



---

# VERSALETE



### **Reitor**

Zaki Akel Sobrinho

### **Vice-Reitor**

Rogério Mulinari

### **Revista Versalete**

Publicação Semestral do Curso de Letras da UFPR

[www.humanas.ufpr.br/portal/letras](http://www.humanas.ufpr.br/portal/letras)

[www.revistaversalete.ufpr.br](http://www.revistaversalete.ufpr.br)

### **Editoras**

Nylcéa T. S. Pedra e Sandra M. Stroparo

### **Conselho Editorial**

Alice Leal (Universidade de Viena), Ángel Pérez Martínez (Universidad del Pacífico), Bernardo G. Lins Brandão (UFPR), Caetano Waldrigues Galindo (UFPR), Dirce Waltrick do Amarante (UFSC), Francisco Carlos Fogaça (UFPR), Isabel Cristina Jasinski (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 Ernani Fritoli (UFPR), Luiz Maximiliano Santin Gardenal (UFPR), Marcelo Corrêa Sandmann (UFPR), María Beatriz Taboada (Universidad Autónoma de Entre Ríos), 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 Praça de Souza Telles (UFPR), Rossana Aparecida Finau (UTFPR), Thiago Viti Mariano (UFPR), Cindy Mery Gavioli Prestes (doutoranda, UFPR), Luiza dos Santos Souza (mestranda, UFPR)

### **Pareceristas *ad hoc***

Adriano Scandolaro, Alex de Britto Rodrigues, Ana Carla Vieira Bellon, Ana Beatriz Matte Braun, Ana Carolina Werner da Silva, Ana Caroline Ferreira Costa, Andressa Cristine Marçal da Silva, Angelita Martens, Antonio Luiz Gubert, Antonio Carlos Zacarias Pinelli, Aristeu Mazuroski Jr., Caetano W. Galindo, Camila Damian Mizerkowski Crestani, Carolina B. Koppe Costa, Cesar Felipe Pereira Carneiro, Cilene Tanaka Kuczkowski, Cindy Mery Gavioli-Prestes, Crisbelli Domingos Brunet, Crislaine Lourenço Franco, Cristiana Sant'Anna Monteiro, Daniel Falkembach Ribeiro, Daniel Martineschen, Débora Soares de Araújo, Diamila Medeiros dos Santos, Eduarda Regina Drabczynski da Matta, Elianne Vanisse Martínez Izquierdo, Ewerton de Sá Kaviski, Fernanda B. Boechat, Fernando Cerisara Gil, Fernando Luís Barreto de Moraes, Francisco Roberto S. Innocêncio, Gabriel Dória Rachwal, Geisa Mueller, Gisele Thiel Della Cruz, Guida Fernanda Proença Bittencourt, Gustavo Nishida, Gustavo Capobianco Volaco, Ivan Justen Santana, Jair Ramos Braga Filho, Jaqueline Koehler, Jefferson Auri de Araújo, Jeniffer I. Alcantara de Albuquerque, João Paulo Partala, Joseane Mara Prezotto, Juliana Camila Milani da Silva, Juliana Weinrich Shiohara, Karla Renata Mendes, Katrym Aline Bordinhão dos Santos, Larissa Paula Tirloni, Ligia Souza Oliveira, Luiz Rogério Camargo, Marcelo Bourscheid, Maria Isabel da S. Bordini, Maria Júlia Fonseca Furtado, Maria Luísa C. Fumaneri, Mauricio Mendonça Cardozo, Mauro Marcelo Berté, Nathalia Saliba Dias, Nylcéa T. de S. Pedra, Phelipe de Lima Cerdeira, Raphael Pappa Lautenschlager, Rebeca Pinheiro Queluz, Renata P. de S. Telles, Rodrigo Gomes de Araujo, Ruth Bohunovsky, Sandra M. Stroparo, Tatiane Valéria R. de Carvalho, Wagner Monteiro Pereira, Yohan Barczynszyn



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

**Volume 2, Número 2, jan.- jun. 2014**

**Revisão e formatação dos textos**

Ágata Bressan, Fabiany Heloisa Gonçalves, Gabriela Ribeiro, Patrícia Barreto Mainardi Maeso,  
Ronaldo Tazoniero Machado, Sara Duim Dias, Thayse Letícia Ferreira

**Revisão dos textos em:**

Espanhol: Nylcéa T. S. Pedra  
Inglês: Caetano W. Galindo

**Editoração Eletrônica**

Wellington Nascimento (SCH/UFPR)

**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: Nylcéa T.S. Pedra e Sandra M. Stroparo,  
v.2, n.2( 2014). Curitiba, PR : UFPR, 2014.

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

1. Linguística – Periódicos eletrônicos. 2. Literatura –  
Periódicos eletrônicos. 3. Tradução e interpretação –  
Periódicos eletrônicos. I. Universidade Federal do Paraná. Curso  
de Letras. II. Pedra, Nylcéa T.S. III. Stroparo, Sandra M.

CDD 20.ed. 400

---

Sirlei do Rocio Gdulla CRB-9ª/985



## APRESENTAÇÃO

O número 2 da Revista Versalete confirma uma dos principais objetivos da nossa revista: ser espaço de divulgação variado e plural, apresentando textos de diversas áreas e enfoques, de diferentes universidades do Brasil e do mundo.

Consideramos que a revista também é um retrato das diferentes possibilidades de atuação (e de reflexão) que podem experimentar os profissionais da área de Letras, haja vista os textos publicados nesta edição, dentro das três grandes áreas temáticas da Versalete.

Esta edição também chega com um aumento no número de colaboradores (pareceristas, revisores, tradutores e conselho editorial), que não só tornam possível a leitura e análise do número crescente de textos que estamos recebendo, mas consolidam a proposta da revista, de ser um espaço de participação ativa de alunos de graduação, pós-graduação e professores.

Nas seções especiais, o nosso **Professor Convidado** é o professor Jorge Borges Neto, que faz um instigante trânsito entre a linguística e a literatura, enquanto o **Autor Convidado**, Cristovão Tezza, revela vários segredos do seu trabalho no nosso Questionário Proust.

Boa leitura.

Nylcéa T. S. Pedra e Sandra M. Stroparo  
Editoras



## SUMÁRIO

### *SUMMARY*

#### ESTUDOS LINGUÍSTICOS *LINGUISTIC STUDIES*

Estudo do VOT (*Voice onset time*) na fala curitibana  
*Analyzing Voice Onset Time in the speech of subjects from Curitiba*  
**9** Camila Haus  
Paola Machado da Silva  
Thiago André Lisarte Bezerra

*Appendix Probi* e a variação linguística no Português Brasileiro  
*The Appendix Probi and linguistic variation in Brazilian Portuguese*  
**30** Kayron Campos Beviláqua

Análise Acústica da vibrante múltipla /r/ no Espanhol e em dados de um aprendiz curitibano de espanhol como língua estrangeira  
*Acoustic analysis of multiple vibrant /r/ in Spanish and in data from a Curitiba apprentice of Spanish as a second language*  
**46** Eduardo Augusto de Mello

*Ethos* e discurso crítico  
*Ethos and critical discourse*  
**64** José Orlando C. do Monte Júnior

Considerações sobre o "mesmo" em Português Brasileiro  
*Considerations on "mesmo" in Brazilian Portuguese*  
**77** Andressa D'Ávila

#### ESTUDOS LITERÁRIOS *LITERARY STUDIES*

Voz e imagem: uma análise da presença da mulher negra em livros didáticos de língua Portuguesa  
*Voice and image: an analysis of the presence of black women in Portuguese textbooks*  
**94** Juliana Silva Santos

Breve estudo comparativo entre a construção feminina na *chick-lit* e na alta literatura  
*A short comparative study about the female construction in the chick-lit and literary fiction*

**107** Bárbara L. Martins

A perspectiva lobatiana sobre o trabalhador e a máquina em *O poço do Visconde*: uma relação de alienação  
*Lobato's perspective on labourer and the machine in O poço do Visconde: a relationship of alienation*

**120** Roberta Reis Bahia Tszesnioski  
Gilson Leandro Queluz

*Teogonia*: a gênese de uma nova tradução  
*Theogony: the genesis of a new translation*

**133** Rafael G. Tavares da Silva

Garret e Cervantes: questões sobre a ironia romântica  
*Garret and Cervantes: questions about Romantic irony*

**145** Iamni Reche Bezerra

A constituição de um eu poético em *Ariel*, de Sylvia Plath  
*The constitution of a poetic "I" in Sylvia Plath's Ariel*

**155** Mariana Chaves Petersen

Mestre e discípulo: um olhar sobre a relação de Dante e Virgílio na *Divina Comédia*  
*Master and disciple: a look at the relationship of Dante and Virgil in the Divine Comedy*

**168** Cíntia Follmann

La poesía existencial y social de Hérib Campos Cervera  
*The existential and social poetry of Hérib Campos Cervera*

**182** Patricia Beatriz Vallejos Alonso  
Jorge David Mendieta Marecos

O intelectual ficcionalizado em "*Madre, no entiendo a los salmones*"  
*The fictionalized intellectual in "Madre, no entiendo a los salmones"*

**192** Daniel Carlos Santos da Silva

Dom Quixote equivocando o mundo: outro aspecto da leitura de *Dom quixote de la Mancha* por Oswald de Andrade

*Dom Quixote equivocating the world: another aspect of Oswald de Andrade's reading of Don Quixote de la Mancha*

**205** Felipe Augusto Vicari de Carli

Machado de Assis e o "Instinto de nacionalidade": o nacionalismo romântico sob suspeita  
*Machado de Assis and "Instinto de nacionalidade": romantic nationalism under suspicion*

**216** Greicy Pinto Bellin

Para além do Romantismo: revisitando *O pároco da aldeia*, de Alexandre Herculano  
*Beyond the Romanticism: revisiting O pároco da aldeia, by Alexandre Herculano*

**229** Sérgio Luiz Ferreira de Freitas

A Babel feliz: *O prazer do texto* em *O ovo e a galinha* de Clarice Lispector  
*Happy Babel: The pleasure of the text in O ovo e a galinha, by Clarice Lispector*

**241** Maiara Usai Jardim  
Evely Vânia Libanori



*Wuthering heights*: trajeto de uma adaptação cinematográfica

*Wuthering heights: the trajectory of a cinematic adaptation*

**256** Tassia Kleine

Reflexões sobre o espaço no romance *Fronteira*, de Cornélio Penna

*Reflexions on space in the novel Fronteira, by Cornélio Penna*

**270** Érica Ignácio da Costa

Isso não é um octeto

*This is not an octet*

**282** Dafne Gualberto Skarbek

#### ESTUDOS DA TRADUÇÃO

*TRANSLATION STUDIES*

Brevíssima arqueologia da fidelidade

*A very short archaeology of fidelity*

**294** Luís Fernando Protásio

#### RESENHA

*REVIEW*

*Poética* — Ana Cristina César

*Poética, by Ana Cristina César*

**313** Clarissa Loyola Comin

#### PROFESSOR CONVIDADO

*GUEST PROFESSOR*

E se Pierre Menard escrevesse uma gramática?

*What if Pierre Menard wrote a grammar?*

**320** José Borges Neto

#### AUTOR CONVIDADO

*GUEST AUTHOR*

Questionário Proust

*Proust Questionnaire*

**333** Cristovão Tezza



ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

*LINGUISTIC STUDIES*

## ESTUDO DO VOT (*VOICE ONSET TIME*) NA FALA CURITIBANA

### *ANALYZING VOICE ONSET TIME IN THE SPEECH OF SUBJECTS FROM CURITIBA*

Camila Haus<sup>1</sup>

Paola Machado da Silva<sup>2</sup>

Thiago André Lisarte Bezerra<sup>3</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo investigar o *Voice onset time* (VOT) das consoantes oclusivas não vozeadas do português brasileiro a partir da análise do dialeto curitibano. Para tanto, a fala de informantes adultas do sexo feminino será comparada acusticamente. Ademais, este trabalho se propõe a apresentar uma análise comparativa dessa variante do PB, estabelecendo possíveis semelhanças e diferenças entre os dados aqui levantados e os resultados obtidos através de estudos já realizados em âmbito nacional, sobretudo aqueles relacionados ao dialeto catarinense.

Palavras-chave: VOT; oclusivas não vozeadas; dialeto curitibano.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze the Voice onset time of the voiceless stops produced by Brazilians by comparing the acoustic data obtained from female subjects who are speakers of the curitibano dialect. Furthermore, this paper establishes a comparison between the obtained data of this variety of Brazilian Portuguese and the results of experiments regarding another Brazilian variety, which is the one of the state of Santa Catarina.

Keywords: VOT; voiceless stops; curitibano dialect.

## 1. INTRODUÇÃO

Ao apontar e discutir algumas propostas metodológicas para a elaboração de pesquisas experimentais no campo linguístico, Llisterri afirma que “es evidente pues

---

<sup>1</sup> Licenciatura em Letras Português/Inglês, UFPR.

<sup>2</sup> Licenciatura em Letras Português/Inglês, UFPR.

<sup>3</sup> Licenciatura em Letras Português/Espanhol, UFPR.

que el futuro investigador deberá centrarse en una variedad dialectal, elegir una clase de consonantes y determinar en qué contexto fonético va a estudiarlas” (1991, p. 53). Destarte, o objetivo específico desta pesquisa será estudar o *Voice onset time* (doravante VOT) das consoantes oclusivas não vozeadas do português brasileiro, isso a partir da análise do dialeto curitibano, comparando acusticamente a fala de informantes adultas do sexo feminino (com faixa etária de 18 a 30 anos) e com grau de escolaridade similar. Tal grupo de informantes foi selecionado tendo em vista a nossa intenção de estabelecer relações com alguns estudos anteriores já realizados na área e que, por sua vez, serão devidamente apresentados no decorrer deste texto.

Além disso, este trabalho também se propõe a apresentar uma análise comparativa dessa variante do português brasileiro (doravante PB), estabelecendo possíveis semelhanças e diferenças entre os dados aqui levantados e os resultados obtidos por meio de estudos já realizados em âmbito nacional, sobretudo aqueles relacionados ao dialeto do estado de Santa Catarina. Nossa hipótese inicial é a de que os valores coletados e analisados através deste trabalho serão semelhantes aos dados postulados por Klein (1999), devido ao fato de nosso grupo de informantes apresentar características análogas ao da autora.

Assim sendo, vale mencionar que alguns trabalhos já foram desenvolvidos no intuito de analisar e descrever características do PB – tanto da fala adulta, quanto da fala infantil e, também, a partir da correlação com outros idiomas – utilizando como parâmetro o VOT. Entre tais estudos, citamos: Cristofolini (2008; 2013), Klein (1999), Schwartzhaupt (2012) e Cohen (2004). Tais pesquisas nos serão úteis à medida que oferecerão uma base teórica com a qual dialogaremos, a fim de corroborar ou não nossa hipótese. Todavia, no que diz respeito ao dialeto curitibano, ainda não se pode encontrar muitas pesquisas específicas sobre o VOT enquanto parâmetro para o estudo de segmentos plosivos não vozeados, fato que nos motivou a defini-los como nosso objeto de investigação neste trabalho.

Sabe-se que o português brasileiro apresenta três consoantes oclusivas não vozeadas ([p], [t] e [k]) e três vozeadas ([b], [d] e [g]). Nosso interesse neste trabalho é analisar como se constitui e se caracteriza o VOT no tocante às oclusivas não vozeadas através dos dados de um grupo específico de informantes. Dito isto, gostaríamos de, brevemente, assinalar algumas características acústicas que definem tais segmentos. Os correlatos acústicos dessas consoantes são tempo de silêncio (referente ao acúmulo de pressão intraoral, ou seja, obstrução absoluta do trato vocal pelos articuladores), barra de explosão (liberação da pressão pelos articuladores; tal “explosão sonora” corresponde à soltura da constrição inicial da passagem do ar gerada por articuladores em algum ponto do trato oral) e VOT (positivo ou nulo). Quanto à última pista visual que também está relacionada às consoantes oclusivas e auxilia na distinção da sonoridade dos segmentos plosivos, podemos defini-la como o tempo de início de vozeamento, ou seja, diz respeito ao tempo entre a soltura da oclusão e o início da sonorização. Cristofolini assinala tal fato a partir do diálogo com outros autores:

De acordo com Klein (1999), o tempo de início de vozeamento indica a relação temporal entre a soltura da oclusão do som plosivo (evento supraglótico) e o início da sonorização (evento glótico). O VOT refere-se então ao intervalo de tempo entre a soltura da oclusão do segmento e o início da sonorização: os segmentos vozeados apresentam o início da sonorização antes da soltura da oclusão, evento marcado por um VOT negativo, ao passo que os segmentos não vozeados apresentam VOT positivo ou nulo, pois a sonorização ocorre logo após a soltura da oclusão (CRISTOFOLINI, 2013, p. 53).

## 2. METODOLOGIA

Para a realização do presente estudo, o material foi coletado por meio de gravações realizadas em ambiente de acústica controlada. Desta forma, garantimos a qualidade dos registros e a fidelidade dos dados a serem analisados. Ao compor o *corpus* (vide anexo 1), as palavras foram selecionadas a partir de critérios que

permitted the analysis of VOT of non-voiced post-tonic consonants, since the phonetic environment should offer similar characteristics for all phonemes. For this, we selected words paroxytonas composed of three syllables (trissílabos) in which  $V_2$  and  $V_3$  are, necessarily, the vowel [a] and the consonant target of analysis is  $C_3$ .

Besides this, for the selection of words used in the test, the Corpus de Extratos de Textos Eletrônicos NILC/Folha de S. Paulo (CETENFolha) was accessed. This *corpus* was developed by the project *Processamento computacional do Português* and consists in a database<sup>4</sup> composed of about 24 million words of Portuguese Brazilian, based on the texts of the journal Folha de S. Paulo of the year 1994 (365 editions), including non-diary notebooks. These texts are part of the corpus NILC/São Carlos, compiled by the Núcleo Interinstitucional de Linguística Computacional (NILC).

After selecting the words<sup>5</sup> that met the criteria previously presented, or, in other words, permitted the analysis of VOT of non-voiced post-tonic consonants, it was necessary to limit a specific number for the words that we would consider more or less frequent in the use of speakers. For this, we calculated the average of the occurrence values of these words, taken from the database of the CETENFolha (the occurrences of words starting with lowercase letters were added to the occurrences starting with uppercase letters). The value of the average found was 65, so we considered words with more than 65 occurrences as more frequent and those with fewer than 65 as less frequent. Three words were chosen for each consonant, two of low frequency and one of high frequency. Below, follows the list of the words used in this study and their occurrence numbers in the CETENFolha:

---

<sup>4</sup> A lista de palavras deste banco de dados está disponível em: <http://www.linguateca.pt/acesso/tokens/formas.cetenfolha.txt>.

<sup>5</sup> As palavras selecionadas deveriam ser trissílabos, paroxytonas e  $V_2$  e  $V_3$  dessas palavras deveriam ser equivalentes à vogal [a],

[p]	EMPAPA	1
	ENCAPA	1
	ESCAPA	161
[t]	SUCATA	62
	MULATA	45
	GRAVATA	172
[k]	MACACA	24
	CASACA	24
	BARRACA	97

QUADRO 1 — PALAVRAS QUE CONTÊM OS FONES ANALISADOS E O NÚMERO DE REPETIÇÕES DAS RESPECTIVAS PALAVRAS NO BANCO DE DADOS DO CETENFOLHA.

A frase-veículo utilizada é do tipo “Digo \_\_\_ cada vez”, a qual foi repetida cinco vezes para cada consoante analisada. Foram selecionados seis informantes do sexo feminino, com idade entre dezoito e trinta anos. Portanto, foram nove frases repetidas cinco vezes por cada uma das seis informantes, totalizando 270 valores de VOT. Para a realização da gravação, as frases foram dispostas para serem lidas de forma aleatória, evitando que a repetição em sequência se tornasse previsível ao falante.

Para a extração dos valores de VOT, foi utilizado o programa *Praat*, versão para Windows (2000, XP, Vista, 7, 8), o qual está disponível gratuitamente no site: [www.praat.org](http://www.praat.org). Tal programa é vastamente utilizado na realização de pesquisas na área de fonética acústica.

Em sua dissertação *Estudo do VOT no Português Brasileiro*, Simone Klein afirma que o VOT “é um dos parâmetros acústicos mais eficientes para a distinção de consoantes oclusivas homorgânicas sonoras e surdas em todas as línguas que possuem contraste de sonorização”. Conforme dito anteriormente, o VOT caracteriza-se por ser o tempo de início de vozeamento, ou seja, é o intervalo de tempo entre a soltura dos articuladores (caracterizada pelo *burst*) e a retomada da vibração das

pregas vocais. Portanto, para a verificação da duração dos VOT, foi medida a distância no espectrograma entre o *burst* e o início da vibração da vogal seguinte. Abaixo são oferecidos alguns exemplos de medidas da duração do VOT de cada uma das consoantes oclusivas não vozeadas.

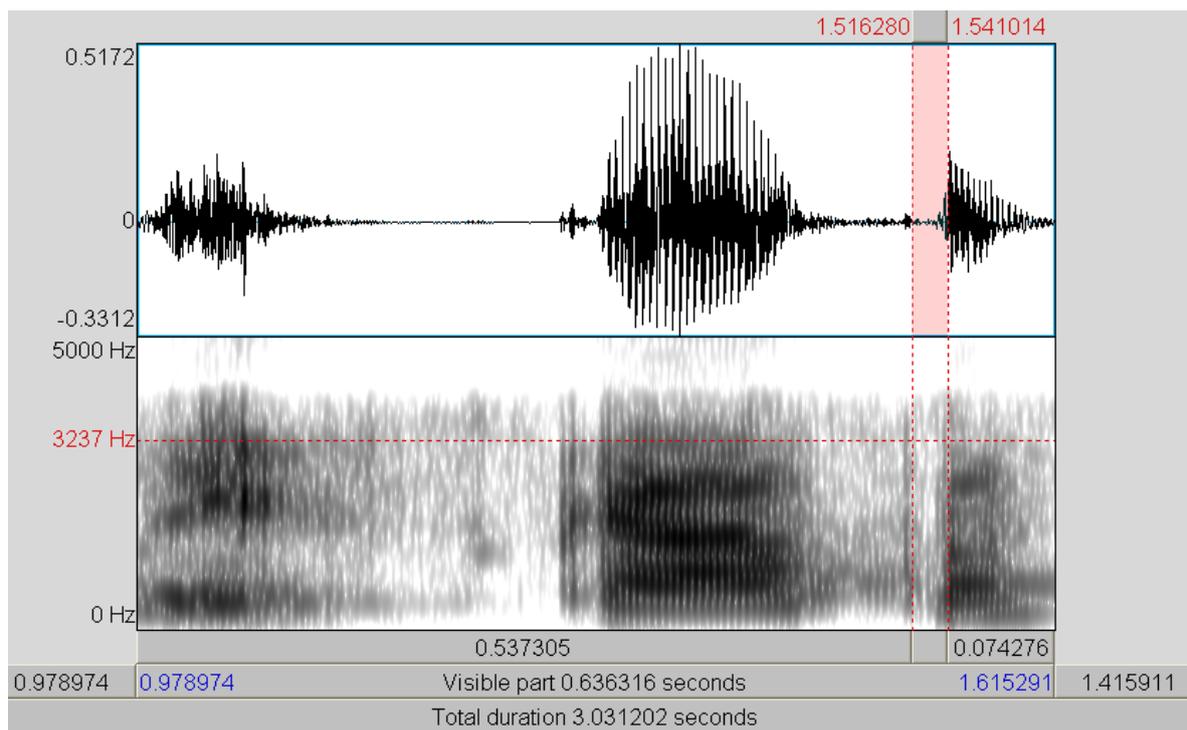


FIGURA 1 — DADOS DA PRODUÇÃO DA SENTENÇA “DIGO ESCAPA CADA VEZ”.  
INFORMANTE KLD

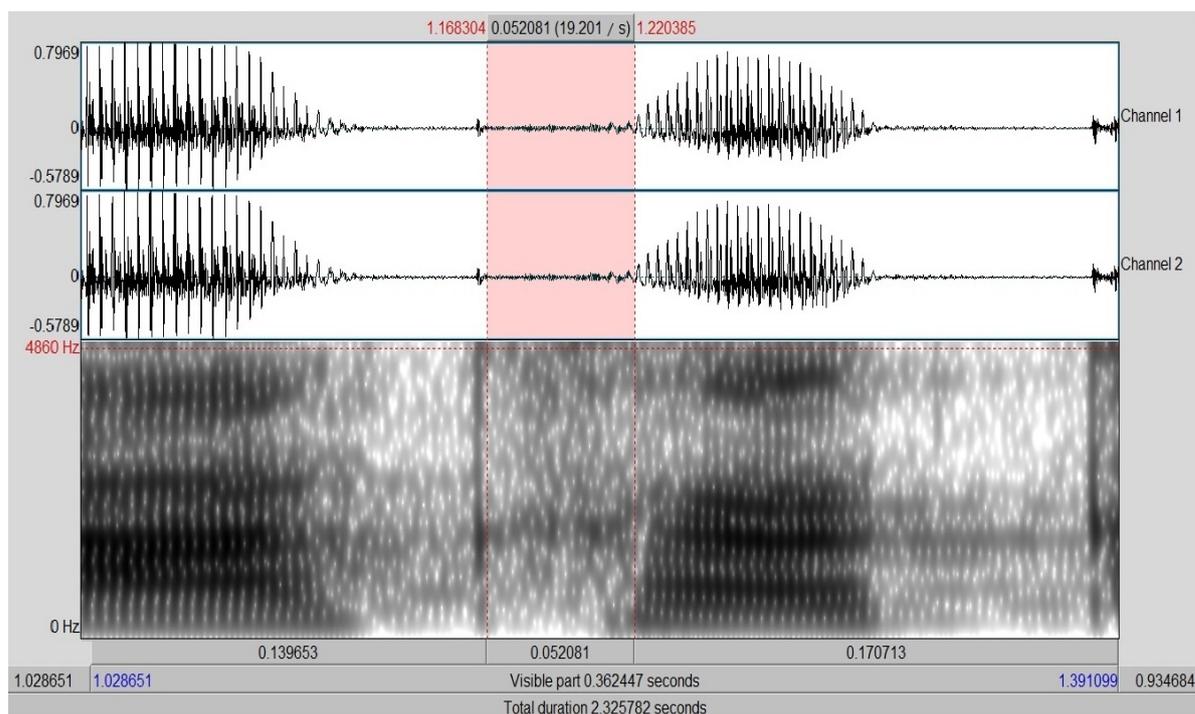


FIGURA 2 — DADOS DA PRODUÇÃO DA SENTENÇA “DIGO BARRACA CADA VEZ”.  
INFORMANTE ICL

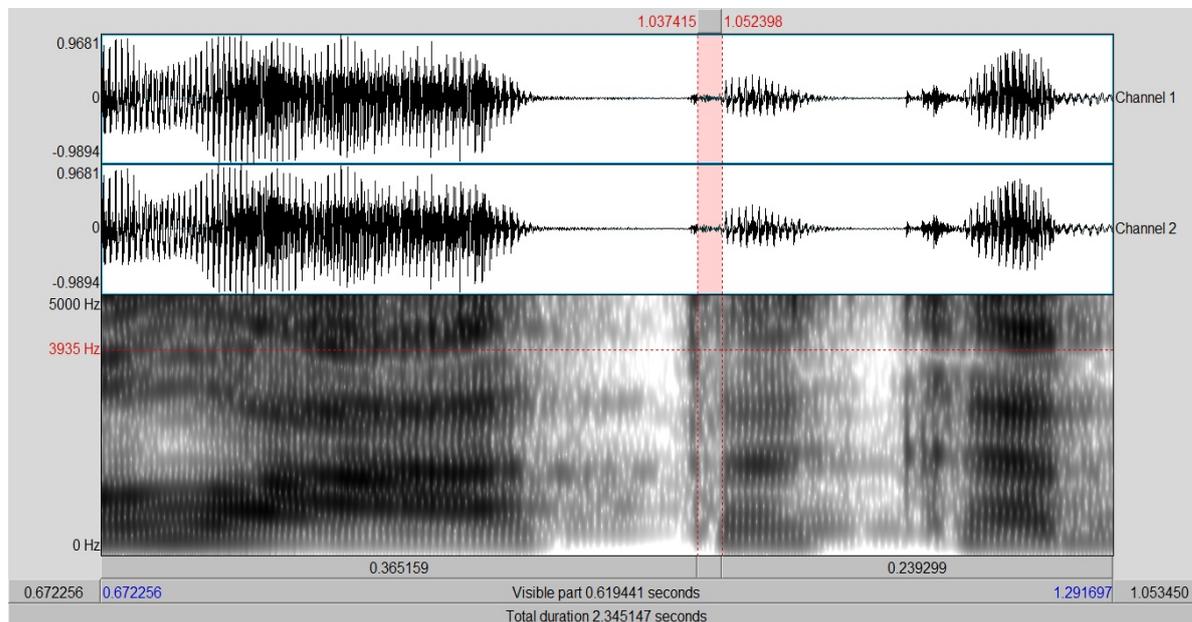


FIGURA 3 — DADOS DA PRODUÇÃO DA SENTENÇA “DIGO SUCATA CADA VEZ”.  
INFORMANTE TRP

Segundo os autores que Simone Klein menciona em seu estudo, o VOT apresenta três categorias, sendo uma delas o chamado *retardo curto* (início de sonorização e

soltura dos articuladores simultâneos — VOT = zero — ou início de sonorização imediatamente posterior à soltura). Nos dados coletados para o presente trabalho, foram verificados casos de retardo curto, nos quais a soltura da oclusão ocorreu simultaneamente à sonorização. Nessas ocorrências, não foi possível verificar visualmente, no espectrograma, o dado acústico do *burst* e o valor de VOT foi registrado como sendo zero. Este é um exemplo de produção de VOT nulo:

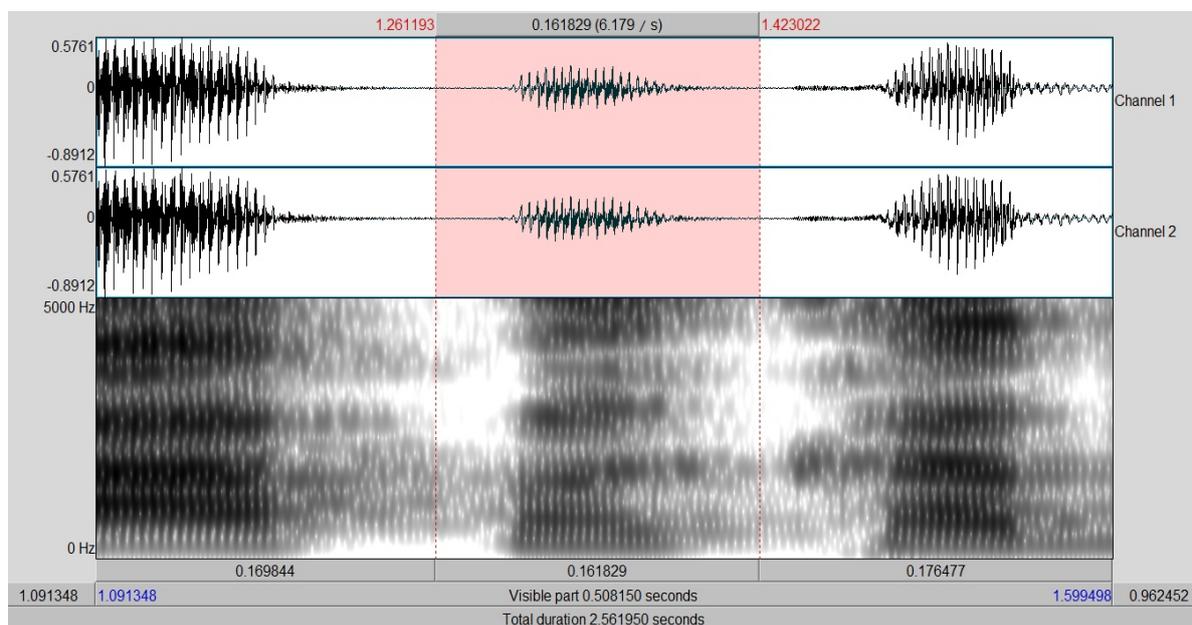


FIGURA 4 — DADOS DA PRODUÇÃO DA SENTENÇA “DIGO EMPAPA CADA VEZ”. INFORMANTE TRP.

### 3. DADOS DE FALANTES CURITIBANOS COMPARADOS AOS DADOS DE SANTA CATARINA

Simone Klein (1999) realizou um experimento que visava à investigação do VOT, o qual, como já comentado, servirá de contraponto ao presente trabalho. Em seu experimento, que consistia na análise da fala de informantes catarinenses (femininos e masculinos) ao produzirem logatomas inseridos em sentenças-veículo e logatomas produzidos isoladamente, Klein mediu os valores de VOT para as consoantes oclusivas, tanto não vozeadas quanto vozeadas. No entanto, a critério de comparação, nos

interessam apenas os valores médios obtidos para as oclusivas não vozeadas inseridas em sentenças-veículo. Também compararemos os valores de VOT contidos no presente trabalho aos obtidos por Cristofolini (2008), em um experimento realizado com crianças naturais de Santa Catarina e que tinha por objetivo a desambiguação das trocas ortográficas.

No referido experimento, Cristofolini utilizou dados de fala de informantes femininos e masculinos, organizando esses sujeitos em dois grupos: o primeiro denominado “grupo trocas” e o segundo denominado “grupo controle”. O dito “grupo trocas” era composto por crianças que oscilavam na escrita de sons surdos e sonoros para consoantes fricativas e oclusivas, utilizando um no lugar do outro, e vice-versa. Por sua vez, o “grupo controle” era composto por crianças que não realizavam tais trocas. A autora utilizou os dois grupos a critério de comparação e mediu a duração dos VOT produzidos pelas crianças de ambos os grupos. No experimento da autora, os dois grupos produziram palavras contendo consoantes oclusivas em diversas posições tônicas.

Considerando o *corpus* e a seleção de informantes do presente trabalho, nos direcionaremos com mais atenção apenas para os dados de palavras da autora que se ocupou com a oclusiva em posição pós-tônica e, também, nos deteremos apenas aos dados de fala de informantes pertencentes ao gênero feminino. Iremos nos referir, neste momento, às médias calculadas entre os valores médios para cada oclusiva não vozeada em posição pós-tônica do “grupo controle”. Na análise de Klein, a duração do VOT na produção da oclusiva bilabial não vozeada [p] se concentrou no intervalo compreendido entre 5 e 25ms, com valor médio de 15,49ms. Em Cristofolini (2008), por sua vez, o valor do VOT ficou compreendido na faixa que se inicia aos 6,76ms e se estende aos 38,70ms, com valor médio fixado em 19,42ms. Desse modo, o valor médio dos VOT da oclusiva bilabial não vozeada [p] (de 8,78ms) das seis informantes curitibanas que contribuíram para a construção da presente análise se aproxima mais

do valor obtido por Klein do que do valor obtido por Cristofolini. O valor médio obtido para a oclusiva alveolar não vozeada [t] no experimento realizado por Klein situa-se entre 5 e 25ms, com maior concentração na faixa que se estende dos 10 aos 15ms. Na pesquisa de autoria de Cristofolini (2008), o intervalo se estende dos 10,96 (valor mínimo do VOT para [t] verificado no experimento) aos 72,46ms (valor máximo do VOT para [t] verificado no experimento) e o valor médio para o mesmo som se eleva um pouco e atinge 27,10ms. O valor médio do VOT para a oclusiva [t] no presente estudo (14,17ms) se aproxima, novamente, dos valores apresentados por Klein e se distancia do valor obtido por Cristofolini. No que se refere à duração do VOT da consoante oclusiva velar não vozeada [k] no experimento realizado por Klein, o valor se situou entre 15ms e 55ms, com o pico de ocorrência em 35ms. De maneira semelhante a Klein, Cristofolini registrou que a duração em milissegundos do VOT para o som [k] se situou no intervalo entre 8,43 e 87,48ms, com valor médio estabelecido em 36,40ms. Uma vez que 32,30ms foi o valor médio exposto no presente experimento para a consoante velar não vozeada [k], há semelhança tanto com os registros de Klein quanto com os de Cristofolini, porém a proximidade é novamente maior com o primeiro, mesmo que ligeiramente.

Pode-se concluir, portanto, que os dados compilados neste trabalho se assemelham muito mais aos dados obtidos por Simone Klein (1999) do que aos apresentados por Carla Cristofolini (2008). Uma das hipóteses possíveis para a discrepância existente entre os valores apresentados pelas duas autoras é a de que a primeira trabalha com dados de adultos com faixa etária compreendida entre 20 e 40 anos, enquanto que a última trabalha com crianças na faixa etária dos 12 anos de idade. É possível supor que a semelhança com Klein (1999) advenha desse aspecto, uma vez que o experimento aqui descrito se voltou para a análise de dados de fala de informantes do sexo feminino, com faixa etária iniciada nos 18 e estendida aos 30 anos.

