. (Tradução Ivan Junqueira, 2012, p. 439).

e em todos os palácios. Esse rei descoroadado, o poeta, trata a todos, horizontalmente, sem distinção alguma.

De forma mais clara, ambas as relações éticas do poema são percebidas dentro de si mesmas. Alteridade sem um fora. No caso do verso e do verme, a alteridade está na mesma palavra *les vers*, mas é exatamente nessa solidão que se mostra a metamorfose da ética, através do poema. Nesse verso, nesse verme, encontra-se uma potência de transformação:

Não apenas simplesmente porque mudar significa por definição “tornar-se outro” ou “ser outramente”, mas também e sobretudo porque a alteridade só pode impor, fundamentalmente, por sua potência de transformação e como essa própria potência. *A transformação é a origem da alteridade.* (Malabou, 2005, p. 79)

Logo, nessa solidão de uma única palavra se faz a alteridade do verso e do verme, por meio de seu duplo significado. Transformando a ética, o poema mostra sua potência para transformar, para mostrar a origem de uma alteridade sem um fora, como no caso *les vers*, mas também uma alteridade solitária, e interior, às margens.

Entre o poeta, o sol e o rei descoroadado, as relações são um pouco mais complicadas. No encontro entre os três elementos é possível notar uma dimensão tanto de alteridade quanto de transformação. O poeta está no mesmo nível do sol. O sol desce sobre as cidades, assim como o poeta. E o sol enobrece as coisas mais vis. Como um rei, sem barulho e sem valetes, o sol entra pelos hospitais. O que acontece é uma metamorfose entre eles, criando assim uma situação limite entre cada um deles.

Se essa natureza, se essa identidade, pudesse mudar em profundidade, ou seja, em substância, então não haveria necessariamente retorno das formas anteriores, o círculo seria quebrado, pois que o anterior faltaria de repente a quem tomasse a tangente ontológica. A transformação não seria mais da ordem da astúcia, do estratagema, da máscara que sempre se pode retirar ou que deixa adivinhar os traços autênticos do rosto. Ela trairia uma clandestinidade existencial que permitiria ao sujeito, para além da roda das metamorfoses, tornar-se irreconhecível. Irreconhecível menos pelo fato de uma mudança de aparência do

que por uma mudança de natureza, de uma muda da escultura anterior. (Malabou, 2014, p. 16)

Entretanto, na transformação do poema de Baudelaire não é apenas uma instância ontológica que aparece como possível, mas também uma instância ética. A transformação do poeta em sol e do sol em rei descoroadado se apresenta como uma possibilidade também de transformação ética. O poeta, responsável por viver escrevendo o sublime, o sol, que enobrece as coisas mais vis, e o rei que, uma vez descoroadado, adentra em todos os hospitais e palácios. A relação ética é transformada através do poema, representando então uma relação entre Eu e Outro, sujeito e alteridade, que possibilita o próprio “aperto de mão” de um rei e de um doente¹¹.

O Eu, poeta, o Outro, sol, e o Ele, rei descoroadado, deixam seus vestígios um no outro. Ao contrário do que Malabou afirma, a transformação em Baudelaire não é apenas identitária, mas também e sobretudo relacional, ou seja, ao transformar a imagem do poeta, cria-se relações com outras alteridades, sempre mantendo certos vestígios. Quando poeta-sol, no sol há o poeta e no poeta há o sol, quando sol-rei, o poeta ainda assim se apresenta aí, pois nenhum outro rei, mesmo descoroadado, conseguiria tratar igual o nobre e o doente, como o faz. Há aí um poeta, os vestígios do poeta. Dessa forma, Baudelaire recria e transforma, para além da dimensão ontológica, relações éticas dentro e através do poema.

4. CONCLUSÃO

Portanto, a partir das reflexões da relação do Eu, do Ele e do Outro e seu vestígio, possibilitadas pelo pensamento de Blanchot e Levinas, costurados por Malabou, pensa-se na possibilidade da transformação da ética na literatura. Os exemplos do conto de

¹¹ Paul Celan, em uma carta a Hans Benderm, afirma: “Não vejo nenhuma diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema” (Celan, 1996, p. 66).

Cortázar e do poema de Baudelaire mostram uma possibilidade de que não haja uma ética única na literatura, assim como as alteridades se modificam de diferentes formas.

Ao analisar o conto de Cortázar e o poema de Baudelaire é possível notar essa dimensão da transformação da ética na literatura, assim como a metamorfose das identidades e abertura para outras formas de compreensão das alteridades. Isso implica dizer que a possibilidade de transformação da relação ética entre sujeito e alteridade existe dentro da literatura.

Sem generalizar, buscou-se aqui apresentar pequenos vestígios dessa possibilidade. Os textos foram escolhidos precisamente por serem diferentes a nível geográfico, cronológico e linguístico, permitindo que se observe a transformação da ética em diversos espaços da literatura. Logo, pode-se observar a dimensão da metamorfose das relações entre sujeito e alteridade na estrutura da própria literatura. Não se pretende, a partir da análise de um conto e de um poema, afirmar que a literatura transforma a ética em um sentido universal, mas fazer a abertura de um horizonte para o acolhimento e acesso das alteridades ao mundo da literatura, através da literatura. É isso que significa a transformação da ética na literatura: um vestígio da possibilidade de acolhimento do outro.

É nesse sentido que podemos pensar nas palavras de Derrida sobre a literatura, quando afirma que literatura “permite a princípio tudo dizer” (Derrida, 2009, p. 256), onde esse “tudo dizer” significa “sem dúvida reunir traduzindo todas as figuras uma na outra, totalizar formalizando, mas tudo dizer é também ultrapassar os interditos” (Ibidem, ibidem). Isso implica dizer que a literatura transforma os pontos em que toca através de sua potência de tudo dizer, seja em sua dimensão política, estética ou ética. Mais que isso, a literatura transforma a linguagem e, conseqüentemente, a ética presente entre as relações do sujeito com a alteridade. Pode-se dizer que a literatura estrutura essa linguagem ao transformá-la. Devemos aqui abrir os horizontes para essas transformações da ética, como nos mostram Cortázar e a hospitalidade e Baudelaire e a

metamorfose do poeta, acolhendo alteridades e transgredindo limites que podem nos impedir de executar o cuidado.

Em suma, as relações éticas entre sujeito e alteridade são transformadas na literatura, seja pela subjetividade e solidão do escritor, com sua negação do poder do Eu e transformação em Ele e sua relação com o vestígio, seja dentro da própria estrutura da linguagem. Nesse sentido, a linguagem é também uma espécie de possibilidade de transformação das relações éticas, como pôde ser visto em *Casa Tomada*, na falta de sujeito tanto presente no título como no que realmente toma a casa e na ambivalência do *hôte* que é aquele que recebe e aquele que chega ao mesmo tempo, que toma a casa. Ou ainda no poema *Le Soleil*, na homofonia que é a causa do duplo sentido da palavra *les vers*, entre versos e vermes.

As análises do conto e do poema não nos permite afirmar universalmente que a ética seja transformada na literatura, mas nos permite ver como a linguagem da literatura, na criação literária, pode tanto receber alteridades quanto criar formas de se relacionar com elas. Podemos ainda notar como a potência criadora da literatura consegue transformar as relações entre o sujeito e o Outro em sua diferença, como a relação entre escritor e sua solidão essencial pode transformar a experiência do leitor criando uma abertura para a diferença, criando novas de comunicação.

A literatura, assim, não apenas possibilita a transformação das relações éticas ou a criação de uma nova relação ética entre sujeito e alteridade, mas também se estende ao pensamento de novos sujeitos e novas alteridades. Todo texto literário, mais que simplesmente literário ou político, pode ser especialmente ético. Dentro de um limite ético-estético da literatura, as possibilidades de criação e transformação talvez sejam muito mais complexas do que se imagina, não apenas no que diz respeito a áreas como a linguagem e a política, mas também no que diz respeito à ética e à filosofia. Isso implica, portanto, a escritura literária como possibilidade de uma nova forma de pensar, de viver e de se relacionar com os outros, de se comunicar.

REFERÊNCIAS

ATTRIDGE, Derek; DERRIDA, Jacques. « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature ». In : DUTOIT, Thomas ; ROMANSKI, Philippe. *Derrida d'ici, Derrida de là*. Paris: Éditions Galilée, 2009, p. 253 - 292.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Pocket Classiques, 1998, p.351.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, edição bilíngue, 2012, 1078p.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011, 303p.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018, p.385.

CELAN, Paul. *Arte Poética — Meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Posfácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1996, 90p.

CORTÁZAR, Júlio. *A autoestrada do sul & outras histórias*. Tradução de Heloísa Jahn. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013, 232p.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Editora Escuta, 2003, 135p.

DERRIDA, Jacques. *Hospitalité. Volume I. Séminaire (1995 – 1996)*. Paris : Éditions du Seuil, 2021, p. 28. ÉTRANGER. In: *Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)*. Nancy: France, 2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/étranger> .

HÔTE. In: *Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)*. Nancy: France, 2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/hôte> .

LEVINAS, Emmanuel. O Vestígio do Outro. In: *Descobrimos a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa : Instituto Piaget, 1999, p. 227-245

MALABOU, Catherine. *La Plasticité au Soir de l'Écriture : dialectique, destruction, déconstruction*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2005, 121p.

MALABOU, Catherine. *Ontologia do Acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014, 71p.

Recebido em: 29/06/2023.

Aceito em: 18/10/2023.

REDES LITERÁRIAS E A LITERATURA DE FRONTEIRA: RELAÇÕES ENTRE FABIÁN SEVERO E ERNESTO DÍAZ

LITERARY NETWORKS AND BORDERS LITERATURE: RELATIONS BETWEEN FABIÁN SEVERO E ERNESTO DÍAZ

Gabriel Camargo Onesko¹

RESUMO: Este trabalho busca entender as relações possíveis entre o livro *Noite Nu Norte* (2011), de Fabián Severo, o álbum *Cualquier Uno* (2014), de Ernesto Díaz, e a performance *Canciones y poemas de frontera* (2015), realizada pelos dois. Para tanto, utiliza-se como referencial teórico as Redes (ENNE, 2004; RECUERO, 2009), a Fronteira (BRAGANÇA, 2002) e a Multiterritorialidade (COSTA, 2019). Por fim, foi possível perceber como a existência de redes literárias possibilita criações heterogêneas por meio do diálogo estabelecido entre seus integrantes.

Palavras-chave: Literaturas de Fronteira; Redes Literárias; Fabián Severo.

ABSTRACT: This work aims to comprehend the potential relationships among the book *Noite Nu Norte* (2011) by Fabián Severo, the album *Cualquier Uno* (2014) by Ernesto Díaz, and the performance *Canciones y poemas de frontera* (2015) executed by both. To accomplish this, it utilizes references of Networks (ENNE, 2004; RECUERO, 2009), the Border (BRAGANÇA, 2002), and Multiterritoriality (COSTA, 2019) as a theoretical framework. Ultimately, it becomes evident how the presence of literary networks enables diverse creations through the dialogue established among their members.

Keywords: Borders Literature; Literary Networks; Fabián Severo.

1. INTRODUÇÃO

As relações criadas entre diversos sujeitos que integram uma rede de comunicação podem ser entendidas como uma forma não apenas de troca de

¹ Graduando, UFPR.

informações, mas também como uma maneira de fortalecer a sensação de um tipo de pertencimento que, muitas vezes, avança para além das fronteiras territoriais e acentua o sentimento dinâmico e fluido de transnacionalidade e multiterritorialidade, que se contrapõe às barreiras fixadas pelo ideal de Estado-nação do qual derivam as concepções de identidade nacional.

Nesse contexto, considerando a língua como uma das ferramentas para a criação da experiência multiterritorial, observa-se que o espaço da fronteira evidencia a fragilidade do ideal de Estado-nação por meio do surgimento das línguas de fronteira: línguas híbridas que ocorrem do contato de fronteira de dois países falantes de línguas diferentes. No âmbito da fronteira entre Brasil e Uruguai, o idioma que surge dessa mescla entre línguas, que evidencia essa característica híbrida, é o Portunhol, presente há muitos anos no cotidiano de pessoas que habitam o espaço fronteiriço. Fabián Severo (1981) é um escritor que integra esse ambiente. Natural de Artigas, cidade situada no Uruguai, e tendo vivido na cidade de Quaraí, que faz fronteira com o Brasil, Severo possui uma numerosa produção literária que problematiza aspectos da fronteira por meio do Portunhol. Sua obra de estreia, *Noite Nu Norte* (2010), trabalha, de forma marginal e flutuante, com os aspectos de pertencimento, território, identidade e afetividade com relação à sua língua e espaço em que habita. Outra figura desse contexto, que possui uma importante relação de amizade com Severo, é o cantor e poeta Ernesto Díaz (1973). Díaz é um músico artiguense e compositor de músicas dos gêneros popular e urbano. Além disso, é conhecido por ser um dos expoentes da produção musical feita em Portunhol. Natural da mesma cidade que Severo, Díaz tem sua obra atravessada pela poética de fronteira e pelo Portunhol, características perceptíveis em seu primeiro disco de estúdio, intitulado *Cualquier Uno* (2014).

Considerando esses elementos, ao longo do presente trabalho busca-se trabalhar com o dispositivo conceitual das redes como uma forma adequada para caracterizar a expressão artística contemporânea e as relações entre artistas a favor do

movimento político de visibilidade do lugar da fronteira, particularmente considerando a relação entre Severo e Díaz. Como material de análise, serão utilizadas as obras *Noite Nu Norte* (2010), de Fabián Severo, o álbum *Cualquier Uno* (2014), de Ernesto Díaz, e a performance *Canciones y poemas de frontera* (2015), criada entre ambos. Cabe destacar que as obras não serão analisadas na íntegra, sendo destacados apenas alguns poemas, algumas letras de música e aspectos pontuais da performance.

Em suma, busca-se analisar como o Portunhol encontra expressão na relação em redes que se pautam não por predeterminações de pertencimento, mas por escolhas, amizade e afetos, no caso de Severo e Díaz. Por outro lado, a rede também permite um maior alcance das suas criações, divulgação das obras e outras articulações entre os artistas por meio de projetos comuns.

2. A TEORIA DAS REDES NO CONTEXTO DA AMÉRICA LATINA

O conceito de ‘redes’, recorrentemente utilizado na área de Ciências Sociais e Antropologia, permite analisar a sociedade por meio dos entrelaçamentos presentes nas relações desenvolvidas no tempo e espaço entre os sujeitos sociais. Atualmente, quando se pensa em redes sociais, logo se faz uma associação à ideia de internet e plataformas online de interação. Porém, o estudo das redes já é realizado desde o século XX, trazendo uma nova perspectiva para observar a formação cultural e de relacionamentos entre indivíduos (Recuero, 2009, p. 17). Por meio de uma extensa recuperação dialógica entre a conceituação do termo ‘redes’, Recuero (2009) realiza uma busca pela origem do tema, desde seu uso em sistemas matemáticos de análise até sua aplicação nas Ciências Sociais e nas relações complexas entre indivíduos, grupos e sociedades.

Concomitante a isso, Enne (2004) teoriza que o aspecto definidor do que seria uma rede está na “sua capacidade de articulação e rearticulação permanente” (ENNE,

2004, p. 264), estando, dessa maneira, contraposta à definição de ‘grupo’ por sua “complexa mobilidade entre os sujeitos que estão se relacionando” (Enne, 2004, p. 267). Nesse sentido, é possível perceber que a globalização permite extrapolar os limites espaciais que antes eram rígidos, fazendo com que indivíduos de diferentes espaços geográficos possam estabelecer o compartilhamento de características econômicas e, principalmente, culturais (Enne, 2004).

Aliado a isso, com o advento da internet, que promoveu a circulação de informações por meio da rede de computadores e das telecomunicações, as possibilidades de interação social foram expandidas, de modo que tais transformações atuam como um “facilitador nas trocas interpessoais, ao vivo ou virtualmente, *on-line* ou com intervalos temporais” (Enne, 2004, p. 271).

Para exemplificar o funcionamento das redes culturais, Bravo (2011), ao desenvolver uma revisão bibliográfica sobre o tema, realiza uma comparação com a teia de aranha, pois, segundo o autor, elas possuem um caráter “dinâmico e móvel, frágil e evanescente” (Bravo, 2011, p. 215). Dessa forma, o conceito de redes torna-se essencial para realizar uma leitura das relações estabelecidas entre sujeitos que ocupam o tempo da modernidade e de inícios do século XXI.

Considerando o exposto, convém apontar que a América Latina também se tornou um ambiente de articulação de redes nas quais os indivíduos expressavam, através do compartilhamento de vivências, as singularidades de ser latino-americano. Nesse contexto, é importante recorrer aos estudos culturais como forma de exemplificar esse processo. De acordo com o que aponta Pizarro (2004), na obra *El Sur y los Trópicos*, a modernidade tardia apresenta-se como um movimento de expressão da identidade singular latino-americana, porque enquanto os países Europeus estavam experimentando a fragmentação da identidade na modernidade, o sentimento já havia sido experimentado pelo passado histórico do qual compartilham os países da América Latina (Pizarro, 2004). Nesse sentido, a autora afirma que “o que a Europa descobriu

como o perfil do ser humano no final do século XX, nós já havíamos experimentado como nossa forma de existir, no mundo periférico” (Pizarro, 2004, p. 23, tradução nossa)².

Dessa maneira, a entrada no século XX foi marcada por um processo de retomada da expressão própria latino-americana, inclusive questionando a noção de literatura nos termos do que seria considerado o cânone literário beletrístico (Pizarro, 2004). Nesse contexto, diversos autores encontravam-se em uma situação de mudança do ponto de vista com relação ao cânone literário e aos pressupostos teóricos tradicionais, de modo que:

Isto levou à deslocação do objeto de estudo do literário canônico para um outro objeto que o incluía como mais uma manifestação, como um sistema a mais dentro do campo cultural; um sistema, sim, privilegiado pela sua capacidade de simbolização, mas fazendo parte de uma estrutura mais complexa em que se impunham metodologias de interdisciplinares para a sua compreensão. (Pizarro, 2004, p. 48, tradução nossa)³.

Como apontado pela autora, a expressão literária no contexto da modernidade tardia insere a América Latina em um patamar de criação artística autoral de intensa significação e reflexão sobre o seu lugar no mundo e nos demais contextos culturais, marcados por intenso contato de redes criadas entre agentes culturais e movimentos de expressão singular. De tal forma, a articulação entre redes permite que os indivíduos compartilhem de vivências experienciadas em diferentes espaços geográficos de um continente, mas que se convergem para expressões culturais semelhantes e articuladas entre si. Além disso, pelo caráter fluido das redes, apontado anteriormente, podemos

² “Lo que Europa descubrió como el perfil del ser humano a fines del siglo XX, lo habíamos experimentado nosotros como nuestra forma de existir, en el mundo periférico” (Pizarro, 2004, p. 23).

³ “Esto llevaba a desplazar el objeto de estudio de lo literario canónico a otro objeto que lo incluía como una manifestación más, como un sistema más dentro del campo cultural; un sistema, eso sí, privilegiado por su capacidad de simbolización, pero formando parte de una estructura más compleja en donde se iban imponiendo para su comprensión metodologías de cruces disciplinarios” (Pizarro, 2004, p. 48).

entender que elas coexistem no contexto latino-americano e influenciam umas às outras, em um espaço que os indivíduos compartilham não do mesmo espaço geográfico, mas de condições históricas e sociais muito semelhantes.

3. A FRONTEIRA COMO MARCA DE FRAGILIDADE DO IDEAL DE ESTADO-NAÇÃO

Considerando que os agentes falam a partir deste lugar, é necessário também pensar no território habitado pelos indivíduos no momento em que eles se relacionam. Como pontuado anteriormente, ao estarem em uma rede virtual, os contatos podem ser expandidos para além da identificação de Estado-Nação. Tal conceituação é feita por Costa (2019), ao afirmar que tais redes possibilitam um “jogo territorial inédito, onde existe a potencialidade, a todo momento, de recombinar (e ‘descombinar’) territórios em uma nova multi-territorialidade” (Costa, 2019, p. 348). Dessa forma, o contato entre sujeitos pode ser expandido para além do estabelecido como território por meio dos Estados Nacionais, demarcando um aspecto caracterizado por Bittencourt (2016) como “uma modernidade em ascensão, ‘sem terra’, que postula uma espacialidade transnacional e translinguística, de ultrapassagem das fronteiras” (Bittencourt, 2016, p. 85).

Considerando que as obras de dois sujeitos que fazem parte do espaço transnacional, de contato entre Uruguai e Brasil estão presentes no *corpus* de análise deste artigo, torna-se necessário considerar se a multiterritorialidade está presente em suas obras e se permeia a produção cultural e artística de ambos.

Com relação ao âmbito territorial de literatura de fronteira, do qual fazem parte Severo e Díaz, é importante destacar o que aponta Bittencourt (2016) sobre a Guerra do Paraguai. Segundo a autora, esse fato compartilhado entre Brasil, Paraguai e Uruguai é visto como um “fantasma” de um passado em comum (Bittencourt, 2016, p. 92). Pode-se entender que a Guerra do Paraguai é um aspecto histórico e social interessante para

exemplificar o estabelecimento de limites geográficos entre os Estados, pois as fronteiras territoriais nem sempre existiram e apresentaram-se como são atualmente. Nesse sentido, as fronteiras estabelecidas entre esses países apresentaram, ao longo da história, momentos de grande fragilidade e mudança.

Nesse contexto de fluidez da fronteira entre Uruguai e Brasil, a língua falada pelos habitantes dessas regiões também sofreu diversos impactos, surgindo o Portunhol, ou Português Uruguaio. O surgimento desta língua está profundamente ligado com a demarcação das fronteiras territoriais no século XIX e com a incorporação de famílias falantes de português na região norte do Uruguai, levando, posteriormente, à hibridação dos dois idiomas. Tal como apresenta Lopes (2021), esse idioma da fronteira tem diversos nomes, sendo popularmente conhecido “como ‘fronterizo’, ‘portuñol’, ‘bayano’ ou ‘brasileiro’” (Lopes, 2021, p. 31).

Por outro lado, para avaliar essa expressão linguística no ambiente de fronteiras, é interessante apresentar o que Klee e Lynch (2009) desenvolvem em sua obra *Español en contacto con otras lenguas*. Por meio de análises linguísticas realizadas com enfoque na Língua Espanhola em contato com outros idiomas, os pesquisadores apresentam a variedade existente nesses contatos, bem como o histórico de construção das línguas de fronteiras. Ao abordar o contato do Espanhol com outras línguas no Cone Sul, área geográfica formada por Argentina, Uruguai, Chile e Brasil, os autores discorrem principalmente sobre o contato e influência que há entre o Português e Espanhol na área do Uruguai.

Segundo Klee e Lynch (2009), a região hoje conhecida como República Oriental do Uruguai passou por uma intensa disputa territorial entre Brasil e Argentina. No ano de 1828, a diplomacia britânica, que tinha interesse na área marítima do Rio da Prata, formulou um acordo de criação de um Estado independente, caracterizado como uma “zona de amortecimento entre o Brasil e a Argentina” (Klee; Lynch, 2009, p. 169,

tradução nossa)⁴. A criação do Uruguai implicou na definição de uma língua nacional, a Língua Espanhola, especialmente para delimitar uma fronteira política entre o novo país e as demais regiões fronteiriças.

Após a sua consolidação, e considerando o intenso contato da região norte do Uruguai com o Brasil e o Português Brasileiro, o Estado, por meio da Lei de Educação Comum, reforçou o ensino da Língua Espanhola em todas as escolas do Uruguai (Klee; Lynch, 2009). Dessa forma, é possível perceber como a delimitação de uso da Língua Espanhola como obrigatória – e também seu reforço como língua oficial em todas as escolas após o intenso contato de diversas famílias com o Português Brasileiro – delimita fronteiras políticas e impõe diferenças entre “nós” e os “outros” por meio da língua. Pode-se considerar que, por meio da Lei de Educação Comum, o Estado busca suprimir a expressão em Portunhol realizada pelos habitantes da região, praticando uma forma de violência linguística em prol da unificação do país em torno de uma única língua para todo o território.

Entretanto, tal como apresentado anteriormente por Lopes (2021), mesmo com os esforços governamentais é possível perceber que, ainda na atualidade, o Portunhol falado na região fronteiriça pode ser entendido como uma alternativa ao Português Brasileiro ou Espanhol. Klee e Lynch (2009) afirmam que o Portunhol tem grande influência do Português, principalmente do Português informal e do que é falado em ambientes rurais, de modo que está à margem da norma-padrão. Em razão disso, os autores apontam que existe uma falta de prestígio muito grande em seu uso, “uma vez que os seus falantes pertencem majoritariamente às classes mais baixas das zonas

⁴ “En 1828, los diplomáticos británicos, interesados en garantizar el libre acceso a la vía marítima del Río de la Plata, mediaron un acuerdo y se formó el estado independiente de la República Oriental del Uruguay, que sirvió como zona de amortiguamiento entre Brasil y Argentina” (Klee; Lynch, 2009, p. 169).

rurais” (Klee; Lynch, 2009, p. 172, tradução nossa)⁵. Além disso, os pesquisadores apontam para sua possível extinção no futuro por conta de pressões políticas, culturais e econômicas que favorecem o uso predominante do espanhol como língua oficial (Klee; Lynch, 2009).

Concomitante a isso, é importante destacar a situação de Artigas e Quaraí, cidades gêmeas situadas na fronteira, ao norte do Uruguai e sul do Brasil respectivamente. Nelas, a presença do Português é extremamente marcante, sendo inclusive reconhecida desde 2009 como Português do Uruguai, uma língua falada por cerca de 15% da população, principalmente na região chamada de “fronteira da Paz”, que une as cidades de Artigas e Rivera, presentes no território uruguaio, e Quaraí e Santana do Livramento, no Brasil (Jasinski, 2021, p. 7).

Com base nos conceitos apresentados, é possível perceber como a existência de uma língua de fronteira contraria os ideais de um Estado monolíngue, principalmente por representar parcelas da sociedade marginalizada que não estão nos grandes centros urbanos. Entender o Portunhol como língua característica de uma parcela de indivíduos que compartilham aspectos em comum entre si, perspectiva adotada ao longo deste trabalho, significa trazer à tona a importância da valorização do Portunhol, existente desde antes da criação oficial do Estado do Uruguai e praticado até os dias de hoje.

De modo geral, o presente trabalho busca, por meio do material teórico referenciado acima, realizar uma leitura das produções de Severo e Díaz a fim de perceber como o Portunhol encontra expressão na relação de uma rede que se pauta não por predeterminações de pertencimento nacional, mas pela amizade e compartilhamento, vista como uma relação de "coexistência com o outro, que se define por meio do caráter eminentemente relacional" entre os sujeitos (BRAVO, 2011, p. 211).

⁵ “La falta de prestigio del portugués uruguayo puesto que sus hablantes son mayoritariamente de las clases bajas de zonas rurales” (Klee; Lynch, 2009, p. 172).

Assim, o compartilhamento entre sujeitos pode ser potencializado pela rede, que permite a exposição de uma expressão marginal a um nível que vai além do singular.

4. DIÁLOGOS ENTRE SEVERO E DÍAZ ATRAVÉS DO PORTUNHOL

O livro de poemas *Noite Nu Norte* (2010) apresenta uma coletânea de poemas escritos em primeira pessoa por um eu lírico que recorda sua infância e momentos da juventude na cidade de Artigas, ora imaginária, como um ponto a ser alcançado, e ora real, como uma paisagem vivida pelos personagens que a compõem.

Ainda que seja um livro de poemas, ao longo da obra aproxima-se a poesia da narrativa em prosa. Nesse sentido, tal aproximação pode ser lida como uma forma de questionamento ao cânone literário pela hibridização dos gêneros. Vale destacar que, ao ser entrevistado pelo jornal *La Diaria* (2014), Fabián Severo relata que um crítico uruguaio analisou essa obra não como um livro de poemas, mas sim como uma coleção de narrativas curtas. Nesse sentido, o livro marca uma fluidez entre os gêneros literários, principalmente considerando o uso do Portunhol que acentua tal característica e é definido em um dos poemas como “uma lingua sin dueño” (Severo, 2010, p. 12). Nesse sentido, o uso dessa língua também marca o caráter de mudança, que não se vincula às regras e normas estabelecidas. A fim de exemplificar tal questão, optou-se por realizar a análise de um dos poemas, intitulado como “trintidóis”:

Yo no quiría ir mas en la escuela
purque la maestra Rita, de primer año
cada ves que yo ablava
pidía pra que yo repitiera i disía
vieron el cantito en su voz, así no se debe hablar
i todos se rían de mim
como eya pidía que yo repitiera
yo repitía i eyos volvían se ri.

Otras ves disía eya,
en su casa no le lavan la túnica

no dicen que tiene que cuidarla y tenerla limpita.

Yo no me animava desir pra eya
que la túnica era del Caio i ele me imprestava porque sinó yo no tiña pra ir.

Yo no podía ir en los paseo porque nunca tiña ropa.

Una vuelta nos iva ir a Beya Unión
pra un campionato de fútbol yo
jugava mui bien i mis amigo quirían que fuera
mas como no tiña campeón
me vendé el brazo i dise que me avía lastimado
i que pur iso no podía viayar.

Yo no quiría ir mas na iscuela
porque tudo el mundo sabía
que los que ivan nel comedor eran los pobre.
Tocava la campana i todos se ivan
nos se mitía na fila
i todos nos mirava.
Yo tiña vergoña.

Asvés creo que eu so así
meio tímido
porque yo sempre era el pobre.
Mi madre dis que vergoña es robar
i que cuando eya iva na escuela
sempre tentava se meter dos ves na fila
pra poder agarrar mas pan i yevar pras casa
i me dis acá me ves sana i gorda, asín que no sinta vergüensa mijo.
(Severo, 2010, p. 41).

Como é possível perceber através da leitura do poema, o eu lírico transporta-se para a infância, mais especificamente ao cotidiano escolar, relatando como era sua rotina em uma escola em que não se sentia bem-vindo. Ao relatar o porquê de não querer ir à escola, afirma que a professora, *maestra* Rita, dava ordens para que ele falasse e, após isso, ela utilizava essa fala como um exemplo de erro e zombaria, considerando a norma ensinada. Além disso, pode-se notar a situação de vulnerabilidade social em que o eu lírico está exposto, uma vez que apresenta algumas dificuldades, como a ausência em passeios escolares por falta de roupas e a túnica emprestada por outro colega que utilizava para ir à escola. No próprio poema está

presente a seguinte afirmação: “creo que eu so así meio tímido porque yo sempre era el pobre” (Severo, 2010, p. 41).

Com base no exposto, é possível interpretar este poema como um relato da infância pobre e de exclusão vivida pelo personagem. A figura da escola também se destaca no poema, uma vez que pode ser interpretada como um ambiente de repressão social e também linguístico, pois a figura da professora representa o ideal de língua espanhola que deveria ser seguido, não considerando a variedade linguística da zona de fronteira da qual se utiliza o eu lírico. Neste poema, Fabián Severo reforça o que foi apresentado ao longo da primeira parte deste trabalho, que é o desprezo que muitos falantes têm pelo portunhol, por ser uma língua falada majoritariamente por parcelas de classes mais baixas da sociedade e que habitam regiões rurais.

Além de relatar os problemas sociais, o autor também apresenta o apego que sente pela terra em que nasceu e pela cidade de Artigas, uma cidade que, como apresentado em um dos poemas, é “uma terra pirdida nu Norte qui noum sai nus mapa” (Severo, 2010, p. 14). Essa apresentação afetuosa de Artigas é perceptível no poema intitulado “Diseseite”:

Yo no voi pra donde van los ónibus
pois teño medo de no encontrar las cosa que gosto.

En Artigas, por las mañá
veyo lamparitas asesas
nas puerta con cortina de nailon
i us cayorro deitado, viyilando.
Números pintado con cal nas parede sin revocar
patios yeio de yuyo disparejo
as pileta arrecostada nus alambre pra tender ropa
yanelas con maseta rompida
casas pur a metade
i siempre abertas.
(Severo, 2010, p. 20).

Ao iniciar o poema, o eu lírico afirma que se recusa a ir para os lugares que vão os ônibus, ou seja, o ambiente externo à sua cidade. Logo em seguida, contrapostos a essa afirmação estão os motivos que o fazem se sentir bem no ambiente que habita, reconhecendo esse lugar como casa. Através da descrição da simplicidade do ambiente, seja pelos “números pintado con cal nas parede sin revocar” (Severo, 2010, p. 20) ou pelos “cayorro deitado” (Severo, 2010, p. 20) nas ruas, o eu lírico apresenta o conforto de estar nesse ambiente e como se identifica com ele.

Além desses poemas, o livro apresenta demais características da poesia nostálgica, calcada nas memórias e vivências do eu lírico, que se confunde com o autor por utilizar de suas memórias de infância, quase transformando-se em uma produção autobiográfica. Com relação às questões formais, é interessante perceber o uso do Portunhol ao longo de todo o livro, e de maneira muito fluida e dinâmica, que não segue uma ordem de regularidade gramatical. De modo geral, a produção presente em *Noite Nu Norte* (2010) retrata a cidade de Artigas, o ambiente de fronteira, o Portunhol que está presente no âmbito familiar e as diversas situações de preconceito que sofre o eu lírico, seja ele social, financeiro, racial ou linguístico. Entretanto, para além disso, percebe-se o apego muito forte ao lugar em que nasceu, que viveu sua infância e juventude, longe dos grandes centros urbanos.

Realizando um diálogo com a produção de Severo, destaca-se o álbum de estúdio *Cualquier Uno* (2014) de Ernesto Díaz, que apresenta características culturais de resgate da cultura popular, do folclore e das vivências na região de fronteira. Dentre as músicas presentes no álbum, como recorte desta pesquisa foi escolhida a composição “los oreia” (Díaz, 2014) principalmente por ter sido indicada por Fabián Severo como a primeira que ouviu de Ernesto Díaz (Severo; Díaz, 2014).

Entretanto, e aqui é importante acrescentar uma observação percebida ao longo da pesquisa, por se tratar de um artista fora dos ambientes comerciais e oficiais, não foi

possível encontrar a versão escrita da música⁶. Então, foi necessário realizar a transcrição para a análise, e neste trabalho estão registrados alguns versos de interpretação própria.

De modo geral, a música descreve um grupo de meninos intitulado como 'oreia', uma palavra que não está presente na norma-padrão do Português e nem do Espanhol. Portanto, trata-se de uma representação lexical do Portunhol utilizada pelo compositor. Esse grupo de meninos, que não é especificado, podendo ser visto como um grupo universal e genérico, é caracterizado por crianças que vivem em uma situação de pobreza e à margem da sociedade. A pergunta "¿quien son esos guri que andan variando por ahí?" (Díaz, 2014, transcrição nossa) repete-se ao longo da canção e a resposta no refrão é a de que "son los oreia los llevan preso cuando los vienen en la plaza pidiendo un peso" (Díaz, 2014, transcrição nossa). Além disso, os meninos são descritos como crianças que "nunca fueron a la escuela, aprenden solo" (Díaz, 2014, transcrição nossa). Por fim, há uma crítica ao processo de invisibilidade pelo qual eles passam: após descrever os 'oreia', a letra da canção afirma que "nadie sabe, a nadie importa, nadie está ni ahí" (Díaz, 2014, transcrição nossa). De modo geral, a composição de Ernesto Díaz, assim como outros poemas na obra de Severo, apresenta crianças em situação de vulnerabilidade social, marginalizadas, que necessitam pedir doação às pessoas para que consigam comprar sustentos básicos para a sobrevivência.

Dessa forma, é possível traçar um paralelo entre a obra de Severo e a composição de Díaz, uma vez que as duas, além de trabalharem com a recordação da infância e do ambiente de fronteira, que não é descrito pelo compositor especificamente como Artigas, atuam como ferramentas de denúncia social, identificando a fragilidade de indivíduos falantes de Portunhol.

⁶ Para consulta ao longo deste trabalho foi utilizado o álbum na versão digital, disponível na plataforma privada *Spotify*. Entretanto, também é possível encontrar o mesmo material disponível gratuitamente no *Youtube* pelo link: <https://youtu.be/EEeWQMsOjtw>.

O material que caracteriza o trabalho criado entre/por Severo e Díaz, que evidencia a relação entre eles pela construção de redes artísticas de fronteira, é uma performance intitulada *Canciones y poemas de frontera* (2015)⁷, disponível em trechos no *Youtube*⁸. Esse trabalho se articula em Portunhol e delinea um contexto de produção cultural marginalizado, porém alcança projeção na atualidade pela circulação nas redes sociais. Assim como o álbum de Ernesto Díaz, a performance não possui legendas ou descrição das letras das músicas apresentadas, de modo que a transcrição para esta performance também foi feita por meio de interpretação própria para fins deste trabalho. De modo geral, o espetáculo é composto por poemas de Severo e composições originais criadas por Díaz que, como relatado pelo escritor, surgiram de um encontro informal entre os dois: “Na minha cabeça, tinha a ideia de um espetáculo que reunisse poemas e canções, tinha essa concepção. Depois abordei-o [Díaz] sobre o assunto - tinha o livro prestes a ser impresso -, compartilhamos as nossas coisas e criamos um espetáculo juntos” (Severo; Díaz, 2014, tradução nossa)⁹.

O trecho se inicia com Fabián Severo recitando o poema intitulado “sincuentioito”, o último de *Noite Nu Norte* (2011), que sintetiza o local do indivíduo que vive na fronteira:

Nos semo da frontera
como u sol qui nase alí tras us ucalito
alumeia todo u día ensima du río
i vai durmí la despós da casa dus Rodríguez.

⁷ A performance analisada neste trabalho aconteceu no Auditório Municipal de Artigas, no dia 30 de maio de 2015. Entretanto, os artistas também realizaram outras apresentações em outras cidades, como Canelones e Montevideú.

⁸ Material disponibilizado em formato digital na plataforma *Youtube*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Viv0jWnGjPE&ab_channel=UsinasCulturalesdelUruguay.

⁹ “En mi cabeza tenía la idea de un espectáculo que reuniera poemas y canciones, tenía esa concepción. Luego se lo planteé - yo tenía el libro pronto para salir en imprenta -, compartimos nuestras cosas y creamos un espectáculo juntos” (Severo; Díaz, 2014).

Da frontera como a lua
qui fas a noite cuasi día
deitando luar nas maryen del Cuareim.

Como el viento
que ase bailar las bandera
como a yuva
leva us ranyo deles yunto con los nuestro.

Todos nos semo da frontera
como eses pásaro avuando de la pra qui
cantando um idioma que todos intende.

Víamos da frontera
vamo pra frontera
como us avó i nosos filio
cumendo el pan que u diabo amasó
sofrendo neste fin de mundo.

Nos semo a frontera
mas que cualquier río
mas que cualquier puente.
(Severo, 2011, p. 81)

Após a leitura do poema, Díaz apresenta uma música em duas versões, a primeira em Portunhol e a segunda em Espanhol. Por falta do registro escrito da canção, neste trabalho tomou-se a liberdade de reproduzir a canção assim como descreve Severo, em um idioma que se escreve assim como se ouve:

Versão em Espanhol:

la frontera todo el canto es del hombre y de niño que también sabe cantar
es que aun el aire educa
con la bendición enseñada
madre sabía soy de lejos del mar soy de allá
madre sabía soy de lejos del mar soy de allá.
(Severo; Díaz, 2014, transcrição nossa).

Versão em Portunhol:

na frontera todo cantu é de homem e minino que tambein sabe cantar
é que ainda o ar induca
con a benza ensinada
ó mãe sabía sou di longi du mar sou di allá.
(Severo; Díaz, 2014, transcrição nossa).

A partir da análise dos materiais utilizados na performance, é possível perceber como a produção dos dois artistas enfoca a questão do “ser da fronteira”: no poema de Severo, relata-se que a fronteira não é composta por um lugar ou território, mas sim pelas pessoas que a ocupam; já na canção de Díaz, o “ser da fronteira” está na reafirmação do local da fronteira como um canto dos que a habitam e que se localizam nesse “lá”, que se encontra longe do mar e pode ser interpretado como um lugar que está além da região do Uruguai que tem maior concentração de renda e a variante linguística de prestígio. Além disso, é possível perceber a questão de identidade na obra dos dois autores e a forma como representam a fronteira não como um espaço delimitado administrativamente por meio de um Estado, mas sim como um lugar de pertença sentimental e afetiva, em que não há limites para a expressão linguística, podendo também ser vista como uma ação política enquanto busca de visibilidade dessa poética. Dessa forma, ao criarem em conjunto, o escritor e o compositor dialogam com seu público mediante a experiência da fronteira, que ora estreita-se e ora distancia-se, mas que compartilha conteúdos e produções comuns dos dois com o mundo.

Em suma, a performance apresenta, tanto por sua composição formal, ao utilizar do Portunhol, quanto pela questão do conteúdo, a identidade da fronteira como uma expressão de resistência ante a invisibilização desses sujeitos e o apagamento do Portunhol tanto pelo Uruguai quanto pelo Brasil.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho foi possível analisar um exemplo de literatura de fronteira, bem como a rede composta entre agentes da cultura latino-americana que a utilizam como ferramenta para converter o espaço praticado da fronteira em matéria de criação poética e artística como modo de evidenciar a condição existencial desses

sujeitos marginalizados. Com a análise da performance e de algumas produções independentes de Severo e Díaz, foi possível realizar um diálogo com os materiais teóricos utilizados para a análise. As conclusões desse diálogo apontam que a expressão artística de sua língua materna traz à tona a condição precária do Portunhol, tanto em seu universo social quanto em sua estrutura formal, relacionado à sua informalidade e vinculado ao ambiente familiar e à oralidade. Assim, esse lugar de fala não se impõe como lei ou norma, mas se apresenta como afeto, relação e partilha. Além disso, ao trazer essas questões para a literatura, é possível avançar para além do cânone literário, buscando também nesta expressão uma ferramenta de percepção da realidade contemporânea e uma forma de dar voz às pessoas e línguas marginalizadas.

De modo geral, ao buscar a relação de redes entre escritores, artistas de fronteira e público na América Latina, foi possível perceber como ainda existe pouca atenção a essa produção cultural, uma vez que há escassez de obras literárias e não há versões escritas das canções produzidas pelos autores escolhidos. Nesse ponto, também é importante destacar como um trabalho sobre esta questão pode popularizar as expressões literárias que utilizam do portunhol para manifestar-se.

REFERÊNCIAS

BRAGANÇA, M. Entre a transculturação e o hibridismo: uma questão de identidade para a América Latina. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXV, Salvador/BA. *Anais...* São Paulo: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2002.

BITTENCOURT, R. Guerra em deriva: Poéticas de fronteira. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 12, n. 2. p. 84-98, dez., 2016.

BRAVO, A. Discusión bibliográfica: Nuevas contribuciones para una teoría de las redes culturales. *Cuadernos del CILHA*, Mendoza, v. 12, n. 1, p. 209-215, jun., 2011. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152011000100012. Acesso em: 15 maio 2023.

COSTA, R. *O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

DÍAZ, E. Los oreia. Intérprete: Ernesto Díaz. In: DÍAZ, E, *Cualquier Uno*. Montevidéo: Ediciones Tacuab: Ediciones Tacuabe. 2014. Música eletrônica (44 min.)

ENNE, A. Conceito de rede e as sociedades contemporâneas. *Revista Comunicação e Informação*, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, v. 7, n. 2, p. 264-273, jul./dez. 2004.

JASINSKI, I. Redes das literaturas de fronteiras como existência e pluralidade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 62, p. 1-13, nov., 2021.

KLEE, C; LYNCH, A. *El español en contacto con otras lenguas*. Washington: Georgetown University Press, 2009.

LOPES, F. *Modos de ser-em-bando: A comunidade sin comunidad de Noite Nu Norte e Viralata*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

PIZARRO, A. *El sur y los trópicos: ensayos de la cultura latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004. (Cuadernos de América sin Nombre, n. 10).

RECUERO, R. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SEVERO, F. *Noite nu Norte/Noche en el Norte: Poesía de la frontera*. 2. ed. Montevidéo: Rumbo Editorial, 2011.

SEVERO, F; DÍAZ, E. *Gauchos da Fronteira*. La diaria, Montevidéo, não paginado. 18 jul., 2014. Entrevista. Disponível em: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2014/7/gauchos-da-fronteira/>. Acesso em: 15 mai. 2023.

USINAS CULTURALES DEL URUGUAY. *Ernesto Díaz, Fabián Severo - Canciones y poemas de frontera*. 1 vídeo (3min48s). 30 jul. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Viv0jWnGjPE&ab_channel=UsinasCulturalesdelUruguay. Acesso em: 15 maio 2023.

Recebido em: 27/06/2023

Aceito em: 13/08/2023

DEVIR-ANIMAL E OUTROS DEVIRES EM ROBERTO PIVA

BECOMING-ANIMAL AND OTHER BECOMINGS IN ROBERTO PIVA

Pablo Vinícius Nunes Garcia¹

*a poesia mexe
com realidades não-humanas
do planeta
profecias
espíritos animais
vidência
estrela bailarina
lugares de poder
fogo do céu
Roberto Piva*

RESUMO: Este artigo busca demonstrar como a incorporação da animalidade, componente do veio xamânico da poesia de Roberto Piva, se articula com uma perspectiva que reintegra o humano ao que se convencionou a chamar de “natureza”. A fusão com o animal sugestivamente se desdobra no *corpus* que será comentado, em uma coexistência harmoniosa com seres não-humanos, destoante da lógica exploratória que pauta atualmente a relação do homem com outros vivos e não vivos.

Palavras-chave: Roberto Piva; xamanismo; poéticas da natureza.

ABSTRACT: This article aims to demonstrate how the incorporation of animality, a component of the shamanic line of Roberto Piva's poetry, is articulated with a perspective that reintegrates the human into what is conventionally called “nature”. The fusion with the animal suggestively results in the *corpus* that will be discussed in a harmonious coexistence with non-human beings, opposite to the exploratory logic that currently guides man's relationship with other living and non-living beings.

Keywords: Roberto Piva; shamanism; poetics of nature.

¹ Mestrando, UNICAMP.

1. INTRODUÇÃO

Roberto Piva é mais um dos que receberam a alcunha de “maldito”, dada a transgressão de códigos sociais que executou em sua escrita, na qual circulam homoerotismo, blasfêmia e referências a tradições religiosas obscuras, tudo mediante uma dicção calcada em procedimentos surrealistas, além da herança da geração *beat*, outra de suas grandes influências. Contígua aos delírios, ao misticismo e aos jorros desenfreados de linguagem com que sua poética é confeccionada, faz-se presente, desde os primeiros livros de poemas, uma imagética animal.

A obra de Piva se oferece assim como objeto de estudo de linhas de pesquisas, um tanto recentes no Brasil, voltadas às ontologias não-humanas, sendo a animalidade, entre elas, provavelmente o campo até então mais explorado nas universidades brasileiras, no qual se destacam as produções da pesquisadora Maria Esther Maciel. Os estudos concernentes à animalidade buscam, por exemplo, investigar a relação de alteridade ontológica entre homem e animal, no sentido de imaginar as subjetividades animais, bem como perscrutar as concepções construídas em torno do humano e do não-humano e as formas com que as ações antrópicas afetam os outros-que-humanos. Logo, a animalidade se abre a múltiplos focos de discussão, incluindo, ademais, a auscultação do desconhecido no humano, que, trazendo também em si a animalidade, posiciona-se em espelhamento com o desconhecido no animal (Maciel, 2021). Trata-se de nos descobrirmos.

No caso de Piva, a questão animal é plural e complexa, de modo que não intentamos, com este trabalho, exauri-la. Considerado o xamanismo como verve da obra poética em pauta (Pécora, 2008), objetiva-se, por meio do comentário de alguns de seus poemas, investigar a animalização do humano e como esse problema pode se articular com certas linhas de força da poesia piviana, como seu interesse ecológico, de maneira não apenas a ultrapassar o que se entende por humano, como também lançar uma visão

sagrada e holística do mundo, em que o humano se encontra em conexão mais simbiótica com outras espécies, em vez de fechar-se em um domínio restrito. “Solução de planetas”, da série *Estranhos sinais de Saturno* (2008), e “rico de asas”², de *Ciclones* (1997), serão os poemas a constituir o foco deste trabalho, recebendo um exame mais detalhado. Dentro da obra de Roberto Piva, tais poemas nos pareceram os mais ilustrativos de um processo que começa em um devir-animal e resulta em um devir-cósmico, conforme visamos demonstrar. Outros poemas serão comentados brevemente, segundo convir à exposição.

Para encerrar estas primeiras observações, vale sintetizar que, a seu próprio modo, a poesia de Piva aponta para uma restituição do homem ao que se convencionou chamar de “natureza”. Isto seria mais um componente do veio político integrante da poética piviana, que, sob uma elocução onírica e delirante e uma discursividade mítica e mística, manifesta ansiedades de ordem ecológica e conclama à superação das configurações exploratórias e devastadoras que estreitam, material, psíquica e espiritualmente, nossa forma de estar-no-mundo. Como bem coloca Davi Arrigucci Jr. (2008, p. 203), a poesia de Piva “confia no poder cognoscitivo dos estalos da imaginação, em sua faísca de surpresa e revelação, mesmo quando continuamos todos adormecidos, submersos sob a maré das mercadorias”.

2. A DISSOLUÇÃO DAS ALTERIDADES

O grande desafio com que o pensamento se confronta ao se dirigir ao animal, como Jacques Derrida (2002) destaca, é a alteridade radical, insuperável, que se manifesta no próprio olhar do animal, o qual manifesta algo que, embora possa ser objeto de nossas cogitações, resiste a toda tentativa de determinação definitiva. Declara o filósofo: “Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito ‘animal’

² Este poema não apresenta título. Consideramos o primeiro verso.

me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano” (Derrida, 2002, p. 31). Trata-se de lidar com uma estranheza irreduzível, já que não é possível colocar-se na pele do animal, acessar sua subjetividade.

Maria Esther Maciel (2021) afirma a poesia como a instância privilegiada de mitigação dessa distância, dada a caracterização da linguagem poética como uma linguagem que se força aos limites, rompendo com os moldes que a tornam logicamente arranjada e utilitária. A linguagem poética, assim, solicita outros esforços de pensamento quando de sua apreensão. Derrida (2002) igualmente elege a poesia como a modalidade de linguagem mais apropriada de que disporíamos para nos aproximar de um hipotético pensamento animal. A elocução surrealista de Piva, portanto, talvez possa ser apontada como um elemento que vem a unir-se ao complexo da animalidade em sua poética, na qual se performa justamente o encurtamento do espaço entre homem e animal, em favor de uma tentativa de experiência comum. Maciel (2021) pontua que o exercício de linguagem em torno do animal, bem como a encenação de sua *persona*, resulta de algum modo na identificação com ele. Buscaremos apontar possíveis consequências da flexibilização da alteridade radical constitutiva da relação humano-animal que se efetua na obra do poeta em estudo.