Ademais, partindo da hipótese de que a frequência maior ou menor de uso das palavras na língua influenciava na duração de seus VOT, o *corpus* deste trabalho foi especialmente elaborado contemplando diferentes frequências de uso. No entanto, dada a análise dos dados, esse pressuposto não se confirmou, uma vez que uma palavra pouco frequente como “empapa” apresenta um valor médio de duração do VOT bem semelhante ao de uma palavra frequente como “escapa”. É possível encontrar proximidade de valores médios entre diversos trios de vocábulos que compõem o *corpus*, mesmo quando apresentam frequências discrepantes de uso na língua. Sendo assim, a hipótese inicial de que a frequência dos vocábulos exerceria influência sobre a duração do VOT não se sustenta.

Após apresentarmos os resultados das análises dos dados, inserimos abaixo, a título de ilustração, algumas tabelas. Tais tabelas discriminam os valores específicos do VOT em relação a cada segmento oclusivo não vozeado (bilabial, velar e dental) e, também, as médias finais obtidas para cada uma das seis informantes:

Palavras	Valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica					Média dos valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica
	Número da repetição					
	1°	2°	3°	4°	5°	
Empapa	9ms	8ms	6ms	0ms	13ms	7,2ms
Encapa	11ms	9ms	9ms	0ms	13ms	8,4ms
Escapa	7ms	0ms	7ms	0ms	7ms	4,2ms
Gravata	8ms	8ms	5ms	11ms	9ms	8,2ms
Mulata	11ms	10ms	5ms	10ms	7ms	8,6ms
Sucata	11ms	4ms	6ms	6ms	15ms	8,4ms
Macaca	30ms	24ms	27ms	36ms	25ms	28,4ms
Casaca	37ms	35ms	24ms	33ms	35ms	32,8ms
Barraca	52ms	35ms	28ms	24ms	30ms	33,8ms

TABELA 1 — VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE ICL

Segmentos oclusivos	Média dos valores de duração do VOT para os segmentos oclusivos não vozeados
[p]	9,9ms
[t]	8,4ms
[k]	31,6ms

TABELA 1.1 — MÉDIA DOS VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE ICL

Palavras	Valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica					Média dos valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica
	Número da repetição					
	1°	2°	3°	4°	5°	
Empapa	13ms	9ms	0ms	15ms	9ms	9,2ms
Encapa	9ms	13ms	0ms	7ms	10ms	7,8ms
Escapa	15ms	16ms	8ms	0ms	9ms	9,6ms
Gravata	19ms	12ms	18ms	24ms	21ms	18,8ms
Mulata	10ms	13ms	18ms	13ms	14ms	13,6ms
Sucata	17ms	19ms	16ms	15ms	15ms	16,4ms
Macaca	23ms	14ms	31ms	41ms	26ms	27ms
Casaca	39ms	28ms	24ms	20ms	23ms	26,8ms
Barraca	34ms	35ms	16ms	35ms	39ms	31,8ms

TABELA 2 — VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE NAP

Segmentos oclusivos	Média dos valores de duração do VOT para os segmentos oclusivos não vozeados
[p]	8,8ms
[t]	16,2ms
[k]	28,5ms

TABELA 2.1 — MÉDIA DOS VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE NAP

Palavras	Valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica					Média dos valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica
	Número da repetição					
	1°	2°	3°	4°	5°	
Empapa	15ms	16ms	14ms	8ms	0ms	10,6ms
Encapa	9ms	3ms	3ms	5ms	12ms	6,4ms
Escapa	22ms	14ms	27ms	13ms	13ms	17,8ms
Gravata	28ms	18ms	18ms	21ms	15ms	20ms
Mulata	17ms	17ms	23ms	11ms	16ms	16,8ms
Sucata	20ms	20ms	21ms	16ms	16ms	18,6ms
Macaca	30ms	26ms	47ms	33ms	27ms	32,6ms
Casaca	25ms	24ms	26ms	22ms	26ms	24,6ms
Barraca	22ms	36ms	48ms	35ms	27ms	33,4ms

TABELA 3 — VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE KLD

Segmentos oclusivos	Média dos valores de duração do VOT para os segmentos oclusivos não vozeados
[p]	11,6ms
[t]	18,5ms
[k]	30,2ms

TABELA 3.1 — MÉDIA DOS VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE KLD

Palavras	Valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica					Média dos valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica
	Número da repetição					
	1°	2°	3°	4°	5°	
Empapa	5ms	6ms	13ms	9ms	13ms	9,2ms
Encapa	13ms	12ms	12ms	5ms	2ms	8,8ms
Escapa	6ms	11ms	6ms	14ms	14ms	8,4ms
Gravata	24ms	21ms	19ms	13ms	13ms	18ms
Mulata	25ms	20ms	20ms	20ms	19ms	20,8ms
Sucata	16ms	16ms	18ms	16ms	22ms	17,6ms
Macaca	30ms	34ms	25ms	39ms	33ms	32,2ms
Casaca	47ms	15ms	44ms	36ms	48ms	38ms
Barraca	42ms	27ms	35ms	32ms	40ms	35,2ms

TABELA 4 — VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE SR

Segmentos oclusivos	Média dos valores de duração do VOT para os segmentos oclusivos não vozeados
[p]	8,8ms
[t]	18,8ms
[k]	35,1ms

TABELA 4.1 — MÉDIA DOS VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE SR

Palavras	Valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica					Média dos valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica
	Número da repetição					
	1°	2°	3°	4°	5°	
Empapa	8	8	9	8	7	8
Encapa	8	12	18	13	5	11,2
Escapa	10	10	16	12	7	11
Gravata	19	12	9	13	13	13,2
Mulata	18	8	13	11	10	12
Sucata	0	9	14	11	10	8,8
Macaca	48	49	36	36	35	40,8
Casaca	33	24	42	28	43	34
Barraca	60	39	49	39	32	43,8

TABELA 5 — VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE CBF

Segmentos oclusivos	Média dos valores de duração do VOT para os segmentos oclusivos não vozeados
[p]	10,06
[t]	11,3
[k]	39,5

TABELA 5.1 — MÉDIA DOS VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE CBF

Palavras	Valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica					Média dos valores de duração do VOT para as consoantes oclusivas não vozeadas em posição pós-tônica
	Número da repetição					
	1°	2°	3°	4°	5°	
Empapa	8ms	0ms	0ms	0ms	7ms	3ms
Encapa	8ms	6ms	11ms	0ms	6ms	6,2ms
Escapa	7ms	8ms	0ms	0ms	0ms	3ms
Gravata	13ms	10ms	15ms	11ms	12ms	12,2ms
Mulata	11ms	14ms	16ms	10ms	10ms	12,2ms
Sucata	9ms	9ms	19ms	8ms	11ms	11,2ms
Macaca	23ms	23ms	34ms	32ms	37ms	29,8ms
Casaca	37ms	30ms	22ms	32ms	32ms	30,6ms
Barraca	25ms	22ms	40ms	22ms	23ms	26,4ms

TABELA 6 — VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE TRP

Segmentos oclusivos	Média dos valores de duração do VOT para os segmentos oclusivos não vozeados
[p]	4,06ms
[t]	11,86ms
[k]	28,93ms

TABELA 6.1 — MÉDIA DOS VALORES DO VOT DE SEGMENTOS OCLUSIVOS NÃO VOZEADOS, EM MILISSEGUNDOS (ms). INFORMANTE TRP

Com o objetivo de comparar os valores de duração do VOT dos segmentos plosivos não vozeados de todas as informantes, organizamos os resultados da análise no *Gráfico 1*, apresentado abaixo:

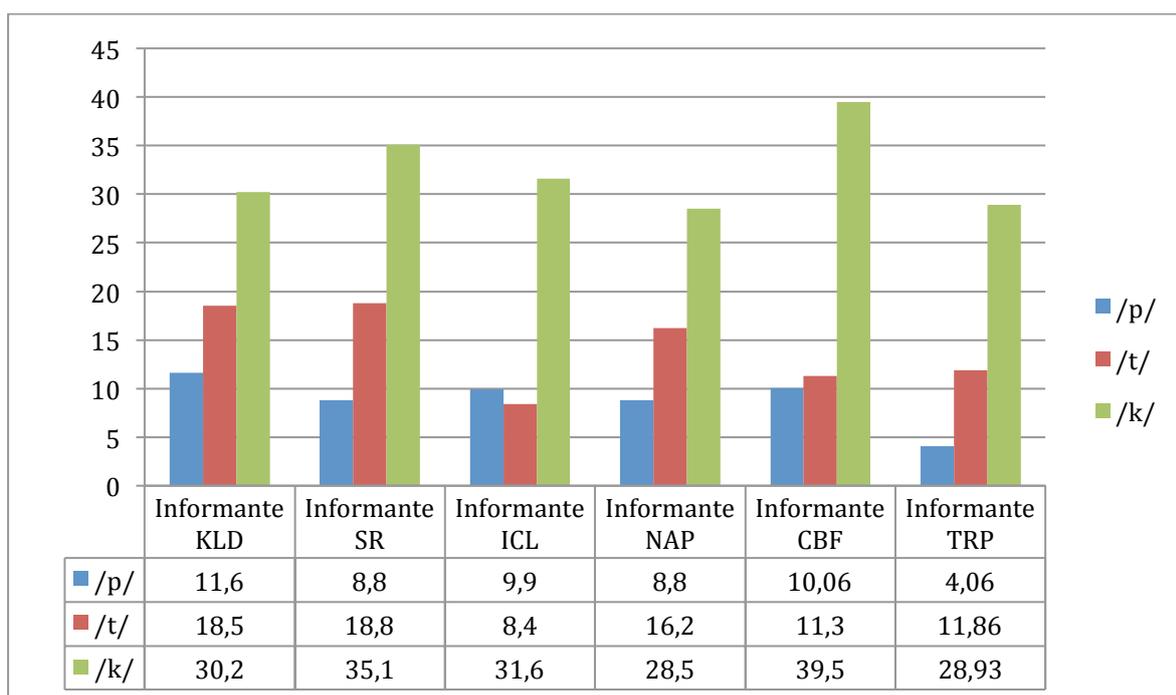


GRÁFICO 1 — COMPARAÇÃO DOS VALORES DE VOT (EM ms) DOS SEGMENTOS PLOSIVOS NÃO VOZEADOS ENTRE AS SEIS INFORMANTES.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve como objetivo investigar as possíveis relações entre a produção do VOT em oclusivas não vozeadas ([p], [t] e [k]) produzidas por falantes curitibanos do sexo feminino e as características do VOT identificadas pelas autoras Cristofolini (2008) e Klein (1999) a partir da análise da variante de falantes do estado de Santa Catarina.

De forma geral, os resultados dos valores de VOT analisados ao longo deste trabalho confirmam a nossa hipótese inicial. Como esperávamos, foram as observações e os resultados postulados por Klein (1999) os que mais se aproximaram das considerações e dos valores aqui levantados. Assim, não foi possível observar características definidoras do dialeto curitibano tomando como parâmetro a análise do VOT, visto que, como comentado, foi possível estabelecer relações de semelhança e

traçar um paralelo entre os dados obtidos através da análise da fala de curitibanos e os apontados pelas autoras em relação a Santa Catarina.

Todavia, acreditamos que, se os resultados aqui alcançados, por um lado, não contribuíram para a determinação de peculiaridades do falar curitibano em comparação ao catarinense, por outro, possibilitaram a sua inserção no panorama geral de estudo do PB, uma vez que tais estudos ainda são pouco frequentes em âmbito nacional. Em síntese, cabe acrescentar que o nosso intuito com este trabalho foi dar o primeiro passo no que diz respeito ao estudo do VOT no falar curitibano e que, portanto, estudos futuros serão necessários e imprescindíveis para uma melhor compreensão do VOT no PB— e de outras variantes em específico — e no tocante às demais consoantes produzidas nesse idioma.

Ademais, além do objetivo principal deste trabalho, anteriormente mencionado, também nos propusemos a responder outro questionamento que, por sua vez, teve como fundamento a hipótese de que haveria diferença na produção do VOT de acordo com a frequência — maior ou menor — de uso de determinada palavra na língua. A esse respeito, entretanto, nossos dados revelaram que não há uma correlação específica entre tais aspectos, isto é, entre a produção do VOT e a frequência de uso das palavras. Considerando que a diferença entre o valor médio de duração do VOT das palavras mais frequentes (como “escapa”, “gravata” e “barraca”, por exemplo) em comparação com o das menos frequentes (como “empapa”, “mulata” e “casaca”, por exemplo) não foi significativa, nossa proposição inicial de que a frequência dos vocábulos poderia exercer influência sobre a duração do VOT não pôde ser confirmada.

## REFERÊNCIAS

COHEN, G. *The VOT dimension: a bi-directional experiment with English and brazilian-portuguese stops*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

CRISTOFOLINI, C. *Gradiência na fala infantil: caracterização de segmentos plosivos e fricativos e evidências de um período de “refinamento articulatório”*. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

\_\_\_\_\_. *Trocas ortográficas: uma interpretação a partir de análises acústicas*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

KLEIN, S. *Estudo do VOT no Português Brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

LLISTERRI, J. *Introducción a la fonética: el método experimental*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.

SCHWARTZHAUPT, B. *Factors influencing Voice Onset Time: analyzing brazilian-portuguese, english and interlanguage data*. Monografia (Licenciatura em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

## ANEXO 1

### *Corpus* do estudo da pesquisa

#### **Palavras-alvo**

Digo empapa cada vez

Digo encapa cada vez

Digo escapa cada vez

Digo gravata cada vez

Digo mulata cada vez

Digo sucata cada vez

Digo macaca cada vez

Digo casaca cada vez

Digo barraca cada vez

#### **Distratores**

Digo acaba cada vez

Digo desaba cada vez

Digo quixaba cada vez

Digo cocada cada vez

Digo danada cada vez

Digo fechada cada vez

Digo divaga cada vez

Digo indaga cada vez

Digo estraga cada vez

## ANEXO 2

## Termo de consentimento livre e esclarecido

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

A pesquisa intitulada “Estudo do VOT na fala curitibana”, de autoria de Camila Haus, Paola Machado e Thiago Lisarte, alunos da graduação da Universidade Federal do Paraná, orientados pela Prof<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adelaide Hercília Pescatori Silva, pretende analisar dados de produções orais de sujeitos adultos. Os dados analisados poderão ser divulgados por meio de literatura especializada e eventos científicos e os sujeitos não serão identificados. Esta pesquisa tem caráter acadêmico e não representa qualquer dolo para o informante que participa voluntariamente com a gravação de sua fala.

Assim, eu, \_\_\_\_\_ portador(a) da cédula de identidade n.º \_\_\_\_\_ e do CPF n.º \_\_\_\_\_ estou ciente e de acordo com os termos da realização desta pesquisa. Dessa forma, aceito participar voluntariamente e autorizo a divulgação de dados relacionados à minha oralidade.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do informante

\_\_\_\_\_  
Assinatura dos pesquisadores

Curitiba, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2013.

## APPENDIX PROBI E VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NO PORTUGUÊS BRASILEIRO

### APPENDIX PROBI AND LINGUISTIC VARIATION IN BRAZILIAN PORTUGUESE

Kayron Campos Beviláqua<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho se propõe a fazer um paralelo entre as variações do Latim Vulgar apresentadas no *Appendix Probi* (aproximadamente III a.C) e variantes de um recorte sincrônico do Português Brasileiro (PB) atual. Foram discutidas determinadas variações fonético-fonológicas do PB, correlacionando-as com as variações presentes no *Appendix Probi*. Mostramos que essas variações são muito próximas e, baseando-se nas ideias de Edwar Sapir, sustentamos nossa análise e discussão. Por fim, também discutimos o preconceito linguístico por trás da variação linguística.

Palavras-chave: Variação e mudança. Latim vulgar. *Appendix probi*. Preconceito linguístico.

**ABSTRACT:** This paper aims to draw a parallel between the variations of the Vulgar Latin described in *Appendix Probi* (approximately III a.C) and variations of Brazilian Portuguese. Some phonetic-phonological variations of BP, correlating them with the variations found in *Appendix Probi* were discussed. We show that these variations are very close and, based on the ideas of Edwards Sapir, We sustained our analysis and discussion. Finally, we also discussed the linguistic prejudice behind the linguistic variation.

Keywords: Language variation and change. Vulgar Latin. *Appendix Probi*. Linguistics prejudice.

## 1. INTRODUÇÃO

A realidade da mudança linguística, isto é, o fato de uma língua passar por mudanças gramaticais no tempo, é perceptível de diferentes formas. Todos os falantes de uma determinada comunidade linguística se deparam com outras formas, por exemplo, quando há o contato linguístico entre pessoas de faixas etárias distantes. Essas formas distintas são variantes linguísticas que concorrem e co-ocorrem na

---

<sup>1</sup> Mestrado em Linguística, UFPR.

língua<sup>2</sup>. Quando uma dessas formas se instaura na língua, enquanto a outra desaparece, podemos dizer que houve uma mudança linguística. Toda língua apresenta variação, que é sempre um potencial desencadeador de mudança. Portanto, é sempre necessário passar por um período de transição em que há variação, para em seguida ocorrer uma mudança. Além da própria língua falada, os registros escritos são grande amostra de mudança linguística. Um bom exemplo de registro escrito de língua que serve como janela para as variações linguísticas que ocorriam no Latim Vulgar é o chamado *Appendix Probi*, texto que data do século III a.C. e que se constitui simplesmente de uma lista que funcionaria para evitar o uso de formas consideradas incorretas e prescrever o uso somente das formas consideradas certas<sup>3</sup>.

O presente texto relaciona alguns desses “erros” discriminados no *Appendix Probi* a ocorrências — relatadas em diversos artigos científicos — do Português Brasileiro (PB) atual, as quais muitos, por desconhecer que as línguas passam naturalmente por um processo de variação e mudança, insistem em tachar também como “erros” (por exemplo, as características das variedades ditas populares – as formas *compreto* por *completo* ou *andanu* por *andando*). Também demonstramos que esses processos de variação são muito parecidos entre o Latim Vulgar e o PB. Embasaremos nossa análise na teoria linguística proposta por Sapir, para quem a mudança linguística é ocasionada por uma deriva da língua. Quanto à organização do artigo, o dividimos em quatro seções: na seção 1, fazemos um brevíssimo relato histórico do Latim vulgar e apresentamos o *Appendix Probi*; na seção 2, faremos a análise propriamente dita de determinadas variações fonético-fonológicas do PB, correlacionando-as com as variações presentes no *Appendix Probi*. Na seção 3, a partir

---

<sup>2</sup> Para uma melhor definição: Tarallo (1986, p. 08) afirma que "variantes linguísticas são diversas maneiras de se dizer a mesma coisa em um mesmo contexto e com o mesmo valor de verdade. A um conjunto de variantes dá-se o nome de variável linguística".

<sup>3</sup> Não há confirmação empírica de que o objetivo do texto era evitar o uso somente na oralidade ou se o texto também normatizava sobre a escrita. Mas o ponto aqui é que, independente dessa questão, o texto apresenta formas variantes em oposição. O estudo dessa oposição é o foco deste trabalho.

de pressupostos fornecidos pela própria teoria de Edward Sapir, buscamos explicar os mesmos fenômenos descritos como resultado de uma deriva secular herdada do Latim Vulgar. Na seção 4, discutiremos algumas questões atuais relacionadas ao teor normativo do *Appendix Probi*, como preconceito linguístico e educação linguística. Por fim, as conclusões de nosso trabalho.

## 2. UM POUCO DA HISTÓRIA DO LATIM VULGAR E O *APPENDIX PROBI*

O latim era a língua falada na região do Lácio, localizada aproximadamente no centro da Itália, na época de 1000 a.C, que se estendeu geograficamente por grande parte da Europa, pelo norte da África e por diversas regiões da Ásia, seguindo o curso de invasões romanas. É importante observar que a língua que resultou, através do curso natural das línguas, nos romances e nas línguas românicas modernas (como o Francês, o Italiano, o Espanhol, o Romeno, entre outras) não foi o mesmo latim que chamamos de clássico hoje, que corresponde à variante literária e estilizada de um período que compreende os séculos I a.C. e I d.C, período de escrita de grandes obras literárias, entre elas “Eneida” de Virgílio e os textos de Horácio e Ovídio. A variante do Latim que deu origem às línguas românicas foi o latim falado pelas pessoas comuns - em oposição ao latim culto falado pelo alto escalão de Roma - no dia a dia, nas mais diversas interações: o chamado Latim Vulgar. Como essa variedade era a língua falada pela plebe romana em geral, e essa era uma grande parcela da população que não sabia ler ou escrever, é de se imaginar que existam poucos registros escritos, mas os poucos achados dão provas muito interessantes dessa variedade do latim, suscetível às variações e mudanças que ocorrem naturalmente nas línguas naturais. E essas mudanças, provocadas por inúmeros fatores — como o fato de ter se espalhado por regiões com substratos linguísticos bastante diferentes, para citar apenas um exemplo — resultaram, no decorrer do tempo, em diferentes línguas, entre elas o Português.

Uma das fontes escritas que retrata a língua falada<sup>4</sup> pelo povo romano é o texto que iremos abordar nesse artigo, o *Appendix Probi*. O documento recebe o nome “*Probi*” devido ao fato de ter sido encontrado anexado a um texto gramatical de Valerius Probus<sup>5</sup>, que viveu no século I d.C. Não há certeza quanto à sua autoria, somente estima-se que tenha sido escrito no século III a.C (ARAUJO, 2003). Trata-se de um documento verticalizado, no qual há 227 linhas que apresentam um catálogo de formas “corretas” à esquerda, iniciando a linha, e “incorretas” à direita. O *Appendix Probi* buscava preservar a norma culta e “correta” da língua latina, contudo, conseguiu também nos fornecer uma visão significativa da língua falada pelo povo, pois na forma rechaçada pelo texto é que se encontram os fenômenos que ocorriam, justamente o que nos interessa.

Merece destaque aqui o fato de o latim literário, isto é, o latim das grandes obras, ter se estabelecido como a língua culta, enquanto o falado evoluiu rapidamente. Dessa forma, as consequências habituais do descompasso da grafia em relação à pronúncia ficam comprovadas pela complexidade de determinadas evoluções fonéticas, que não foram acompanhadas por uma diferente representação escrita. Temos acesso a isso no *Appendix Probi*, que, sem dúvidas, é uma das fontes mais interessantes do latim vulgar, pois revela características da linguagem popular que, por sua vez, evidenciam tendências de mudanças linguísticas que naturalmente não seriam controladas pela vontade de legisladores e acabariam se mantendo na passagem para as diferentes línguas românicas. Analisaremos, na próxima seção, algumas linhas significativas do documento que demonstrem que processos de

---

<sup>4</sup> Não há a confirmação de que as formas desprestigiadas no texto sejam próprias da fala, dado que em nenhuma parte do *Appendix Probi* há referências a isso. No entanto, é possível hipotetizar que, mesmo que o objeto do texto seja a escrita, se as formas variantes rechaçadas já eram usadas nos textos é porque já tinha sido assimiladas à fala há um bom tempo.

<sup>5</sup> Marcus Valerius Probus era originário de Berytus; viveu entre 20d.C e 105 d.C. São atribuídos a ele os escritos: *De nomine excerpta*; *Instituta artium*; e *Catholica Probi*.

variação linguística muito parecidos ocorriam no Latim vulgar e estão ocorrendo no PB atualmente.

### 3. ANÁLISE *APPENDIX PROBI*/ VARIAÇÕES LINGUÍSTICAS DO PB

Como dissemos na Introdução, toda língua natural existente passa por um processo constante de variação. Essas variações podem ocorrer nos diversos níveis linguísticos, isto é, dado um contexto apropriado, qualquer parte de uma língua pode variar e, possivelmente, mudar sua fonética e fonologia, morfologia, sintaxe e sua semântica-pragmática. Nesta seção, trataremos mais especificamente de descrever algumas variações do PB no nível sonoro, correlacionando com as variações descritas no *Appendix Probi* para o Latim Vulgar. Notadamente, inúmeros autores já trataram dos fenômenos que serão discutidos aqui. Não é nosso intuito, portanto, discutir a fundo as questões fonéticas, fonológicas<sup>6</sup>, morfológicas ou sociais, dado que muitos autores já o fizeram. O nosso objetivo é o de mostrar como as variações linguísticas do Latim Vulgar, em muito se refletem nas variações linguísticas do PB atual. Nossa análise consistirá em apresentar os termos presentes no *Appendix Probi* antes da barra (/) e um exemplo característico da variação do PB após a barra. Em seguida, damos uma descrição e exemplos para o fenômeno. Partamos então para a análise:

#### Síncope de vogal em vocábulos proparoxítonos

O que se observa nesse fenômeno é o vocábulo proparoxítono e a síncope da vogal subsequente postônica não final. A síncope consiste na supressão de um fonema no interior do vocábulo. A síncope da vogal postônica torna o vocábulo paroxítono.

---

<sup>6</sup> Também não faremos uso de uma descrição baseada no alfabeto fonético internacional, pois entendemos que apenas uma simples descrição já dá conta do que nos propomos.

Essa é considerada uma das características mais marcantes da fala vulgar latina e está ligada ao elemento intensivo do acento latino. De acordo com Teyssier (1984), no latim, a sílaba que leva o acento é definida pelas seguintes regras: a) palavras de duas sílabas: o acento recai na primeira; b) palavras de três sílabas ou mais: o acento recai na penúltima sílaba se esta for longa, e recai na antepenúltima se a penúltima for breve.

Exemplos no *Appendix Probi*: *iugulus non iuglus, speculum non speclum, masculus non masclus, vetulus non veclus e vitulus non viclus*.

Exemplos no PB: *músclo, anglo, fósfro e capítlo*.

## II. Apagamento de sílaba postônica final

Outra variação muito comum é o apagamento do ataque (o constituinte silábico que domina uma ou duas consoantes à esquerda da vogal, podendo encontrar-se vazio) postônico final após o apagamento da vogal postônica não final, favorecendo a formação de uma nova sílaba. Essa variação está restrita a alguns dialetos do PB. Ximenes (2004) estudou esse aspecto com falantes da região de Rio Verde, localizada no sudeste do estado de Goiás. Em seu trabalho, constatou-se que quando a vogal postônica encontra-se depois de uma oclusiva e antes de uma lateral ou vibrante, assim como entre uma labial e outra consoante, torna o ambiente mais favorável à síncope. Os resultados da síncope seguem o padrão silábico da língua.

Exemplo no *Appendix Probi*: *figulus non figl*<sup>7</sup>.

Exemplos no PB: *arve (árvore), fosfo (fósforo), ócus (óculos), e séco (século)*.

## III. Rotacismos

---

<sup>7</sup> Este é o único exemplo sobre este fenômeno encontrado no *Appendix Probi*.

Outro fenômeno linguístico que ocorria no Latim Vulgar e é registrado atualmente no PB é o rotacismo das laterais. Esse fenômeno ocorre em grupos consonantais formados por oclusivas ou fricativas, seguidas de consoantes laterais. Consiste basicamente na troca do *l* pelo *r*, quando segundo constituinte de uma sílaba de padrão CCV. Sobre o Latim, Coutinho (1976) destacou que tais grupos consonantais latinos: *cl; gl; pl; bl; fl*; mudaram para *cr; gr; pr; br; fr*. Já com relação ao PB, podemos dizer que esse é um fenômeno que ocorre em diversas regiões do país. Trabalhos como o de Mollica e Paiva (1991), para o Rio de Janeiro, e Santos (2006), para a Bahia, mostram que esse fenômeno tende a ser realizado mesmo em situações de monitoramento. Também são característicos por sofrerem forte estigma.

Exemplos no *Appendix Probi*: *flagellum non fragellum* e *glatri non cracli*.

Exemplos no PB: *bicicreta, fror, frecha, pranta e chicrete*.

#### IV. Assimilação de gerúndio

A redução *-ndo > -no* ocorre pela influência exercida por um segmento de som sobre a articulação de outro. A explicação para esse caso é que a consoante [d] assimila os traços da consoante nasal [n] e esta, além de cumprir o papel de nasalizar a vogal precedente, também ocupa a posição de consoante inicial da sílaba final. Essa assimilação ou redução ocorre apenas nas formas de gerúndio<sup>8</sup> e é característica principalmente de Belo Horizonte, mas também de outras regiões do país, como mostra Silva (2007). Encontra-se também estudos como o de Mollica (1989), a partir de dado do Rio de Janeiro e um estudo de cunho fonético-fonológico como de Dalpian e Méa (2002).

---

<sup>8</sup> Em palavras como *lindo* essa redução não ocorre. Alguns trabalhos explicam essa variação à luz da Fonologia lexical (FERREIRA; TENANI, 2009).

Essa variante, apesar de muito difundida entre os falantes de uma determinada região, é bastante estigmatizada.

Exemplo no *Appendix Probi*: *grundio non grunnio*.

Exemplos no PB: *comenu, fazenu, lutano e dançano*.

## V. Redução de ditongo

Segundo Silva (2007), um ditongo consiste numa sequência de segmentos vocálicos sendo que um dos segmentos é interpretado como vogal e o outro é interpretado como glide. Ditongos como /ou/ são considerados decrescentes (vogal-glide). A redução do ditongo está ligada a fatores relativos à composição da cadeia fonética, ponto e modo de articulação do segmento seguinte, sendo que alguns ambientes são mais favoráveis, como os fonemas [j] e [ʒ]. No PB, há monotongação também em formas como *peixe* e *pexe*, *outro* e *otro*. A queda da semivogal (i, u) implica a eliminação de ditongos. Esse fenômeno obedece a certas restrições que levam em conta uma relação entre a semivogal e a consoante que a segue. Por exemplo, ocorre *otro* (outro), mas não *oto* (oito). Ou seja, o /u/ cai antes de /t/, mas o /i/ não. No Latim Vulgar, como mostra o trabalho de Costa (2011), as formas dicionarizadas atestam que o ditongo latino fora substituído já em latim clássico: *vaelius* > *velius*; *paene* > *pene*.

Exemplo no *Appendix Probi*: *auris non oricla*<sup>9</sup>.

Exemplos no PB: *tesora, caloro, quejo, amexa e alejado*.

## VI. Desnasalização

---

<sup>9</sup> Nesse caso, também há uma mudança da vogal de — au para — ou. Outra característica é o sufixo — cla, usado como diminutivo, típico do Latim Vulgar.

Bastante ligado com o que discutimos no subtópico anterior é o fenômeno da desnasalização. Os ditongos -ei e -ou são ditongos decrescentes e podem ser orais e nasais. Os ditongos nasais postônicos também sofrem redução, através do processo de desnasalização. De acordo com Silva Neto (1963), a desnasalização da vogal nasal final átona é característica comum da língua popular do Brasil. A desnasalização também ocorre com verbos. Naro (1981) entende que a variação na concordância verbal é, na verdade, a perda da nasalização da vogal átona final (comem > come) e que seria resquício de uma deriva linguística que remonta ao latim. Naro e Scherre (1993) também atribuem à origem europeia todos os casos de desnasalização no PB.

Exemplos no *Appendix Probi*: *olim non oli, numquam non numqua, passim non passi e idem non ide*.

Exemplos no PB: *homi, garage e jove*.

Vimos nesta seção que variações muito próximas no nível fonético-fonológico ocorriam no Latim Vulgar e ocorrem hoje no PB. Buscou-se, a partir das descrições uma melhor compreensão dos fenômenos e, assim, esse recorte sincrônico feito entre o PB atual e o Latim Vulgar, a partir do *Appendix Probi*, propicia uma discussão sobre quão profunda é a relação entre a estrutura de uma língua ancestral, como o Latim Vulgar e a estrutura das línguas daí originadas, no nosso caso o PB. Na próxima seção, iremos expor um possível caminho explicativo baseado na ideia de as variações do PB aqui discutidas são manifestações de uma tendência linguística que tem suas raízes no Latim Vulgar.

#### 4. A DERIVA LINGUÍSTICA

A variação linguística é vista como um fenômeno natural e imanente. Segundo Sapir (1971), os processos de variação que uma língua sofre são controlados por um mecanismo da própria língua, que ele vai chamar de “deriva linguística”. Sapir

caracteriza a deriva linguística como um processo que a própria língua controla e que todas as línguas naturais possuem. Esse conceito foi formulado a partir de um longo caminho de observação e estudo de diferentes línguas. A deriva consiste no fato de a língua mover-se através do tempo, em um curso que é próprio dela, o que vai gerar determinadas transformações nos diferentes níveis linguísticos. Vejamos:

“A linguagem move-se pelo tempo em fora num curso que lhe é próprio. Tem uma deriva. Ainda que não houvesse a fragmentação das línguas em dialetos, ainda que cada língua persistisse em firme e inflexível unidade, estaria em constante afastamento de toda norma consignável, desenvolvendo incessantemente aspectos novos, transformando-se tanto em referência ao seu ponto de partida que teria de dar na realidade uma nova língua.” (Sapir, 1971. p.151).

As mudanças linguísticas não são casuais nem desconexas, pois seguem uma diretriz, uma corrente nas mudanças. Sapir defende que as razões principais para a mudança linguística são as causas ainda desconhecidas da deriva, sendo essas internas à “entidade linguística ideal, a dominar a fala habitual dos membros de cada grupo. As mudanças dos próximos séculos estão em certo sentido prefiguradas em certas tendências não perceptíveis no presente” (Sapir, 1971, p.154).

Sapir esboça que as línguas geneticamente relacionadas da Europa e da Ásia adviriam de uma língua primitiva, o protoindo-europeu. Essa afirmação pode ser comprovada valendo-se de evidências documentais e do método de investigação histórico-comparativo. As línguas seriam frutos de um contínuo processo de mudança sofrido ao longo do tempo. Dessa forma, é possível representar os laços que as unem, mostrando que essas línguas partem de uma língua comum. Daí decorre o fato de elas serem resultantes de uma deriva secular.

Autores como Naro e Scherre (2007) também apregoam a hipótese da deriva secular para explicar as origens do PB. Para eles, o PB é, na verdade, uma espécie de continuação do português arcaico e, contingencialmente, do Latim Vulgar. Como argumento apontam o fato de não se ter conseguido até hoje identificar nenhuma

característica do PB que não tenha um ancestral claro nessas línguas. Para Naro e Scherre (2007), as diferenças no PB resultariam apenas de uma expansão de estruturas e variações presentes ao longo de todo o percurso histórico da língua. Assim, as mudanças que se observam no PB já estariam prefiguradas ao longo dos séculos no sistema estrutural linguístico da língua. Dito de outra forma, os autores procuram demonstrar que as mudanças que afetaram o PB teriam as suas origens em mudanças fonéticas que se teriam iniciado em Portugal, sob a ação das forças de uma deriva românica.<sup>10</sup>

Seguindo essa linha de pensamento, o fato de vermos existirem variações no PB atual que também ocorriam no Latim Vulgar, há séculos, indicam a herança de formas genéticas. Os fenômenos descritos acima podem ser considerados como casos que indiquem derivas no PB, considerando-se o fato de podermos conseguir até hoje identificar inúmeras características do PB também no Latim Vulgar. O PB, mesmo sendo o resultado de inúmeras mudanças ao longo do tempo afinal, podemos dizer com absoluta segurança sobre as línguas que, aconteça o que acontecer, nenhuma será no futuro como é hoje, ou seja, é certo que as línguas mudam — ainda guarda a deriva estrutural, a nau que guia a língua, do Latim Vulgar.

Não podemos esquecer as motivações sociais. Não se deve desprezar as forças sociais, especialmente as diversas formas de contato entre falantes das diversas variedades, de diversas origens e seu peso social. A configuração atual do PB se deve graças à carga genética estrutural herdada de uma deriva românica e o que Naro e Scherre (2007) vão chamar de “confluência de motivos”. Essa “confluência de motivos” inclui uma série de possibilidades de fatores que influiriam em determinada direção, podendo provocar mudanças na língua. Como defendem os autores, essas forças de diversas origens — algumas oriundas da Europa; outras da América; outras, ainda do

---

<sup>10</sup> Esse tipo de análise não exclui, claro, outras linhas de investigação. Por exemplo, uma que considere alguns fenômenos como resultantes do massivo contato entre diferentes línguas durante a colonização do território brasileiro.

fluxo imigratório de escravos para o território brasileiro — juntas, teriam se reforçado, constituindo o PB.

Em suma, o que a teoria da deriva linguística de Sapir nos diz é que as inclinações de uma língua e as mudanças pelas quais ela passará no futuro não são facilmente previsíveis. Podemos ter pistas disso ao olhar para as variações do presente. Observar diretamente a deriva de uma determinada língua e submetê-la a uma análise não parece possível. No entanto, com o intuito de prever os caminhos que uma língua percorrerá, podemos tentar recuperar os caminhos que ela já percorreu e tirar conclusões, fazer previsões. No nosso caso, o que vemos é que as variantes analisadas possuem precedentes ou são paralelas a fenômenos já existentes no Latim Vulgar. Podemos, portanto, considerar a motivação para os fenômenos do PB relatados acima como a continuação de uma tendência linguística que se manifestara já no Latim Vulgar.

## 5. PRECONCEITO E EDUCAÇÃO LINGUÍSTICA

Até o momento, mostramos que alguns fenômenos de variação linguística do latim vulgar ocorrem hoje no PB. Em relação a esses fenômenos, faz-se necessário observar que o objeto de variação, muitas vezes, é visto com preconceito pela comunidade linguística.