Mais do que a manutenção de um contato estreito, humano e animal podem aparecer na lírica de Piva envolvidos em um processo de fusão de naturezas. Para exemplificar e introduzir a discussão que será feita concentradamente em outros poemas, cabe transcrever um texto que já é um tanto comentado pela crítica piviana, porém, emblemático no que se refere à ruptura de limites que determinem um domínio humano e um domínio animal:

o amor
grita na minha garganta
a serpente
o gavião
o jaguar
me vêm

como seu Duplo
(Piva, 2008, p. 29)

É interessante notar que são os animais citados que veem o sujeito poético como um “Duplo”, e não o contrário que poderia conservar, sub-repticiamente, uma perspectiva antropocêntrica, confirmativa da hierarquia do humano sobre o animal, recorrente no pensamento ocidental. O que se destaca nessa relação de espelhamento, ou de extensão de uma natureza específica para além do ser ôntico, é o aparente compartilhamento de uma essência; voltaremos a isso adiante. Por ora, deve-se considerar que esse vínculo não deixa de implicar na manifestação da animalidade pelo sujeito lírico ou por outro elemento que possa ser identificado como humano — observados os eventuais reflexos da dimensão xamânica da obra de Piva, isto é, a linha performativa que engloba a assimilação do animal pelo humano e que se oferece como ângulo hermenêutico —, capaz de refletir a serpente, o gavião, o jaguar. Ou, ao invés, que é refletido pela serpente, pelo gavião, pelo jaguar. Para demonstrar a proximidade que incide sobre o humano em face do animal, vale a abordagem do poema “Solução de planetas”:

os urubus insaciáveis
pais de nossos desejos
na entrelaçada pista
das nuvens
onde um sol retorcido
gira no grito do
azul
aguardando o cataclismo
na franja da floresta
(Piva, 2008, p. 147)

Os âmbitos animal, vegetal e cósmico assomam neste poema que narra o voo de urubus em um dia de sol, em meio a uma região silvestre, não urbana. Além do teor, em certo grau, surrealista, emprega-se uma estrutura não correspondente aos moldes mais tradicionais, com recuo de alguns versos e irregularidade métrica e rítmica. Embora se

perceba aliteração com o som [s], ausente apenas no sexto e no sétimo versos, o poema prescinde de outros jogos sonoros, como um esquema de rimas.

Presume-se o elemento humano em seu sujeito lírico que fala por uma coletividade, como indica o dêitico “nossos”. A ligação entre humano e animal se efetiva nos dois primeiros versos, em que os urubus surgem não apenas como representantes de “nossos desejos”, mas como origem destes, mediante a palavra “pais”. A relação é mais do que analógica; antes, etiológica, de maneira a logo tornar sensível o cariz mítico do texto. A infinitude do desejo, a insaciabilidade são, sugestivamente, algo em comum entre tais aves e os homens.

A escolha por “urubus”, diga-se de passagem, em lugar de um pássaro semelhante, o abutre, também indica a escolha de Piva por um animal mais ligado à realidade brasileira, em detrimento da ave de aparência e hábitos similares, mais conhecida em âmbito europeu. A menção a uma “entrelaçada pista de nuvens” e ao “grito do azul” (do céu) deixa ver um ambiente aéreo, do que se infere que os urubus estão em voo. Desse modo, os estudos de Gaston Bachelard em torno da imaginação poética do ar podem ser aqui proveitosos. A princípio, pode-se adiantar que o significado mais fundamental que o fenomenólogo aponta quanto à imagética do ar é a ideia de movimento (Bachelard, 1990), bastante adequada para rimar a qualidade de incessante do desejo, nunca estático, nunca definitivamente suprimido ou satisfeito.

A imagem do pássaro em voo, segundo os pareceres de Bachelard, é favorável à leitura de que esse desejo abarca tudo o que se apresenta no poema, começando nos urubus e atingindo o céu e a terra. Se o desejo é insaciável, é igualmente vasto. Ainda que não haja um sujeito lírico que expressamente diga estar observando o cenário, não se pode desprezar a possibilidade de que o poema traz um potencial observador, cuja voz descreve o que vê, e, destacando o voo das aves em um espaço imensurável, parece querer sair de si e fundir-se com o todo. Segundo o filósofo: “Pode-se dizer que, no reino de uma imaginação criadora aérea, o corpo do pássaro é feito do ar que o cerca, e sua

vida do movimento que o arrebatava.” (Bachelard, 1990, p. 69). Logo, o devaneio aéreo suscita a incorporação do pássaro ao ambiente no qual transita, a união material do primeiro no segundo.

A operação de mistura, de dissolução de alteridades, a que determinada interpretação do texto leva, intensifica-se ainda mais em face do próximo elemento apontado pela voz lírica, o céu azul, espaço da travessia do “sol retorcido”, sintagma pertinente a uma visão alógica e onírica ou imaginativa do mundo, dada a junção inusitada entre tais substantivo e adjetivo. Bachelard (1990) conecta a imagem do céu azul à pureza, à imaterialidade, constituindo um espaço onde não há objetos manifestos em sua singularidade, uma dimensão de redução ao mínimo:

é percorrendo uma escala de *desmaterialização* do azul celeste que poderemos ver em ação o devaneio aéreo. Compreenderemos então o que vem a ser a *Einführung* aérea, a *fusão* do ser sonhante num universo o menos diferenciado possível, num universo azul e doce, infinito e sem forma, *no mínimo de substância*. (Bachelard, 1990, p. 165, grifos no original)

Sujeito e objeto parecem, portanto, mesclar-se. Se há um observador elíptico, que se insinua mediante o pronome possessivo “nossos”, pode-se crer que tampouco sua subjetividade escapa ao transcurso extremo de redução ensejado pela contemplação do céu azul. Também a substância de tudo o que o torna sujeito se transforma em matéria indistinta, em seu impulso de fusão com o todo, transcendendo-se a si mesmo. O “grito do azul”, recurso sinestésico, só faz aprofundar a experiência ali implícita de indiferenciação com o ambiente, acarretando o esboroamento de limites materiais e sensoriais. E a hipótese de um devaneio direcionado ao céu se adensa se atentarmos para o fato de que a imagem que sucede a imensidão do azul é imaginária; antecipa o ocaso – “*aguardando* o cataclismo”, o fim do giro do sol, que ainda não ocorreu. O enunciador divaga. Visão e imaginação estão aqui unidas.

Assim, os dois últimos versos, em um primeiro momento, designam o desfecho da trajetória solar no horizonte constituído pela floresta. Os objetos apresentados, desse

modo, enumeram-se nesta ordem, a qual igualmente marca o trajeto do foco do enunciador: urubus, nuvens, sol, céu azul, pôr-do-sol, floresta, sendo o penúltimo uma imagem antecipada imaginativamente. Entretanto, “Solução de planetas” nos lança certa ambiguidade. O encadeamento sintático não permite indicar com toda a certeza o sol como sujeito do verbo “aguardando”; este pode estar associado a “os urubus” no verso inaugural, ainda que a primeira leitura seja a mais óbvia e permaneça como sombra à segunda, de maneira que o ocaso, evidentemente ligado ao astro solar, se reformule como coisa partilhada com os pássaros citados. Outro procedimento de fusão.

A mistura também vem a incidir na dupla situação da trajetória do sol, que tanto “gira no grito do azul” quanto se conecta, por meio do advérbio “onde”, à “entrelaçada pista das nuvens”. Tudo se confunde no rápido cortejo das imagens. A descrição da voz lírica não crava limites rígidos, que se esboroam em direção a um cataclismo das individualidades. O processo iniciado pela junção das naturezas humana e animal encerra-se com um dimensionamento cósmico.

3. DEVIR-ANIMAL, DEVIR-CÓSMICO

Mircea Eliade (1989) esclarece como a prática do xamanismo se caracteriza pela superação da distância entre humano e animal, ou ao menos pela aproximação entre ambos os domínios, uma vez que se busca a partilha de naturezas distintas. Objetiva-se o contato entre o homem e as essências animais e a incorporação destas por aquele, expedientes aos quais se associam determinados ritos observáveis em diversos povos e culturas, como a performance de uma linguagem animal ou indumentárias que sinalizam a extrapolação do xamã de seu caráter humano em favor da apropriação de uma natureza animal.

Essa assimilação da animalidade por meios xamânicos pode se articular ao conceito de devir-animal, explorado por Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997). O devir-

animal não consiste na transformação literal em animal, mas em uma convergência que desestabiliza ou, para usar um termo conhecido do pensamento deleuziano, *desterritorializa* o que poderia ser tido como humano, tornado então passível de deslizamento para outras zonas, não contempladas por concepções acabadas ou por complexos de valores, princípios, traços delimitados. O devir-animal, esclarece Maciel, não implica “uma mudança física do sujeito, mas sim um trespassamento de fronteiras, que leva o homem para além da subjetividade humana, abrindo-o para formas híbridas de existência.” (Maciel, 2021, p. 73). Trata-se do avizinhamo de alteridades, contudo, sem se reduzir à analogia e sem cessar tampouco com a semelhança. Como propõem os autores de *Mil platôs* (1997), o que interessa no devir-animal é que a expansão esteja no horizonte. Abarca-se também a multiplicidade, isto é, o confronto da forma *humano* com uma variedade de formas outras, engendrando um contágio, uma pluralidade de possibilidades não normatizadas ou codificadas (Deleuze; Guattari, 1997). A lírica piviana tem como orientação o ir além do que está positivado ou classificado como humano; desterritorializa-o para deixá-lo em aberto.

No poema anteriormente comentado, a proximidade entre humano e animal é apenas esboçada. Esse processo fusional se aprofunda no poema a seguir, presente na coletânea *Ciclones*, na qual o contato com outros-que-humanos constitui uma forte tendência. É também este poema, não intitulado pelo autor, uma boa ilustração da aplicação do xamanismo na escrita de Piva:

rico de asas
o menino xamã
incorpora o gavião
escuta a luz do monte
fica nu & deita impassível na Terra
é dele o tambor feito de Tíbias
& a estrela mais límpida na
cabeça
(Piva, 2008, p. 112)

Em sua estrutura também irregular — algo frequente nas composições de Piva —, o poema, de ritmo ágil, montado em esquema paratático e profuso em sons nasais, traz a incorporação de um estado extático, em que ocorre a animalização por um elemento humano, o menino xamã. Tudo o que se expõe a partir do quarto verso parece consistir em desdobramentos desse estado. Todo o poema dá conta de relações estabelecidas entre sujeito e mundo externo, porém, não são, todas elas, de igual natureza. Ao passo que o quarto e o quinto versos contêm estímulos aos sentidos físicos do xamã adolescente, o sexto, o sétimo e o oitavo perfazem determinadas ligações — algo que soa como relações de posse — entre esse sujeito e objetos em seu exterior. A passagem dos atos do xamã (escutar, ficar nu, deitar-se) para tais conexões é inclusive reforçada por uma pausa mais sensível inserida, quando da recitação do poema, entre o quinto e o sexto versos. Aliás, se o poema fosse transposto para os moldes da prosa, poderíamos inferir que neste ponto haveria uma quebra de período, ao passo que os versos anteriores seriam separados apenas por vírgula.

O primeiro verso já lança o despojamento da forma humana e a assimilação de características animais alheias. Há a ideia evidente de liberdade que normalmente acompanha a imagem das asas. Contudo, Bachelard (1990) delimita essa imagem, no âmbito da imaginação poética, igualmente como índice de transcendência, sinalizando um sentimento elevado ou uma transposição para outros mundos. Na *Odisseia*, são águias enviadas por Zeus que comunicam que os pretendentes de Penélope, ainda em espera por Ulisses, devem deixar seu lar e parar de consumir os bens do esposo ausente (Homero, 2015). Em *Antígona*, é através de pássaros que Tirésias adivinha a ira dos deuses, despertada pelo não cumprimento dos ritos fúnebres por Creonte, que decide não sepultar Polinices (Sófocles, 2005). Portanto, o pássaro se cobre do significado numinoso de habitante da zona limítrofe entre o mundano e o divino, significação essa que data da Antiguidade. Esse sentido se confirma na poética de Piva, atravessada por procedimentos mágicos, xamânicos. O verso inicial, ademais, é instigante por sua

imagem fantástica que suscita um número de asas maior – “rico de asas” – do que seria a normalidade para a imagem de um pássaro. Se o gavião está explícito, no terceiro verso, poderíamos cogitar algo como o serafim nas entrelinhas do primeiro? A possibilidade de sobreposição entre animal e angélico faz transparecer ainda mais o teor sagrado do poema.

Nas práticas xamânicas, o pássaro é um animal que ocupa posição privilegiada, especialmente a águia, possivelmente o animal mais assimilado pelos xamãs (Eliade, 1989). Piva novamente se volta ao cenário brasileiro ao optar por outra ave de rapina, frequente em seus poemas, o gavião, incorporado pelo menino xamã no texto em análise. Não deixa de haver, com isso, convergência entre a poesia piviana e os saberes xamânicos, visto que são animais muito parecidos em seus nichos, afora a aparência. A apropriação desse pássaro é sucedida por outras relações entre o sujeito e o exterior. O quarto verso traz uma experiência sinestésica, trocando a visão pela audição, tal como se realiza no “grito do azul” em “Solução de planetas”. Além da psicodelia que se esperaria de um poeta inspirado pela geração *beat*, a mesclagem de sentidos aqui operada pode igualmente ter a ver com o estado de êxtase que advém do xamanismo, e o conseqüente deslocamento para fora de limites humanos. A execução xamânica, no poema de Piva, conduz a maneiras alternativas de sentir e de estar no mundo.

A menção a um monte evoca, em outra correspondência com o poema antes comentado, o espaço selvagem, aquilo denominado, em língua inglesa, de *wilderness*. A primeira ideia que se avulta frente a esse *locus* é a de um espaço intocado pela civilização. Contudo, a ocorrência dessa imagem na literatura também inspira formas não predatórias na interação entre homem e mundo natural, segundo expõe Greg Garrard (2004); ou, preferencialmente, na interação entre homem e outros seres, animais, vegetais, minerais, cósmicos etc., uma vez que falar em “mundo natural” ou em “natureza” como dimensão da qual o humano não participa ou não pertence é um tanto equivocado, dado que somos resultado do desenvolvimento da vida no planeta,

compartilhando com os outros viventes, por exemplo, a matéria corporal da qual o carbono é elemento tão representativo, isto é, a matéria orgânica. Aliás, na contemporaneidade, os espaços que poderiam se chamar “naturais”, em geral, já sofreram a intervenção humana, de maneira a se tornar complicada a delimitação de onde ou do que ainda não foi tocado pelas ações antrópicas (Latour, 2020). Enfim, que “natureza” sirva apenas como facilitador de discurso, para que se refira, talvez, e ainda assim insuficientemente, à dimensão em que não somente seres humanos, mas igualmente outros seres, sejam de constituição orgânica ou inorgânica, circulem e participem de ciclos e processos. Trata-se de um conceito difícilimo, podendo ser considerada obsoleta, ademais, a tradicional separação entre natureza e cultura.

Na memória cultural do Ocidente, a região selvagem se associa à possibilidade de renovação e aliança entre homem e meio natural (Garrard, 2004), suscitando um estado utópico. Mas a percepção da *wilderness*, na cultura, tende por outro lado a excluir o humano (Garrard, 2004). Tal exclusão não se confirma na escrita de Piva, que tampouco coloca o humano no clichê da insignificância frente ao incomensurável; antes, posiciona-o em plena integração com outros viventes e não viventes. Despir-se e deitar-se impassível são atos que indicam uma situação de extrema tranquilidade e de “primitividade”, destoante dos moldes civilizatórios. Ademais, se o poema traz uma espécie de retorno a um estado paradisíaco, a presença de um xamã adolescente não é fortuita. Eliane Robert de Moraes (2006) pontua que, na poética homoerótica de Piva, a época juvenil se recobre de certo matiz quimérico; faz-se a “idealização da adolescência como idade de ouro” (Moraes, 2006, p. 156). Eliade (1989) salienta que as incorporações animais pelo xamã representam justamente a recuperação desse estado há muito perdido: a abolição da condição presente do homem e a reinserção em uma condição edênica, idílica, em que homem e animal não se encontravam em situação de estranheza. O menino xamã de Piva, Adão antes da Queda, coloca-se em comunhão com o todo.

Essa comunhão, adquirida por meio da prática xamânica, ganha tonalidades sacras. Talvez isso justifique a inicial maiúscula nos nomes dos materiais “Terra”, na qual o sujeito se deita, e “Tíbias”, os ossos com que se fez o tambor. Assim, tais materiais são personificados, transfiguram-se em entidades. Constitui-se assim um expediente diametralmente oposto ao utilizado, por exemplo, por um heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro. Evando Nascimento (2021) explica que o heterônimo pessoano buscava uma poética desviante de um efeito inevitável da linguagem humana: a transformação das coisas em entes em face de sua nomeação e definição. Radicalizando tal efeito, Piva transfigura coisas em — ou em algo próximo de — divindades.

O tambor, aliás, é um instrumento fundamental nas cerimônias xamânicas e tem a função de auxiliar o xamã a se concentrar para a viagem espiritual a que se lançará, além de representar a ligação — que podemos ver se desenhando no poema — entre o céu e a terra (Eliade, 1989). O elemento celeste “estrela” aparece junto a “tambor” como pertencentes ao xamã. Similarmente ao poema abordado anteriormente, confecciona-se uma rede que conecta todas as coisas, da terra ao céu, do sujeito individual a todo o exterior. Piva traça uma cosmogonia.

O que começa como um devir-animal se conclui como um devir-cósmico, ou uma série de devires que atrelam entes diversos, não humanos. Eduardo Viveiros de Castro (2002) afirma, quanto às tradições xamânicas ameríndias, que não se toma a humanidade como característica apenas dos homens. A humanidade seria uma condição espiritual dividida por animais de diferentes espécies, uma essência coletiva, pensamento este que caracteriza o chamado perspectivismo ameríndio. A partir dessa lógica, a poesia de Piva estende uma essência comum para além do par homem-animal — e aqui devemos nos recordar do “Duplo” que indica o processo fusional entre homem e bicho no primeiro poema que transcrevemos —, arrastando-a para dimensões astronômicas. A estrela, fundida à cabeça do menino xamã, ao ser adjetivada como “a mais límpida”, suscita a pureza e a clareza dessa rede de conexões, conduzida a algo de

espiritual, comparável a uma *iluminação*, dando a ver o caráter benfazejo que permeia essa condição de partilha entre homem e demais entes.

Relacionado à natureza, o poema pode tratar da própria composição poética, enquanto tentativa de o poeta transcender a própria forma, forçando a si mesmo e a linguagem a um limite, desembocando na linguagem poética, que então ensaia o canto de um certo pertencimento ao mundo, transposto em colorações edênicas, miticamente primitivas, mágicas, sendo a estrela o próprio epítome para a poesia, que permite dizer o indizível. A centralidade do último verso, que contém apenas a palavra “cabeça”, não nos leva a pensar em qualquer resultado intelectual, mas na subjetividade, conduzida à desterritorialização, em que se passa a experiência de incorporação ao todo. A prática xamânica, ao personificar o diferente, no sentido de literalmente transformá-lo em pessoa, busca o conhecimento do Outro (Viveiros De Castro, 2002). Não está em jogo, todavia, algo nas bases do conhecimento científico, e sim, conforme exemplifica a poética piviana, a consideração de existências outras que não devem ser desniveladas ou tomadas como inferiores.

A poética de Piva, conclui-se, propõe a sacralização da natureza, o que constitui um de seus filões místicos. O caráter sagrado da natureza é uma perspectiva familiar ao pensamento religioso, que a torna manifestação de múltiplas formas do ser, receptáculo do sobrenatural contido no próprio natural, segundo esclarece Eliade (1987). A obra piviana enseja essa aproximação entre a natureza e o âmbito religioso. Como bem observa Claudio Willer acerca das séries de poemas a que pertencem os textos aqui analisados: “Ciclones e Estranho sinais de Saturno, seus livros derradeiros, são celebrações da natureza, em contraste com a megalópole; de modo consistente, *proclamações de um neo-paganismo.*” (Willer, 2013, p. 145, grifo nosso). Pela via sagrada e sob o registro da exaltação, Piva cria entre homem e natureza uma relação de pertencimento, aliança, afeto:

amando sobre a
terra nua
garras à mostra
no fundo azul da
floresta
amigo de todos os deuses
(Piva, 2008, p. 54)

A mistificação da natureza se alinha, então, a propósitos políticos, os quais não estão ausentes da obra piviana (Willer, 2015). É notável certa orientação ecológica, explícita em *Sindicato da natureza*. Desse modo, o estreitamento das alteridades e a igual valorização de tudo o que compõe a natureza se direcionam a uma perspectiva mais harmoniosa de nos relacionarmos com ela, desvelando-nos como parte dela, sujeitos de seus ciclos e sujeitos a seus ciclos, o que não deixa de constituir ação política frente ao processo global de devastação ambiental. É em “MANIFESTO DO PARTIDO SURREALISTA-NATURAL” que Piva, ao elencar uma série de valores, destaca, por exemplo, “+ ECOSSISTEMAS INTOCADOS”, além de, aparentemente, fazer o elogio da maneira – mais respeitosa – com que os indígenas se relacionam com a natureza, com as inserções “+ RELIGIÃO DOS TUPINAMBÁS” e “+ YANOMANI” (Piva, 2008, p. 184-185). É interessante como, também neste texto, o autor imagina o hedonismo que deveria acompanhar um vínculo renovado entre humano e outros seres: “+ DROGAS PSICODÉLICAS”, “+ HUMOR”, “+ AMOR”, “+ TESÃO”, “+ BEIJOS NO ESCURO”, “+ FODAS SOLARES” etc., terminando com o apoteótico “+ TRIBO PRESENTE FUTURA DOS DELIRANTES CAVALEIROS APAIXONADOS CARNAVALESCOS BACANTES DA ORGIA PERMANENTE”. E é na direção desse vínculo que a poesia piviana, em sintonia com seu veio político, contrapõe-se ao antropocentrismo, valorizando igualmente tudo o que se encontra em coexistência no cosmos. Ailton Krenak (2020) nos alerta quanto à urgência de superar a lógica antropocêntrica, que só faz com que a humanidade se mantenha solipsista, negligenciando as demais formas de vida. Superar o caráter

predatório e (auto)destrutivo de nosso atual convívio com viventes e não viventes exige que o humano deixe de ser tomado como única preocupação primeira.

O xamanismo de Piva, portanto, articula-se com seu protesto contra a coisificação do planeta, que transforma seus recursos em nada mais que via para a obtenção de lucro. Do devir-animal engatilhado pela prática xamânica provém um alargamento de horizontes potencialmente modificador de nossas relações com outros-que-humanos, conduzindo a uma concepção de vida mais harmônica e integrada com tudo o que nos cerca, com tudo o que influi sobre nós e sobre o qual influímos. É inclusive desafiador, e talvez inviável, distinguir indivíduo de ambiente, posto que ambos se afetam e se modificam mutuamente (Latour, 2020). É pela valorização das existências não humanas que notamos outra convergência com o grupo de autores que contém os nomes de Jack Kerouac e William S. Burroughs. A geração *beat* e os *hippies* já propunham uma convivência com outros viventes e com o planeta que destoasse da lógica da exploração e da rapinagem (Nascimento, 2021). E, necessariamente conexa à problemática político-ecológica, a poética de Piva também nos coloca frente a uma questão mais intimista, a saber, como interagimos com a experiência, de modo a não a empobrecer, em um contexto de emergência ambiental.

Isabelle Stengers (2017) demonstra como, em nossa civilização, se construiu a hegemonia do racional e do científico, balizando a maneira com que apreendemos o mundo. Inversamente à ânsia, causada por essa prevalência da razão, de tudo reduzir, categorizar e delimitar, a filósofa propõe o que chama de *reativar o animismo*. Isto é, Stengers destaca que há formas outras de nos colocarmos em contato com o nosso meio, com tudo o que, ao nosso redor, se presentifica, para além de uma visão estritamente lógica. Sem que tenhamos medo de retroceder ao passado – interdito da modernidade –, a autora defende que a experiência deve ser enriquecida e alimentada por outras mundivisões, ainda que mágicas (Stengers, 2017). Em suas palavras: “Reativar significa recuperar e, neste caso, recuperar a capacidade de honrar a experiência, toda

experiência que nos importa, não como ‘nossa’, mas sim como experiência que nos ‘anima’, que nos faz testemunhar o que não somos nós.” (Stengers, 2017, p. 11). “Testemunhar o que não somos nós” consiste no estranhamento, seja na experiência advinda de nossa interação com as alteridades, seja na experiência que não podemos inserir em meio ao que está classificado, positivado. O desconhecimento que nos desloca para fora do pensamento construído.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Roberto Piva, relativamente recente, aglutina-se a uma inclinação na literatura que deve se intensificar nos próximos tempos, em vista da crise ambiental, qual seja, a da abordagem de mundos não humanos, ensejando a reflexão sobre a necessidade de a humanidade repensar sua participação no cosmos e sua ligação com outros vivos e não vivos. Constata-se tal segmento nas obras de Leonardo Fróes, Ana Martins Marques, Júlia Hansen, entre outros autores.

Verifica-se assim, entre autores brasileiros recentes – e igualmente entre outros, mais antigos –, a tendência notória de nivelar seres não humanos, não mais rebaixando-os em relação ao valor que se atribui ao humano. Animais e plantas, por exemplo, deixam de ser colocados apenas nos registros do ornamento, da utilidade ou da simbologia, passando a um novo foco que nos estimula a pensar sobre nós mesmos e sobre as alteridades, que dividem conosco o espaço, o planeta, o cosmos. Por mais que, diferentemente de Roberto Piva, nem todos se voltem claramente à crise ambiental, trata-se de literaturas responsivas a esta grande questão, que nos exige rápidas mudanças nas formas de vida, de subjetividade e de pensamento.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva). In: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. Obras reunidas. Vol. 3. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008. p. 196-203.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

ELIADE, Mircea. *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy*. Transl. Willard R. Trask. London: Arkana, 1989.

ELIADE, Mircea. *The Sacred and The Profane: the Nature of Religion*. Transl. Willard R. Trask. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1987.

GARRARD, Greg. *Ecocriticism*. London; New York: Routledge, 2004.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 25ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Trad. Maryalua Meyer. São Paulo; Rio de Janeiro: Ubu Editora; Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MORAES, Eliane Robert. A cintilação da noite. In: PIVA, Roberto. *Mala na mão e asas pretas*. Obras reunidas. Vol. 2. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006. p. 152-160.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. Obras reunidas. Vol. 3. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008. p. 6-13.

PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. Obras reunidas. Vol. 3. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008.

SÓFOCLES. *Antígona*. 6ª ed. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras*, n. 62, p. 1-15. Belo Horizonte: Chão de Feira, mai/2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: _____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 347-399.

WILLER, Claudio. Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva. *Eutomia*, Recife, v. 11, n.1, p. 129-147, 2013.

WILLER, Claudio. Roberto Piva, poeta do corpo. *Eutomia*, Recife, v. 15, n.1, p. 1-19, 2015.

Recebido em: 10/04/2023.

Aceito em: 06/09/2023.

INESCAPÁVEL SOFRER: O DESTINO DOS POBRES EM “ERVA BRAVA”, DE PAULLINY TORT

INESCAPABLE SUFFERING: THE FATE OF THE POOR IN “ERVA BRAVA”, BY
PAULLINY TORT

Erika Larissa Santos Sousa¹

RESUMO: Este trabalho busca defender a catástrofe como elemento central do contemporâneo *Erva Brava* (2021), de Paulliny Tort. Para isso, analisamos dois contos do livro: i) *Matadouro*, em que o sofrimento é centrado em um núcleo familiar; e ii) *Rios voadores*, que encerra o livro com um sofrimento mais coletivo. Em nossa perspectiva, Tort criou contos que têm como fio condutor o inescapável sofrer gerado pela marginalização e pela pobreza.

Palavras-chave: literatura contemporânea; pobreza; catástrofe.

ABSTRACT: This work seeks to defend the catastrophe as a central element of the contemporary *Erva Brava* (2021), by Paulliny Tort. For this, we analyzed two stories from the book: i) *Matadouro*, in which suffering is built on a family; and ii) *Rios voadores*, which ends the book with significant collective suffering. In our perspective, Tort created stories that have as their common thread the inescapable suffering generated by marginalization and poverty.

Keywords: contemporary literature; poverty; catastrophe.

1. INTRODUÇÃO

O seguinte artigo analisa a construção ficcional da catástrofe como fio condutor do livro *Erva brava*, de Paulliny Tort (2021). Propõe-se esta leitura pensando no constante sofrimento vivenciado pelos pobres das narrativas, que nem no fim, escapam às insalubres situações que vivem. Para isso, serão analisados os contos *Matadouro* e *Rios voadores*.

¹ Mestranda, UFPR.

Antes, é necessário sintetizar a estrutura do livro. *Erva brava* possui 12 contos, todos ambientados no meio rural, na fictícia e pequena cidade de Buriti Pequeno. As histórias não se cruzam, mas têm em comum protagonistas marginalizadas e temas como violência e condições trabalhistas precárias.

Nesse sentido, o que nos chama atenção é que as histórias não possuem finais felizes, esbarrando sempre no incerto ou no inescapável. Para desenvolver essa análise, selecionamos dois contos: *Rios voadores*, por ser o último conto da obra e condenar a cidade a um dilúvio, e *Matadouro*, por demonstrar que, mesmo quando um dos personagens escapa desse espaço, o resultado ainda é a morte.

Vale adiantar nossa perspectiva teórica, muito inspirada nas reflexões de Jaime Ginzburg (2017), Linda Hutcheon (1991) e Tânia Pellegrini (2005). Nesse sentido, analisamos a violência dos contos a partir de Ginzburg (2017), entendendo que a figuração do tema está sempre calcada em um tempo histórico — neste caso, a contemporaneidade.

Quanto a isso, buscamos compreender, também, como Tort se insere em uma tradição da representação do sofrimento e da pobreza. Por isso, nos apoiamos nas ideias de Linda Hutcheon (1991) e Tânia Pellegrini (2005) sobre a literatura contemporânea ter o “outro”, o oprimido, como objeto de representação.

Dessa forma, acreditamos que Paulliny Tort privilegiou, em suas narrativas, o ponto de vista do oprimido sobre seu sofrimento, gerando propositais incômodos nos leitores. Analisaremos a seguir, então, se os contos selecionados deixam possibilidades de escape às personagens. Com isso, espera-se confirmar que o sofrimento é inerente à vida dessas personagens.

2. RIOS VOADORES: O FIM DE BURITI PEQUENO

Começamos pelo fim. No último conto do livro de Paulliny, a poluição explorada em contos anteriores se intensifica, culminando em um dilúvio. Um lamaçal invade o

morro da Baleia, em Buriti Pequeno. Essa lama carrega sujeira, visíveis ossos, carcaças e outras partes de animais.

Nas primeiras linhas, apenas leitor e narrador sabem do ocorrido:

Além de nós, não há testemunha do que se passa agora, apenas eu e você presenciamos a água pardacenta que desce os morros com toda sorte de galhos e folhas, húmus e líquens. Depois de meses de estiagem, chegaram da Amazônia os rios voadores. Com eles, as tempestades. Sem trégua, durante três dias e três noites, a chuva caiu, enchando a mata e a cidade, encolhendo os pássaros nos ninhos, enchendo as estradas de sapos que cantam ao dilúvio. Um coro de sapos infláveis, verdes, marrons e papudos, que canta cada vez mais alto. É de uma velocidade impressionante, a enxurrada. Arrasta cobras, pacas, escorpiões, manobra por entre os troncos das árvores, desvia das rochas, arranca a terra crua do chão. Aonde tem tanta urgência de chegar, não sabemos (Tort, 2021, p. 67, grifos nossos).

Se a velocidade da enxurrada é impressionante, a descoberta dos moradores tem um movimento oposto: é lenta, de forma que o sofrimento é aproveitado ao máximo na narrativa. Assim, a primeira percepção que a população tem sobre o desastre é o barulho da enxurrada. O narrador descreve esse momento como um “quase, quase, igual a leite fervendo na panela” (*Ibid.*, p. 67), prosseguindo o desenhar de um lento sofrer. Cria-se uma sensação de que o quase se concretizará e o fim será trágico, bastando apenas aguardar o dilúvio.

Adiante, o narrador continua antecipando o futuro negativo para o leitor, reforçando o sofrimento como matéria-prima da história. Como Jaime Ginzburg aponta em *Literatura, violência e melancolia* (2017), o narrador é um dos principais operadores de representação da violência. Neste caso, o de *Rios voadores* parece querer, a todo custo, nos mostrar a totalidade e a crueza dos eventos sofridos por essa população. É assim que, quando a enchente chega, somos expostos ao sofrimento de diferentes figuras, desde as devotas que começam a perder a fé até os animais chutados pela gente desesperada.

Logo as granjas também são afetadas pela enchente — “e na descida a enxurrada

arrasa as duas granjas, a de porcos e a de galinhas, dissolvendo-as como se fossem de açúcar. As granjas e tudo o que havia nelas, bichos, merda e gente” (*Ibid.*, p. 68) —, em diálogo com outros contos do livro, que mostram como o surgimento das granjas sujou os rios da cidade e impediu o acesso a uma água limpa.

Além de criar uma coesão entre os contos, esse paralelo estabelece uma espécie de alarme em relação aos atos humanos. Em sua *live*² de lançamento do livro, Paulliny diz ter criado o dilúvio por lembrar da mãe, que dizia que a natureza um dia se vingaria da humanidade. Por mais que, no vídeo, exista uma clara brincadeira com esse alarmismo, outros textos da autora mostram sua crença na existência de consequências ambientais. No artigo *Colônia do bicho homem* (2010), por exemplo, ela afirma que a noção de progresso dos nossos tempos é perigosa e pode resultar na extinção humana.

E no conto, a natureza é, de fato, implacável contra os humanos. A construção de períodos no futuro — como “daqui em diante será como se [Buriti Pequeno] nunca houvesse existido” (Tort, 2021, p. 71) — potencializa essa sensação, ironizando a ideologia do progresso, que, na verdade, leva a um futuro caótico. Outro recurso linguístico utilizado por Tort foram as orações aditivas — a exemplo: “E como as crianças choram” (*Ibid.*, p. 70) —, num explorar contínuo do sofrimento.

Mas Paulliny não ignora as questões de classe ao lidar com a questão ambiental, tanto que, por mais que o conto cite que os “cocôs de gente pobre e de gente importante” se misturam, apenas os pobres ficam em Buriti Pequeno para sofrer as consequências. Os poderosos podem escapar daquele futuro catastrófico.

[...] cinco caminhonetes, incluindo a do prefeito, já partiram em direção às fazendas. Na estrada, esses homens passam cada minuto a calcular prejuízos, como máquinas que não conseguem fazer outra coisa que não aquelas para as quais foram programadas. [...] *só os que têm dinheiro — e pouco usam as mãos para*

² TORT, Paulliny. "Erva Brava", de Paulliny Tort: Lançamento com Itamar Vieira Junior. [S. l.]: Editora Fósforo, 20 de dezembro de 2021. 1 vídeo (1h:11min). [Live]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FbbEzsoQgMs>. Participação de Itamar Vieira Junior e mediação de Luciana Araujo Marques. Acesso em: 27 de junho de 2022.

trabalhar — puderam se safar da tromba que devasta a cidade. (Ibid., p. 69-70, grifos nossos).

Logo, o futuro existe, mas apenas aos que possuem recursos financeiros para tal. Esses, aliás, são poucos, pois o livro é formado majoritariamente por trabalhadores precarizados, confirmando a perspectiva de Tânia Pellegrini de que, na literatura contemporânea, “tudo o que é proibido ou excluído, tudo o que recebe estigmas culturais, como a violência paroxística, passa a objeto de representação” (2005, p. 139). Portanto, ao construir essa clara oposição de classes, a autora reforça o sofrimento das personagens pobres, denunciando a impossibilidade de um positivo futuro para elas.

Ainda, descreve-se que o prefeito e seus semelhantes, ao saírem da cidade, preocupam-se apenas com os prejuízos financeiros, o que os caracterizaria, nos termos do narrador, como máquinas. Ou seja, há uma crítica explícita ao modo de pensar focado mais nos objetos de consumo do que nos indivíduos e na natureza (Harvey, 1993).

Essa preocupação com a propriedade não se restringe apenas à classe alta, mas também é internalizada pelos pobres, que temem a perda de objetos assim que descobrem a enchente.

[...] e todos correm às janelas para saciar aquela sede estranha de desgraça, ainda que dessa vez sejam eles mesmos os desgraçados. Saem com o que é possível carregar, uma tevê, uma criança, um gato, uma bolsa puída na cabeça. [...] Homens e mulheres choram por toda parte, choram por suas camas e colchões, por suas geladeiras e roupas, pela noite que se avizinha sem teto. Onde dormirão? (*Ibid.*, p. 68).

Nesse caso, no entanto, o que há é mais uma necessidade da propriedade. Para Milton Santos (2004), a modernização tecnológica intensificou as desigualdades de acesso que já existiam nos países subdesenvolvidos, por novos objetos serem necessários à vida social, mas chegarem apenas a uma parcela do povo. Portanto, o pouco que as famílias possuem precisa ser protegido e isso aparece, no excerto, como prioridade: salva-se primeiro a TV que a criança.

Dessa maneira, o que resta ao povo de Buriti Pequeno é abrigar-se na Igreja de Nossa Senhora dos Rosários e esperar, pois "não há o que fazer além de esperar" (Tort, 2021, p. 68). A impossibilidade de movimentação diante do horror, aliás, é marcante na história, perturbando os sujeitos.

Semelhantemente a outros contos do livro, aqui a população recorre à religião. Além da Igreja dos pretos ser o abrigo dos marginalizados, há referências a São Francisco, ao padre e às beatas da cidade. Também é feita uma espécie de reza coletiva quando as pessoas se abrigam, mas "Os que contemplam as imagens do martírio se sentem ainda mais insignificantes; se nem a perfeição do Cristo enterneceu o criador, o que será de nós e de nossos problemas?" (*Ibid.*, p. 70).

Assim, mesmo que a igreja seja esse ponto de caridade quando o Estado não intervém — e como ele some em Buriti Pequeno! —, nesse momento nem ela consegue colocar panos quentes. Ao cristão de Buriti Pequeno restam dois caminhos para encarar o sofrimento. Ele pode pensar que, como Jesus também sofreu, o sofrimento faz parte da vivência e pode ser aceito passivamente. Ou pode pensar que aquela fé não faz sentido, como em trecho anteriormente citado aqui, quando o padre não é ouvido pela maior parte da população tamanha a angústia diante da enchente. A primeira opção é a mais buscada, mas não necessariamente é alcançada.

No último parágrafo, isso fica claro:

*À noite, a tempestade cai ainda mais forte e o padre fecha as portas da igreja para poupar da friagem e da cena do dilúvio os desabrigados. [...] Mesmo os que não são católicos permanecem calados, em estado de meditação, hipnotizados pela luz bruxuleante das velas e pela presença pulsante do sacrário. Nenhuma ajuda, além da que o padre ofereceu, veio de parte alguma. Os telefones não funcionam, não há energia elétrica e a água sai imunda das torneiras. Os adultos não dormem, mas é uma vigília inútil. Pela manhã, quando o sol se levantar, abrirão as portas da igreja e descobrirão que todas as casas desapareceram. [...] Constatarão estupefatos que, à exceção da igreja dos pretos, não há mais nada. [...] De um lado a outro do vale, a água se estenderá turva. E o padre desconcertado dirá que talvez a cidade tenha se redimido. Já não existe Buriti Pequeno. E somente nós, eu e você, saberemos: daqui em diante será como se nunca houvesse existido (*Ibid.*, p. 71, grifos nossos).*

Nota-se, assim, que a visibilidade da tragédia importa tanto que o padre fecha as portas da igreja para diminuir a descrença. Portanto, a conscientização da população em relação às mazelas que vive, em nossa análise, é crucial, já que: i) a alienação do povo quanto ao futuro catastrófico liga narrador e leitor constantemente até o fim do conto; ii) estabelece um diálogo com contos anteriores, em que os sujeitos não têm nada a fazer além de esperar o tardio socorro das instituições; iii) é objeto de medo da religião, dos padrões e dos políticos, pois a consciência afastaria a crença da população em tais instituições.

Assim, a construção do sofrimento do pobre em *Rios voadores* não vislumbra saída. Aqui, o sofrimento é gerado principalmente pelas instituições, que perpetuam uma biopolítica pela qual o controle dos corpos é fatal (Mbembe, 2016). Não só isso, mas também se destaca o fato de que essa catástrofe dialoga diretamente com o presente, inserindo granjas e outros dilemas dos modos de acumulação e trabalho na nossa sociedade³. Vejamos agora o que *Matadouro* nos reserva.

3. MATADOURO: SANGUE, FACA E ÓDIO DE CLASSE

Matadouro conta a história de uma menina que sai de Buriti Pequeno para Goiânia. É o único conto, entre 12, que mostra a saída de um marginalizado da cidade. Nas primeiras linhas, a fragilidade da criança é destacada:

A mão da menina abana pela janela enquanto o carro trota sobre o chão de paralelepípedos. O carro faz a volta na praça, desaparece na curva, volta a aparecer por entre as colunas do coreto e a mão da menina não para de abanar. Abana como se fosse de tecido, a mão. Um lençinho frágil que tremula do mastro dos seus doze anos (Tort, 2021, p. 62).

³ Cf. HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993; BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Comparada a um pequeno e frágil lenço, a mão é o que primeiro conhecemos da garota. O que se percebe pela narração do mero movimento de mãos é a fragilidade de algo repetitivamente trêmulo. Mas esses adjetivos doces só ocupam um pequeno espaço do início, que logo se altera para dar vazão ao ódio materno.

O sonho da pobre menina é sair de Buriti Pequeno, conhecer o cinema e qualquer coisa fora do seu mundo. O espaço rural é visto por ela e por familiares como ultrapassado diante dos espaços mais modernizados.

Seu mundo é a fazenda, a estrada de terra, o feijão com arroz e a farinha de mandioca, as seriguelas, a galinhada com pequi. Seu mundo é o sangue dos porcos no matadouro, os berros dos porcos, os porcos ainda vivos, agonizando, e a camisa suja do tio quando volta da matança. O mundo da menina que abana é o quartinho sem porta, o colchão puído, a prima mais velha que já conhece os homens, os brinquedos muito raros, a missa de domingo (*Ibid.*, p. 62).

Dessa forma, a caracterização desse universo é feita principalmente por elementos naturais, como a comida simples. Não só isso, mas a ausência de certos bens incomoda, como a falta da porta no quarto, dos brinquedos desejados, do colchão confortável e até do trabalho mecanizado. O desejo é, enfim, pelo mundo de cimento e fumaça.

A oportunidade de mudança chega pela “madrinha” — que, na verdade, só é considerada madrinha por ser proprietária da fazenda e interagir com as crianças que ali vivem. Eis a oportunidade:

Em poucos dias, tornou-se a preferida da velha. A madrinha despencava na cadeira de balanço que ficava na varanda do casarão, punha a bengala de lado e cobrava a tabuada da molecada da fazenda. Seis vezes oito, quarenta e oito. Nove vezes cinco, quarenta e cinco. A menina acertava sempre, antes que os outros respondessem. A velha sorria, batia palmas, se engasgava e pedia que a menina lhe trouxesse um copo d'água ou um prato com doce de mamão verde. Você é uma moça muito jeitosinha, falava com a boca cheia e o prato escorado nas mamas. Em um desses dias, resolveu levar a menina (*Ibid.*, p. 63).

O que chama a atenção da senhora é o fato de a filha da empregada conseguir calcular rapidamente, mais do que os outros “afilhados”. Somando isso à sua servidão em buscar o que a madrinha queria, a mulher simplesmente decide levá-la.

Longe de ser a mera fantasia de uma criança inocente, a proposta da dona da fazenda é bem recebida pela maioria, tanto que os tios incentivam a saída da menina daquele espaço, como se fosse uma óbvia decisão. Primeiro, a tia (esposa do tio da menina) tenta convencer a Irene a deixar a filha ir, porém, não é ouvida. Apela-se, então, para o tio, irmão de Irene:

[o tio] convocou Irene ao matadouro. Esfregava ainda as mãos sujas de vermelho em um pedaço de pano quando explicou à irmã que aquela era uma grande *oportunidade*. Imagine a menina estudando em uma escola de Goiânia. Em troca, ela só precisaria ajudar em casa, acompanhar a madrinha nas consultas, coisa pouca, de neta (Tort, 2021, p. 63).

Vale ressaltar três pontos desse importante trecho. Primeiro, além de afilhada, agora a menina é considerada uma neta, mais um nome que normaliza o trabalho escravo em nome de uma suposta afetividade. Segundo, a conversa se dá no matadouro, uma escolha pouco óbvia de espaço para discutir esperanças. Por fim, a argumentação da decisão é baseada no já mencionado ideal que insere o espaço urbano como resposta óbvia aos marginalizados do meio rural.

Essa postura se relaciona com a ideologia do progresso criticada por Tort (2020), que, ao distinguir rural e urbano, dá sempre a entender que o urbano é superior em oportunidades — discurso tão presente na sociedade e tematizado por uma gama de livros, como o já citado estudo de Milton Santos (2004) e as ficções *O quinze* (Queiroz, 2016) e *A fome* (Teófilo, 1979).

Mesmo assim, a decisão é apoiada não só pelos tios, como também por outros trabalhadores da fazenda, de modo que Irene aceita a mudança.

A menina convidada para morar em Goiânia, estudando em uma escola de verdade, não essa miséria que chamam de escola por aqui, e sob a proteção de uma mulher respeitada. A situação era tão extraordinária que todos na fazenda só falavam disso, da sorte da menina. Apenas Irene permanecia desconfiada, emburrada, não gostava da velha. Mas, seguindo a vontade da filha, concordou com a mudança (Tort, 2021, p. 64).

Após a (in)decisão de Irene ocupar quase metade do conto, o leitor é levado ao tempo presente, descobrindo que as discussões entre a família eram apenas memórias. Daí em diante, misturam-se mais memórias positivas da filha até a descoberta final surgir bruscamente.

O irmão aparece para pedir que ela entre e faz isso com muita doçura, um modo que ele não costuma ter. Vem, mana, vem descansar, coloca na cabeça que o dono das nossas vidas é Deus. A cunhada, sabendo que Irene não entraria, leva um prato de canja. Mas Irene não quer saber de comida, ignora o prato em cima da mesa e a segunda xícara de café doce que lhe servem. Volta a se sentar no banco de madeira e a pensar, tentando entender que raio de ônibus é esse que matou sua filha (Tort, 2021, p. 64).

O café é doce e a postura do irmão é surpreendentemente delicada. Pouco antes dessa descrição, um gato branco surge desejando o carinho de Irene, que o recusa e pensa que só a filha gosta de animais assim. Toda a delicadeza e a doçura do momento, no entanto, não preparam o leitor para o destino da criança, criando-se um grande contraste.

Depois, a própria morte explora a delicada fragilidade da criança: “teve quatro costelas quebradas, hemorragia interna, era muito miúda, durou nada no asfalto” (*Ibid.*, p. 65). Da mesma maneira que ela parecia um lencinho frágil ao entrar no carro, seus sonhos morrem na estrada, esfaqueados junto ao seu corpo franzino.

A vulnerabilidade do corpo da garota já estabelece sua posição de vítima na história e a narração reforça isso ao pontuar que a menina foi atropelada por um ônibus ao sair para a padaria a mando da madrinha. Ou seja, morreu por conta de um dos favores de “neta” que supostamente salvariam sua vida.

Assim como o leitor não é preparado para a morte, o ocorrido não convence a mãe, que começa a desconfiar de todos os envolvidos. Irene não acredita que a filha morreu assim, já que era esperta.

Isso não tem cabimento, ninguém morre atropelado por ônibus, ela repetiu o dia inteiro. Irene foi dita incapaz depois de reprovar pela terceira vez a primeira série. Em laudo escrito à mão, um médico atestou que ela sofria de disfunção cerebral e retardo psicomotor, sendo, portanto, inábil para os estudos, então Irene saiu da escola e não aprendeu a ler. Mas nunca se considerou burra. Essa história de ônibus não tem cabimento, ela repete. E repete. E repete. O irmão e a cunhada desistem de explicar (*Ibid.*, p. 65).

O trecho contrapõe os pensamentos acelerados e desesperados de Irene a um discurso aparentemente polido do narrador. Descobrimos, assim, que Irene não sabe ler e recebeu um laudo médico a caracterizando como incapaz de estudar. Longe de ser uma interrupção aleatória, essa narração, assim como a de *Rios voadores*, posiciona-se frente ao sofrimento da personagem (Ginzburg, 2017); nesse caso, destacando para os leitores a sua “fraqueza” e seu “baixo valor” para uma sociedade racionalizada como a nossa.

Em seguida, o narrador continua a tomar o explícito controle da narração e, por meio dele, descobrimos os próximos passos da mãe enlutada. Pensa que a madrinha da sua filha podia vê-la como insignificante, mesmo sendo a mãe, já que mal a olhava. E “de repente Irene entende tudo” (*Ibid.*, p. 65); após olhar o escurecer da noite nas árvores, decide ir até o matadouro.

Nunca havia percebido como é sereno o lugar onde matam os porcos. É um matadouro simples, que abastece a cidade, distração do fazendeiro, tem cheiro de ferrugem e terra molhada. Sente vontade de ficar mais um pouco, mas não há tempo. Da parede, tira a faca da matança. Guarda como pode entre as dobras da saia e entra na casa (Tort, 2021, p. 65).

O matadouro que intitula o conto é essencial à construção da prosa. No início do

conto, o local aparece como uma ilustração da vida em Buriti Pequeno, um dos motivadores para quererem sair dali. Em seguida, é o espaço em que se aprova a decisão da menina para mudar, pela argumentação do tio. Finalmente, é o espaço que dá a ferramenta à vingança de Irene — que não sabemos se é efetivada ou não.

Se esse espaço já foi motivo de horror da menina pela presença do sangue na roupa do tio, para a mãe, nesse momento, é a paz de uma resposta. Perante uma morte difícil de aceitar, motivada por uma mudança que não concordava, Irene encontra alívio ao pensar na morte como resposta para a morte: nada mais adequado que utilizar um matadouro como inspiração.

Mesmo que a madrinha tenha sido o foco dos narrados ressentimentos da mulher, seu destino de vingança é a casa do irmão. A primeira possível vítima é a sobrinha, tão nova quanto a filha: “É insuportável vê-la dormir com a boca aberta e, por isso, Irene aperta o cabo da faca” (*Ibid.*, p. 65). Logo após, vê o irmão e a cunhada dormirem, lembra que eles incentivaram a mudança da menina e: “Irene deixa o ódio crescer e, quando sente que o ódio já não cabe em si, aperta o cabo da faca” (*Ibid.*, p. 66).