Atualmente, por exemplo, são mais que comuns as notícias que, por vezes, lemos, escutamos, ou assistimos sobre como a Língua Portuguesa está sendo massacrada por falantes ignorantes que se apoderam desse precioso e intocável instrumento para depreciá-lo. Não faltam vozes iradas a proclamar o fim dos tempos: “o nosso Português está próximo do fim”; “a degradação da língua portuguesa no Brasil é motivada pelo desleixo e ignorância de seus falantes”; “esses jovens a usar essas redes sociais aceitam todo e qualquer estrangeirismo e vão acabar matando a

nossa língua portuguesa”. É bem plausível que consideremos a língua um instrumento vivo, mas a morte de uma determinada língua só acontece com a morte de todos os seus falantes nativos, e não é esse o caso do português brasileiro. Não é demais lembrar que toda realidade linguística é organizada, heterogênea, híbrida e mutante, portanto as representações que o senso comum tem da língua como uma realidade homogênea, pura e estática só impedem um debate e um entendimento maior sobre questões linguísticas. A nossa elite letrada conservadora recusa legitimidade às outras variedades do português brasileiro, assim tudo que se afasta da norma gramatical artificialmente construída é tachado de erro.

O preconceito e normatização que se instauraram no período do latim vulgar, e que levaram à criação do *Appendix Probi*, também existem hoje sobre as variações do PB. Nesse sentido, é notável que, por mais que essas variações sejam representativas de uma ordem do sistema linguístico da língua, como o PB, o preconceito linguístico paira sobre essas formas. É certo que ainda nos atrapalha enormemente o espírito aristocrático que, no século XIX, quis nos impingir certa norma lusitana como nossa norma-padrão e tachou de incorretos muitos dos nossos usos “normais”. E, mais grave: não conseguimos ainda assimilar conceitualmente os efeitos das mudanças que têm alterado profundamente a cara da nossa sociedade, em especial suas repercussões sobre nossa realidade linguística, pois ainda circula com certa força entre nós um discurso excessivamente purista sobre as questões linguísticas, como se vivêssemos no mundo romano do *Appendix Probi*. É preciso dizer também que se esse comportamento e rol de atitudes se mantêm vivos é porque têm sua função nos jogos de poder, na manutenção do *status quo*, e é também por esse viés, não só pelo caminho de argumentação linguística, que precisam ser criticados. Muitas vezes tomamos como “naturais” concepções normativas que impregnam a língua com preconceito. Uma das constatações de todo esse quadro é que não conseguimos nem sequer desenvolver uma reflexão coerente diante de nossas questões da língua, pois ainda nos debatemos

sobre o certo e errado, se devemos falar *completo* ou *compreto*. É preciso redesenhar nossa maneira de encarar a realidade linguística, em especial nosso modo de entender seu funcionamento e especificidades.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da análise proposta, discutimos algumas variações linguísticas do PB. Assim, é notável algumas ocorrências no PB de duas variantes, ou mais, para um mesmo vocábulo. A tendência é que a mudança suplante a variação e apenas uma das formas sobreviva. No entanto, é muito difícil prever quando ou se uma forma vai suplantar a outra e qual delas será. Isso se deve principalmente ao fato de inúmeros fatores atuarem no processo, inclusive fatores de prestígio e preconceito social. Na seção 1 de nosso artigo, fizemos um resgate histórico do Latim e uma descrição do que foi o *Appendix Probi* e em que momento se inseria. Na seção 2, o objetivo primordial foi mostrar que algumas variações atuais, no nível fonético-fonológico, ocorriam naquela época, demonstrando que muitas mudanças possuem precedentes ou são paralelas a fenômenos já existentes no Latim Vulgar. Já na seção 3, embasamos nossa análise no conceito de deriva linguística proposto por Sapir como um possível caminho explicativo baseado na ideia de que o PB o português brasileiro é, na verdade, uma espécie de continuação do seu ancestral, o Latim Vulgar. E a partir da discussão feita na seção 4, nossa intenção foi mostrar como não se sustenta qualquer “correção” de “erros” no português falado, a não ser que o objetivo seja escuso, e assim só serve aos que intentam a dominação política e ideológica, mesmo que de forma inconsciente.

Por fim, salientamos o nosso intuito de mostrar, através de algumas variações atuais no nível fonético-fonológico, a regularidade do processo de variação entre o Latim Vulgar e o PB. Sem dúvidas, essa análise está sujeita a deslizes e precisa ser ampliada e mais aprofundada. A discussão aqui foi de todo modesta, principalmente se

olharmos para um horizonte onde seria possível compor um quadro com tendências de mudança que atuem nos níveis morfológicos, sintáticos, semânticos e, por que não, pragmáticos. Esse é um trabalho que precisa ser perseguido num modelo teórico que considere as línguas naturais como sistemas organizados de forma e conteúdo e, assim, possui a variação como uma propriedade funcional e inerente ao seu sistema linguístico.

## REFERÊNCIAS

- ARAUJO, R. M. *Fontes do Latim Vulgar*. So letras, Ano III, Nos. 114 05 e 06. São Gonçalo: UERJ. 2003.
- COSTA, E. P. F de S. *Mudança de estrutura moraicada do latim ao português*. Alfa, São Paulo, 55 (2): 573-599. 2011.
- COUTINHO, I. L. *Gramática Histórica*. Rio de Janeiro. Ao livro técnico. 1976.
- DALPIAN, L.; MÉA, C. H. de P. D. *Do latim ao português: estudos fonético/fonológico*. Relatório de pesquisa referente ao Edital 05/2001-PRPGP. 2002.
- FARACO, C. A. *Norma culta brasileira: desatando alguns nós*. São Paulo: Parábola Ed. 2008.
- FERREIRA, J. S. e TENANI, L. *A redução do gerúndio à luz da Fonologia Lexical*. Estudos linguísticos, São Paulo, 2009.
- ILARI, R. BASSO, R. *O português da gente: a língua que estudamos a língua que falamos*. São Paulo: Contexto, 2007.
- LABOV, W. *Padrões sociolinguísticos*. São Paulo (SP): Parábola Ed., 2008.
- MATTOS & SILVA, R. V. *Ensaio para uma sócio-história do português brasileiro*. São Paulo: Parábola, 2004.
- MATTOSO CÂMARA JR. Joaquim. *Para o estudo da fonêmica portuguesa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- MOLLICA, M. C. *Um padrão etário recorrente em fenômenos de variação fonológica*. Estudos Linguísticos XVII Anais de Seminários do GEL. São Paulo, 1989.
- MOLLICA, M. C. e PAIVA, M. de C. *Restrições estruturais atuando na relação entre /L/ > /R/ e /R/ > 0 em grupos consonantais em português*. Boletim da ABRALIN 11. 1991.

- MUSSALIM, F. BENTES, A. C. *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. 5.ed. São Paulo (SP): Cortez, 2005.
- NARO, A. *The social and structural dimensions of a syntactic change*. Language, LSA. 1981.
- NARO, A; SCHERRE, M. M. *Origens do português brasileiro*. São Paulo: Parábola. 2007.
- NARO, A; SCHERRE, M. M. Sobre as origens do português popular brasileiro. D.E.L.T.A. v. 9, número especial, p. 437-455. 1993.
- SAPIR, E. *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture, and Personality*. Berkeley: University of California, 1949.
- SAPIR, E. *A linguagem: introdução ao estudo da fala*. J.M. Rio de Janeiro: Academia, 1971.
- SANTOS, G. *Variação fonética em estudantes residentes em áreas rurais da Bahia*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. 2006.
- SILVA, T. C. *Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 2007.
- SILVA NETO, S. *Manual de Filologia Portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Fontes do Latim Vulgar. O Appendix Probi*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1956.
- \_\_\_\_\_. *História do Latim Vulgar*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1957.
- \_\_\_\_\_. *S. Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. 1963.
- TARALLO, Fernando. *A Pesquisa Sociolinguística*. São Paulo: Ática, 1986.
- TEYSSIER, P. *Historia da língua portuguesa*. Lisboa: Sa da Costa, 1984.
- XIMENES, Luzia de Fátima Cabral. *A síncope na variedade linguística de Rio Verde*. Anais da XX Jornada Nacional de estudos Linguísticos, Universidade Federal da Paraíba, p. 1483-1492, 2004.
- WEINREICH, U. LABOV, W. HERZOG, M. I. *Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança linguística*. São Paulo: Parábola Ed., 2006.

ANÁLISE ACÚSTICA DA VIBRANTE MÚLTIPLA /r/ NO ESPANHOL E EM  
DADOS DE UM APRENDIZ CURITIBANO DE ESPANHOL COMO LÍNGUA  
ESTRANGEIRA

*ACOUSTIC ANALYSIS OF THE MULTIPLE VIBRANT /r/ IN SPANISH AND  
DATA FROM AN APPRENTICE CURITIBANO OF SPANISH AS A SECOND  
LANGUAGE*

Eduardo Augusto de Mello<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho descreve e investiga a realização da vibrante múltipla da língua espanhola por um falante mexicano, da cidade de Guadalajara, e estabelece comparações com a produção deste mesmo som por um aprendiz curitibano de espanhol como língua estrangeira de nível intermediário. O grupo de informantes foi composto por dois homens (um hispanofalante e outro lusofalante) entre 20 e 25 anos e com curso superior em andamento. O *corpus* foi obtido por meio de gravações de sentenças-veículo. Investigou-se a ideia de que a vibrante múltipla do espanhol seja um dos segmentos que mais dificultam a aprendizagem para os falantes do português brasileiro. Os resultados poderão contribuir no processo de ensino-aprendizagem de espanhol como língua estrangeira, bem como dar suporte a futuros estudos sobre esse som e sua aquisição.

Palavras-chave: vibrante múltipla; espanhol como língua estrangeira; aprendizagem.

**Abstract:** This paper describes and investigates the Spanish multiple vibrant production by a native speaker, the city of Guadalajara, establishing a comparison with the same sound produced by a non-native speaker who was born in Curitiba and considered an intermediate Spanish level speaker. The *corpus* consists of two undergraduate men (one Spanish-speaking and the other Portuguese-speaking) aged between 20 and 25 years old. The *corpus* was obtained by recordings of sentences-vehicles. Considering that the Spanish multiple vibrant is one of the most difficult segments to be acquired by Brazilian Portuguese speakers, the results can contribute to the teaching and learning process of Spanish as a second language and support future studies about this particular sound and its acquisition.

Key-words: multiple vibrant; Spanish as a second language; learning.

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras, Licenciatura Português-Espanhol, UFPR.

## 1. INTRODUÇÃO

Os róticos e sua variável vibrante nas línguas portuguesa e espanhola são, até hoje, fonte de debate entre os estudiosos da linguagem. O interesse por estudá-los se deu a partir da dificuldade que muitos falantes (seja do português brasileiro, doravante PB, ou do espanhol) têm para produzir algumas de suas variantes, em especial a vibrante múltipla. Essa dificuldade talvez resida no fato de que, para produzir o som em questão, seja necessária uma manobra articulatória laboriosa num espaço de tempo muito curto. Ou seja, a produção da vibrante exige certa maturação do trato vocal.

Estudos como o de Recasens (1991) mostram que mesmo no catalão (língua falada na região da Catalunha/Espanha e que divide com o espanhol o estatuto de língua oficial), em que a pronúncia ápico-alveolar de /r/ é tida como norma padrão, há variabilidade de produção. Dados como esses atestam a complexidade da vibrante a ser investigada. Todavia, cabe considerar que algumas variantes vibrantes dos róticos, a exemplo do que expõe Monaretto (1999), ainda existem na fala do sul do Brasil — fato que nos faz encontrar, mesmo que restritamente, pessoas que as pronunciem em Curitiba. Por isso, supõe-se que este som não seja totalmente desconhecido para um falante curitibano. Ademais, sobre o estudo dos róticos temos como exemplo o trabalho de Lastra e Martín Butragueño (2003), que trata de uma possível mudança em curso das vibrantes na Cidade do México, ou ainda a tese de doutorado de Carvalho (2004), que apresenta uma descrição fonético-acústica dos róticos do português e do espanhol. Estamos diante de um som, portanto, muito restrito no PB (e por isso a dificuldade em produzi-lo) e que se encontra em variabilidade no espanhol.

Na posição de estudantes universitários e professores de espanhol como língua estrangeira (doravante ELE) em Curitiba, capital do estado do Paraná, temos notado

que a vibrante /r/ é muitas vezes um desafio para ser produzida, tanto para aqueles que estão começando o estudo da língua quanto para os que fazem parte de grupos de níveis mais avançados. Trata-se de uma dificuldade esperada, tendo em vista que os róticos possuem algumas diferenças de comportamento nas línguas portuguesa e espanhola. Por isso, acreditamos que o tema proposto neste trabalho é relevante no que concerne à aprendizagem da língua espanhola por brasileiros. Assim sendo, o presente trabalho se propõe, especificamente, a apresentar uma análise acústica da vibrante múltipla do espanhol falado no México, bem como trazer uma análise acústica comparativa da realização deste som por um aprendiz de ELE, falante do PB como língua materna.

Os objetivos específicos deste estudo piloto são, portanto: a) verificar a realização da vibrante /r/ nos dados de um falante nativo de língua espanhola e nos dados de um aprendiz; b) identificar/comparar as diferenças na realização de /r/ entre o falante nativo e o aprendiz; c) caracterizar a vibrante acusticamente; d) contribuir no processo de ensino-aprendizagem de ELE, entendendo a necessidade que enfrentam os professores da área em manejar conhecimentos específicos básicos relacionados com os processos de aprendizagem da língua oral e, por fim, e) investigar a ideia de que a vibrante múltipla do espanhol é um dos segmentos que ocasionam mais problemas na aprendizagem para os estudantes brasileiros. Todavia, ressalta-se o caráter preliminar deste estudo.

## 2. CARACTERIZAÇÃO DA VIBRANTE MÚLTIPLA DO ESPANHOL E ESTUDOS JÁ REALIZADOS

Trataremos de maneira específica do mecanismo de articulação da vibrante múltipla no espanhol, já que a partir dele se verificará a produção do aprendiz de ELE. É preciso considerar que a vibrante alveolar se constitui de uma sucessão de três a

cinco momentos de quase interrupção da corrente de ar no trato — ou “fechamentos”, segundo a denominação da literatura (RECASENS, 1991) —, o que é seguido da retomada da produção de voz, ou “abertura oral”. É como se fosse uma sucessão de *taps*, embora uma vibrante não se constitua de vários *taps* (RECASENS, 1991).

Sobre o surgimento de variados alofones para os róticos do espanhol, Quilis (1993) afirma que, normalmente, a gênese das modificações na produção dessas consoantes é decorrente de um enfraquecimento do movimento orgânico do ápice da língua. A vibrante do latim era um fonema ápico-alveolar que se conserva, hoje em dia, em diferentes línguas românicas. No entanto, são consideráveis as mudanças que essa vibrante sofreu em línguas como o português e o francês, por exemplo. Quilis (1993) ainda explica que essa articulação vem sendo realizada por meio de um contato menos amplo dos órgãos articulatórios — o que significa menor elevação da língua — e um leve recuo do lugar de articulação sobre os alvéolos, em direção aos incisivos superiores. O foneticista observa que tanto nas vibrantes quanto nas laterais, com a energia articulatória debilitada, a ponta da língua, ao se elevar menos, toca os alvéolos em sua parte mais baixa e, por isso, seu ponto de articulação está mais adentrado que sua articulação normal (QUILIS, 1993, p. 344). Vaquero de Ramírez (2003) trata dessa questão do enfraquecimento da vibrante /r/. Ele diz que as diferentes soluções para o “debilitamento orgânico” encontradas pela língua espanhola resultam na produção de alofones não vibrantes, alguns dos quais estão presentes em todas as variedades dessa língua.

Carvalho (2004), por exemplo, faz uma descrição das vibrantes no português e no espanhol, estabelecendo as diferenças acústicas do som nas duas línguas. Em suas conclusões, aponta algumas razões que dificultam a produção dos róticos do espanhol por falantes do PB, dentre elas indica certa tendência de transferir hábitos da língua materna quando do aprendizado de uma língua estrangeira. É importante ressaltar que sua preocupação é a aquisição da vibrante do espanhol.

Espera-se de um falante nativo de espanhol uma articulação prototípica da vibrante múltipla. Porém, para uma análise é preciso levar em consideração as variações da língua, ou ainda a variabilidade que pode haver na fala de um mesmo sujeito. O que se espera de um aprendiz de ELE é também uma realização prototípica, já que estuda um padrão de língua. Entretanto, a maior expectativa aqui é quantificar os resultados (duração e configuração formântica) entendendo e/ou comprovando a complexidade da aquisição do som em análise por um luso-falante. Assim, consideraremos as dificuldades de nível fonético do aprendiz: especificamente a articulação da vibrante múltipla.

### 3. METODOLOGIA

Tendo em vista o que foi apresentado anteriormente, decidiu-se elaborar um experimento fonético acústico com a finalidade de se caracterizar a natureza formântica e o padrão duracional da vibrante múltipla do espanhol. O *corpus* foi obtido através de gravações caseiras em ambiente silencioso, de modo a tentar assegurar a qualidade dos registros e garantir a fidelidade dos dados a serem analisados acusticamente. As gravações foram realizadas por meio do aplicativo de áudio livre “Audacity 2.0”, com microfone do tipo “Electret” Motorola com taxa de amostragem do sinal a 44100Hz.

Os vocábulos analisados foram selecionados a partir de critérios que permitissem que o ambiente fonético oferecesse características iguais ou similares a todos os fones, garantindo-se assim a manutenção de um mesmo padrão de coarticulação. A partir da estrutura ‘rV.CV, foram selecionadas cinco palavras com vibrantes iniciais seguidas pelas cinco vogais orais do espanhol, tendo em vista que muitas outras palavras do mesmo tipo aparecem em materiais didáticos de língua espanhola destinados a brasileiros como base para a “prática do som” (o ensinar a

falar a língua alvo parece ser um grande desafio tanto para professores quanto para estudantes). Com relação à consoante interna, as oclusivas tiveram preferência pela sua menor coarticulação. As fricativas, por exemplo, poderiam espalhar ruído por outros sons da palavra, o que poderia favorecer uma espirantização da vibrante, como se vê em Silva (2002).

Os falantes realizaram leituras de frases que continham as palavras portadoras dos fones a serem analisados. A sentença-veículo utilizada é do tipo “*Digo \_\_\_\_ bajito*”, que foi repetida cinco vezes. As frases foram dispostas e lidas em ordem aleatória, para evitar a repetição em sequência previsível pelo falante. Propuseram-se ainda, junto às palavras-alvo, dez distratores com a mesma estrutura silábica e acentual. No Quadro 1, abaixo, encontra-se a lista dos fones e das palavras utilizadas na análise.

Fones	Vocábulos
[ri]	RITO
[re]	RETO
[ra]	RATO
[ro]	ROTO
[ru]	RUTA

QUADRO 1 — PALAVRAS QUE CONTÊM OS FONES INVESTIGADOS — CADA UMA DAS VOGAIS ORAIS DO ESPANHOL PRECEDIDAS DA VIBRANTE MÚLTIPLA.

Observar o comportamento das vibrantes em posição precedente a cada uma das vogais orais do espanhol significa identificar, também, o condicionamento ou não da vogal na realização de uma vibrante múltipla prototípica. Dessa forma, para o experimento, foram gravados dois falantes, ambos do sexo masculino, pertencentes à faixa etária entre vinte e vinte e cinco anos e com o ensino superior em curso. As sentenças foram repetidas cinco vezes por um falante nativo (C) de espanhol de Guadalajara (México) e por um aprendiz de ELE (M), curitibano, de nível

intermediário, exposto a 360 horas de instrução formal. Para a análise dos dados, foi utilizado o *software Praat*.

#### 4. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

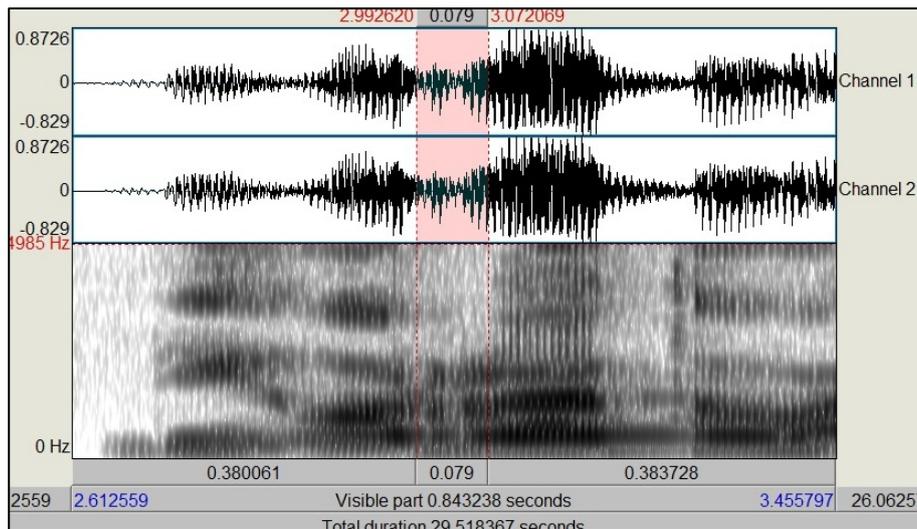


FIGURA 1 — ESPECTROGRAMA MOSTRANDO UMA VIBRANTE MÚLTIPLA /r/ NA PALAVRA-ALVO “RATO”, ENTRE AS LINHAS VERTICAIS PONTILHADAS — DADOS DO INFORMANTE C.

Podem-se notar, na figura 1, as características visuais da vibrante. Temos uma descontinuidade espectral decorrente da interrupção da passagem do ar pelo trato vocal. Também temos certa irregularidade e baixa amplitude na forma da onda, resultantes da baixa energia de produção. Assim, na palavra-alvo “rato”, observam-se alguns espaços quase em branco no espectrograma que representam o “fechamento oral”, ou seja, uma breve interrupção da passagem do ar pelo trato vocal, momento em que a ponta da língua toca os alvéolos. Por conseguinte, a amplitude da forma de onda também é mais baixa e irregular que do elemento vocálico da sequência.

##### 4.1. INFORMANTE C

Em todos os contextos abordados, além da medida da estrutura formântica das aberturas e fechamentos orais, calculou-se a duração relativa do rótico. A duração segmental pode variar de acordo com vários fatores, tais como qualidade vocálica, grau de ênfase, velocidade de fala, entre outros. Por isso, preferiu-se o cálculo da duração relativa que normaliza os dados e diminui os efeitos de fatores como os já mencionados, que podem influenciar na duração intrínseca dos segmentos. Dessa forma, a duração relativa foi obtida por meio da razão entre a duração absoluta da vibrante, em milissegundos, e a duração total da palavra (na qual a vibrante encontra-se inserida), multiplicada por 100. Seu resultado demonstra a porcentagem de tempo que o som ocupa na palavra.

Uma inspeção de oitiva exploratória confirmou a realização das vibrantes múltiplas prototípicas pelo informante C — o que era esperado de um falante nativo. No entanto, a análise acústica foi trazendo várias outras pistas. Uma característica importante a ser observada das medições é que a maioria dos fones se articulou com três aberturas orais, entretanto, dois dados ([‘ra.to] na terceira repetição e [‘ro.to] em sua última repetição) apresentaram quatro aberturas orais. A duração de [r] foi medida posicionando os cursores tais como eles se encontram na figura 1, ou seja, do primeiro ao último período da vibrante múltipla. Por fim, sobre o valor total da palavra, calculou-se a duração relativa. Obtiveram-se, então, os seguintes valores:

[ri]	24,1
[re]	28,8
[ra]	24,2
[ro]	25,5
[ru]	28,3

TABELA 1 — DURAÇÃO RELATIVA DE [r] (EM %).

Os dados sugerem que a duração da vibrante múltipla é, em média, estável; parecem pequenas as diferenças no contexto de cada vogal tônica nesta etapa preliminar do estudo. Para uma melhor visibilidade da duração relativa dos segmentos, observe-se a seguir um gráfico em escala logarítmica dos valores:

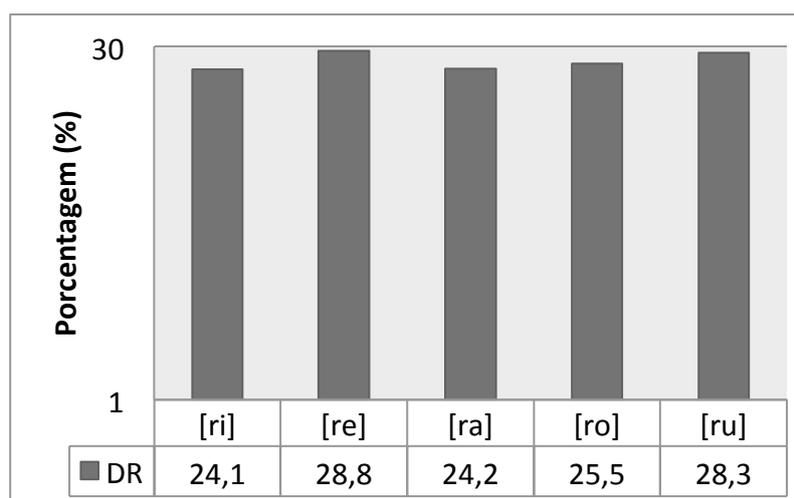


GRÁFICO 1 — DURAÇÃO RELATIVA DA VIBRANTE MÚLTIPLA (EM %).

Quanto ao primeiro, segundo e terceiro formantes (respectivamente F1, F2 e F3) de [r], suas medidas foram feitas a partir do ponto médio da duração total da vibrante (incluindo aberturas e fechamentos orais). Logo, extraídos os formantes (através da análise automática do *Praat*) e calculada a média das frequências, chegou-se a uma única frequência para o contexto de realização de cada vibrante. Os valores são dados na seguinte tabela:

	F1	F2	F3
[ri]	480	1370	2100
[re]	489	1229	1950
[ra]	482	1225	1825
[ro]	481	1128	1820
[ru]	483	1138	1878

TABELA 2 — VALORES MÉDIOS DE F1, F2 E F3 DE [r] (EM HZ).

Observando-se a tabela acima, temos valores agrupados de acordo com a natureza da vogal tônica *m* que, de maneira geral, os dados são semelhantes. Para uma pesquisa mais robusta e uma comparação desses resultados, seria interessante uma melhor investigação para saber se a frequência dos formantes da vibrante é influenciada pela frequência dos formantes das vogais tônicas. Dessa forma, o raciocínio de Silva (1996) para o comportamento da vibrante no PB se aplicaria também ao estudo do espanhol, de acordo com os segmentos analisados. Quer dizer, os formantes seriam mais altos com [r] precedendo vogais anteriores do que precedendo vogais posteriores. Para este raciocínio, observe-se, no entanto, que a diferença se daria em F2 e F3, ou seja, no correlato acústico de movimento ântero-posterior de dorso da língua. Cabe considerar que [ri] aparece na diversa literatura didática voltada ao ensino da língua como sendo um som de dificuldade alta. Inclusive, vários exercícios orais são propostos (trava línguas, por exemplo) como que para estimular esse “novo” movimento da língua. Os dados de “C” poderiam indicar que para um hispanofalante também é necessária uma manobra articulatória complexa para produção do fone. O que temos, em realidade, são estruturas formânticas bem próximas e pequenas variações. Uma quantidade maior de dados forneceria mais pistas.

Considerando mais uma vez que dois dados ([‘ra.to] na terceira repetição e [‘ro.to] em sua última repetição) apresentaram quatro aberturas orais, é relevante o fato de que no dado “rato”, por exemplo, o valor do primeiro formante tenha sido 700Hz. Analisando outra vez o espectrograma, percebeu-se uma leve sobreposição de ruído fricativo à vibrante, uma espirantização (e por isso ele não foi contabilizado no cálculo dos valores médios das frequências dos formantes e do padrão duracional). Essa sobreposição talvez explique o alto valor de F1 (700Hz). Por fim, encontrou-se um dado importante em [‘ru.ta], em sua última repetição, na qual aos moldes do que

foi reportado por Carvalho (2004), o informante parece haver realizado uma vogal de apoio entre o “*digo*” da sentença-veículo e a palavra-alvo “*ruta*”. É o que destacamos a seguir:

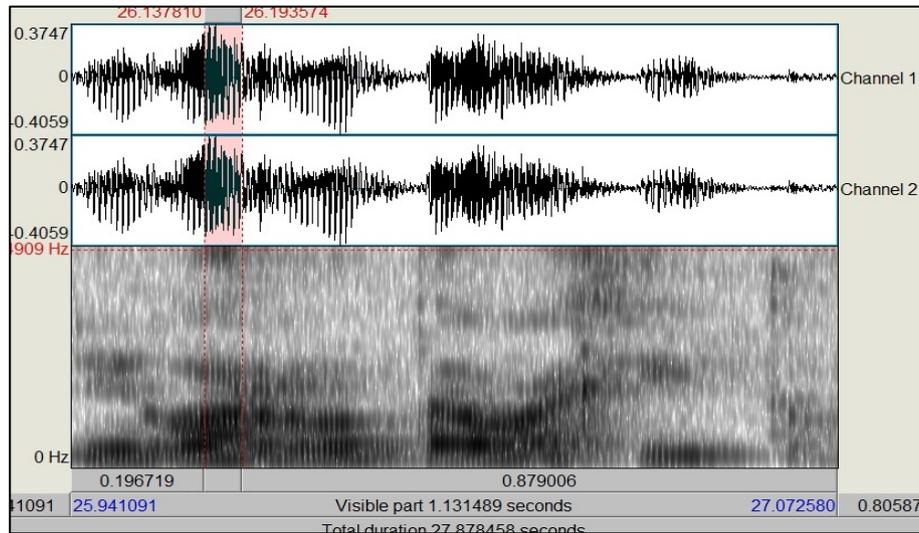


FIGURA 2 — ESPECTROGRAMA MOSTRANDO A SENTENÇA “*DIGO RUTA...*”. O TRECHO DESTACADO ENTRE AS LINHAS VERTICAIS PONTILHADAS CORRESPONDE À PRODUÇÃO DA VOGAL DE APOIO.

A partir dos dados, foi possível desenvolver o Gráfico 2 plotando os valores de F1 e F2, em que é possível perceber a coarticulação do som em questão. Isto é, se não houvesse influência de sons vizinhos, provavelmente os pontos estariam muito próximos. Parece que a estrutura formântica da vibrante múltipla em contexto intervocálico se assemelha à vogal que antecede seu ataque silábico. Dessa forma, os valores se mostram mais dispersos, diferentes no que diz respeito à estrutura formântica. Observe-se a seguir a configuração de [r]:

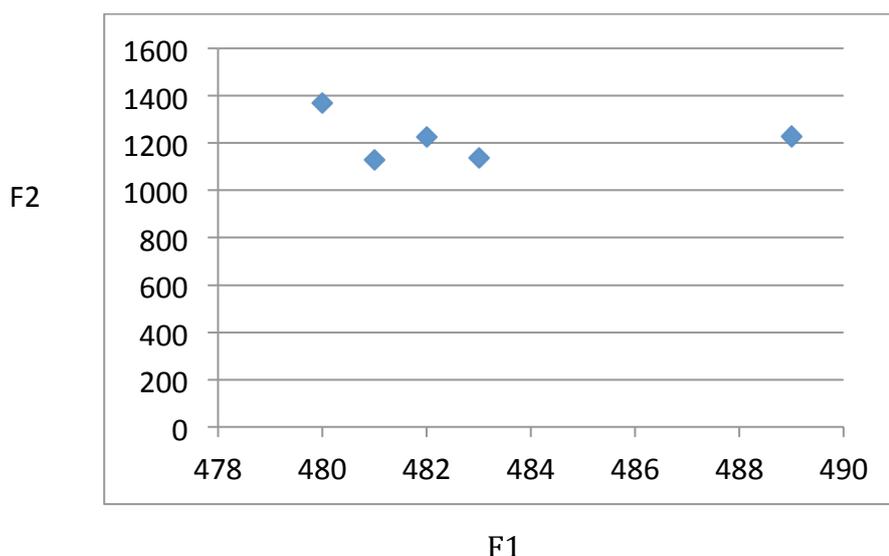


GRÁFICO 2 — VALORES DE F1 X F2 DO INFORMANTE C.

#### 4.2. INFORMANTE M

Encontrou-se nos dados do informante aprendiz de ELE a produção de *tapes* no lugar da vibrante múltipla, o que mostra o estudante ainda em processo de aquisição da pronúncia da língua. Como mostra a Figura 3, o *tap* alveolar tem forma de onda muito parecida com a das oclusivas, isto é, de amplitude muito pequena devido à baixa energia de produção. Consideremos ainda, ao contrário da vibrante múltipla, a presença de apenas um fechamento e uma abertura oral.

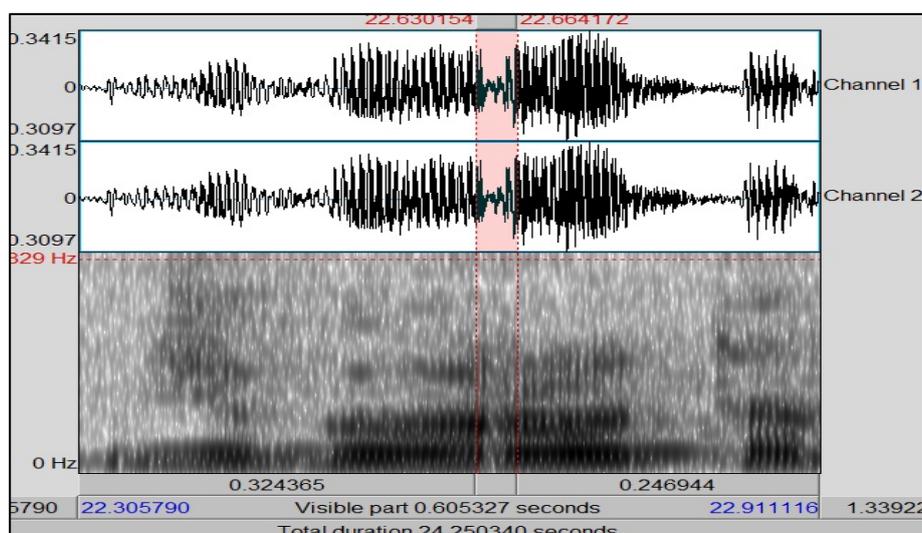


FIGURA 3 — ESPECTROGRAMA MOSTRANDO UM *TAP* ALVEOLAR NA PALAVRA-ALVO “RUTA”, ENTRE AS LINHAS VERTICAIS PONTILHADAS — DADOS DO INFORMANTE M.

Ainda, outro fenômeno foi observado. A tentativa de o aprendiz produzir a vibrante múltipla apical objetivando o alvo da língua estrangeira nos fez encontrar em mais da metade dos dados uma sobreposição de ruído fricativo. O estudo de Silva (2002) aponta para um processo de espirantização ou enfraquecimento do rótico nos dados de um falante que produz a vibrante múltipla em início de palavra. Porém, aqui, acreditamos que o fator relevante seja o processo de aquisição de língua estrangeira pelo qual está passando o informante M. Isto é, a vibrante múltipla ainda é um som novo para ele e que pode, até então, não ter sido adquirido totalmente. A Figura 4 apresenta um dos dados encontrados com ruído fricativo sobreposto:

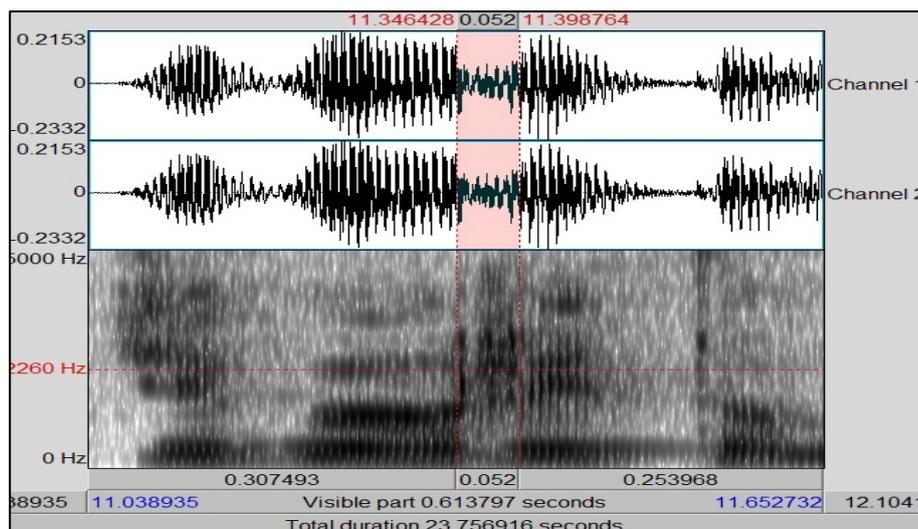


FIGURA 4 — ESPECTROGRAMA MOSTRANDO UM *TAP* ALVEOLAR COM SOBREPOSIÇÃO DE RUÍDO FRICATIVO NA PALAVRA-ALVO “RITO”, ENTRE AS LINHAS VERTICAIS PONTILHADAS.

Dessa forma, dos treze dados nos quais foram encontrados apenas os *tapes*, temos o previsível: F1 mais baixo para os *tapes* seguidos de vogais altas e F2 mais alto para os seguidos de vogais mais anteriorizadas. Quanto ao padrão duracional (e aqui, preferiu-se também calcular a duração relativa), o que se tem são médias estáveis.