O “apertar o cabo da faca” deixa uma ambiguidade, por isso não sabemos se há assassinato. De toda forma, há um padrão nessa narração: antes do “assassinato”, há uma justificativa. Para justificar o da sobrinha, Irene pensa que já não gostava dela e agora, que ela parecia não sentir falta da prima, gosta menos, logo acha insuportável vê-la dormir tranquila e aperta o cabo da faca. Para justificar o ódio aos adultos, pensa que eles só podiam dormir tranquilos porque não era a filha deles que morreria, relembra a importância da filha em sua vida e aperta o cabo.

A linguagem dos trechos citados também contribui para um padrão pela ocorrência de orações intercaladas. No trecho da morte da sobrinha, a primeira oração descreve a causa (é insuportável ver a sobrinha dormir) da ação cometida (“assassinato” da sobrinha), e, na intercalação, temos “por isso”, que conecta as orações, reforçando a noção de causa e consequência. A intercalação do segundo homicídio é

maior — “quando sente que o ódio já não cabe em si” —, mas também serve como uma justificativa (uma oração explicativa) para o crime que comete.

Agora Irene encara-se no espelho e não sente culpa, nem retorna aos quartos, de modo que violência parece natural, mesmo que seja cometida contra os seus familiares.

Podemos questionar, então, o motivo pelo qual a mulher não se vinga primeiro da patroa em vez dos parentes. Na tese *Disjunção e isolamento na literatura brasileira* (2021), Luís Bueno aponta que, no escopo que analisa, a violência entre iguais surge como lógica comum frente à marginalização e ao isolamento que os marginalizados são acometidos. Esse recorte nos ajuda a pensar que, estando a patroa em um espaço completamente distante de Irene, seu acesso a ela é muito mais difícil, sobrando materializar o ódio contra quem está próximo.

Imediatamente, Irene se concentra em sair de Buriti Pequeno:

[...] pega a bolsa na sala, que é onde ela tinha lugar para dormir, e confere um dinheiro na carteira. Sessenta reais que ganhara por limpar o casarão mais um punhado de moedas. Trêmula, cata as duas caixas de remédio ao lado do filtro de barro, não quer ter uma crise na hora errada, e enfia na bolsa. Faz o mesmo com a faca e abandona o casebre. Não pegou uma blusa de frio, não calçou um sapato decente. Só saiu da fazenda, largando a cancela aberta, e se pôs a caminhar pela estrada de chão. Espera chegar à vila ao amanhecer. Pegará o primeiro ônibus para Goiânia e, lá estando, colocará uns óculos escuros que não usa há anos. Quem lhe arrumou aqueles óculos? Não se lembra, talvez uma antiga patroa, dos tempos em que fora empregada doméstica na vila. Quer usar os óculos escuros para que não a vejam (Tort, 2021, p. 66).

O narrador esclarece detalhadamente as ações da fuga de Irene, de forma que não há brecha para o leitor pensar que as ações não ocorreram. O dinheiro e as caixas de remédio são especificados em números e as ações parecem ser ordenadas conforme a execução. Surgem, ainda, verbos no passado e no futuro, unindo as memórias ruins do trabalho ao plano de chegar à Goiânia.

Após “matar” os seus, Irene começa a pensar que sua filha morreu pelo desejo de exploração da patroa, o que se liga às lembranças do parágrafo anterior. Nesse sentido,

segue o fim do conto:

Durante a caminhada, Irene pensa na madrinha. Diz em voz alta que ela não é e nunca foi madrinha de ninguém. Depois grita espumando que a velha pegou a menina para fazer de empregada. Foi ela, *a madrinha*, a maldita madrinha que o irmão e a cunhada garantiram ser boa gente, *quem matou sua filha*. Irene briga com um casal de quero-queros, chuta um ninho de coruja buraqueira e nem se importa com as bicadas que leva. *Irene já não sente nada, apenas no ombro o peso da bolsa que guarda a faca. Pensa na lâmina fina que atravessa a gordura dos porcos, no cabo grosso de madeira que se acomoda perfeitamente entre os dedos e no silêncio azul que enche o mato depois da matança*. Pensa, como sempre pensará a partir de então, na mão da menina, e só para quando o sol surge por detrás do Morro da Baleia, iluminando a curva do rio e os telhados vermelhos da vila (*Ibid.*, grifos nossos).

Por mais que o irmão e a cunhada sejam lembrados aqui, a madrinha é tida como a responsável pela morte da criança. Novamente, mesmo que o ódio seja contra a senhora, os que estão próximos é que pagam; nesse caso, os animais — da mesma maneira que o gato branco é chutado por ela, na página 64, quando ela descobre a morte da filha. Irene agora carrega apenas a bolsa com sua faca e volta a sentir tranquilidade com a violência, como a faca que parece encaixar em sua mão “perfeitamente” e o silêncio que alcança a mata pela matança. O “olho por olho”, tão distante do ideal de modernização e progresso, é o que revitaliza a personagem e dá um sentido à sua caminhada.

Diferentemente da filha que sai da cidade com um sonho em mente, Irene sai com o pesadelo das lembranças e do ódio. O conto, assim como *Rios voadores*, constrói um final devastador em que a corda arrebenta sempre para o lado mais fraco. Mais do que isso, a sonhadora é destruída como um dos porcos do matadouro, por isso, talvez, esse seja o título ideal para uma narrativa que demonstra a impossibilidade do escape: uma vez no matadouro, o porco não consegue fugir; uma vez em Buriti Pequeno, o pobre não consegue sair.

4. CONCLUSÃO

Destacamos antes as motivações e as estratégias apresentadas para construir o sofrimento nas narrativas, no que resumimos agora algumas semelhanças e diferenças. Primeiro, em relação às diferenças, enquanto *Matadouro* aniquila as possibilidades de futuro de uma família, *Rios voadores* promove um desespero mais abrangente, como se todos os personagens criados por Tort se afogassem na angústia do último conto.

Aliás, em relação aos inícios, enquanto o último conto já indica seu caráter esmagador o penúltimo não é tão taxativo num primeiro momento, deixando escapar apenas algumas dúvidas de Irene quanto à decisão (será que deixo a minha filha ir?). Com isso, há duas estratégias distintas de figuração da aflição: em um, o leitor se surpreenderá com a morte da menina, afligindo-se com a mãe; no outro, lerá com a consciência desde o início que o final feliz não chegará.

O mais interessante dessa configuração é que, se o leitor segue a ordem de apresentação dos contos no livro, verá que não só dentro de cada conto há esse desespero, como o último potencializa a sensação de que não há saída possível. *Matadouro* mostra como Buriti Pequeno — e arriscamos dizer que isso se estende ao mundo capitalista — é uma máquina de moer sonhos, onde a primeira a tentar escapar morre drasticamente e a segunda sai com a força da revolta, mas também não sai ilesa. Já em *Rios voadores*, não há possibilidade de escape nem pela revolta, basta pensar no caso de Zezinho, que se recusa a aceitar a solidariedade da igreja e morre no dilúvio.

E aí chegamos às semelhanças. As noções de tempo, por exemplo, são mínimas, remetendo ao caráter do insólito da nossa época (Harvey, 1993; Bauman, 1998) e da nossa literatura (Hutcheon, 1991; Pellegrini, 2005). Alguns temas como a exploração do trabalho e a modernização também são repetidos, sendo os principais responsáveis pelos finais infelizes. A violência é explorada com frequência, de modo que os animais e os seres humanos estão em constante sofrimento e tensão. Nos dois contos, a questão de classe é bem pontuada enquanto possibilidade de mobilidade, já que nem a patroa

nem os políticos sofrem a devastação experienciada pelos demais personagens, por mais que sejam lembrados pelo narrador como os culpados dos incidentes.

Por conseguinte, apesar de existirem claras especificidades dos contos, há uma crítica geral à determinação da vida do pobre, especialmente pela repetição do sofrimento como inevitável. Essa crítica não só é um fio condutor do livro, como é crescente na literatura brasileira, ganhando notoriedade⁴ com a chamada geração de 30⁵, mas tendo contornos ainda mais complexos na atualidade.

Como Ginzburg (2017) aponta, a literatura tem o poder de desautomatizar pensamentos, o que acreditamos ter sido um objetivo de Tort. Ao criar histórias em que mães se vingam e em que até os padres perdem a fé mediante a desigualdade, a autora nos convida a pensar na gravidade dos nossos arranjos contemporâneos. Que a literatura insista; quem sabe um dia possamos escapar.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BUENO, Luís Gonçales Bueno de. *Disjunção e isolamento: ensaio de teoria literária*. 2021. 196 p. Tese de titulação docente — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

BUENO, Luís. *Uma história do romance brasileiro de 30*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2017.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da História. In: HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 163-182.

⁴ Não pretendemos creditar a geração como pioneira nesse tipo de discussão, mas sim lembrar o impacto que essa literatura teve em relação à figuração de personagens marginalizadas. Á época, como se sabe, chamou-se essa literatura de “engajada”.

⁵ Cf. BUENO, Luís. *Uma história do romance brasileiro de 30*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte e ensaios*, v. 2, n. 32, p. 122-151, 2016.

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

QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SANTOS, Milton. *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

TORT, Paulliny. "Erva Brava", de Paulliny Tort: Lançamento com Itamar Vieira Junior. [S. l.]: Editora Fósforo, 20 de dezembro de 2021. 1 vídeo (1h:11min). [Live]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FbbEzsoQgMs>. Participação de Itamar Vieira Junior e mediação de Luciana Araujo Marques. Acesso em: 27 de junho de 2022.

TORT, Paulliny. A colônia do bicho homem. *RevistaRia*, 2020. Disponível em: <https://www.revistaria.net/a-colonia-do-bicho-homem/>. Acesso em: 24 de junho de 2022.

TORT, Paulliny. *Erva brava*. São Paulo: Fósforo, 2021.

Recebido em: 31/07/2023.

Aceito em: 11/10/2023.

“A CONTINUAÇÃO”: ESCRITA E SUBVERSÃO EM SILVINA OCAMPO

“A CONTINUAÇÃO”: WRITING AND SUBVERSION IN SILVINA OCAMPO

Priscila Silva de Sá Santos¹

RESUMO: Este artigo explora a escrita na diegese do conto “A Continuação”, de Silvina Ocampo, e analisa o efeito de ruptura que escrever produz na narradora-personagem no decorrer da história. O tema é trabalhado a partir do referencial teórico da teoria literária feminista e da psicanálise. Para isso, contextualizamos a obra da autora, apresentamos a discussão sobre os conceitos e, em seguida, trazemos alguns excertos do conto, que faz parte do livro *A fúria e outros contos*.

Palavras-chave: escrita; subversão; Silvina Ocampo.

ABSTRACT: This article explores the writing in the diegesis of the tale “A Continuação”, by Silvina Ocampo, and analyses the effect of rupture that writing produces in the narrator-character throughout the story. The theme is worked from the theoretical framework of feminist literary theory and psychoanalysis. For this, we contextualize the author’s work, present the concept discussion, and then bring some excerpts from the tale, which is part of the book *The fury and other tales*.

Keywords: writing; subversion; Silvina Ocampo.

*Tanta coisa depende de quantos
passos você consegue dar
depois de cruzar
linhas imaginárias*
Francisco Mallmann

INTRODUÇÃO

Nomear o que diz respeito às mulheres é uma das ambições que tem atravessado épocas e que a cada tempo se mostra mais complexa, já que o que em outros tempos

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFPR.

parecia bem delimitado e possível de controlar – o feminino – acabou rompendo as barreiras estabelecidas pelas regras sociais e se estendeu de formas muito diferentes pela construção cultural e social.

É fato que as tentativas de circunscrição do que seriam “coisas de mulher”, feitas na maioria das vezes pelos homens, foram ultrapassadas pelo movimento das mulheres que, aos poucos, tomaram a palavra para si e assim deixaram de ser faladas para falar em nome próprio. Além das histórias contadas pela transmissão oral, a escrita passou a ser também um campo de registro da experiência feminina.

Esse ato teve consequências que incluíram a partilha de experiências e de estados afetivos, e a descoberta de realidades diversas. As mulheres, ao tomarem a palavra – a partir do séc. XVII –, passaram a produzir, coletiva e individualmente, transformações que não concebiam retornos. A cada passo dado, o processo de percepção da condição feminina se modificava (Hollanda 1994; Oliveira, 1999; Kehl, 2007). Iniciativas individuais tomaram a forma de romances escritos sob pseudônimos, contos, poemas. Eram produções documentais e também ficções que traziam críticas de forma direta ou figurada. Os atos de ocupação do espaço e da palavra pública acabaram sendo irreversíveis: as mulheres não mais se calaram.

O feminismo – em suas várias ondas e escolas teóricas – foi um dos movimentos responsáveis pela transformação que discutimos neste artigo. No decorrer de sua história, o movimento se fortaleceu e ganhou novos contornos, que seguiram desenhando um mundo cada vez mais diverso e menos receptivo a encaixotamentos. A subjetividade feminina não se reduz ao semblante do que foi denominado de feminilidade. Diferente de um padrão ou ideal, a vivência de uma experiência dita feminina é vasta e não se acomoda facilmente.

O que há de similaridade entre as mulheres é o que Maria Rita Kehl nomeia como os “contornos comuns que resumem experiências subjetivas nas quais a maioria das mulheres se reconhece” (Kehl, 2007, p. 94), respeitadas suas diferenças sociais e

culturais. As mulheres existem a partir do seu corpo, mas também a partir da linguagem e da cultura. Marie Helene Brousse, no livro *Mulheres e Discursos*, resume:

Há um corpo de fêmea, isto é, de mãe, o resto é discurso. A maquiagem, as roupas, isso faz parte do discurso e a melhor prova disso é que muda de acordo com ele, histórica e geograficamente. Mas os discursos, hoje, não recobrem mais o real. Ao menos não o recobrem inteiramente (Brousse, 2019, p. 33).

A literatura é um campo de discurso que se relaciona de várias formas com o real. Quando as mulheres escrevem e *se inscrevem*, elas produzem e transformam algo da sua subjetividade. O olhar para a produção literária de autoria feminina permite ver o movimento de forma clara: começando pela história das escritoras, questionando suas condições de escrita, como fez Virginia Woolf (1929) e seguindo pela observação e análise de suas construções autorais, como fizeram as primeiras críticas da teoria literária feminista, nota-se que há um elemento catalizador na palavra escrita. A partir do momento em que as mulheres se apropriam dela para construir memórias e produzir literatura, o tema da autoria feminina não mais habita as margens da história (Branco, 2004).

Neste artigo, trazemos um exemplo de construção dessa experiência subjetiva no conto “A Continuação” (2019), de Silvina Ocampo. O conto é narrado por uma mulher que vem se dedicando a escrever e mostra os efeitos da escrita em sua trajetória².

A partir do conto selecionado, nos propomos a pensar as formas que a literatura possui de antecipar, ou mesmo denunciar, através da ficção, experiências reais. Nos debruçamos sobre a literatura fantástica mais especificamente, que por muito tempo foi considerada um tipo “menor” de literatura, por tratar de coisas que não existiam ou serviam ao entretenimento. Entendemos que a produção ficcional do fantástico, do

² Também há outro exemplo no romance escrito na mesma época por Alba de Céspedes, *O Caderno Proibido* (2022), que descreve a descoberta da subjetividade da personagem Valéria, assim como a posterior transformação da produção de suas memórias e da experiência de si mesma, a partir de anotações escondidas no que viria a se tornar um diário de reflexões sobre a vida.

insólito e do estranho tem a condição de tocar questões psíquicas, sociais e culturais sem que precise ser manifestadamente engajada, e mantemos o mesmo entendimento para o que diz respeito aos temas do feminino.

Seguimos algumas das questões que as teóricas feministas (Adelman, 2016; Zolin, 2009; Oliveira, 1999) propõem ao olhar para um texto: que tipo de papéis as personagens femininas representam? A que estão associadas? Que pressuposições implícitas estão contidas num texto? E acrescentamos as do recorte psicanalítico: que função para a escrita neste conto? Onde o sujeito subverte a lógica da realidade aparente e deixa aparecer a do desejo? Qual é a verdade que o texto aborda? (Freud, 1919; Branco, 2004). Faremos então a leitura e análise do texto de uma autora que nunca se declarou feminista, mas cuja escrita alcança os temas do feminino de forma inusitada e produz uma crítica que atua de outra forma, implícita e silenciosa, o que não quer dizer que não está ali.

A obra de Ocampo mantém uma postura subversiva e crítica que encontra prazer na transgressão. Os padrões estabelecidos se rompem e os papéis são intercambiáveis; São submetidas a um tratamento satírico as oposições estereotípicas da feminilidade e da masculinidade, da bondade e da maldade, da beleza e da feiura. Da mesma forma, o espaço e o tempo se subvertem e se apagam os limites entre as categorias mentais de espaço, tempo, pessoa, animal. O apagamento dos contornos vai desconstruindo os valores até afetar a todos os âmbitos da realidade. A transmutação e a anomalia assim como os referenciais afirmados e negados contribuem para a queda dos esquemas tradicionais. A temática literária tradicional referente ao amor, os sentimentos, a crítica social e o ambiente familiar se abordam a partir dos enfoques transgressores (Suarez-Hernan, 2013, p. 01, tradução minha).³

³ La obra de Ocampo mantiene una postura subversiva y crítica que encuentra placer en la transgresión. Los patrones establecidos se rompen y los roles son intercambiables; se someten a un tratamiento satírico las oposiciones estereotípicas de la femineidad y la masculinidad, la bondad y la maldad, la belleza y la fealdad. Igualmente, el espacio y el tiempo se subvierten y se borran los límites entre las categorías mentales de espacio, tiempo, persona, animal. El borrado de contornos va desconstruyendo los valores hasta afectar a todos los ámbitos de la realidad. La transmutación y la anomalía, así como los referentes afirmados y negados contribuyen al derribo de los cimientos de los esquemas tradicionales. La temática literaria tradicional referente al amor, los sentimientos, la crítica social, el ámbito familiar se aborda mediante enfoques transgressores.

SILVINA OCAMPO: O REAL É FANTÁSTICO

Filha de uma família da aristocracia argentina do séc. XIX, Silvina Ocampo nasceu em 1903 e faleceu em 1993. Em seus 90 anos de vida, escreveu textos que transitam entre os gêneros fantástico, *nonsense* e neogótico e que compõe um conjunto extenso de quase 200 contos, 11 volumes de poesias, além de novelas, romances e livros infantis. Silvina também foi tradutora, tendo sido alfabetizada em inglês e francês antes de aprender o espanhol. Traduziu Emily Dickinson e Jean Genet, entre outros. Antes de ser escritora, foi pintora e, só depois de se desiludir com a área, se voltou à escrita de forma mais sólida, como ocupação (Hosiasson, 2019). Sua obra atravessou o séc. XX e é considerada hoje uma das mais originais da literatura latino-americana, mesmo tendo ficado escondida por muito tempo (Enriquez, 2018).

Escondida porque Silvina demorou a se tornar conhecida do grande público argentino, e o reconhecimento internacional ocorreu após a sua morte. Ela foi uma autora cuja vida e as relações íntimas ofuscaram a produção por um longo período. Seu contexto familiar e os títulos de seus pares ainda iniciam a maioria das publicações sobre ela: irmã de Victoria Ocampo, idealizadora da revista *Sur* e a primeira mulher da Academia de Letras Argentina; esposa de Adolfo Bioy Casares, com quem viveu um casamento intenso e permeado de pequenos escândalos; amiga de Jorge Luiz Borges, que conviveu com ela diariamente até o seu falecimento.

Silvina fez parte dos bastidores da vida intelectual de Buenos Aires, além de ser parte de uma das famílias mais ricas e poderosas da Argentina. Existem várias hipóteses para o apagamento de sua obra. Muitas exaltam a sua postura relutante com relação à teatralidade social que a sua classe demandava. Algumas lembram o fato de que era uma mulher rica, que não precisava de dinheiro e não tinha nenhum interesse no aspecto comercial das publicações, e outras, ainda, falam sobre a sua timidez. Mariana Enriquez (2018) entrevistou várias pessoas próximas à escritora, que afirmam que ela não era

vítima dessa situação, mas que tinha, pelo contrário, uma postura ativa na manutenção desse lugar opaco e misterioso.

A radicalidade do estilo de sua obra, no entanto, era bastante elogiada pelos colegas. Lida e apreciada por Borges, Cortázar, Calvino, entre muitos outros, ela escrevia dentro da tradição fantástica da Argentina, mas não se limitava a esse estilo. Muitos de seus contos se enquadram nos critérios propostos pelos teóricos da literatura fantástica (Todorov, 2017; Campra, 2016), mas ela também escreve textos que se enquadram no estilo *nonsense* e neogótico (Biancotto, 2015). A diversidade que existe na forma e conteúdo de seus contos – sempre pontuados pelo exuberante, pelo grotesco, pela crueza com que o obscuro é apresentado – a tornaram uma das predecessoras da geração de escritoras argentinas e latino-americanas que fazem parte do movimento chamado por alguns de o “novo *boom* latino-americano”.

Se a biografia de Silvina se passou num cenário de riqueza e requinte, a literatura produzida por ela refletiu a atração forte que a autora teve desde criança por temas considerados marginais: a pobreza, a loucura, a opressão, a sexualidade e a violência (Enriquez, 2018). Seus contos trazem a marca do insólito, mas não deixam de fora, no entanto, a ilustração e a crítica das relações sociais da Argentina de sua época. As relações de classe, de gênero e de exclusão social, para citar apenas alguns temas, estão todas nas páginas de seus livros. Sobre o feminismo, especificamente, Noemí Ulla lhe pergunta, em *Encuentros con Silvina Ocampo*:

— Você é feminista?

— Se me explicassem, diria: “nisto sim”, “nisto não”. Não gosto da posição que adotam porque me parece que se prejudicam, é como se pretendessem ser menos do que são. No fundo, não convém lutar contra as injustiças de uma maneira que não seja completamente justa (Ulla, 2014, p. 476, tradução minha).⁴

⁴ — Vos sos feminista? — Si me lo explicaran, contestaria: “en esto sí”, “en esto no”. No me gusta la posición que adoptan porque me parece que se perjudicam, es como si pretenderían ser menos de lo que son. En el fondo, no conviene luchar contra las injusticias de una manera que no sea completamente justa.

A resposta não é uma negativa, tampouco deixa de fora a reflexão. A força e a radicalidade de sua produção ficcional – que vai de 1937 a 1988 – aponta para uma posição, mas é importante reiterar que Silvina nunca reivindicou para si o título de uma pessoa envolvida com a causa feminista, nem com qualquer outra causa. Ela trabalhava produzindo literatura, sem buscar maiores envolvimento em cargos institucionais ou políticos. Victoria Ocampo, sua já citada irmã, foi a mulher da família que fez essa trajetória.

A dissertação de Paula Machado (2020) discute essa questão, no que diz respeito à postura e à obra de Silvina. Ela traz as palavras da jornalista argentina Matilde Sanchez, responsável pela organização da primeira antologia de contos de Ocampo, publicada em 1991. Segundo Matilde, as irmãs Ocampo⁵ tiveram atitudes diferentes ao lidar com o patriarcado:

Existiriam duas formas clássicas para uma mulher nascida no início do século lidar com a cultura “maior” do homem e das instituições: a primeira, apropriar-se com toda naturalidade do lugar que lhe era negado; a segunda, entrar de maneira ilícita e questionar em termos próprios essa estrutura maior. “Silvina terminará optando pela segunda, enquanto sua irmã Victoria apostou sempre, não sem valor, na primeira” (Gamerro, 2010, p.147 *apud* Machado, 2020, p.19).

Os contos de Silvina faziam na literatura o que ela muitas vezes foi cobrada por não fazer como pessoa. Nos seus relatos ficcionais, que em geral se passam em cenas cotidianas, aparecem rupturas fantásticas e insólitas que produzem subversões. As ações e pensamentos aparentemente tresloucados, absurdos e chocantes das personagens produzem o efeito de ruptura. Nesses momentos, a obra de Ocampo toca o que Freud (1919) nomeia de o estranho, ou infamiliar. Algo que irrompe quando menos se espera e traz à tona o recalcado, o conteúdo inconsciente do sujeito.

⁵ Silvina e Victoria Ocampo eram duas de seis irmãs, e tiveram uma relação sempre próxima, porém ambivalente.

Experiências perturbadoras que atravessam a realidade e produzem um efeito de estranhamento, ao mesmo tempo em que são absolutamente familiares. Freud ainda especifica: esses acontecimentos podem acontecer na vida, mas também na literatura. O autor conduz o leitor a algo do seu próprio infamiliar.

Dentre as muitas liberdades do escritor, há também aquela de poder escolher, de acordo com a sua preferência, seu modo de figurar no mundo, seja fazendo-o concordar com a realidade por nós conhecida, seja, de certo modo, afastando-se dela. De toda forma, nós o seguimos (Freud, 1919, p. 107).

É a partir da irrupção do estranho que Silvina escolhe retratar a realidade, e a psicanálise tem muito a escutar sobre o que a autora consegue inserir no texto, com essa escolha.

- Os atos mais cruéis que há em meus contos foram tirados da realidade. O de “O casamento” haviam me contado. Também o de “A casa dos relógios”, o do corcunda a quem passam a corcunda.
- Pode transpor o que te contam?
- O que não posso é não o transformar (Ulla, 2014, p.484, tradução minha).⁶

A CONTINUAÇÃO

O conto “La Continuación” foi publicado na Argentina em 1959, parte do livro *La Furia y otros cuentos*. A versão em português foi publicada no Brasil apenas em 2019, traduzida por Livia Deorsola. Ele foi escolhido para este trabalho por três aspectos: o primeiro é que o texto se estrutura de forma significativa para pensar o tema da escrita. Narrado por uma mulher que inicia o conto num tom acusativo, falando sobre o final de uma relação que parece ter sido frustrada, o relato caminha – em um tom epistolar – para a narração dos pormenores de um casamento onde há dois elementos externos:

⁶ — Los actos más crueles que hay en mis cuentos, están sacados de la realidad. Lo de “La boda” me lo habían contado. También “La casa de los relojes”, el jorobado al que le planchan la joroba. — ¿Podés transponer lo que te cuentan? — Lo que no puedo es no transformarlo.

uma amante, por parte do marido, e a escrita, por parte da narradora. A paixão pela literatura produz uma outra paixão: o personagem criado por ela mesma, que passa também pelo final de relacionamento, e por quem ela se apaixona. Da vida para a literatura, a narradora conta sobre o momento da criação de sua história, estabelecendo aí um marco:

Como você deve se lembrar, foi em janeiro que comecei a escrever meu conto. Uma noite, a mais linda que existiu pra mim em termos visuais, esperamos seu aniversário até as cinco da manhã, estendidos na grama do recreio Delta. Quando você me falou dos seus problemas, eu quase não te escutava. (...) Eu procurava a solidão. Não admitia que você dirigisse a minha atenção; queria descobrir tudo aquilo por minha conta. Fascinava-me o prazer abstrato de construir personagens, situações e lugares na minha mente, segundo os cânones efêmeros que tinha proposto a mim mesma (Ocampo, 2019, p. 14).

O segundo aspecto da escolha desse conto é que há nele um entrelaçamento entre os gêneros masculino e feminino, que a autora promove usando um recurso narrativo que mistura realidades dentro do texto, sem, no entanto, utilizar-se propriamente de elementos clássicos do fantástico, como eventos disruptivos que invadem a realidade, duplos ou alterações de tempo e espaço. Não há elementos de ruptura, tampouco de tensão entre realidades (Todorov, 2017), mas há uma outra espécie de ruptura, produzida com o uso da linguagem e da ambivalência para apontar primeiramente a insatisfação e a posterior subversão interna da narradora, através da escrita e da relação que se instala entre ela e sua criação, o seu personagem masculino, que se misturam na narrativa, assim como realidade e ficção, causando um efeito de continuidade entre eles.

A autora usa um formato que se aproxima da técnica narrativa de *mise en abyme* (narrativa em abismo), introduzida por André Gide, e nomeada por Lucien Dallenbach de “narrativa especular”⁷. Essa técnica é utilizada por outros autores do gênero do

⁷ A técnica se trata de inserir uma história dentro da outra, causando um efeito que acompanha o de um espelho, e pode ir ao infinito.

fantástico, como Borges, em *Ruínas circulares*, e Cortázar em *A continuação dos parques*. Vale chamar a atenção para a semelhança dos títulos dos contos de Silvina e Cortázar, e lembrar que ele era um fã dela, que foram contemporâneos, mas a obra dela nunca alcançou a fama da dele. A continuidade de realidades que existe nos dois contos também se assemelha e em ambos é a relação entre a realidade do narrador e a ficção que desenrola o final do conto, o que dá à narrativa em abismo um lugar fundamental na narrativa.

O terceiro e último aspecto da escolha se deu pelo fato de que o conto trata da questão de um casamento, entrelaçado ao tema da escrita, e expõe todos os seus impasses. A narradora problematiza a relação, ironiza e aprofunda a situação da traição e produz uma solução, que passa pela escrita, e diz respeito a si mesma. Entendemos que os casamentos eram um dos principais destinos das mulheres nos anos 50, e que questionar o lugar da mulher nessas relações⁸ ocorreu lenta e gradualmente nas sociedades latino-americanas (Oliveira, 1999). Sustentamos que Silvina faz isso de forma contundente nesse conto, através do relato da subversão interna da personagem.

No conto, a narradora relata o curso da relação de um casal, despedindo-se dela. Ela se refere aos conflitos e desencontros de seu casamento, citando Elena, personagem que é descrita como a amante do marido, mas que convive como amiga no contexto do casal⁹. O texto é preciso ao tratar do esvaziamento e do rancor da narradora em relação ao casamento e à traição, ao mesmo tempo em que pontua uma relação apaixonada e ciumenta com o marido, construindo uma tensão ambivalente.

Nas estantes do quarto, você vai encontrar o livro de medicina, o lenço de seda e o dinheiro que me emprestou. Não fale de mim com minha mãe. Não fale de mim com Hernán, não esqueça que ele tem doze anos e que minha atitude o deixou muito impressionado. (...) Vou embora deste país para sempre. Você deve ter

⁸ Voltamos uma vez mais a lembrar do efeito de questionamento da personagem Valeria, no *Caderno Proibido* (2022), quando começa a perceber as nuances do seu lugar no casamento e na maternidade.

⁹ Elena também era o nome da esposa de Octavio Paz, que foi amante de Bioy por muitos anos e amiga de Silvina. Pessoas próximas relatam que Silvina sabia e sofria com o caso, mesmo que o relacionamento do casal fosse aberto, para os padrões da época (Enriquez, 2018).

achado meu comportamento estranho, absurdo até, talvez continuará te parecendo absurdo depois desta explicação. Não importa, nada me importa agora. A fidelidade deixou em mim um hábito singelo, cujas últimas manifestações aparecem ao menos no meu desejo de te explicar nestas páginas muitas circunstâncias difíceis de serem esclarecidas (Ocampo, 2019, p. 11).

A narradora relata uma condição de desconsideração e traição por parte do marido, mas desenvolve por ele um amor possessivo, “com sintomas de loucura” (p. 16). Mesmo quando o odeia, ele ainda é o centro de sua vida e de sua narrativa. Ele, por sua vez, é descrito como alguém que segue a vida e a ama “normalmente, naturalmente, sem inquietudes” (p. 16), enquanto questiona a importância e relevância do seu trabalho – a escrita – e se relaciona com outra pessoa.

A escrita, que é considerada por Helene Cixous (2022) como agente da reaproximação com o próprio corpo, pode ser catalizadora de processos de retificação subjetiva e transformação coletiva. Cixous, assim como Woolf, aposta na escrita como uma possibilidade que as mulheres tem em si para que, *escrevendo, se inscrevam* no espaço político e social, e assim produzam também modificações em suas trajetórias pessoais. O pessoal é político, e Cixous (2022, p. 33) convoca: “Em literatura, já existe o que ainda não existe na realidade. É por isso que eu convido à escrita”. Silvina parece fazer esta aposta.

Meu trabalho não te inspirava nenhum respeito: você dizia que era preciso trabalhar pelo bem da humanidade e que todas as minhas obras eram patranhas ou modos abjetos de “ganhar dinheiro”. (...) Eu te perdoava porque sabia que era uma afetuosa maneira de me enfurecer. Às vezes eu pensava que você tinha razão. Muitas vezes penso que os outros têm razão, ainda que não tenham (Ocampo, 2019, p. 14).

Mesmo com a afirmação de que ele eventualmente poderia ter razão, a narradora não parece dar ouvidos ao descaso do marido e fala convictamente sobre sua relação com a literatura e com o ato de escrever. No decorrer do conto, a escrita acaba por ser o elemento de ruptura, funcionando como um terceiro elemento na relação que, de

alguma forma, passa a mediar ou responder ao comportamento do marido e ao contexto do casamento.

Meu modo de pensar te distanciava de mim, da mesma forma que a sua distração, no que se refere à literatura, me distanciava de você. Mesmo quando falávamos sobre flores, mesmo quando falávamos sobre música, havia rancor. (...) As coisas da vida que mais me interessavam eram os problemas que eu não conseguia desentranhar e que eram absurdos para você: como eu tinha que escrever, qual o estilo, que temas devia buscar.

(...)

Comecei a escrever com entusiasmo, tanto entusiasmo que no fim de semana, quando podíamos passar os dias como bem entendêssemos, ao ar livre, em vez de nadar ou de remar com vocês, eu me escondia atrás das folhas, no silêncio em que submergiam os problemas literários nos quais minha vida estava mergulhada. Vocês dois, Elena e você, me olhavam com reticência, pensando que não era a loucura que me espreitava, e sim que eu espreitava a loucura (Ocampo, 2019, p. 13).

Neste ponto, a narradora insere o tema da loucura, que aparece em vários textos de Silvina Ocampo, representando o lugar do estranho, do insólito e mesmo da resistência¹⁰. Aqui, o termo é utilizado de forma pontual, relacionado à relação de amor e ódio que ela desenvolve com a dupla formada pelo marido e a amante. Paralelamente, no entanto, a narradora passa a relatar o momento em que começa a escrever o conto em que cria o personagem Leonardo Moran, com quem irá estabelecer uma conexão apaixonada, que determinará o destino da relação com o marido.

Vivia dentro do meu personagem, como uma criança dentro de sua mãe. Eu me alimentava dele. Para mim, era mais grave o que acontecia a ele do que aquilo que acontecia a você e a mim. Quando eu caminhava pelas ruas, pensava em me encontrar em qualquer esquina com Leonardo, não com você. Os cabelos dele, os olhos, o jeito de andar me encantavam. Ao te beijar, imaginei os lábios dele e esqueci dos seus (Ocampo, 2019, p.13).

O conto que ela escreve também trata da separação de um casal. Nele, Leonardo fala, também em primeira pessoa, sobre a mesma vontade de se libertar da relação que

¹⁰ Como, por exemplo, a personagem do conto “O Porão”, que ganha tons de loucura ao se recusar a sair da casa que será demolida em seguida.

a sua criadora havia relatado até ali, mas ele vai mais longe que ela: para se libertar, tem intenção de se suicidar. Para isso, precisa se despojar de tudo o que dá sentido à vida, e assim dar fim à relação com a parceira, Úrsula. Essa ideação suicida se mistura, ao longo do texto, com a intenção da narradora, que passa a tentar fazer o mesmo, de se despojar de tudo o que dá sentido à sua vida. “O amor, como o ódio, não é sempre perfeito” (Ocampo, 2019, p. 19), mas algumas coisas a prendem: o carinho que sente por Elena, a amante do marido, a despeito do ódio que sente por ela; o menino Hernán, cuja identidade não é revelada no conto, mas que pode ser o filho de uma das duas; Leonardo Moran. Todos afetos que ocupam um lugar em sua vida, e que a conduzem para além do casamento, e para um além de si mesma.

O conto termina com a narradora saindo de casa e sentindo desprezo pelo marido, e não mais o ódio de antes. O amor, reverso do ódio, também se foi. Ela classifica que o amor está para o ódio assim como o desprezo para a tranquilidade. A relação conflituosa e obsessiva com o marido parece ter sido superada através da surpreendente relação com a escrita. A narradora lê, sozinha, sentada num banco de praça, as frases de seu conto. A carta de despedida que Leonardo escreveu à Ursula:

Vi um mundo claro, novo, um mundo onde não tinha que perder nada, a não ser o desejo do suicídio, que já tinha me abandonado. Você não vai me ver mais. Vai encontrar meu anel no fundo deste envelope e esta maldita medalhinha com um trevo, que já não tem nenhum significado pra mim. Você era tudo, o que mais amei no mundo, Úrsula, e não sei que outras pessoas, que outras coisas poderei amar agora que o mundo passou a ser para mim o que nunca foi nem pensei que seria: algo infinitamente precioso (Ocampo, 2019, p. 20).

Está descentrada a habitual ordem matrimonial e também a ordem entre realidade-ficção. A autora rompe com a tipificação dos gêneros. Ler as frases do conto dentro do conto, escritas por um homem, que dão continuidade aos sentimentos da narradora, é ler um sujeito que sofre por seus afetos, independentemente de seu gênero. Nesse ponto, a autora subverte a divisão de gêneros, pois, nesse momento, não há diferença se quem diz é um homem ou uma mulher. Ela diz ao marido: “Que você não se

chame Úrsula, que eu não me chame Leonardo Moran, até hoje me parece inacreditável” (Ocampo, 2019, p. 20). Nessa frase, por um instante, é possível suspender as diferenças. A autora promove no texto algo que, fora da literatura e mais do que meio século depois, seguimos na complexa tarefa de conquistar: afirmar que sim, existem diferenças, mas que elas não pressupõem relações de hierarquia e valor (Oliveira, 1999). Nessa frase também se misturam os dois planos dentro do conto: a realidade da narradora e a da sua criação literária. É nessa suspensão insólita que vemos o “apagamento dos esquemas tradicionais” citados por Carolina Suarez-Hernan (2013) e, com isso, o estilo de subversão produzido por Silvina Ocampo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ficção literária, da forma como a vê a psicanálise, como uma obra de linguagem e de acesso à fantasia, tem o mesmo tecido dos sonhos. É uma via de acesso ao inconsciente e comporta verdades, alcançadas pelo próprio processo de criação (Freud, 2019). Verdades essas que são sempre inquietantes, incômodas. O estranho contém elementos que apontam para as dimensões obscuras, *não-ditas* dos sujeitos, que nesse conto aparecem nos pensamentos da narradora sobre as nuances do amor-ódio e do desejo de morte-desejo de vida ligados a ele.

A criação literária é colocada no texto como lugar de transformação (Branco, 2004): faz aparecer o que há de verdadeiro na narradora. O apaixonamento dela pela ficção que criou traz a ela algo de sua verdade, e assim abre a possibilidade de uma continuação. A mortificação da relação não precisa ser a morte dela como sujeito. Há vida após a elaboração pela escrita. O estilo narrativo do conto explora e resolve a condição da narradora utilizando-se dos elementos da tensão, da ambiguidade e do espelhamento da estrutura circular do *mise en abyme*.

Podemos pensar que o elemento que modifica a posição da narradora é a escrita, que produz o descentramento da relação com o marido, visto que ela sai do lugar da

“loucura” para o de uma mulher que não está mais presa e que se sente liberta, mesmo que com hesitações. Silvina trabalha com subversões silenciosas, mas decididas no que diz respeito ao lugar da mulher como alteridade.

Na narrativa de Ocampo a transgressão surge no terreno das relações de confiança e dependência afetivas. Da mesma forma, não podemos esquecer que se trata, no fundo, de um fantástico feminino adaptado aos moldes canônicos masculinos, o que quer dizer que a subversão se realiza desde dentro e sutilmente¹¹ (Fernández, 2017, p. 78 *apud* Carniel, 2021, tradução minha).

Por fim, a narradora, depois da experiência epifânica de rasgar as páginas escritas, se despede do marido: “Se não morri, não me procure, e se morri, tampouco: nunca gostei que você olhasse meu rosto enquanto eu dormia” (Ocampo, 2019, p. 21).

Voltamos, então, seguindo também uma estrutura circular, ao manifesto de Helene Cixous (2019), no qual ela convoca as mulheres à escrita, defendendo a ideia de retomada de seus corpos e da potência criadora, tanto na dimensão individual quanto coletiva. Silvina nunca fez convocações, mas sua literatura, por si só, tem o efeito de um chamado. Ao menos de um susto.

Concluímos, então, com uma terceira posição, que entre convocar ou produzir silenciosamente a subversão, escolhe afirmar: “nós mulheres não escrevemos para convencer ninguém” (Kamenszain, 2022, p. 13). Tamara, a poeta argentina que nasceu meio século depois de Silvina, e que escreveu sobre a escrita das mulheres e também sobre seus atravessamentos no amor e na história de seu país, apostou, como muitas antes dela, que há um futuro possível.

Então me pergunto a essa altura de minha idade
Se é possível contornar as rasuras do amor
Ou se é possível – como poeta como poetisa
Ou como o que for que fui sou ou com sorte serei

¹¹ Em la narrativa de Ocampo la transgresión surge em el terreno de las relaciones de confianza y dependencia afectivas. De igual forma, no podemos olvidar que se trata, en el fondo, de un fantástico femenino pero adaptado a los moldes canónicos masculinos, es decir, que la subversión se realiza desde dentro y sutilmente.

por mais tempo –
continuar escrevendo (Kamenszain, 2022, p.22).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADELMAN, Miriam. *A voz e a escuta: encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea*. São Paulo: Ed. Blucher, 2016.

BIANCOTTO, Natalia. Del fantástico al nonsense: Sobre la narrativa de Silvina Ocampo. *Orbis Tertius*, v.20, n.21, p. 39-50, 2015. Disponível em:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6844/pr.6844.pdf Acessado em: 08 jun. 2023.

BRANCO, Lucia Castello A (im)possibilidade da escrita feminina. In: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p. 121-130.

BROUSSE, Marie Helene. *Mulheres e discursos*. Rio de Janeiro: Contra-capla, 2019.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Trad. Ana Cristina dos Santos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CARNIEL, Ivone. O fantástico em Ulisses, de Silvina Ocampo: uma visão particular da infância. In: ZINANI, Cecil e KNAPP, Cristina (orgs). *Contos insólitos de mulheres latino-americanas* [recurso eletrônico]: entrelaçamentos teórico-críticos. Caxias do Sul: Educus, 2021. p. 57-88.

CÉSPEDES, Alba de. *Caderno Proibido*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.

CIXOUS, Helene. *O riso da Medusa*. Trad. Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor: um retrato de Silvina Ocampo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar* (1919). Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GAMERRO, Carlos. *Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-19.

HOSIASSON, Laura. Um chamado à lucidez e à imaginação. In: OCAMPO, Silvina. *A Fúria e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 194 -199.

KAMENSZAIN, Tamara. *Garotas em tempos suspensos*. Trad. Paloma Vidal. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 2007.

MACHADO, Paula de Paula. *A mãe, a menina, a roupa: configurações femininas e (im)posições de gênero na contística de Silvina Ocampo*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2020.

OCAMPO, Silvina. *A Fúria e outros contos*. Trad. Livia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SUÁREZ-HERNÁN, Carolina. El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. v. 42, p. 367-378, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2013.v42.43672 Acessado em: 12/06/2023.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu* (1929). Trad. Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lucia Osana. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 181-203.

ULLA, Noemí. *Encuentros com Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2014.

Recebido em: 29/06/2023.

Aceito em: 30/08/2023.

OS SILÊNCIOS COMO MATÉRIA-PRIMA DA LITERATURA: UMA LEITURA DE
HOSPÍCIO É DEUS: DIÁRIO I, DE MAURA LOPES CANÇADO

SILENCES AS RAW MATERIAL FOR LITERATURE: A READING OF *HOSPÍCIO*
É DEUS: DIÁRIO I, BY MAURA LOPES CANÇADO

Fernanda de Andrade¹

RESUMO: Com a base teórica fundamentada por Eni Orlandi (2007) e Luzia Tofalini (2020), este trabalho investiga os silêncios não como ausência de som ou opostos à linguagem, mas, sim, como condição essencial e primeira da expressão e dos sentidos. Diante disso, há o objetivo de analisar os silêncios enfeixados na construção de *Hospício é Deus: diário I* (1965), da escritora Maura Lopes Cançado, que os articula em uma potente narração dos dramas indizíveis da experiência manicomial na escrita diarística.

Palavras-chave: silêncios; diário; Maura Lopes Cançado.

ABSTRACT: Based on the theoretical perspective of Eni Orlandi (2007) and Luzia Tofalini (2020), this work investigates silences not as absence of sound or opposites of language, but rather they as essential and first condition of expression and of meanings. In this sense, there is the objective of analyzing the grouped silences in the construction of *Hospício é Deus: diário I* (1965), by Maura Lopes Cançado, who articulates them in a powerful narration about the unspeakable dramas of her experience of hospitalization in hospice by diary writing.

Keywords: silences; diary; Maura Lopes Cançado.

¹ Doutoranda, UEM.

INTRODUÇÃO

No horizonte da década dourada do século XX, com os seus rígidos padrões da razão humana, sexistas, moralistas, classistas e tantos outros, acompanham-se os vestígios e fragmentos da jornada solitária de uma escritora brasileira, que se interna pela terceira vez no hospício, por conta própria neste momento. Ela escreve o seu desafiador diário da estadia, de 25 de outubro de 1959 a 7 de março de 1960, na seção Tillemont Fontes do Hospital Gustavo Riedel, em Engenho de Dentro, no estado do Rio de Janeiro, e o publica em 1965. Na obra, há o saldo dos dias e de uma vida subversiva marcada pelo transtorno mental e pela sede de fazer as palavras significarem.

É do mundo interdito e marginal da loucura, de uma compreensão possível, do sofrimento psíquico, da violência institucional, de denúncia e de sua expressão, que fala a autora, Maura Lopes Cançado (1979). Abalando o leitor e as cômodas noções canônicas da crítica, ela ousa construir-se em uma voz narrativa e desentranhar a intimidade a ser contada, para: “[...] mandar aos ‘que não sabem’ uma mensagem do nosso mundo sombrio” (Cançado, 1979, p. 33, grifo do autor). Na divisão do livro entre uma parte memorialística inicial e outra diarística, eis o primeiro registro de 25-05-1959, que comunica a sua volta ao manicômio:

Estou de novo aqui, e isto é _____. Por que não dizer? Dói. Será por isso que venho? – Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta e o recebemos: trêmulo, enxágue – e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, [...] – como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas bruscas, corpos sacudidos [...]: Hospício é não se sabe o que, porque Hospício é deus. (Cançado, 1979, p. 30).

Trata-se de *Hospício é Deus: diário I* (1979) e, não por acaso, cita-se o excerto, uma catarse, que convida a perceber a trama dos silêncios enfeixados pela escritora para expressar os sentidos múltiplos e profundos do hospício, traduzir o indizível de

ANDRADE, F. de. Os silêncios como matéria-prima... 363

uma experiência. Os silêncios inundam a narrativa, que se encontra prenhe de suas pistas, como cortes, a linguagem poética, sinais gráficos, elipses e assim por diante. Também são recrutados nas palavras, como a metáfora Deus do título, que move o campo semântico pelo intertexto entre o ideário sagrado judaico-cristão e o aparato manicomial punitivo. Por sua vez, a assepsia e pureza da cor branca “transpiram” silêncios e podem simbolizar o vazio interior, a carência afetiva e a solidão, segundo Luzia Tofalini (2020, p. 111). As flores e o mármore antigo, por exemplo, sugerem a morte no aspecto tumular: “É assim que a palavra, por uma performance do silêncio se ergue como imagem.” (Tofalini, 2020, p. 128).

Não se esgota aí o seu rastro, pois “o silêncio prossegue seu ofício de continuar permitindo a construção de sentidos” (Tofalini, 2020, p. 88). Estariam, ademais, na interioridade da narradora e autora-personagem, em seu gesto de escrita, recolhimento, e no diário como *lócus* da intimidade e segredos do eu. Não cessam de atuar por diferentes caminhos, a entremear a hibridez de registros do diário, um gênero que tudo comporta. Eles podem ser lidos nos fragmentos de uma biografia danificada pela anormalidade, pelas lacunas da identidade, no tempo e no espaço. Há de se pensar que a intensidade dos silêncios representados é o contraponto que potencializa o eco dessa voz indomável e de outras sob a pecha da loucura e da redoma silenciosa do sanatório.

Nessa direção, o filósofo Michel Foucault (1995) convida a compreender que a história da loucura corresponde a uma arqueologia do silenciamento da linguagem dos loucos, à medida que o discurso do saber hegemônico da ciência lhes acentuou a patologia, a exclusão e manteve o monólogo: “Seu sentido só pode aparecer diante do médico e do filósofo, isto é, daqueles que são capazes de conhecer sua natureza profunda, dominá-la em seu não-ser e de ultrapassá-la na direção da verdade. Em si mesma, é coisa muda.” (Foucault, 1995, p. 560).

No entanto, Maura Lopes Cançado (1929-1993) lega uma estética rica, que ressignifica os silêncios por meio das palavras, ao arquitetar o testemunho perene de um mundo de marginalização e dor, insondável para a maioria das pessoas. Nascida no interior mineiro (São Gonçalo do Abaeté) de uma família tradicional, a escritora foi uma mulher transgressora que enfrentou vários desses paradigmas de sua época, muitos dos quais narrados no diário. Ex-colunista do prestigiado *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* na efervescente capital carioca, publicou ainda o livro de contos, *O sofredor do ver*, em 1968. De promessa de talento literário, terminou a sua produção em silenciamento².

Para tais reflexões, Eni Orlandi (2020) e Luzia Tofalini (2020) são as teóricas norteadoras, por expandir as possibilidades de investigação dos silêncios no texto literário, ao escrutinarem a complexidade e a variedade das suas concepções e modalidades. Mais do que isso, eles seriam imprescindíveis enquanto base de sustentação inescapável de toda narrativa, “como uma modalidade de sentido” crucial, tanto de construção ficcional do autor, quanto de sua recepção, pois “os silêncios concorrem para a significação total do texto.” (Tofalini, 2020, p. 21- 24).

Com efeito, este trabalho tem o propósito de analisar a construção dos silêncios em *Hospício é Deus: diário I*, da autoria de Maura Lopes Cançado (1979), no intuito de entender a dosagem de sua ocorrência e contribuição para a constituição dos sentidos. Ainda com o aporte crítico de Philippe Lejeune (2008) e de Maurice Blanchot (2005), entre outros, a empreitada persegue respostas doravante. Parte-se da premissa que escritores são mestres não só das palavras, mas, por excelência, artífices de silêncios.