	<b>DR</b>	<b>F1</b>	<b>F2</b>	<b>F3</b>
<b>[ri]</b>	11,5	363	1501	2515
<b>[re]</b>	10,3	400	1424	2430
<b>[ra]</b>	13,3	476	1295	2247
<b>[ro]</b>	10,3	351	1097	2168
<b>[ru]</b>	10,2	415	1217	2365

TABELA 3 — VALORES MÉDIOS DA DURAÇÃO RELATIVA DE [r] (EM %) E DE F1, F2 E F3 DE [r] (EM HZ).

Para os contextos nos quais houve sobreposição de ruído fricativo, temos valores diferentes:

	<b>DR</b>	<b>F1</b>	<b>F2</b>	<b>F3</b>
<b>[ri]</b>	13,8	923	2011	2878
<b>[re]</b>	10,2	892	1893	2728
<b>[ra]</b>	13,9	918	1890	2603
<b>[ro]</b>	10,5	853	1740	2498
<b>[ru]</b>	11,2	886	1848	2737

TABELA 4 — VALORES MÉDIOS DA DURAÇÃO RELATIVA DE [r] COM SOBREPOSIÇÃO DE RUÍDO FRICATIVO (EM %) E DE SUAS RESPECTIVAS FREQUÊNCIAS F1, F2 E F3 (EM HZ).

Os dados sugerem valores mais estáveis para a produção apenas do *tap*. Quando há a sobreposição de um ruído fricativo, os valores, principalmente de F1 e F2, sobem consideravelmente. Ou seja, junto à produção do *tap* houve uma constrição significativa que causou o ruído, perceptível em alguns casos somente através da análise espectrográfica. Parece que quanto mais próxima dos lábios for a fonte de ruído, maiores serão as frequências encontradas. Isso é pertinente se consideramos que tanto o *tap* quanto a vibrante múltipla são articulados nos alvéolos. Por fim, foi desenvolvida a plotagem de um gráfico de acordo com as produções do informante M, exibindo os valores de F1 x F2 de [r], em que há distinção de cinco pontos

(provavelmente por influência das vogais vizinhas) e de [r] com sobreposição de ruído fricativo.

Note-se que o Gráfico 3 apresenta a configuração de um triângulo, muito semelhante ao triângulo vocálico do IPA (Alfabeto Fonético Internacional), o que já era esperado. São duas as especificidades das vogais de acordo com o IPA: a primeira é relativa ao seu grau de abertura e a segunda se relaciona com o posicionamento do dorso da língua. Logo, se F1 é o correlato acústico do grau de abertura das vogais e F2 do posicionamento do dorso da língua, temos uma correspondência com a Teoria Acústica de Fant (1960). Ou seja, os valores das frequências dos formantes nos dão pistas sobre a influência da vogal sobre o *tap* do informante M. O Gráfico 4, diferentemente, já apresenta pontos mais espalhados por causa do ruído fricativo sobreposto. Abaixo, é oferecida uma esquematização do triângulo do IPA para as vogais do espanhol e são apresentados os gráficos:

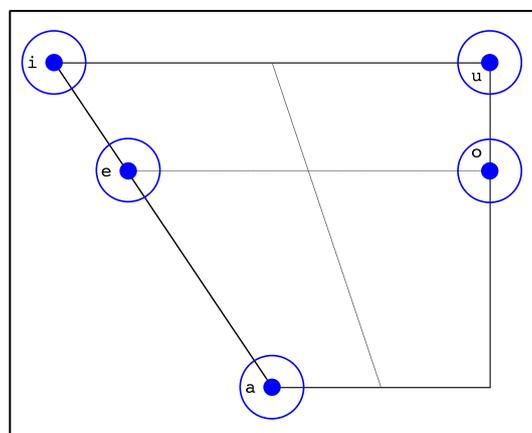


FIGURA 5 — TRIÂNGULO VOCÁLICO DO IPA — VOGAIS DO ESPANHOL.

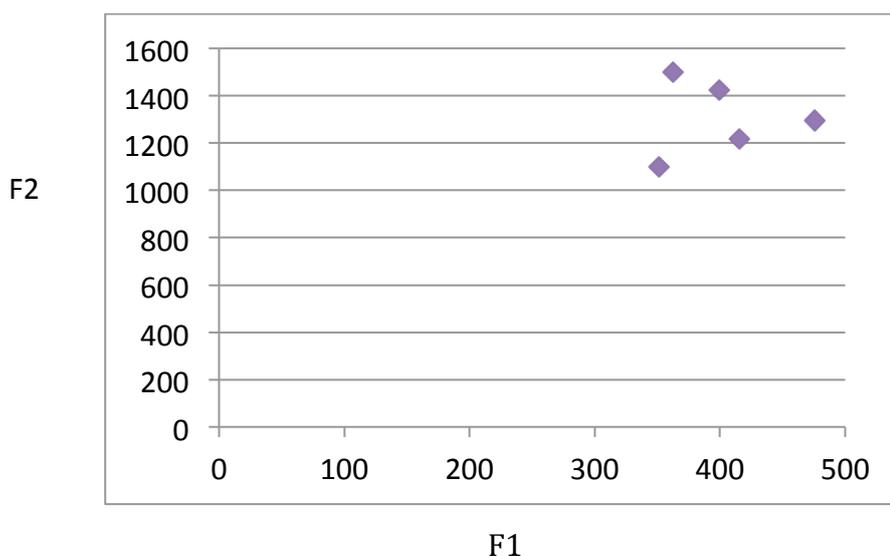


GRÁFICO 3 — VALORES DE F1 X F2 DE [r] DO INFORMANTE M.

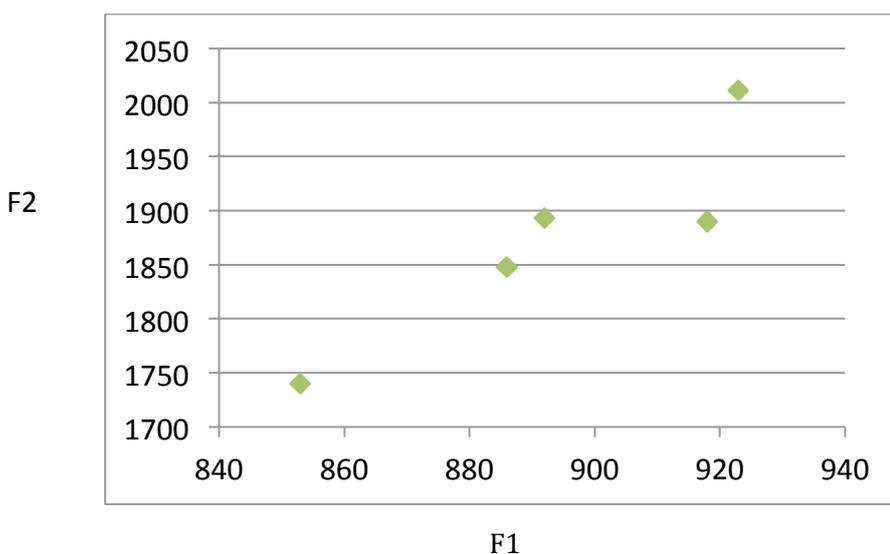


GRÁFICO 4 — VALORES DE F1 X F2 DE [r] COM SOBREPOSIÇÃO DE RUÍDO FRICATIVO DO INFORMANTE M.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi analisar a vibrante múltipla do espanhol e mostrar os primeiros resultados de algumas medidas acústicas realizadas. A principal finalidade era entender o seu “comportamento” na fala de um nativo e compará-lo com as produções de um falante brasileiro ainda em processo de aquisição de ELE. Deve-se ressaltar que o presente estudo foi levado adiante graças a algumas forças

motivadoras, dentre elas, as muitas indagações quanto à apreensão de determinados sons da língua espanhola, decorrentes de minha experiência como professor dessa língua para alunos falantes do PB.

Os resultados deste estudo corroboraram as principais hipóteses aqui levantadas. Foi identificado um processo interessante de produção desse som pelo informante aprendiz. Suas tentativas de pronúncia levaram ao desdobramento de características interessantes em suas produções, tais como os ruídos fricativos sobrepostos a seus *tapes*. Dessa forma, espera-se ter contribuído para o processo de ensino-aprendizagem de ELE. Ainda assim, persiste a ideia de que o som vibrante múltiplo do espanhol é um dos segmentos que ocasionam mais problemas na aprendizagem para os estudantes brasileiros. Apesar de se tratar de um som que, por sinal, já foi mais presente no PB. Os dados do aprendiz parecem trazer maior influência das vogais, porém dão pistas sobre como caminha o processo de aquisição da vibrante múltipla. Por isso, como as produções dos informantes de certa forma “destoaram”, não foi elaborado um gráfico comparativo entre os valores de “suas vibrantes”, por exemplo. Apenas é esperado que essa dificuldade de pronúncia da vibrante que a maioria dos aprendizes de ELE apresenta seja considerada.

Já que resultados distintos foram encontrados para ambos os informantes, cabe considerar, com relação ao padrão duracional e formântico, tanto da vibrante múltipla produzida pelo informante C quanto do *tap* realizado pelo informante M, que é possível notar diferenças mesmo dentro da classe dos róticos. Uma vibrante e um *tap* se comportam de maneira diferente. Alguns pesquisadores já sugerem possíveis e/ou futuros enfraquecimentos da vibrante múltipla prototípica na fala de nativos de línguas como o espanhol.

Lembramos que este trabalho se caracteriza como um trabalho piloto e deixa muitos pontos em aberto para estudos subsequentes, como por exemplo a influência do contexto vocálico e as medidas das aberturas e fechamentos tanto das vibrantes de

C quanto dos *tapes* de M. Ainda há muito que comparar, mas é esperado que o presente estudo tenha colaborado de alguma forma para a descrição desses segmentos. Mais à frente, outras normas da língua espanhola também podem ser comparadas, para um melhor entendimento do comportamento do segmento em falantes de distintos grupos. Por fim, apresentar aqui soluções pedagógicas não é o objetivo, porém, acredita-se que quanto mais se entende o funcionamento de uma língua em distintos grupos, ou em diferentes contextos sociais, melhor ela é ensinada, já que há mais recursos para tanto.

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, K. C. H. P. *Descrição fonético-acústica das vibrantes no português e no espanhol*. 205f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis/SP, 2004.

FANT, G. *Acoustic Theory of Speech Production*. Mouton: The Hague, 1960.

LASTRA, Y.; MARTÍN BUTRAGUEÑO, P. *Un posible cambio en curso: el caso de las vibrantes en la ciudad de México*: Alcalá de Henares, 2003.

QUILIS, A. *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos, 1993.

RECASENS, D. On the production characteristics of apicoalveolar taps and trills. *Journal of Phonetics*, v. 19, p. 267-280, 1991.

SILVA, A. H. P. *Para a descrição fonético-acústica das líquidas no português brasileiro: dados de um informante paulistano*. Dissertação (Mestrado em Linguística), UNICAMP/IEL, Campinas, 1996.

\_\_\_\_\_. *As fronteiras entre Fonética e Fonologia e a alofonia dos róticos iniciais em PB: dados de dois informantes do sul do país*. Tese (Doutorado em Linguística), LAFAPE/IEL/UNICAMP, Campinas, 2002.

VAQUERO DE RAMÍREZ, M. *El español de América I: pronunciación*. 3. ed. Madrid: Arco Libros, 2003.

## ETHOS E DISCURSO CRÍTICO

### ETHOS AND CRITICAL DISCOURSE

José Orlando Cardoso do Monte Júnior<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo pretende-se elucidar as especificidades presentes em resenhas cinematográficas escritas pela jornalista Isabela Boscov para a revista *Veja*, a fim de usá-las como indícios para a discussão da noção de subjetividade que perpassa a abordagem contemporânea do *ethos* discursivo.

Palavras-chave: Análise do discurso, *ethos* discursivo, resenha crítica

**ABSTRACT:** This article aims to elucidate the specificity in journalist Isabela Boscov's film reviews for *Veja* magazine, using them as evidences to discuss the notion of subjectivity that pervades the contemporary approach of the discursive *ethos*.

Key words: Discourse analysis, discursive *ethos*, critical review

## INTRODUÇÃO

Os parâmetros da Análise do Discurso assumem, na contemporaneidade, um conceito de *ethos* que se volta para as regularidades presentes em textos efetivamente produzidos, assim como uma noção de discurso baseada nas relações intrínsecas destes textos com as condições de produção dos enunciados que lhes dão existência concreta. É nessa relação que se estabelece a articulação do discurso com a cena que lhe deu origem — em outras palavras, a instituição que está pressuposta nos atos enunciativos:

---

<sup>1</sup>Graduando em Letras, Bacharelado em Estudos Linguísticos, UFPR.

Na perspectiva pragmática, a linguagem é considerada como forma de ação; cada ato de fala (batizar, permitir, mas também prometer, afirmar, interrogar, etc.) é inseparável de uma instituição, aquela que este ato pressupõe pelo simples fato de ser realizado. Ao dar uma ordem, por exemplo, coloco-me na posição daquele que está habilitado a fazê-lo e coloco meu interlocutor na posição daquele que deve obedecer. [...] Através de sua própria enunciação, este ato de fala é considerado pertinente. (MAINGUENEAU, 1997, p. 29-30)

O conceito de instituição que se instaura no momento mesmo da recepção do discurso está associado à noção de performatividade cunhada por Austin (1970) e também às ideias de Ducrot (1987) sobre a atribuição de papéis sociais entre os partícipes dos atos enunciativos. Daí origina-se a necessidade de se tomar como passo fundamental para a análise do *ethos* discursivo o desvendamento da “encenação” de um enredo que terá como desfecho a produção de efeitos de sentido que levem o produtor de um determinado enunciado a atingir seus objetivos junto ao interlocutor presumido.

Chega-se, assim, ao lugar habitado pelo *ethos* na cadeia de processos que o discurso põe em funcionamento: o espaço da subjetividade, em que o contato entre produtor e receptor promove a adesão do segundo ao discurso do primeiro; e, também, às peças dessa engrenagem: as táticas argumentativas, a polifonia, o trabalho com a língua, enfim, todos os mecanismos postos em jogo na encenação da legitimidade que o autor de um texto reivindica ao assumir a posição de emissor.

### *ETHOS* DISCURSIVO: UM CONCEITO PARA A IMAGEM DO ENUNCIADOR

O conceito de *ethos* articulado por Dominique Maingueneau está embasado na Retórica de Aristóteles, recuperando os paradigmas que o pensador grego elaborou para os estudos da argumentação: concentrando-se nos atos orais de enunciação, Aristóteles defendia que “a prova do *ethos* consiste em causar boa impressão pela forma como se constrói o discurso, a dar uma imagem de si capaz de convencer o

auditório, ganhando sua confiança” (MAINGUENEAU, 2008, p. 13). Como consequência disso, a adesão dos enunciatários a uma determinada incursão discursiva depende do ato de “atribuir certas propriedades à instância que é posta como fonte do acontecimento enunciativo” (Idem Ano e Página?).

A partir do conceito clássico, Maingueneau especifica a noção de *ethos*, tornando-o sensível à análise tanto em formações orais quanto escritas. Nesse sentido, o linguista francês assume sua preferência pela ideia de “tom” para se referir ao conjunto de características apreensíveis do discurso produzido por determinado sujeito que atribuem a esse sujeito uma imagem discursiva:

Todo texto escrito, mesmo que o negue, tem uma “vocalidade” que pode se manifestar numa multiplicidade de “tons”, estando eles, por sua vez, associados a uma caracterização do corpo do enunciador (e, bem entendido, não do corpo do enunciador extra discursivo), a um “fiador”, construído pelo destinatário a partir de índices liberados na enunciação. (MAINGUENEAU, 2008, p. 18).

Ao destacar que a identidade que individualiza um locutor tem existência apenas no interior do discurso, Maingueneau aponta a dependência recíproca entre o enunciador e o enunciatário na construção do sentido de um texto. Essa noção encontra eco em Discini (2008), que aponta para a noção de instância enunciativa, correspondente ao sujeito enunciador e ao sujeito enunciatário, ambos que valem como imagens construídas pelos próprios textos: “para a imagem do enunciador, o *ethos*; para a imagem do leitor, o *pathos*; lá, um sistema de estratégias para fazer crer no mundo construído; aqui, o feixe de expectativas, disponibilidades e paixões provocadas no auditório” (2008, p. 33).

Discini estende seu raciocínio para o domínio metodológico, tratando do trabalho efetivo do analista que se proponha a investigar a instância subjetiva do “fiador”: “Interessa para o estudo do estilo a observação, a análise e a descrição dos

recursos recorrentes que um enunciador utiliza para a ‘arte de persuadir’. O ‘caráter moral do orador’ é ponto de partida para que se comprove o estilo” (Ibidem Página?).

Com esses pressupostos em mente, o que se segue é a abordagem das estratégias do dizer que se fazem presentes nos artigos de Isabela Boscov, integrantes da seção *Artes & Espetáculos* da Revista *Veja*, publicada semanalmente pela Editora Abril em âmbito nacional. E, para isso, pretende-se manter no horizonte analítico a ideia de que cada texto considerado para esse fim deverá ser relacionado ao conjunto de que faz parte, a saber, o grupo de resenhas críticas produzidas pela jornalista de *Veja*. Com isso, pretende-se manter a fidelidade a um pressuposto fundamental para os estudos dos mecanismos recorrentes de construção de sentidos: “Interessa descrever ‘o homem’ como efeito de identidade a ser apreendido de uma totalidade de textos, vista como um modo recorrente de tematizar o mundo e de se apresentar perante ele” (DISCINI, 2008, p. 34).

Os elementos reiterados com que o “fiador” dos textos de Isabela Boscov legitima os pontos de vista expressos por ela serão o interesse das análises, com especial atenção aos modos peculiares com que a jornalista trabalha as potencialidades da língua a favor da adesão dos enunciatários pressupostos por ela.

## AS PROVAS LINGUÍSTICAS DO *ETHOS*

Antes de passar à análise propriamente discursiva do *corpus* que se tem em mãos, serão descritos, por meio de uma espécie de paráfrase, o modo assertivo e reiterativo com que o enunciador dos textos de Isabela Boscov busca a incorporação de seu enunciatário, ou seja, a adesão deste a “uma maneira específica de se remeter ao mundo” (MAINGUENEAU, 2008, p. 19). Veja-se o caso do artigo<sup>2</sup> sobre o filme *O Discurso do Rei* (*The King’s Speech*, HOOPER, 2010), intitulado “Rei por acaso”, cujo

<sup>2</sup>Os dois artigos analisados neste trabalho podem ser lidos, na íntegra, no acervo digital da Revista *Veja*: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/>

trecho final serve de amostra de como o sentido implícito no título apresenta a ideia central que se desenvolve ao longo do texto:

Exemplo 1

George VI, porém, foi um soberano que, depois de um início vacilante, se alçou à altura dos acontecimentos que enfrentou, e que preparou com sucesso notável a filha, a atual Elizabeth II, para lhe suceder após sua morte, em 1952. Um acaso o conduziu ao trono, mas ele adquiriu realeza. Já *O Discurso do Rei* lidera por uma idiossincrasia o páreo do Oscar. Ganhá-lo não lhe vai conferir a majestade que ele não tem. (VEJA, 9 fev. 2011, p.128).

Como se vê, a expressão “rei por acaso” que intitula o artigo possui um duplo sentido: faz referência tanto a George VI, que, apesar de gago, foi coroado em substituição ao irmão mais velho (destituído do posto por ter se casado com uma mulher divorciada e por conta de uma inconveniente amizade com Adolf Hitler, como a própria autora da resenha salienta), quanto ao fato de que o filme também seria “coroadado” com o Oscar “por acaso”, “por uma idiossincrasia” que Boscov atribui à “anglofilia pedestre do cinema” e ao “fascínio da Academia com a monarquia britânica”. Esses fatores levariam a atribuir-se um Oscar a um filme mediano, ao que Boscov se opõe categoricamente: “ganhá-lo [o Oscar] não lhe vai conferir a majestade que ele [o filme] não tem”. (A resenha foi publicada antes que se realizasse a cerimônia do Oscar de 2011, em que o drama de época de Tom Hooper venceu o prêmio de melhor filme.)

O fato de a autora das resenhas analisadas aqui frequentemente reiterar suas ideias por meio de paráfrases em diversos momentos do texto — por exemplo, desenvolvendo ao longo dos enunciados as premissas implícitas no título — promove a necessária organização das informações (e opiniões) transmitidas. Desse modo, formam-se no texto “as cadeias coesivas, que têm papel importante na organização textual, contribuindo para a produção do sentido pretendido pelo produtor do texto” (KOCH, 1997, p. 28).

O exemplo acima apresenta outros elementos importantes a serem analisados sobre o *ethos* discursivo, que participam da constituição do estilo de Isabela Boscov. Junte-se a esse exemplo outro excerto do mesmo artigo para fundamentar melhor a discussão que se seguirá:

#### Exemplo 2

Ambas as aflições de Bertie vinham com complicações adicionais. A agravante dinástica estava no caráter do irmão mais velho. Eddie, *que* no decorrer de 1936 seria o rei Edward VIII, era um playboy tolo, vaidoso e irresponsável. [...] No caso da gagueira, o sofrimento de Bertie era intensificado pela concepção então comum de que superar esse tipo de problema era mera questão de força de vontade. Encontrou algum alívio, afinal, na figura de Lionel Logue, *que* até onde se pode depreender de suas informações biográficas, tivera contato com as teorias de Freud: a gagueira não é um defeito mecânico, postulava Logue, mas sim uma manifestação de traumas psicológicos.

[...]

Para Bertie, foi um desafio e tanto. Para Colin Firth, *que* aos 50 anos está em uma fase arrebatadora de sua carreira, é o papel perfeito. (VEJA, 9 fev. 2011, p. 127, grifos meus).

O exemplo 1 apresenta duas expressões intercaladas: “a atual Elizabeth II”, que serve de aposto para o substantivo “filha”, e a locução adverbial “em 1952”, que pontua temporalmente, por assim dizer, o sintagma “sua morte” (de “Bertie”). Essas duas expressões têm a função de acrescentar alguma informação aos elementos a que se referem. O exemplo 2 fornece ocorrências de intercaladas de natureza semelhante: há três orações subordinadas relativas explicativas, introduzidas pelo pronome *que*. A primeira promove a inclusão de um dado adicional sobre o nome “Eddie”, “que no decorrer de 1936 seria o rei Edward VIII”. Já as outras duas permitem a constatação de uma tática argumentativa marcante do fiador dos textos de Isabela Boscov: ambas as relativas explicativas desses casos contêm opiniões e/ou apreciações pessoais da jornalista. O nome de Lionel Logue é seguido da oração “que até onde se pode depreender de suas informações biográficas, tivera contato com as teorias de Freud”. Aqui, o sujeito enunciativo usa a oração intercalada para expor uma inferência (para

cuja validade, a rigor, não há provas) e também para demonstrar um traço de erudição ao relacionar a inferência que faz ao conhecimento das teorias de Freud.

A terceira relativa explicativa do exemplo 2 é ainda mais flagrante quanto àquilo que se quer indicar sobre as manobras argumentativas do fiador do texto: “que aos 50 anos está em uma fase arrebatadora de sua carreira”. Ora, a apreciação da “fase arrebatadora” que Colin Firth vive em sua carreira é apresentada ao leitor da resenha na forma de uma oração relativa explicativa, de forma que ocupa um lugar geralmente ocupado por expressões (orações e apostos, por exemplo) que definem o substantivo. E é exatamente nessa direção que parece caminhar o percurso argumentativo delineado pelo uso desses recursos textuais. As orações relativas explicativas, por exemplo, produzem um efeito de sustentação, pois promovem a “evocação lateral daquilo que se sabe a partir de outro lugar e que serve para pensar o objeto da proposição base” (PÊCHEUX; FUCHS, 1990). Assim, o sujeito enunciador impregna seu discurso de um tom de certeza, que torna suas opiniões incontestáveis. Na esteira da afirmação de Pêcheux e Fuchs, é como se a autora estivesse informando o leitor de um dado externo ao texto, quando, na verdade, está expondo sua opinião particular.

Em inúmeros artigos de Isabela Boscov, esse recurso se desdobra no uso de outras expressões encaixadas (como adjuntos) e sinais gráficos (como os dois pontos, os parênteses e travessão) que reforçam essa faceta do fiador e lhe conferem outras, como no parágrafo inicial de “Para a posteridade”, resenha do filme *Lincoln* (SPIELBERG, 2012):

### Exemplo 3

*Lincoln*, o novo trabalho de Steven Spielberg que estreia nesta sexta-feira no país liderando a parada de indicações ao Oscar, é o que uma parte do público descreveria como um filme chato: fala-se muito, e o assunto é quase sempre política (tanto a do “p” maiúsculo, a dos ideais e princípios, quanto aquela miúda, a dos arranjos mesquinhos de bastidores); os personagens com fala somam mais de uma centena (trinta ou quarenta é o habitual em filmes em que há muita gente), e eles são quase todos homens barbudos, com ou sem cartola; não há cenas em que a emoção sobe para arrebatá-lo o espectador, como é regra nos

filmes do diretor — muito menos ação, no sentido convencional do termo. Uma outra parte do público, porém, estaria absolutamente certa em dizer que este é o melhor trabalho de Spielberg em muito, mas muito, tempo. (VEJA, 23 jan. 2013, p. 102).

No início do texto, há um aposto que especifica informações sobre o filme resenhado, cumprindo, assim, parte do contrato genérico de uma resenha crítica cinematográfica. Segue-se a isso a apresentação de uma espécie de hipótese: a mais recente produção de Steven Spielberg “é o que uma parte do público descreveria como um filme chato”. O desenvolvimento dessa hipótese é introduzido por dois pontos, de modo que a apresentação dos argumentos que a sustentam aparecem como elementos de uma explicação, já que os dois pontos cumprem o papel de introdutores de explicação ou esclarecimento.

O efeito obtido é crucial para as intenções persuasivas da resenha crítica: uma tese especulativa, baseada em uma opinião pessoal, é apresentada no mesmo lugar em que, nos textos de caráter didático, são postos os elementos que evidenciam a validade de uma tese ou afirmação, fundada na verdade do conhecimento (enciclopédico, estatístico, científico) que os dois pontos introduzem a fim de validar a proposição. Assim, Boscov atribui o peso das verdades gerais a casos individuais, a saber, suas apreciações pessoais.

Como consequência, a jornalista legitima seus pontos de vista, já que atribui um tom professoral a seus enunciados, fazendo com que a autoridade e o teor incontestável desse padrão de comportamento (e da própria imagem social ligada à figura do professor, o detentor do conhecimento) viabilizem a percepção da credibilidade em seu discurso. O uso dos parênteses, por exemplo, para intercalar a informação de que “trinta ou quarenta [personagens] é o habitual em filmes em que há muita gente”, e do aposto “como é regra nos filmes do diretor” para complementar um dos argumentos a favor da hipótese de que “não há cenas em que a emoção sobe para arrebatá-lo o espectador”, reafirmam o recurso a elementos típicos do estilo didático

para marcar a proximidade da autora com o conhecimento de fatos e dados que justifiquem a relevância de suas opiniões: ela conhece detalhes sobre a logística, por assim dizer, da produção cinematográfica (a quantidade média de personagens nos filmes), assim como as particularidades e recorrências dos trabalhos de Steven Spielberg.

É abundante, nos artigos escritos por Boscov para a revista *Veja*, o uso da função argumentativa das conjunções adversativas. Mais uma vez, a resenha do filme *Lincoln* fornece exemplos contundentes disso:

#### Exemplo 4

[O filme] é um retrato astuto de um homem que a veneração da história e o assassinato trágico em 14 de abril de 1865, cinco dias após o fim da guerra civil, santificaram. *Mas* que na biografia em que parcialmente se baseia, nas páginas de Kushner e na interpretação rica, vívida e entregue de Daniel Day-Lewis ressurgem inteiramente humano. [...] *Mas* o que se tem aqui, sobretudo, é um filme sobre o poder da palavra, em todas as suas formas. Abraham Lincoln nasceu paupérrimo e mal foi à escola, porém conseguiu se formar advogado. [...] No seu sentido maior, *porém*, *Lincoln* trata de como a palavra, em geral e neste caso em particular, é a ferramenta que transforma a ideia em realidade. (VEJA, 23 jan. 2013, p. 103-104, grifos meus).

Duas ocorrências da conjunção “mas” e outras duas de “porém” exercem, aqui, uma interessante função: primeiramente, Abraham Lincoln é apresentado como um homem idolatrado pela história; em seguida a conjunção “mas” introduz a forma como ele é tratado pelo filme, em que “ressurgem inteiramente humano”. Há aí um uso mais convencional do caráter adversativo da conjunção. No entanto, a mesma conjunção é usada para outros fins logo depois: “*Mas* o que se tem aqui, *sobretudo*, é um filme sobre o poder da palavra, em todas as suas formas”, em que a união das conjunções “mas” e “sobretudo” atribui ao argumento que introduzem um peso maior em relação aos que o precedem. É como se a autora estivesse indicando que este, sim, é o argumento mais importante para a validade de sua versão para o sentido do filme: a discussão sobre “o poder da palavra” é mais interessante do que o aspecto

“inteiramente humano” que o longa-metragem atribui à figura histórica que retrata. Entretanto, a conjunção “porém” aparece logo depois para executar a mesma tarefa: “no seu sentido maior, *porém*, *Lincoln* trata de como a palavra, em geral e neste caso em particular, é a ferramenta que transforma a ideia em realidade”.

Percebe-se, assim, uma tática recorrente do fiador do texto para legitimar o que diz: cada novo argumento é introduzido de modo a soar como mais forte que os argumentos anteriores. E como muitos argumentos são introduzidos assim, o texto desenrola-se em uma sucessão de “provas” que garantem a assimilação por parte do co-enunciador da hipótese apresentada desde o início. É a maneira pela qual o fiador do discurso guia o seu coenunciador na direção pretendida, marcando o diálogo inerente a essa manobra persuasiva, já que o conectivo, nesse caso, “é um demarcador de diretivas, que são apresentadas para que sejam assegurados propósitos argumentativos, haja vista iniciar um ponto de vista com o qual o locutor se assimila. Os enunciados adjacentes têm a função de servir de ancoradouro para garantir a assimilação.” (SELLA, 2006).

Para além de contrapor argumentos e classificá-los em termos de força argumentativa, esses elementos trabalham em conjunto para o acúmulo de argumentos que mantêm a atenção do leitor ao que de fato interessa para a construção do sentido pretendido pela autora.

Sella afirma, a respeito das funções que esse uso específico das conjunções evidencia em artigos de opinião, que

as relações de contraste que o “mas” provoca podem render um novo encaminhamento ao conteúdo das proposições que compõem o discurso, se considerada a influência das múltiplas expectativas lançadas. O processo de argumentação pode requerer do produtor do texto a composição de cenários que devem ser bem demarcados, e as estratégias devem servir basicamente para induzir à credibilidade dos pontos de vista assumidos. (SELLA, 2006, p. 171).

O texto monta uma espécie de encenação (teatral) de enunciadores, com o propósito de reforçar o valor argumentativo das proposições pelas quais a autora assume a autoria e a responsabilidade, e afastar toda possível conclusão operada por um coenunciador hipotético que possa diminuir esse valor. Fica estabelecido um diálogo entre a voz que produz os enunciados e a instância receptora destes, pressuposta pela voz autoral. Para Faraco e Negri (1998),

pode-se dizer que há, em todo gesto enunciativo, uma orientação dialógica, isto é, todo enunciado, emergindo sempre no ambiente dialogicamente agitado e cheio de tensões das vozes sociais, se põe (explícita ou implicitamente) como uma resposta a outros enunciados, concordando com eles ou deles discordando, reacentuando-os ou fundindo-se com eles; parafraseando-os ou parodiando-os. (FARACO; NEGRI, 1998, p.167).

Os autores discutem, ainda, os efeitos dessa articulação de vozes no reconhecimento de características que participam da construção de um *ethos* particular:

É dessa imensa diversidade de vozes e de suas relações dialógicas que emerge como possível a individualidade que se constituirá explorando o espaço infindo da tensão dialógica das vozes sociais. O falante tem, desse modo, a possibilidade de individualizar-se e de individualizar seu discurso não por meio da atualização das virtualidades de um sistema gramatical (como querem a Linguística e a Estilística), ou da expressão de uma subjetividade pré-social (como queriam os românticos), mas na interação viva com as vozes sociais. Autorar, nessa perspectiva, é orientar-se na atmosfera heteroglótica; é assumir uma posição estratégica no contexto da circulação e da guerra das vozes sociais; é explorar o potencial da tensão criativa da heteroglossia dialógica. (Idem, p. 168-169).

Esse mecanismo dialógico articulado pelos conectivos permite a Boscov instruir o co-enunciador a seguir uma linha de raciocínio particular, sem formular conclusões que a autora refuta como empecilhos ao que pretende: persuadir o leitor. Para Maingueneau (2006, p. 70), esse tipo de estratégia se relaciona com uma representação de si mesmo ativada pelo locutor no “intérprete” de seu discurso,

“colocando em perigo seu domínio sobre a própria fala; é-lhe necessário, então, tentar controlar, mais ou menos confusamente, o tratamento interpretativo dos signos que ele produz”.

## CONCLUSÃO

Pelo exposto, pode-se deduzir que o *ethos* que emana dos textos de Isabela Boscov é o de um sujeito franco que se posiciona assertivamente em relação a seus julgamentos. Isso, para além de contribuir para a imagem discursiva do profissional ético e competente que se delineia em suas resenhas, serve à jornalista como ferramenta de realce da confiabilidade que ela deseja transmitir, e da qual depende a adesão dos leitores às faturas finais de suas críticas — sempre reafirmadas nos desfechos “de efeito” que ela elege para encerrar suas intervenções.

Reafirma-se a relevância e a pertinência da proposta de Dominique Maingueneau quanto à noção de fiador discursivo. As relações dialógicas que perpassam as resenhas críticas de Isabela Boscov parecem demonstrar a existência inequívoca do que o estudioso francês considera a instância subjetiva primordial para a investigação do *ethos*. Da leitura dos trabalhos de Maingueneau, entende-se que a interação de um enunciador com as vozes com as quais seus enunciados se relacionam é assistida por uma entidade discursiva que, sendo produto desses enunciados, existe para legitimá-los. É uma arena de vozes investidas em um jogo dialógico que a jornalista de *Veja* conjuga a fim de reiterar a posição institucional da qual fala.

## REFERÊNCIAS

Acervo Digital *Veja*. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>. Acesso em 10 mar. 2014.

AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford University Press, 1970.

DISCINI, N. *Ethos* e estilo. In: *Ethos discursivo*. Anna Raquel Motta (Org.). São Paulo: Contexto, 2008.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. São Paulo: Pontes, 1987.

FARACO, C. A.; NEGRI, L.. *O falante: que bicho é esse, afinal?* Revista Letras, Curitiba, n. 49, p. 159-170, 1998.

KOCH, I. V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

\_\_\_\_\_. A propósito do *ethos*. In: *Ethos discursivo*. Anna Raquel Motta (Org.). São Paulo: Contexto, 2008.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualizações e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Unicamp, 1990.

SELLA, A. F. *Relações textuais geradas pelo operador argumentativo “mas” em textos de teor opinativo*. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/148>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O “MESMO” EM PORTUGUÊS BRASILEIRO

### *CONSIDERATIONS ON “MESMO” IN BRAZILIAN PORTUGUESE*

Andressa D'Ávila<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho se propõe a apresentar algumas considerações iniciais sobre a semântica do “mesmo” em português brasileiro (PB), expondo as duas únicas análises que se dedicam exclusivamente a ele, Vogt (1977) e Guimarães (2010). Nosso objetivo é mostrar os pontos convergentes — que supostamente as propostas não teriam —, como a noção de escalaridade, bem como apontar os aspectos que ainda não foram mencionados pela literatura que trata do “mesmo” em PB.

Palavras-chave: mesmo; argumentação; focalização.

**ABSTRACT:** The present paper aims to present some initial considerations regarding semantics on the word “mesmo” (same) in Brazilian Portuguese (PB), expounding the only two analyses that deal with it exclusively, by Vogt (1977) and Guimarães (2010). Our objective is to show points of convergence — which these two proposals wouldn't supposedly have —, such as the notion of scale, as well as to point out the aspects that have yet to be mentioned by literature that deals with “mesmo” in PB.

Keywords: mesmo; argumentation; focalization.

### 1. INTRODUÇÃO

As questões que serão discutidas a seguir surgiram da comparação das duas análises mais substanciais do “mesmo” em português brasileiro (PB), a saber, Vogt (1977) e Guimarães (2010). Nosso objetivo é chamar a atenção para algumas particularidades que as propostas consultadas não incluem em suas considerações.

Se pensarmos em contextos nos quais o “mesmo” pode aparecer, veremos que ele é capaz de contribuir para a significação das sentenças de maneiras diferentes, isto

---

<sup>1</sup> Mestranda em estudos linguísticos, UFPR.

é, o “mesmo” parece indicar coisas distintas a depender da posição na sentença, da entonação, entre outros fatores, como ilustram os exemplos abaixo:

- (1) a. Mesmo o João ama a Maria.
- b. O João ama mesmo a Maria.
- c. O João ama a Maria mesmo.