² De acordo com Vânia Souza (2014, p. 92), Maura passou a vida em prisões de diversos tipos: “[...] hospícios públicos e privados, cadeias e casas de amigos, casa do filho, pensões [...]. Foram encontrados mais de 19 registros de internações em instituições reclusivas, desde os seus 19 anos de idade até sua morte” (Souza, 2014, p. 92).

OS SILÊNCIOS, PILARES DOS SENTIDOS

Afiançar esta rota epistemológica exige que se tenha em mente que há inúmeros e diferentes silêncios tantos quantas palavras, assim como as suas concepções variam de acordo com a abordagem ou a área. Eles, aqui, não são entendidos pela definição usual de ausência de sons, de vazio ou de opostos à linguagem, mesmo que cause estranheza considerá-los como matéria-prima da literatura, em uma sociedade que entronou o “império do verbal” (Orlandi, 2007, p. 30). Na esteira de Eni Orlandi (2007) e de Luzia Tofalini (2020), tomar tal caminho representa inverter a posição comum, inclusive da ciência, na qual a linguagem é a figura central e os silêncios, um fundo secundário de acepção negativa, quando são eles, na verdade, que teriam a primazia sobre as palavras.

Em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Eni Orlandi (2007) defende a anterioridade do silêncio e ele que funda a condição de significar, pois coloca as palavras em funcionamento (movimento), regulando-as, modulando-as, limitando-as (silenciando-as) ou as fazendo emergir em sentidos. Seria a matéria significante essencial, contínua e incontornável, sobre o qual as palavras se erigem, já que: “[...] todo dizer é uma relação com o não-dizer. [...] O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (Orlandi, 2007, p. 12-13, grifo do autor).

Designa aí “silêncio fundador”, o amálgama que intercala e atravessa a incompletude constitutiva da linguagem, sendo ele “absoluto, intemporal e ilimitado em sua extensão” (Orlandi, 2007, p. 72). Trata-se de uma das três formas de silêncios equacionados pela estudiosa, restando ainda a “política do silêncio”, com o “silêncio constitutivo” e o “silêncio local”, que dizem respeito à seleção e ao recorte do que se diz e se deixa de dizer. O primeiro deles representa a ordem de produção de sentidos e preside qualquer manifestação linguística. O último seria a ocorrência mais visível

dessa “política”, a interdição do dizer, onde atuam o silenciamento e a censura, com a produção do interdito e do proibido.

Pondera, assim, que somente as condições sociopolíticas não dão conta de explicar a complexa relação entre palavras e silêncios. Ressalta que a materialidade de ambos não é igual e não se pode usar um mesmo instrumental, que traduza ou domestique os silêncios: “Quando se trata do silêncio, nós não temos ‘marcas’, mas ‘pistas’, ‘traços’.” (Orlandi, 2007, p. 46, grifos do autor). Seriam observáveis pelos seus efeitos e seus muitos modos de construção dos sentidos.

Trata-se do que se tem, em avanço, por meio da frutífera pesquisa de Luzia Tofalini (2020) no romance *Jerusalém*, do escritor português Gonçalo M. Tavares, por multiplicar as possibilidades e a importância de sua compreensão nas obras literárias, nas quais o autor pode ser analisado não só como um hábil conquistador de palavras, mas também construtor de silêncios. Ao convocar um grande arsenal de especialistas da questão, tais quais David Le Breton, George Steiner, Santiago Kovadloff e Michele Sciacca, a teórica convida a um mergulho detido pelos incontáveis sentidos dos silêncios: do sagrado, da interioridade, da contemplação, do mal, da opressão, da denúncia, da loucura, da emoção, da resistência e da memória, entre tantos outros.

Tofalini (2020) ensina a lê-los nas imagens, nas metáforas, na intertextualidade, nas elipses, nos gestos, nos diálogos, nos cortes, nas pontuações, nas personagens, nas identidades, nas vozes, nos tempos e na espacialidade. Pelo aspecto recepcional, auxilia a reconhecê-los nos “espaços vazios” e nas “estruturas textuais” (com as proposições de Wolfgang Iser), uma vez que o leitor “vai captando os silêncios e erigindo sentidos à medida que avança na leitura.” (Tofalini, 2020, p. 64).

Esses subsídios permitem indagar sobre o diário como estética de silêncios, caudalosa de expressividade, diante de sua verve fragmentária e híbrida e enquanto busca de salvação e sentido. Quanto à Maura Lopes Cançado (1979), hospiciada e transgressora, analisa-se que ela mergulha em sentidos recônditos da escrita de si,

com a identidade narrativa de um eu, a narradora-personagem Maura. A escritora ruma para o território do confessar, do resistir, do denunciar e do compreender as catástrofes onipresentes e onipotentes do “hospício-lugar” (em não curar, mas apartar e coisificar) e do “hospício-vida”, a seguir rastreadas.

A ARQUITETURA DOS SILÊNCIOS DE *HOSPÍCIO É DEUS: DIÁRIO I*

Muitos foram os meios que o ser humano elegeu, ao longo da história, para representar os anseios de sua época e a si. À margem dos gêneros literários consagrados, os diários não deixaram de ser companheiros silenciosos de jornada. No bojo das escritas de si, com o marco na publicação das *Confissões*, de Rousseau, eles endossam a evolução da intimidade e da individualidade como valores ocidentais burgueses a partir do século XVIII, em:

[...] uma progressiva individualização do controle da vida e da gestão do tempo. É o que se chamava antigamente de ‘foro íntimo’, bela expressão que designa a passagem de uma jurisdição externa e social (fórum) a um tribunal puramente interior e individual, o da consciência. O desenvolvimento do diário corresponde talvez a essa delegação de poder: cada indivíduo tem de administrar a si mesmo. (Lejeune, 2008, p. 259, grifo do autor).

Pela afirmação de um eu em jornada no tempo, decorre daí algumas de suas características definidoras, de acordo com um dos seus mais importantes estudiosos, Philippe Lejeune (2008, p. 259-260): “o diário é uma série de vestígios datados”, em que primeiro gesto do diarista, anotar a data é a sua base - o que se chama de “entrada” ou “registro”. Para o teórico, a regra é que os vestígios sejam fixados no presente da escrita, inserindo-se em uma “marcha” ao longo de um período, uma “espécie de trilho”. Na contabilidade da personagem acerca de seus dias, “pressupõe a intenção de balizar o tempo [...]. O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas.” (Lejeune, 2008, p. 260).

É ainda um gênero fragmentário, híbrido e indócil, sem demais regras e cânones, “tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos [...], tudo lhe convém” (Blanchot, p. 270). O diário íntimo metamorfoseou-se em um abrigo que tudo acolheu, em geral apartado da censura externa, e “tornou-se para um indivíduo, uma maneira possível de viver, de acompanhar um momento da vida.” (Lejeune, 2008, p. 261).

A investigação de Lejeune (2008, p. 260-264) descortina ser uma atividade comum durante uma “crise”, entre as várias funções mencionadas: “conservar a memória”, “sobreviver”, “desabafar”, “conhecer-se”, “deliberar”, “resistir”, “pensar” e “escrever”. Maurice Blanchot (2005, p. 274), em comparação, postula-o como uma ampla “empresa de salvação” para resguardar a escrita, lutar contra a solidão, eternizar momentos e “fazer da vida toda um bloco sólido: [...] escreve-se para salvar a vida, para salvar sua vida pela escrita”. (Blanchot, 2005, p. 274).

Consequentemente, os diários são uma estética comprometida com os silêncios de várias maneiras, uma vez que preveem uma escrita íntima e secreta, cujo refúgio solitário de suas páginas pode abrigar confissões, segredos, angústias e um mergulho na interioridade do ser. A princípio, não há respostas ao diálogo, sem outros leitores no horizonte de expectativas, apesar de Lejeune (2008) mensurar que são programados à releitura desde o começo, se não destruídos. Sendo publicados, o leitor será provocado a sondar as frestas silenciosas dessa fechadura, dando novos contornos ao gênero e às suas significações literárias.

No diário da escritora Maura Lopes Cançado (1979), investigar a construção dos silêncios implica rastrear esses sentidos ao longo do texto. Articulam-se já pelo título na metáfora Deus, indício dos silêncios fundador e constitutivo, que omite o “é como” e movimenta a significação do hospício para o sagrado, para aspectos polissêmicos que se descortinarão na jornada do livro, inquietando a leitura. Seguir-se-á, também, em

busca de informações acerca do diário, mas as expectativas serão quebradas, pois não se encontram os registros datados tão característicos, de início. A escrita diarística convencional silencia neste ponto e a obra é introduzida por uma primeira parte, memorialística e autobiográfica, nas suas primeiras vinte e nove páginas.

Carregada de silêncios, essa estratégia narrativa reclama uma subjetividade, um nome, uma história, razões, conquistas, traumas, derrotas e lutas recônditas, negada depois pela experiência desumanizadora e anuladora do hospício. Pelo comando da voz da narradora-personagem se é guiado pelos labirintos de sua memória como retalhos costurados para reconstituir uma vida danificada, que conduziu ao manicômio: “Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse suspeitas. Encaravam-me como uma menina caprichosa, mas a verdade é que já era uma candidata aos hospícios onde vim parar” (Cançado, 1979, p. 17).

A Maura do presente retorna à menina Maura do passado, por vezes glorioso, mas, sobretudo, sofrido, ao esquadrihar as tragédias familiares, em uma espécie de autoanálise e/ou no intuito de preparar uma compreensão. Nesse gesto de recuo no tempo, o silêncio da interioridade banha o discurso, por devassar as profundezas dos conflitos íntimos e desvelar os segredos, sob os privilégios da fazenda no interior de Minas Gerais. Emergem a influência do violento pai coronel, os medos, o terror noturno, as alucinações, as manias, a incomunicabilidade e o abuso sexual aos cinco anos de idade por um empregado: “Sentou-me no balcão e teve relação sexual comigo, nas minhas pernas [...]. Não compreendi a razão de sua fuga, nada revelei a ninguém” (Cançado, 1979, p. 21).

Trata-se de uma infância, assim como o resto de sua vida, marcada por um oceano de sofrimento psíquico silencioso e silenciado, no qual a criação literária permite mergulhar e indagar. Não estranha, aliás, que a narradora duvide da possibilidade de sua expressão em palavras, na rica passagem lírica e poética, com a imagem da “menina da noite” e a sugestão da complexidade deste silêncio:

[...] E a noite me encontrava, pequena e branca de olhos escuros, ardentes, um pedaço trêmulo de medo cintilando pela casa [...]. Deslizava atenta, calada, profundamente séria, à espera. Então ansiava ardente por crescer, viver um pouco cega e surda como as pessoas grandes [...]. Eu as olhava do meu mundo, às vezes sua inocência era tão pungente, que talvez desejasse gritar-lhes, alertá-las para o perigo. [...] Que perigo para ser expresso em palavras? [...] Sentia-me desperta, alcançando as coisas mínimas [...]. EU ERA UMA MENINA DA NOITE. (Cançado, 1979, p. 18).

Nesse sentido, esclarece Luzia Tofalini (2020, p. 47-53) que o silêncio é o espaço de “potência infinita” necessário para contemplar a profundidade humana, mas ele desconcerta na sua realidade ignorada e misteriosa. Estar “ébrio” das palavras e dos ruídos na vertigem do mundo não permite que o sujeito faça a reflexão, sozinho consigo mesmo e “sinta-se convidado a descer as raízes de sua identidade” (Paoli, 1993 apud Tofalini, 2020, p. 57). Já quanto ao processo de criação da escrita autobiográfica, para Orlandi (2007):

Escrever é uma relação particular com o silêncio. A escrita permite o distanciamento dos acontecimentos. Ela permite que se signifique em silêncio. Assim, há auto-referência sem que haja intervenções da situação ordinária (a censura) da vida: o autor escreve para significar (a) ele mesmo. (Orlandi, 2007, p. 83).

Lejeune (2008, p. 263), por sua vez, acrescenta que a “aventura do diário” é vivida como “uma viagem de exploração” e “pode ser espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção”. A “viagem” que Maura Lopes Cançado convida é a de uma biografia marcada pelo transtorno psíquico e suas consequências, os teores de uma experiência onipresente e onipotente, cuja investigação e modelização, em suas múltiplas dimensões, tornaram-se possíveis pelos silêncios como modalidade de sentidos fundamentais.

Não por acaso, são dos medos e dos silêncios da infância que a escritora traz as pistas da ideia de Deus que nominará o hospício: “Diziam-me que os maus iam para o

inferno e o sexo era uma vergonha [...]. Era sensual e má – Então Deus me afirmou em razão da maldade [...]. Amá-lo, como, impiedoso e desconhecido, me espionando o dia todo? [...]. Deus foi o demônio da minha infância.” (Cançado, 1979, p. 20-21).

Convém lembrar que o silêncio fala pelas palavras, porque elas também silenciam de diversas maneiras. Nesse quesito, Eni Orlandi (2007, p. 28) lembra que “Deus é o lugar da onipotência do silêncio” para o discurso religioso. Já Luzia Tofalini explica que o silêncio de Deus, mesmo incompreensível, é rico de significados e não se configura como mutismo para os cristãos: “O silêncio é a língua de Deus porque contém todas as palavras, é uma reserva inesgotável de sentido” (Le Breton, 1999 apud Tofalini, 2020, p. 72). Tomada do intertexto do ideário judaico-cristão de culpa e punição, a obra sugere a onipresença e a onipotência deste “hospício-Deus”, repleto de sentidos.

Sua onipresença e onisciência indicariam que o sujeito “nunca sai do hospício”, uma vez que o transtorno psíquico e a inadequação não o libertam fora de seus muros, um caminho solitário e silencioso relatado pela narradora, ao contar a sua história³ até esta terceira internação, aos 30 anos de idade: “O que me trouxe aqui foi a necessidade de fugir para um lugar, aparentemente, para fora do mundo [...]. Havia lá fora grande incompreensão. Sobretudo pareceu-me estar sozinha” (Cançado, 1979, p. 30).

Já a onipotência encontra-se dentro do confinamento dos seus muros reais. É quando a narrativa apresenta um grande corte e um dos mais ricos sentidos dos silêncios. Cessa a autobiografia inicial, há o espaço em branco com a data 25-10-1959 e são apresentados os registros datados do diário. Ela passa a guiar o leitor pela sua internação, um mundo de emudecimento, violência e marginalização, que denuncia e

³ Retrospectivamente, relata fragmentos não só dos acontecimentos, mas as suas falhas e subversões até o momento da internação: “Aos doze anos”, a expulsão de escolas e querer se filiar ao nazismo; aos quatorze anos, comprar um avião e se casar; aos quinze anos, com um filho e divorciada, enfrentando os preconceitos da sociedade sexista interiorana; com 18 anos, a tentativa de suicídio e primeira internação; e o presente, aos 30 anos, onde inicia as anotações diárias (Cançado, 1979, p. 24-28).

traduz a cada entrada, tal qual a de 26-10-1959: “Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa do instante que vesti este uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo” (Cançado, 1979, p. 34).

Note-se que a voz insubmissa da narradora é construída e impacta, na medida do contraponto do continente de silêncios que a envolve e ela enriquece de sentidos. Expressa a lei do silenciamento que governa os rituais e detalhes acerca do hospício, que “é Deus”, possível alegoria à assimetria de poder do aparato manicomial em relação ao paciente. Nessa direção, questiona as mazelas das diversas práticas médicas, diante da desconsideração da subjetividade dos pacientes. No dia 29-10-1959, por exemplo, narra a consulta com a Dra. Sara, que foi interrompida por outro psiquiatra, rindo e exclamando: “- ‘Esta é PP. Não há dúvida’. PP quer dizer personalidade psicótica [...]. Encarei e não disse mais nada” (Cançado, 1979, p. 43). Segue acerca do silenciamento:

Estatisticamente sou considerada Personalidade Psicopática – mais nada. [...] Terminarei pela vida como essas malas, cujos viajantes visitam vários países e em cada hotel por onde passam lhes pregam uma etiqueta: Paris, Roma, Berlim, Oklahoma. E eu: PP, Paranóia, Esquizofrenia, Epilepsia, Psicose Maníaco-Depressiva, etc. Minha personalidade mesma será sufocada pela pelas etiquetas científicas. (Cançado, 1979, p. 43-44).

Na citação acima e ao longo da obra, a linguagem está repleta de silêncios, que se deixam entrever, segundo Tofalini (2020), pela mudez da frase, da sintaxe truncada, das abreviações, dos sinais gráficos e das omissões, como se propusesse ao leitor percebê-los. Comparações, metáforas, recursos poéticos e um léxico híbrido (com diagnósticos e termos científicos da psiquiatria ou da psicologia) conjugam-se na expressão de um ambiente mutilador, amplificando o campo de significação para captar os detalhes dizíveis e indizíveis da experiência. Há de se notar que a narradora

silência, também enquanto forma de resistência ao médico, e o gesto da escrita do diário torna-se o porto seguro de desabafos e contra-ataques.

“Ilhas” poéticas e líricas foram recorrentes, também, para que a protagonista consubstanciasse a carga de sofrimento e de exclusão, que se escamoteia na perspectiva de seres marcados pelo rótulo simplificador da loucura. Do sanatório, enquanto única possibilidade para sobreviver ou habitar, ela potencializa o seu sentido com a repetição cadenciada pelo silêncio: “Aridez. Odeio este hospital - e não posso evitá-lo. Para onde ir? Lar – que palavra. **Mas lar? Lar, lar, lar?** Soa esquisito e remoto” (Cançado, 1979, p. 57, grifo nosso).

Esses recursos também ecoaram no longo registro de 15-11-1959: “Sofro cada gesto. Odeio estar aqui – mas vim. O medo de estar só me levaria aos mortos. Mas não tem estado todos mortos para mim? Meu egoísmo é tão grande que não me permite esquecer-me um pouco; **sou, sou, sou**” (Cançado, 1979, p. 57, grifo nosso). A atmosfera lírica e poética configura essa voz persistente que escreve o livro, envolto de silêncios (que movem os sentidos), por metáforas (“prefixo humilde no peito do uniforme”), símbolos (“número a mais”), alegorias (“rio”) e imagens, conotando o silenciamento e a anulação sob o signo do hospício, como no excerto a seguir:

Sou um número a mais. Um prefixo humilde no peito do uniforme. Quando falo, minha voz se perde na uniformidade que nos confunde. Ainda assim falo. Falo a dona Dalmatie, ao médico, às internadas como eu. Falo comigo. E falo a ____ que não existe para mim. A inutilidade do meu falar constante. Cerca-me o Nada. O Nada é um rio parado de olhar perdido. Não creio, mas se cresse seria bonito. Não creio, e tenho o Nada – e o Hospício. (Cançado, 1979, p. 60).

É preciso evidenciar que as imagens são abundantes e fundamentais para a construção do espaço do hospício, que não é mero cenário. Conforme Tofalini (2020), as imagens constituem códigos de silêncios que multiplicam os sentidos para o leitor. Elas se sucedem como cenas e intensificam a carga dramática do espaço, pelo forte sensorialismo da linguagem, atento à escuta, aos cheiros e à descrição visual. Há a

preocupação de cartografar as seções diferentes e os lugares característicos, como o pátio, o quarto-forte (de castigo), os corredores, os dormitórios frios e o refeitório, por exemplo: “Detesto o refeitório [...]. Imenso: duas mesas de pedra cinzenta, os bancos também de pedra. As mesas nuas. Tem-se a impressão de necrotério [...]. É humilhante, como nos chiqueiros. Isto mesmo: comparação exata: jeito de necrotério, sanha de porcos, necrofagia” (Cançado, 1979, p. 50-51).

Como mensageira de tal mundo, ela não deixa de expressar a fala autoritária dos que trabalham na instituição ou endossam a brutalidade: “As guardas andam tontas, soltando guinchos e berros” Cançado, 1979, p. 50-51). Por outro lado, ausculta o silêncio do universo desconhecido das “loucas”, onde habita dor e marginalização, mas também mistério, poesia e complexidade. Torna-se, por vezes, interlocutora das mulheres hospiciadas, as muitas “Donas”, de quem amealha fragmentos das histórias individuais: Dona Marina, Dona Georgiana, Dona Auda, e Durvaldina, entre várias abandonas pela família, segregadas ali ou retornando no sistema há décadas. Conseguir escavar fendas silenciosas de beleza e de subjetividade, como ao pedir a uma paciente (ex-musicista) para cantar:

[...] pedia-lhe para cantar a área da ‘Bohème’, ‘Valsa da Museta’. Dona Georgiana, recortada no meio do pátio, cantava – e era de doer o coração. As dementes, descalças e rasgadas, paravam em surpresa, rindo em bonito silêncio: os rostos transformados. Outras, sentadas no chão úmido, avançavam as faces inundadas de presença – elas eram tão distantes. Os rostos fugiam por instantes, irisados e indiscutíveis. Me deixava imóvel, as lágrimas me cegando. (Cançado, 1979, p. 64).

Nos trilhos surpreendentes de uma jornada subjetiva no tempo, o que postula Lejeune (2008) acerca do diário, o leitor há de se perceber esperando cada uma dessas entradas e seus conteúdos. Quando elas falham ou “silenciam”, sob a redoma do hospício, ele pode imaginar que algo terrível aconteceu. Pode pensar na escritora Maura, em sua precária condição de produção, tal qual chega a relatar: “Faz muito frio. Estou em minha cama, as pernas colhidas sob o cobertor ralo. Escrevo com um

pedacinho de lápis emprestado por minha companheira de quarto” (Cançado, 1979, p. 34).

Cançado (1979), assim, tem o silêncio como um instrumento ou material contribuinte no processo artístico de sua criação, na qualidade de ação intencional. Por meio dele, explora um vasto período e até subverte as cláusulas do gênero, ao silenciar o formato do diário, para colar os cacos de sua vida fraturada pelo hospício-Deus ou ser porta-voz de outras subjetividades, personagens daquele mundo.

Esteticamente, ela deixa aflorar e transparecer os indícios do silêncio fundante, o grande amálgama que liga tudo isso, e do silêncio constituinte que “faz com que ‘não-dizer’ tenha sentido” (Orlandi, p. 85, grifo do autor). Todos os silêncios significam em demasia. Pela temporalidade, sobretudo, são a “ponte” que liga passado, presente e futuro na tessitura da escrita fragmentária. Menina, mulher, escritora e interna manicomial, ela representa as várias Mauras, dos cinco aos trinta anos de idade, colando-as com silêncios plurissignificativos. Não por acaso, Márcio Seligmann-Silva (2009, p. 163) ancora a defesa do gênero diário como arquivo privilegiado: “Fruto de um trabalho de coletor e de arranjador de fragmentos”.

Neste trabalho, pensou-se na perspectiva dos silêncios que injetam a potência de sentidos abrigados nessas páginas, eternizando-as e inquietando o leitor. Ao final, a narradora sai do hospício, mas, talvez, ele não saia da mente do leitor. Ele poderá questionar: mas e os outros, marginalizados, indigentes, surrados, vítimas de eletrochoques e mortos pelas mais diversas omissões com a conivência do Estado? Não por coincidência, diante um sistema de segregação que atravessou quase todo o século XX, Daniela Arbex (2013, p. 13) refere-se a “holocausto brasileiro” e a “genocídio” para reportar as mortes de 60 mil pacientes no hospital *Colônia* (o maior hospício que já houve no Brasil, na cidade mineira de Barbacena), cujas histórias e vidas não foram reclamadas.

As várias faces do emudecimento, o esquecimento, a anulação subjetiva, os elos entre a violência manicomial, classista e patriarcal dessa época, são lastreadas pelos sentidos dos silêncios na literatura de Cançado (1979). Eni Orlandi (2007, p. 85) conduz a uma explicação: “A censura joga com o poder-dizer impondo um certo silêncio. Entretanto, como o silêncio significa em si, à retórica da opressão – que se exerce pelo silenciamento de certos sentidos – responde a ‘retórica da resistência’, fazendo significar de outros modos” (Orlandi, 2007, p. 85, grifo do autor).

Aqui, portanto, foram buscadas as respostas acerca da força positiva dos silêncios no intuito de construir esses sentidos. Muito se deixou de dizer ou de analisar, como tal crítica auxilia a equacionar, pois há sempre uma incompletude e, nela, a riqueza da literatura faz morada. Não foi o desiderato dar conta de identificar todos os silêncios, eles são incontáveis. O que se propôs é pensar em uma estética de silêncios e de resistência. Michel Foucault (1995) retoma a nau dos loucos e os leprosários, que antecederam os hospícios na função de apartar, já a escritora mineira traz o hospício para perto de todos e mostra que se “há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar.” (Orlandi, 2007, p. 85).

CONCLUSÕES FINAIS

Este estudo buscou abrir clareiras críticas acerca dos silêncios como matéria-prima da literatura, o que se fez com o auxílio seminal dos trabalhos de Eni Orlandi (2007) e de Luzia Tofalini (2020). Os silêncios foram investigados na qualidade de modalidades de sentidos cruciais em *Hospício é Deus: diário I*, da autora Maura Lopes Cançado (1979), que construiu uma voz narrativa que se faz ouvir, potentemente, por meio do jogo estético entre palavras e silêncios. Considerou-se que os escritores são hábeis não somente na alquimia da linguagem, mas, sobretudo, dos silêncios. Eles

foram arregimentados para expressar a plurissignificação do “hospício-Deus”, captar a nuances existenciais, sociais e individuais de uma experiência punitiva.

Escrutinou-se que os indícios dos silêncios estão presentes nos recursos poéticos, nas metáforas, nos espaços em branco, nas imagens e na temporalidade, entre outros expedientes para multiplicar os sentidos do texto. Percorreram-se as características da fragmentária escrita diarística, enquanto uma estética de silêncios e de resistência, que foi a dimensão do silenciar necessária à interioridade e ao mergulho na complexidade de uma vida marcada pela dor psíquica e pela segregação. Aprendeu-se que as palavras não conseguem tudo comunicar.

Para uma sociedade e para a ciência que privilegiaram a linguagem para tudo explicar, fica o convite para outros estudos também lerem as pistas de que os silêncios têm a primazia. Cançado não escreveu o segundo diário, viveu no ostracismo e marginalizada até a sua morte em 1993, o que é deveras significativo. Assim, talvez seja melhor pensar que as palavras são bordadas no tecido inesgotável do silêncio ou, por outra alegoria, que podem ser apenas pequenos barcos navegando no oceano infinito dos silêncios.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANÇADO, Maura L. *Hospício é deus: diário I*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na Idade Clássica*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1995.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O esplendor das coisas: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. *Escritos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, 2009, p. 161-185. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero03/artigo09.php>. Acesso em: 10 jan. 2020.

SOUZA, Vânia R. *Maura, louca? Não, 'cançada'*: os desatinos existenciais de uma 'hipermulher' nas décadas de 1940/1950. 2014. 182f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17501>. Acesso em: 15 mai. 2021.

TOFALINI, Luzia.B. *Silêncio e literatura: construções de sentido em Jerusalém*. Maringá: Eduem, 2020.

Recebido em: 28/07/2023.

Aceito em: 28/09/2023.

AMAZÔNIA: UM CANTO DE LUTA EM FORMA DE POESIA NAS TOADAS DOS BUMBÁS DE PARINTINS

AMAZÔNIA: A SONG OF FIGHT IN THE FORM OF POETRY IN THE TOADAS OF THE BUMBÁS OF PARINTINS

Larissa Menezes de Freitas¹

RESUMO: Este artigo versa sobre as expressões socioculturais do Festival Folclórico de Parintins, em que as toadas, principal elemento de desafogo, entoam, de modo poético, o canto da floresta, envolto por protestos e exaltação. Enfocam-se os temas e tradições abordados nas músicas dos bois Caprichoso e Garantido, que resgatam, fortificam e preservam a imagem da Amazônia e seus remanescentes, do indígena, do caboclo e do ribeirinho, perpetuando, assim, a identidade do povo parintinense e, sobretudo, amazonense.

Palavras-chave: Amazônia. Boi-Bumbá. Toadas

ABSTRACT: This article deals with the sociocultural expressions of the Parintins Folk Festival, in which the toadas, the main element of relief, sing, in a poetic way, the song of the forest, surrounded by protests and exaltation. Here, emphasis is placed on the themes and traditions addressed in the songs of the Caprichoso and Garantido oxen, which rescue, fortify and preserve the image of the Amazon and its remnants, of the indigenous, the caboclo and the riverside, thus perpetuating the identity of the parintinense and, above all, amazonense people.

Key-words: Amazon Rainforest. Boi-Bumbá. Toadas.

¹ Graduanda em Letras, Língua Portuguesa e Literatura, UEA.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Memórias são partilhas. Sobreviventes do tempo, os bumbás Caprichoso e Garantido estabeleceram, ao longo dos anos, um intenso vínculo com a população parintinense, perpetuado pelo amor e disputa entre os seus brincantes, afluídos nas três noites de festa do maior evento da ilha Tupinambarana: o Festival Folclórico de Parintins. Realizado desde 1965, com a primeira disputa entre bois promovida apenas no ano seguinte, tem como sede de apresentação o anfiteatro (popularmente conhecido como bumbódromo), desde 1988, construído, à época, na gestão do então governador do Estado, Amazonino Armando Mendes.

Em um espaço que evoca o afloramento de raízes, os bois-bumbás emergem no cenário cultural, alcançando lugar de destaque, presenteando-nos com a mostra do saber nortista, evidenciando os valores desta região por vezes esquecida e negligenciada em relação ao resto do país. Desta forma, a tradição se funde à poesia e projeta-se para além do panorama regional, alcançando não somente os brincantes² locais, mas também aqueles que não cresceram circundados pela cultura “bovina”. Beatriz Helena Furlanetto (2011), em *Território e Identidade no Boi-bumbá de Parintins*, tece uma análise sobre a relação do festival com os brincantes:

[...] os grupos envolvem a comunidade, criando uma história em comum, despertando sentimentos, tecendo laços identitários: compartilhando as mesmas toadas, cantando e torcendo juntos por um dos grupos de boi, os parintinenses constroem seus valores e estabelecem vínculos territoriais, pois a música retrata a cultura e a memória do povo, possibilitando uma forma de comunicação na interrelação entre indivíduo e grupo (Furlanetto, 2011, p. 5).

Dentro desse contexto, estão inseridas as toadas, ritmo que envolve o espetáculo. Expressões poéticas, as toadas surgem como o canto de luta de um povo dantes

² Na região parintinense, *brincante* é o nome dado ao folião do Boi-Bumbá.

silenciado, que declama o seu amor pela região amazônica nas letras dos bois que dão vida à arena. Além disso, remete-nos à nossa própria história, aproximando-nos de nossas origens, costumes e hábitos, sobretudo dos povos que compõem a nossa terra, com a figura indígena representada em sua essência, daquele que luta, hoje, e lutou contra os colonizadores, em sinal de resistência.

Categoricamente, a toada é a principal forma de exteriorização poética pelos silenciados do Norte. Com apelos à preservação da natureza, sobretudo da floresta amazônica, o relato do cotidiano indígena, caboclo e ribeirinho, as matrizes africanas e europeias, assim como os traços do catolicismo, atrelados ao sincretismo religioso, constituem-se os versos que dialogam com o povo amazônida. No que diz respeito às características das canções que embalam os festivais ao longo dos anos, Wilson Nogueira (2014) destaca outras características presentes:

Os poetas do boi-bumbá de terreiro se referem, principalmente, aos temas do cotidiano, exaltação ao boi amado e zombaria ao boi rival, e aos “desafios” de estímulo de coragem e heroísmo a suas fileiras (personagens e torcedores) e de covardia ao oponente [...]. Os compositores populares tradicionais atribuem a habilidade de compor toadas – e desafios – a um “dom natural” ou a uma herança do repentista nordestino (Nogueira, 2014, p. 134).

Mesmo que a festividade folclórica tenha fincado seu caminho na região Norte, suas raízes, em verdade, remontam ao nordeste do país. Em seu apogeu, o itinerário da borracha trouxe consigo diversos imigrantes maranhenses, estes, com vistas de trabalho nos seringais situados na Amazônia. Em suas bagagens havia a lenda do *bumba meu boi*, cujo nome, no Amazonas, firmou-se como boi-bumbá. Como exemplo dessa mescla, tem-se a música *Miscigenação*, de autoria de Arisson Mendonça e Enéas Dias (2011), que explora e saúda a hibridização entre as festividades, as raças e o culto à natureza e aos santos:

Miscigenação (Arisson Mendonça, Enéas Dias, Garantido)

Nossa festa é de boi-bumbá
Nosso ritmo é quente, amazonense
É o batuque misturado, apaixonado
Tem a cara do Brasil
Coisa assim nunca se viu

É o balanço que imita banzeiro
Tem cheiro de beira de rio
Tem herança do nordeste
Bumba-meu-boi, cabra-da-pesto
Tem gingado de quilombo
Tem poeira levantando
Tem rufar de tambores tribais

Sou afro-ameríndio
Caboclo, mestiço
Eu sou
A própria miscigenação

Sou batucada
Sou a cadência eternizada na toada
A poesia de um amor que se transforma
Em um som que vem da alma

Sou Pai Francisco
Sou Catirina, Gazumbá
Sou Garantido

A garantia que esse amor é infinito
E faz o mundo inteiro amazoniar

Eu sou boi-bumbá
Eu sou boi-bumbá
Sou Parintins, sou a raiz
E o coração de uma nação

Quanto às suas respectivas criações, a gênese do boi encarnado se reporta à baixa do São José, onde o Boi Garantido, idealizado por Lindolfo Monteverde, ganha forma. Seu rival, o boi preto de estrela azulada, Boi Caprichoso, é fundado por João Roque, Félix e Raimundo Cid, irmãos, naturais de Crato (CE), que se mudaram para Parintins em decorrência do Ciclo da Borracha. Entretanto, é válido pontuar que a data de criação dos

bois representantes do festival é incerta, como sinaliza Nogueira (2014) em Boi-Bumbá: Imaginário e Espetáculo na Amazônia:

Ainda não há uma pesquisa voltada para o estudo da memória do boi-bumbá, em Parintins, que alcance o período anterior à provável data de criação dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, supostamente em 1913. Até mesmo essa data é questionável, porque ela foi estabelecida no clima da competição entre os dois bois pela primazia do título de “mais antigo e mais tradicional” (Nogueira, 2014, p. 30-31).

À época da criação do festival, em 1965, três bumbás existiam: Garantido, Caprichoso e Campineiro, este último, foi “desfeito”, dada a preferência existente nas ruas pelos dois outros bois. Com a pele acinzentada, o Campineiro detém as cores verde e amarelo, com o símbolo do Sol estampado em sua testa. As cores, que remetem à bandeira brasileira, concederam-lhe a alcunha de “canarinho”. De acordo com Eduardo Paixão, presidente do centro cultural que abriga o Campineiro, o terceiro boi se transforma em um “amuleto” em anos de Copa do Mundo, adornado por enfeites e bandeiras³.

Desse modo, a polarização entre a população parintinense se faz perceptível na divisão espacial do bumbódromo para os agremiados, evidenciada pelas cores azul e vermelha, simbolizando os seus respectivos bois, Caprichoso e Garantido, estabelecendo não só as formas sociais operantes nessas duas partes, entre os brincantes, mas o princípio de territorialidade, que, neste contexto, atua como o agente fomentador na corrida pelo título de campeão do Festival de Parintins.

O sentimento de pertencimento, por meio da festividade, somado à concepção de território, corrobora o domínio do Estado sobre o espaço, o que suscita a expansão da celebração para além da cidade parintinense. A partir de então, tradição e economia se unem, guiando, assim, os brincantes e o governo em um objetivo em comum: a

³ O terceiro de Parintins: Boi Campineiro já nasceu com a cara do Brasil. *Partiu Parintins*, Parintins, 9 de ago. de 2021. Disponível em: <<https://partiu-parintins.com/2021/08/09/o-terceiro-de-parintins-boi-campineiro-ja-nasceu-com-a-cara-do-brasil/>>. Acesso em: 4 jun. 2023.

realização da máxima do coração do povo da ilha Tupinambarana. Por meio de pesquisa qualitativa, com a reunião de toadas dos bois Caprichoso e Garantido, busca-se examinar, consoante elementos do cotidiano nortista, bem como vivências, religiosidade e indivíduos, as letras das canções e como elas estão diretamente ligadas à vida do povo do Norte.

2. DIFERENTES FACES QUE COMPÕEM O SUJEITO DO NORTE

Remetendo-nos ao que conhecemos como Festival de Parintins, devemos retornar ao final da década de 1980, cujas transformações na festividade, e, por consequência, nas toadas, moldaram o que concebemos, hoje, do boi-bumbá: a indiscutível presença dos temas amazônicos, o imaginário caboclo e os ritos indígenas. As toadas assumem o papel de agentes disseminadores da rotina de indivíduos por muito negligenciados em nossa história, como pauta Marco Andrade Butel (2015) em *Ao Som da Toada: A Representação Cultural Presente nas Toadas dos Bumbás de Parintins/AM (1985-1995)*:

As toadas cantam em sua defesa, contam histórias, o imaginário caboclo e indígena são retratados [...], o mundo passa a conhecer o cotidiano do ribeirinho, do mateiro, do seringueiro, do pescador, do farinheiro, da parteira, da benzedeira, e de tantos outros personagens que habitam na imensidão verde que é a Amazônia (Butel, 2015, p. 8).

Um dos principais problemas enfrentados pela população ribeirinha é o período da enchente que, ao acometer a cidade, faz com que a falta de infraestrutura pese sobre essa parte mais pobre, afetando sua economia, movida pela pesca e agricultura, e o seu viver. Em exemplo a este fato, tem-se a canção Maromba, de Heliomar Conceição (1989), que narra uma prece feita para o Sol, na qual a súplica, baseada em uma crença popular, consiste em piedade ao povo sofrido, que resiste aos estragos ocasionados pela chuva:

Maromba

(Heliomar Conceição, Caprichoso)

O brilho, ô brilho
O brilho, ô brilho do Sol
Não deixe os Andes chorar
Não deixe não quando os Andes choram
Vai ter cheia grande
Aí o povo vai penar
Maromba, maromba, maromba marombê
Maromba, maromba, maromba marombá

Mas eu te imploro
Piedade pro povo que mora na beira do rio
Boi Caprichoso exalta esse povo
Que passa grande privação
Mas se Deus quiser
Quando a vazante chegar vou pra lá
E quero encontrar esse povo
Com cara de gente feliz!

As águas se metamorfoseiam em estradas para a população e barcos e canoas se convertem nos principais meios de locomoção. A canoa, sobretudo, torna-se um dos elementos-chave na vida do caboclo, acompanhando-o no seu dia a dia. Saga de Um Canoeiro, cuja autoria é de Ronaldo Barbosa (1995), difundida na voz de Arlindo Júnior, popularmente conhecido como Pop da Selva, narra a relação do ribeirinho com a natureza, especialmente o rio e a mata, os contratempos e pesares sofridos pelo homem, tudo isso dentro de sua canoa, a sua companheira de remadas eternas:

Saga de um canoeiro

(Ronaldo Barbosa, Caprichoso)

Vai um canoeiro, nos braços do rio
Velho canoeiro, vai, já vai canoeiro

Vai um canoeiro, no murmúrio do rio
No silêncio da mata, vai, já vai canoeiro
Já vai canoeiro, nas curvas que o remo dá, já vai canoeiro

Já vai canoeiro, no remanso da travessia, já vai canoeiro

Enfrenta o banzeiro nas ondas dos rios
E das correntezas vai o desafio, já vai canoeiro
Da tua canoa, o teu pensamento
Apenas chegar, apenas partir, já vai canoeiro

Teu corpo cansado de grandes viagens
Já vai canoeiro
Tuas mãos calejadas do remo a remar
Já vai canoeiro

De tua viagem de tantas remadas
Já vai canoeiro
O porto distante
O teu descansar

Eu sou, eu sou
Sou, sou, sou, sou canoeiro
Canoeiro, vai!

O homem se funde à natureza pois dela é indissociável. Converte-se numa figura essencial, que propala o conhecimento e a memória deixados pela selva, sua casa. Orgulha-se, sobretudo, de quem é, preocupando-se com aqueles para quem transmitirá o seu legado, agarrando-se a sua fé, católica e ancestral; *é caboclo das águas, canoeiro, remador, pescador, proeiro das águas, senhor da Amazônia na vazante e na cheia: é ribeirinho.*

Senhor das águas

(Adriano Aguiar / Paulo Victor Carvalho, Caprichoso, 2022)

Léguas, continente de águas abertas
Vastidão inundada que cerca
Mas não espanta esse velho ribeiro
Canoeiro, pescador, proeiro

Tarrafa, malhadeira, zagaia, espinhel
Caniço e no frio aguardente pra aquecer
E somente o céu pra prosear, eu e você

Cada curva de rio eu conheço

Cada igarapé não esqueço
Furos e lagos, atalhos perdidos
Estirões, alagados
Sinistros igapós, aí eu levo meu terço
Me proteja, São Pedro

Na lida eu e minha parceira
Cabocla camaroeira
Minha senhora, vamos embora
Que os nossos meninos de longe
O sorriso, a canoa tá cheia

Sou ribeirinho!
Quando a cheia tá brava eu faço maromba
Levanto minha casa
Palafita se assusta com tanta água

Sou ribeirinho!
E quando a estiagem castiga
Eu caminho praiões
Fico me perguntando
Cadê aquele tanto de água?

Chapéu de palha protege do Sol escaldante
Sei onde tem cobra grande
Converso com boto e Yara, mãe d'água

No mês de junho amarro a minha canoa
E do lado minha cabocla, vestidos de azul
Pra brincar boi bumbá

Sou ribeirinho!
Sou do Boi Caprichoso
O boi mais formoso que tem neste lugar

Caboclo das águas, canoeiro, remador
Pescador, proeiro das águas, senhor
Da Amazônia na vazante e na cheia
Ribeirinho eu sou!

3. O CANTO DA FLORESTA

Marcos Antonio Lima Costa e Adelson da Costa Fernando, em A Composição da Toada na Amazônia e a Festa do Boi-Bumbá: A Poética do Imaginário do Compositor

(2013), exprimem que “a toada (é) o canto da floresta que ecoa além da imensidão, levando ao conhecimento de todos a vivência, o costume, a tradição de um povo que outrora estava silenciado. Esse cantar revela o poder da fala mansa do caboclo, que se agiganta para entoar [...] seu verdadeiro amor pela Amazônia”, isto é, a sinfonia cabocla aviva o brincante ora adormecido, convertendo o canto da floresta em seu próprio canto, transfigurando-o em um pedido de socorro.

O poeta amazônida Emerson Maia, em *Lamento de Raça* (1996), toada composta para o Boi Garantido, exprime, em versos apoteóticos, a luta e a dor da floresta e daqueles que dela se alimentam, mostrando-nos que, no fim, o fogo não faz distinção a ninguém: ele consome e destrói; a consequência da ganância humana, no que diz respeito ao desmatamento e queimadas desenfreados, é exposta na letra da canção:

Lamento de raça

(Emerson Maia, Garantido)

O índio chorou, o branco chorou
Todo mundo está chorando
A Amazônia está queimando
Ai, ai, que dor
Ai, ai, que horror
O meu pé de sapopema
Minha infância virou lenha
Ai, ai, que dor
Ai, ai, que horror
Lá se vai a saracura correndo dessa queentura
E não vai mais voltar
Lá se vai onça pintada fugindo dessa queimada
E não vai mais voltar
Lá se vai a macacada junto com a passarada
Para nunca mais, voltar
Para nunca mais, nunca mais voltar
Virou deserto o meu torrão
Meu rio secou, pra onde vou?
Eu vou convidar a minha tribo
Pra brincar no Garantido
Para o mundo declarar
Nada de queimada ou derrubada
A vida agora é respeitada todo mundo vai cantar
Vamos brincar de boi, tá garantido

Matar a mata, não é permitido

Em meio ao ressoar da mata, seus filhos e protetores: os indígenas. As canções resgatam, em letra e ritmo, a identidade não só regional, mas brasileira como um todo; a batucada que embala o ritmo da Amazônia nativa provém de comunidades afrodescendentes que pelo país passaram e, por muito, foram silenciadas. Na arena, o Eu se molda na figura originária, exaltando e recordando a sua luta pela sobrevivência da floresta e, também, as suas tradições.

Entoar o clamor da floresta é retirá-la do silêncio ao qual foi condenada pelo branco, que a submeteu ao *sofrer sem pesar*, retorcida em si. A poética da toada se converte em versos que vivificam sonhos letargos, no qual o cenário aparente (a Amazônia) se irrompe em paixões e dores, mesclados à magia da floresta e à força ancestral indígena, este último, que se defronta aos desafios de manter-se vivo, protegendo aquela que lhe concebeu: a Mãe Natureza. Em “Índio”, cuja autoria também se atribui a Emerson Maia (1995), os elementos mencionados anteriormente são evidenciados, numa melodia capaz de atravessar o imaginário daqueles que a escutam:

Índio

(Emerson Maia, Garantido)

Eu sou um índio
Sou um índio guerreiro
Sou também feiticeiro
Mas eu não quero guerra
Quero a paz na terra
A selva pra caçar
E o rio pra pescar
Eu sou um índio
Pense nisso seu branco
Já tiraste o encanto
O esplendor da floresta
Quase nada me resta
Eu só quero viver
Ver meu filho crescer
Me deixe em paz seu moço

Ou eu fico louco
Respeite os limites pra manter minha nação
Não preciso do seu saber
Por que isso me faz sofrer
Eu já tenho a beleza
Da mãe natureza pra sobreviver

A paixão pelo meio que o cerca faz com que o indivíduo amazônida se entrelace à natureza, criando uma relação de interdependência, onde o seu imaginário é transposto em forma de canção, gesto e ritmo. Os animais e os deuses se reúnem, coabitam, partilhando das águas e florestas, tudo isso entoadado pela narrativa que mais tarde toma conta do bumbódromo e dos brincantes, que não apenas cantam sem propósito, mas têm em si e trespassam esses elementos da cultura local, exaltando as suas raízes e reconhecendo o seu Eu perante os demais.

Viva a cultura popular!

(Adriano Aguiar; Geovane Bastos; e Guto Kawakami, Caprichoso, 2012)

Viva a cultura popular
Viva o boi de Parintins
Viva o folclore brasileiro
Caprichoso é raiz
É boi-bumbá o ano inteiro

Viva a cultura popular
Viva o boi de Parintins
Viva o folclore brasileiro
Caprichoso é raiz
É boi-bumbá o ano inteiro

A nossa festa, nosso ritmo, nossa dança
Nossa toada, tocada e cantada de um jeito caboclo
Apaixonado, brincando de boi

Caprichoso é raiz, é folclore, tradição
É cultura popular, é a herança dos povos
É bumba-meu-boi, boi-bumbá

Tem batuque de negro
É afro o rufar dos tambores sagrados da terra

É nativo, ameríndio, tribal, o som da floresta
É toada de boi, é caboclo, é azul esse amor caprichoso
Viva o som desse povo guerreiro
Viva a força do folclore brasileiro

Sou a arte, a fé dessa gente
A essência de brincar de boi
Sou a cultura popular
Nosso folclore tem a cara desse povo mais feliz, é

Viva a cultura popular
Viva o boi de Parintins
Viva o folclore brasileiro
Caprichoso é raiz
É boi-bumbá o ano inteiro

Viva a cultura popular
Viva o boi de Parintins
Viva o folclore brasileiro
Caprichoso é raiz
É boi-bumbá o ano inteiro

A nossa festa, nosso ritmo, nossa dança
Nossa toada, tocada e cantada de um jeito caboclo
Apaixonado, brincando de boi

Caprichoso é raiz, é folclore, tradição
É cultura popular, é a herança dos povos
É bumba-meu-boi, boi-bumbá

Tem batuque de negro
É afro o rufar dos tambores sagrados da terra

É nativo, ameríndio, tribal, o som da floresta
É toada de boi, é caboclo, é azul esse amor caprichoso
Viva o som desse povo guerreiro
Viva a força do folclore brasileiro

Sou a arte, a fé dessa gente
A essência de brincar de boi
Sou a cultura popular
Nosso folclore tem a cara desse povo mais feliz, é

Viva a cultura popular
Viva o boi de Parintins
Viva o folclore brasileiro
Caprichoso é raiz
É boi-bumbá o ano inteiro

Viva a cultura popular
Viva o boi de Parintins
Viva o folclore brasileiro
Caprichoso é raiz
É boi-bumbá o ano inteiro

Viva a cultura popular
Viva o boi de Parintins
Viva o folclore brasileiro
Caprichoso é raiz
É boi-bumbá o ano inteiro

4. RELIGIOSIDADE AMAZÔNIDA

Com versos que evocam preces a Tupã, pede-se paz e proteção durante o curso da vida. Durante o festival, o ritual, que traz consigo o pajé e, em algumas ocasiões, a cunhã-poranga⁴ dos respectivos bois, além da apresentação das lendas folclóricas, a presença de toadas com palavras de origem indígena e a menção direta a deuses de matriz nativa se faz mais forte, como em Paranákari, toada do Boi Garantido (1995):

Paranákarí
(Tony Medeiros, Garantido)

Tupã açu angá, hauê, hauê, hauê, hua
Tupã açu angá
Tupã açu angá, hauê, hauê, hauê, hua
Tupã açu angá

Do ventre da terra
Meu povo reclama de ti, Paranákari
O silêncio da mata escuta no vento
Meu povo cantar
Tupã grande Deus do meu povo

⁴ Cunhã-Poranga é uma personagem feminina que representa a mulher indígena e se coloca como uma exaltação à beleza nativa. No espetáculo, essa personagem aparece em contextos exclusivamente indígenas, podendo ser estes momentos de representações de lendas ou de rituais (Nakanome; Silva, 2018).

Hoje em silêncio a selva reclama da guerra
Que sem piedade manchou toda terra
Mas a coragem plantada no tempo vingou
Canta meu povo, dança que a lua nasceu
Pois talvez algum dia o branco acorde
E devolva o que é teu

Tupã açu angá, hauê, hauê, hauê, haua
Tupã açu angá
Tupã açu angá, hauê, hauê, hauê, haua
Tupã açu angá

Do ventre da terra
Meu povo reclama de ti, Paranákari

O clamor em virtude do mal causado por Paranákari⁵ faz com que o entoante recorra a Tupã, o Deus do Trovão, este, inclusive, por vezes posto como a divindade superior dos tupi-guarani. Entretanto, é importante dizer que isto está a cargo de Nhanderuvuçu⁶ (ou Nhamandú), o Deus que veio dar ordem ao caos e criou os demais deuses, dentre eles, Tupã.

É valoroso destacar que a força indígena é um dos pilares do Festival Folclórico de Parintins, quer seja em ritmo, dança ou manifestação divina. A preocupação para com a natureza, transposta nas toadas, é uma luta de séculos, luta esta que ceifa a vida daqueles que buscam proteger aquela que provê e acolhe. E os deuses, nesse momento, mais do que divindades, mostram-se, sobretudo, amigos daqueles que por eles clamam.

A oração da montanha

(Ronaldo Barbosa e Simão Assayag, Caprichoso, 1999)

Ó grande espírito
Vem falar comigo
Vem como um anjo amigo
E escuta o meu gemido

⁵ [...] segundo glossário presente no encarte do álbum de canções do Boi Garantido de 1998, significaria “o homem branco que o rio trouxe” e pertenceria a uma língua indígena, o tupi (Polygram, 1998, apud Farias, 2013).

⁶ Alma velha.

Porque os ventos que aqui
Por séculos dormiam
Sopram agora pavorosamente
A minha agonia... Hei!

Nesta montanha sagrada
Como a chama que atrai o besouro
Seu relevo tem o enlevo do ouro
Que ao branco enlouquece
Que ao índio entenece

E o veio que vara seu seio
Por que procuram tanto?
Tanto, tanto?
Se já não falo contigo
Se já perderam o encanto
De contemplar o infinito
De sentar junto a ti à fogueira
De sentir que não há cabeceira

De olhar nos teus olhos Tupã
E te chamar de meu amigo
Tupã, te chamar de amigo

A mescla de raças abordada nas mais diversas toadas do festival se une à fé, igualmente imortalizada nas letras dos bois brincantes. O legado africano emerge e se conecta ao saber ancestral, e o caboclo, fruto dessa diversidade, também se apega aos santos católicos, representando os principais pilares formadores não somente do homem amazônida, mas do Brasil em sua totalidade. Entoa-se, então, o brado do *caboclo de fé*.

Caboclo de fé

(Antônio Silva / Demetrios Haidos / Geandro Matos / Jacson Sicsú, Garantido, 2020)

Kosi Ewé, Kosi Orisá!
(Axé, Anauê, Shalom)
Amém, Namastê!

Sou o caboclo de fé
Sou mistura de crenças
Saberes da terra que vagam nas eras
A interculturalidade religiosa dos povos da Amazônia

Eu sou feitura de barro e amarração
Rezador de almas e procissão
Fadista, eu sou o caboclo de oração
Eu sou a promessa, a festa de santo
A novena, a missa, o oculto a natureza é minha mãe
Sou Afro-indígena sou Afro-Brasil
E os mestres do Catimbó vou chamar
Pra dançar no terreiro do meu boi-bumbá
Ilê, Ileayê, Ilê, Ileayá bato tambor pra Xangô e Xambá
Ilê, Ileayê, Ilê, Ileayá sou de Santo Daime, Tupã, Jesus e Oxalá

Eu sou o dono do terreiro
O marajoara quimbandeiro
Nas ocaras ayahuasca é meu chá
O meu templo é a Amazônia um presente de Alá

Eu sou o caboclo de fé
Sou curador e cantador
Nos rituais de candomblé
Eu nasci do batuque do tambor

Eu sou o caboclo de fé
Sou curador e cantador
Nos rituais de candomblé
Eu nasci do batuque do tambor

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os bumbás de Parintins, consagrados como patrimônio cultural brasileiro em 2018, trespasam a imagem do festival e, para além do simbólico, representam populações antes à sombra, sem voz, trazendo à tona, também, os apelos de preservação da natureza, frisando o cuidado com a floresta e aos rios e igarapés. O repasse e a manutenção das diversas culturas que permeiam a Amazônia, através do espetáculo, sobretudo pelas canções, atingem a todos: aos que nela residem, tomando consciência do seu Eu, de suas dificuldades e enfrentamentos, e do outro (o restante do país), que passa a olhar, uma vez mais, para o Norte, como nos tempos áureos da borracha.

A expressão poética das músicas age como fator fundamental para a continuidade do repasse da memória, solfejando o saber indígena, sua manifestação cultural e religiosa, assim como o imaginário e o real dos personagens protagonistas das histórias aqui cantadas, enlaçados e cuidadosamente dispostos. O discurso entoado atenta o público às questões envolvendo o ecossistema amazônico e os seus dependentes, defende e luta pelas culturas nativas, por vezes menosprezada pelo branco. E a toada, elemento de voz à esperança, legitima a Amazônia, personificada em versos poéticos, evocada pela voz daqueles que nela residem, dando abertura à difusão do sujeito do Norte ao resto do país, levando o contar da floresta e dos rios que o acompanham.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Adriano; BASTOS, Geovane; KAWAKAMI, Guto. *Viva a cultura popular*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caprichoso-boi-bumba/viva-a-cultura-popular-2012/>>. Acesso em: 4 jun. 2023.
- CARVALHO, Paulo Victor. *Senhor das águas*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caprichoso-boi-bumba/senhor-das-aguas/>>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- BARBOSA, Ronaldo; ASSAYAG, Simão. *A oração da montanha*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caprichoso-boi-bumba/967466/>>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- BARBOSA, Ronaldo; ASSAYAG, Simão. *Saga de um canoeiro*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caprichoso-boi-bumba/saga-de-um-canoeiro/>>. Acesso em: 4 jun. 2023.
- BUTEL, Marcos Andrade. Ao som da toada: A representação cultural presente nas toadas dos bumbás de Parintins (1985-1995). *Anais VII FIPED...* Campina Grande: Realize Editora, 2015. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/17496>>. Acesso em: 4 jun. 2023.
- CONCEIÇÃO, Heliomar. *Maromba*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caprichoso-boi-bumba/maromba/>>. Acesso em 4 jun. 2023.
- COSTA, M. A. L., & Fernando, A. da C. (2013). A composição da toada na Amazônia e a festa do boi-bumbá: a poética do imaginário do compositor. *Revista Eletrônica Mutações*, 4(7). Disponível em: <<http://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/relem/article/view/542>>.

FARIAS, Lucas da Mota. *A cultura histórica sobre a conquista da América nas canções do Festival Folclórico de Parintins (1998)*. 2013. Monografia (Bacharelado em História). Curso de História. Universidade de Brasília: Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2013.

FURLANETTO, Beatriz Helena. Território e identidade no boi-bumbá de Parintins. *Revista Geográfica de América Central*, vol. 2, julio-diciembre, 2011, p. 1-15. Universidad Nacional Heredia, Costa Rica.

MAIA, Emerson. *Índio*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/garantido/669751/>>. Acesso em: 8 jun. 2023.

MAIA, Emerson. *Lamento de raça*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/garantido/669753/>>. Acesso em: 4 jun. 2023.

MENDONÇA, Arisson; DIAS, Enéas. *Miscigenação*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/garantido/1826417/>. Acesso em: 4 jun. 2023.

MEDEIROS, Tony. *Paranákarí*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/garantido/paranakari/>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. Um olhar sobre o feminino: o que ensina a cunhã-poranga do Boi Caprichoso?. *Revista AMAzônica*, LAPESAM/GMPEPPE/UFAM/CNPq/EDUA. Ano 11, Vol XXII, Número 2, jul-dez, 2018, p. 187-206.

NOGUEIRA, Wilson. *Boi-bumbá: Imaginário e espetáculo na Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2014.

SILVA, Antônio; HAIDOS, Demetrios; MATOS, Geandro; SICSÚ, Jacson. *Caboclo de fé*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/garantido/caboclo-de-fe/>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Recebido em: 07/07/2023.

Aceito em: 30/08/2023.

A MODERNA POESIA PLÁSTICA DA VIDA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE
ANITA MALFATTI E LILY BRISCOE

*THE MODERN PLASTIC POETRY OF LIFE: POSSIBLE DIALOGUES BETWEEN
ANITA MALFATTI AND LILY BRISCOE*

Beatriz Tavares¹

RESUMO: O presente estudo interessa-se pelos caminhos e descaminhos que fizeram de Anita Malfatti (1889-1964) a primeira modernista brasileira. Com o objetivo de trazer algumas problemáticas comuns às artistas modernas para o centro da reflexão, serão propostos diálogos entre a pintora e a personagem Lily Briscoe, de *Passeio ao farol* (1927), escrito por Virginia Woolf. A comparação entre Lily e Anita busca explorar motivos comuns que perpassam a trajetória destas duas mulheres enquanto artistas em formação.

Palavras-chave: Anita Malfatti; Virginia Woolf; mulheres artistas.

ABSTRACT: This study is interested in the routes and detours that made Anita Malfatti (1889-1964) the first Brazilian modernist. With the aim of bringing some problems shared by modern artists to the center of reflection, dialogues will be proposed between the painter and the character Lily Briscoe, from *To the lighthouse* (1927), written by Virginia Woolf. The comparison between Lily and Anita aims to explore common motifs that permeate the trajectory of these two women as artists in formation.

Keywords: Anita Malfatti; Virginia Woolf; women artists.

¹ Mestranda, UFPR.

1. INTRODUÇÃO

Há pouco menos de um século, em 1929, o célebre ensaio de Virginia Woolf, *A Room of One's Own (Um teto todo seu)* chegava às livrarias pelo selo da Hogarth Press. Resultado da reunião de duas palestras ministradas pela escritora em Cambridge, no ano de 1928, acerca do tema “As mulheres e a ficção”, o ensaio firmou-se desde muito cedo como um clássico-moderno dos estudos literários e feministas. Em defesa das mulheres que planejam escrever ficção, Woolf discursa sobre a importância de se ter autonomia financeira e um espaço só seu para criar. Embora seja direcionada à criação ficcional, a reivindicação de Woolf pode ser lida e considerada pelas mulheres que intuem o caminho da criação artística em todo e qualquer âmbito isto que as dificuldades que se lançam às mulheres que buscam sua independência financeira através da arte e, principalmente, os esforços que medem para conseguir o aperfeiçoamento de sua prática por meio do acesso à educação formal e profissionalizante atravessam a formação das mulheres em todas as áreas. Deste modo, podemos acrescentar que:

[...] são palavras que falam sobre a solidão da artista, solidão por ter lhe sido negada ‘uma tradição’ na qual se situar; por estar “trancada do lado de dentro”: da casa, do lar, dos espaços de uma sociedade patriarcal que se esforçava para manter as mulheres sob o papel doméstico ou no silêncio (Adelman, 2007, p. 23).

Como reação ao silenciamento e a solidão, algumas mulheres artistas também passaram a usar a sua voz para além do espaço ficcional e visual. Além da ensaística de Woolf e a sua relevância para a crítica literária e os estudos de gênero em geral, podemos destacar o pioneiro *Feminist Manifesto* (1914), escrito por Mina Loy, uma poetisa e artista plástica inglesa que participou ativamente das vanguardas europeias e se reinventou em Nova York. Embora tenha conhecido e colaborado com alguns dos artistas mais importantes do século XX, como Gertrude Stein, Marcel Duchamp e Djuna

Barnes — e ela própria tenha sido uma das artistas mais ousadas de sua época —, Loy foi, como muitas artistas, consideravelmente esquecida dentro da academia. Outras mulheres continuaram usando do corpo artístico para expressarem-se politicamente, como é o caso de *Parque Industrial* (1933), da brasileira Pagu, ou os diversos autorretratos da mexicana Frida Kahlo. Independente da mídia, as mulheres não pararam de “escreverem-se”, como disse Hélène Cixous: “É preciso que a mulher se escreva [...] É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento” (Cixous, 2022).

Interessada em pesquisar como se deu a inserção de artistas plásticas brasileiras no meio acadêmico, Ana Paula Cavalcanti Simioni traz um recorte interessante em *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras* (2019). O estudo cobre o período de 1884 — ano no qual Abigail de Andrade (1864-1890) foi premiada com uma medalha de ouro pelas obras que expôs no Salão Imperial; o evento de maior prestígio acadêmico da época — até 1922 —, ano no qual Bertha Lutz, ao lado de mulheres ilustres, como Júlia Lopes de Almeida, fundam a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Ainda neste ano, Georgina Albuquerque de Almeida (1885-1962) obtém prestígio em um gênero ainda inexplorado pelas brasileiras: a pintura histórica; além, é claro, de ser reconhecido como um dos marcos históricos mais importantes do país, em razão da Semana de Arte Moderna, que ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo, entre os dias 13 e 17 de fevereiro, de 1922.

Simioni (2019) também acentua que, até o século XIX, a criação artística das mulheres era vista como “amadorismo” pelos homens. A pintura, o bordado e outros trabalhos manuais eram incentivados, mas tidos como uma “arte aplicada”, sendo mais um *hobby* comum às donas de casa do que um ofício. Apenas no período republicano, a partir de 1893, quando as mulheres puderam ingressar na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, o olhar masculino passou a encarar aquele moderado e privilegiado grupo de mulheres artistas com alguma seriedade profissional.

Esta breve contextualização tem por finalidade direcionar a discussão a respeito das mulheres e da arte feita por mulheres ao contexto histórico brasileiro, além de introduzir alguns nomes, datas e conquistas de mulheres pioneiras no meio artístico. O presente estudo interessa-se pelos caminhos e descaminhos que fizeram de Anita Malfatti (1889-1964) a primeira modernista brasileira. Para tanto, foi necessário recorrer ao cuidadoso *Anita Malfatti no tempo e no espaço* (2006), pesquisa que Marta Rossetti Batista realizou durante quarenta anos, a respeito da vida e obra de Malfatti. Com o objetivo de trazer para o centro da reflexão algumas problemáticas comuns às artistas modernas, serão propostos alguns diálogos entre a pintora ítalo-brasileira e a personagem Lily Briscoe, de *Passeio ao farol* (1927) — espécie de *Künstlerroman* ou “romance de artista” —, escrito por Virginia Woolf. A comparação entre Lily e Anita, possível pela proximidade temporal e temática entre a ficção de Woolf e o material biográfico e artístico de Malfatti, busca explorar motivos comuns que perpassam a trajetória destas duas mulheres enquanto artistas em formação, durante o contexto de pré e pós-Primeira-Guerra, junto ao pináculo das vanguardas europeias no início do século XX. Nossa hipótese é a de que tanto a ficção de Woolf quanto a biografia e obra de Malfatti podem dialogar e provocar um olhar nuançado a respeito da condição das mulheres em determinada época; em especial, às mulheres dedicadas à criação artística.

2. A JANELA

Em 1910, uma janela se abre para a jovem Anita Catarina Malfatti, então com 20 anos de idade. O desejo de se transladar à Europa era um sentimento partilhado pelos artistas brasileiros da época que buscavam conhecimento nas terras além-mar. Paris era o destino ideal, e a forte influência do academicismo francês na arte nacional mantinha-se imbatível desde o início do século XIX, em razão do empreendimento de um grupo de artistas franceses de fundar a Escola Superior de Belas Artes e iniciar uma

tradição de formação acadêmica no Brasil. Mas, por ocasião de uma reunião familiar, Anita recebe um convite para acompanhar duas amigas à Berlim. Este desvio de rota, incomum para os artistas brasileiros da época, foi extremamente significativo para a formação de Malfatti e esboça um, dos vários aspectos, que fizeram a sua arte ser tão impactante e distinta dos modelos estéticos que eram bem recebidos no Brasil da Primeira República, especialmente em São Paulo, cidade-berço da artista.

Os estudos, financiados pelo tio Jorge Krug, propiciaram à jovem a descoberta das cores pelo expressionismo alemão, revelação que transformou o seu olhar: “comecei a ver tudo acusado por todas as cores”.² Durante os quase quatro anos que passa na Alemanha, Anita começa a estudar a língua, a frequentar museus e a desenhar todos os dias. Estuda em algumas academias, dentre elas, a Academia Imperial de Belas Artes de Berlim; acompanha de perto a atuação do grupo artístico *Die Brücke* (A ponte) em Berlim, e as vicissitudes do expressionismo. É um período excitante para a jovem paulistana.

Para possibilitar os paralelos entre Anita e Lily, é preciso entender como Woolf apresenta a sua personagem. Nesta primeira parte de *To the lighthouse* (Passeio ao farol), intitulada “A janela”, uma família inglesa, junto de alguns convidados, hospeda-se em sua casa de veraneio nas Ilhas Hébridais às vésperas da Primeira Guerra. A personagem Lily Briscoe — amiga da família Ramsey —, inicia a composição de um retrato da sra. Ramsey, ao mesmo tempo em que luta internamente contra problemas estéticos e existenciais:

Ela não julgaria honesto alterar o violeta vivo e o branco intenso, pois era assim que ela via aquelas cores, ainda que estivesse na moda, desde a visita do sr. Pauncefort, ver tudo em tons pálidos, elegantes, diáfanos. Depois, por detrás da cor estava a forma. [...] Era assim que via a si própria muitas vezes — lutando num combate muitíssimo desigual, tentando manter a coragem; para dizer: “Mas isto é o que eu vejo; isto é o que eu vejo”, e desse modo apertar contra o peito um mísero vestígio de sua visão, que mil forças faziam o possível para lhe arrancar. E era

² Malfatti, Anita. “1917”, In: *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, nº1, 1939.

também nesses instantes, como se no frio e no vento, em que ela começava a pintar, que outras coisas se impunham a ela, sua incompetência, sua insignificância, a preocupação de cuidar da casa para o pai...” (Woolf, 2023, p. 48).

Ao buscar a essência do objeto de desejo, os pensamentos da artista espraíam-se em contratempos, afinal, ao confrontar a tradição impressionista difundida pelo sr. Pauncefort na Ilha, a artista acaba por confrontar a si mesma. Nesta tentativa de reafirmar a expressão particular de seu olhar sobre o mundo através da arte, Lily esbarra na fragmentariedade de sua própria identidade. A realidade do presente da personagem já não é mais a do passado impressionista; as crescentes tensões de um mundo que caminhava para a guerra impedia a contemplação da natureza. Diante dessa crise da representação, as vanguardas reagiam às novas noções de tempo, espaço e identidade do mundo moderno. Assim, podemos estabelecer um ponto de contato inicial entre Lily e Anita e a relação da mulher moderna com a arte vanguardista do século XX.

Segundo Gabriela Grecca (2022), a tentativa de superação da fragmentariedade por Lily é apenas uma, das várias faltas que a artista tentará preencher:

O desejo de reestabelecer o sentido da vida na arte através da precipitação direta da realidade só pode desembocar na fragmentariedade absoluta, uma vez que a modernidade coloca em crise qualquer tentativa de encontrar um “eixo organizador” da restauração da harmonia entre as partes. É esta mais uma das ausências que levará Lily a obsessivamente buscar pela ponte que poderia dissolvê-la. (Grecca, 2022, p. 66).

A frustração estética da artista ainda se une aos dilemas existenciais de Lily. Como bem observado por Oliveira (2019), as inquietações das personagens de *Passeio ao farol* deflagram alguns aspectos sociais entrepostos na narrativa; em maior parte, referem-se a questões de gênero. Assim, Briscoe passa a olhar para os pedregulhos que circundam o caminho da mulher artista, como os deveres que cabem a seu gênero. Tal dinâmica também pode ser observada na relação ambígua entre a sra. Ramsey e Lily Briscoe; personagens femininas diametralmente opostas. Aos olhos de Lily, a mulher

que tenta retratar, a sra. Ramsey — casada, doméstica, e mãe de oito filhos — desempenha o papel de Outra:

[...] uma mulher solteira não vive o que há de melhor na vida. A casa parecia cheia de crianças a dormir e a sra. Ramsey a escutar; cheia de luzes tênues e respirações regulares. Ah, dizia Lily, mas ela tinha seu pai; sua casa; até mesmo se ousasse dizê-lo, suas pinturas. Mas tudo isso parecia muito pouco, muito virginal, em comparação com a outra. E no entanto, à medida que a noite se esvaía, e luzes brancas contornavam as cortinas, e até mesmo, de vez em quando, um passarinho chilreava no jardim, ela criava uma coragem desesperada e insistia para que fosse isentada daquela lei universal; implorava; ela gostava de ficar sozinha; gostava de ser quem era; não nascera para aquilo (Woolf, 2023, p. 81-2).

A imagem da retratada ao mesmo tempo que causa certa complacência distanciada, também coloca a artista em uma posição desconfortável, bagunçando e consequentemente iluminando o seu interior. A distorção de Lily em relação a sua autoimagem deve-se a sua solidão enquanto mulher artista que busca, através da arte, um espaço só seu. Embora reconheça a felicidade que sua arte e solidão proporcionam, o meio no qual está inserida não impede que a pintora seja tomada por pensamentos intrusivos, que pressionam uma ideia de completude do ser a partir do casamento e da maternidade. Por ser uma mulher solteira de 33 anos de idade, que se dedica à criação artística e não ao cuidado de um lar, Lily estranha a imagem de si mesma diante da outra, quando a observa e a retrata em sua tela: a mulher que todos esperam que ela seja, mas escolheu não ser. Paradoxalmente, a pintora encontra a renovação necessária em sua própria face de artista, em parte sentença e liberdade.

Sylvia Malfatti, sobrinha-neta de Anita, quando questionada em uma entrevista sobre o fato de a pintora nunca ter se casado, declara: “Anita nunca casou porque ela sempre disse que era casada com a arte dela. E que era através da arte dela que era

feliz”.³ Ainda que a escolha entre a carreira artística e o matrimônio não fosse imperativa — D. Bety, mãe de Anita, e a própria Virginia Woolf, são exemplos de mulheres que foram artistas e esposas — muitas mulheres (cis-hétero) optaram por serem artistas solteiras e sem filhos. Um ideal de liberdade por meio dos estudos, do trabalho e da profissionalização dos conhecimentos das mulheres começava a ser alimentado. Como exemplo, a personagem Nora, de *A Doll's House* (1879), peça escrita por Henrik Ibsen, entende que é necessário mudar-se da casa em que mora com o marido e os filhos para começar a trabalhar e, assim, conseguir alcançar a independência financeira. Com efeito, a Nova Mulher iniciava a busca do seu próprio espaço, um teto todo seu sob o qual pudesse aproveitar o tempo sozinha, sem precisar interrompê-lo para atender às necessidades de terceiros. Não é por acaso que uma das personagens escritas por Clarice Lispector, já no seu romance de estreia, questiona: “como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes?” (Lispector, 2019, p. 29).

3. O TEMPO PASSA

Ao retornar ao Brasil, em 1914, Anita exhibe os trabalhos feitos na Alemanha aos familiares. A recepção é neutra: por um lado, reprovam a crueza dos traços; por outro, reconhecem o potencial da moça. Animada, Anita passa a pintar retratos dos amigos e familiares, e ainda naquele ano organiza a sua primeira exposição, na tentativa de conseguir uma bolsa de estudos em São Paulo. A “Exposição de estudos de pintura de Annita Malfatti” aberta ao público em maio de 1914, reúne um grande número de

³ Malfatti, Sylvia. “Talvez o movimento modernista não teria existido se não fosse a arte e a pintura de Anita Malfatti”, afirma a sobrinha-neta da pintora, Sylvia Malfatti. [27 de junho de 2022]. São Paulo: *Agenda Tarsila*. Entrevista concedida a Miriam Gimenes.

peças. Durante a mostra, a jovem anota: “Quando chego mamãe me conta da visita de um tal Guido Garoti, que se interessou muito pelos desenhos e falou repetidas vezes que parecia mais trabalho de homem do que de uma ‘signorina’”.⁴ Em outra data, escreve: “Oscar P. da Silva esteve e foi muito atencioso. Falou sobre a filha que está estudando em Paris [...]. Criticou a maneira, i[sto] é, a escola que eu sigo. Achou muito interessante a minha maneira de pintar”.⁵ As telas de Malfatti trazem um ar de novidade para a esfera artística de São Paulo, ainda incipiente. Segundo Batista, o registro é importante, pois “mostra — o que é significativo, dentro da pobreza documental sobre a arte no Brasil — o panorama claro do pequeno, desestimulante e quase inexistente ‘mundo artístico paulistano’ no ano de 1914” (Batista, 2006, p. 85).

Os comentários do público paulista, anotados por Malfatti, manifestam reação semelhante à de sua família quando viram seus quadros: as técnicas aprendidas com os mestres alemães, ao se diferenciarem dos métodos tradicionais acadêmicos, tão prestigiados no Brasil, despertam a curiosidade do público, ao passo que o próprio distanciamento do academicismo em suas obras se torna um empecilho para que seus trabalhos sejam encarados como profissionais. Além disso, demonstram a desconfiança do julgamento masculino ao trabalho artístico de uma moça, e de uma “arte feminina” que não reproduz a delicadeza esperada para o seu gênero — aliás, a escolha do nome da exposição: “Estudos de Pintura”, poupou à jovem críticas mais severas.

O tempo passa, e os jornais anunciam o envolvimento dos países europeus nos conflitos da Primeira Guerra. A bolsa de estudos do Pensionato Artístico do Estado não se concretiza, deste modo, a enérgica estudante precisa considerar um novo destino, longe daquele cenário de guerra. Em novembro/dezembro de 1914, viaja para os Estados Unidos, berço de sua mãe. Estabelece-se em uma pensão de moças, localizada na cidade de Nova York, onde vanguardas como o fauvismo, o cubismo e o dadaísmo já

⁴ Malfatti, Anita. *O que aconteceu de mais interessante durante os dias em que minha 1ª exposição de “Estudos de Pintura” esteve aberta*, manuscrito (1914) apud Rossetti (2006, p. 86).

⁵ *Ibid*, p. 91.

estão amplamente difundidas nas produções artísticas da metrópole: “Éramos sete moças. Todas estudavam, trabalhavam e uma às vezes fazia cinema”.⁶ Inicia os estudos na Art Students League, mas acaba se frustrando com os métodos da escola, contratempo que a faz buscar um novo orientador: “uma colega me contou em surdina que havia um professor moderno, um grande filósofo incompreendido e que deixava os outros pintar à vontade”.⁷

Na obra ficcional de Woolf, o tempo passa deixando buracos irreparáveis. Nesta segunda divisão do romance — intervalo entre o período pré e pós-guerra —, a família Ramsey e seus amigos, de volta a Inglaterra, sofrem os horrores e as perdas da guerra, enquanto a casa de verão na Escócia permanece em completo silêncio e escuridão, deteriorando-se. Neste desencontro, podemos apontar que os conflitos que fizeram com que Anita fosse para a América do Norte ao invés de um país envolvido na guerra são, no caso do romance, os mesmos experienciados pelas personagens.

4. O FAROL

A viagem à costa do Maine, realizada em 1915, foi uma etapa decisiva para os segmentos da carreira artística de Malfatti. Seguindo as orientações do novo professor, Homer Boss, “o filósofo incompreendido”, Anita chega à ilha Monhegan: “o professor começou perguntando si eu não tinha medo da morte, disse que não. Pregou-me um valentíssimo susto, num barco que levou para perto dos rochedos em alto mar”.⁸ Motivada pelos estímulos do professor, Anita experimenta um novo olhar:

Entrei em pleno idílio bucólico. Pintávamos na ventania, ao sol, na chuvarada e na neblina. Eram telas e telas. Era a tormenta, era o farol, eram as casinhas dos pescadores escorregando pelos morros, eram as paisagens circulares, o sol e a lua e o mar. [...] Era a poesia plástica da vida. Transpunha a côr do céu, para poder

⁶ Malfatti, Anita. [Marion], manuscrito sem título e s.d. apud Rossetti, 2006, p. 109.

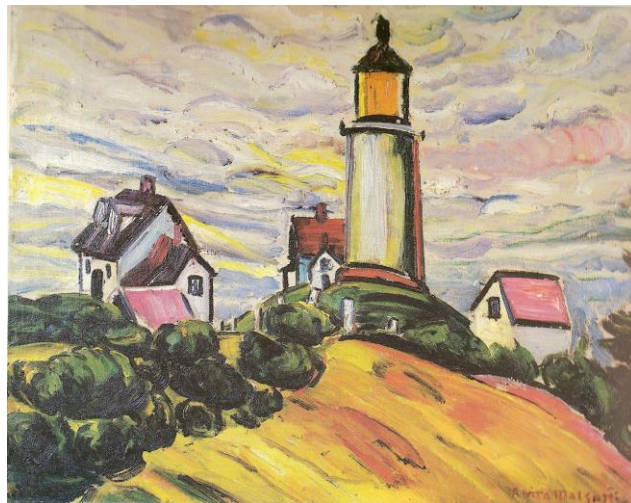
⁷ Malfatti, Anita. “1917”, In: RASM [Revista Anual do Salão de Maio], São Paulo, nº1, 1939.

⁸ Ibid.

descobrir a côr diferente da terra. Transpunha tudo! Que alegria! Encontrava e descobria os planos com formas e cores novas, nas pessoas e nas paisagens.⁹

Começa uma festa da forma e da cor, junto a um crescente descompromisso com o realismo. Os quadros feitos naquela pequena ilha norte-americana reavivam a bagagem expressionista dos primeiros estudos. As composições eram corajosas: os morros avolumavam-se em cores puras e vibrantes, as linhas estavam mais grossas, e o céu mostrava-se repetidamente flúvio pela luminosidade do farol. De forma simbólica, o farol — luz guia dos marinheiros —, também trouxe luz e orientação ao olhar da jovem artista. Produz obras excepcionais, como *Rochedos*, *As ondas* e *A ventania* e *O farol* (figura 1).

FIGURA 1 – O FAROL



Fonte: MALFATTI, Anita. *O farol de Monhegan*, 1915, óleo s/ tela, 46,5 x 61 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM, Rio de Janeiro. Disponível em:
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1380/o-farol-de-monhegan>

Nos meses seguintes, experimentou os mais diversos estilos de picturalidade, a partir dos mais variados materiais: nus artísticos, paisagens, retratos e autorretratos em óleo, nanquim, carvão, pastel e metal. Neste período de intensa liberdade criativa,

⁹ Ibid.

realiza os seus trabalhos mais famosos, como *Nu cubista*, *O homem amarelo*, *A boba*, *A mulher de cabelos verdes* e *A estudante*.

A propósito da fascinação de Anita em retratar pessoas, Batista chama a atenção para o potencial autobiográfico presente nas figuras. Segundo a biógrafa:

Anita Malfatti identifica-se com os retratados, conta seu drama pessoal através das formas que cria, coloca-se nas angulações, dissimetrias, mãos cortadas, mãos escondidas. É a mensagem que a conduz. Absorve de cada pintor, de cada escola — fauvismo, sincronismo ou cubismo — as características necessárias para montar sua própria linguagem (Batista, 2006, p. 160).

Do mesmo modo que Lily insiste em fundir o seu olhar subjetivo no retrato da Sra. Ramsey, Anita estava sempre encontrando formas de consubstanciar as emoções do seu interior com o estudo do interior da pessoa que estava retratando, um interior-externo que não pode ser inteiramente acessado e que dá abertura ao artista para criar a sua narrativa. Este jogo entre identidades e identificação é visível em várias obras de autoria feminina, expressivamente autobiográficas.

FIGURA 2 – A ESTUDANTE



Fonte: MALFATTI, Anita. *A estudante*, 1915/16, óleo s/ tela, 76,5 x 60,5 cm, MASP, São Paulo.
Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2045/a-estudante>.

O quadro acima, *A estudante* (figura 2) ilustra de forma bastante vívida as tentativas de Anita de escrever-se nos retratos. Na tela, a figura feminina posiciona a mão esquerda sobre o braço direito, encoberto por um lenço vermelho. A curvatura da mulher, somados a uma expressão facial que insinua o olhar de alguém que está perdido e incerto quanto ao futuro é cruamente fiel ao processo de ser uma estudante. De acordo com a biografia de Malfatti, ela foi submetida a um procedimento cirúrgico na Itália, quando criança, devido a uma má formação no braço direito. Os resultados foram parciais: os médicos conseguiram remover as partes deformadas, mas o membro continuou atrofiado. Deste modo, Anita passou a infância em uma longa, porém triunfante, adaptação. O uso da mão esquerda não comprometeu as aptidões artísticas da menina, que mais tarde escolheu dedicar-se profissionalmente ao ofício — embora não soubesse se teria algum sucesso. Em todas as fotografias da artista é possível observar um lenço cobrindo a mão direita. Como a própria Anita escreveu em seu diário: “a arte chamada moderna, isto é, na hora em que se exterioriza, é por sua própria razão de ser, individual. O interesse da arte está na sua variedade infinita, é a escrita que cada um de nós tem dentro de si”.¹⁰

Anita regressa a São Paulo no final de 1916, convicta de sua arte, mas a cidade não apresentava grandes inovações no meio artístico. Naquele mesmo ano, comemorava-se no Rio de Janeiro o centenário da Missão Artística Francesa, ao passo que a arte brasileira continuava fundamentalmente assentada no academicismo; por mais que a recente Proclamação da República tenha estimulado um novo sentimento nacionalista no Brasil, as técnicas continuavam *grosso modo* as mesmas. Assim, não é difícil imaginar que o meio artístico paulistano, afastado do centro cultural carioca, e o próprio país, desviado do pináculo das vanguardas europeias no solo norte-americano — possível pelo contexto de guerra e a crescente imigração de artistas europeus na América do

¹⁰ Malfatti, Anita. “1917”, In: *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, nº1, 1939.

Norte —, não estivesse pronto para a recepção de uma arte de traços expressionistas, fauvistas e cubistas, como a de Anita Malfatti. Segue-se uma série de frustrações: a recepção dos familiares sobre as obras feitas nos Estados Unidos é desastrosa; rejeição que provoca o recolhimento da artista por meses.

É admirável que, malgrado o desapontamento da família, Anita insista em organizar, no ano seguinte, a sua segunda individual na capital paulista. Motivada pelos elogios que recebeu de grandes mestres norte-americanos, e das conversas promissoras que teve com artistas imigrantes nos Estados Unidos — como Marcel Duchamp e Isadora Duncan —, a pintora seleciona 53 obras para a Exposição de Pintura Moderna de Anita Malfatti, aberta ao público no dia 12 de dezembro de 1917. De início, tudo correu bem, talvez até melhor do que o esperado. Alguns dos artistas, críticos e jornalistas mais influentes da época marcaram presença naquela curiosa mostra; dentre eles, frequentaram com entusiasmo, os futuros amigos e defensores da arte moderna: Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Tarsila Amaral.

A derrocada aconteceu logo após a publicação do texto "A propósito da exposição Malfatti", no *Estado de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1917, assinado por M. L. (Monteiro Lobato). Reconhecível pelo estilo, Lobato já se destacava na elite intelectual paulista por suas críticas de caráter progressista em relação à modernização da primeira república. Abaixo, está transcrito um trecho do texto que, em sua segunda edição, levou o título de "Paranóia ou Mistificação?":

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. Quem senda por esta senda, se tem gênio, é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Lenbach na Alemanha, é Iorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha [...] A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva [...] Estas considerações são provocadas pela exposição da sra. Malfatti onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das

extravagâncias de Picasso e companhia. Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. [...] Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. (Lobato apud Rossetti, 2006, p. 204-6).

Na leitura de Lobato, a história da arte pode ser categorizada em dois grupos: uma realizada por artistas que estão dentro da normalidade, e que a partir dos métodos clássicos (de homens europeus), fazem arte pura; já o outro grupo vê o mundo por uma lente mística, paranoica, anormal, e portanto, está fadada a produzir uma arte caricatural e decadente — estética no qual a arte vanguardista de Anita se encaixa. Tal posicionamento parece contraditório quando vindo de um escritor que defendia o triunfo de uma arte nacionalista no Brasil, e que por consequência criticava a “europeização” da arte brasileira. Fato é que, apesar de ultranacionalista, “Monteiro Lobato não aceitava — e não aceitaria — a nova linguagem, mesmo quando aplicada a temas nacionais” (Rossetti, 2006, p. 212). Rossetti (2006, p. 212) também destaca que, durante a sua pesquisa, não foi possível rastrear o nome do escritor no livro-registro da exposição. Além disso, ressalta a falta de comentários direcionados aos quadros da pintora, em especial os de temática nacional — feitos no Brasil, após a viagem aos Estados Unidos —, como *Paisagem de Santo Amaro*, *Caboclinha*, *Capanga* ou *Tropical*.

A aparente imobilidade do meio artístico paulista é de repente virada ao avesso. Os colunistas não deixam de encaixar nos jornais algum comentário sobre a polêmica. Boa parte das telas compradas durante a exposição são devolvidas à artista. O cenário só é revertido pela manifestação pública de alguns artistas e jornalistas influentes a favor de Malfatti, dentre eles, sobressaem-se: Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Arnaldo Simões Pinto, Guilherme de Almeida e Mário de Andrade — este que se tornaria amigo e colecionador das obras de Malfatti. A reação deste “grupinho de intelectuais paulistas” ao tradicionalismo acadêmico das artes brasileiras culminou na organização da Semana de Arte Moderna, realizada no Theatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922. Nas palavras do autor de *Pauliceia desvairada*:

[...] educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos impressionistas, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o “Homem Amarelo”, a “Estudante Russa”, a “Mulher dos Cabelos Verdes” (Andrade, 2023, p. 28)

No capítulo “O farol”, última parte de *Passeio ao farol*, podemos observar, segundo a leitura de Grecca (2022, p. 61), que a personagem Lily Briscoe também é vítima de *male gaze* — situação na qual o olhar masculino vigia e subjuga a mulher. O assédio se faz sentir através de duas personagens masculinas: o sr. Ramsey e seu aluno Charles Tansley. Quando retorna, dez anos depois, à casa de férias da família Ramsey, Lily decide retomar o retrato da sra. Ramsey, nunca terminado — embora a morte da retratada tenha tornado impossível a sua observação instantânea. Enquanto tenta reconstruir a imagem da sra. Ramsey pela memória, a pintora também precisa se desvencilhar da incômoda vigília do sr. Ramsey aos seus movimentos:

Esforçava-se ao máximo para olhar, quando ele estava de costas, para a sua pintura; aquela linha aqui, aquela massa ali. Mas não havia como. Mesmo que ele estivesse a cinquenta pés de distância, mesmo que ele nem falasse com a pessoa, nem a visse, ele permeava, ele dominava, ele se impunha. Ele mudava tudo (Woolf, 2023, p. 189)

O descanso mental sentido pela personagem durante o passeio do sr. Ramsey ao farol e seu ligeiro afastamento, logo é interrompido pela lembrança de Charles Tansley e sua crença de que as mulheres não sabem escrever, nem pintar — discurso que a personagem reproduzia por conformismo à tradição de que as mulheres são inerentemente incapazes de alcançar o padrão masculino de criação artística e intelectual. Grecca (2022, p. 61) defende que o olhar masculino causa a deformação da trajetória da artista. É interessante observar como esse mecanismo ocorre em um

romance que pode ser lido como um *Künstlerroman*, e que nas mãos de Woolf deixa de constituir uma narratologia voltada à formação do homem artista, e passa a abarcar a formação — e inevitável deformação — da mulher moderna e artista. O encerramento da narrativa se dá simultaneamente à conclusão do retrato da sra. Ramsey, cuja solução é essencialmente moderna: reflete a fragmentação do eu e do tempo mediante às crises do início do século XX. O resultado é uma pintura de expressão cubista.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos diálogos propostos entre o material biográfico e documental de Anita Malfatti, e a construção da personagem Lily Briscoe no romance *Passeio ao farol* (1927), de Virginia Woolf, foi possível verificar situações-problema comuns às mulheres modernas que escolheram a arte como profissão. Embora reconhecessem a resistência contra a inserção e atuação das mulheres no meio artístico, Anita e Lily buscaram, por meio da cor e da palavra, um espaço no qual pudessem pintar e escrever sobre si. Seja biográfica ou ficcional, a história das mulheres permite o estudo dos aspectos sociais que atravessam as questões de gênero. Com a vida e as pinturas de Anita, ou a vida e as personagens femininas de Virginia Woolf, entrevemos algumas partes da condição da mulher artista no início do século XX.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam. *Modernidade e pós-modernidade em vozes femininas*. Codato, Adriano, org. Para Viver no Século XX, 2007.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: SEFRIN, André (org.). *1922 e depois: Tarsila, Anita, Di e outros personagens*/Mário de Andrade, Rubem Braga, Walmir Ayala. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. E-book

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006.

CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. *E-book*.

GRECCA, Gabriela Bruschini. O Künstlerroman e a artista em (de)formação em *Ao farol*, de Virginia Woolf (1927). *Rapsódia*, [S. l.], v. 1, n. 16, p. 58-79, 2022. DOI: 10.11606/issn.2447-9772.i16p58-79. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/205541>. Acesso em: 26 jul. 2023.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro, Rocco, 2019.

MALFATTI, Anita. 1917. In: *RASM* [Revista Anual do Salão de Maio], São Paulo, nº 1, 1939.

MALFATTI, Sylvia. 'Talvez o movimento modernista não teria existido se não fosse a arte e a pintura de Anita Malfatti', afirma a sobrinha-neta da pintora, Sylvia Malfatti. [27 de junho de 2022]. São Paulo: Agenda Tarsila. Entrevista concedida a Miriam Gimenes.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2019.

DE OLIVEIRA, S. R. Clarice Lispector e Virginia Woolf - Trajetos e encruzilhadas. *FronteiraZ*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, n. 23, p. 124-139, 2019. DOI: 10.23925/1983-4373.2019i23p124-139. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/44196>. Acesso em: 28 jul. 2023.

WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2023.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2. ed., 2019.

Recebido em: 31/07/2023.

Aceito em: 20/09/2023.

OS RETRATOS DO HAITI EM *PAÍS SEM CHAPÉU*, DE DANY LAFERRIÈRE: ENTRE A LITERATURA E A FOTOGRAFIA

THE PORTRAITS OF HAITI IN *PAYS SANS CHAPEAU*, BY DANY LAFERRIÈRE: BETWEEN LITERATURE AND PHOTOGRAPHY

Tayla de Souza Silva¹

RESUMO: neste artigo, proponho utilizar os conceitos de *literatura fora de si* e de *narrativa fotográfica*, desenvolvidos por Natalia Brizuela, para analisar alguns fragmentos do livro *País sem chapéu*, de Dany Laferrière. Pretendo demonstrar que, nos capítulos intitulados “País real”, a técnica narrativa se aproxima da técnica da fotografia por mimetizar elementos como o corte, o enquadramento, a indexicalidade, a abertura, entre outros.

Palavras-chave: Literatura haitiana; fotografia; literatura fora de si.

ABSTRACT: in this article, I propose to use the concepts of *literature outside of itself* and *photographic narrative*, developed by Natalia Brizuela, to analyze some fragments of the book *Pays sans chapeau*, by Dany Laferrière. I intend to demonstrate that, in the chapters entitled “Pays réel”, the narrative technique is close to the photography technique as it reproduces elements such as cutting, framing, indexicality, opening, among others. Key-words: Haitian literature; photography; literature outside of itself.

1. INTRODUÇÃO

Dany Laferrière nasceu em Porto Príncipe, no Haiti, em 1953. Seu pai, Windsor Klébert Laferrière, foi um jornalista engajado e, por esse motivo, foi exilado durante a

¹Mestranda, UFPR.

ditadura Duvalier². O escritor herdou do pai o nome, a profissão e o destino do exílio: tornou-se também jornalista e, após o assassinato de um amigo, decidiu se mudar para Montreal em 1976, com o pseudônimo Dany, já que seu nome original havia se tornado perigoso (Silva, 2018).

Os dez primeiros livros publicados são tratados como um conjunto por Laferrière, denominados de *Autobiographie Américaine*. Eles têm em comum, portanto, o teor autobiográfico, embora transitem entre as fronteiras do autoficcional e do ficcional, já que, por exemplo, o narrador-personagem é solteiro e sem filhos, enquanto o autor é casado e possui três filhas (Figueiredo, 2007). Dividem-se, ainda, em dois polos: o ciclo norte-americano e o ciclo haitiano. Os narradores, chamados de Velhos Ossos (*Vieux Os*), Velho (*Vieux*) ou Laferrière, possuem as características de uma única pessoa em diferentes momentos da vida (Silva, 2018).

País sem chapéu foi publicado em 1996 e ocupa, em ordem cronológica, o sétimo lugar nessa autobiografia americana. Quanto ao título, o narrador-personagem se pronuncia já na epígrafe do livro: “é assim que se chama o lado de lá no Haiti porque nunca ninguém foi enterrado com seu chapéu” (2011, p. 7). *País sem chapéu* narra o retorno de Velhos Ossos ao Haiti depois de vinte anos de exílio, já na condição de escritor bem-sucedido, a partir de descrições dos reencontros com a família e amigos, da redescoberta da comida, da língua *créole*, dos cheiros e das paisagens de sua terra natal. Depois de tanto tempo, o olhar desse narrador em relação à sua cultura materna é quase o de um estrangeiro. A narrativa gira em torno de um mistério: na cidade de Bombardópolis, forma-se um exército de zumbis, composto pelos moradores que se alimentam apenas uma vez a cada trimestre. Interessado pelo caso, Velhos Ossos passa a fazer algumas investigações particulares e, durante o processo, recebe o convite do

²O Haiti passou por um período de ditadura que se estendeu de 1957 a 1986, durante o qual governaram François Duvalier, conhecido como Papa Doc, e, depois de sua morte, seu filho, Jean-Claude Duvalier, ou Baby Doc. Foram tempos muito duros para o povo haitiano, sendo um dos fatos mais marcantes a criação de uma milícia de segurança nacional, que ficou conhecida como *Tonton Macoute* (bicho papão em crioulo haitiano) e tinha como principal objetivo eliminar os opositores do governo.

personagem Lucrèce para visitar o mundo dos mortos, onde poderia conversar pessoalmente com os deuses do vodu. Nessa visita ao país sem chapéu, ele conhece as entidades Legba, Erzulie, Ogou, Marinette e Damballah.

O livro é estruturado de forma binária: os capítulos são nomeados ora de *País real*, ora de *País sonhado*, e esses títulos se repetem intercaladamente. Os trechos do *País real* são constituídos de pequenos fragmentos — cada um introduzido por um subtítulo — que retratam os acontecimentos cotidianos e as coisas que o narrador-personagem vê diante de seus olhos, no plano concreto. Já as partes do *País sonhado* são formadas por narrativas em texto corrido (sem subdivisões) e são tematizadas por elementos ligados ao plano religioso, mitológico e imaginário. Apesar desse binarismo bem demarcado por características formais distintivas, há uma zona de porosidade e de osmose entre o *País real* e o *País sonhado*.

A narrativa é marcada pela ironia, traço característico da escrita de Laferrière. A evocação da imagem do zumbi é uma forma de denunciar tanto o passado colonial da escravização³ quanto o processo de desumanização provocado pelo período de ditadura — o que dá aos moradores de Bombardópolis o estatuto de zumbi é o fato de poderem se manter vivos sem comer. Além disso, a propaganda do governo Duvalier realizou uma apropriação dos discursos dos movimentos do Indigenismo e da Negritude (Silva, 2018) — que preconizavam a valorização radical das raízes africanas —, associando sua imagem a elementos da mitologia haitiana, a fim de promover um projeto político populista e nacionalista. Essa postura favorecia uma literatura com nuances de exotização e patriotismo. Laferrière dialoga com essa tradição, ao trazer a temática do zumbi, da religião vodu e da *cor local*, mas o faz de forma subversiva, pois

³ Sobre a questão, explica a tradutora Heloisa Moreira, no posfácio da edição: “Diz a lenda que os negros que vinham prisioneiros nos navios negreiros deixavam suas almas enterradas na África e chegavam ao Haiti como zumbis, mortos-vivos em corpos sem alma. Uma forma de solucionar esse dilema era ‘inventar’ a África no Haiti. Esse processo de desarraigo e reinvenção incluiu o vodu, religião de origem africana que sofreu transformações ao atravessar o Atlântico, fragmentada na memória dos negros cativos de diferentes etnias e regiões”. (Moreira, 2011, p. 229).

em vez de pintar um paraíso caribenho étnico, a narrativa é construída com tons de ironia e crítica. Os deuses do Panteão vodú são descritos, por exemplo, como *os deuses classe média* (Laferrière, 2011, p. 202) e o Haiti é equiparado ao mundo dos mortos — um país sem chapéu — devido à miséria e a violência.

Algumas das características estruturais de *País sem chapéu*, como a fragmentação, a linguagem seca e objetiva, o trânsito entre o concreto e o imaginário (representados pelo *País real* e pelo *País sonhado*, respectivamente), tornam difícil classificar o livro quanto ao gênero. Natalia Brizuela (2014) sustenta que, desde os anos 1960, a literatura passa por um fenômeno de expansão para *fora de si*, incorporando técnicas de outras artes e emprestando suas próprias características para elas, num processo de mútua contaminação. Em suas palavras, os livros “começam a sofrer uma expansão, transitam, em sua grande maioria, em zonas próximas do romance, mas só incomodamente poderiam chamar-se romances, talvez só com muito ‘pulling and stretching of categories’, para retomar a observação de Krauss⁴” (2014, p. 101).

Neste artigo, pretendo analisar de que forma o romance *País sem chapéu* é atravessado por esses movimentos de expansão e como isso é desenvolvido na narrativa. A análise, no entanto, será pautada por um recorte: serão objeto do trabalho somente os fragmentos que compõem os capítulos intitulados *País real*. O motivo dessa seleção é que estes capítulos possuem um caráter essencialmente descritivo que, conforme demonstrarei a seguir, aproxima-se das técnicas da fotografia, ao passo que os trechos do *País sonhado* são dotados de características formais diferentes, que não serão aqui exploradas.

⁴ Aqui, Brizuela faz menção ao texto que se tornou clássico nos estudos pós-modernos “Sculpture in the Expanded Field”, publicado por Rosalind Krauss em 1979.

2. UM ESCRITOR PRIMITIVO

O livro se abre com um prefácio que pode ser interpretado como chave de leitura, já que o narrador comenta a sua escrita comparando-a com o trabalho de um pintor primitivo: “Opa, um pássaro atravessa meu campo de visão. Escrevo: pássaro. Uma manga cai. Escrevo: manga. As crianças jogam bola na rua entre os carros. Escrevo: crianças, bola, carros. Pareço até um pintor primitivo. Aí está, é isso, achei. Sou um escritor primitivo” (Laferrière, 2011, p. 13). Nesse trecho, o narrador propõe-se a colocar no papel aquilo que aparece imediatamente diante de seus olhos, adotando uma visão substantivada da representação. E isso, em sua visão, corresponde ao procedimento de um pintor primitivo.

Refletindo sobre a arte moderna, Giulio Carlo Argan esclarece que, durante o século XIX, o artista Paul Gauguin exilou-se da Europa para viver no Taiti, por considerar que a arte deveria exprimir um “conhecimento mítico-simbólico do universo” (2010, p. 490) e o racionalismo europeu seria um impeditivo para isso. Segundo Argan, na mesma época, o pintor Henri Rousseau alcança aceitação e reconhecimento no meio artístico europeu com sua arte *naïf* ao se desprender das convenções representativas, dos princípios compositivos e das sofisticções técnicas dos artistas profissionais, “como o artista ingênuo, que não sabe nada de ‘arte’, mas sente a necessidade de se exprimir por figuras, trazendo assim de volta à arte sua função originária e elementar” (2010, p. 490). A pintura *naïf* é, então, caracterizada por um estilo figurativo e pela representação “ingênua” de assuntos populares (como paisagens naturais, costumes folclóricos e animais).