Quando ouvimos a sentença (1a), entendemos, em função da presença do “mesmo”, que o fato de o João amar a Maria causa alguma surpresa, i.e., não era esperado que o João fosse um dos indivíduos que amam a Maria. Já em (1b), podemos, a depender da prosódia empregada, interpretar através da paráfrase de que (i) não era esperado que a Maria fosse um dos indivíduos que o João ama:

- (2) O João ama mesmo a Maria, que é muito chata.

Ou ainda, podemos percorrer a leitura de que (ii) o João ama a Maria intensamente:

- (3) João ama mesmo a Maria, ele assistiu todas as comédias hollywoodianas açucaradas por causa dela.

Essa última possibilidade de interpretação também aparece com bastante frequência em estruturas como:

- (4) O José bebeu muito na festa da Maria, mas quem bebeu mesmo foi o João.

Isto é, o João bebeu intensamente e, nesse contexto, mais do que o José, que já bebeu muito.

A leitura de intensidade, em (ii), pode ser feita também para (1c), enquanto que a interpretação (i) não parece ser a mais saliente para esse caso, embora não a descartemos completamente:

- (5) O João ama a Maria mesmo, ele parou de comer pizza porque ela pediu.
- (6) (?) O João ama a Maria mesmo, que é muito chata.

Essas são, na verdade, algumas das possibilidades de ocorrência do “mesmo”. A diversidade de contextos nos quais ele pode aparecer é bastante grande, como ilustram os exemplos abaixo:

(7) a. O mesmo carro que furou o sinal bateu no muro.

Os mesmos carros que furaram o sinal bateram no muro.

b. A mesma moto que furou o sinal bateu no muro.

As mesmas motos que furaram o sinal bateram no muro.

c. Vai ele mesmo até à imobiliária.

Vão eles mesmos até à imobiliária.

d. Vai ela mesma até à imobiliária.

Vão elas mesmas até à imobiliária.

(8) a. Entreguei o(s) livro(s) à editora para posterior publicação do(s) mesmo(s).

b. Entreguei a(s) coletânea(s) à editora para posterior publicação da(s) mesma(s).

Os exemplos em (7) mostram um “mesmo”, classificado pela Gramática Tradicional (daqui em diante, GT) como pronome demonstrativo, que possui características nominais, pois faz concordância de gênero e número, ao contrário daquele apresentado em (1). As sentenças em (8) também são sensíveis à concordância, além de terem função anafórica, o que não acontece nem em (1), nem em (7).

Vamos, a seguir, começar a expor mais cuidadosamente a complexidade que o “mesmo” impõe à análise semântica a partir da apresentação das propostas que deram origem a esta pesquisa. No início do presente estudo, foram eleitas duas análises concorrentes em alguma medida em relação à semântica do “mesmo”: uma delas o considera um operador argumentativo e a outra o concebe como um focalizador, tal como definido em Ilari (1996). Foi apresentada, naquela altura, como representativa

da abordagem argumentativa, a análise de Vogt (1977); para o presente trabalho, escolhemos outras fontes cujas considerações são aplicadas por esse autor aos dados do PB. Desse modo, já que a questão que nos concerne aqui não ganha nas reflexões de Vogt nenhum novo contorno, por não ser objetivo de sua pesquisa<sup>2</sup>, iremos nos dedicar às ideias de Ducrot (1981) e Anscombre e Ducrot (1994 [1983])<sup>3</sup>, nas quais as questões sobre o “mesmo”, do ponto de vista da argumentação, aparecem de maneira mais detalhada. Em relação ao “mesmo” como focalizador, apresentaremos a proposta de Ilari (1996), que consiste em um trabalho descritivo sobre os advérbios do PB, e Guimarães (2010), texto que dialoga fortemente com Ilari (1996). Cada um desses trabalhos olha para aspectos distintos da significação da partícula em questão.

O objetivo desta pesquisa é então investigar o caminho percorrido por esses trabalhos que se dedicam a explicitar os mecanismos envolvidos no papel semântico do “mesmo”.

## 2. O “MESMO” COMO OPERADOR ARGUMENTATIVO

Como já mencionamos, na literatura sobre o PB, uma das análises mais significativas sobre o “mesmo” está em Vogt (1977) e foi originalmente proposta para o francês, *même* — as primeiras observações aparecem em Anscombre (1973). Esses autores falam a partir de uma teoria que entende as línguas naturais como uma estrutura intrinsecamente argumentativa e, por essa razão, não redutível a um sistema de valores de verdade, como assumem outras perspectivas em relação à natureza do significado. Nos trabalhos de Jean-Claude Anscombre e Oswald Ducrot, autores que desenvolveram a *Teoria da Argumentação na Língua*, o “mesmo”, ao lado do “mas”, é

---

<sup>2</sup> Vogt (1977) pretende olhar com detalhamento para o funcionamento das estruturas comparativas, o que não é, no momento, nosso foco.

<sup>3</sup> Consultamos a segunda edição da tradução espanhola, publicada em 1994. A primeira edição da tradução é de 1988.

um dos itens lexicais que mais aparecem e que, segundo eles, é dos exemplos mais ilustrativos da ideia de que a noção de argumentação está inscrita no funcionamento das línguas.

Em Ducrot (1981)<sup>4</sup>, encontramos os conceitos mais fundamentais para a análise do “mesmo” no âmbito dessa teoria, a qual, segundo o autor, se insere em uma linha de estudos semânticos, de viés estruturalista, que pretende incluir na língua aspectos relativos à fala:

Partiremos da observação, bastante banal, que muitos atos de enunciação têm uma função argumentativa, que eles objetivam levar o destinatário a uma certa conclusão, ou dela desviá-lo. Menos banal, talvez, seja a ideia de que essa função tem marcas na própria estrutura do enunciado: o valor argumentativo de uma frase não é somente uma consequência das informações por ela trazidas, mas a frase pode comportar diversos morfemas, expressões ou termos que, além de seu conteúdo informativo, servem para dar uma orientação argumentativa ao enunciado, a conduzir o destinatário em tal ou qual direção (DUCROT, 1981, p. 178).

Citando Anscombre (1973), o autor afirma haver uma impossibilidade de se oferecer uma descrição apenas informacional de enunciados com “mesmo”. Isso se dá uma vez que não seria possível dizer algo como “até mesmo Pedro veio”<sup>5</sup> sem que haja intenção de apresentar, ao interlocutor, a vinda de Pedro como prova de alguma coisa, como o sucesso de uma festa, por exemplo. Esse caráter argumentativo estaria além de apresentar a vinda de Pedro como improvável; nesse sentido, o “mesmo” faria com que a proposição por ele inserida fosse utilizada como argumento e que esse argumento fosse também dado como mais forte em relação a certa conclusão pretendida pelo locutor (cf. DUCROT, 1981, p. 179-80). Assim, do ordenamento de força entre argumentos se segue a noção de **escala argumentativa**.

---

<sup>4</sup> Ducrot (1981) é a tradução brasileira do original *La preuve et le dire*, de 1973.

<sup>5</sup> Exemplo de Ducrot (1981, p. 179). Nas traduções para o português, e também nos exemplos de autores brasileiros (ver Guimarães (1987), Vogt (1977), entre outros), “mesmo”, “até” e a locução “até mesmo” são consideradas expressões intercambiáveis.

Essencial para caracterização de uma escala argumentativa é a noção de **classe argumentativa**. Considerando que dois enunciados, **A** e **B**, são apresentados por um locutor como sendo argumentos a favor de uma mesma conclusão **r**, isso irá significar que **A** e **B** pertencem à mesma classe argumentativa determinada por **r**. Vejamos o exemplo apresentados por Vogt (1977) para ilustrar essa questão:

(9) Paulo veio e João veio também.

Segundo Vogt, para o locutor de (9), tanto a vinda de Paulo quanto a de João caracterizam argumentos a favor de uma conclusão como “A festa da Maria foi um sucesso”. Ou seja, ambos os enunciados que constituem o encadeamento fazem parte de uma mesma classe argumentativa definida relativamente à conclusão “A festa da Maria foi um sucesso”. No interior desse conjunto de argumentos, o locutor pode estabelecer uma relação de ordem entre eles, constituindo assim uma escala argumentativa.

Em (9), o “também” seria responsável por localizar os dois argumentos no mesmo ponto da escala. O “mesmo”, ao contrário do “também”, marcaria então uma relação de ordenamento em relação a uma conclusão depreendida do contexto, ou seja, dados dois enunciados quaisquer, o “mesmo” irá dispor esses enunciados, de modo que o segundo seja apresentado como um argumento mais forte que o antecedente, como em (10) abaixo:

(10) A festa estava ótima. O Pedro veio e até mesmo o João estava lá.

A vinda de João é, de acordo com essa análise, apresentada como sendo mais forte, enquanto argumento, do que a vinda de Pedro, para que a festa possa ser considerada um sucesso.

Ducrot (1981) afirma que se o locutor coloca dois enunciados quaisquer, **p** e **p'**, na mesma classe argumentativa, só é possível dizer que ele considera **p'** mais forte que **p** se:

[...] aos olhos desse locutor concluir que  $p$  a  $r$  implica que se aceite concluir  $p'$  a  $r$ , a recíproca não sendo verdadeira. Por outras palavras,  $p'$  é, para mim, mais forte que  $p$  em relação a  $r$ , se, de meu ponto de vista, contentar-se com  $p$  como prova de  $r$ , implica contentar-se também com  $p'$  (DUCROT, 1981, p. 181)<sup>6</sup>.

Nesse sentido, em relação ao exemplo (10), se é aceitável que a vinda de Pedro constitui um argumento para que a festa tenha sido ótima, então é preciso que se aceite a vinda de João também como um argumento para a mesma conclusão. No entanto, de acordo com a definição de Ducrot, aceitar a vinda de João como argumento para a festa ter sido ótima, não implica aceitar que a vinda de Pedro também sirva de argumento para a mesma conclusão.

Muito mais haveria para dizer sobre a abordagem argumentativa — em especial, sobre a noção de escalaridade —, no entanto, em função dos propósitos deste artigo, encerraremos aqui e passaremos para a proposta de Guimarães (2010). Antes disso, vale dizer que, como se vê em (10), e como mencionado em nota, Vogt considera “mesmo”, “até” e a locução “até mesmo” como expressões com o mesmo funcionamento semântico (cf. VOGT, 1977, p. 95) e, como decorrência disso, considera que todas elas se encaixam na análise análoga para o *même*. Na maioria das menções feitas ao longo do texto, o operador aparece como “mesmo”; no entanto, em alguns exemplos é usado o “até mesmo”. Além de ser um tipo de tratamento um pouco inconsistente, nem sempre a sentença soa natural quando trocamos os itens:

(11) O Pedro veio e mesmo o João estava lá.

A sentença (11) causa algum estranhamento, o que não acontece com a introdução do “até”, como em (10). Deve haver alguma particularidade na denotação desse último que explique a razão pela qual algumas sentenças só parecem naturais se ele estiver presente. Isso indica que esses operadores contribuem de maneira ligeiramente diferente para o significado da sentença e devem, portanto, receber

---

<sup>6</sup> O termo “implicar” não é usado por Ducrot no sentido de implicação lógica; ao contrário, o autor propõe a substituição da relação de implicação por uma relação argumentativa.

tratamentos distintos. A propósito, a diferença entre esses dois itens é mencionada por Ilari, em comentários ao número 52 do Caderno de Estudos Linguísticos, no qual foi publicado o texto de Guimarães (2010). Ao falar especificamente sobre o texto de Guimarães, Ilari diz que

A análise que eu propus (no artigo de 1996) para o focalizador “mesmo” era inadequada, e a razão disso foi o fato de eu ter confundido dois usos diferentes do “mesmo”: o uso como focalizador e o uso em que ele aparece ao lado do operador argumentativo “até”, em frases como “Até mesmo o prefeito esteve presente ao enterro”. Por causa dessa confusão, acabei transferindo para o mesmo-focalizador características que são de fato do “até” de argumentação, e isso gerou resultados inadequados (ILARI, 2010, p. 313).

Não será nossa proposta delinear essas distinções aqui, mas esperamos que as nossas considerações sobre o “mesmo” possam lançar alguma luz sobre essa questão.

### 3. O “MESMO” E AS OPERAÇÕES DE FOCALIZAÇÃO.

A segunda análise que tem o “mesmo” como objeto é proposta por Guimarães (2010) cujos pontos de partida são os textos de Ilari (1993, 1996). Esses trabalhos de Ilari são parte de uma pesquisa sobre a classe dos advérbios em geral, tendo como objetivo apresentar uma classificação menos confusa e vulnerável que a da GT<sup>7</sup>. Percebeu-se durante a análise do *corpus* — dados do NURC (Projeto da Norma Urbana Oral Culta) — que as funções desempenhadas pelos advérbios são nitidamente diferentes e essas diferenças ficam camufladas em uma única função genérica de modificação.

Com base nesses dados, Ilari propõe uma tipologia na qual os usos variados dos advérbios pudessem se acomodar. Um desses tipos é o **advérbio focalizador**, categoria na qual se encaixa, entre outros, o “mesmo”. Ilari irá propor uma noção geral

---

<sup>7</sup> Para detalhes sobre essas análises ver, entre outros, Ilari (2007).

de focalização, dizendo que uma expressão realiza uma operação de focalização quando:

[...] i) aplicada a um segmento de oração ii) explicita que esse segmento fornece informações mais exatas que a média do texto, em decorrência de uma operação prévia de verificação iii) [...] que, por sua vez, implica um roteiro próprio, por exemplo, a comparação implícita com algum modelo ou parâmetro recuperável no co(n)texto (ILARI, 1996, p. 196).

Tendo em vista essa definição, o autor trata as expressões focalizadoras a partir de sua divisão em seis grupos, separadas por operações de verificação que, segundo Ilari, estariam em jogo no uso dessas expressões:

- i) verificação de número;
- ii) verificação de proporção;
- iii) verificação de coincidência com protótipo;
- iv) verificação de identidade ou congruência;
- v) verificação de factualidade;
- vi) confronto de topologias.

A operação que vai nos interessar aqui é a **verificação de coincidência com protótipo**, que “pode indicar que uma propriedade ou relação se realiza de maneira 'prototípica' ou 'exemplar'” (ILARI, 1996, p. 188)<sup>8</sup>. Ainda que o “mesmo” apareça na lista de focalizadores responsáveis por verificação de coincidência com protótipo<sup>9</sup>, não há nenhum exemplo dessa categoria no texto de Ilari (1996) no qual o “mesmo” figure; será em Guimarães (2010) que encontraremos exemplos. Esse autor irá dizer que alguns usos do operador em análise implicam no fato de que “as diversas predicções possíveis de uma qualidade ou relação com relação a um indivíduo sejam entendidas

---

<sup>8</sup> Ilari não apresenta nenhuma definição precisa do que está sendo tomado por “protótipo” em sua análise. Guimarães (2010), embora se desvincule de teorias semânticas de protótipos (cf. GUIMARÃES, 2010, p. 288), também não dá uma definição clara do que seja um protótipo.

<sup>9</sup> “Os advérbios que se prestam a essa função são, até certo ponto, os mesmos das duas secções anteriores: *exatamente; bem; logo; propriamente; realmente; mesmo.*” (ILARI, 1996, p. 188).

como passíveis de uma gradação por aproximação” (GUIMARÃES, 2010, p. 288). Esse seria o tipo de operação realizada em (12)<sup>10</sup>, por exemplo:

(12) [...] e acredito que o estouro mesmo veio na faixa do- do oitenta, né? Da década de oitenta, né? onde abriram casas de- de nomes tradicionais no comércio, né?

De acordo com o autor, a década de oitenta, entre outros momentos possíveis, é aquela em que aconteceu o estouro (do aumento da concentração de casas comerciais em uma rua importante de Curitiba e consolidação dessa rua como eixo comercial da região sudeste da cidade). Daí a ideia de protótipo, de verificação, entre outras opções presumíveis, de um item específico.

No entanto, segundo Guimarães, algumas ocorrências do “mesmo”, encontradas nos dados do VARSUL (Projeto de Variação Linguística na Região Sul do Brasil), não se encaixam na operação descrita acima, como mostra o exemplo (13):

(13) família de- de agricultores, não podia ser dispensado o trabalho dos filhos, mesmo os novinhos, que mal poderiam segurar uma enxada, tinham que ir pra roça, como eles diziam.

De acordo com o autor, a questão em jogo aqui não é uma instância mais prototípica de “os filhos”, que seriam, nesse caso, “os [filhos] novinhos”. Teríamos, em lugar disso, uma operação de figura e fundo, na qual o sintagma “os [filhos] novinhos” seria a figura que contrasta com “os filhos”, sendo, portanto, uma relação de subclasse e classe. A essa nova operação, Guimarães (2010) chama **verificação por extensão para instâncias-limite**.

Note que há ainda outra diferença entre (12) e (13) que motiva a proposta de Guimarães; em (13) o “mesmo” está anteposto à categoria sobre a qual tem escopo, enquanto que em (12) o operador se encontra posposto à categoria focalizada. Tendo em vista essa diferença de distribuição, Guimarães apresenta esboços de formalização

---

<sup>10</sup> Os exemplos (12) e (13) foram retirados de GUIMARÃES (2010).

para esses dois tipos de “mesmo”, afirmando não se tratar de um modelo completo, tampouco sofisticado de interpretação. O “mesmo” que marca a verificação por coincidência com um protótipo, isto é, que trabalha com instâncias distintas de uma mesma categoria, apontando uma delas como mais prototípica do que as outras, entraria em uma forma geral como a que segue abaixo:

(14) [[[CAT] FOC]<sub>PROT</sub> INST<sub>1</sub>]

Vamos explicar a fórmula a partir do exemplo (12), no qual “o estouro” é, segundo o autor, a categoria (**CAT**) da qual se extrai o protótipo (**PROT**), assim, o focalizador (**FOC**) “mesmo” é responsável por tomar essa categoria como argumento formando o termo que denota o protótipo com o qual se faz a identificação:

(15) [[o estouro] **mesmo**]

Construído o protótipo, insere-se a instância (**INST**) a ser identificada com ele, como mais central. No caso de (12), de acordo com a argumentação do autor, essa instância seria a predicação “foi na década de oitenta”, completando a fórmula proposta:

(16) [[[O estouro]<sub>CAT</sub> **mesmo**<sub>FOC</sub>]<sub>PROT</sub>[veio na década de oitenta]<sub>INST</sub>]

De acordo com o autor, é possível pensar nos termos de uma teoria de conjuntos para dar conta dessa operação:

[...] o protótipo de uma categoria pode ser entendido como uma espécie de subconjunto dessa categoria — não qualquer subconjunto, mas um subconjunto central. Uma expressão como *mesmo*, então, denotaria uma função que extrairia esse subconjunto central de um determinado conjunto denotado pelo termo modificado. O que poderia caracterizar esse subconjunto poderia ser algum tipo de grau (de intensidade) de predicação da propriedade que o caracteriza. Assim, a delimitação de um conjunto não seria feita no modelo clássico, em que uma linha dividiria os elementos do Universo Discurso pertencentes a esse conjunto, mas por círculos concêntricos conforme alguns elementos fossem mais típicos do conjunto do que outros (GUIMARÃES, 2010, p. 293).

O autor diz ainda que haveria um tipo de gradação à qual estaria condicionada a relação de pertencimento de um elemento a determinado conjunto, gradação que

poderia ser dada por “pertence com um grau  $x$ , em que  $x$  seria um valor em uma escala”. A representação gráfica dessa relação entre conjuntos seria como a ilustrada abaixo:

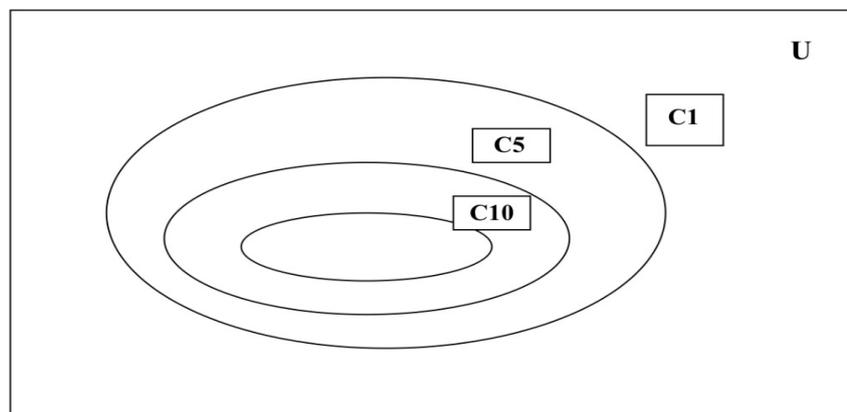


Figura 1— Coincidência com protótipo na teoria de conjuntos (GUIMARÃES, 2010, p. 293)

Agora, consideremos a sentença apresentada em (17):

(17) nós se damos bem, sabe? se gostamos bem, apesar de que- que com os parentes lá da minha- do meu pai se damos bem mesmo com as minhas primas lá, com meus primos.

Para Guimarães (2010), é possível pensar um conjunto  $C$ , graduável, dos indivíduos “com quem se damos bem”, em que o subconjunto  $C1$  contém todos os elementos  $y$  tal que esses elementos pertencem a  $C$  em um grau maior que zero, o subconjunto  $C5$  contém os elementos  $y$  que pertencem a  $C$  em um grau maior que 0,5 e o subconjunto  $C10$  contém os elementos  $y$  que pertencem a  $C$  em grau igual a 1,0; isso para uma escala de 0 a 1,0.

Relativamente à verificação por extensão para instâncias-limite, Guimarães diz que:

De uma certa forma, o processo aqui é o inverso do processo anterior: é uma determinada predicação que é verificada através de sua distribuição por suas instâncias, não uma instância que é comprovada pela situação (mais central ou não) com relação a uma predicação. E, enquanto o processo anterior implicava a

delimitação de um protótipo, de um núcleo da predicação, com a exclusão das instâncias mais marginais desse núcleo, este processo implica a extensão dessa predicação para instâncias mais marginais (GUIMARÃES, 2010, p. 294).

A forma geral proposta para esse caso é, então:

(18) [[CAT][FOC [INST<sub>1</sub>]]<sub>EXT</sub>]

A partir de (13), exemplo que, segundo Guimarães, é representativo dessa operação, temos que **CAT**, a categoria mais geral, é “os filhos” e a instância a ser incluída na extensão dessa categoria (**INST**) é “os novinhos”. O focalizador (**FOC**) “mesmo” é responsável por compor com essa última instância o termo que denota a extensão (**EXT**) da categoria mais geral a uma instância adicional (cf. GUIMARÃES, 2010, p. 295). Dessa forma, o exemplo (13) se acomoda à formalização em (18) da seguinte maneira:

(19) Não podia ser dispensado o trabalho d[[os filhos]<sub>SN</sub> [**mesmo**<sub>FOC</sub> [os novinhos]<sub>INST</sub>]]<sub>EXT</sub>

O próprio autor admite que outras operações podem ser expressas pelo “mesmo” e que fica para trabalhos futuros um quadro geral mais bem delineado sobre esses outros usos.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALGUMAS QUESTÕES

Deve-se ter notado que os exemplos analisados do ponto de vista argumentativo também podem se encaixar na operação de verificação por extensão para instâncias-limite, proposta por Guimarães (2010). Já o “mesmo” responsável pela verificação por coincidência com protótipo, aquele que aparece posposto ao item sobre o qual atua, não aparece nas considerações sobre o papel argumentativo do operador. Embora

haja, em Anscombe (1973), uma separação, que o autor chama de duas categorias distintas de *même*<sup>11</sup>:

(20) *Elle lit même le sanscrit.*

Ela lê mesmo em sânscrito.

(21) *M. Brejnev désirait être logé non pas à Versailles, mais à Paris même.*

Sr. Brejnev não desejaria estar hospedado em Versailles, mas em Paris mesmo.

Sobre (21), Anscombe (1973, p. 41) afirma que:

Não é dito, de nenhuma maneira, que o Sr. Brejnev gostaria de estar hospedado em outro lugar que não em Paris: ao contrário, o *mesmo* utilizado em [23] exerce um papel especificador *spécifiant*; ele serve para indicar que Sr. Brejnev não gostaria de estar alojado em outro lugar que não em Paris. [...] Ele exclui não somente tudo aquilo que não é Paris, mas de maneira particular, tudo o que é próximo à Paris, a saber, a periferia.

Essa ideia de exclusão, presente em (21), não se aplicaria em (20), sentença que, de acordo com o autor, só se pode compreender se é admitida a existência de outras línguas nas quais também se pode ler. Em síntese, o "mesmo" poderia ora destacar um elemento entre outros que podem ficar implícitos, ora excluir outros elementos e especificar apenas um; essa separação é bastante compatível com as ideias apresentadas em Guimarães (2010). O "mesmo" em (20) parece se encaixar na definição de verificação por extensão para instâncias-limite, já que focaliza "em sânscrito", que se apresenta como categoria limite de outras línguas, provavelmente recuperáveis ou presumíveis do contexto. Por outro lado, podemos dizer que o "mesmo" em (21), de alguma maneira, localiza Paris como central, excluindo a opção em relação a Versailles, que fica no subúrbio parisiense. Essa distinção, porém, não é desenvolvida nos trabalhos que se seguiram e o centro das discussões sobre o *même* em Semântica Argumentativa fica sendo aquele que aparece em (21) — consequência

---

<sup>11</sup> Exemplos (20) e (21) foram extraídos de Anscombe (1973).

disso é que os trabalhos sobre o PB, a partir dessa teoria, também só colocam esse “mesmo” em questão.

Sobre a análise de Guimarães, podemos pensar se é efetivamente necessário postular mais um tipo de operação para o “mesmo”. Retomando brevemente o que se disse a respeito de (13), pode-se dizer que nesse exemplo a questão não era uma instância mais prototípica de “os filhos”, que seriam, nesse caso, “os [filhos] novinhos”, mas haveria, ao contrário, uma operação contraste na qual o sintagma “os [filhos] novinhos” contrastaria com “os filhos”, sendo, portanto, uma relação de subclasse e classe. No entanto, se tomarmos não apenas “os filhos”, mas sim “o trabalho dos filhos”, parece haver então uma relação entre uma instância mais prototípica de trabalho, em oposição a uma instância menos prototípica, que seria “os [filhos] novinhos”. Algum ajuste na definição de protótipo talvez fosse capaz de dar conta disso, sem que seja preciso mais uma subclassificação dos focalizadores.

É importante destacar também que as três análises tendem à noção de escalaridade, embora essa ideia seja apenas assumida para Anscombre e Ducrot (1994) de maneira explícita. E, por consequência, para Vogt (1977) esse conceito é central. Guimarães propõe um conjunto graduável como possibilidade de formalização da verificação por coincidência com protótipo, já que focalizar uma predicação, entre outras menos prototípicas, é dispor predicados em uma escala de “prototipicidade”. Além disso, também a verificação por extensão para instâncias-limite pode ser pensada em termos de escalaridade, na medida em que há uma relação entre instâncias mais centrais e outras mais periféricas relativamente a uma predicação.

O que interessa notar aqui é que o “mesmo” pode ter comportamentos semanticamente distintos e, portanto, estamos diante de algum tipo de fenômeno que gera essa multiplicidade de sentidos. Nosso objetivo aqui foi iniciar uma discussão que possa, em pesquisas futuras, auxiliar na unificação no tratamento semântico dado a essa partícula.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANSCOMBRE, J. C. Même le roi de France est sage. *Communications/Le sociologique et le linguistique*, n. 20, 1973.

ANSCOMBRE, J. C.; DUCROT, O. *La argumentación en la lengua*. 2. ed. Tradução de Julia Sevilla e Marta Tordesillas. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

DUCROT, O. *Provar e dizer: linguagem e lógica*. Global, 1981.

GUIMARÃES, E. *Texto e argumentação: um estudo de conjunções do português*. Campinas: Editora Pontes, 1987.

GUIMARÃES, M, R. O focalizador 'mesmo': verificação por coincidência com um protótipo versus verificação por extensão para instâncias-limite. *Caderno de Estudos Linguísticos*, v. 02, n. 52, 2010.

\_\_\_\_\_. Advérbios focalizadores. In: ILARI, R. (Org.). *Gramática do português falado II: níveis de análise linguística*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

ILARI, R. A categoria advérbio na gramática do português falado. *Alfa*, v. 51, n. 01, p. 151–174, 2007.

ILARI, R. et al. Considerações sobre a ordem dos advérbios. In: CASTILHO, A. de. *Gramática do português falado I: a ordem*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

VOGT, C. *O intervalo semântico*. São Paulo: Ática, 1977.



ESTUDOS LITERÁRIOS  
LITERARY STUDIES

# VOZ E IMAGEM: UMA ANÁLISE DA PRESENÇA DA MULHER NEGRA EM LIVROS DIDÁTICOS DE LÍNGUA PORTUGUESA<sup>1</sup>

## *VOICE AND IMAGE: AN ANALYSIS OF THE PRESENCE OF BLACK WOMEN IN PORTUGUESE TEXTBOOKS*

Juliana Silva Santos<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo analisa a presença da mulher negra em livros didáticos de português a partir de duas coleções do ensino fundamental. A metodologia foi baseada na Análise do Discurso francesa e buscou-se investigar a existência de imagens e/ou textos desses materiais que retratassem essa mulher, bem como a forma utilizada para esse fim. Verificou-se que as investidas na ressignificação de discursos historicamente construídos sobre a mulher negra ainda são pouco eficientes e que a sua presença nessas obras ainda é pouco expressiva.

Palavras-chave: discurso; raça; gênero.

**ABSTRACT:** This paper presents an analysis of the depiction of black women in Portuguese Language textbooks from two collections developed for middle school students. The methodology was based on French Discourse Analysis and attempted to investigate the existence of images and/or texts in these materials that portrayed these women and also to see how these portraits emerge. It appears that the efforts on reframing historically constructed discourses about black women are still inefficient and that their presence in these works is still limited.

Keywords: discourse; race; gender.

### 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho, que é parte de uma pesquisa sobre gênero social e raça<sup>3</sup>, objetiva discutir essas categorias que, historicamente, têm se mostrado um desafio na

---

<sup>1</sup> Este texto é parte de um artigo fruto de uma pesquisa de iniciação científica fomentada pelo CNPq referente ao 6º prêmio “construindo a igualdade de gênero”. Devido a adequações de espaço, imagens e textos analisados no trabalho integral não puderam ser apresentados.

<sup>2</sup> Mestranda em Estudos Linguísticos, UFMG.

prática educacional de muitos professores. Sabemos, entretanto, que já existem medidas para a modificação desse quadro, mas, ainda assim, essas discussões não deixaram de ser vistas com resistência e, por vezes, até mesmo tratadas como inexistentes por meio de mecanismos discursivos diluídos no imaginário social em diversas localidades. Nesse sentido, concordamos com Arroyo (GOMES, 1995) ao afirmar que a reflexão sobre diferenças de gênero e raça, tanto dos educadores quanto dos educandos, ainda é relegada a um terreno de menor destaque, “como um fazer da militância”. Assim como o autor, julgamos ser urgente localizar pesquisas sobre o assunto num “terreno da teoria educativa, das teorias do currículo e da administração escolar” (Ibid., p. 15). Essa seria uma perspectiva capaz de facultar maiores recursos para se trabalhar o gênero social e a raça num ângulo além da superficialidade de formações discursivas (PÊCHEUX, 2010) que naturalizam a hierarquização das diferenças, sem cogitar das estruturas profundas de formações ideológicas (PÊCHEUX, 2010) que sustentam estruturas de pensamento demarcando um “outro”, nas quais a mulher negra, objeto de estudo deste texto, raramente fala, mas é falada nos mais diversos setores sociais. Assim, com o objetivo de motivar um debate sobre o assunto, este texto se propõe a analisar a imagem da mulher negra sob a perspectiva de um forte material de apoio de muitos professores, o Livro Didático — doravante LD —, à luz de teorias do campo da Análise do Discurso, com o objetivo de verificar qual é a voz da mulher negra na composição dos materiais analisados, quando houver. É devido ao caráter interdisciplinar da Análise do Discurso, “o espaço em que a linguística tem a ver com a filosofia e as ciências sociais” (ORLANDI, 1999, p. 25), que se torna possível uma visão mais ampla de questões relacionadas a uma análise linguística da educação brasileira e dos sujeitos que a compõem, englobando não apenas aspectos unicamente languageiros, mas também históricos e ideológicos. Munanga (2008) destaca a importância de se ter um LD que desvincule o negro de

---

<sup>3</sup>Utilizamos o termo raça nesse estudo a partir do redimensionamento dado à palavra, ou seja, sem o emprego de qualquer sentido biológico.

estereótipos e que o apresente como agente de sua própria história, o que é fator fundamental para a formação de estudantes de modo geral, não apenas negras e negros.

## 2. O OBJETO DE ESTUDO E A METODOLOGIA UTILIZADA

O desenvolvimento deste trabalho se deu por meio da apreciação de LDs referentes ao PNLD 2011 — Programa Nacional do Livro Didático. A amostragem selecionada compreende duas coleções, ambas referentes ao segundo segmento do ensino fundamental, 6º ao 9º ano. As obras são: *Português: linguagens*, de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães, e *Para viver juntos: Português*, de Cibele Lopresti Costa, Gretta Marchetti *et. al.*. Cabe considerar que esse artigo não objetiva de nenhum modo relegar o livro didático a um lugar menos importante ou mesmo condenar o seu uso. Antes, objetivamos apontar algumas questões sobre o gênero social e a raça, temáticas que não podem ficar ausentes das discussões escolares, pois como afirma Gomes, desde os momentos iniciais da trajetória escolar,

A criança negra se depara com uma cultura baseada em padrões brancos. Ela não se vê inserida no contexto dos livros, nos cartazes espalhados pela escola ou ainda na escolha dos temas e alunos para encenar números nas festinhas. Onde quer que seja a referência da criança e da família feliz é branca. Os estereótipos com os quais ela teve contato no seu círculo de amizades e na vizinhança são mais acentuados na escola, e são muito mais cruéis. A falta de um posicionamento claro e coerente do professor e da professora é um ponto marcante (GOMES, 1995, p.76).

A metodologia foi desenvolvida pela seleção de imagens e textos dos LDs que apresentassem alguma abordagem sobre gênero social e/ou raça. A análise desse material retirado do *corpus* foi feita a partir de teorias do campo da Análise do Discurso de linha francesa, verificando se as temáticas (raça e gênero social) aparecem juntas ou separadas. Buscamos ainda observar o tipo de abordagem que esses

materiais trazem em sua constituição; ou seja, se há neles a formação de imagens da mulher negra especificamente e, uma vez que se verifique tal ocorrência, se os LDs estudados abrem possibilidades para uma ressignificação de discursos historicamente construídos nos quais a voz dessa mulher é silenciada. Verificamos ainda se essa ressignificação, de alguma forma, desloca a mulher negra do duplo preconceito que sobre ela recai: de gênero e de raça. Nesse aspecto, dentre as teorias da Análise do Discurso que foram utilizadas chamamos a atenção para os trabalhos de Amossy (2005), no que diz respeito à noção da construção de imagens de si; de Orlandi (1995), quanto ao silenciamento na categoria discursiva, e de Gomes (1995), quanto aos estudos sobre raça, mais localizados na área da teoria educacional.

### 3. BREVES APONTAMENTOS SOBRE IMAGEM E SILENCIAMENTO

Pensar que cada comunidade escolar apresenta uma população composta por sujeitos diversos — alunos, professores e funcionários em geral —, cada um deles trazendo consigo costumes, crenças e preconceitos em relação a vários aspectos historicamente enraizados, torna a noção de *ethos* prévio — termo referido aqui como *imagem* — uma ferramenta importante para esse estudo. Em linhas gerais, o *ethos* corresponde à elaboração de uma representação de si cujo objetivo é influenciar um determinado auditório: este é o chamado *ethos discursivo* e vai ao encontro da filiação retórica aristotélica. Neste texto, utilizamos a noção de *ethos* apoiada em Amossy (2005) que amplia do legado de Aristóteles e da retórica por consequência. A autora soma aos seus trabalhos aspectos da Sociologia dos Campos de Bourdieu e considera que a imagem que o sujeito faz de si não é ligada apenas às investidas do momento de tomada da palavra (*ethos discursivo*), mas também é associada a informações que o receptor já possui. Essas informações, prévias, se devem à existência da memória discursiva e do lugar social ocupado pelo sujeito, o que acaba por constituir seu *ethos*

prévio ou institucional. Relembramos ainda as características que constituem a noção de sujeito, importante para esse estudo: é fundamentalmente histórico, é socialmente situado e possui uma fala que carrega um recorte de representações de si e do outro a quem se dirige. É ainda um sujeito *assujeitado*, como pode ser visto em Pêcheux (2010), e atravessado pelas ideologias nas quais está inserido.