De acordo com a fortuna crítica, Laferrière frequentou galerias de artistas haitianos que foram célebres representantes da arte *naïf*, como Rigaud Benoît, Jamin Joseph e Robert Saint-Brice. Tanto que esses pintores e seus quadros são

recorrentemente aludidos nos livros que compõem a *Autobiographie Américaine*⁵ (Silva, 2018, p. 21). Em uma entrevista, Laferrière (2010) associa o estilo *naïf* ao continente americano e explica que, em sua concepção, essa estética na literatura é marcada pela ausência de mediação racional na escrita:

Eu escolhi a América bem antes de escrever uma linha. Eu a sentia mais próxima da pintura primitiva. [...] Aquilo que eu chamo de um estilo *naïf* e direto (eu sei, Hemingway não tem nada de um *naïf*), é a capacidade de exprimir claramente seus sentimentos sem tentar explicá-los, ou analisá-los; não inserir nada no texto que signifique, de uma forma ou outra, que se é inteligente: em uma palavra, confiar na sua emoção⁶ (Laferrière, 2010, p. 192).

Também no romance *Como fazer amor com um negro sem se cansar*, o mesmo Velhos Ossos faz uma reflexão sobre o que chama de “pintura primitiva” a partir da descrição do quadro “Grand intérieur rouge”, do pintor Henri Matisse. O narrador explica que a tela é composta por cores primárias, fortes e vivas; além disso, representa objetos simples, como flores, vasos, mesas, uma cadeira, um quadro intitulado *O abacaxi*, um gato, um cachorro e duas peles de animais selvagens. Essa disposição de desenhos alusivos e estilizados causou em Velhos Ossos uma impressão tão grande que ele passou a imaginar o universo assim: “é minha visão essencial das coisas” (Laferrière, 2012, p. 44). Ainda sobre o quadro de Matisse, o narrador afirma:

⁵ No próprio livro *País sem chapéu*, há um trecho em que o narrador diz: “Eu sempre vinha aqui, antigamente. Passava horas diante dos quadros. [...] Há também o tríptico de Wilson Bigaud (*Paradis, Purgatoire, Enfer*), uma selva de Salnave Philippe-Auguste, e um magnífico Louverture Poisson (*Haiti chérie*, acho) que representa uma mulher muito sensual sentada em uma cadeira baixa penteando-se diante de um grande espelho. São imagens gravadas na minha carne que me acompanharam durante essa longa viagem ao norte” (Laferrière, 2011, p. 141-142).

⁶ Tradução livre. No original: “J’ai choisi l’Amérique bien avant d’écrire une ligne. Je la sentais plus proche de la peinture primitive. [...] Ce que j’appelle un style naïf et direct (je sais, Hemingway n’a rien d’un naïf), c’est la capacité d’exprimer clairement ses sentiments sans tenter de les expliquer, de les analyser; ne rien glisser dans le texte pour signifier d’une manière ou d’une autre qu’on est intelligent: en un mot, faire confiance à son émotion”.

É uma pintura primitiva, animal, gregária, feroz, tripartida, tribal, trivial. Sentimos um canibalismo de bom menino que se aproxima da felicidade imediata. Direto, aqui, embaixo do nariz. Ao mesmo tempo, essas cores primárias, gritantes, de uma sexualidade violenta (apesar do descanso do olhar), propõem nessa selva moderna uma nova versão do amor. (Laferrière, 2012, p. 44).

Em *País sem chapéu*, o narrador-personagem se compara expressamente com um pintor *naïf* no referido prefácio. O uso dessa técnica *primitiva* pode ser observado na linguagem empregada, já que a narrativa é composta por frases curtas, em tom objetivo e descritivo, sem rebuscamento. Nos fragmentos do *País Real*, Velhos Ossos constrói imagens, relatando pequenas cenas de forma pictórica e direta, sem a mediação da análise e da reflexão; as cenas são simples, banais, não-metafóricas. Além disso, a atmosfera onírica nos trechos do *País sonhado* também pode ser associada à arte *naïf*, já que a referida estética possui estreita relação com o mundo dos sonhos⁷, das lendas e das tradições populares. Sobre o estilo de Laferrière, a pesquisadora Ataiena Sobrinho afirma: “o quadro está pintado, sem a necessidade de um universo de análise por parte do narrador, que, simplesmente, a observa. Eis a cena ‘bruta’, *naïve*, expressa pela sequência de frases curtas, sem qualquer comentário indicando o julgamento ou a apreciação” (Sobrinho, 2010, p. 115).

No mesmo sentido, a tradutora do livro, Heloisa Moreira (2006), em sua dissertação de mestrado, explica que, nos capítulos do *País real*, o “acúmulo, marca da oralidade, tem como característica a redundância, traço fundamental da pintura chamada *naïve*. Esse pensamento não sistemático, um pouco errante, nos lembra [...] o estilo do contador de histórias crioulo” (2006, p. 67). Moreira afirma, ainda, que essa repetição — que causa a impressão de que não foi feita qualquer triagem — tem o objetivo de captar uma realidade marcada pela fragmentação.

⁷ Um dos quadros mais célebres da arte *naïf* é intitulado *Le rêve* (O sonho), de Henri Rousseau (1910). Além disso, o estilo foi adotado por vários pintores surrealistas, como, por exemplo, Joan Miró (Silva, 2018, p. 21).

Natália Brizuela utiliza a expressão “uma literatura fora de si”, em referência ao trabalho do paraguaio Ticio Escobar *El arte fuera de si* (2004), para propor que a literatura contemporânea se situa numa zona de fronteira com outras artes, de forma que está sempre sujeita ao contágio, à contaminação e à metamorfose. Assim, “tanto a literatura se transforma em outras artes como as demais artes são potencialmente transformadas em literatura” (2014, p. 14). Brizuela analisa, especificamente, a fotografia como veículo desse deslocamento, pois, em sua visão, ela tem algo que a torna meio privilegiado da perda de especificidade: permite um distanciamento da realidade através da manipulação do corte, do foco, do enquadramento, mas nunca se desvincula totalmente da representação do real, mantendo, portanto, um caráter híbrido.

Em *País sem chapéu*, como se demonstrou acima, Laferrière traça um paralelo explícito com a arte *naïf*, sugerindo a contaminação entre as artes escrita e visual. Acredito que é possível ir além e associar seu estilo também à técnica da fotografia, estabelecendo um diálogo entre a sua obra e as pesquisas que vêm sendo realizadas sobre os procedimentos da literatura contemporânea. Brizuela afirma que essa *literatura fora de si* se consolida justamente no momento em que os Estados-Nação “perdem sua hegemonia como aglutinadores de subjetividades, de projetos, de fantasias” (2014, p. 44). O *ethos* discursivo de Laferrière reflete esse afastamento de uma ideia de literatura nacional⁸, já que sua biografia é marcada pelo exílio e ele reivindica a condição de escritor do mundo (Figueiredo, 2007). Além disso, no caso do livro aqui analisado, como afirmado acima, Laferrière se apropria de uma estética haitiana tradicional (relacionada ao misticismo, ao exotismo e à arte *naïf*) para olhar para o seu país com um olhar crítico, distanciado e irônico, como forma de resistência.

⁸ No texto “Je voyage em français” (2007), Laferrière se define como um nômade e afirma que a língua francesa é a âncora que o acompanha em suas viagens. No romance *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (2012, p. 97), também integrante de autobiografia americana, o narrador faz uma lista dos autores que lê, marcando suas fontes de inspiração/diálogo. A lista é heterogênea, passando por Borges, Mishima, Alejo Carpentier, Marguerite Yourcenar, Peter Handke, James Baldwin, Jorge Amado, entre outros.

Há, portanto, uma mistura ou uma hibridez entre tradição e inovação no conteúdo da narrativa. Acredito que também na forma do livro há essa hibridização, com a arte *naïf* representando a tradição e a fotografia enquanto procedimento de inovação.

3. A FOTOGRAFIA COMO RECURSO NARRATIVO EM *PAÍS SEM CHAPÉU*

Segundo Brizuela (2014), a contaminação entre as duas artes ocorreu de duas formas principais, tanto através da inclusão de fotografias em obras literárias, como por meio da utilização da fotografia como paradigma de uma nova sintaxe. No segundo caso, a literatura se apropria das técnicas do dispositivo fotográfico, “como a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente/o que foi-o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código” (2014, p. 31). Como exemplo, Brizuela analisa a obra *Pedro Páramo*⁹, de Juan Rulfo, que, embora não contenha nenhuma reprodução fotográfica, possui uma sintaxe única, estruturada pela fotografia.

Essa sintaxe é caracterizada por Brizuela a partir de diferentes frentes. Primeiramente, quanto à sua relação com a realidade. Segundo a autora, existe uma concepção comum a respeito da fotografia que se disseminou com um texto de Baudelaire, de 1859, e perdurou como postura majoritária até o fim do século XIX, que interpretava a fotografia como instrumento capaz de fidelidade absoluta e livre de toda intervenção subjetiva, portanto, ideal para a documentação e a ciência. Essa visão realista da fotografia continua sendo sustentada mesmo no século XX por alguns autores, tendo como um de seus expoentes a norte-americana Susan Sontag (2021). Apesar disso, dissidências começam a surgir no final do XIX, quando artistas passam a experimentar com a fotografia, tornando difusos seus contornos, borrando a precisão,

⁹ Interessante pensar que Natalia Brizuela é argentina e pensa principalmente a literatura da América Latina e Juan Rulfo é mexicano. Laferrière se coloca como um escritor americano, portanto, certamente não é à toa que há coincidências entre os procedimentos de escrita.

jogando com o enquadramento, fragmentando corpos e objetos. Essas fotos não buscavam ser representações fidedignas do mundo, mas sim um meio de desnaturalização, constituindo-se, dessa forma, como objetos artísticos.

Para além das experimentações mais radicais com a fotografia — do que são exemplo trabalhos feitos por artistas surrealistas —, mesmo uma fotografia comum guarda uma parcela de *opacidade*, já que, no mínimo, há uma lacuna temporal entre o momento em que a imagem foi capturada e o momento em que é olhada. Por isso, segundo Brizuela, a fotografia serve como ponte de uma “relação dialética entre passado e presente” (2014, p. 42). Junto ao distanciamento temporal, há o distanciamento espacial, pois a fotografia sempre isola um fragmento do real e o apresenta fora de contexto. A imagem é marcada pela descontinuidade, já que está destacada do lugar e da realidade de onde foi tirada.

No clássico texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin reflete que a possibilidade de reprodução técnica da arte promove uma mudança na própria concepção de autenticidade. A chapa fotográfica, por exemplo, permite fazer infinitas impressões, tornando irrelevante a divisão entre original e cópia/falsificação. A consequência principal disso, para Benjamin, é que o objeto artístico perde a sua *aura*, entendida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte [...] significa respirar a aura dessas montanhas” (1969, p. 5). Assim, diferentemente do quadro — caracterizado por ser um objeto único e durável, que exige o deslocamento até um lugar específico para ser contemplado —, a reprodução é marcada pela fugacidade e pela repetitividade, sendo, portanto, acessível a todos em qualquer lugar. Ao ser independente de um ritual associado a um espaço demarcado, a reprodução é desprovida de *aura*, o que reforça o referido caráter de distanciamento espacial da fotografia.

Além disso, há uma inevitável subjetividade na fotografia. Em suas clássicas reflexões sobre o conto, Cortázar afirma que a fotografia também trabalha com a restrição e a condensação, de forma que é necessária uma fina seleção por parte do fotógrafo:

Uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. [...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligências e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (Cortázar, 2019, p. 151).

A fotografia, portanto, funciona a partir do recorte, em contraste com o cinema (ou o romance), que funciona com base na totalidade. Na linha da analogia estabelecida por Cortázar, Brizuela propõe o conceito de “narrativa fotográfica” (2014, p. 109), que seria a fotografia como modelo de escrita. Quanto às características linguísticas propriamente ditas, a autora menciona a escassez de adjetivos, o vínculo com a concretude, a ausência de giros poéticos. Outra característica é a fragmentação do texto, já que: “o capítulo pretende uma unidade, um começo, meio e fim. O fragmento é às vezes um pedaço de algo maior que se rompeu, quebrou, que ficou desarticulado. Outras vezes o fragmento assinala algo não acabado, incompleto” (2014, p. 124). Esse caráter fragmentário é o que garante às imagens visuais uma velocidade que a palavra escrita não tem; por isso, para mimetizar essa técnica na literatura, é necessário buscar uma escrita fluida e condensada.

Para Georges Didi-Huberman (2018), não é possível colocar imagens e palavras em polos opostos, já que ambos servem como repositório da memória. A memória é, inevitavelmente, lacunar e labiríntica, assim como um conjunto de imagens, que é feito de intervalos e de recortes. Dessa forma, tanto para relatarmos memórias como para

interpretar uma série de imagens, precisamos preencher esses intervalos com a nossa subjetividade. A esse exercício Didi-Huberman atribui o nome de montagem:

Tentar uma arqueologia equivale sempre a correr o risco de pôr, umas ao lado das outras, partes de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, visto que procedem de lugares separados e de tempos desunidos pelas lacunas. Contudo, chamamos tal risco de *imaginação e montagem* (Didi-Huberman, 2018, p. 36-37).

A montagem produz, segundo Didi-Huberman, o relâmpago para a interpretação cultural e histórica, que é, essencialmente, imaginativa. Esse procedimento envolve tanto o fotógrafo, quanto o observador da imagem. A fotografia, na visão de Didi-Huberman, é produzida entre o real e o inconsciente, já que, ao capturar a imagem, o operador oferece a sua própria explicação do real, sem conseguir se afastar da emoção que a experiência produz nele, pois está inevitavelmente implicado por esse real que tenta representar.

Em *País sem chapéu*, Laferrière faz uma montagem com imagens sucessivas de pessoas, objetos e acontecimentos que estão diretamente relacionados com a sua vivência. Os fragmentos que compõem os capítulos do *País real* formam uma estrutura de mosaico, que é equiparável a um álbum de fotografias. Embora haja uma sequência cronológica entre os pedaços — o narrador-personagem vai relatando pequenos momentos dessa viagem de retorno e de reencontro com a sua terra natal —, cada imagem é apresentada como um universo particular, como uma parte independente do mosaico colorido que vai sendo composto. Vejamos um desses fragmentos:

A toailete

Tia René encheu de água morna a bacia de Ba.

— Ela estava no sol, Velhos Ossos. Eu tinha colocado nela algumas folhas de laranjeira, é bom para relaxar os músculos. Você não sente o cheiro da flor de laranjeira?

Inclino-me para experimentar a água.

— Sinto... Ba me preparava banhos assim quando eu tinha febre.

Lavo o rosto, o peito e as axilas. "Principalmente as axilas", me dizia sempre Ba. Por causa do

calor.

Com certeza, meu primeiro banho foi nessa bacia amassada. Passei vinte anos lá, para falar como minha mãe. Hoje, tenho quarenta e três.

E Ba já se foi.

(Laferrière, 2011, p. 26).

O trecho acima transcrito corresponde a um fragmento completo, em que Velhos Ossos descreve um momento de higiene pessoal quando chega na casa da mãe logo depois de sua viagem de retorno ao Haiti. O fragmento é curto e veloz e a linguagem direta — há escassas subordinações, poucos adjetivos e a narrativa não está encadeada a partir de conectivos causais e consecutivos temporais —, como um instantâneo, o que se assemelha ao corte/enquadramento da fotografia. A indexicalidade está presente, já que, diferente de uma pintura *naïf* que é envolta em atmosfera de sonho e otimismo, o retrato capturado está fincado nas coisas reais e é, inclusive, melancólico, pois menciona a morte da avó que lhe preparava banhos. Há, ainda, uma dupla temporalidade, visto que estão misturados o presente da narrativa com o passado do personagem — a lembrança dos tempos em que a avó estava viva. Nesse sentido, a imagem do presente dispara a memória do passado, cumprindo, portanto, função mnemônica. Além disso, há a emoção e a subjetividade do narrador, que relata o episódio da higiene a partir de um ponto de vista muito particular; não se trata simplesmente de tirar do corpo a sujeira da rua, a escolha de narrar esse ato tão cotidiano é demarcar a nostalgia de tempos passados, a percepção das mudanças ocorridas desde a última vez em que o personagem esteve ali.

Em outro trecho, a semelhança com o procedimento fotográfico é ainda mais evidente:

A paisagem

Saí sem objetivo preciso, a não ser o de estar fora, de sentir em meu rosto o velho vento do Caribe. Aqui estou só, neste instante. Quantas vezes sonhei com este momento? Sozinho em Porto Príncipe. Sem razão, viro à direita e chego ao topo do morro Nelhio. A cidade, aos meus pés. Os ricos moram nas encostas das montanhas (as montanhas Negras). Os pobres ficam amontoados na parte baixa da cidade, ao pé de uma montanha de imundícies. Os que não são nem ricos nem

pobres ocupam o centro de Porto Príncipe.
Ao longe, a ilha de La Gonâve.
(Laferrière, 2011, p. 36).

Nesse fragmento, o narrador literalmente descreve uma imagem, indicando todos os elementos que estão diante de seu campo de visão. Ele demarca um lugar específico (o topo do morro Nelhio) e informa qual é a perspectiva visual de uma pessoa que está parada neste ponto, retrazendo, a partir daí, uma imagem panorâmica. Mas, de novo, diferentemente da arte *naïf* que idealiza o exótico, aqui Laferrière se ancora firmemente na realidade, mostrando o lado obscuro desse paraíso caribenho: ele expõe a desigualdade social que caracteriza a sua cidade, a exclusão garantida pela divisão do espaço geográfico.

Ainda, um último trecho:

O café

Primeiro, o cheiro. O cheiro de café de Palmes.
O melhor café do mundo, segundo minha avó. Ba passou toda sua vida bebendo esse café.
Aproximo a xícara fumegante do meu nariz. Toda minha infância me sobe à cabeça.
Jogo três gotas de café no chão para saudar Ba.
(Laferrière, 2011, p. 20).

Aqui, há vários elementos. Primeiramente, o narrador fala do cheiro como disparador de memória (ao estilo proustiano): o aroma do café Palmes, produzido no seu país, lhe produz um afeto imediato e faz com que toda a sua infância retorne como um filme em sua cabeça. Está presente a emoção de que fala Didi-Huberman, pois o contato com o café provoca no narrador o sentimento de saudade e de amor pela sua avó, Ba. E ainda, há a descrição de um costume cultural haitiano: sempre jogar as primeiras gotas de uma bebida no chão, para saudar os antepassados. Em um curto fragmento, portanto, muitas ideias são evocadas, o que demonstra a presença do fenômeno da abertura, proposto por Cortázar.

Cada um desses trechos é introduzido por um título que remete à concretude da

imagem que será composta. Nos fragmentos citados, temos: “A toailete”, “A paisagem”, “O café”. Não há pretensão metafórica nesses nomes; pelo contrário, eles refletem a superfície, a parte mais externa ou aparente da ação ou do objeto que serão alvo da narração. Assim, há uma pretensa objetividade nesses retratos, o que remete à ideia do poder documental da fotografia. No entanto, quando lemos os fragmentos, nos deparamos com uma camada mais profunda, seja ligada a uma emoção, a uma memória ou a uma crítica social.

Apesar da ordem cronológica, há uma certa descontinuidade entre esses retratos. O que une todos é justamente a montagem, que produz o relâmpago para a interpretação, tanto da história pessoal que está sendo contada quanto da história coletiva do povo haitiano. A organização específica dos fragmentos, o ponto de vista impresso pelo narrador em cada imagem, o foco colocado em cada retrato: são esses elementos que preenchem os intervalos e sugerem uma interpretação para o todo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os capítulos do *País real* que compõem o livro *País sem chapéu*, de Dany Laferrière, são estruturados de forma fragmentada, imagética e substantivada. A linguagem empregada pelo narrador é seca, carente de adjetivos, frases subordinadas ou conectivos causais, o que confere à narrativa um caráter fluido e veloz. E os trechos, embora sejam partes de um todo, podem ser lidos de forma individual, pois possuem uma significação em si mesmos.

No prefácio do livro, e em outros textos e entrevistas, Dany Laferrière compara a sua escrita ao trabalho de um pintor *naïf*. Essa técnica de narrativa, pictórica e emotiva, embora estabeleça pontos de contato com a arte primitiva, também pode ser associada ao procedimento da fotografia a partir da concepção da *literatura fora de si*, proposta por Natalia Brizuela.

A narrativa é composta pelo relato de um exilado que retorna ao seu país natal. No entanto, não há, como se esperaria num contexto de arte *naïf*, a estetização do exótico, a exaltação da pátria ou a idealização do folclore; Laferrière se coloca de forma crítica frente à realidade haitiana, empregando um olhar atento em relação ao seu entorno, que foge de simplificações ou fetichizações. Assim, ele constrói instantâneos de sua viagem, compondo um álbum de fotografias; nesse álbum, mostra tanto os elementos evidentes da concretude, quanto a opacidade e o inacessível que permeiam a realidade do seu povo.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf. Acesso em: 05 out. 2023.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. 2ª. ed. 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução de Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção? *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, n. 7, 2007, p. 55-70.
- LAFERRIÈRE, Dany. Je voyage em français. In: LE BRIS, Michel; ROUAUD, Jean (direc.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.
- LAFERRIÈRE, Dany. *J'écris comme je vis*. Montréal: Les Éditions du Boréal, 2010.
- LAFERRIÈRE, Dany. *País sem chapéu*. Tradução de Heloisa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- SILVA, T. de S.. Os retratos do Haiti em *País...*

LAFERRIÈRE, Dany. *Como fazer amor com um negro sem se cansar*. Tradução de Heloisa Moreira e Constança Vigneron. São Paulo: Editora 34, 2012.

MOREIRA, Heloisa. *Traduzindo uma obra crioula: Pays sans chapeau* de Dany Laferrière. 237 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MOREIRA, Heloisa. Posfácio. In: *País sem chapéu*. Tradução de Heloisa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.

SILVA, Tarcyene Ellen Santos da. *O imaginário cultural haitiano em Pays sans chapeau (1997) de Dany Laferrière: entre o fantástico e o maravilhoso*. 152 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

SOBRINHO, Ataiena V. da L. Miguel. A narrativa autobiográfica de infância: arrebatados pelos sentidos em *L'odeur du café*, de Dany Laferrière. *Revista Criação & Crítica*, n. 4, abr./2010, p. 103-118. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46791/50552>. Acesso em: 28 jul. 2023.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Recebido em: 31/07/2023.

Aceito em: 20/09/2023.

A REPRESENTATIVIDADE DA LITERATURA BRASILEIRA ESCRITA POR MULHERES NO CURSO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THE REPRESENTATION OF BRAZILIAN LITERATURE WRITTEN BY WOMEN IN THE COURSE OF LITERATURE AT THE FEDERAL UNIVERSITY OF PARANÁ

Ariane Rodrigues de França Fortunato¹

RESUMO: O objetivo desta pesquisa foi entender qual a representatividade da literatura brasileira escrita por mulheres no Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, com os alunos formados pela Universidade, por meio de um questionário. Com base nos resultados foi possível observar que o conhecimento literário construído na graduação parece ser majoritariamente de escritores homens e brancos, com um número de nomes femininos extremamente limitado.

Palavras-chave: Literatura brasileira; mulheres; formação no Curso de Letras.

ABSTRACT: The objective of this research was to understand what is the representativity of Brazilian literature written by women in the Language Course of the Federal University of Paraná, with the students graduated by the University, through a questionnaire. Considering the results, it was possible to observe that the literary knowledge built in the graduation seems to be mostly of male and white writers, with a limited number of female names.

Keywords: Brazilian literature; women; education in the Language and Literature program.

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu com minhas inquietações durante a graduação em Letras na Universidade Federal do Paraná (doravante UFPR), já no 7.º período, ao cursar uma disciplina optativa que explorava as obras da escritora Júlia Lopes de Almeida. Em meio

¹ Graduanda, UFPR.

aos estudos ao longo do semestre, percebi que Almeida foi uma das pouquíssimas autoras lidas – e a única de fato estudada com mais profundidade em uma disciplina optativa – durante minha graduação, em disciplinas de literatura. Partindo dessa inquietação, pude perceber que ao longo da história brasileira, as mulheres sofreram muitas negligências sociais, especialmente com relação à educação. Vários textos importantes que sustentam essa visão de exclusão sofrida pelas mulheres em meio à sociedade brasileira com relação à educação estão presentes na obra *História das Mulheres no Brasil* (2022), organizado por Mary Del Priore e Carla Beozzo Bassanezi, que embasam a discussão deste trabalho.

Tendo como ponto de partida as muitas desigualdades enfrentadas pelas mulheres na sociedade brasileira, como as condições de educação, violência e preconceito, busca-se compreender como a literatura de autoria feminina se apresenta na graduação de estudantes do Curso de Letras da UFPR. Especialmente com relação à licenciatura, considerando a representatividade dessa literatura na vida dos acadêmicos e futuros professores. Uma das perguntas norteadoras desta pesquisa é a seguinte: os estudantes de Letras da UFPR estudam as obras literárias escritas por mulheres tanto quanto estudam as obras literárias escritas por homens? Com base nessa pergunta-problema se desenvolve a metodologia deste artigo.

Para fins desta pesquisa, será utilizado o conceito de representatividade definido por Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998), como uma forma de representação política e sociológica, isto é, funcionando como uma espécie de organismo, composto por microcosmos que reproduzem as características de determinado grupo político. Partindo dessa premissa, a visibilidade das mulheres na literatura brasileira é a temática principal deste trabalho, entendendo-as como um grupo político com baixa representação nos diversos setores da sociedade e, nesse caso, especialmente na literatura.

2. REVISÃO DE LITERATURA

2.1 A LITERATURA ESCRITA POR MULHERES NO BRASIL – UM PANORAMA HISTÓRICO

Conforme explica a filósofa Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (2009), na segunda parte do livro, intitulada *História*, no início das civilizações humanas a mulher era utilizada pelo homem como instrumento de reprodução da espécie, depois, no início da instalação de uma sociedade capitalista, passa a não ter direito à propriedade privada e, mais tarde, passa a ser condicionada a uma espécie de escravidão do lar e da família, especialmente após a ascensão da ideologia burguesa. Assim como nas sociedades europeias, no Brasil a educação feminina, que surgiu a partir do século XIX, seguia os moldes da sociedade burguesa, que reconhecendo a mulher como mãe e esposa, desobrigada de qualquer trabalho que não tivesse relação com a maternidade e o casamento (D`Incao, 2022).

As famílias brasileiras mais abastadas seguiam, de fato, esses moldes burgueses de organização social, entretanto, essa não era a realidade de boa parte das mulheres no país, que vinham do que Rachel Soihet (2022) chamou de “camadas populares” dessa sociedade brasileira. Elas, muitas vezes, não estavam inseridas em uma família na qual poderiam apenas se dedicar ao marido e aos filhos, como explica a autora: “A organização familiar dos populares assumia uma multiplicidade de formas, sendo inúmeras as famílias chefiadas por mulheres sós.” (Soihet, 2022, p 362).

Muitas delas que faziam parte das camadas sociais mais populares do país acabavam se inserindo em uma vida de trabalho árduo, não representando a estrutura ideal de família burguesa. O trabalho desenvolvido por essas mulheres consistia em diversas atividades desvalorizadas pela sociedade brasileira:

Aí exerciam os desvalorizados trabalhos domésticos, fundamentais na reposição diária da força de trabalho de seus companheiros e filhos; como ainda produziam para o mercado, exercendo tarefas como lavadeiras, engomadeiras, doceiras,

bordadeiras, floristas, cartomantes e os possíveis biscates que surgissem. (Soihet, 2022, p. 365).

As limitações enfrentadas pelas mulheres, tanto por aquelas de famílias mais abastadas, quanto às mulheres pobres, que precisavam realizar trabalhos pesados e desvalorizados pela sociedade, contribuíram para o afastamento dessas mulheres do mundo literário, tanto como leitoras quanto como escritoras (Muzart, 1995).

Em *A questão do cânone* (1995), Muzart explicita as limitações enfrentadas pelas mulheres no mundo literário, dando um exemplo a respeito da escrita da poesia parnasiana, que tinha várias exigências formais, citando a escritora parnasiana Francisca Júlia:

Elas não tinham acesso às boas escolas, as suas leituras eram orientadas para o ideal mulher “do lar”, não tinham liberdade de movimentos, de viagens. E, sobretudo, não tinham a liberdade de discutir suas idéias. Como ser poeta e parnasiana, em tais condições? E algumas o foram e se salientaram como Francisca Júlia. (Muzart, 1995, p. 88, grifos da autora.)

Os estudos da professora Constância Lima Duarte (2003) na área de feminismo e literatura no Brasil mostram que a inserção das mulheres no mercado editorial como escritoras – e até mesmo como leitoras – está ligada a uma série de condições. Especialmente educacionais, algo inexistente para as mulheres brasileiras até o século XIX, portanto, antes desse período são raros os registros de escrita feita por mulheres em terras brasileiras.

Duarte (2003) também faz um mapeamento da primeira legislação nacional que autorizou a abertura de escolas públicas femininas, no ano de 1827. A partir desse momento, a educação formal das mulheres passou a existir, de fato, no país. De acordo com a pesquisadora, antes desse período existiam apenas instituições que eram ou se assemelhavam a conventos, buscando reafirmar a visão burguesa sobre o papel da

mulher, que precisava aprender boas maneiras para o casamento ou para servir à religião.

Em um dos capítulos da obra *História das Mulheres no Brasil* – intitulado *Escritoras, escritas e escrituras* – cuja autoria é da historiadora e professora Norma Telles, há um levantamento das primeiras obras escritas por mulheres no Brasil. A professora cita uma interessante declaração da escritora Lygia Fagundes Telles, a respeito dos primeiros registros de escritos de autoria feminina no país:

Ficavam sim com o caderno do dia a dia, onde, em meio a receitas e gastos domésticos, ousavam escrever uma lembrança ou ideia. Cadernos que Lygia vê como um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na carreira de letras, ofício de homem. (Telles, 2022, p. 409).

Ainda nesse capítulo do livro, Telles (2022) traz uma série de declarações de mulheres escritoras, que escreveram a partir do século XIX, entre elas Júlia Lopes de Almeida e Lygia Fagundes Telles. Abordando uma crítica a visão social – especialmente da sociedade brasileira – de que as mulheres não deveriam escrever e, se escrevessem, que fosse sobre assuntos considerados próprios para esse público, como moda, casa e maternidade. Telles também traz em seus estudos, a percepção de que a mulher sempre lutou pelo seu direito de escrever, algo desde o início da história da literatura brasileira, um direito intrínseco aos homens. Alguns nomes que contribuíram para essa luta, além de Júlia Lopes de Almeida e Lygia Fagundes Telles, foram Nísia Floresta, Cora Coralina, Hilda Hilst e Maria Firmina dos Reis.

Telles também apresenta em *Escritoras, escritas e escrituras* o que seria um dos – se não o próprio – primeiros romances brasileiros de autoria feminina:

O romance, por mais inocente que fosse, era ainda um gênero literário malvisto, pernicioso para as moças, quando, em 1859, os jornais de São Luís anunciavam *Úrsula*, de autoria de uma maranhense, ao custo de dois mil réis pela Tipographia do Progresso. Logo se soube que o livro, hoje considerado o primeiro romance de uma autora brasileira, era de Maria Firmina dos Reis. (Telles, 2022, p. 410)

A partir da publicação desse primeiro romance, as mulheres foram ganhando maior visibilidade na literatura brasileira, passando a fundar os próprios jornais. Entretanto, a visão sexista de que a mulher deveria escrever para outra mulher, sobre assuntos designados a elas, perdurou – e parece perdurar – na sociedade brasileira por muito mais tempo. Ainda seria necessária muita luta para que a mulher pudesse escrever livremente, como a voz de Júlia Lopes de Almeida protesta na primeira metade do século XX:

Em consciência, não há homens nem mulheres: há seres com iguais direitos naturais, mesmas fraquezas e iguais responsabilidades. Mas não há meio dos homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos – grandes para eles, para que seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós. (Almeida, 1922, p. 137).

Essas “malhas de dois tamanhos” citadas por Júlia Lopes de Almeida, parecem ainda mais visíveis quando se entende, pelos relatos e levantamentos históricos, que para a mulher escrever o que ela, de fato, gostaria de escrever, em muitos casos havia necessidade de assumir pseudônimos para garantia de maior aceitação dos textos. Como exemplo, é possível observar o que Maria Firmina dos Reis faz em *Úrsula*, ao adotar o pseudônimo “Uma Maranhense”. No prólogo da obra, a autora caracteriza seu livro como “humilde” e “mesquinho”, afirmando que sabe que o romance vale pouco, por ter sido escrito por uma mulher:

(...) porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem; com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. (Reis, 2018, p. 11).

Essa declaração da autora reforça a visão desigual dos papéis sociais de homens e mulheres na sociedade brasileira. Especialmente com relação à literatura, onde os homens são detentores de uma boa conversação e às mulheres resta uma educação

acanhada, uma instrução “misérrima” e, nas palavras da autora, um intelectual quase nulo. O fato dessa figura representativa da mulher no Brasil – que é do lar, mãe, repleta de sensibilidade e beleza – acaba também sendo incorporada à própria visão feminina sobre sua existência, expondo inseguranças e medos sobre suas próprias potencialidades.

Apesar das inúmeras dificuldades e negligências sociais enfrentadas pelas mulheres brasileiras no campo da literatura por muitos anos, várias autoras têm conquistado espaço nesse campo até então majoritariamente masculino, entrando em listas literárias obrigatórias de famosos vestibulares. Isso pode ser visto na prova da Unicamp em 2023, com a obra *O seminário dos ratos*, de Lygia Fagundes Telles e *Niketche – uma História de Poligamia*, de Paulina Chiziane. Já a obra *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida, está na lista da Unicamp e da UFPR para o vestibular 2023. Na lista da universidade paranaense também constam as obras *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques, e *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Entre oito obras literárias obrigatórias para o vestibular 2022/2023 da UFPR, três são escritas por mulheres (Núcleo de Concursos UFPR, 2023), número bastante diferente da lista de 2013, que contava com 10 obras literárias, das quais apenas uma era escrita por mulher – *A última quimera*, de Ana Miranda. (Núcleo de Concursos UFPR, 2013).

Além das listas de vestibulares, outro nicho em que as mulheres brasileiras também têm ganhado visibilidade e espaço de representação é na Academia Brasileira de Letras (doravante ABL), símbolo de figuras de referência literária no país. Em um artigo publicado por Fanini (2009), a autora afirma que uma das primeiras mulheres, a filóloga Carolina Michaëlis, indicada ao cargo em 1911, foi barrada, sendo uma das justificativas o traje utilizado pelos membros da Academia não seria apropriado para uma mulher. Antes disso, Júlia Lopes de Almeida também havia sido barrada pela instituição, com a prerrogativa de que sua aceitação “sugeriria acolher na agremiação uma mulher” (Fanini, 2009, p. 325), fato inesperado e indesejável, devido às ideias de

teorias e discursos que procuravam justificar outro papel às mulheres, voltados à maternidade e ao casamento, distante das letras e da literatura.

A primeira mulher que ocupou o lugar na Academia foi a escritora Rachel de Queiroz, em 1977 e, a partir disso, outras mulheres passaram a ocupar as cadeiras da instituição, segundo dados da Prefeitura Municipal de São Paulo (2012). A participação na ABL contribui também para a consagração das obras dos seus membros como parte do cânone literário do país e as mulheres demoraram cerca de oito décadas para começarem a conquistar espaço nesse lugar de prestígio. A partir da entrada de Raquel de Queiroz, nomes como o de Nélida Piñon, Ana Maria Machado, Lygia Fagundes Telles, Ruth Rocha, entre outras mulheres importantes, já conquistaram seu espaço na ABL.

Entretanto, os nomes de mulheres citados acima pertencem a personalidades literárias brancas, e essa visibilidade parece ser restrita a esse grupo, deixando de lado escritoras indígenas e negras, que compõem parte importante da sociedade brasileira.

2.2 O ESTUDO DA LITERATURA ESCRITA POR MULHERES NO BRASIL NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES NO CURSO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Levando em conta as considerações da professora de literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Zahidé Lupinacci Muzart, que faz um estudo sobre os cânones nacionais, afirmando que a Universidade brasileira é “mestra em perpetuar a mesmice: estudando sempre os mesmos escritores nos mesmos programas” (Muzart, 1995, p. 85-86).

Partindo dessa ideia, a autora ainda ressalta que é raro quando os estudos da Universidade chegam na literatura da contemporaneidade e, quando chegam, se restringem apenas a nomes como Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A estudiosa ainda afirma que “de vez em quando, alguns nomes novos são elevados à ‘dignidade’ dos

currículos, são contemplados até nas provas dos vestibulares, são canonizados” (Muzart, 1995, p. 86). (grifos da autora)

Com relação à escrita feminina, Muzart (1995) afirma que algumas escritoras são canonizadas e outras acabam sendo esquecidas, somente sendo resgatadas por estudiosas do século XXI. Muzart ainda define o cânone:

O estudo do cânone está ligado, pois, a várias coisas, principalmente à dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros. Aquilo que é canonizado em certas épocas, é esquecido noutras; o que foi esquecido numa, é resgatado em outra. (Muzart, 1995, p. 86).

De acordo com a professora Muzart, os cânones são mutáveis, conforme ideias dominantes em determinada época, passando a constar em listas de vestibulares e nos estudos da Educação Básica. Essa literatura, especialmente a que perpetua a ideia dos cânones, faz parte dos currículos educacionais da Educação Básica brasileira e também da formação de professores no Curso de Letras, a fim de formar profissionais que ensinem essa literatura brasileira nas escolas.

A disciplina escolhida para aplicação do questionário (cf. Apêndice A), *Literatura e Leitura na Escola*, é voltada especialmente aos alunos de licenciatura dos últimos períodos do curso (entretanto, como não tem pré-requisito, pode ser cursada por alunos de qualquer período do curso, mas especialmente os veteranos). Seu objetivo geral consiste em: “Refletir criticamente sobre o ensino de literatura na escola e suas alternativas.” (Departamento de Literatura e Linguística, 2023). Partindo do objetivo da disciplina, é importante ressaltar o papel da literatura na formação dos alunos que estão saindo da graduação para tornar-se professores e entender o quanto de literatura escrita por mulheres esses alunos conhecem, já que se não conhecem, há pouca chance de fazer com que seus futuros alunos também conheçam na Educação Básica ou na própria Educação Superior, futuramente.

3. METODOLOGIA

Partindo da ideia de Ramos (2013), a pesquisa quantitativa possui três características básicas para análise de problemas da realidade social. Entre elas, encontram-se: descrever ou comparar características de grupos sociais específicos; estabelecer relações causais; inferir resultados para uma população a partir de uma amostra. Partindo dessa premissa, foi desenvolvido neste trabalho uma pesquisa quantitativa, com um questionário aplicado presencialmente aos 20 alunos de Letras da UFPR, com idades entre 20 e 50 anos, na data de 19/05/2023, na disciplina de *Literatura e Leitura na Escola*.

O questionário foi elaborado com 20 questões, sendo algumas objetivas e outras dissertativas. É importante mencionar que, apesar de ser uma disciplina com periodização determinada para o fim do curso, a disciplina não conta com pré-requisitos, portanto, é possível que tenham alunos de outros períodos matriculados. O tempo de aplicação do questionário foi de aproximadamente 35 minutos, das 19h50 às 20h25. Estes alunos, serão identificados na pesquisa como da Turma A.

Posteriormente será realizada uma análise dos resultados obtidos, com base nas perguntas de pesquisa pensadas previamente. Também é importante ressaltar que os nomes de autores e autoras de literatura brasileira que aparecem listados em uma questão (a Questão 7) foram escolhidos tendo em vista o fato da pesquisadora deste artigo – que é estudante de Letras da UFPR – se lembrar de conhecer obras desses escritores e escritoras de literatura brasileira com mais profundidade na Universidade. O endereço eletrônico do questionário elaborado pela pesquisadora está disponível nas referências deste artigo.

4. RESULTADOS

Os resultados desta pesquisa serão apresentados com os dados referentes à Turma A, simbolizando o grupo de alunos da disciplina de *Literatura e Leitura na Escola*.

4.1 RESULTADOS TURMA A

Entende-se por Turma A o grupo de estudantes veteranos do Curso de Letras da UFPR, da disciplina de *Literatura e Leitura na Escola*. A organização destes resultados procura responder a quatro questionamentos específicos, que são os seguintes:

- 1 – As experiências de leitura e incentivos na infância, contribuem para os atuais hábitos de leitura dos estudantes?
- 2 – Os alunos que estão no fim da graduação em Letras estudaram escritoras mulheres na Universidade tanto quanto estudaram escritores homens?
- 3 – Qual é a visão dos estudantes sobre os estudos da literatura brasileira escrita por mulheres na UFPR?
- 4 – Quais autores e autoras os estudantes, como futuros professores, pensam em levar para a sala de aula, para seus alunos, futuramente?

4.1.1 MEMÓRIAS DE INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA E A MANUTENÇÃO OU NÃO DO HÁBITO DE LEITURA

Algumas das perguntas deste questionário consistiam em descobrir se os estudantes veteranos do Curso de Letras foram incentivados a ler quando criança. Em contraste com esse dado, se a formação no Curso de Letras incentivou ou não a manutenção do hábito de leitura nesses estudantes. Dos 20 alunos entrevistados, 16 afirmaram terem recebido incentivo para ler quando eram crianças, e apenas quatro afirmaram que não tiveram incentivo. Os estudantes que confirmaram o estímulo a leitura liam contos, fantasia, histórias policiais, quadrinhos, tirinhas, série Vagalume,

gibis, folclore, contos de fadas, fábulas, sagas, a obra *Pequeno Príncipe*, Monteiro Lobato, Ruth Rocha, Vinicius de Moraes, entre outros.

Com base nesse dado é possível entender este público como um público leitor, a partir disso, os estudantes também foram questionados sobre o Curso de Letras ter sido incentivador com relação ao hábito de leitura, tendo em vista o fato de o curso ter uma grande carga de textos a serem lidos. Dos 20 estudantes, 15 afirmam que o Curso de Letras foi incentivador com relação ao hábito de leitura, sendo que boa parte das respostas ressaltam que o curso ajudou a ler literatura de uma maneira nova, com mais profundidade e maior reflexão sobre os textos estudados.

Um(a) dos(as) estudantes, chamado(a) nesta pesquisa como Estudante A, que havia noticiado que não recebeu incentivos para ler quando era criança, afirmou que o Curso de Letras lhe trouxe essa formação leitora depois de adulto(a), e hoje tem a literatura como seu objeto de estudo no mestrado, já que possui uma graduação anterior em Gestão Pública.

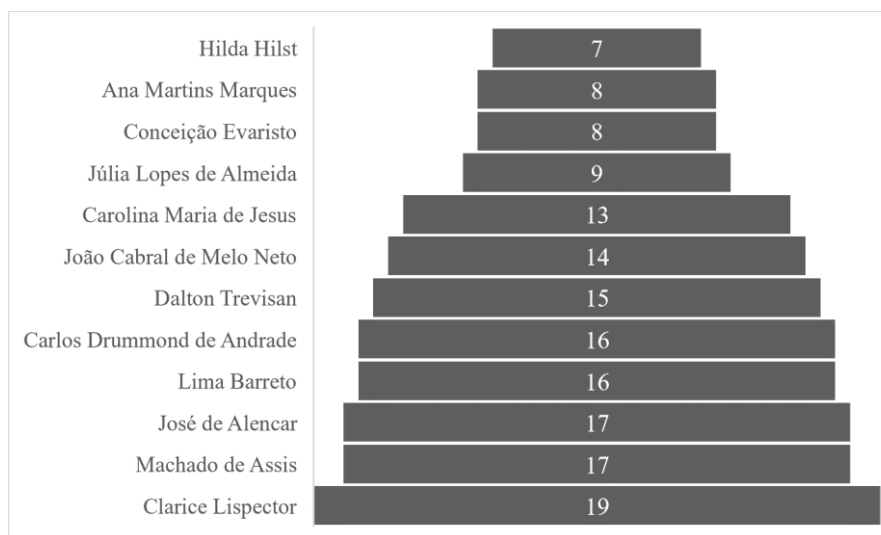
Segundo Rildo Cosson (2009), a leitura de ficção é um processo formativo tanto da linguagem quanto do leitor e escritor. E sugerimos ainda mais, como no caso do(a) Estudante A, a leitura de ficção é um processo formativo do pesquisador também, que acaba entrando em contato com a literatura a ponto de transformá-la em objeto de estudo na graduação e pós-graduação.

4.1.2 COMPARATIVO ENTRE ESTUDOS DE ESCRITORES HOMENS E ESCRITORAS MULHERES NA GRADUAÇÃO

Uma das importantes questões presentes no questionário era a Questão 7, que consistia em uma lista de escritores e escritoras cujos nomes deveriam ser assinalados se os estudantes tivessem estudado esses autores e autoras na Universidade. Os nomes selecionados pela pesquisadora foram: João Cabral de Melo Neto, Carolina Maria de

Jesus, Carlos Drummond de Andrade, Ana Martins Marques, Lima Barreto, Júlia Lopes de Almeida, José de Alencar, Conceição Evaristo, Machado de Assis, Clarice Lispector, Dalton Trevisan e Hilda Hilst. Os resultados seguem no Gráfico 1.

GRÁFICO 1 – ESCRITORES E ESCRITORAS QUE OS ALUNOS ESTUDARAM NA UNIVERSIDADE



FONTE: A autora (2023)

O Gráfico 1 consiste em mostrar os dados sobre quais autores e autoras os estudantes estudaram na UFPR, e os números ao lado dos nomes consistem na quantidade de vezes que esses autores e autoras foram citados pelos estudantes. Hilda Hilst aparece como a menos estudada, apenas por sete estudantes. Já Ana Martins Marques e Conceição Evaristo aparecem, ambas, com oito citações. Júlia Lopes de Almeida aparece citada por nove estudantes e Carolina Maria de Jesus por 13 estudantes. Depois aparecem João Cabral de Melo Neto, com 14 citações, Dalton Trevisan com 15 citações, Carlos Drummond de Andrade e Lima Barreto aparecem, ambos, com 16 citações. José de Alencar e Machado de Assis aparecem com 17 citações. E como a escritora mais estudada pelos alunos de Letras na UFPR, aparece Clarice Lispector, com 19 citações.

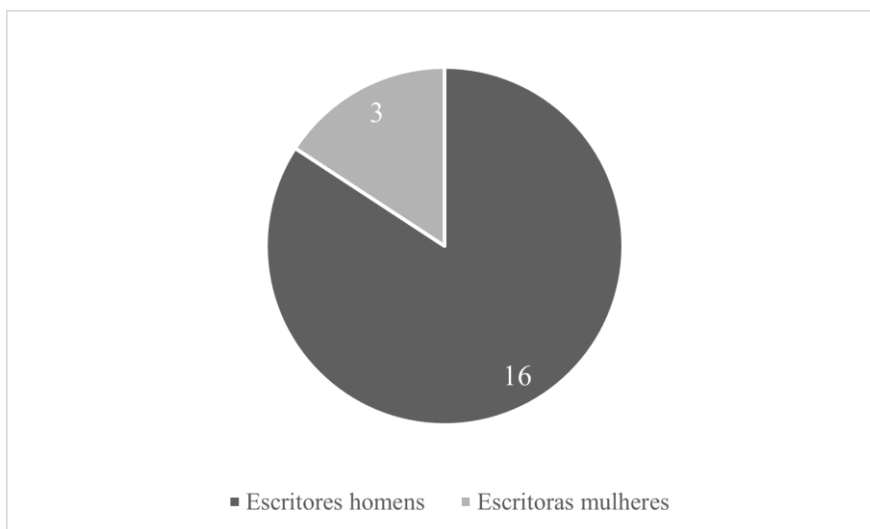
Um dado interessante observado no questionário é o de que os cinco primeiros nomes são de mulheres escritoras, portanto, em comparação aos escritores homens, as

mulheres parecem ser, de fato, menos estudadas nas disciplinas de literatura da UFPR. A única exceção apresentada é o nome de Clarice Lispector, inclusive se sobressaindo aos nomes masculinos como a única escritora citada por 19 estudantes.

Outra discussão importante com relação aos estudos de escritores e escritoras na Universidade é sobre as pesquisas científicas em literatura desenvolvidas pelos estudantes da graduação. Dos 20 entrevistados, 5 estudantes afirmaram que fizeram algum tipo de pesquisa científica, e quando questionados sobre quais autores ou autoras, responderam os seguintes nomes: Haruki Murakami, Yukio Mishima, Francisco Brito de Lacerda, Fabián Severo, Dalton Trevisan, Luís de Camões, Virgílio, Stephen King e Hilda Hilst. O único nome feminino citado por um estudante foi o de Hilda Hilst, demonstrando a escassa exploração dos nomes femininos em pesquisas científicas na UFPR, considerando o número de pesquisas feitas sobre nomes masculinos da literatura.

Outro dado relevante é referente às disciplinas optativas de literatura, que não constam na grade curricular como obrigatórias, portanto, o estudante tem certa flexibilidade em escolher a disciplina com base em seus interesses pessoais. Uma das questões do questionário consistia em descobrir se os estudantes fizeram alguma disciplina optativa que estudasse algum autor ou alguma autora especificamente, conforme Gráfico 2.

GRÁFICO 2 – DISCIPLINAS OPTATIVAS ESPECÍFICAS DE ESCRITORES E ESCRITORAS



FONTE: A autora (2023)

No Gráfico 2 consta a quantidade de nomes de escritores e escritoras citados pelos estudantes que afirmaram terem cursado disciplinas optativas específicas sobre autores e autoras. Em cor preta consta a quantidade de 16 nomes de homens escritores citados pelos estudantes e na cor cinza consta a quantidade de nomes de mulheres escritoras citadas, que foram 3. Por mais que 6 estudantes tenham citado que fizeram uma disciplina optativa sobre Júlia Lopes de Almeida, 2 estudantes sobre Clarice Lispector e um estudante sobre Ana Martins Marques, os nomes femininos se resumem a 3. Já a quantidade de nomes masculinos é muito superior, sendo 16 contabilizados no questionário: Guimarães Rosa, Machado de Assis, Dalton Trevisan, Monteiro Lobato, Lima Barreto, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Luís de Camões, Virgílio, Ovídio, Teócrito, Lucrécio, Catulo, Shakespeare, J.R.R. Tolkien e Franz Kafka.

A quantidade de nomes femininos é muito inferior à quantidade de nomes masculinos, mostrando, novamente, que os estudos da UFPR parecem ser mais aprofundados e diversificados sobre a literatura escrita por homens, e quando as mulheres escritoras são estudadas, trata-se de um número muito limitado. Isso pode ser explicado pelo fato dos próprios professores não terem tanto conhecimento dessa literatura escrita por mulheres quanto tem da literatura escrita por homens, portanto,

acabam reproduzindo os cânones (masculinos), conforme a professora Muzart (1995) afirma ocorrer nas universidades brasileiras, de um modo geral.

4.1.3 AUSÊNCIA DOS ESTUDOS DA LITERATURA BRASILEIRA ESCRITA POR MULHERES NA VISÃO DOS ESTUDANTES

Outra questão do questionário, a questão 11, consistia em descobrir se os estudantes acreditavam ter estudado igualmente escritores e escritoras, especialmente a partir do período literário depois do século XIX. Dos 20 entrevistados, 15 estudantes afirmaram não terem estudado igualmente, acreditando que estudaram mais escritores homens. Uma das respostas dadas por um(a) dos(as) estudantes, que será entendido(a) nesta pesquisa como Estudante B, foi considerada bastante interessante:

Na história da literatura brasileira são poucas as romancistas que receberam o devido destaque e reconhecimento. As últimas décadas propiciaram um verdadeiro “boom” do estudo de mulheres na literatura. A própria Maria Firmina dos Reis, há pouco tempo, passou a ser conhecida do grande público. (ESTUDANTE B) (grifos do autor).

O(a) Estudante B retoma as mesmas discussões da professora Zahidé Lupinacci Muzart, em *A questão do cânone* (1995), afirmando que nas últimas décadas algumas escritoras vêm sendo reconhecidas e estudadas nas universidades, passando a fazer parte do cânone literário nacional, como é o caso de Maria Firmina dos Reis.

3 estudantes afirmaram que estudaram igualmente homens e mulheres e 2 estudantes não responderam essa questão. Um dado relevante é o de que esses 3 alunos que afirmam ter estudado igualmente homens e mulheres são estudantes homens, portanto, é possível supor que a questão de gênero pode também ser levada em consideração nessas respostas, já que todas as mulheres – com exceção da que não respondeu – acreditam ter estudado mais escritores homens.

Quando questionados sobre o fato de terem deixado de estudar alguma escritora importante para a literatura brasileira na Universidade, 3 estudantes deixaram de responder e 4 afirmaram que acreditam não ter deixado de estudar nenhuma escritora importante para a literatura brasileira na universidade. Dos 20 alunos, 13 responderam que acreditam terem deixado de estudar escritoras importantes, os nomes citados foram: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Ana Martins Marques, Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Cecília Meireles. A maioria dos estudantes afirma ter deixado de estudar nomes femininos importantes da literatura brasileira, representando, em certa medida, uma visão mais geral dos estudantes do Curso de Letras da UFPR.

4.1.4 ESCRITORES E ESCRITORAS QUE OS ESTUDANTES PENSAM EM TRABALHAR COM SEUS ALUNOS NA SALA DE AULA, COMO FUTUROS PROFESSORES FORMADOS

Uma das questões do questionário também buscava entender quais escritores e/ou escritoras os estudantes levariam para sala de aula, tendo em vista que a disciplina era para alunos de licenciatura em Letras, portanto, de futuros professores. Essa questão foi pensada considerando as ideias de Muzart (1995) sobre o ensino dos cânones na Universidade, que acaba se refletindo também na Educação Básica, buscando averiguar se esses estudantes entrevistados continuam aprendendo e reproduzindo apenas os cânones ensinados por muitos anos na universidade brasileira, que é composto majoritariamente por obras de escritores homens.

Dos 20 estudantes questionados, dois estudantes deixaram de responder essa questão e 18 citaram quais escritores levariam para a sala de aula. Nomes bastante variados apareceram: Carlos Heitor Cony, Carolina Maria de Jesus, Lima Barreto, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Shakespeare, Guimarães Rosa, Murakami, Hilda Hilst, Ana Martins Marques, Rachel de Queiroz, Machado de Assis, Júlia Lopes de Almeida, José

de Alencar, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade. Esses escritores e escritoras aparecem em igualdade nas respostas, de modo a observar que esses estudantes, apesar de estudarem majoritariamente escritores homens na universidade, não deixam de estudar mulheres escritoras e de valorizar suas obras a ponto de levá-las para a sala de aula, como professores de literatura. Uma das mais interessantes respostas observadas nesta questão, era a última do questionário, parece dar um ótimo fechamento para esses resultados. Quando questionado(a) sobre quais autores ou autoras levaria para a sala de aula, o(a) estudante, reconhecido(a) como Estudante C, respondeu: “Rachel de Queiroz, Machado de Assis, Carolina Maria de Jesus e Guimarães Rosa, todos que me marcaram recentemente e que tenho vontade de levar mediações aos alunos, para que eles possam ler como eu li, com o mesmo prazer” (ESTUDANTE C).

A literatura é, segundo Cândido (2011), uma necessidade universal, já que o ser humano não é capaz de passar o dia sem “mergulhar” em ficção e poesia, portanto, pode ser considerada como um direito humano. Partindo dessa ideia, o(a) Estudante C defende o papel do professor como um profissional que ensina essa literatura de maneira prazerosa aos estudantes, de modo com que tenham acesso e gosto por esse direito tão imprescindível para a formação humana.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos dados e nas discussões desta pesquisa percebeu-se a árdua trajetória feminina para ingressar no mundo literário brasileiro, pois somente a partir do século XIX as mulheres passaram a ocupar um espaço de atenção no âmbito literário nacional, até então um lugar composto de muitos homens. Com todos esses anos de apagamento dessa escrita feminina, até os dias atuais percebe-se uma discrepância nos estudos da literatura brasileira escrita por mulheres e, além disso, quando é estudada na Universidade, parece ser restrita às mulheres brancas.

Considerando esse aspecto dos estudos literários na universidade, durante a pesquisa foi possível perceber que a literatura brasileira escrita por mulheres indígenas, por exemplo, é um campo desconhecido para a maioria dos estudantes do Curso de Letras. Com relação às escritoras brasileiras negras, os estudantes parecem conhecer um número bastante limitado, que se resume a três ou quatro nomes. Com isso, é possível perceber que os estudos sobre literatura na UFPR não parecem aprofundar esses dois lados importantes e representativos da literatura brasileira.

Ademais, a pesquisa mostrou como os estudos literários da UFPR se concentram em nomes de escritores homens. Entretanto, ao que parece representar, como uma exceção nesse dado, o nome de Clarice Lispector, aparecendo como única mulher entre os nomes mais estudados e conhecidos pelos entrevistados. Também foi possível perceber que boa parte dos estudantes tem interesse em conhecer mais sobre a literatura escrita por mulheres, pois em boa parte dos questionários os estudantes afirmam ter conhecido, mas não aprofundado estudos sobre notáveis escritoras brasileiras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Eles e elas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1922.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. 11. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário. Teoria e prática*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

DEL PRIORE, M. (org.) & BASSANEZI, C. (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 10 ed. São Paulo: Contexto. São Paulo: 2022.

DEPARTAMENTO DE LITERATURA E LINGUÍSTICA (UFPR). *Ementário DELLIN*. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1ynJCMVIWBilh5Z905GehOI5Q8MexDguX/view>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

D'INCAO, M. A. *Mulher e família burguesa*. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2022.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. 2004. *Estudos avançados*, vol. 17, n. 49, 2003, p. 151-172. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/6fB3CFy89Kx6wLpwCwKnqfS/?lang=pt>. Acesso em: 02 abr. 2023.

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 27, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1941>. Acesso em: 25 mai. 2023.

MUZART, L. *A questão do cânone*. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 85-93, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>. Acesso em: 11 mai. 2023.

NÚCLEO DE CONCURSOS (UFPR). *Lista das obras literárias indicadas para as questões de literatura*. Disponível em: https://www.nc.ufpr.br/concursos_institucionais/ufpr/ps2014/index.htm. Acesso em: 03 abr. 2023.

NÚCLEO DE CONCURSOS (UFPR). *Relação de obras literárias e referências bibliográficas para as disciplinas de Sociologia, Filosofia e Música*. Disponível em: <https://servicos.nc.ufpr.br/PortalNC/PublicacaoDocumento?pub=4144>. Acesso em: 03 abr. 2023.

RAMOS, M. P. Métodos quantitativos e pesquisa em ciências sociais: lógica e utilidade do uso da quantificação nas explicações dos fenômenos sociais. *Mediações: Revista de Ciências Sociais*. Londrina, PR, v. 18, n. 1, p. 55-65, jun. 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132102>. Acesso em: 03 abr. 2023.

SÃO PAULO (Prefeitura). Secretaria de Cultura. *As mulheres na Academia Brasileira de Letras*. Disponível em <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/noticias/?p=10201>. Acesso em: 01 abr. 2023.

SOIHET, R. *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*. In: DEL PRIORE, M. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2022.

TELLES, N. *Escritoras, escritas e escrituras*. In: DEL PRIORE, M. (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2022.

UNICAMP. *Unicamp anuncia que vai manter a lista de obras de leitura obrigatória para o Vestibular 2023*. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/noticias/2021/06/17/unicamp-anuncia-que-vai-manter-lista-de-obras-de-leitura-obrigatoria-para-o>. Acesso em: 15 abr. 2023.

Recebido em: 24/06/2023.

Aceito em: 16/08/2023.

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO

O Questionário referente à turma A está disponível em:

<<https://docs.google.com/document/d/1LKkxep3T72fYFC5ABVL2ZaGiEYkI9whHCiIPLMVhHtY/edit?usp=sharing>>



PROFESSOR CONVIDADO

GUEST PROFESSOR

AS AVENTURAS DA TEORIA LITERÁRIA NO BRASIL DA REDEMOCRATIZAÇÃO POLÍTICA

THE ADVENTURES OF LITERARY THEORY IN BRAZIL DURING POLITICAL REDEMOCRATIZATION

Susana Scramim¹

RESUMO: Construir a memória da disciplina Teoria Literária e seus dispositivos de legitimação na universidade brasileira no período de redemocratização política entre os anos de 1986 e 2000 é o objetivo maior deste artigo. As discussões em torno do que vem a ser considerado próprio do campo literário, o problema da reflexão e aplicação do conceito de dialética, a experiência com a democracia e com os intercâmbios latino-americanos serão considerados na análise das questões identificadas como cruciais para a institucionalização da disciplina nas universidades brasileiras.

Palavras-chave: Teoria Literária; literatura nacional; ensino; institucionalização; democracia.

ABSTRACT: Building the memory of the discipline Literary Theory and its devices of legitimation in the Brazilian university in the period of political redemocratization between the years of 1986 and 2000 is the main objective of this article. The discussions around what comes to be considered proper to the literary field, the problem of reflection and application of the concept of dialectic, the experience with democracy and with Latin American exchanges will be considered in the analysis of the issues identified as crucial for the institutionalization of the discipline in Brazilian universities.

Key-words: Literary Theory; national literature; teaching; institutionalization; democracy.

1. INTRODUÇÃO

Muito da culpa pelo declínio da leitura da literatura, especialmente nos cursos de Letras das décadas de 1960, 1970 e 1980, foi atribuído à crescente presença da Teoria

¹ UFSC, CNPq.

Literária como disciplina institucionalizada nesses mesmos cursos. Tal fenômeno pode ser observado em vários países como se constata nas bibliografias de Kaufmann (2011), Gerbaudo (2015) e Hidalgo (2020).

No Brasil, há esforços no sentido de compreender esse movimento da deriva da leitura da literatura nacional em direção a debates em torno de diferentes concepções do que viria a ser a própria literatura. Essa deriva foi, de fato, promovida pelos estudos teóricos da literatura. Sendo assim, urge documentar e fazer aparecer os contornos políticos e as consequências desse processo. Criar um arquivo da disciplina Teoria Literária se justifica no contexto brasileiro, tendo em vista a necessidade de ampliar a capacidade de pesquisa histórica no país, que deve ser pensada como maneira de elaborar dinâmicas de superação.

As emergências sociais e acadêmicas frente a uma revolução tecnológica em curso no planeta tornam inexorável o pensar a história da disciplina Teoria Literária. A eficácia da pesquisa nas Ciências Humanas está sendo questionada em nossa sociedade, que insiste em creditar à aplicabilidade imediata de uma teoria o fator determinante para a mediação do cotidiano humano com a ciência. A exigência das instituições de fomento, ao estabelecerem metas de produção científica envolvendo produtos aplicados, coloca as Ciências Humanas em desvantagem frente às demais áreas, em razão de sua não adequação à lógica da reprodução. Ao longo da última década, com uma motivação que vai desde a crise econômica até o retrocesso na aceitação das reconfigurações da área no Ocidente, as Ciências Humanas têm recebido um tratamento que conduz a área a uma completa descaracterização, se comparada aos seus primeiros movimentos promissores – em 1950 e 1970 – em relacionar pensamento individual ao coletivo social.

No âmbito da disciplina Teoria Literária, na polêmica protagonizada por Antoine Compagnon na década de 1980, discutiram-se os limites do interno e do externo ao texto, dos limites da Teoria como técnica e como invenção-revisão, da Teoria como ficção e/ou como filosofia da Literatura, da Teoria como história e como prospecção. Discuti-

se a autonomia literária e artística. A permeabilidade da sociologia literária às situações constatáveis no mundo exterior foi igualmente afrontada em nome de uma teoria do texto como prática discursiva subjetiva (Compagnon, 1998, p. 23-25). A complexidade dos resultados desses questionamentos gerou outra indagação igualmente complexa e necessária de ser desenvolvida, ou seja, a da busca pelo lugar de uma disciplina, e mais, pela indagação constante do que vem a ser a Teoria Literária.

Em razão desse contínuo movimento, Vincent Kaufmann, em *La faute à Mallarmé. L'aventure de la Théorie Littéraire* (2011), montou um quadro dos deslocamentos da área ao longo das últimas cinco décadas na França. Além de produzir um ensaio complexo, organizou uma série de entrevistas com professores de Teoria Literária produtores de diferentes abordagens científicas. No livro se pode perceber a sua abertura a algumas das linhas da Teoria Literária perpetradas por alguns dos professores que assinam as entrevistas, entre os quais Jonathan Culler, Gérard Genette, Werner Hamacher, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov. Kaufmann discute a possibilidade de se montar um quadro histórico do ensino da Teoria na Europa através da voz dos colegas teóricos; além da reconstrução de polêmicas, ele aposta na configuração da área de Teoria como um campo variado e complexo.

No âmbito americano, a revista *New Literary History*, no seu segundo número de 1983, apresentou uma enquete com professores de Teoria Literária de algumas universidades norte-americanas. As questões propostas aos professores, sendo que alguns deles se tornariam uma década depois teóricos de grande importância nos estudos literários, foram elaboradas pelo grupo de editores que contava com a colaboração de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Frederic Jameson, Hélène Cioux, Jonathan Culler entre outros. As questões eram relativas à relação entre Teoria e formação dos profissionais da crítica literária nas universidades, destacando-se a relação entre teoria, crítica literária e ensino. Entre os entrevistados estavam Terry Eagleton e Hans Ulrich Gumbrecht, além dos próprios editores, Iser e Jauss.

A Teoria Literária no Brasil da década de 1980, portanto, contemporânea ao debate francês e norte-americano, e contextualizada no período de redemocratização política, não ficou imune a essa discussão. Contudo, há ainda a necessidade da construção de discursos sobre essa disciplina no país em perspectiva histórica. Os debates – sempre desejáveis – marcados em nossa área por oposições entre estruturalismo, marxismo, estética da recepção e sociologia do texto literário que envolvem muitas questões relacionadas ao “nacional”, desdobradas nos diálogos nem sempre sem disputas entre o pós-estruturalismo e estudos culturais, ofereceram à área uma história com um quadro bem complexo de se narrar.

No período delimitado que circunscreve esta análise, os teóricos brasileiros envolvidos nesse marco temporal propuseram diferentes leituras e práticas de ensino para a Teoria Literária no Brasil.

Em 1975, Roberto Acízelo publica o livro *Teoria da Literatura* cujo objetivo principal é não restringir o debate à definição dos elementos estruturantes do texto criativo. Nesse livro, ele se propõe a ampliar a reflexão crítica de questões filosóficas que disputam o conceito de “Teoria”. Nessa disputa, encontram-se as demandas de uma Teoria que não se quer autônoma em relação ao mundo do conhecimento e, ao mesmo tempo, deseja manter sua especificidade. A reflexão de Acízelo sobre as singularidades da Teoria tem ligações com sua pesquisa de doutorado, feita sob orientação de Eduardo Portella, na UFRJ, mas que não deixou de seguir presente em toda sua produção bibliográfica acadêmica durante o período estudado por esta pesquisa.

Por sua vez, José Luís Jobim privilegia o estudo das ações de uma perspectiva teórica da literatura no ensino, tanto nos cursos de Letras, como na escola básica. Sua tese de doutorado, finalizada em 1986, também orientada por Eduardo Portella, tem o objetivo de compreender o modo pelo qual o uso do livro didático define a ideia de literatura nos anos finais do ensino básico. A organização de ensaios, publicados sob o título de *Formas da Teoria* (2003), escritos por teóricos brasileiros que tentam definir

conceitos importantes para o debate da crítica no Brasil, pode ser elencada como mais um modo de intervenção operado por Jobim no âmbito das discussões da Teoria no país. Com a finalidade de compor uma espécie de glossário da Teoria Literária, foram convidados a escrever sobre determinados conceitos professores de Literatura, Artes e Filosofia, sendo que alguns deles são: João Adolfo Hansen, Luís Fernando Medeiros de Carvalho, Arthur Nestrovski, Jorge Wanderley, Zilá Bernd, Célia Pedrosa, Claudia Neiva Matos, Roberto Acízelo, Lucia Santaella.

Em 1983, Luiz Costa Lima revisa, em uma segunda edição, a sua coletânea de textos fundamentais para os estudos da área, *Teoria da Literatura em suas fontes*, inicialmente publicado em 1975. Na segunda edição, já em dois volumes, foram incluídos outros textos seminais que, segundo o próprio Costa Lima, ofereciam debates inovadores para a Teoria Literária, ainda que pudessem conduzi-la a discussões que Costa Lima acreditava serem alheias ao campo próprio da literatura. O debate conceitual defendido por ele está relacionado à prática de leitura de literatura orientada pelo conceito de “mimesis”, na qual uma tensão necessariamente iria comparecer na recepção da literatura enquanto tal.

Na década de 1990, no país que começava a viver sob as orientações legais de uma nova Constituição, a Teoria Literária incluiu em sua agenda de estudos problemas que estavam relacionados a questões éticas da democracia e da sociedade globalizada, oferecendo com isso “corpo” – tomado tanto como conceito quanto matéria – aos problemas literários. Alguns professores de Teoria Literária e Literatura Comparada atuaram e produziram textos importantes que aportaram força interventiva às práticas disciplinares de Literatura e Teoria no quadro dos debates da literatura e cultura brasileiras.

A elaboração do conceito de “entrelugar do discurso literário latino-americano” por Silviano Santiago (1978) incluiu a categoria de autonomia e também certa liberdade na prática de leitura e escrita da literatura latino-americana frente ao seu dilema de

pertencer a uma cultura colonizada, desse modo, em diálogo com as teorias de Antonio Candido e Roberto Schwarz para a literatura brasileira. Em Silviano Santiago, a inclusão dos discursos literários e críticos no âmbito dos estudos pós-coloniais latino-americanos produziu uma diferença em relação aos seus antecessores brasileiros: a de que a literatura latino-americana escreve “contra”, isto é, “com + ante”, e produz, a partir disso, o seu “lugar” discursivo.

Em 1994, Eneida Maria de Souza publicou *Tempos de pós-crítica* com o qual contribuiu para o debate da Teoria e da Crítica Literárias com os conceitos de “cena literária” e de “sujeito biográfico” a partir dos quais o pesquisador de arquivos de escritores brasileiros pode acompanhar os jogos dos detentores do poder da escrita e do arquivo. Seu trabalho com a Teoria apontou, nos anos de redemocratização política da vida brasileira, a necessária convergência entre a Teoria Literária e Psicanálise na construção da historiografia.

Wander Melo Miranda deu ênfase, nesses mesmos anos, ao debate da função do gênero ensaio e autobiografia no âmbito da pesquisa acadêmica com os arquivos de escritores, o que ofereceu dimensão política ao trabalho filológico. Seu livro *A trama do arquivo* (1995) se propõe a discutir esses conceitos.

No final dessa década, Raúl Antelo, no contexto do seminário preparatório para o VI Congresso da ABRALIC, propôs no ensaio “Volver por uma ruptura imanente” pensar a Teoria Literária para fora do regime autonômico da literatura, contudo sem abrir mão do trabalho com ela. No final de 2015, publicou o livro *Archifilologías latino-americanas. Lecturas tras el agotamiento*, uma espécie de tratado filológico que se ancora nos conceitos de arquivo, montagem e criação.

Não é possível no contexto brasileiro da redemocratização, no que diz respeito ao ensino e prática da Teoria Literária, dissociar o saber coletivo produzido pela conversação científica e sua circulação no Brasil do seu âmbito latino-americano. A produção e circulação de saberes locais frente aos saberes estrategicamente

centralizados do poder cultural são elementos constituintes da Teoria. Em *Telquelismos latino-americanos: a teoria crítica francesa no entre-lugar dos trópicos* (2016), Jorge Wolff estudou a presença da Teoria Literária, operada por intelectuais franceses nos anos 1960 e 1970 – especificamente pelo grupo *Tel Quel* e sua revista homônima –, na produção crítica no Brasil e na Argentina. Fruto de sua pesquisa de doutorado finalizada em 2001, suas conclusões indicam que os latino-americanos leram, criticaram e transformaram a Teoria operada pelos críticos franceses, deslocando-a para os impasses vividos localmente, inseridos que estavam no contexto político e universitário de países que viviam sob regimes ditatoriais extremamente duros. Sua hipótese se confirma ao destacar que a Teoria Literária operada por intelectuais brasileiros e argentinos emerge em sua especificidade como “entre-lugar” crítico latino-americano e não a partir de uma “origem” no grupo *Tel Quel*, mas com seus problemas éticos específicos. O “entre-lugar latino-americano” funciona, nesse caso, como experiência de deslocamento e não como marcação de uma “procedência”.

Em uma rápida observação da pesquisa com a Teoria Literária nos países do sul do continente americano, pode-se constatar que em *Políticas de Exhumación* (2016), Analía Gerbaudo se propôs a criar um arquivo com as aulas de Literatura Argentina e de Teoria Literária na universidade pública de seu país entre 1984-1986 (anos de pós-ditadura) com o objetivo de visibilizar o processo de institucionalização da disciplina de Teoria Literária no momento da “post-ditadura” na Argentina. Seu escopo crítico abarcou não apenas o “aplicacionismo” da Teoria às aulas de Literatura e tampouco se restringiu à crítica ao excesso de “teoricismo”. Segundo a pesquisadora, esses são dois extremos de um mesmo problema que consiste em obturar o lugar potencializador da Teoria no incentivo à leitura, na conversação crítica, na pesquisa e nas decisões didáticas (Gerbaudo, 2014). Os diálogos entre Teoria, Crítica e Literatura têm a função de aportar material para futuras decisões pedagógicas na formação de novos leitores. As práticas de ensino e de leitura deixaram rastros em um conjunto de profissionais que se

apropriaram – conceito tomado a partir de Derrida em “Escolher sua herança” (2004) – tanto das descrições das aulas dadas, quanto dos textos ensaísticos sobre o ensino de literatura que esses professores escreveram.

Ainda que não seja possível propor um único lugar – sua legitimação mediante única fonte – para as práticas de ensino da Teoria e da Literatura e nem mesmo a possibilidade de uma única história para cada uma delas, penso que há uma emergência na área de Letras que advém de algo completamente exterior à própria Teoria que a ameaça e que poderá destruir a força de transformação e de desdobramentos internos que ela potencializa. Essa ameaça não está relacionada à demanda por incorporações de instrumentos tecnológicos ou de mudança de paradigma científico no tratamento das questões estruturais da prática literária. A ameaça vem do intuito de desqualificar – quitando-lhe o pertencimento ao estudo da Literatura – para destruir sua função na vida cultural. Trata-se da emergência de uma posição adversa ao pensamento teórico. E para a análise desse problema, parte-se do imperativo de que o discurso teórico não poderá se imobilizar, bem como não poderá ser tomado por uma definição simplista. A Teoria Literária ocupou de diferentes formas e a partir de distintos lugares uma posição relevante no transcurso da História. A análise do comportamento da Teoria Literária diante dos desafios a que foi submetida deve considerar a existência de um potencial de escândalo da Literatura que se desloca para a Teoria e que deriva dela, amplamente discutido por Avital Ronell (2008, p. 286), seguindo as lições de Jacques Derrida, ao associar os estudos de Teoria Literária a grandes tópicos e problemas da cultura (1967, 2001, 2007).

2. UM LUGAR DE CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO: A TEORIA

A Teoria Literária produz um saber que a transforma em disciplina – organiza-se a partir de um contrato recíproco entre sujeito da pesquisa e seu objeto que é igualmente

produto de uma subjetividade em processo (Derrida, 2001, p. 76-77). Derrida fala da impossibilidade de escrever a história enquanto totalidade, pois quando tratamos com a história, a ciência, a língua, lidamos com o mundo, ou seja, do tornar-se mundo do mundo. A história só é enquanto se faz história, sem garantias de retorno para uma ontologia, arriscando a sua pretensa correspondência consigo mesmo, sua identidade e sua homogeneidade (p. 295).

Por outro lado, para o filósofo, crítico literário e historiador Walter Benjamin, em suas teses sobre o conceito de história, há que insistir na tarefa do pesquisador motivada pela construção de um lugar que “não é o tempo vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'. [...] que faz explodir o *continuum* da história” (Benjamin, 1985, p.229-230). O sujeito motivado pela dialética seria o operador dessa explosão. Ele, quando conta sua história, é tomado por um desejo não apenas de escapar ao esquecimento e sim de oferecer outra maneira de agir frente ao que não tem mais capacidade autônoma para a ação. Esse indivíduo amplia a condição autobiográfica e se coloca na fronteira com a experiência social. Percebe que sua história apenas poderá ser construída com a mediação da história coletiva. Em *Berliner Kindheit* (1932) – publicado no Brasil em Benjamin (1987) – Benjamin retoma a proposição de uma construção da experiência histórica a partir da busca no passado do sujeito por uma felicidade produzida pelo processo de entender sua vida que passa. A construção de sua narrativa vincula-se, desse modo, ao “pensamento das relações”, operando montagens inéditas entre o sujeito e sua imagem projetadas nos espelhos da metrópole moderna. Tornando-se suscetível a manifestação da experiência autêntica do sujeito com seu objeto.

Dito isso, é importante destacar que não se está diante de quadros estáticos quando buscamos imaginar, analisar e relacionar história individual e coletivo social no âmbito da construção das disciplinas acadêmicas. Ao modo da pintura dos *Panorama* no final do século XIX, a totalidade é cogitada, entretanto, o que se pinta envolve movimento. Walter Benjamin observou um objetivo diferente na obra de arte como panorama cuja

intenção deliberada era a de endereçar-se a um grande público e despertar outros sentidos para a História.

Em 1958, Antonio Candido foi o responsável pela disciplina de Teoria Geral da Literatura, do currículo do curso de Letras da UNESP, em Assis. No âmbito dessa cadeira lecionou para os alunos ingressantes, com a colaboração de Naief Sáfy, o curso “Introdução aos estudos literários”. Em 1959, essa disciplina apresentava um programa com três tarefas: o trabalho com o manuscrito, o trabalho com o texto impresso e o trabalho com a autoria (Candido, 2005, p. 3).

Em 1961, ao regressar à USP para assumir a disciplina de Teoria Literária e Literatura Comparada, o mesmo conteúdo será oferecido, estimulando a consolidação de uma modalidade de pesquisa que viria a ser decisiva na produção crítica de alguns de seus mais destacados alunos e responsável por um modo de ensinar Teoria Literária nas cinco décadas seguintes (Ramassote, 2018, p. 35).

Um modo de ensinar, diga-se, no qual além de prover estudos gerais introdutórios e estudos teóricos especializados, indispensáveis para uma boa formação, valorizava e politizava os estudos literários, associando-os a uma leitura do “nacional” e seus problemas para a consolidação de uma nação moderna e autônoma.

Em 1961, Candido fundou o curso de graduação em Teoria Literária que, em 1962, passou a se chamar Teoria Literária e Literatura Comparada para se assegurar o estudo das literaturas estrangeiras bem como o espaço institucional para a Literatura Comparada. Segundo Sandra Nitrini (1994), os objetivos das disciplinas Teoria Literária e Literatura Comparada eram: “ensinar de maneira aderente ao texto, evitando teorizar demais e procurando mostrar de que maneira os conceitos lucram em serem apresentados como instrumentos de prática imediata, isto é, de análise” (Nitrini, 1994, p. 8). Na escolha de textos de cursos dos primeiros anos, constavam os de autores clássicos, contudo, os alunos de quarto ano e da Especialização tiveram a oportunidade de estudar escritores do Modernismo e de entrar em contato com os clássicos de

maneira atualizada (IDEM). Entre os primeiros cursos, assinalam-se, para o quarto ano, o de Teoria e análise do romance (1961-1962) e o de *O estudo analítico do poema* (1963-1964), sendo que esse último foi publicado pela FFLCH em 1987 em forma de livro, e o primeiro permanece inédito. Os primeiros cursos de quinto ano ou Especialização baseavam-se em seminários e aulas centradas num problema, visando à aquisição de técnicas avançadas de trabalho. Dessa maneira, foram ministrados nesse nível o curso de Ecdótica (Edição Crítica), com investigação e análise de manuscritos e o de crítica textual, tendo como objeto de aplicação os contos de Machado de Assis, em 1961; seminários sobre Quincas Borba, a cargo do professor e dos alunos, com o objetivo de construir uma interpretação coletiva, em 1962; seminários de análise de cinco poemas escolhidos a partir da obra de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto, em 1963 (Idem, p. 10).

Durante três anos, Candido foi o coordenador do curso, cujo corpo docente começou a ampliar-se a partir de 1964, com a contratação de Roberto Schwarz; em seguida, vieram a integrar o quadro docente Walnice Nogueira Galvão, Davi Arrigucci Júnior, João Alexandre Barbosa, Tele Ancona Lopes e Teresa Pires Vara, ainda na década de 1960. Mantinha-se o currículo básico inicial, com um primeiro ano de introdução aos estudos literários, e um quarto ano de Teoria Literária e Literatura Comparada. Na década de 1970, alguns novos professores passaram a atuar na área: Lucilla Ribeiro Bernardet, Marlyse Meyer, João Luiz Lafetá e Ligia Chiappini. Esse quadro tornou-se nas décadas seguintes determinante para os caminhos do ensino da Teoria Literária no Brasil, inclusive com Roberto Schwarz fazendo parte do quadro fundador do IEL, na UNICAMP, em 1978.

Em São Paulo, houve a disseminação de duas posições que demandaram políticas teóricas distintas. Haroldo de Campos criou claramente uma deriva em relação aos estudos de Teoria Literária empenhados por Antonio Candido. Com sua tese de doutorado, intitulada *Morfologia do Macunaíma*, defendida em 1972 e orientada por

Candido, na Universidade de São Paulo, Haroldo de Campos inicia sua carreira como professor de Teoria na PUC de São Paulo para propor uma diferença em relação ao conceito de “formação” tanto da literatura quanto dos quadros da crítica e do ensino de Teoria no Brasil. Como poeta concretista e editor das revistas *Noigandres* e *Invenção*, ele replica as discussões teóricas sobre a literatura que estavam sendo pautadas na França. Max Hidalgo, em seu estudo sobre a biblioteca de Haroldo de Campos, observa que as revistas literárias que ali se encontravam já nos anos de 1960 indicam essa conexão e atenção de Campos a essas discussões teóricas. Hidalgo destaca a presença da revista *Tel Quel* na qual é possível verificar, no ano de 1974, as anotações de Campos num artigo de Julia Kristeva nas quais ele ressaltava a relação entre a semiologia e aquilo que a Poesia Concreta estava fazendo. Hidalgo também esteve atento às consequências das disputas dos campos de força em jogo entre os intelectuais dissidentes de *Tel Quel* e os fundadores da revista *Change*. Haroldo de Campos manteve seu trabalho muito próximo de Jacques Roubaut e pareceu isolar a influência de Kristeva em suas leituras, após a dissidência entre os teóricos franceses. Indício esse cogitado por Hidalgo com base na observação da falta de marcas de leitura e páginas coladas fruto de defeitos de gráfica nos livros da teórica francesa, o que o levou a concluir que Haroldo de Campos talvez não os tenha sequer aberto (Nácher Hidalgo, 2018, p. 229).

Ainda assim, as questões teóricas propostas nos números de *Tel Quel*, em especial àquilo que se refere ao estruturalismo, frequentaram as páginas de *Noigandres* e *Invenção*. Em suas memórias, Lúcia Santaella descreve seu convívio com Haroldo de Campos e afirma que tanto o estruturalismo quanto a dissidência dele estiveram presentes na prática literária e de ensino de Teoria Literária do colega de instituição; essas teorias estiveram igualmente presentes nos seus programas de ensino do curso de pós-graduação da PUC-SP, que, mesmo tendo sido fundado por iniciativa de Lucrecia Ferrara, contou com a orientação intelectual de Haroldo de Campos e de seu trabalho como pesquisador da área de Teoria Literária.

O programa de pós-graduação na PUC-SP foi criado em 1970 com o nome de Comunicação e Semiótica, sendo o primeiro com essa configuração no Brasil. Entre seus primeiros professores estavam Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Leyla Perrone-Moisés, Willi Bolle; os professores convidados eram Boris Schnaiderman e Hans-Joaquim Koellreutter. O programa passou por sua primeira reforma curricular em 1978, quando ampliou os debates da Teoria Literária para a Comunicação, ainda dentro de uma motivação interdisciplinar da literatura, artes, música e meios de comunicação. Contudo, tinha na semiótica seu eixo conceitual integrador. Nesse momento o programa já contava com a presença dos professores José Segolin e Lúcia Santaella.

Enquanto o PPG em Comunicação e Semiótica se empenhava na inclusão da literatura no âmbito transdisciplinar de uma teoria das artes e da sociedade – lembremos que se tratava também da interdisciplinaridade entre arte, literatura e comunicação – o PPG em Teoria Literária e Literatura Comparada se detinha no estudo do texto literário e de suas teorias de análise. As linhas de pesquisa do PPG em Teoria Literária e Literatura Comparada eram então as seguintes: literatura e sociedade, estudos comparatistas da literatura, formas e gêneros literários, crítica e história literária. As do PPG-PUC em Comunicação e Semiótica eram as seguintes: regimes de sentido nos processos comunicacionais, processos de criação na comunicação e na cultura, dimensões políticas na comunicação. É importante ressaltar que essa comparação entre os cursos de Semiótica da PUC e de Teoria Literária da USP não será qualitativa, o objetivo é analisar historicamente os processos de institucionalização da disciplina Teoria Literária no sistema universitário brasileiro, em especial nesses cursos.

No Rio de Janeiro, na UERJ, até 1962, ano da reforma que unificaria os parâmetros curriculares nacionais para formação dos profissionais de Letras, não havia uma disciplina que fosse dedicada à Teoria Literária propriamente dita. Segundo Roberto

Acízelo (Acízelo, 2020, p. 277-279), havia uma disciplina que tinha como objetivo o estudo de certa “técnica” da literatura, muito próxima aos estudos de retórica e poética, e não tinha caráter obrigatório na formação do estudante de Letras. As disciplinas mais prestigiosas – que formavam uma espécie de cultura da cátedra – eram as de Literatura, que se dividiam entre os estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa. Em 1950, Afrânio Coutinho apresenta à congregação de professores da Faculdade de Filosofia do Instituto La Fayette, depois Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Estado da Guanabara, e agora Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), um projeto de criação da disciplina de Teoria Literária. Uma vez aceita e incluída em caráter obrigatório na formação, envolveu, sob a batuta de Afrânio Coutinho, uma dupla função: a de funcionar como estudos introdutórios e como “cúpula” da formação, “sinônimo de filosofia da literatura” (Coutinho, 1977, p. 2).

O processo de institucionalização da disciplina Teoria Literária, com a abordagem proposta por Afrânio Coutinho, passa a cogitar uma distinção operacional entre Teoria da Literatura e Teoria Literária como aquela que será determinante para a sua separação em campos de força distintos – e ao mesmo tempo complementares – a partir da década de 1970. Como consequência de sua ação “política”, a disciplina ganha importância e função no contexto mais amplo da formação. As distinções entre o que era “próprio” ao “literário” na Teoria, diga-se entre o “fora” e o “dentro”, entre Literatura, Filosofia e Ciências Sociais, começam a se entrincheirar no Brasil no anos de recrudescimento das ações governamentais durante a ditadura militar de 1964, quando os estudos das Literaturas nacionais, lidas a partir de uma perspectiva historicista, e dos estudos de Teoria da Literatura tomados como técnica – retórica e poética – passam a ser questionados pelo estruturalismo e posteriormente pelo pós-estruturalismo, separando conservadores, marxistas dogmáticos e progressistas libertários em polos opostos que foram determinados previamente pelos campos de forças da polarização política. Com essa divisão, as diferenças que formularão os conceitos de Literatura e de

Literário serão atravessadas no Brasil por elementos conceituais externos aos estudos de literatura.

Na UFRJ, de maneira semelhante ao que acontecera na UERJ, até a década de 1970 o ensino da Teoria Literária estava restrito ao estudo das técnicas e do “controle” do sentido do texto literário. De igual modo, até aquele momento, as disciplinas mais prestigiadas eram as de Literatura nacionais e não as de Teoria. Somente com a Reforma Universitária de 1967, e sobretudo com a escolha de Afrânio Coutinho para conduzir a implantação da Faculdade de Letras da UFRJ, começa-se a incluir nos currículos duas disciplinas básicas: Linguística e Teoria Literária. Em seus cursos, Afrânio Coutinho viria a dar destaque aos estudos de obras, autores, gêneros e épocas com base na investigação do texto e não na construção de panoramas históricos na formação do profissional em Letras. Os princípios metodológicos que organizariam as matrizes curriculares deveriam observar: o primado do texto, o primado da liberdade, o método de análise, a produção de escrita monográfica, a observação da teoria literária, valorização do ensaio em detrimento do texto informativo, e classes com pequeno número de alunos (Coutinho, 1977, p.157-159).

No Brasil, os estudos de Teoria no âmbito do discurso literário terão o estruturalismo como o divisor de águas, juntamente com o golpe civil militar em 1964. Esses polos não se reconciliarão na redemocratização iniciada em 1986. Essas disputas pela delimitação de campos de força na Teoria Literária se moldaram no Brasil até a década de 1980 e elas se alteraram durante a redemocratização política.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se constata é que houve um movimento de disseminação de campos de força no âmbito dos estudos literários, ampliou-se o conceito de “nacional”, diga-se, houve uma ampliação da ideia de fronteira e não a sua supressão, passou-se a considerar a

comunidade como um espaço onde habitam diferentes modos de falar e conceber o mundo. Essa ampliação de cosmovisões se deu em função do pensamento teórico que foi desenvolvido no âmbito do ensino de Teoria Literária nas universidades, contribuindo de maneira direta para a internacionalização através dos intercâmbios culturais. Quando Gisèle Sapiro (2015, p. 72) afirma que “la circulación de los modelos y de las maneras de hacer es la forma más directa de aprehender los intercambios interculturales” e, posteriormente, quando Sapiro insiste nas variações entre os modos de construir as categorias de análise dos estudos literários tanto na história como em diferentes espaços sociais (Sapiro, 2019, p.10), ela oferece hipóteses igualmente teóricas para a análise da institucionalização Teoria Literária no Brasil, já que é a observação tanto das possíveis marcas nacionais dos modos de ler como a precisão de direções dos fluxos e formas de apropriação em ditos espaços (Beigel, 2019) o que nos permitirá, ou bem ratificar e afinar, ou bem refutar nossas hipóteses sobre os caminhos da institucionalização e de circulação dos estudos literários no Brasil no arco temporal recortado como “formas” e “modos” de ler a literatura inserida em uma noção mais ampla de cultura (Sapiro, 2009, 2014, 2017).

Do mesmo modo que Vincent Kaufmann tentou responder a essas demandas da disciplina de Teoria Literária na França em 2011, com sua pesquisa publicada posteriormente sob o título *La faute à Mallarmé*, a análise que se apresenta neste ensaio se situa em meio ao próprio objeto que investiga. Trata-se de estudar a Teoria com a Teoria. Uma Teoria Literária pensada e praticada como utopia que conduz a um não-lugar discursivo, o *u-topos*, que, contudo, insiste em produzir discursos de esperança que não decepcionem. O que nos coloca especificamente no âmbito de uma prática mais de resistência do que de revolução de práticas e de conteúdo.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raul. A desconstrução é a justiça. Campinas: UNICAMP: Mimeo, 2011.

ANTELO, Raul. Lo viejo y lo nuevo. La categoría de superación en la enseñanza de literatura. *Katatay* año VII, 9: 59-69, 2011.

ANTELO, Raul. *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: EDUVIM, 2015.

ANTELO, Raul "Programa para un posgrado futuro". *El taco en la brea* 3, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre o método*. Tradução Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.

BARTHES, Roland. *Aula*, tradução Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*, tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: *Rua de mão única. Obras Escolhidas* Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, JoséCarlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEIGEL, Fernanda. Indicadores de circulación: una perspectiva multiescalar para medir la producción científico-tecnológica latinoamericana. *Ciencia, tecnología y política*, (3), 2019,1-9. Disponível em: <https://revistas.unlp.edu.ar/CTyP/article/view/9159>.

BEIGEL, Fernanda; GALLARDO, O. Productividad, bibliodiversidad y bilingüismo en un corpus completo de producciones científicas. *Revista Iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*, vol. 16, n. 46, p. 41-73, 2021.

BOURDIEU, Pierre. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales* 145, p. 3-8. 1989 [2002].

BOURDIEU, Pierre. *Les regles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Du Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris : Seuil. (1997).

BOURDIEU, Pierre. Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la recherche en sciences sociales* 126-127, 3-28. (1999).

BOURDIEU, Pierre. *Sociologie générale. Cours au Collège de France (1983-1986)*. Volumen 1. Paris : Raisons d'agir/Seuil. (2015)

BOURDIEU, Pierre. *Sociologie générale. Cours au Collège de France (1983-1986)*. Volumen 2. Paris : Raisons d'agir/Seuil, 2016.

- CANDIDO, Antonio. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. 3ed. Humanitas Publicações - FFLCH/USP São Paulo, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie. Litterature et sens commun*. Paris: Du Seuil, 1998.
- COUTINHO, Afrânio. *Universidade, instituição crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. São Paulo: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. Escolher sua herança. In: *De que amanhã. Diálogo*. Tradução: André Telles Revisão. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *O Cartao-Postal: de Socrates a Freud e além*. Tradução Simone Parelson. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2007.
- GERBAUDO, Analía. *La institucionalización de las letras en la universidad argentina (1945-2010). Notas 'en borrador' a partir de un primer relevamiento*. Volumen 1. Santa Fe: FHUC-CEDINTEL/UNL, 2014.
- GERBAUDO, Analía. *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1986*. (Santa Fe/Los Polvorines: UNL/Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016.
- GERBAUDO, Analía. How Does Literary Theory Cross Boundaries (or Not)? Notes on a case study. *Journal of World Literature*, vol. 2 (1), p. 92-103, 2016.
- HAMACHER, Werner. *95 tesis sobre la filología*. Trad. Laura Carugati. Madrid: Miño y Dávila editores. 2011.
- JOBIM, José Luís(org.). *Formas da Teoria*. Rio de Janeiro : Ed. Caetés, 2003.
- KAUFMANN, Vincent. *La faute à Mallarmé. L'aventure de la Théorie Littéraire*. Paris: Ed. Seuil, 2011.
- LIMA, Luiz Costa. Quem tem medo de teoria. Rio de Janeiro: *Opinião*, nº 159, 21 de novembro de 1975.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. 1. Ed. e 2.Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975 e 1985.

MIRANDA, Wander Melo(org.). *A Trama do arquivo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG : UFMG, Centro de Estudos Literários, 1995.

NÁCHER, Max Hidalgo. Leyla Perrone-Moisés y algunas modulaciones barthesianas en Brasil en torno a la crítica y la literatura. *Alea*, 18 (2), 344- 366, 2016

NÁCHER, Max Hidalgo. O dispositivo de leitura de Haroldo de Campos e os usos da biblioteca. *452ªF*, 19, 216-231, 2018.

NÁCHER, Max Hidalgo. *Los estudios literarios en Argentina y en España: institucionalización e internacionalización*. Analía Gerbaudo y Max Hidalgo Nácher, directores. Volumen 2. Tomo 1. *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*, 2020.

NITRINI, Sandra. Teoria Literária e Literatura Comparada. *Revista Estudos Avançados*, 8 (22), 1994.

RAMASSOTE, Rodrigo. A passagem de Antonio Candido por Assis. *Revista Unespiciência*, Edição 98, Assis, julho, 2018.

Review *New Literary History*. *Literary Theory in the University: a survey*. Vol. XIV, n. 2, Winter 1983. University of Virginia. Charlottesville.

RONELL, Avital. Confessions of an Anacoluthon: Avital Ronell on Writing, Technology, Pedagogy, and Politics," *Selected Works of Avital Ronell*. University of Illinois Press, 2008.

RONELL, Avital. "Derridémocratie". *Colloque International Derrida politique*. Paris : ENS. 2008.

RONELL, Avital. *Loser sons. Politics and authority*. University of Illinois Press. 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SAPIRO, Gisèle. Mondialisation et diversité culturelle : les enjeux de la circulation transnationale des livres. *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris : Nouveau Monde, 2009. p. 275-302.

SAPIRO, Gisèle. Inégalités et rapport de forces sur le marché mondial de la traduction. *Bibliodiversity*, p. 3-10, 2014.

SAPIRO, Gisèle. How Do literary Works Cross Borders or Not? A sociological Approach to World Literature. *Journal of World Literature*, p. 81-96, 2015.

SAPIRO, Gisèle. What Factors Determine the International Circulation of Scholarly Books? In: HEILBRON, J.; SORÁ, G.; BONCOURT, T. (orgs.). *The Social and Human Sciences in Global Power Relations*. Londres: Palgrave, 2017. p. 59-94.

SAPIRO, Gisèle. Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques. *Autonomies des Arts et de la Culture* , 4, p. 1-50, 2019.

SAPIRO, Gisèle, Leperlier, Tristan y Amihe Brahimí Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? *Actes de la recherche en Sciences Sociales*. 2018.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Como e por que sou professor de literatura*. Chapecó: Argos, 2020.

SOUZA, Roberto Acízelo de. José Veríssimo e a teoria da literatura no Brasil. In: SCRAMIM, Susana (org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 43-58,

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, Eneida Maria. *Tempo de Pós-crítica*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários. 2007.

Wolff, Jorge. *Telquelismos latino-americanos: a teoria crítica francesa no entre-lugar dos trópicos*. Rio de Janeiro: Ed. Papeis selvagens, 2016.

JOÃO CABRAL E A LITERATURA MEDIEVAL ESPANHOLA

JOÃO CABRAL AND MEDIEVAL SPANISH LITERATURE

Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra¹

RESUMO: O espaço e a cultura espanhola se evidenciam e se potencializam ao longo do fazer poético de João Cabral de Melo Neto. No percurso traçado pelo poeta até chegar a Sevilha, há um lugar para o diálogo com a produção literária espanhola. No presente artigo exploramos de que modo o poeta dialoga e se apropria de elementos estruturais e temáticos da literatura medieval espanhola para compor os seus versos.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Literatura medieval espanhola; Literatura brasileira.

ABSTRACT: Spanish space and culture are evident in and enhanced by João Cabral de Melo Neto's poetic work. On the poet's route to Seville, there is a place for dialogue with Spanish literary production. This article explores how the poet dialogues and deals with structural and thematic elements from Spanish medieval literature to compose his verses.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Spanish medieval literature; Brazilian literature.

Aproximar-se da obra de João Cabral de Melo Neto é – além de ir ao encontro do poeta da construção, do verso medido, da rima toante, da pedra bruta que se lapida em palavras – ter sempre em vista dois espaços insistentemente presentes no seu imaginário poético: Pernambuco e a Andaluzia. A intimidade adquirida e a consequente apropriação feita desses espaços gradualmente metonimizam-se na representação geográfica de Recife e Sevilha – a terra natal e a terra adotada – que, juntas, são as únicas capazes de marcar o poeta até a poesia e de propiciar-lhe o desafio de se fazerem ver em versos:

¹ UFPR.

AUTOCRÍTICA

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha
(Melo Neto, 2003, p. 430).

Se o encontro com Pernambuco se faz desde o olhar do menino, quando o poeta ainda vagueia nas visões que o Capibaribe lhe imprime, vacinando a sua linguagem do falar rico, a Espanha se faz conhecer pelo poeta viajante, como fêmea viva que o seduz.

A permanência de quatorze anos nesse país resulta não apenas frutífera nas suas produções tipográficas na Livro Inconsútil – pequena editora montada pelo poeta, na qual imprime os seus próprios livros e os de alguns amigos –, na criação da *Revista de Cultura Brasileña* e nas pesquisas históricas realizadas no Arquivo das Índias em Sevilha, mas sobretudo pela experimentação dessa terra e dessa cultura e pelo diálogo que estabelece com poetas, pintores e com a cultura popular local, que se tornaram fundamentais para a compreensão do seu posterior exercício poético.

A aproximação do espaço espanhol se faz com o cuidado de um cartógrafo que, se inicialmente dá a conhecer no seu mapa as coordenadas gerais de toda a Espanha, gradualmente centra o seu foco em Sevilha, chegando a conhecê-la tão intimamente e com tal propriedade que a descrição do espaço exterior cede lugar às expressões culturais mais genuínas da região, como são as *corridas de toro* e o flamenco.

Os primeiros registros de poemas ambientados ou tematizados no universo espanhol começam a fazer-se constantes no imaginário poético de João Cabral em “Paisagens com figuras” (1956). Predomina nestes poemas a descrição geográfica – de Castilla e da Catalunha, principalmente – feita a partir de um olhar de fora que vê os contornos, mas que ainda não se apropria do espaço observado:

IMAGENS EM CASTELA

Se alguém procura a imagem
da paisagem de Castela
procure no dicionário:
meseta provém de mesa
(...)
(Melo Neto, 2003, p. 125-126).

CAMPO DE TARRAGONA

(...)
Girando-se sobre o mapa,
desdobrando pelo chão
ao pé da torre quadrada,
se avista o mar catalão
(Melo Neto, 2003, p. 130-131).

Em “Quaderna” (1960), os temas espanhóis começam a percorrer um fértil e profundo caminho na aproximação do poeta à representação cultural genuinamente espanhola e à relação que estabelecerá entre tais representações e o seu fazer poético. Aparecem nesta obra três poemas imprescindíveis para a compreensão da simbiose mantida entre a cidade de Sevilha, o *baile* e o *cante* e a arte de João Cabral de compor versos; são eles, respectivamente: “Sevilha”, “Estudos para uma bailadora andaluza e “A palo seco”. O motivo da *corrida de toros* já presente em “Paisagens com figuras” (1956), no poema “Alguns toureiros”, se une aos outros três posteriores, completando o referencial cultural e a designação da sua construção poética.