Assim, situar a imagem do sujeito em uma interface de disciplinas é importante especialmente ao considerarmos a intervenção da memória discursiva ou interdiscurso, capaz de balizar locais de pertencimento a que o sujeito é levado a ocupar nas diversas formações sociais. A questão da existência de uma imagem socialmente partilhada do sujeito, anterior à tomada da palavra, possibilita salientarmos que os discursos proferidos carregam a possibilidade de modificar imagens ideologicamente cristalizadas na história dependendo da forma como estas são inseridas discursivamente e da posição institucional do sujeito. Para este estudo, essa ressignificação de imagens é de suma importância, pois como afirma Munanga (2004), remover obstáculos de ideologias e tradições “passadas e presentes exige a construção de novas ideologias capazes de atingir as bases populares e convencê-las de que, sem adesão às novas propostas, serão sempre vítimas fáceis da classe dominante e suas ideologias” (Ibid., p. 13-14). Nesse sentido, em Haddad (2005) encontramos importantes considerações relacionadas ao ethos prévio e discursivo que contribuem para a formação de novas ideologias no discurso:

Resulta que a imagem preestabelecida afeta, e até condiciona, a construção do ethos no discurso. Longe de constituir um elemento exterior ao discurso cuja análise não deve ser levada em conta, o ethos prévio está, ao contrário, estreitamente ligado ao ethos discursivo. A análise argumentativa tem como dever, portanto, estudar a dinâmica pela qual a imagem produzida no discurso leva em conta, corrige e refaz a representação prévia que o público faz do orador. (HADDAD *apud* AMOSSY, 2005, p. 163)

Dessa forma, conclui-se, pela ótica de Haddad que, se o ethos prévio condiciona o ethos discursivo, há então a possibilidade de reelaboração de ideias pelo próprio orador durante a dinâmica de produção do ethos discursivo.

Serão abordadas agora algumas considerações de Orlandi (1995) acerca do silenciamento, categoria igualmente utilizada para esse estudo. Segundo a autora, o silêncio pode ser dividido em duas categorias: o silêncio fundante e política do silêncio. O primeiro estabelece que o silêncio é inerente ao processo de produção dos enunciados. O segundo, que corresponde ao silenciamento propriamente dito, estabelece que o sujeito está sempre não dizendo outros sentidos possíveis em sua tomada de palavra, ou mesmo disciplinando o seu dizer, para se aproximar de uma determinada formação discursiva (PÊCHEUX, 2010), já que a formação dos enunciados acontece sempre partindo de um determinado local ideológico. A política do silêncio é ainda subdividida em duas outras categorias: o silêncio constitutivo, no qual uma palavra necessariamente apaga outras, e o silêncio local, que se relaciona com a censura. Resulta então que analisar o silêncio é necessariamente pensar na relação com o outro e com a memória discursiva que sustenta os enunciados. Para Orlandi, esse processo não corresponde simplesmente a “estar em silêncio”, mas “pôr em silêncio”. Não é apenas ligado à coação, mas também à escolha. Nessa perspectiva, conclui-se que o silêncio de que trata a autora é significado, na medida que se relaciona com a história e a ideologia; ele atua de forma a legitimar vozes e discursos ao mesmo tempo em que obscurece outros, sem deixar qualquer tipo de marca formal no discurso, mas apenas pistas de sua ocorrência.

#### 4. VOZ E IMAGEM: VERIFICANDO A PRESENÇA DA MULHER NEGRA NOS LDs DE LÍNGUA PORTUGUESA

As análises dos LDs nos mostraram que uma das características mais marcantes da composição desse material é a pluralidade de vozes que o compõem: o LD é porta — palavra de diferentes ideologias: a dos autores, dos documentos e legislações do governo em diferentes instâncias, daqueles que os utilizam nas escolas ou fora delas, das editoras entre outros sujeitos. Mas, apesar de todos os pré-requisitos que o material tem de seguir para então chegar ao mercado, o LD certamente possui uma determinada margem de manobra no tratamento dos temas, tanto curriculares quanto transversais, nas atividades linguísticas ou extralinguísticas, que pode ser o elemento definidor de um bom material.

Foram utilizados nessa análise alguns documentos curriculares e legislações governamentais (PCN, CBC, PNLD e as Leis Federais 10.639/03 e 11.645/08). Nos PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais) de Língua Portuguesa, é ressaltada a importância de que “os alunos sejam capazes de: compreender a cidadania como participação social e política (...) adotando, no dia-a-dia, atitudes de solidariedade, cooperação e repúdio às injustiças, respeitando o outro e exigindo para si o mesmo respeito” (PCN, 1998, p. 07).

No CBC (Currículo Básico Comum), documento voltado para a rede estadual de ensino de Minas Gerais, é destacada a importância da análise dos contextos e das condições de produção dos enunciados, dos conhecimentos de mundo e valores partilhados pelos interlocutores. Neste caso, vê-se o convite a trabalhar a Língua Portuguesa atentando também para a dimensão do simbólico, de forma a buscar vieses que articulem as diversas heranças que permeiam nossas relações sociais em que a língua não exerce um papel transparente que apenas comunica, mas sim reproduz ideologias, estereótipos e traduz locais de pertencimento.

É interessante notar que no mesmo endereço eletrônico em que se encontra o CBC, o Centro de Referência Virtual do Professor, há um módulo didático sobre a Lei Federal 10.639/03, que altera a LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional)

para incluir no currículo oficial das escolas públicas e particulares a temática "História e Cultura Afro-Brasileira". A Lei foi acrescida do PL 11.645/08, com vistas a incluir também "História e Cultura Indígena". A efetiva implantação dessas leis é de suma importância para o tratamento de questões étnico-raciais, pois objetiva trazer o negro, e também o índio, ao lugar de protagonistas na formação da sociedade brasileira ao lado do colonizador europeu, que sempre teve esse papel. Além do mais, a implementação dessas leis é capaz de orientar educadores e educandos a perceberem a contribuição do negro, há muito silenciada no discurso de construção da nação brasileira, e traz ainda a possibilidade de criar "novas ideologias" que superem o racismo e que proporcionem uma "redistribuição mais equitativa do produto coletivo", como aponta Munanga (2008). O PNLD (Programa Nacional do Livro Didático — 2011) de Língua Portuguesa, aponta que um dos critérios para essa escolha é a obediência à LDB com suas devidas alterações, como as leis 10.639/2003 e 11.645/2008. O documento também afirma que serão excluídas da seleção as coleções que reproduzirem qualquer tipo de estereotípi. Quanto às imagens, encontramos a seguinte afirmativa, ainda no PNLD: (...) [os livros didáticos] "devem: (...) reproduzir adequadamente a diversidade étnica da população brasileira, a pluralidade social e cultural do país (...)". Essa afirmação permite que se lance mão de um princípio fundamental para os estudos de imagem, que é o fato de que estas representam sim um instrumento de poder e permitem direcionar olhares sobre o mundo.

Sobre o critério de análise das coleções, ressaltamos que foram utilizados como base o levantamento (não estatístico) e a seleção de imagens e discursos veiculados sobre a mulher negra nessas obras e se há alguma atenção para o trabalho com gênero social e a raça, articulados ou não. No que diz respeito ao tratamento das imagens quanto ao quesito racial, classificamos como negras as mulheres cujas representações (fossem fotos ou desenhos) estivessem de acordo com os critérios de categoria de cor

do IBGE - preto e pardo. Consideramos ainda alguns sinais diacríticos do corpo, como textura do cabelo e traços físicos (somente no caso de fotos).

Em ambas as coleções, (*Português: linguagens* — William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães e *Para viver juntos: Português* — Cibele Lopresti Costa, Gretta Marchetti *et. al.*), de um modo geral, nota-se uma estrutura que visa possibilitar ao aluno uma visão crítica do ensino de Português segundo os objetivos estabelecidos pelos autores. Não buscamos verificar se esse objetivo é alcançado ou não por não ser esta a intenção deste trabalho. Na seção destinada ao professor, ambas as coleções trazem textos de autores consagrados nos estudos da linguagem, com importantes considerações sobre o processo ensino-aprendizagem da língua materna. Há ainda, nessa seção, sugestões de outros livros não menos importantes que contribuem para a formação do educador na área de Língua Portuguesa, que, sabemos, é um trabalho que necessita de constante atualização. As duas coleções também se pretendem afinadas com as mais recentes teorias linguísticas, dentre elas, as do campo da Análise do Discurso e da Semântica. O que cabe ressaltar como um ponto importante a ser trabalhado na seção destinada ao professor é a ausência de qualquer sugestão de livro ou texto que ofereça ferramentas teóricas para auxiliar o educador a lidar com as questões raciais, como proposto na LDB, ou mesmo com questões de gênero social. Essa ausência, além de não estar de acordo com os critérios do PNLD de adequação às Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, abre espaço para que o LD permaneça em uma determinada *doxa* que sustenta mitos que ditam uma não existência de preconceitos de raça e gênero no país, acabando por legitimar a falta de formação nesse sentido nos LDs. Dessa forma, vê-se a abertura de uma lacuna para que a temática permaneça silenciada ou mesmo tratada apenas no ramo das opiniões pessoais, por vezes perpetuando estereótipos e discursos que deixam as questões sociais de raça e gênero vistas apenas em uma superficialidade que não encara a questão da diferença e que não trabalha suas raízes.

Em um olhar mais específico, verificamos que ambas as coleções são bastante semelhantes quanto ao tratamento da materialidade raça e gênero social, apesar de terem diferentes propostas metodológicas para o desenvolvimento das atividades com os alunos. Foi possível notar que em ambas são apresentadas poucas imagens (fotos ou desenhos) de mulheres negras, apesar de quase todas as séries de *Português: linguagens* trazerem o quadrinho da personagem Suriá, de Laerte Coutinho, uma menina negra. Ainda nessa mesma coleção, ao final de cada capítulo, na seção *Intervalo*, o livro traz uma sugestão de trabalho com projetos que levam em conta os temas transversais dos PCNs. Verificamos nessas atividades que não é trazido qualquer tipo de projeto que trabalhe com as questões propostas pelos Projetos de Lei 10.639 e 11.645 de forma direta, como previsto no documento da Lei, e o mesmo ocorre na coleção *Para viver Juntos*.

Nos livros destinados ao 6º ano das duas coleções, as questões de raça e gênero social não são tematizadas, a não ser por meio de figuras, e o mesmo acontece no livro para o 7º ano: não há uma abordagem direta da temática e o que mais se aproxima disso é o tema *bullyng* em uma unidade intitulada “Eu e os outros”, na coleção *Português: Linguagens*.

Verificamos então que raça e gênero social como temáticas a serem trabalhadas nas unidades dos livros aparecem apenas a partir do 8º ano, na coleção *Português Linguagens*, e apenas no 9º, na coleção *Para Viver juntos*. Na primeira, nota-se que há uma preocupação maior em abordar gênero social e raça, até mesmo com uma tentativa inicial de articulação entre essas temáticas no livro destinado ao 8º ano. No livro desta série, a questão do preconceito de raça e de gênero é mais abordada do que nas demais obras da mesma coleção, inclusive por meio de alguns textos e dados estatísticos que buscam oferecer uma reflexão mais profunda quanto a discursos historicamente cristalizados em nossa sociedade. Já na coleção *Para Viver juntos*, não há tentativa de articulação entre as temáticas, pelo menos na seleção de 2011.

Essa ausência, ou quase, de articulação gênero social/raça é sintomática de um processo consolidado na história por meio de uma memória discursiva de ideologias dominantes que não leva em conta as representações sociais sobre a mulher negra, que carrega um duplo preconceito. Segundo Gomes (1995), o homem negro, apesar da discriminação racial possui maior vantagem social se comparado à mulher negra, o que pode ser atribuído à sua condição sexual.

Uma possível hipótese que aventamos para o fato de a temática racial e de gênero ser tratada apenas nas séries finais do ensino fundamental, como visto nos livros analisados, seria um imaginário de que esses temas, muitas vezes considerados “polêmicos”, dependeriam de uma determinada faixa etária para serem discutidos. Nesse sentido, podemos pensar que o tratamento dessas questões nos LDs apenas a partir dos dois últimos anos do ensino fundamental acaba por apresentar um caráter tardio e, quem sabe, reativo quanto ao tratamento de preconceitos na dinâmica social dos sujeitos. Assim, quando ressaltamos o aspecto formador da escola nas disciplinas curriculares, é importante que ele seja feito com as temáticas de cunho social, para que seu estudo tenha um papel preventivo quanto a esses preconceitos na sociedade, o que significa trazer essas reflexões aos alunos em processo continuado, desde a educação infantil, de forma adequada a cada faixa etária. E, uma vez considerado o fato de que a dimensão política do silêncio está ligada às escolhas omitindo determinadas vozes de acordo com o posicionamento histórico e ideológico (ORLANDI, 1995), vemos que muitos dessas lacunas ainda deixadas nos LDs se enquadram nesse aspecto, especialmente quando se pensa na ausência de marcas formais de sua ocorrência na materialidade discursiva. Nesse ponto, reside o fato dessa citada ausência de um trabalho mais profundo cair na aparência de “normalidade” para muitos sujeitos.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração desse trabalho nos mostrou que não é possível pensar que apresentamos, segundo Orlandi (1999, p. 26), “uma ‘chave’ de interpretação”. Antes sim, buscamos trazer alguns “gestos de interpretação” (Ibid, p.26) que, associados ao olhar da Análise do Discurso, podem auxiliar o LD a se tornar um material cada vez mais adequado à realidade do grupo social brasileiro. Não podemos deixar de verificar que já houve avanços que contribuem para a criação de outros discursos quanto a grupos ideologicamente subalternizados e que por isso mesmo devem ser reforçados. Vemos, então, que para que seja construída uma representação sensata a respeito do sujeito mulher negra nos LDs é preciso ter em mente questões como a autoridade que o discurso presente no LD carrega devido à ampla utilização que esse material teve - e ainda tem - nas escolas de um modo geral. Por essa razão, cremos que a forma como se dá sua utilização possibilita tanto a manutenção de ideologias ou mesmo o fomento de novos pontos de vista em relação a discursos e imagens vistos como “naturais” ao longo da história. Assim, entendemos que a forma como os sujeitos são representados nos LDs e os questionamentos trazidos para debate em sala de aula podem contribuir tanto para a ressignificação de pontos de vista como para a manutenção de ideologias e discursos que atribuem à mulher negra um papel de subalternidade. Dessa forma, é importante que os LDs que não tragam apenas imagens de mulheres negras — o que já é um ponto positivo — mas, sim, que propiciem uma relação mais dinâmica entre o aluno e o texto, com exercícios que associem o estudo da linguagem a um trabalho de interpelação de discursos do senso comum e que analisem as escolhas lexicais e os efeitos de sentido oriundos de tais escolhas, para além de uma visão atrelada unicamente a classes gramaticais, desde os momentos iniciais da escolarização até os anos finais da educação.

## REFERÊNCIAS

- AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, [2005] 2011.
- BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais. Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/portugues.pdf>> Acesso em 15 set. 2011.
- \_\_\_\_\_. Guia de Livros Didáticos — Programa Nacional do Livro Didático 2011. Disponível em <<http://www.fnnde.gov.br/index.php/pnld-guia-do-livro-didatico/2349-guia-pnld-2011>> Acesso em 10 ago. 2011.
- \_\_\_\_\_. Lei n.º 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/L10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm)> Acesso em 22 ago. 2011.
- \_\_\_\_\_. Sistema do Material Didático — SIMAD. Disponível em <<https://www.fnnde.gov.br/distribuicaoosimadnet/filtroDistribuicao>> Acesso em 15 mar. 2011.
- CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Português: linguagens*. 5 ed. São Paulo: Atual Editora, 2009.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE ANÁLISES SOCIAIS E ECONÔMICAS — IBASE. *Cotas raciais, por que sim?* 2008. Disponível em <<http://www.ibase.br/pt/biblioteca-2/>> Acesso em 15 abr. 2011.
- GOMES, Nilma Lino. *A mulher negra que vi de perto*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.
- HADDAD, Galit. “*Ethos prévio e ethos discursivo: o exemplo de Romain Roland*”. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, [2005] 2011. LOPRESTI, Cibele Costa, MARCHETTI, Gretta et al. *Para viver juntos: Português*. São Paulo: 2009 Edições SM.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade nacional versus identidade negra*. 3ª ed., Belo Horizonte: 2004, Autêntica.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do silêncio*. 3 ed. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1999.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso*. 1ª reimpressão 2010, Unicamp, São Paulo: Editora da Unicamp.
- SOARES, Magda Becker. Um Olhar sobre o Livro didático. *Presença Pedagógica*, v.2, n. 12, pág. 53-63, nov./dez. 1996.

BREVE ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A CONSTRUÇÃO FEMININA NA *CHICK-LIT* E NA ALTA LITERATURA

*A SHORT COMPARATIVE STUDY ABOUT THE FEMALE CONSTRUCTION IN THE CHICK-LIT AND LITERARY FICTION*

Bárbara Luisa Martins Wieler <sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho analisará a representação feminina em dois gêneros literários: a *chick-lit* e a chamada alta literatura. Serão estudadas duas protagonistas, uma de cada seara, a saber: Bridget, de *O diário de Bridget Jones (chick-lit)* e Marian, de *A mulher comestível* (alta literatura). Serão observadas características como a época em que a personagem está inserida, bem como a ótica das duas a respeito de amor, casamento e beleza.

Palavras-chave: mulher; *chick-lit*; literatura feminina.

**ABSTRACT:** This work analyses the female representation in two different literary genders: *chick-lit* and literary fiction. The study comprehends two main characters, one in each gender: Bridget, from *Bridget Jones' Diary (chick-lit)*, and Marian, from *The Edible Woman* (literary fiction). Details like the time that the character lives are going to be observed, and also their opinions about love, marriage and beauty.

Keywords: woman; *chick-lit*; female literature.

## 1. INTRODUÇÃO

Terry Eagleton, em sua obra seminal *Teoria da Literatura* (2006), postula que para definir um texto literário não existem fórmulas, visto que algumas características pretensamente literárias podem ou se ausentar em obras sagradas como tal ou existir também em livros de outras naturezas (como gibis ou não-ficção). Eagleton enfatiza a

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras, Estudos Literários, UFPR.

arbitrariedade nessa rotulação, explicando que, além do conteúdo texto, será a época e a recepção que determinarão o status por ele recebido, isto é, um livro de menos repercussão hoje pode, em alguns anos, receber uma luz acadêmica que abrilhante seu valor. Em suas palavras,

(...) os juízos de valor que a constituem [a literatura] são historicamente variáveis, mas (...) esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outro (EAGLETON, 2006, p. 24).

A alta literatura, a chamada literatura culta, erudita, que produz cânones, certamente não somente é a prestigiada para estudos, como também, até meados do século XX, era o único gênero literário digno de estudos pela Academia. O cenário contemporâneo, contudo, permite um deslocamento dessa atenção para gêneros marginais, fato que ganhou vitalidade com a consolidação de forças como movimentos socialistas, movimentos feministas e os estudos culturais, que ampliaram o leque de teorias e trouxeram à tona discursos até então segregados. É nesse contexto em que a literatura feminina floresce, ou, por outra, tonifica-se, desenvolvendo-se tanto segundo os traços da alta cultura quanto da *chick-lit*, um gênero produzido para um público específico e que tem por objetivos maiores o consumo e o riso.

O presente trabalho pretende colocar em contato as protagonistas de ambas as vertentes supracitadas, a saber, *A mulher comestível* (Marian), representante da alta literatura, e *O diário de Bridget Jones* (Bridget), filiada à *chick-lit* e à Indústria Cultural, perscrutando como a imagem da mulher é construída para cada representante.

## 2. ALTA CULTURA X INDÚSTRIA CULTURAL

A despeito da ponderação de Eagleton anteriormente citada, que diz não haver uma definição específica para a literatura, há, de modo quase empírico, baseado no senso comum e também em estudos guiados pela Academia, um rótulo em livros que podem ser enquadrados na alta literatura, os ditos cânones, que os diferencia das demais obras, menos caras aos estudiosos. Nas palavras de Calvino, "dizem-se os clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserve a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los" (CALVINO, 2007, p. 10). Sua obra *Por que ler os clássicos*, aliás, é significativa no sentido de demonstrar a relevância dada a esses livros e os motivos pelos quais eles são incensados pela crítica, exaustivamente estudados e sempre elogiados pelas múltiplas facetas e desdobramentos que apresentam. Calvino também assevera, a respeito do clássico, ser "um livro que nunca terminou de ser lido" (idem, p. 11). Essa fala contrapõe-se ao que se pensa, geralmente, de um título *best-seller* ou menos prestigioso, visto que, a princípio, a história de uma obra como essa seria unívoca, com o significado esgotado em apenas uma leitura, sem as várias camadas e as múltiplas interpretações presentes nos cânones. A literatura erudita, por seu turno, é polissêmica e polifônica, sendo sua linguagem mais apurada ou burilada, causando deslumbramento ou estranhamento.

Em relação à literatura mais comercial, a qual Caldas (2000) chama de paraliteratura, afirma-se ser hermética e previsível. O estudioso, contudo, pondera que tal designação não implica um texto menor, mais barato ou de qualidade inferior — é apenas um gênero diferente do cânone. Segundo ele, "a questão do estatuto sociológico da paraliteratura reside precisamente na extrema facilidade de penetração dessa modalidade no consumo" (CALDAS, 2000, p. 89). A linguagem é mais palatável, no sentido de ser mais fácil e mais digerível, acessível a diferentes audiências, de forma a torná-las homogêneas. Para o teórico, a característica suprema da paraliteratura é "o poder de fascinação que exerce a partir da sua linguagem mais

esquemática e sumária possível” (ibidem, p. 90). Há, ainda, a pasteurização dos enredos, a obliteração dos aspectos sociais e psicológicos das personagens a um segundo plano e uma tendência de orientar a obra aos ditames do mercado — ou seja, produz-se o que terá maior retorno em forma de vendas. Nesse sentido, os livros escritos sob esse prisma filiam-se, sobretudo, à Indústria Cultural. Esse termo, elaborado originalmente por Adorno e Horkheimer em 1947, designava a indústria que a toda arte massificava, deturpando-a de seu sentido primeiro, profanando sua essência e transformando-a em um produto consumível, guiado por demandas mercadológicas menos interessadas na preservação da arte e mais preocupadas com o lucro que tal mercadoria pode garantir. A princípio refutado pela Academia, ainda que muito apreciado pelo grande público, esse tipo literário estava mais ligado ao entretenimento despretensioso que à transcendência intelectual a que, geralmente, as grandes obras estão ligadas.

De acordo com a teoria de Adorno, “a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança” (ADORNO, 2007, p. 7), e isso é possível notar na fórmula muito similar empregada pelos enredos da *chick-lit*, nos quais a mulher inicia a história com algum problema praticamente indissolúvel, encontra várias vicissitudes para resolvê-lo e, ao final, é brindada não só com o contorno da situação, como também com um amor verdadeiro. Além da mesmice e dos clichês largamente utilizados, Adorno também critica a diversão vulgar proposta pela Indústria Cultural, apartando o consumidor de uma visão autônoma e madura sobre o que assiste, ouve ou lê ou, nas palavras do frankfurtiano, “O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo — que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante — mas por meio de sinais” (ibidem, p. 31).

Como visto, era comum que esses livros ditos menores não merecessem estudos mais demorados, até que correntes mais contemporâneas, comungadas à eclosão de

movimentos sociais (como o marxismo, o feminismo, os movimentos operários), ganharam tónus no cenário socioeconômico e passaram a espalhar suas conquistas para todas as áreas do conhecimento humano, como a literatura. Nesse contexto, houve a ascensão da Teoria da Recepção, primeiro estudo que colocava em foco não só a obra ou o autor, mas o leitor, a audiência que recebia o texto e o modo como ela o significava. A ciência a respeito de diversos nichos literários (literatura policial, romances açucarados, histórias de fantasia) ganhou fôlego, e ainda que o estigma desses títulos não seja tão prodigioso, já é possível debatê-los, indagar suas virtudes e tessitura e, especialmente, investigar as razões do interesse avolumado da audiência por essas obras.

### 3. *CHICK-LIT*

*Chick-lit* é um gênero literário nascido na Inglaterra, nos anos 90, cuja efeméride foi *O Diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding, publicado em 1996. Segundo Williams, “Bridget Jones é uma heroína diferente — ingênua, romântica, desajeitada, gorducha (mas não muito) — com a qual as leitoras podem rir sem se sentir inferiores.” (WILLIAMS, 2006, p. 158). Aí é que reside um dos maiores atrativos desse estilo: ele gera uma identificação imediata e espontânea em suas leitoras, trazendo à baila as suas questões íntimas mais secretas, provocando risadas de seus defeitos. Essa primeira característica já remonta às particularidades imprimidas pela Indústria Cultural em todos os seus produtos — os mecanismos de identificação e projeção são essenciais para a coopção do público-alvo.

Assim como os outros gêneros que fogem à alta literatura, a *chick-lit* já foi alvo de uma saraivada de respostas negativas, especialmente de escritoras femininas, que desdenham o gênero pela superficialidade com que ele trata questões graves. Gilbert

menciona o descrédito com que a *chick-lit* é recebida, focando especialmente em O *diário de Bridget Jones*:

Bridget Jones's Diary, by Helen Fielding, is one of the most important novels of the 1990s. Not only has its phenomenal popularity spawned numerous imitations, it has introduced an entirely new fictional voice. Bridget Jones and its imitations — what I call "thinnist fiction" because of the female protagonists' obsession with their weight and because of the novels' light, comic tone — have been widely vilified: by feminists for trivialising women's problems and implicitly suggesting that what a girl needs is a good man; and by literary critics for not being, well, proper literature (GILBERT, 1999, p. 51).

Contudo, apesar de haver uma extensa fortuna crítica para rejeitar a *chick-lit*, nos últimos anos vem crescendo a parcela de estudiosos (sobretudo estudiosas) mais aberta ao gênero, passando a interpretá-lo em suas possíveis leituras e no desenho tipificado que traça a respeito das mulheres. Gilbert concorda que não obstante as visões negativas, o gênero possui uma estrondosa repercussão e uma audiência considerável, e tenta explicitar o motivo do sucesso com o público:

Women between 30 and 45, the biggest buyers of fiction here and in the US, seem no longer content to read traditional fantasy romance. Hardened by the experience of holding down a job, they seek more realistic fiction set in the workplace. Yet they also want the basic narrative elements of the romantic novel to remain: the tortuous search for happiness with Mr. Right. Nearly all the thinnists have a thirtysomething female protagonist falling for Mr. Wrong — usually a sexually unfaithful, sports-loving cad/slob — but finally realising that Mr. Right is the rather handsome lawyer/banker they once dismissed as dull (GILBERT, 1999, p. 51).

Essas falas de Gilbert denotam que, a despeito das críticas, a *chick-lit* fala com as leitoras e consegue tocá-las. A estudiosa desmistifica, em certo grau, a pretensa pasteurização provocada por esses livros, visto que há, de algum modo, um trabalho em questões estéticas e formais (idem). Apesar do exercício de sedução engendrado para cooptar leitoras-consumidoras, existe, sobretudo, uma busca pela identificação e pelo diálogo com questões modernas. Ler um exemplar de *chick-lit* é, de certa maneira,

entrar em contato com o universo feminino contemporâneo, desbravá-lo e até rir ou se emocionar com ele.

#### 4. COMPARAÇÕES

Antes de iniciar as comparações entre os livros, conforme a proposta inicial deste trabalho, faz-se mister considerar alguns pontos que aproximam ou singularizam os títulos. O primeiro tópico a se observar é o cenário: ambos são ambientados em países desenvolvidos. Margareth Atwood usou a realidade canadense (ainda que o espaço seja muito pouco citado) como pano de fundo para trajetória de Marian, em *A mulher comestível*. Em *O diário de Bridget Jones*, contudo, o *lócus* é Londres, e bem mais explorado: são comentados parques, lojas, bares e todos os recantos sociais da cidade. Ainda que estejam em países diferentes, há mais semelhanças do que antagonismos entre eles, e os livros não destoam em pontos como progresso ou subdesenvolvimento, que poderiam impedir ou aflorar determinadas personalidades.

Os anos em que as histórias se passam, todavia, imprimem especificidades significativas a cada obra. *A mulher comestível*, datado de 1969, é simbólico ao tratar um período em que a mulher, após diversas conquistas, já não era tão aprisionada à vida doméstica, ainda que se esperasse tal conduta dela. A crise de Marian é deflagrada por isso: ela já pode trabalhar, possuir renda (mesmo que medíocre), mas ainda se vê capturada pelo casamento, como se sua vida só deslanchasse para a família e sociedade após contrair matrimônio. *O Diário de Bridget Jones*, passado na metade da década de 90, já imprime uma nova imagem à mulher: não mais a moça da década de 80, quase masculinizada, obrigada a assumir condutas mais pragmáticas, como se vociferasse sua independência, mas alguém que pode equilibrar os ditames sociais com os próprios anseios, ainda que nem sempre o consiga. As distâncias temporais são

bem marcadas nas obras, pois cada protagonista reage ao coro entoado à época — seja para corroborá-lo, seja para confrontá-lo.

Mais uma divergência entre os livros é o final. Enquanto a obra analisada pertencente à alta literatura possui um fim que foge do ideal romântico, a *chick-lit* é conhecida pelo *happy end*, que, como explica Morin, é a “irrupção da felicidade” (MORIN, 1977, p. 93). Não há reparação ou apaziguamento (idem), há, simplesmente, o brilho da felicidade a irradiar pela vida em todos os âmbitos. “O *happy end* é a felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase providencial, depois de provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou uma saída trágica”, conceitua Morin (ibidem, p. 92), e isso pode ser constatado na *chick-lit*, na qual, mesmo a despeito das dificuldades enfrentadas, a garota será abençoada na conclusão de sua trajetória, como Bridget, que pontua suas histórias com grande prosperidade. É uma conclusão mais fácil e óbvia, que não requer uma manobra mais sofisticada de enredo ou uma complexidade psicológica das personagens para surpreender seu público. Marian, por seu turno, apesar de não ter um final necessariamente negativo, também não goza do júbilo de Bridget, e até possui pendências que não se resolvem totalmente, o que torna a conclusão de *A mulher comestível* um tanto melancólica.

Outra questão vital a ser dissecada é pertinente à linguagem das obras. Em um primeiro momento, a dicção de ambas as histórias é semelhante. Não há dificuldades, no sentido de rebuscamento vocabular ou inversões sintáticas, para diferenciar a leitura ou propriamente distingui-las em relação ao valor literário. O que há, sobremaneira, é um contraste de tom: Bridget trabalha com o humor, o que torna sua fala colorida, divertida, além de estreitar os laços de identificação com a leitora, que ri das situações pelo modo como são contadas e pela familiaridade evocada. Já *A Mulher Comestível* traz um tensionamento, uma sobriedade — não há, nesse livro, as gírias e as oralidades presentes em *O diário de Bridget Jones*. Ademais, a obra de Atwood lança mão de uma metáfora que é capital para o entendimento da história: a anorexia

desenvolvida por Marian é fruto de sua recusa em se casar. Ao ser impelida a uma rotina regrada e matrimonial, ela se fecha à alimentação: nervosa e não conseguindo expressar seu descontentamento com o a direção para a qual sua vida se encaminhava, ela passa a resistir a todos os alimentos. O corpo de Marian manifesta o que sua cabeça deseja — a repulsa ao casamento —, e o enredo joga com esse duplo adoecimento, o físico e o mental.

Por fim, é preciso iluminar a diferença entre as vozes narrativas que conduzem as histórias. O gênero *chick-lit* é reconhecido pelo emprego da primeira pessoa, estratégia capaz de gerar mais aproximação e identificação com a leitora. Desse modo, o único filtro de relato vem da própria protagonista, que praticamente conversa com quem lê o livro, entregando com transparência todas as informações que lhe são acessíveis. Em *O diário de Bridget Jones*, por ser em formato de diário, a voz de Bridget é soberana, e tem-se acesso aos monólogos interiores e a todos os sentimentos filtrados pela ótica da protagonista. No trecho a seguir, percebe-se o devaneio da personagem em um registro bastante intimista sobre sua reação à traição de Daniel. Nota-se, sobretudo, a tentativa (ainda que imatura) da narradora assimilar seu comportamento obsessivo após o rompimento:

Minha cabeça não esta nada boa, outra vez. Não suporto a ideia de Daniel ter outra mulher. (...). Estava achando que podia me reinventar em poucos dias e assim anular o impacto da dolorosa e humilhante infidelidade de Daniel, ocorrida numa encarnação anterior e que jamais se repetiria no meu novo ego melhorado (FIELDING, 1998, p. 193).

A princípio, *A Mulher Comestível* também emprega a primeira pessoa, mas a narrativa apresenta uma estratégia mais refinada, pois metade do livro é contada em terceira pessoa. Isso confere, ao mesmo tempo, uma distância maior da intimidade da personagem, à mesma medida que se aprofundam questões psicológicas que ela não apreenderia e apenas são reveladas segundo a percepção de um narrador externo.

Assim, são dissecadas suas emoções, atos e pensamentos pelo filtro de alguém que, por vezes, sabe lê-las melhor que elas próprias, como no trecho em que há uma reunião na empresa em que Marian trabalha, preponderantemente feminina, e a protagonista observa as mulheres, sufocando-se com a identidade sempre igual de todas:

Por um instante ela as sentiu, sentiu suas identidades, sua quase substância, passando-lhe sobre a cabeça como uma onda. Em algum momento ela seria — ou não, ela também já era assim; era uma delas, seu coro o mesmo, idêntico, fundido com aquela outra carne que com seu doce aroma orgânico tornava asfixiante o ar da sala florida; sentia-se sufocada por aquele denso mar de sargaço de feminilidade (ATWOOD, 1987, p. 182).

Esse recurso da multiplicidade de narradores é enriquecedor, pois sugere que no período em que Marian esteve noiva (e doente), ela ficou apartada de si e de sua realidade, sendo que sua história só poderia ser contada por alguém de fora, já que ela, dominada pelo desespero, não teria condições de expressar o turbilhão que a engolia. A terceira pessoa revela de modo mais nítido a transformação de Marian e torna menos subjetiva a descrição de sua doença do que se fosse relatada por ela própria, ao passo que, quando curada, ela conclui a narrativa em primeira pessoa, como se voltasse a ser quem era.

## 5. OS RELACIONAMENTOS EM *A MULHER COMESTÍVEL* E *O DIÁRIO DE BRIDGET JONES*

“O amor tornou-se tema obsessional da cultura de massa”, assegura Morin (1977, p. 131), e é notável a diferença com que o sentimento é tratado nas obras em questão. Enquanto Marian atravessa todo o enredo sem, de fato, amar ou se apaixonar por nenhum dos homens com quem se relaciona, Bridget se envolve visceralmente em duas ocasiões, mostrando como ela se enleia facilmente — na busca por um príncipe (embora nem sempre a ideia de ser solteira a desagrade, ela acalenta o desejo por

encontrar o homem ideal), a trama é orquestrada no sentido de fazê-la sofrer para depois ser recompensada com um namoro perfeito. Morin já observava isso ao relatar que

(...) o amor é muito mais que amor. É o fundamento nuclear da existência, segundo a ética do individualismo privado. É a aventura justificadora da vida — é o encontro do seu próprio destino: amar é ser verdadeiramente, é comunicar-se verdadeiramente com o outro, é conhecer a intensidade e a plenitude (MORIN, 1977, p. 135).

Ao final, quando Marian finalmente rompe seu noivado e recupera a saúde, apesar de estar sozinha e sem perspectivas amorosas, ela encontra-se mais tranquila e ajustada a si mesma. Já Bridget é coroada com o *happy end* ao se acertar com Mark, o advogado generoso que sempre a amou. Aliás, mesmo os estereótipos diferem nos dois livros. Enquanto Peter, o noivo de Marian, tem “um cheiro limpo de sabonete” (ATWOOD, 1987, p. 68), e era, em sua descrição, bonito — “Todos o notavam, não porque tivesse feições fortes ou especiais, mas porque era o que existe de comum levado à perfeição, como os rostos juvenis e bem tratados dos anúncios de cigarro” (idem) —, Duncan, o amante, com quem mantém um relacionamento excêntrico e por quem Peter é preterido, é descrito como um rapaz excessivamente magro e estranho: “Era cadavericamente magro. Não usava camisa e as costelas apontavam para fora como os ossos de uma figura emaciada numa xilografia medieval. A pele esticada entre elas era quase incolor, não branca, porém mais próxima do tom descorado de linho velho.” (ibidem, p. 55).

Esse retrato desdiz as feições pintadas pela paraliteratura, que prima pela beleza e pela ostentação de uma aparência dentro dos padrões ditados socialmente, como são Daniel e Mark, namorados de Bridget. Descritos como pessoas interessantes, atraentes, vigorosas, eles patenteiam o status conferido pela cultura de massa à beleza, à forma física e, sobretudo, ao sexo. A busca pela beleza impecável é personificada pela

própria Bridget, que se pesa diariamente — em 4 de março, ela registra: “57kg (para que fazer regime durante o mês de fevereiro inteiro se no começo de março acabo exatamente com o mesmo peso? Argh. Não vou mais me pesar e anotar tudo o que como, já que não adianta)” (FIELDING, 1998, p. 73) — e anota todas as técnicas e procedimentos para se tornar mais atraente. Como ela mesma descreve,

Ser mulher é pior do que ser lavrador — tem tanta coisa para cuidar na plantação e na colheita: depilar pernas com cera, raspar axilas, tirar sobancelhas, passar pedra-pomes nos pés, esfoliar e hidratar a pele, tirar os cravos, pintar a raiz dos cabelos, completar o desenho das pestanas, lixar as unhas, massagear a celulite, exercitar os músculos da barriga. A coisa é tão complexa que basta você esquecer durante uns dias e lá se vai a plantação (ibidem, p. 38).