Os motivos espanhóis continuarão presentes nas suas obras seguintes, como em “A educação pela pedra” (1966), “Museu de tudo” (1975) e “Agrestes” (1985), até chegar a “Sevilha andando” (1990). Nessa obra, o poeta apresenta uma coleção de poemas que submergem por completo no contexto espanhol e que marcam definitivamente a significação do espaço sevilhano no seu itinerário poético.

A premissa que apresentamos até aqui é a de que o espaço e as tradições espanholas ganham forma nos versos de João Cabral de Melo Neto, uma vez que, ao poetizar a terra, o autor também o faz com o seu povo. No entanto, isso não deve ofuscar

seu trabalho poético, necessário para realizar tal procedimento; também não deve nos impedir de observar a busca do autor por evitar a repetição dos lugares-comuns referentes à cultura hispânica e, especialmente, sua busca por evitar destacar as visões estereotipadas desse povo e suas tradições. Em correspondência enviada a Murilo Mendes, poeta que também dedicou parte dos seus versos à temática espanhola, lemos:

(...) só sou capaz de me interessar pela Espanha realista, a Espanha materialista, a Espanha das coisas. (...) Exemplo: as corridas de touro, coisa inadmissível a um Espanha-branca como eu: eu as diminuo às dimensões de uma dimensão estética; o canto flamenco, idem. (melo neto *apud* Mamede, 1987, p. 128-129).

As palavras escritas a Murilo Mendes reverberam poeticamente nos versos de “Lições de Sevilha” (Melo Neto, 2003, p. 614), poema que sintetiza com clareza o seu modo de reconstruir o espaço, aqui especialmente o sevilhano.

Deste modo, se acatarmos as palavras do pintor Paul Cézanne ao dizer que “sou a consciência da paisagem que se pensa em mim” (Cézanne *apud* Shiff, 2002, p. 348) e as transpusermos ao poeta cuja “atenção é um troço capaz de se fixar em coisas espaciais” (Jabor, 1999, s/p), certamente podemos identificar a reconstrução dos espaços e da cultura espanhola e atribuir a eles significações pertinentes no fazer poético de João Cabral de Melo Neto.

Discutir os elementos espaciais e culturais espanhóis e a sua presença nos versos cabralinos exige de nós, indiscutivelmente, realizar um percurso anterior e observar de que modo o poeta percorre as artes tidas como eruditas – a literatura e a pintura – para então chegar às artes populares – o flamenco e a *corrida de toros* –, não menos significativas para a construção da sua obra do que as primeiras.

No presente estudo, pretendemos nos aproximar do que denominamos o primeiro encontro de João Cabral com a Espanha, registrado nos diálogos que mantém com as artes literárias daquele país, de modo especial, como a literatura medieval espanhola aparece na composição e na temática dos seus versos.

Não são poucos os testemunhos dados pelo poeta sobre a sua identificação com a literatura espanhola, de maneira especial, com a literatura medieval, com a *Generación del 27* e com as vanguardas catalãs, como o grupo *Dau al set*. Cada um desses períodos literários ficarão impressos no fazer e nos versos cabralinos, do mesmo modo que a sua presença não passa despercebida na obra daqueles com quem compartilhou a sua compreensão da arte poética.

Mantendo uma organização cronológica, dada a impossibilidade de tratar de todos esses encontros no presente estudo, propomo-nos a nos aproximarmos aqui das relações estabelecidas por João Cabral com a literatura medieval espanhola. Em entrevista recolhida por Félix de Athayde, diz o poeta:

Foi só na Espanha que tive o primeiro contato com os clássicos. Desde o “Poema do Cid” a Gonzalo de Berceo e ao Século de Ouro. Tudo me impressionou fortemente. E de certo modo me influenciou. Eu não conheço tão bem Gil Vicente, por exemplo, como Berceo, que estudei verdadeiramente anos a fio. (Melo Neto *apud* Athayde, 1992, p. 31).

Unimos a esta declaração outra, dada a Antônio Carlos Secchin, sete anos mais tarde:

Quando fui para a Espanha, não tinha conhecimento da antiga literatura brasileira, e continuo sem ter. Mas estudei a velha literatura ibérica para compensar essa falta de *back-ground* cultural. Comecei a estudá-la – sou um leitor doentio – pelo poema do Cid”. (Melo Neto *apud* Secchin, 1999, p. 329).

Para entender a aproximação do poeta a este período literário, é necessário saber que na literatura medieval espanhola desenvolveram-se predominantemente dois tipos de versos que eram transmitidos oralmente: os *cantares de gesta* e os romances. Os primeiros, que têm por grande representante ibérico o “Cantar de Mío Cid”, caracterizavam-se pela descrição dos feitos heroicos e pela imortalização da figura de um herói e de um momento histórico determinado – neste caso, a Reconquista da Espanha invadida pelos mouros. Já os segundos, mais associados ao entretenimento do

que à educação moralizante dos *cantares de gesta*, dividiam-se em cantigas e poemas de tenção.

O “Cantar de Mío Cid” aparece explicitamente no poema “Medinaceli”, de “Paisagens com figuras”, que reproduzimos:

MEDINACELI

(Terra do provável autor anônimo do Cantar de Mío Cid)

Do alto de sua montanha numa lenta hemorragia do esqueleto já folgado a cidade se esvazia.	entre Leão e Castela, entre Castela e Aragão, entre o barão e seu rei, entre o rei e o infanção,	Pouca coisa lhe sobrou senão ocos monumentos, senão a praça esvaída que imita o geral exemplo;
Puseram Medinaceli bem na entrada de Castela como no alto de um portão se põe um leão de pedra.	onde engenheiros, armados com abençoados projetos, lograram edificar todo um deserto modelo.	pouca coisa lhe sobrou se não foi o poemão que poeta daqui contou (talvez cantou, cantochão),
Medinaceli era o centro (nesse elevado plantão) do tabuleiro das guerras entre Castela e o Islão, (Melo Neto, 2003, p.124-125)	Agora Medinaceli é cidade que se esvai: mais desce por esta estrada do que esta estrada lhe traz.	que poeta daqui escreveu com a dureza de mão com que hoje a gente daqui diz em silêncio seu <i>não</i> .

Estes versos são fundamentais não apenas para observarmos o conhecimento das produções medievais que o poeta já enunciara em entrevistas, mas também, e especialmente, pela utilização de recursos destas obras para a realização dos seus versos.

O título do poema remete o leitor a uma apropriação espacial, confirmada na construção dos versos, que ora aponta a cidade como lugar estratégico durante o período da Reconquista e agora como uma cidade que vive do seu passado e esvazia-se em monumentos e praças. O espaço vital aprendido desta terra por João Cabral não é então o espacial, mas outro, indicado no subtítulo do poema “Terra do provável autor anônimo do Cantar de Mío Cid” e confirmado na sua penúltima estrofe: “pouca coisa lhe sobrou/ se não foi o poemão/ que poeta daqui contou/ (talvez cantou, cantochão)” (Melo Neto, 2003, p.124-125).

Muitos são os estudos realizados pela crítica literária espanhola sobre o aparecimento do “Cantar de Mío Cid” e a discussão sobre sua autoria continua sendo um dos temas mais recorrentes. Há os que defendam que o “Cantar de Mío Cid” é um representante da literatura popular por excelência e, como tal, transmitido anonimamente pelos *juglares* até a transcrição feita por Per Abbat no século XII e mantida na Biblioteca Nacional da Espanha até os dias de hoje. Esta oscilação entre o popular e o culto também se deixa ler nos versos cabralinos na ambiguidade do “provável autor anônimo” e na dualidade do “contou/cantou”. Como não nos interessa aprofundar a questão da autoria do épico espanhol, mas estabelecer a relação deste com os poemas de João Cabral, tomamos as palavras de Alan Deyermond referentes ao “Cantar de Mío Cid” que, ao nosso ver, também podem ser aplicadas à poética cabralina: “(...) creio que é obra de um poeta culto que utiliza muito bem as técnicas da épica oral e que foi composta para ser difundida pelos *juglares*. Esta mistura complexa de elementos orais e cultos, parece-me característica da épica espanhola ² (Rico; Deyermond, 1980, p. 83).

A poesia de João Cabral geralmente é rotulada como cerebral, densa, difícil e, assim, pouca ênfase se tem dado ao caráter popular da sua obra. A crítica muito pouco avançou da constatação feita por Benedito Nunes ³ das duas vertentes da poética cabralina: os poemas cerebrais e os poemas sociais, de vertente mais popular, como “O Rio” (1954), “O cão sem plumas” (1950) e “Morte e vida severina” (1956). Não encontramos estudos que analisem o uso dos elementos populares nos poemas tidos

² “(...) opino que es obra de un poeta culto que utiliza muy generosamente las técnicas de la épica oral y que fue compuesto para ser difundido por los juglares. Esta compleja mezcla de elementos orales y cultos, me parece característica de la épica española”. (Rico; Deyermond, 1980, p. 83). (todas as traduções de citações foram feitas pela autora).

³ Em “A educação pela pedra”, João Cabral de Melo Neto sintetiza as duas águas da sua expressão poética, uma voltada, sobretudo, para a captação da realidade social e humana, como em “Morte e vida severina”, outra para a captação do fenômeno poético em toda a amplitude, como em “Uma faca só lâmina”, que corriam separadas, e por vezes se tocavam nos seus livros anteriores (Nunes, 2007, p. 99).

como cerebrais, como é o caso de “Medinaceli”. Nele, como em tantos outros, o caráter narrativo e descritivo, que marcam a aproximação dos poemas sociais ao grande público, também podem ser lidos. Por isso subscrevemos anteriormente as palavras de Deyermond a Cabral, um poeta culto que sabe utilizar generosamente as técnicas da literatura oral, como bem afirmam Crespo e Gómez Bedate:

Cabral de Melo Neto é um poeta intelectual, disso não se pode ter dúvida, mas tem a mesma vontade de aproximar seus leitores da aventura mental que realiza que o poeta épico tinha de tornar vivas aos seus ouvintes as aventuras que narrava. Neste sentido, é um escritor realista e *popular pela sua atitude*, por não considerar a elaboração dos conceitos sobre os acontecimentos como privilégio de uma elite, mas como algo comum a todos, sendo que, para ele, o campo mental é tão real quanto o dos acontecimentos físicos. (Crespo; Gómez Bedate, 1964, p. 9)⁴.

O contato com essa literatura oral, no entanto, se dá muito antes da chegada do poeta à Espanha, ainda na infância, no engenho do seu pai⁵, como podemos ler nos versos de “Descoberta da literatura” (Melo Neto, 2003, p.421-422).

A discussão sobre a origem da literatura de cordel no Brasil é bastante controvertida. Há os defendem o seu aparecimento na Península Ibérica – como Mark Curran na sua “História do Brasil em cordel” (1998) – ao passo que aumentam os estudos sobre a sua genuinidade. Segundo a historiadora Márcia Abreu (1999), para colocar um exemplo, “o cordel é uma criação tão brasileira quanto o samba e a feijoada” (p. 45). O surgimento dos *romances* ibéricos não é menos discutido. Diversas teorias foram desenvolvidas a partir do século XIX e a mais aceita pelos medievalistas espanhóis atualmente é a proposta por Ramón Menéndez Pidal em seu estudo “Los

⁴ “Cabral de Melo Neto es un poeta intelectual, esto no puede dudarse, pero tiene la misma voluntad de asociar a sus lectores a la aventura mental que realiza que el poeta épico tenía de hacer vivir a sus oyentes las aventuras que narraba. En este sentido, es un escritor realista y *popular por su actitud*, en cuanto no considera a la facultad de elaborar los conceptos sobre hechos dados como privativa de una élite, sino como común a todos, en cuanto, para él, el campo mental posee la misma realidad que el de los hechos físicos” (Crespo; Gómez Bedate, 1964, p. 9)

⁵ “Quando eu era menino, os trabalhadores de engenho de meu pai vinham me chamar: “Vamos à feira, diz que saiu um romance novo. E à noite era eu quem lia para eles...”. (Melo Neto *apud* Athayde, 1992, p. 23).

juglares y los orígenes de la literatura española” (1957) de que o gênero é tradicionalmente oral, popular e anônimo. Vale lembrar ainda que os *romances* eram transmitidos pelos *juglares* e que somente nos séculos XVI e XVII foram transcritos aos *romanceros*, onde seguem conservados.

O que cabe destas considerações, anteriores a João Cabral de Melo Neto e sua obra, é a aproximação que o poeta realiza entre os *romances* e a literatura de cordel. Em “Descoberta da literatura” (Melo Neto, 2003, p. 421-422), como em “Medinaceli” (Melo Neto, 2003, p. 124-125), discute a questão da autoria-anonimato e transpõe para o espaço do engenho as cenas dos antigos *romances* narrados na Espanha medieval: as histórias que se repetiam na voz do “cego-alto-falante”, que muitas vezes era confundido com o autor das histórias que narrava.

O contato com a literatura medieval espanhola reafirma no poeta a importância do popular e a indiscutível presença dele na sua obra poética:

(...) o conjunto de minha poesia é mais simples que a poesia popular, sem rimas; minhas estrofes são mais curtas, porque não quero “distrair” o leitor, mas, em se tratando de uma obra que pretende contar o povo e se contar para o povo [*Morte e vida severina*], eu deveria utilizar a forma mais adequada, que é o metro popular do *romancero*, sempre vivo. É a nossa sorte: nós, artistas de tradição ibérica, podemos recorrer a esta mistura de popular e erudito, que vem das fontes. (Melo Neto *apud* Athayde, 1992 p. 23)

Vários versos cabralinos podem ser lidos como romances. Além dos de vertente social, que claramente se criam baseados nesta literatura popular, encontramos uma série de outros poemas que reproduzem o realismo, o caráter narrativo e o componente popular dos romances medievais. Avesso à musicalidade e a rima fácil, o poeta encontra na estrutura dos *romances de tenção* um modelo bastante frutífero. Vale a pena retomar algumas características deste gênero para identificá-lo na poética cabralina. Sabemos que se trata de uma composição dialogada, apresentada por dois trovadores, que defendem diferentes pontos de vista sobre o tema tratado, condicionados por certas regras de apresentação. Segundo Alberte Ansede Estraviz, a *tenção* sempre ficou

relegada ao segundo plano por conta deste caráter dialogado do gênero (Ansedo Estraviz, 1996, p. 34). Já Antxo Tarrío Varela acredita que, além dos valores literários intrínsecos que tem esse tipo de composição, aporta um material precioso de tipo historiográfico (Tarrío, 1990, p. 35). Tomemos alguns versos de “O Motorneiro de Caxangá”:

O MOTORNEIRO DE CAXANGÁ		
<p>IDA Na estrada de Caxangá todo dia passa o sol, (...)</p> <p>VOLTA Mas a estrada não pertence só ao sol aviador.</p>	<p>IDA Na estrada de Caxangá tudo passa ou já passou: (...)</p> <p>VOLTA Mas na estrada de Caxangá nada de vez já passou.</p>	<p>IDA Na estrada de Caxangá depois que a inaugura o sol, pares os mais estranhos todo o dia passam por; (...)</p> <p>VOLTA Mas na estrada de Caxangá nem tudo tem tal teor; por ela passa também uma gente mais sem cor.</p>

(Melo Neto, 2003, p. 218-221).

Como o condutor de um bonde que faz sempre a mesma linha, o poema está construído em quatro movimentos de ida e quatro de volta. Interessante é notar que a voz da ida percebe coisas opostas à voz da volta e que as diferenças complementam a construção do entorno de Caxangá. Neste exercício de complementaridade, podemos aproximar o poema cabralino aos poemas de *tenção* medievais. Se entendemos ida como a voz do Trovador 1 e volta como a voz do Trovador 2, percebemos que tudo que é dito pelo primeiro é negado pelo segundo com o uso da adversativa ‘mas’, reconstruindo uma atmosfera de competição que também é utilizada pelos repentistas nordestinos.

Entretanto, é em “Morte e vida severina” (1956) que o poeta faz uso mais considerável dos recursos aprendidos da literatura medieval espanhola. Sobre esta obra, diz João Cabral em entrevista a Antônio Carlos Secchin:

Com *Morte e vida severina* quis prestar uma homenagem a todas as literaturas ibéricas. Os monólogos do retirante provêm do romance castelhano. A cena do enterro na rede é do folclore catalão. O encontro com os cantares de incelenças é típico do Nordeste. Não me lembro se a mulher da janela é de origem galega ou se está em Pereira da Costa. A conversa com Severino antes de o menino nascer obedece ao modelo da tenção galega. (Secchin, 1999, p. 330).

A conversa a que se refere o poeta se dá entre Severino e Seu José. Partindo da discussão sobre a profundidade do rio, que alude à vida, Severino vai fazendo uma série de perguntas sempre contraditas pelo seu interlocutor, em um jogo bastante semelhante ao criado em “O motorneiro de Caxangá”.

Às palavras de João Cabral sobre a presença das literaturas ibéricas na construção da sua obra mais conhecida pelo grande público devemos acrescentar os aspectos de criação característicos da literatura medieval espanhola, que também se leem na saga do retirante nordestino. Entre eles, destacamos três que estão indiscutivelmente presentes na poética cabralina; são eles a forma, o descritivismo e o realismo.

Grande parte dos estudos realizados pela crítica, como já comentamos, destaca a importância dada pelo poeta à estruturação formal dos seus versos: a preocupação com a exatidão e com a contenção, procurando eliminar tudo o que não é útil, todo rebuscamento, todo adorno imaginativo, fugindo das rimas soantes e simples.

No que concerne à construção formal, encontramos dois ricos diálogos mantidos entre a obra poética cabralina e a literatura medieval espanhola. O primeiro, mais conhecido e defendido pelo próprio poeta, diz respeito ao uso da rima toante e da estruturação métrica do “Cantar de Mío Cid”:

Fiquei no ouvido com o ritmo desse poema [*El Cid*], que é o mesmo de *O rio*. Ritmo áspero, de coisa grosseira, mal acabada. Existe na Espanha um verso chamado de arte maior, com a primeira parte variável e a segunda fixa. Em *O rio* fiz o contrário: a primeira parte, a dos versos ímpares, é fixa, todos têm seis sílabas. (Melo Neto *apud* Secchin, 1999, p. 329).

Os versos de *arte mayor* comentados por João Cabral caracterizam-se por ter nove ou mais sílabas métricas (Quilis, 1975, p. 34). No caso específico do “Cantar de Mío Cid”, o uso destes se faz de maneira variável e nos seus 3.735 versos predominam os entre quatorze e dezesseis sílabas, divididos em dois hemistíquios separados por cesura (Montaner, 2000, p. 27):

A/qui s'/con/pie/ça/ la/ ges/ta (8)	de/ mi/o/ Cid el/ de/ Bi/var. (7) = 15
Po/bla/do/ ha/ mi/o/ Cid (7)	el/ puer/to/ de A/lu/ca/nt, (7) = 14
de/xá/do á/ Sa/ra/go/ça (7)	e/ las/ tié/rras/ d'a/cá (7) = 14
e/ de/xa/do á/ Hue/as (6)	e las/ tie/rras de/ Mon/tal/ván; (7) = 13
con/tra/ la/ mar/ sa/la/da (7)	con/pe/çó/ de/ gue/rre/ar, (7) = 14
a o/rien/te/ exe/ el/ sol (6)	e/ to/rnós' a/ e/ssa/ par/t. (7) = 13
Mi/o/ Cid/ ga/ñó a/ Xé/ri/ca (7)	e a/ On/da/ e a/ Al/me/nar, (7) = 14
Tie/rras/ de/ Bo/rri/ana (6)	to/das/ con/quis/tas/ las/ ha. (7) = 13

(Montaner, 2000, p. 27)

Verificamos como a parte fixa dos poemas é a da segunda parte de cada verso, com sete sílabas cada uma delas. Vejamos, agora, os versos de abertura de “O rio” (1954):

Sem/pre/ pen/sa/ra em/ ir (6)
 ca/mi/nho/ do/ mar. (5)
 Pa/ra os/ bi/chos/ e/ ri/os (6)
 nas/cer/ já é/ ca/mi/nhar. (6)
 Eu/ não/ sei/ o/ que os/ ri/os (6)
 têm/ de ho/mem/ do/ mar; (5)
 sei/ que/ se/ sen/te o/ mes/mo (6)
 e e/xi/gen/te/ cha/mar (6).
 (Melo Neto, 2003, p. 119)

Confirmam-se as palavras do poeta de que os versos fixos são os ímpares. No entanto, só poderemos considerá-los de *arte mayor* se juntarmos cada par de versos e os separarmos por uma cesura. Assim, teríamos:

Sem/pre/ pen/sa/ra em/ ir (6) ca/mi/nho/ do/ mar. (5) = 11
 Pa/ra os/ bi/chos/ e/ ri/os (6) nas/cer/ já é/ ca/mi/nhar. (6) = 12
 Eu/ não/ sei/ o/ que os/ ri/os (6) têm/ de ho/mem/ do/ mar; (5) = 11
 sei/ que/ se/ sen/te o/ mes/mo (6) e e/xi/gen/te/ cha/mar (6) = 12
 (Melo Neto, 2003, p. 119, metrficação nossa)

Ao apresentarmos os versos em *arte mayor*, os aproximamos da organização estrófica utilizada pelos mestres de Clerecía da Idade Média, cujo grande representante é Berceo, citado na epígrafe de “O rio” (1954). A *Cuaderna vía*, expressão derivada do latim (*quaterna/quater* = ‘quatro’ e *via* = ‘caminho’), caracteriza-se por ser uma estrofe de quatro versos, compostos por dois heptassílabos, separados em dois hemistíquios (Quilis, 1975, p. 76).

Os versos citados anteriormente cumpririam a estrutura estrófica, mas não a métrica da *cuaderna vía*. Vejamos então alguns versos de “Morte e vida severina” (1956):

- Mui/to/ bom/ di/a/, se/nho/ra, (7)
 que/ nes/sa/ ja/ne/la es/tá; (7)
 sa/be/ di/zer/ se é/ pos/sí/vel (7)
 al/gum/ tra/ba/lho en/con/trar? (7)
 - Tra/ba/lho a/qui/ nun/ca/ fal/ta (7)
 a/ quem/ sa/be/ tra/ba/lhar; (7)
 o/ que/ fa/zi/a o/ com/pa/dre (7)
 na/ su/a/ ter/ra/ de/ lá? (7)
 (Melo Neto, 2003, p.179)

Se unirmos estes versos como fizemos com os de “O Rio” veremos que seguem o modelo tradicional das estrofes da *cuaderna vía*:

- Mui/to/ bom/ di/a/, se/nho/ra, (7) que/ nes/sa/ ja/ne/la es/tá; (7) = 14
 sa/be/ di/zer/ se é/ pos/sí/vel (7) al/gum/ tra/ba/lho en/con/trar? (7) = 14
 - Tra/ba/lho a/qui/ nun/ca/ fal/ta (7) a/ quem/ sa/be/ tra/ba/lhar; (7) = 14
 o/ que/ fa/zi/a o/ com/pa/dre (7) na/ su/a/ ter/ra/ de/ lá? (7) = 14
 (Melo Neto, 2003, p. 179)

Falta-nos acrescentar que essa organização estrófica se caracteriza, no momento do seu aparecimento, pelo seu caráter popular. O desejo de que os versos chegassem ao povo promoveu a busca de uma forma que se aproximasse ao grande público. Deste modo, se a epígrafe de Berceo “quiero que compongamos io e tu una prosa” (Melo Neto, 2003, p. 118), na abertura de “O rio”, causa estranhamento ao leitor que conhece a opção

definitiva de João Cabral pelo texto poético, as palavras de Juan Valdés, em seu “Diálogo de la lengua” (2008) permitem-nos discutir a questão. Diz o autor: “a distinção do verso castelhano consiste em que de tal maneira é verso que parece prosa”⁶ (Valdés, 2008, s/p). Em entrevista recolhida por Helânia Cardoso, lemos as seguintes palavras do poeta brasileiro: “eu recebi mais da poesia espanhola. O que esse pessoal me mostrou, e me impressionou muito, é que não vale a pena escrever para o povo sem a forma que ele usa. É por isso que eu uso a forma narrativa” (Melo Neto *apud* Cardoso, 2007, p. 107). Os versos cabralinos de vertente social, então, também se parecem prosa e, como Severino narra o seu retiro, também o rio faz *a relação da viagem que faz de sua nascente à cidade do Recife*.

Contudo, não nos esqueçamos da presença da literatura popular brasileira na obra do poeta. Quando aproximamos o seu poema à literatura de cordel, aproximamo-lo também ao registro popular da redondilha maior, com sete sílabas métricas, usadas nestas produções. Reafirmando, porém, a constante presença da literatura medieval espanhola na obra cabralina, recordamos que a estrutura métrica dos *romances* também é feita em *redondillas mayores*, em língua espanhola compostas por oito sílabas. As palavras de Nicolás Extremera Tapia corroboram o apresentado anteriormente:

A materialidade visual das longas tiradas de versos de Berceo, a quem conhece tão bem, e a concreção da poesia de *arte mayor*, serão a partir daqui uma constante na obra de Cabral e o verso de sete sílabas em português, de oito em espanhol, será o único metro utilizado nos livros imediatamente posteriores: *Morte e vida severina* e *Paisagem com figuras*, e uma das formas métricas preferidas por Cabral ao longo de sua vida poética. (Extremera Tapia, 2004).

Essa constatação ecoa em alguns versos do poema “A Augusto de Campos” (Melo Neto, 2003, p. 485-486), que parece-nos refletir as questões levantadas até aqui:

⁶ “(...) la gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa”. (Valdés, 2008, s/p).

A AUGUSTO DE CAMPOS

[...]

Você reencontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas:
o pouco-verso de oito sílabas
(em linha vizinha à prosa)
que raro tem oito sílabas,
pois metrifica à sua volta;
a perda rima toante
que apaga o verso e não soa,
que faz andar pé no chão
pelos aceiros da prosa.
(Melo Neto, 2003, p. 485-486)

Para concluir estas primeiras considerações sobre a forma, é interessante aproximarmo-nos ao poema “Catecismo de Berceo” (Melo Neto, 2003, p. 359-360), uma lição muito bem aprendida por João Cabral:

1

Fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que diga,
para que isolá-la de entre
o folhudo em que se perdia.

3

Não deixar que saliente fale:
sim, obrigá-la à disciplina
de proferir a fala anônima,
comum a todas de uma linha.
(Melo Neto, 2003, p. 359-360)

2

Fazer com que a palavra frouxa
ao corpo de sua coisa adira:
fundi-la em coisa, espessa, sólida,
capaz de chocar com a contígua.

4

Não deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar as águas sem fim
noutras paralelas, latente.

Se nos detivermos no fragmento exemplificado do poema “A Augusto de Campos”, e às quatro estrofes do “Catecismo de Berceo”, podemos verificar como o poeta nos apresenta parte da sua exegese de composição: “As mesmas coisas e loisas são as vinte palavras sempre as mesmas/ de que conhece o funcionamento” (Melo Neto, 2003, p. 485-486). Palavras que se avizinham à prosa, no uso dos versos de oito sílabas que não se leem em “A Augusto de Campos”, escritos em redondilha maior, mas em “Catecismo

de Berceo”, de quem aprende a disciplina de canalizá-los em paralelas⁷. No que diz respeito à rima, o uso das toantes afasta os versos da sua popular musicalidade. E só assim, despida de artifícios e adjetivos, a palavra pode ser o que diz, sólida como a pedra.

Sintetizamos o anteriormente dito com as palavras de Jorge Guillén sobre Berceo, também cabíveis a João Cabral:

Berceo, versificador, se aproxima a uma novíssima arte: a da *cuaderna vía*. Por mais variados que sejam os seus temas, todos vão se ajustando a versos de quatorze sílabas, em grupos de quatro versos, e cada grupo apresenta quatro vezes a mesma rima. Molde, portanto, fechado. [...] um ritmo lento, monótono, grave. As estrofes de Berceo assentam sua visão do mundo sobre cimentos de firmeza, de segurança, e este ritmo contribui para a transmissão do que manifestam as palavras. (Guillén *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 145-146)⁸.

A mesma estrutura que se aproxima à prosa e dá espaço à narração é a que sustenta formalmente o descritivismo tanto das obras literárias medievais espanholas, quanto de alguns poemas de João Cabral, como “Morte e vida severina”. A tênue linha criada entre a descrição e a cópia do real observa-se na criação da saga de Mío Cid e Severino.

O realismo característico dos poemas épicos espanhóis que tanto chamou a atenção de João Cabral construía-se com o afastamento da tradicional épica grega, bem como da sua contemporânea épica francesa. A epopeia espanhola é basicamente histórica, fundamentada em acontecimentos reais e em dados topográficos e ambientais identificáveis. Os elementos maravilhosos, as forças sobre-humanas e os prodígios dos

⁷ “Os versos de sete sílabas que vocês (os espanhóis) chamam de oito, é o verso popular. (...) Apenas eu me voltei para o verso metrificado (eu não tenho nada de espontâneo), porque eu precisava de uma coisa exterior que me obrigasse. A minha imaginação funciona melhor canalizada que espontaneamente. O verso de sete sílabas é a medida natural, é um verso muito fácil” (Melo Neto, *apud* Extremera Tapia e Trias, 2006, p. 56).

⁸ “Berceo, versificador, se atiende a un novísimo arte: el de la cuaderna vía. Por muy varios que surjan sus asuntos, irán todos ajustándose a versos de catorce sílabas, en grupos de cuatro versos, y cada grupo presentará cuatro veces la misma rima. Molde, por lo tanto, muy estricto. [...] un ritmo lento, monótono, grave. Las estrofas de Berceo van asentando una visión del mundo precisamente sobre cimientos de firmeza, de seguridad, y este ritmo contribuye a transmitir lo que están manifestando las palabras” (Guillén *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 145-146).

deuses são substituídos pelos sentimentos cotidianos, por uma fé católica temerosa e por um homem, Rodrigo Díaz de Vivar – *El Cid* – cuja vida errática na busca da recuperação da honra o faz reconhecível e modelo para os seus.

No sertão, Severino, como muitos outros Severinos, também inicia o seu andar retirante. Os espaços e as personagens se esfumam e se multiplicam; o um que representava o todo, no “Cantar de Mío Cid”, é agora substituído por um todo, representado por um. Um homem de quem não se anunciam virtudes e fé, somente a dúvida da existência da vida e da morte.

Guardando os limites temporais e os objetivos dos dois textos literários anteriormente citados, propomos algumas aproximações entre eles. A primeira delas diz respeito ao realismo presente nas duas obras. Lemos em citação de Juan Luis Alborg: “O realismo espanhol, segundo a definição de Menéndez Pidal, consiste na concepção da ideia poética, muito próxima à realidade, com muita sobriedade”⁹ (Alborg, 1997, p. 21) e unimos a ela as palavras de Renato Suttana:

o realismo de Cabral, (...) implica um esforço sempre renovado de enxergar mais de perto e mais claramente do que se costuma fazer no ambiente da tradição. Não se trata apenas de um jogo estético, em que tradição e linguagem são postas em questão: trata-se de colocar a linguagem a serviço do real (Suttana, 2005, p. 111).

A apreensão do real, sóbria e claramente, é importante não apenas para compreender a concepção poética cabralina, no uso do concreto e do real já tantas vezes anunciado pela crítica, mas também para a inclusão da importância do visual em “Morte e vida severina” e nos poemas de temática espanhola:

Creio que uma das bases da minha poesia sempre foi, desde o princípio, essa coisa visual. Sempre achei que a linguagem, quanto mais concreta, mais poética. Palavras como *melancolia*, *amor*, cada pessoa entende de uma maneira. [...] Uma das coisas que me faz preferir a literatura espanhola à portuguesa é exatamente isso. A literatura portuguesa, como a galega, é muito subjetivista. É sempre o *eu*, o *eu*, o *eu* cantando estados de espírito. Na literatura espanhola, não. Um poema

⁹ “El realismo español, según define Menéndez Pidal, consiste en concebir la idealidad poética, muy cerca de la realidad, muy sobriamente” (Alborg, 1997, p. 21).

como *El Mio Cid* é como um roteiro de cinema. Há uma imagem no *Cid* de que nunca me esqueci. Num combate muito violento, num choque de cavalaria de mouros com a tropa do Cid, outro poeta qualquer do mundo diria “morreram tantos”... Ele diz tudo nesta frase: “Muitos cavalos fugiram sem seus donos”. É puro cinema. (Melo Neto *apud* Lucas, 2003, p. 95).

A descrição de um espaço determinado também caracteriza a busca pela aproximação do real-concreto. Assim, ainda segundo Alborg, no “Cantar de Mío Cid”, “ainda mais notável que a veracidade histórica é a exatidão geográfica e topográfica. Todos os lugares e povoados mencionados nos poemas realmente existem, e no lugar indicado”¹⁰ (Alborg, 1997, p. 60). O mapa apresentado no Cantar, porém, se desvanece na vagueza do sertão. O único guia e referência era o rio Capibaribe, seco pelo sol impiedoso: “Pensei que seguindo o rio/ eu jamais me perderia:/ ele é o caminho mais certo,/ de todos o melhor guia./ Mas como segui-lo agora/ que interrompeu a descida?” (Melo Neto, 2003, p. 172). Severino não tem outra escolha que seguir as contas do rosário-peregrino. A precisão dos nomes das cidades é substituída pela descrição da conformação deste espaço. Como pai-nossos, as cidades grandes estão afastadas uma das outras pelas ave-marias-pequeninas, tão iguais entre si.

De modo bastante similar ao espaço, podemos observar a construção das personagens e a relação mantida entre elas e os mundos que habitam. Com “El Cantar de Mío Cid” inaugura-se a tradição literária espanhola de associar ao nome de autores e personagens o seu lugar de origem. O epíteto atribuído ao *Cid* será, então, o de sua cidade natal: *Mio Cid el de Bivar*¹¹ (Anônimo, 2000, p. 80). Em “Morte e vida severina”, nos versos de abertura em que “o retirante explica para o leitor quem é e a que vai” (Melo Neto, 2003, p. 171), Severino, dentre tantos, constrói sua individuação não pelo nome da mãe, nem pelo nome do pai, mas pela região de onde vem. No entanto,

¹⁰ “(...) más notable todavía que la veracidad histórica es la exactitud geográfica e topográfica. Todos los lugares y poblaciones que se mencionan en el poema existen realmente y en el punto que se les sitúa” (ALBORG, 1997, p. 60).

¹¹ Cidade situada a 10km de Burgos, hoje conhecida como Vivar del Cid.

confirmando o que havíamos proposto, mesmo individualizando-se este Severino é ainda igual a tantos outros; é este um que personifica o todo.

Mesmo construídas de modos diferentes, as duas personagens cumprem o semelhante papel de representar a sua comunidade de origem. Corrobora esta afirmativa o trabalho de criação e descrição a que são submetidas. Constatamos que tanto *El Cid* quanto Severino se apresentam com uma economia de elementos descritivos, com uma contenção que revela leves contornos e cores das personagens, conhecidas muito mais pela maneira que atuam do que pelas suas características. As palavras de Dámaso Alonso sintetizam a questão no “Cantar de Mío Cid” e também podem ser empregadas para “Morte e vida severina”:

O Poema del Cid não é só uma admirável galeria de retratos. É a mais bela entre as obras da literatura castelhana na qual a caracterização é mais rápida, mais feliz, mais variada, mais intensa. [...] Impressiona a pouca matéria pictórica que foi utilizada para alcançar este resultado; resultado da leveza da mão e da pincelada. Os personagens – repito – se apresentam falando, é um suave, quase imperceptível detalhe estilístico que revela o fundo dos seus corações. (Dámaso Alonso *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 112)¹².

Mío Cid personifica o modelo de homem espanhol medieval tradicional, esguio, com barba, pele clara e cabelos castanhos, imagem recuperada *a posteriori* por Cervantes na sua descrição de Don Alonso/Don Quijote e por El Greco, em pinturas como “El entierro del conde de Orgaz”, nos rostos sempre os mesmos. Também Severino será igual aos outros Severinos fisicamente, na única descrição que temos da personagem ao longo de todo o poema:

na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,

¹² “El *Poema del Cid* es no sólo una admirable galería de retratos. Más aún es una de las obras de la literatura castellana donde la caracterización es más rápida, más feliz, más varia, más intensa. [...] Asombra cuán poca materia pictórica ha sido empleada para tal resultado; maravilla la ligereza de la mano y de la pincelada. Los personajes – repito – se nos manifiestan hablando, es un ligero, casi inapreciable matiz estilístico lo que delata el fondo de su corazón” (Dámaso Alonso *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 112).

no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
(Melo Neto, 2003, p. 171)

A síntese do individual e do coletivo apreendida nas duas obras se constrói nos caminhos que bem conhecem e pelos quais são bem conhecidos. São caminhos que os conduzem “ao mais fundo abismo do sofrimento (...) para fazê-lo[s] alcançar, no final do poema, o estado mais alto”¹³ (Spitzer *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 102), a vida. A problemática dos poemas não é, então, a vida interior dos protagonistas, mas a exterior arbitrariamente injusta que a cada um cabe viver. Mas ao final, é ela mesma, a vida, que responde com a sua presença viva nas duas formas de renascimento: a da recuperação da honra, no “Cantar de Mío Cid” e a de uma nova vida, em “Morte e vida severina”.

Traçados alguns paralelos entre o “Cantar de Mío Cid” e “Morte e vida severina”, não nos parece ousado defender o caráter épico da composição cabralina. A começar pelo uso do termo. A origem grega da palavra ‘épica’ – *epos* – tem como significado ‘narrativo/narração’, característica já comprovada nos versos de “Morte e vida severina” e em outros poemas de João Cabral. Se optarmos pela terminologia utilizada pelos críticos ibéricos – *Cantar de gesta* – também comprovaremos a aproximação desta obra com o gênero, uma vez que, segundo Alborg, a palavra ‘gesta’ é derivada do verbo latino *gero* que significa ‘fazer, construir’ (Alborg, 1997, p. 39), verbos tão recorrentes ao poeta que desde o início construiu a sua poesia.

Ao definir a ação épica, Camilo Valverde afirma que é “o conjunto de acontecimentos, unidos entre si, que constituem os esforços, os obstáculos e os meios que colaboram para o desenvolvimento de um acontecimento final. A ação deve ser uma, íntegra, grande e maravilhosa”¹⁴ (Valverde, 2023, s/p). Entendendo unidade e

¹³ “(...) al más hondo abismo del sufrimiento (...) para hacerle[s] subir, al final del poema, a lo más alto estado” (Spitzer *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 102).

¹⁴ “el conjunto de acontecimientos ligados entre sí, que constituyen los esfuerzos, los obstáculos o los medios que cooperan en el desarrollo de un hecho final. La acción ha de ser una, íntegra, grande y maravillosa” (Valverde, 2023, s/pj).

integridade como a apresentação de uma única ação a que confluem todos os fatos para a consecução de um mesmo fim, acompanhando a caminhada de Severino, enfrentando o sol do sertão, a imprecisão das paragens e a presença da morte, parece-nos inquestionável o coeso trabalho de construção do paradoxal fim do retirante, o seu encontro com a vida. E, se cabe alguma dúvida sobre a presença do maravilhoso no poema, há algo mais surpreendente que a vida superar a morte no sertão?

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. São Paulo: Mercado das Letras, 1999.
- ALBORG, Juan Luis. *Historia de la Literatura Española. I. Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos, 1997.
- ANÔNIMO. *Cantar de Mío Cid*. Montaner Alberto (ed.). Barcelona: Crítica, 2000.
- ANSEDE ESTRAVIZ, Alberte (org.). *Historia da literatura galega*. Vigo: A Nosa Terra, 1996.
- ATHAYDE, Felix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- CRESPO, Ángel; GÓMEZ BEDATE, Pilar. Poemas sobre España de João Cabral de Melo. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica. n. 177, 1964, p. 320-351.
- EXTREMERA TAPIA, Nicolás. Espanha na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Coojornal. Revista Rio total*, Rio de Janeiro, n. 382, 28 abr. 2004. Disponível em: <http://www.riotal.com.br/coojornal/academicos048.htm>. Acesso em: 30 jul. 2023.
- EXTREMERA TAPIA, Nicolás; TRIAS, Luisa. Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto, a praia do Flamengo, em 14 jul. 1993. *Maresia. Revista de la Asociación de los lusitanistas del estado español*. n. 1, p. 54-59, 2006.
- JABOR, Arnaldo. João Cabral mostrou o que a poesia poderia ser. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 19 out. 1999. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/arnald02.html>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia*. Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*. Bibliografia, Crítica Analítica e Anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero Hispánico*. Teoría e Historia. v. I. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

NUNES, Benedito. João Cabral: a máquina do poema. MÜLLER, Adalberto (org.). Brasília: Ed. UNB, 2007.

QUILIS, Antonio. *La métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1975.

RICO, Francisco; DEYERMOND, Alan. *Historia Crítica de la Literatura Española: Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1980.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SHIFF, Richard. *Cezanne y el fin del Impresionismo: estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid: Antonio Machado, 2002.

SUTTANA, Renato. *João Cabral de Melo Neto. O poeta e a voz da modernidade*. São Paulo: Scortecci, 2005.

TARRÍO VARELA, Antxo. *Literatura gallega*, Madrid: Taurus, 1990.

VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Disponível em:
<http://www.vallenajerilla.com/berceo/valdes/dialogodelalengua.htm>. Acesso em: 10 ago. 2008.

VALVERDE, Camilo. La poesía épica. *Mundo Cultural Hispano*. Disponível em:
<http://www.mundoculturalhispano.com/spip/>. Acesso em: 14 ago. 2023.



AUTOR CONVIDADO

GUEST AUTHOR

CONFISSÕES DE ESCRITOR – RICARDO CORONA*GUEST AUTHOR***QUESTIONÁRIO PROUST**

A Inglaterra vitoriana adorava jogos de salão. Quando Marcel Proust conheceu o Jogo das Confidências se apaixonou por ele e fez sua própria versão. O "Questionário Proust" já gerou experiências de todo tipo, de entrevista oficial a conversas de namorados... Aqui, numa nova versão, adaptada de novo, ele é usado para confidências literárias.

PROUST QUESTIONNAIRE

Victorian England loved parlour games. When Marcel Proust got to know Confidence Albums he fell in love with the idea and created his own version of it. The "Proust Questionnaire" has already spawned all kinds of experiences, from official interviews to lovers' chat... Here, in a new version, adapted once again, it is used for literary confidences.

Sua principal característica como escritor:

A diversidade é uma das minhas principais características.

A qualidade que você mais admira em um escritor:

A percepção de que o livro é uma pausa e não um fim.

A qualidade que você mais admira em um leitor:

A percepção.

Sua principal aspiração, ainda não realizada, como escritor:

É continuar na busca de uma poética que contenha força centrífuga, de dentro para fora, que demonstre cada vez mais uma ideia de arquipélago, que me permite trabalhar com a diversidade pulsante do mundo, sem fechá-la em uma ideia de obra.

Sua principal aspiração, já realizada, como escritor:

Ter escrito um épico contemporâneo: *Curare* (2011).

Sonho de felicidade, na vida do autor:

Dedicar-se apenas à literatura (lendo, escrevendo) e com longos períodos de ócio e viagens.

A maior infelicidade, na vida do autor:

A impossibilidade de escrever.

Dividindo a literatura em nacionalidades... qual país parece ter hoje a literatura mais interessante?

O México é um deles.

O que muda ao se ler literatura em língua estrangeira?

A leitura é mais intensa. O conhecimento dado, nativo de uma língua, também nos distrai. Por isso, na tradução, há mais amor e traição.

Um romance preferido?

La Lézarde, de Édouard Glissant.

Um poema ou um livro de poemas preferido?

aA. Momento de simetria, de Arturo Carrera.

Na Sala da Justiça dos escritores... qual o seu super-herói?

Henri Michaux e Cecilia Vicuña.

Personagens masculinas favoritas na ficção:

Macunaíma (*Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter), de Mario de Andrade, Pinto-Calçudo (*Serafim Ponte Grande*), de Oswald de Andrade, e Cobra Norato (*Cobra Norato*), de Raul Bopp.

Personagens femininas favoritas na ficção:

Scheherazade, Alice B. Toklas, Diadorim, Macabéa – de Clarice Lispector e a também relida por Conceição Evaristo –, Hortênsia...

Um livro que gostaria de ter escrito:

Libro sin tapas, de Felisberto Hernández

Trecho preferido de uma obra:

Do livro *Portrait des Meidosems*, de Henri Michaux:

Si grande que soit leur facilité à s'étendre et passer élastiquement d'une forme à une autre, ces grands singes filamenteux en recherchent une plus grande encore, plus rapide, pourvu que ce soit pour peu de temps et qu'ils soient sûrs de revenir à leur état premier. Et pour cela s'en vont ces Meidosems joyeux ou fascinés vers des endroits où on leur fait promesse d'une grande extension, pour vivre plus intensément et de là repartent excités vers des endroits où une promesse analogue leur a été faite.

Que eu traduzi assim:

Por maior que seja sua facilidade de se esticar e passar elasticamente de uma forma a outra, esses enormes símios filamentosos procuram outra ainda maior, mais rápida, desde que seja por pouco tempo e que se sintam seguros de poder voltar a seu estado inicial. E para isso partem esses Meidosems alegres ou fascinados rumo a lugares onde lhes prometem uma grande extensão, para viver mais intensamente, e de lá voltam a partir excitados rumo a lugares onde uma promessa análoga lhes foi feita.

Você está escrevendo agora?

Sim.

Bio-bibliografia resumida:

Ricardo Corona (1962) nasceu em Pato Branco, cidade próxima à tríplice fronteira Brasil-Argentina-Paraguai. Poeta e editor, tem atuado nas áreas de tradução, poesia, poesia sonora, publicação de artista, edição, performance, ensaio e curadoria de literatura e artes visuais. Em 2020, recebeu o prêmio Reconhecimento de Trajetória (1º lugar); também em 2020, o livro de haikus *Nuvens de bolso*, recebeu o prêmio Outras palavras; e em 2011, com seu livro *Curare*, recebeu o prêmio Petrobras e foi também finalista do Jabuti-2012. É autor dos livros *Cinemaginário* (SP: Iluminuras, 1999; SP: Patuá, 2014), *Tortografia*, com Eliana Borges, (SP: Iluminuras, 2003), *Corpo sutil* (SP: Iluminuras, 2005), *Amphibia* (Porto, Portugal: Cosmorama, 2009), *Curare* (SP: Iluminuras, 2011), *¿Ahn? [Abominable Hombre de las Nieves]* (Madri, Espanha: Poetas de Cabra Ediciones, 2012), *Ahn? [Abominável homem das neves]* (Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2012), *Cuerpo sutil* (Santiago de Querétano/México: Calygramma, 2014), *Mandrágora* (Ponta Porã: YiYi Jambo, 2016; Curitiba: Medusa, 2ª. edição ampliada, Medusa. 2017), *Morada do vazio* (SP: Iluminuras, 2023) e *Nuvens de bolso* (SP: Iluminuras, 2023); e dos CDs de poesia *Ladrão de fogo* (Curitiba: Medusa, 2001) e *Sonorizador* (SP: Iluminuras, 2007; Curitiba: Medusa, 2007). Traduziu, em parceria com Joca Wolff, os livros *Momento de simetria* (Curitiba: Medusa, 2005) e *Máscara âmbar* (Bauru: Lumme Editor, 2008), ambos do poeta argentino Arturo Carrera; traduziu *Livro deserto* (Curitiba: Medusa, 2014) e *Palavrarmais* (Curitiba: Medusa, 2017), ambos da poeta chilena Cecilia Vicuña; e *Retrato dos Meidosems*, do poeta belga-francês Henri Michaux (Florianópolis-Curitiba: Cultura e Barbárie-Medusa, 2022). Organizou as antologias *Outras praias* (SP: Iluminuras, 1997) e *Fantasma civil* (Curitiba: Medusa-Bienal Internacional de Curitiba, 2011). Em parceria com Eliana Borges, editaram várias revistas de poesia e arte. Depois de morar por uma década em São Paulo e mais três em Curitiba, mudou-se com Eliana Borges para o Recreio da Serra, em Piraquara, na região metropolitana de Curitiba.

Ricardo Corona (1962) was born in Pato Branco, city close to the triple frontier Brasil-Argentina-Paraguai. Poet and editor, has been working with translation, poetry, sound poetry, artist publications, edition, performance, essays and he is a curator of literature and visual arts. In 2020 he won the prize Reconhecimento de Trajetória (1º lugar); also in 2020, the book of haikus *Nuvens de bolso* won the prize Outras palavras; and in 2011 the book *Curare* won the prize Petrobras and was also nominated for the Jabuti-2012. He is the author of the books *Cinemaginário* (SP: Iluminuras, 1999; SP: Patuá, 2014), *Tortografia*, with Eliana Borges, (SP: Iluminuras, 2003), *Corpo sutil* (SP: Iluminuras, 2005), *Amphibia* (Porto, Portugal: Cosmorama, 2009), *Curare* (SP: Iluminuras, 2011), *¿Ahn? [Abominable Hombre de las Nieves]* (Madri, Espanha: Poetas de Cabra Ediciones, 2012, *Ahn? [Abominável homem das neves]* (Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2012), *Cuerpo sutil* (Santiago de Querétano/México: Calygramma, 2014), *Mandrágora* (Ponta Porã: YiYi Jambo, 2016; Curitiba: Medusa, 2nd. edition, Medusa. 2017), *Morada do vazio* (SP: Iluminuras, 2023) and *Nuvens de bolso* (SP: Iluminuras, 2023); and the CDs of poetry *Ladrão de fogo* (Curitiba: Medusa, 2001) and *Sonorizador* (SP: Iluminuras, 2007; Curitiba: Medusa, 2007). He translated, with Joca Wolff, the books *Momento de simetria* (Curitiba: Medusa, 2005) and *Máscara âmbar* (Bauru: Lumme Editor, 2008), both written by the Argentinian poet Arturo Carrera; he translated *Livro deserto* (Curitiba: Medusa, 2014) and *Palavramais* (Curitiba: Medusa, 2017), both written by the Chilean poet Cecilia Vicuña; and *Retrato dos Meidosems*, by the Belgian-French poet Henri Michaux (Florianópolis-Curitiba: Cultura e Barbárie-Medusa, 2022). He organized the anthologies *Outras praias* (SP: Iluminuras, 1997) and *Fantasma civil* (Curitiba: Medusa-Bienal Internacional de Curitiba, 2011). He and Eliana Borges edited several magazines of poetry and art. After living for a decade in São Paulo and three more in Curitiba, he moved with Eliana Borges to Recreio da Serra, in Piraquara, in Curitiba metropolitan area.