Marian, ao contrário, não faz comentário nenhum a respeito da aparência, e nem delega maior ou menor importância às pessoas e às relações por conta das feições físicas.

O que se percebe é que enquanto Marian irá repensar os paradigmas, contestá-los e fugir deles, sendo uma transgressora para sua época (visto abandonar o noivado e a promessa de uma vida tranquila para permanecer solteira), Bridget abraçará esses mesmos modelos, ainda que arcaicos, buscando uma vida próxima àquela que a outra protagonista renegou. A alta literatura, nesse caso, trabalha com o rompimento, com a contradição do *status quo*, enquanto a cultura de massa privilegia a adesão aos padrões comportamentais, sendo seu final apaziguador e conciliatório.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A diferença de personalidade entre as protagonistas das obras analisadas é latente. Apesar de nenhuma ter traços de uma heroína romântica e meiga, as mulheres da *chick-lit* são mais doces, mais consumistas e mais engraçadas, conquanto fúteis,

mas aprenderam a rir das próprias desventuras. Já as representantes da alta literatura são, acima de tudo, autoconscientes e maduras — não alimentam ilusões, não esperam o impossível, trabalham pelos seus desejos e, frequentemente, os têm frustrados. Nesse sentido, a *chick-lit* apresenta uma mensagem mais positiva sobre a vida e os relacionamentos, enquanto a alta literatura é opressora. Bridget anda junto com as ideologias do seu tempo, ainda que sofra com elas, e há preocupação sobremaneira com a própria aparência e com a imagem que a sociedade faz dela. Marian é mais descolada de rótulos, mas ainda há nela alguma tristeza por não corresponder àquilo que se esperava dela. Entre diferenças e semelhanças, o que se percebe entre os dois gêneros literários analisados é um molde feminino em que se intenta a verossimilhança — se na alta cultura, ela é baseada nos sofrimentos e dilemas reais, sem dissoluções mágicas e simplistas, na *chick-lit* pretende-se que o enredo seja uma inspiração (e inspirado) na vida das leitoras, mas recompensado com um final feliz.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ATWOOD, Margaret. *A mulher comestível*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CALDAS, Waldenyr. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*. São Paulo: Musa Editora, 2000.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FIELGING, Helen. *O diário de Bridget Jones*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- GILBERT, Francis. Why I love Bridget Jones. *New Statesman*, Londres, v. 128, n. 4446, 1999.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.
- WILLIAMS, Claire. As primas portuguesas de Bridget Jones: *chick-lit* portuguesa. *Cultura light*. Porto: Universidade do Porto, 2006. p.157-168.

## A PERSPECTIVA LOBATIANA SOBRE O TRABALHADOR E A MÁQUINA EM *O*

### *POÇO DO VISCONDE: UMA RELAÇÃO DE ALIENAÇÃO*

#### *LOBATO'S PERSPECTIVE ON LABOURER AND THE MACHINE IN O POÇO DO*

#### *VISCONDE: A RELATIONSHIP OF ALIENATION*

Roberta Reis Bahia Tszesnioski<sup>1</sup>

Prof. Dr. Gilson Leandro Queluz<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo objetiva analisar como Monteiro Lobato apresentou o trabalhador e a tecnologia em sua obra *O poço do Visconde*. Para tanto, procuraremos elucidar a relação entre a máquina e o trabalhador, uma vez que nesta obra vislumbra-se uma manifestação das ideias de Ford, já que o escritor brasileiro foi um grande admirador do empresário, pois acreditava que este, ao racionalizar o processo de trabalho, contribuiu para melhorar o trabalho do operário.

Palavras-chave: trabalhador; literatura infantil; Monteiro Lobato.

**ABSTRACT:** This article aims to analyse how Monteiro Lobato presented the labourer and technology in his work *O Poço do Visconde*. To do so, we will seek to elucidate the relationship between the machine and the labourer, since this work envisions a manifestation of the ideas of Ford. The choice to bring in this fordist vision is due to the fact that the Brazilian writer was a great admirer of the entrepreneur, since he believed that Ford's streamlining of the working process had contributed to improve the worker's labor.

Keywords: worker; children's literature; Monteiro Lobato

A Literatura Infantil foi vista em alguns momentos como uma forma literária menor em função de seu atrelamento à pedagogia-utilitária. Além disso, a produção infantil esteve ligada à sociedade de consumo e ao “modo de ser” do adulto. Esses

---

<sup>1</sup> Mestranda em Tecnologia (UTFPR).

<sup>2</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e do Departamento Acadêmico de Estudos Sociais da UTFPR.

fatores influenciaram sobremaneira as obras destinadas ao público infantil que, geralmente, refletiam uma imposição literária com vistas a representar certa verdade social (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999).

Apesar de Monteiro Lobato não ter sido precursor de uma literatura infantil brasileira, ele rompeu com a tradição europeia que estava sendo utilizada no Brasil em seu tratamento da literatura infanto-juvenil. Além disso, Lobato inseriu e instigou em suas obras o debate político e ideológico.

Frente ao exposto, o presente artigo introduz uma reflexão sobre a representação que o autor faz do trabalhador e da tecnologia em sua obra intitulada *O Poço do Visconde*.

Em meio a alguns impactos vividos por Lobato, como a falência da Revista do Brasil, desdobrada na Monteiro Lobato & Cia. e depois na Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, em 1924, e a fundação, em 1925, da Companhia Editora Nacional, um negócio de Lobato em parceria com seu amigo Octales, o escritor engendra a criação de sua obra infanto-juvenil, que será lembrada por gerações futuras. O marco inicial desta obra foi *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*, cuja história ele começa a estruturar em 1921, ano de publicação de *A menina de nariz arrebitado*, antecipado pela divulgação de alguns trechos da história na Revista Brasil (LAJOLO, 2006). O escritor buscava obter, com a literatura infantil, o mesmo sucesso que teve na literatura destinada a adultos. Com o *Sítio*, ele inaugura uma literatura infantil brasileira, acabando por obter o sucesso que desejava.

É nesse ambiente do sítio que surgem tantas outras histórias que irão permear as obras infantis de Lobato, entre elas *O Poço do Visconde*, livro que narra a aventura dos personagens do Sítio na perfuração e exploração de poços de petróleo nos limites da terra de Dona Benta, personagem que servirá como fio condutor de toda a obra.

Monteiro Lobato foi um entusiasta da ideia de exploração do petróleo, que era visto como necessário para o desenvolvimento e o progresso da nação, tanto que, em

conferência realizada em Belo Horizonte, em 1937, falou em defesa do “ouro negro”, na tentativa de conscientizar a população de cada região do país sobre a importância desse combustível para o enriquecimento nacional<sup>3</sup>. Visitara, por exemplo, o Colégio Nossa Senhora das Dores e nesta visita foi recebido pelas freiras e por algumas alunas, dentre elas a aluna Luci Mesquista, de 16 anos, que pronunciou ao escritor um discurso bastante eloquente. Disse ela:

O vosso sacrifício da carreira literária para se dedicar inteiramente ao serviço da propaganda dum companhia de petróleo é dos mais nobres que conheço. Compreendo que pela palavra falada conseguireis mais do que pela palavra escrita, enveredastes pelo Brasil afora para chamar a atenção dos brasileiros para a grande campanha do petróleo. Mas por que não escreveis um livro sobre o petróleo, no gênero de *Emília no país da gramática*, para cativar os meninos de hoje, pois que esses meninos de hoje vão ser os homens de amanhã?(LOBATO, 2010, p. 42).

Se Lobato seguiu a orientação da adolescente não se sabe; o sabido é que *O poço do Visconde*<sup>4</sup> foi escrito.

O escritor também foi um grande admirador das ideias fordistas, a ponto de declarar, nos prefácios das obras por ele traduzidas — *Minha vida e minha obra* e *Hoje e amanhã* — , que Henry Ford deveria ser considerado o herói do trabalho, pois foi um revelador das possibilidades do trabalho como remédio de todos os males que o não-trabalho provocava. Ainda nas palavras de Lobato, Ford não imaginava soluções teóricas, idealistas utópicas, ao molde de Rousseau e Marx, os que imaginam soluções teóricas, belas demais para serem exequíveis. Frente a essa afirmação, procuraremos perceber se há uma tendência fordista sobre a perspectiva do trabalho, do trabalhador e da tecnologia na obra *O poço do Visconde*.

<sup>3</sup>Para saber mais sobre a questão do petróleo, ver: AZEVEDO, C. L. de; CAMARGO, M. M. de R.; SACHETTA, V. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997.

<sup>4</sup>Para ter outra visão sobre a obra *O Poço do Visconde*, ver: OLIVEIRA, L. S. *Monteiro Lobato e a formação da literatura infantil brasileira: um possível questionamento sobre a ideia de precursor*. 2006. 103f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em História da Ciência, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

A narrativa de *O poço do Visconde* inicia-se quando o Visconde, o sabugo inteligente, descobre, entre os livros de Dona Benta, um tratado sobre geologia e põe-se a estudar essa ciência. Conforme foi aprendendo sobre a terra, e como ele mesmo relata “terra-terra, terra-chão e não terra mundo” (LOBATO, 2004, p. 10), pusera-se a compartilhar o conhecimento adquirido por meio das leituras realizadas com os demais moradores do sítio: Pedrinho, Emília, Narizinho, Dona Benta e Tia Nastácia. Visconde explicava-lhes sobre a formação da lua, dos vulcões, das rochas, das planícies e planaltos, algas, células, minerais, sobre o oxigênio e hidrogênio, até chegar à formação do petróleo. O Visconde e os demais chegam à conclusão de que o petróleo poderia ser encontrado nas terras do sítio e poderia, então, ser explorado, trazendo desenvolvimento para os moradores dos arredores do sítio.

Após as personagens do sítio terem encontrado os possíveis locais onde haveria petróleo, começou a abertura dos poços. Para tanto, seria de fundamental importância, seguindo a própria ordem do livro, que houvesse instrumentos necessários para começar a perfuração e trabalhadores capacitados para manejar as máquinas.

Frente a isso, para que o trabalho de perfuração fosse realizado, fazia-se necessária a utilização de máquinas e de trabalhadores que tivessem o controle e o conhecimento do manuseio de tal artefato tecnológico.

A utilização das máquinas seria de extrema importância no processo de perfuração dos poços de petróleo, pois sem elas não seria possível executar a escavação. Contudo, elas deveriam ser importadas, uma vez que no Brasil, por não haver, até então, a exploração de petróleo, visto pelos moradores do sítio como a salvação do país, não existia maquinaria apropriada para execução de tal atividade. Dessa forma, Pedrinho resolve importar tais máquinas, o que fica evidenciado em sua fala:

Vou fazer o pedido das máquinas necessárias. Temos de comprá-las na América do Norte, porque no Brasil não há disso. Abriu vários catálogos em inglês e pôs-se

a folheá-los. Eram gravuras e mais gravuras de máquinas e mais máquinas numa procissão sem fim (LOBATO, 2004, p. 44).

Na própria abertura do livro, na voz de Dona Benta, a personagem diz que há uma prosperidade nos negócios da América do Norte, mais do que em qualquer outro país, pois lá eles sabem explorar petróleo. Lobato, que viveu por cinco anos nos Estados Unidos, tinha nesse país um exemplo de grandeza, riqueza e progresso. O autor afirmará que:

Esse país foi até 1776 uma colônia inglesa, como nós fomos colônia portuguesa até 1822. Está no mesmo continente em que estamos. Possui um território do tamanho do nosso. Foi povoado pelos elementos humanos que entraram na composição do nosso povo: europeu, índio e negro. As riquezas nacionais de ambos os países se equivalem – e ambos possuem a mesma forma de governo. Com tantos pontos de semelhança, por que motivo um se desenvolveu dessa maneira, a ponto de tornar-se o país mais rico e poderoso do mundo, e o outro vive pobre, encarregado de dívidas, com progresso apenas num ou noutro ponto? (LOBATO, 2010, p. 22)

Para Lobato, o segredo da América, bem como da Inglaterra, da Alemanha, da França e dos demais países ricos em poder e cultura, vinha do subsolo, ou seja, da exploração do ouro negro.

Como visto, Lobato era um grande admirador do progresso americano, tanto que, ao residir em Nova Iorque a trabalho, para desempenhar a função de adido comercial, o escritor encantou-se com os Estados Unidos, “um país industrialmente desenvolvido de forma plena e fascinado pela modernidade das máquinas e tecnologia” (LAJOLO, 2006, p. 72).

Segundo Lajolo (2006, p. 10), Lobato, então residindo em Nova Iorque, toma conhecimento de novas técnicas de beneficiamento de minério de ferro, visita as Indústrias Ford e deslumbra-se com o que vê. Reaviva-se e intensifica-se a sua paixão pelo moderno e pela eficiência, o que, anteriormente, nos idos de 1914, fizera-o intolerante em face da cultura primitivamente predatória dos jecas paulistas.

Em *O Poço do Visconde*, a perspectiva fordista aparece de forma bem clara quando os personagens fazem alusão ao mecanismo de trabalho dos operários, bem como a utilização da maquinaria como instrumento para aumento da eficiência do trabalhador. Sendo assim, a máquina é vista como instrumento do progresso e sem ela o operário é incompleto. Para Ford, além da “máquina ser o símbolo da dominação do homem sobre a natureza, a escravidão reina onde ela ainda não penetrou” (FORD, 1964, p. 305).

Nessa forma de produção não há espaço para a ociosidade, “ninguém tem direito a ociosidade e não há para o ocioso lugar na civilização” (FORD, 1964, p. 64). Este é um dos motivos para que se modifiquem os métodos de fabricação para aperfeiçoá-los, diminuindo a ociosidade do operário, dando-lhe mais trabalho e tornando seu trabalho mais rápido e eficiente.

A maquinaria aumenta a produtividade do trabalhador enquanto abrevia o tempo necessário para a produção de um artefato. Essa diminuição do tempo, que passa a ser vista como espaço para ociosidade, poderia melhorar a vida do operário trazendo-lhe bem-estar, dando-lhe a oportunidade de se dedicar a atividades que lhe trouxessem prazer. Porém, não é isso que acontece. Ao trabalhador é dada uma jornada maior de trabalho, exigindo-se dele um aumento na produtividade, o que será transformado em lucro para o empresário capitalista.

Após os personagens do Sítio terem adquirido as máquinas para a escavação, tornou-se necessária a contratação de profissionais especialistas nesse tipo de trabalho, já que no Brasil não existiam profissionais capacitados, como mencionado no livro. Para realizar tal obra, Narizinho resolve contratar operários de outras nacionalidades.

E veio a turma de operários especialistas contratados por Míster Kalamazoo – americano perfurador conhecedor da técnica de perfurar poços de petróleo – gente de várias nacionalidades – um rumaico, dois alemães, dois argentinos. “Os petroleiros só arranjam bons especialistas nos países que já têm exploração de

petróleo.” Além da turma de perfuradores, havia um ferreiro, dois mecânicos, um foguista e dois ajudantes “paus para toda obra”. E também um geólogo-químico para fazer análises de materiais, classificar fósseis, etc.” (LOBATO, 2004. p. 49).

Nesse fragmento, percebe-se a necessidade de trabalhadores especializados em cada função. Há nisto uma racionalização do trabalho, no sentido de que cada operário exerceria apenas a atividade para a qual foi contratado. Percebe-se que para cada elemento do trabalho individual do operário há um aparato tecnológico utilizado para substituir seus métodos e conhecimentos empíricos.

Realizados todos os procedimentos — os estudos geológicos e geofísicos para localizar os ambientes em que havia petróleo; a compra das máquinas para o trabalho; a contratação de operários — começou então o trabalho dos operários:

Às oito horas um sino tocou, anunciando o começo do serviço. Os operários dirigiam-se para a sonda. Começou a batagem. A máquina fazia um vaivém puxando e largando o cabo de aço, que subia até a roldana de cima, dava volta e descia, tendo na ponta a haste do trépano (LOBATO, 2004. p. 53).

Nessa primeira passagem, percebe-se a necessidade de cronometrar e controlar o início da atividade realizada pelo trabalhador, o qual tinha horário e tempo para cumprir, além do ritmo com que o trabalho deveria ser realizado, ditado pelo movimento da máquina.

Além disso, as batidas eram incessantes, “pum-pã, pum-pã, pum-pã, numa toada tão monótona que dava até sono” (LOBATO, 2004, p. 54).

Para organizar, sistematizar o trabalho a ser realizado pelos operários, Míster Kalamazoo, resolveu dividir o trabalho por turnos, de forma que as atividades de escavação não parassem em nenhum momento. Para tanto, ele:

Dividira o pessoal em três turmas, cada uma com oito horas de trabalho, de modo que o serviço fosse contínuo pelas 24 horas do dia. Mas era trabalho monótono. Um pum-pã de

dia e de noite, só interrompido pelas paradas para colocar nova haste, ou mudar o trépano (LOBATO, 2004, p. 54).

Novamente é feita referência ao trabalho repetitivo desses operários: “enquanto o ferreiro cuidava daquele trépano, lá na sonda os operários concluíam a colocação do novo, e o serviço recomeçou, pum-pã, pum-pã, na monótona toada de sempre” (LOBATO, 2004, p.55). Sendo assim, cada indivíduo deveria cumprir sua tarefa dentro do tempo determinado, o que provocava a exploração do proletário que tinha que se desdobrar para realizar sua atividade dentro do tempo cronometrado.

Além disso, essa atividade repetitiva do operário causa, de certa forma, uma degenerescência intelectual e deformação orgânica do indivíduo, conforme afirma Paul Lafargue (1999). Esse tipo de trabalho, posto em *O poço do Visconde*, fica bastante evidente, pois os operários faziam sempre as mesmas coisas, com os mesmos movimentos. Frente a essa colocação, podemos novamente encontrar a presença de Ford, que declara:

Para certa classe de homens, o trabalho repetido ou a reprodução contínua de uma operação que não varia nunca constitui uma perspectiva horrível. A mim me causa horror. Ser-me-ia impossível fazer todos os dias a mesma coisa; entretanto para outros, posso dizer para a maioria, este gênero de trabalho nada tem de desagradável. Com efeito, para certos temperamentos, a obrigação de pensar é que é apavorante. O ideal para eles corresponde ao serviço onde o cérebro não trabalhe. O tipo médio de operário, com tristeza o digo, evita o trabalho que requer os dois esforços conjuntos. Não querem pensar.

Para quase todos os fins e para o comum das pessoas, é necessário estabelecer-se uma rotina que transforme o trabalho numa repetição de movimentos (FORD, 1964, p. 80).

Para Ford, ao trabalhador comum não haveria estranheza em realizar atividades repetitivas, definidas dessa forma pela utilização das máquinas. Porém, ao trabalhador que cabe o dever de pensar, o trabalho repetitivo seria um processo horrendo, pois mecanizando sua atividade, logo, mecanizaria o seu pensar.

Mediante o trabalho que faziam, esses trabalhadores do sítio de Dona Benta, que por sua vez serão subjugados por tal artefato tecnológico, veriam no trabalho algo não prazeroso, e logo desabafariam sobre o trabalho que realizavam. Depois da explicação de como seria uma atividade que o foguista teria que realizar, vislumbra-se, novamente, a situação de trabalho desses operários.

Os meninos desceram da torre e foram visitar a casa das máquinas e as oficinas. A um canto erguia-se a enorme caldeira, dando a ideia dum rinoceronte de ferro. Nela queimava-se a lenha para produzir o vapor que movia todas as máquinas da sonda.

— Quantos cavalos? — perguntou Pedrinho ao foguista.

— Cem — respondeu um operário de cara suja de carvão, que outra coisa não fazia senão botar lenha na fornalha e olhar os manômetros que marcam as pressões (LOBATO, 2004. p. 50).

Percebemos, nesse fragmento, que o trabalho do operário é destituído de qualquer tipo de conteúdo. Marx (1996), no capítulo intitulado “Maquinaria e Grande Indústria”, de sua obra *O Capital*, relata que, mesmo a maquinaria tendo facilitado o trabalho do operário, esta se torna um meio de tortura, “já que a máquina não livra o trabalhador do trabalho, mas seu trabalho de conteúdo” (MARX, 1996, p.55). O autor ainda acrescenta que toda produção capitalista, à medida que não é apenas processo de trabalho, mas ao mesmo tempo processo de valorização do capital, tem em comum o fato de que não é o trabalhador quem usa as condições de trabalho, mas que, pelo contrário, são as condições de trabalho que usam o trabalhador, sendo, porém, com a maquinaria que essa inversão ganha realidade tecnicamente palpável.

A perspectiva difundida dentro da teoria marxista é de que o trabalho é a atividade humana de transformação da realidade que se manifesta como autoconstrução, pois, ao construir algo, o sujeito constrói a si mesmo, como indivíduo, propiciando o desenvolvimento das suas potencialidades. Sendo assim, o trabalho faz com que os sujeitos percebam o seu real valor no seio da sociedade, bem como lhes

fornece condições de articulação na garantia de seus direitos, já que contribuem de forma significativa na produção de riqueza do país.

Por conseguinte, pode-se dizer que o trabalho está além do executar tarefas, uma vez que envolve a totalidade das atividades humanas, possibilitando a articulação dos sujeitos envolvidos no processo de produção, de forma livre e consciente.

Na forma de produção capitalista, percebe-se que o trabalho é tido como mercadoria. O trabalhador, força propulsora da produção de riqueza, não adentra no mundo capitalista como um produtor dotado de capacidade criativa, como um sujeito que tem suas necessidades, mas sim como um mero instrumento de produção. O capitalista busca, de maneira desmesurada, explorar o trabalhador como forma de aumentar sua riqueza. O trabalhador, por sua vez, tem a doce ilusão de que está a vender sua força de trabalho, quando, na verdade, a ele é imposta, implicitamente, tal atitude, até mesmo pela condição de conseguir seu sustento para sanar suas necessidades básicas. Então, quando o trabalhador pensa estar vendendo a sua força de trabalho livremente para o capitalista, ele está iludido em relação à sua liberdade.

O trabalho, como apresentado em *O Poço do Visconde*, está subordinado ao capital, alienando, assim, o operário. Uma vez que o trabalhador não consegue se reconhecer no processo de trabalho que realiza, a noção sobre sua importância como fio condutor na produção de riquezas diminui. Este trabalho não é atividade humana de transformação, não constrói o sujeito, muito menos o liberta.

Dessa forma, pode-se afirmar que o sujeito trabalhador tem sua identidade diminuída, quiçá apagada, e suas funções produtivas fragmentadas. Percebe-se que, com a perda da identidade do trabalhador, há como consequência a perda de sua autonomia, de seus meios de produção, do planejamento e do processo de trabalho, uma vez que tudo passa a ser segmentado, o que subjuga o trabalhador ao domínio do capital.

Frente a essas colocações, pode-se perceber que a utilização da maquinaria, apesar de permitir que os poços de petróleo pudessem ser perfurados, o que traria riqueza para os moradores do Sítio e progresso para os habitantes que viviam aos arredores da casa de Dona Benta, em nada alegrava quem realmente estava trabalhando, pelo contrário, subjugava os trabalhadores e os alienava.

No final do livro, todos os poços de petróleo são produtivos, trazendo desenvolvimento e riqueza para os moradores de além do sítio. Em homenagem à Dona Benta, é feita uma placa de bronze escrito: “A D. Benta E. de Oliveira. Descobridora de Petróleo no Brasil, e avó de Pedrinho e Narizinho, oferece a Pátria Agradecida”. (LOBATO, 2004, p. 102).

O dinheiro advindo do petróleo, foi investido pelo pessoal do Sítio em

estrada de rodagem — pavimentadas de concreto; escolas profissionais; casas de saúde moderna; casas decentes para as gentes da roça; casas de ciências para os meninos que mostrarem vocação para os altos estudos; universidades como a de Harvard (LOBATO, 2004, p. 90).

Dona Benta acreditava que o dinheiro deveria ser investido no bem-estar da população, e diz que:

O maior prazer da minha vida é fazer o bem. Eu sempre quis beneficiar esse nosso povo da roça, tão miserável, sem cultura nenhuma, sem resistência, largado em pleno abandono no mato, corroído de doenças tão feias e dolorosas. Se empregarmos nosso dinheiro em melhorar-lhe a sorte, não só nos divertiremos, como ficaremos com a consciência tranquila. Meu programa é esse (LOBATO, 2004, p. 90).

Percebe-se que esta é a mesma visão que Monteiro Lobato demonstra ter. Apesar de haver também um interesse individual, deseja melhorar a vida da população brasileira com a riqueza adquirida por meio da exploração do petróleo, ideia que coincide com as políticas de bem estar social e controle social defendidas por Ford.

Monteiro Lobato, apesar de não ter sido precursor de uma literatura infantil brasileira, trouxe para o discurso literário questões políticas, econômicas e ideológicas, como pode-se observar em *O Poço do Visconde*. Além disso, foi um grande entusiasta do desenvolvimento do Brasil. Ausentou-se de suas atividades como fazendeiro, adido comercial, literato e advogado para dedicar-se ao seu novo ofício: conscientizar a população sobre a existência do petróleo em terras brasileiras, bem como sua exploração para trazer riqueza para o país e com isso melhorar a vida dos brasileiros. Ou seja, ele iguala o desenvolvimento petrolífero do Brasil a uma política de desenvolvimento nacional.

Porém, esse entusiasmo é marcado pela perspectiva fordista de desenvolvimento. Nesse sentido, Lobato defende a racionalização do processo de produção do trabalho para torná-lo mais rápido e eficiente a partir da utilização sistemática da maquinaria.

O trabalho realizado em *O Poço do Visconde* deixava a atividade laboral dos operários sempre igual, com os mesmos movimentos, levando-os, em sua monotonia e repetição, a uma economia de pensamento.

Além disso, Lobato acreditava que todas as riquezas advindas da exploração do petróleo poderiam ser revertidas em política de bem estar social para a população. Dona Benta abre estradas, escolas profissionais, postos de saúde.

Portanto, ao assumir a perspectiva fordista, ele propõe um trinômio para balizar sua crença no desenvolvimento do Brasil: reorganização produtiva do Brasil, a partir da exploração de petróleo; racionalização do trabalho para torná-lo mais ágil e eficaz; política de bem estar social, com o intuito de que houvesse um controle social de produção a partir das elites dominantes.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M. M. de R.; SACHETTA, V.. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997.
- FORD, H.. *Princípios da Prosperidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Bastos, 1964.
- GORZ, A.. *Adeus ao proletariado*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- LAFARGUE, P.. *O direito à preguiça*. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1999.
- LAJOLO, M.. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. 2. ed. São Paulo: Salamandra, 2006.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R.. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Ática, 1999.
- LOBATO, M.. *O Poço do Visconde*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Conferências, Artigos e Crônicas*. São Paulo: Globo, 2010.
- MARX, K. *O Capital*. São Paulo: Nova Cultura, 1996.
- OLIVEIRA, L. S.. *Monteiro Lobato e a formação da literatura infantil brasileira: um possível questionamento sobre a ideia de precursor*. 2006. 103f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Ciência, PUC-SP. São Paulo, 2006.
- RAGO, M.; MOREIRA, E. F.P. *O que é taylorismo*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

## TEOGONIA: A GÊNESE DE UMA NOVA TRADUÇÃO

### THEOGONY: THE GENESIS OF A NEW TRANSLATION

Rafael Guimarães Tavares da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** As traduções da *Teogonia* primam, de modo geral, pela manutenção do significado do texto grego, em detrimento dos significantes que o compõem. Proporemos, a partir de reflexões sobre o processo de “transcrição”, uma nova tradução para o português dos primeiros versos desse poema de Hesíodo, buscando encontrar soluções que levem em conta a totalidade do signo linguístico.

Palavras-chave: *Teogonia*; teoria da tradução; transcrição.

**ABSTRACT:** Translations of the *Theogony* focus, generally, on the meaning [the signified] of the greek text, in preference to its signifiers. Here we propose, from reflections upon the “transcreation” process, a new portuguese translation of the first verses of Hesiod’s poem, trying to find solutions that take into account the totality of the linguistic sign.

key-words: *Theogony*; translation’s theory; transcreation.

As traduções para o português da *Teogonia*, de Hesíodo, demonstram uma clara opção pelo significado do texto original em detrimento dos seus significantes. O eixo de significação, que na teoria tradicional da tradução costuma ser encarado como dicotômico, foi, contudo, pertinentemente questionado por certas reflexões elaboradas a partir do século XX (dentre as quais as de Walter Benjamin, Jacques Derrida e Haroldo de Campos, como veremos ao longo deste ensaio). Apesar disso, os tradutores da *Teogonia* (e da literatura antiga de modo geral) parecem insistir em contrapor forma a conteúdo, sem reconhecer que ambos são um só (para nos valer aqui da dicção de Heráclito).

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras, Bacharelado Estudos Literários Grego, UFMG.

A tradução portuguesa de Ana Elias Pinheiro, embora não discuta detidamente seus critérios de trabalho, parece ciente da dificuldade imposta pela importância dos significantes escolhidos pelo poeta grego para o desenvolvimento do significado do poema. A tradutora afirma que há “um princípio semântico”, no qual “a compreensão do mundo se faz através da compreensão dos nomes que designam seus constituintes” (HESÍODO, 2005, p. 31). Contudo, a tradução portuguesa tende a não levar em conta os inúmeros aspectos formais constantes do texto grego, tais como a musicalidade (a partir da métrica e do ritmo), os paralelismos (nas aliterações e assonâncias), a construção sintética de epítetos e os jogos etimológicos. Resulta daí um texto que não chega a construir o significado pretendido pela literalidade da tradução justamente por descuidar de seus aspectos formais.

A recente tradução brasileira de Christian Werner também está ciente das dificuldades impostas pelo texto grego, sobretudo com relação aos nomes das divindades. Afirmando que seus “principais critérios foram o bom senso, o conhecimento do leitor e a sonoridade” (HESÍODO, 2013, p. 25), o tradutor, apesar disso, assume certa impotência diante “do que se perde na tradução” e que, a título de compensação, afirma ser “recuperado nas notas”. De modo geral, a sua tradução se mostra mais consciente do que a de Ana Elias Pinheiro na manutenção de versos formulares, de epítetos sintéticos e de certos jogos sonoros, construídos com base em criações vocabulares que refletem um trabalho com a linguagem (como nos epítetos construídos por meio de hífen: “Posêidon sacode-a-terra, o Agita-a-terra”, no v. 15, e “Afrodite pálpebra-vibrante”, no v. 16). Apesar de ser, sem dúvida, a obra de um dedicado estudioso, a tradução de Werner não se vale tanto da liberdade arrogada por seu autor e acaba relegando para segundo plano, em prol do sentido, aspectos sonoros. A sua leitura não busca, portanto, recriar os efeitos do texto original, mas antes explicá-los.

Esta tendência à supervalorização do significado de um texto na tradução, em detrimento dos significantes que fazem parte da sua escritura original (ainda que tal tradução se pretenda “poética”) enquadra-se no movimento mais amplo que Derrida, em *A farmácia de Platão*, chama logocentrismo. Em sua crítica “à exclusão e ao rebaixamento da escritura”, o filósofo francês demonstra a contradição característica de um movimento que exclui aquilo mesmo de que tem que se servir, “por razões essenciais, em todo seu recurso demonstrativo e teórico.” (DERRIDA, 1991, p. 113). Levando em conta a pertinência desta observação<sup>2</sup>, nossa proposta de tradução aos primeiros versos da *Teogonia* insere-se numa tentativa de traduzir refletindo sobre a significância do significante.

Desde a publicação de seu incontornável ensaio sobre *A tarefa do tradutor (Die Aufgabe des Übersetzers)*, escrito em 1921, Walter Benjamin já chamava atenção para a importância da materialidade do texto. Segundo o filósofo alemão: “A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.” (BENJAMIN, 2013, p. 102). Dentre os estudiosos da tradução no Brasil em que repercutiram estas palavras, Haroldo de Campos é o principal nome cuja obra crítica se faz notar por uma reflexão acerca destes apontamentos. A partir da segunda metade do século XX ele desenvolveu e difundiu o conceito de “tradução criativa”, ou de “transcrição”<sup>3</sup>, influenciando diretamente uma geração inteira de tradutores literários.

Dentre os tradutores da *Teogonia* que manifestaram sua intenção de recriá-la, ou seja, de tratá-la como objeto estético, encontra-se Jaa Torrano. Embora no estudo que precede a sua tradução ele não explicita seus critérios, fica claro que ele trata sua

---

<sup>2</sup> Vale observar que o mesmo se aplica também às traduções da *Teogonia* para outras línguas. A tradutora francesa Annie Bonnafé diz que a “a tradução [...] deve antes ser humilde” (“la traduction [...] se doit d’abord d’être humble” [HÉSIODE, 1993, p. 47]). A mesma humildade face ao significado do texto é perceptível na tradução do italiano Graziano Arrighetti e na do inglês Martin West (que chega, inclusive, a traduzir em prosa).

<sup>3</sup> Cf. os instigantes ensaios de Haroldo de Campos (TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M., 2013).

tarefa como a de levar ao leitor “um discurso sobre o nefando e sobre o inefável, i.e., um discurso sobre a experiência do Sagrado” (HESÍODO, 2012, p. 13). Em sua tradução, notamos um verso mais conciso, bem como maior simplificação do que nos outros tradutores (quando os participios presentes do verbo *eimí*, “ser”, são traduzidos por substantivos ou adjetivos, como nos v. 21 e 32, por exemplo<sup>4</sup>) e algumas tentativas de criação de efeitos sonoros (como nas assonâncias e aliteraões dos v. 11-12: “[...] soberana Hera/ de Argos calçada de áureas sandálias”). Acreditamos, apesar da eventual fulgurância de sua tradução, que Torrano não tenha efetivamente levado em conta, em seu *traduzir*, o questionamento feito por ele acerca das diretrizes formais contidas no texto grego. Dentre os pontos mais importantes que compõem o aspecto formal da poesia hesiódica, e que foram destacados no texto que introduz a sua tradução, estão: a métrica (HESÍODO, 2012, p. 17); a construção do proêmio segundo a forma tradicional de hino, com a importância da palavra pela qual se inicia o canto (HESÍODO, 2012, p. 21); os versos formulares (HESÍODO, 2012, p. 15); bem como os epítetos e catálogos (HESÍODO, 2012, p. 16). A esta lista nos cabe acrescentar ainda a importância dos paralelismos típicos da função poética da linguagem (tais como a aliteração e a assonância, conforme destacado por Jakobson em seu artigo de 1960, *Linguistics and poetics* [JAKOBSON, 1968, p. 128]).

A métrica adotada por Hesíodo é a do hexâmetro datílico. A opção por versos livres costuma ser a mais comum em traduções para o português de textos gregos escritos em tal metro, já que este leva em conta a duração silábica e não um número rígido de sílabas acentuadas (CLARK, 2004, p. 120), o que permite a quantidade de sílabas de um verso variar entre 12 e 17 (mantendo sempre a mesma duração do verso). Assim sendo, nenhuma das traduções da *Teogonia* consultadas parece ter levado em conta a métrica.

---

<sup>4</sup> No v. 21, “*athanátōn [...] aiēn eóntōn*” se torna “dos [...] imortais sempre vivos”, enquanto no v. 32 “*tá t’essómēna pró t’eónta*” é vertido por “o futuro e o passado”.

Haroldo de Campos, por outro lado, em sua “transcrição” da *Ilíada* (poema também escrito em hexâmetros datílicos, [NELSON, 2005, p. 330]), defende que a “modulação dodecassílaba” é “a medida mais apta [...] para a transposição do hexâmetro”, a fim de recriar a “vivacidade rítmico-melódica do original” (HOMERO, 1999, p. 112). Esta declaração, de caráter um tanto quanto dogmático, não vem a ser mais aclarada por aquele que deu continuação ao projeto de transcrição da obra homérica para o português, Trajano Vieira. Este tradutor da *Odisseia* afirma:

De minha parte, utilizei o dodecassílabo, atento às variações acentuais possíveis do verso em português. Independentemente do resultado que tenha conseguido auferir, lembro que foi esse o padrão métrico adotado por Haroldo de Campos em sua versão da *Ilíada* (HOMERO, 2011, p. 789).

Acreditamos que a preocupação métrica de Haroldo e Trajano justifica-se na medida em que este recurso tenha sido levado em conta para a escritura do poema original. Mas a opção por um verso tão pouco flexível quanto o dodecassílabo limita excessivamente a tradução de um texto cuja quantidade silábica é mais maleável<sup>5</sup>. Assim sendo, somos levados a acreditar que uma opção mais interessante seria a síntese entre as duas escolhas métricas anteriormente mencionadas: um verso ao mesmo tempo livre e calculado<sup>6</sup>. Isto seria possível por meio da atenção a certas posições silábicas acentuais (o que representaria, num sentido “transcriativo”, a obrigatoriedade da duração longa da primeira sílaba em cada um dos pés do hexâmetro datílico), ainda que sem um limite máximo de sílabas por verso. A opção da nossa tradução foi por manter os acentos em determinadas sílabas pares, numa reprodução parcial do efeito do verso heroico (acento na 6<sup>a</sup>.) ou sáfico (acentos na 4<sup>a</sup>. e 8<sup>a</sup>.).

<sup>5</sup> Cf. a crítica de André Malta Campos a esta escolha métrica na resenha que ele escreve à tradução de Haroldo e Trajano (CAMPOS, 1998, p. 387).

<sup>6</sup> Buscamos, com esta opção, evitar que o metro se esvazie de conteúdo e se converta em forma inerte, a fim de permitir que o ritmo continue engendrando novos metros, na linha do que afirma Octavio Paz em *Verso e prosa* (PAZ, 1976, p. 13).

Em nossa tradução, primamos também pelo sentido ensejado a partir da posição ocupada pela primeira palavra de um hino (como é o caso daquele que compõe o próemio da *Teogonia* [HESÍODO, 2012, p. 21]). Apesar das dificuldades provocadas pelo caso genitivo em que esta palavra se encontra (“*Mousáōn*”: “Pel as Musas” ou “Das Musas”, indicando o princípio e a razão do canto), mantivemo-la na mesma posição em nossa tradução, construindo o sentido genitivo por meio de uma retomada do primeiro termo no verso seguinte (desenvolvido a partir de uma cesura do verso original<sup>7</sup>). Desta forma, conservamos a possibilidade de leitura da tradução conforme a diretriz constante no hino por que tem início o poema grego.

Como indicamos anteriormente, a poesia hesiódica — bem como a grega arcaica de modo geral — se vale de fórmulas relativamente estáveis para a sua construção<sup>8</sup>. Assim sendo, o cuidado com estes versos formulares na tradução nos parece fundamental para a recriação do sentido arcaico desta poesia. Embora nos primeiros trinta e cinco versos não ocorra a repetição de um verso formular inteiro, há expressões que se repetem (como “*Día aigíokhon*”, “Zeus porta-escudo”, nos v. 11, 13 e 25 — ou “*génos aièn eóntōn*”, “a raça dos que sempre são”, nos v. 21 e 33). Além do quê, fórmulas usadas nestes versos de abertura serão retomadas em momentos posteriores do poema. Assim sendo, isto deve ser levado em conta na tradução do v. 25, por exemplo (que reaparece no v. 52), ou mesmo na do v. 21 (em grande parte repetido no v. 105).

Não menos importante para a poesia grega é a questão da etimologia, como na criação de epítetos e nomes próprios. Segundo Arrigheti, os períodos arcaico e clássico da cultura grega preocupavam-se com a justeza (*justesse*) entre a linguagem e sua correspondência com o real. Ele afirma:

---

<sup>7</sup> Fomos obrigados, portanto, a aumentar o número de versos em nossa tradução. Em todo o caso, marcamos à esquerda do texto a numeração correspondente aos versos originais, a fim de facilitar a comparação com o texto grego.

<sup>8</sup> Para maiores detalhes deste processo, cf. os trabalhos de Milman Parry (1971) e de Albert Lord (1971), pioneiros na descoberta do uso das fórmulas na poesia homérica.

[...] um meio importante que Hesíodo emprega para demonstrar esta correspondência entre a realidade e a linguagem que a define e a exprime é a etimologia, segundo o valor e o sentido que esta maneira de refletir sobre a língua toma nesta cultura. Na *Teogonia*, este gosto, ou se quisermos, esta exigência etimológica aplica-se de maneira quase exclusiva aos nomes dos seres divinos: eles representam, com efeito, a personificação e a hipóstase dos diferentes componentes da realidade [...].<sup>9</sup>

Atentos a isto, recriamos alguns epítetos e adjetivos a fim de clarificar a etimologia contida na palavra. Tal é o caso do v. 15, em que *“Poseidáōna geēokhon, ennosígaion”* — em que ocorre a repetição do radical Gaia (Terra) nos dois epítetos divinos — é vertido por um aliterativo “Poseidon — terra-tenente, treme-terra”. Argumento similar justifica nossa opção controversa de tradução do adjetivo *“artiépeiai”* (do v. 29). O dicionário *Le Grand Bailly* afirma que este adjetivo se refere a “quem fala justamente, ou seja, [...] verídico, franco” (*“qui parle justement, c. à d., [...] véridique, franc”*). Na tradução de Torrano lê-se “verídicas”, na de Ana Elias Pinheiro, “que falam com franqueza” e na de Werner, “palavra-ajustada”. Ainda que correndo o risco de anacronismo, pois a função das fórmulas das Musas é pré-jurídica (HESÍODO, 2012, p. 35), optamos por traduzir segundo uma “literalidade à forma”<sup>10</sup>. Assim sendo, se *“árti”* é um advérbio que significa “justamente”, “precisamente” — o que é expresso também pelo adjetivo neutro “direito” — e *“epés”* vem do étimo *“épos”*, indicando a sua ligação com a “palavra” — ou seja, com o “dizer” — vertemos o adjetivo grego por uma palavra portuguesa cujo radical latino significa “as que dizem direito”: as Musas são “jurídicas”. Em que pese o risco de anacronismo, mantivemos esta opção ainda pelo

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. No original: “[...] un autre moyen important qu’emploie Hésiode pour démontrer cette correspondance entre la réalité et le langage qui la définit et l’exprime est donc l’étymologie, selon la valeur et le sens que cette manière de réfléchir sur la langue prend dans cette culture. Dans la *Théogonie*, ce goût, ou si l’on veut, cette exigence etymologique s’applique de manière quasi exclusive aux noms des êtres divins: ils représentent, en effet, la personification et l’hypostase des différents composants de la réalité [...]” (ARRIGHETTI, 1966, p. 62)

<sup>10</sup> Cf. tal modalidade de tradução no estudo que Haroldo de Campos faz às traduções sofocianas de Hoelderlin (CAMPOS, 2010, p. 98).

que ela suscita como questionamento acerca das nossas próprias concepções estreitas de Direito.

Na tradução do epíteto de Afrodite, “*helikoblépharón*”, adotamos, por outro lado, expediente diverso. Aproveitamos a correspondência entre a imagem de alguém “de olhos móveis ou vivos”<sup>11</sup> e a de certa figura da literatura brasileira (a saber, Capitu, com seus “olhos de ressaca”), recriando assim um epíteto grego *tradicional* por meio de um recurso à *tradição* literária brasileira (no v. 16 lê-se: “Afrodite – de olhos de ressaca”). Esta opção original revela-se ainda mais interessante se tivermos em vista a ligação desta deusa com o mar (conforme o relato do seu nascimento na própria *Teogonia* a partir do v. 188).

Devemos ressaltar ainda a utilização, pela poesia grega arcaica, de paralelismos que, segundo Jakobson, são típicos da linguagem poética, tais como a aliteração e a assonância (JAKOBSON, 1968, p. 128). Esta malha sonora da composição poética é perceptível em inúmeros versos da *Teogonia*, como na aliteração em consoantes dentais do v. 18 (“*Lētō t’Iapetón te idè [...]*”) ou na assonância da fórmula do v. 21 (“*állōn t’athanátōn [...]*”). Na tradução, muitos versos recorreram aos mesmos expedientes a fim de tentar recriar o sentido destes recursos no original<sup>12</sup>.

Outra forma de paralelismo frequentemente empregada por Hesíodo é a que se dá a partir da mesma posição ocupada por certas palavras em diferentes versos. Já vimos que a palavra de abertura do hino é muito importante para este tipo de poesia religiosa. Da mesma forma, a primeira palavra de um verso (bem como a última, algumas vezes) apresenta relevo maior do que outras na criação de sentido do verso. Foi tendo isto em mente que traduzimos os v. 27-28 com a interposição de um verso contendo somente a conjunção aditiva “&”. Evitamos, desta forma, modificar a posição de destaque ocupada pela palavra “*ídmēn*” (“sabemos”), o que em grego só é possível

<sup>11</sup> Segundo o dicionário *Le Grand Bailly*: “aux yeux mobiles ou vifs, en parl. d’Aphrodité [...]”.

<sup>12</sup> A título de exemplo, o v. 4 já mostra claramente o cuidado com ambos os recursos: “[as Musas] dançam [...] em derredor do altar do altíssimo filho de Cronos”.

uma vez que a mesma conjunção (“*de*”) é de segunda posição. Mantivemos assim o paralelismo constante no texto original<sup>13</sup>.

Um último detalhe que ainda nos cabe ressaltar é com relação à tradução do v. 35. Nele será notado um estilo arcaizante<sup>14</sup>. Isto se deve à dicção proverbial deste verso que se expressa numa fórmula gnômica cujo sentido não é bem definido (como notado por, entre outros, Bonnafé [HÉSIODE, 1993, p. 157]). Assim sendo, adotamos o expediente da rima interna, entre “tal” e “calhau”, e de certo paralelismo sonoro entre este último termo e “carvalho ou”. Como os arcaísmos e os jogos sonoros são comuns em adágios populares, resolvemos adotá-los, fechando a nossa tradução com: “Mas por que me vem tal sobre carvalho ou calhau?”.

Estas foram algumas das opções feitas por nossa proposta “transcriativa” do texto grego<sup>15</sup>. O leitor há de se deparar com outras que não foram aqui especificadas, mas esperamos ter aclarado os princípios norteadores de nosso trabalho. Aproveitamos o ensejo para expressar nossa dívida perante todas as traduções consultadas, bem como para com a leitura atenta e sugestões bibliográficas dos profs. da UFMG, Jacyntho José Lins Brandão, Antônio Orlando Oliveira Dourado Lopes e Teodoro Rennó Assunção.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Cf. para maiores detalhes sobre a tradução e interpretação dos vv. 26-28 um artigo de nossa lavra (ainda no prelo, a ser publicado em maio de 2014 pelo periódico virtual *ReVeLe — Revista Virtual dos Estudantes de Letras*): Sobre a Verdade e outras mentiras — a concepção de verdade na poesia de Hesíodo.

<sup>14</sup> Ainda no v. 5 chegamos a adotar também uma opção arcaizante (qual seja, o acordo em gênero e número do particípio passado com o seu objeto direto). O princípio norteador da tradução foi, contudo, uma dicção compósita, de modo que também recorremos a registros linguísticos mais simples. Neste sentido, por exemplo, se dá a tradução de “porta-escudo” ao invés de “porta-égide” para o epíteto grego de Zeus “*aigíokhon*” (nos v. 11, 13 e 25). Cabe-nos esclarecer que a opção por uma dicção compósita é uma concordância (ainda que tácita) à tese do pan-helenismo da *Teogonia* (conforme NAGY, 1990), segundo a qual a poética de Hesíodo teria evoluído das tradições locais da Beócia para os hexâmetros iâmbicos de caráter pan-helênico.

<sup>15</sup> O texto base deste trabalho segue o estabelecido por Friedrich Solmsen (HESIODI, 1970).

<sup>16</sup> Em que pese a qualidade do material consultado e das advertências, a responsabilidade por possíveis desacertos desta tradução cabem inteiramente ao seu autor.

*Teogonia*  
A gênese dos deuses

Musas heliconíades...

Por elas começemos a cantar,  
elas, que moram no Hélicon, o grande e numinoso monte,  
e que ao redor da fonte púrpura com pés singelos  
dançam — e em derredor do altar do altíssimo filho de Cronos.  
E, tendo a tenra pele no Permesseo banhada,  
na Fonte do Cavalo ou no alumiado Olmeio,  
no cume heliconíade compõem corais de danças,  
graciosas, atraentes,  
e se espalham em seus passos.  
De lá alçando-se, escondidas sob espesso nevoeiro,  
noturnas, vão em linha, voz belíssima lançando,  
cantando em hinos Zeus, o porta-escudo, e a soberana Hera  
Argiva, a que em sandálias áureas vem calçada,  
e a virgem, filha em Zeus, o porta-escudo, Atena de olhos glaucos,  
e o esplendoroso Apolo, e Ártemis, a arqueira,  
bem como Poseidon — terra-tenente, treme-terra —,  
e Têmis respeitável, e Afrodite – de olhos de ressaca -,  
e Hebe, auricoroada, e a deslumbrante Dione,  
e Aurora, e o grande Sol, e a Lua cintilante,  
e Leto, e Jápeto, bem como o curviastucioso Cronos,  
e a Terra, e o grande Oceano, e ainda a negra Noite  
e a raça sacra de outros imortais que sempre são.

Certa vez ensinaram a Hesíodo  
a arte bela de cantar,  
enquanto sob o Hélicon divino  
ovelhas pastorava.  
E esta história primeirissimamente as deusas me disseram,  
estas filhas de Zeus, o porta-escudo,  
musas olímpicas:

“Pastores broncos, vis vergonhas, ventres só,  
sabemos relatar muitas mentiras verossímeis  
&  
sabemos, se queremos, as Verdades entoar.”

Assim falaram, filhas do alto Zeus, jurídicas,  
e deram-me por cetro um ramo de frondoso louro,  
colhendo-o admirável, e inspiraram-me uma voz  
maravilhosa, a fim de que eu louvasse  
o que será e que antes foi  
e me exortaram a hinear, cantando em hinos,  
a bem-aventurada raça dos que sempre são

e a elas mesmas do começo até o fim sempre cantar.  
Mas por que me vem tal sobre carvalho ou calhau?

(HESIODI, 1970, trad. nossa)

## REFERÊNCIAS

ARRIGHETI, Graziano. Hésiode et les muses: le don de la vérité et la conquête de la parole. In: BLAISE, F., de la COMBE, P. J., et ROUSSEAU, Ph. (orgs.), *Le métier du mythe: Lectures d' Hésiode*. Lille: Septentrion, 1996. p. 53-70.

BAILLY, A. *Dictionnaire grec français*. Paris: Hachette, 2000.

CAMPOS, André Malta. (Resenha) CAMPOS, Haroldo de; VIEIRA, Trajano. Mênis — A Ira de Aquiles: Canto I da Ilíada de Homero. Edição bilíngüe. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. In: *Letras Clássicas*, n.2, p.387-401, 1998. <<http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/685/601>>. Acesso em: 03 fev. de 2014.

CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 93-107.

CLARK, Matthew. Formulas, metre and type-scenes. In: FOWLER, Robert (ed.). *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 117-138.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ESIODO. *Teogonia*. Introduzione, traduzione e note di Graziano Arrigheti. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1984.

HESIOD. *Hesiod: Theogony, Works and Days*. Trad. Martin L. West. Oxford: Oxford University Press, 1988.

HÉSIODE. *Théogonie: La naissance des dieux*. Trad., prés. et notes de Annie Bonnafé. Précédé d'un essai de Jean-Pierre Vernant. Paris: Éditions Rivages, 1993.

HESIODI. *Theogonia*. Opera et dies. Scutum. Edidit Friedrich Solmsen. Oxford: Oxford University Press, 1970.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. e intro. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

\_\_\_\_\_. *Teogonia: a origem dos deuses*. Est. e trad. Jaa Torrano. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Teogonia — Trabalhos e Dias*. Pref. de Maria Helena da Rocha Pereira. Introd., trad. e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

HOMERO. *Os nomes e os navios — Ilíada Canto II*. Trad. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Italo Calvino. São Paulo: Ed. 34, 2011.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. Prefácio de Izidoro Blitzkein. Trad. Izidoro Blitzkein e José Paulo Paes. São Paulo: Editôra Cultrix, 1968. p. 118-162.

LORD, Albert. *The Singer of Tales*. New York: Atheneum, 1971 (ed. orig. 1960).

NAGY, Gregory. Hesiod and the Poetics of Pan-Hellenism. In: *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990. p. 36-82.

NELSON, Stephanie. Hesiod. In: FOLEY, John Miles. *A Companion to Ancient Epic*. Malden, Oxford e Carlton: Blackwell Publishing, 2005. p. 330-343.

PARRY, Milman. *The Making of Homeric verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Ed. Adam Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971.

PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 11-36.

TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. *Haroldo de Campos — Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

## GARRETT E CERVANTES: QUESTÕES SOBRE A IRONIA ROMÂNTICA

### *GARRETT AND CERVANTES: QUESTIONS ABOUT ROMANTIC IRONY*

Iamni Reche Bezerra<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho buscou discutir de que forma se dá a representação de elementos da ironia romântica na obra *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Para tanto, buscaram-se, no discurso quixotesco, exemplos do que poderia ser considerado como o primeiro grande investimento em dois pontos fundamentais da ironia romântica: a autoconsciência textual e a aproximação de perfis identitários opostos — sendo que tais pontos se apresentaram como responsáveis por conduzir a efeitos diferentes cada uma das obras estudadas.

Palavras-chave: ironia romântica; autoconsciência; melancolia.

**ABSTRACT:** This paper's aim is to discuss the way in which the representation of elements of romantic irony appears in the novel *Viagens na Minha Terra*, by Almeida Garret. In order to do that, we looked, in the quixotic discourse, for examples of what might be considered the first major investment in two key points of romantic irony: textual self-awareness and the approach to opposite identity profiles — such points were presented as responsible for leading to different effects in each of the studied works.

Keywords: romantic irony; self-awareness; melancholy.

Publicada em 1846, *Viagens na minha terra*<sup>2</sup> foi considerada uma das mais importantes obras produzidas pelo escritor português Almeida Garrett (1799-1854), sendo seu caráter híbrido bastante ressaltado pela crítica literária. Entre os principais elementos que corroboram essa leitura, temos a confluência entre as narrativas paralelas e o romance, além da constante mudança de foco narrativo. Essa articulação de elementos é extremamente moderna e faz do narrador de Garrett um exemplo do que Rouanet (2007) denominou por “forma shandiana”:

---

<sup>1</sup> Bacharelado em Estudos da Tradução (UFPR)

<sup>2</sup> Doravante *VMT*.

(...) é uma forma caracterizada (1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa; (2) pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa, não-linear); (3) pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (as viagens); e (4) pela interpenetração do riso e da melancolia (ROUANET, 2007, p. 30).

Este breve estudo procurou investigar a presença de duas características responsáveis por aproximar esta obra daquelas que se enquadram no que os primeiros românticos alemães chamaram de ironia romântica. A escolha pela construção de um diálogo com a obra cervantina se justifica quando consideramos que Garrett trouxe à tona, de forma bastante particular, elementos semelhantes àqueles instaurados na narrativa quixotesca dois séculos antes e que dizem respeito às especificidades da ironia romântica.

Em *Ironia, Humor e Fingimento Literário* (1994), conferência de abertura do XXVI Senapulli<sup>3</sup>, Lélia Duarte afirma:

O reino da ironia começa portanto quando o artista perde a certeza da totalidade clássica, quando o homem se reconhece e ao seu mundo como fragmentado, incompleto, incongruente. A consciência disso aparece na obra através da emergência de uma voz enunciativa, procedimento irônico com que, de certa forma, destrói-se a ilusão de espontaneidade da criação artística, isto é, revela-se o trabalho em que se empenha o criador do texto, num esforço de que resulta a sua obra (DUARTE, 1994, p. 11).

Neste trecho, observam-se duas questões importantes que serão trabalhadas aqui na ordem inversa: a primeira diz respeito à representação de um mundo a partir da percepção da incongruência humana (observada na incoerência dos perfis identitários de personagens antagônicos e a seguinte inversão deles); e a segunda diz respeito à autoconsciência da própria ficcionalidade textual.

---

<sup>3</sup> Seminário Nacional dos Professores Universitários de Literaturas de Língua Inglesa — Senapulli.

A ironia tem como principal resultante a desestabilidade do discurso. No entanto, pela natureza maleável de qualquer enunciação, segundo Merleau-Ponty (2002), o sentido será sempre irônico. Para além das descrições que essa figura semântica (*tropos*) recebe, a ironia romântica diz respeito a elementos de construção específicos presentes em determinados romances. Elemento fundamental dessa construção é aquele atrelado à autoconsciência — quando a obra reflete no discurso a consciência da sua ficcionalidade. Diz Irlemar Chiampi (1991):

Friedrich Schlegel é o teórico da “ironia romântica”, procedimento que acarreta a quebra da ilusão da realidade e torna transparente o processo de criação da obra, apontando-a como construção artificial, artística. O valor atribuído à reflexão indica claramente que a obra romântica está longe de ser um mero subproduto da subjetividade (CHIAMPI, 1991, p. 23).

Schlegel fala a partir de um ponto de vista contrário ao do filósofo alemão Hegel, que atribuiu à ironia romântica forte crítica devido a sua qualidade subjetiva. Disse Hegel: “este é o significado universal da genial ironia divina, como concentração do eu em si mesmo, para quem todos os elos foram quebrados e que somente pode viver na beatitude do gozo próprio” (HEGEL, 2001, p. 83). Discussões à parte, o importante aqui é ressaltar que a autoconsciência na narrativa é responsável por desestabilizar o sistema (para o bem ou para o mal), uma vez que retira os véus ficcionais do leitor, oferecendo-lhe algo que era limitado ao conhecimento do escritor.

Se olharmos para trás, encontramos nas parábases das comédias gregas um exercício de quebra de ilusão ficcional. Olhando para frente, temos Machado de Assis e Almeida Garrett. Em meio a isso, os primeiros românticos alemães localizaram em *Dom Quixote de La Mancha* exemplo maior do autoconhecimento enquanto amostra da ironia romântica. No âmbito do enredo, existe um personagem cuja referência extremada dos livros de cavalaria o levou a acreditar que ele próprio era um cavaleiro andante. Segundo W. B. Ife, no ensaio *Ficción a juicio* (1991), “ler es creer”. O autor do

romance na sua estrutura original realizava um pacto no qual o leitor aceitava que aquela realidade ficcional precisava ser lida como realidade — essa foi a fraqueza do fidalgo Alonso Quijano: não conseguir diferenciar o que lia da vida real, construindo um mundo que é, na realidade, a nuance entre o mundo ficcional e o mundo empírico.

A partir dessa construção de personagem, Cervantes dá o tom de que em sua obra abordará elementos da reflexão acerca da própria leitura de romances. Na voz do narrador, encontramos verdadeiras quebras de ilusão ficcional, como na passagem logo após a célebre cena dos moinhos de vento, quando o narrador interrompe a narrativa para assumir que não encontrara, em parte alguma da Espanha, manuscritos que pudessem dar continuidade à história, uma vez que não pertenciam a ele as narrativas sobre Dom Quixote, mas ao personagem Cide Benengeli, a quem foi atribuída a autoria de grande parte da obra. Essa pirueta metaficcional ironiza, sobretudo, a falta de veracidade dos livros de cavalaria, mas, para além disso, revela um apressamento pela obra mais enquanto produção criativa, e menos enquanto representação fiel do real. Diz Duarte:

A ironia romântica amplia e complexifica o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma autoironia que é fruto de complexa consciência narrativa e em que o texto, ao invés de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem (DUARTE, 1994, p. 12).

Em *VMT*, este elemento da ironia romântica também está presente. No artigo “Viagem à roda da ficção: uma leitura de *Viagens na minha terra*”, Shirley Carreira aponta que, no nível extradiegético, o paradoxo gerado pela autorreferencialidade estaria refletido “nas relações entre a exposição da obra enquanto produto e o pacto entre narrador e leitor quanto à veracidade do relato” (CARREIRA, 2007, p. 11). De fato, os diversos estudos que se debruçaram sobre a obra de Garrett observaram forte influência das estratégias de autoconsciência narrativa, e a que me parece mais

evidente em *VMT* é aquela que se apresenta em forma de digressão. Em Garrett, tais digressões se debruçam, muitas vezes, sobre a própria digressão: se apresenta como atividade reflexiva. Diz Rouanet: “As digressões mais características têm como objeto o próprio livro — comentários sobre sua qualidade estética, seu estilo, sua forma de composição. São as digressões autorreflexivas” (ROUANET, 2007, p. 62). Exemplo da autoconsciência própria da ironia romântica pode ser encontrado no seguinte trecho de *VMT*:

Benévolo e paciente leitor, o que eu tenho decerto ainda é consciência, um resto de consciência: acabemos com estas digressões e perenais divagações minhas. (...) Perdoa-me, por quem és, dêmos de espora às mulinhas, e vamos, que são horas (GARRETT, 2005, p. 78).

De fato, a ficcionalidade é relativizada logo de partida pelo hibridismo de gênero, uma vez que os relatos de viagem exigem um pacto de verossimilhança muito distinto daquele exigido pela parte onde se relata a “história sentimental”. Na narrativa da Joanhinha dos Rouxinóis, iniciada no capítulo 10, são as digressões que geram a quebra de ficcionalidade, por sugerir ao leitor a impressão de que aquele núcleo “narrativo sentimental”, na realidade, está sendo utilizado para reafirmar a crítica social tão presente — e efusiva — durante as diversas digressões. É no âmbito da crítica social que partimos para o segundo elemento da ironia romântica que Almeida Garrett resgata claramente da prosa cervantina.

A essência própria da ironia é a reflexão, diz Schlegel (1997). Isso porque está baseada na ambiguidade, se configura de um

(...) elo entre o que é e o que não é, entre a presença e a ausência de sentido. Ironia é o que junta e separa os opostos ao mesmo tempo, forçando-os a entrarem em contato. Entram em contato, por exemplo, o conteúdo de algum enredo com a forma na qual ele é contado, já que a obra, ao refletir ironicamente sobre si mesma, expõe a conexão de ambos (ANDRADE, 2010, p. 191).

A obra de Cervantes é, evidentemente, um exemplo claro de aproximação de opostos em diversos níveis. Observando especificamente a construção de personagem, existe fundamentalmente um quiasmo de elementos antitéticos responsáveis por produzir uma ironia schleguiana, uma vez que Sancho Pança e Dom Quixote acabam se mesclando a ponto de não sabermos, ao final, exatamente quais características são específicas de um ou de outro. No capítulo chamado “Dulcineia Encantada”, presente no conjunto de ensaios do livro *Mimesis* (1976), Auerbach pontua como trecho principal de representação da inversão de personagens aquele no qual Sancho Pança assume, pela primeira vez, a atitude imaginativa no lugar do cavaleiro andante. Ao receber a ordem de ir até a vila para buscar a majestosa — e inexistente, todos sabemos — Dulcineia Del Toboso, Sancho se vê perdido e aproveita a aproximação de três camponesas para dizer a Dom Quixote que aquelas é Dulcineia, acompanhada de suas criadas. Evidentemente, a pobreza das camponesas é visível, e Sancho precisa articular todo um argumento que explica, através do “encantamento”, o motivo pelo qual as moças estariam transfiguradas. Sua investida é bem sucedida, Dom Quixote passa a acreditar no encantamento e a segunda parte do livro é inteira tomada de episódios onde os personagens ao redor passam a efabular e a convencer Dom Quixote de suas criações.

Desta forma, Cervantes inverte a construção inicial, transcendendo a Dom Quixote seu caráter espiritualista — cujo principal movimento é o referente à porção criativa, imaginativa —, ultrapassando também a Sancho Pança parte do materialismo que lhe fora outorgado no princípio. Há uma confluência entre os personagens “sãos” e aquele tomado pela “loucura”, não estando tal imbricamento de forma alguma resolvido, sintetizado.

Em *VMT*, Garrett constrói semelhante antagonismo a partir dos personagens Carlos e Frei Diniz. Mas não seria provido das especificidades da ironia romântica se ambos fossem retratados apenas como antagônicos: há também uma confluência de

valores resultando em uma progressiva inversão de papéis. Frei Dinis apresenta uma faceta absolutista apenas quando se vê protegido pela Igreja, representando a queda do império, uma vez que não é capaz de suportar a existência de um regime sem o poder católico. Os primeiros traços de sua inversão trazem à tona aspectos do humano, quando é conferida ao frade uma fragilidade mundana:

Carlos fez um gesto expressivo de horror e de repugnância. Georgina ajoelhou ao pé do frade, tomou as mãos dele nas suas, e lhas afagou com piedade; depois, levantou-lhe o rosto, e encostou-o a si e gradualmente o foi acalmando. O velho parecia uma criança mimada e sentida, que se vai acalentando nos braços da mãe (GARRETT, 2005, p. 186).

Da parte de Carlos, aquela feição “expressiva de horror e repugnância” cada vez o aproxima mais da seriedade de Frei Dinis, como observa Joaninha. Carlos inicia a narrativa como militante liberal mas, a partir das desilusões amorosas, observa também que não existe poder sem corrupção — opta por pegar carona na leva de liberais que enriquecem, tornando-se barão, sucedâneo dos frades. No caso do romance cervantino, o desfecho é a consagração da ilha de Baratária conferida a Sancho, degradando de sua ilha tudo o que é espiritual.

Cervantes e Garrett se aproximam quando conferem às suas obras o paradoxo típico da inversão de personagens, característica da ironia romântica. Vale observar, como movimento último desse breve estudo, os efeitos que tal quiasmo proporciona nas obras. Em Cervantes, diz Auerbach:

O jogo não é, em momento algum, trágico [...] e nunca os problemas humanos, quer os pessoais do indivíduo, quer os da sociedade, são postos diante dos nossos olhos de modo tal que tremamos ou sintamos compaixão; sempre ficamos no campo do divertimento (AUERBACH, 1976, p. 313).

Neste capítulo de *Mimesis*, o crítico pontua diversos elementos que, utilizados por Cervantes, revelam a necessidade de uma leitura atenta à face satírica da

narrativa, e a interpretação trágica da história do cavaleiro andante se aproxima de alguma forma às diversas leituras que fizeram de textos dramaturgicos que se apresentam antes cômicos que trágicos, como as montagens aparentemente equivocadas de Beckett, por exemplo.

Os resultados colhidos pela ironia na obra de Garrett são bastante distintos. Evidentemente, existem passagens onde o riso se comporta como puro atributo da sátira, como no trecho a seguir:

No quarto dia fui ao parque. Júlia deu um grito de alegria quando me viu: raro exemplo de exceção às formuladas regras que tiranizavam a vida inglesa, que prescrevem até a cara com que se há de morrer e têm graduado o tom em que se deve exalar o último suspiro (GARRETT, 2005, p. 242).

Mas o espaço geral ocupado pela ironia é outro. Diz Rouanet:

O livro não é uma sátira, é uma obra shandiana. A “seriedade” em *VMT*, não é, ou não é apenas, uma qualidade moral, associada a virtudes morais ou cívicas. Ela assume uma forma bem específica, a da melancolia. O riso não é uma arma a serviço dos bons sentimentos, e sim um antídoto contra a melancolia (ROUANET, 2007, p. 214).

Se *Os Lusíadas* representou o último canto do cisne, Portugal de Garrett é um país sem esperanças. Se em algum momento houve ceticismo nos novos ideais políticos — os estudos biográficos apontam para uma militância do próprio autor durante parte da sua vida — o resultado a que chegara Carlos se ocupa de dar o tom devidamente trágico dessa luta liberal. A verdade é que Garrett escreve colado ao contexto das guerras e de certo aspecto decadente de seu país, não possuindo um distanciamento crítico que pudesse apaziguar ou relativizar suas opiniões. Há também, em Cervantes, a tematização do nacional, mas está construída através de uma ironia que prevê o riso, ao se referir aos livros de cavalaria e ao costume de valorizar o estrangeiro acima do nacional, como no trecho:

“El grande Homero no escribió en latín, porque era griego; ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino. En resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos” (CERVANTES, 2004, p. 667).

Como vemos, não há no tema a abordagem trágica, diferente de Almeida Garrett, cujo olhar exhibe um pessimismo em relação ao aspecto decadente de Portugal. A constatação do trágico em *VMT* ocorre quando a ironia assume a qualidade da melancolia. Aqui, a abordagem do que é referente ao nacional está embrenhada a uma ironia que não prevê o riso: “Malditas sejam as mãos que te profanam, Santarém... que te desonram, Portugal... que te envileceram e degradaram, nação que tudo perdeste, até os padrões da tua história...” (GARRETT, 2005, p.278).

Em caráter de conclusão, percebemos que a obra de Almeida Garrett traz como importante intertexto a construção cervantina. Os mesmos elementos característicos da ironia romântica se apresentam de forma bastante distinta nas obras: a autoconsciência narrativa responsável, em Cervantes, por inaugurar o romance moderno, em Garrett está diretamente relacionada ao hibridismo de gêneros, além de se relacionar também com o segundo tema aqui estudado, haja vista que é nas digressões muitas vezes que encontramos a mistura do riso e da seriedade. O resultado é a presença, em *VMT*, de um terceiro elemento ausente (ou ligeiramente menos frequente) na história do cavaleiro andante: a melancolia, a ironia romântica sendo utilizada para deslocar o sentido do discurso, lançando-o para além do texto e do núcleo narrativo onde se encontram os personagens — sendo Portugal talvez o verdadeiro tema de sua obra.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Pedro Duarte de. “Ironia romântica na arte e na filosofia” in *Anais da X SAF-PUC*. Rio de Janeiro: 2010. Disponível em: <<http://www.analogos.fil.puc-rio.br/index.php/anais-da-x-saf-puc>>. Acesso em 20 de set. 2013.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Viagem à roda da ficção: uma leitura de Viagens na minha terra. In: *O Marrare, Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: 2007.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Alfaguara, 2004.

CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

DUARTE, Lélia Parreira. “Ironia, Humor e Fingimento Literário” in *Anais do XXVI SENAPULL I*. Campinas: 1994.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

IFE, B. W. *Lectura y ficción en la España del siglo de oro: las razones de la picaresca*. Barcelona: Crítica, 1992.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

## A CONSTITUIÇÃO DE UM EU POÉTICO EM *ARIEL*, DE SYLVIA PLATH

### *THE CONSTITUTION OF A POETIC 'I' IN SYLVIA PLATH'S ARIEL*

Mariana Chaves Petersen<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo trata das transformações na poética de Sylvia Plath que levam ao eu poético de *Ariel: The Restored Edition* (2004), discutindo Gilbert (1977), Britzolakis (1999), Axelrod (1985) e Woolf (1942). Ele se inicia mostrando como a ansiedade da constituição do eu, dividido em dois selves, se relaciona à libertação desse eu de figuras opressoras ao longo da obra de Plath. Expõe-se então como o eu poético consegue matá-las por meio de uma vingança libertadora, observada de forma crescente e cronológica e culminando na autodefinição.

Palavras-chave: Ariel; libertação de figuras opressoras; autodefinição.

**ABSTRACT:** This study deals with the transformations in Plath's poetics that lead to poetic 'I' of *Ariel: The Restored Edition* (2004), discussing Gilbert (1977), Britzolakis (1999), Axelrod (1985) and Woolf (1942). It begins by showing how the anxiety of the constitution of the 'I', divided in two selves, is related to liberation from oppressive figures in Plath's oeuvre. It proceeds to display how the poetic voice kills them by means of a liberating revenge, observed in a crescent and chronological form and culminating in self-definition.

Keywords: Ariel; liberation from oppressive figures; self-definition.

Ao comparar *The Colossus and Other Poems* (1960) a *Ariel* — em especial *Ariel: The Restored Edition* (2004)<sup>2</sup> —, percebe-se que as diferenças são evidentes. Sylvia Plath ficou realmente conhecida pela voz do último, que rompe barreiras e tabus. Para observar as transformações necessárias em sua poética para que essa voz, o eu poético de *Ariel*, fosse atingido, o enfoque dado está em sua relação com figuras opressoras à escrita. Com isso em mente, é possível comparar poemas de ambos os livros,

---

<sup>1</sup>Graduanda em Letras, UFRS. Bolsista de Iniciação Científica.

<sup>2</sup> Publicação que traz os poemas excluídos da edição de 1965, em conformidade com os manuscritos como foram deixados pela autora antes de sua morte, em 1963. Um dos poemas excluídos é de grande importância para esta análise.

ressaltando uma libertação em grau cada vez maior no último. As figuras representadas, relacionadas a bloqueios/restrições criativas da própria autora, são retratadas de maneira diferente. Tem-se um *self* não mais preocupado com a possível opinião de seus leitores, rompendo completamente com esses receios e preocupando-se mais consigo, em tentar definir a si próprio.

Sandra M. Gilbert (1977) especula que o *self-defining confessional genre*, o gênero confessional da autodefinição, possa ser uma forma poética estritamente feminina, cujo objetivo seja a autodefinição. Enquanto o poeta confessional masculino escreve como um representante de sua espécie, por um *self* social, abrangente, a poeta confessional feminina escreve visando a sua definição específica, ao particular, ao seu lugar de mulher poeta “na esperança de descobrir ou definir um *self*, uma certeza, uma tradição” (GILBERT, 1977, p. 446)<sup>3</sup>. Além disso, ela não apresentaria um único *self*, mas dois: um público e social – uma personalidade psicologicamente inevitável e moralmente apropriada levando-se em conta seu contexto cultural — e um sobrenatural – ligado a seus anseios secretos, sua raiva, sua criatividade e sua arte –, um *Doppelgänger* que daria a ela energia para a autodefinição. No que concerne a Sylvia Plath, Gilbert (1977) foca em exemplos extraídos de *Ariel* e acaba por concluir que a autora frequentemente escolhe rejeitar a primeira identidade para se identificar à segunda, sobrenatural. Essa divisão do *self* torna-se cada vez mais recorrente na obra de Plath, e é comum na obra de mulheres poetas: “A representação sinédócica do *self* dividido em partes do corpo é um tema comum no trabalho de outras mulheres poetas e escritoras, e é recorrente na escrita de Plath deste ponto [1958] em diante” (GILL, 2008, p. 36).<sup>4</sup>Essa divisão física, em partes do corpo, é evidente na obra de Plath especialmente em poemas como *The Stones*. Gill traz ainda um excerto no qual Virginia

---

<sup>3</sup>Todas as traduções são nossas, exceto quando indicado. No original: “*in the hope of discovering or defining a self, a certainty, a tradition*”.

<sup>4</sup>No original: “*The synecdochic representation of the self split into body parts is a motif common to the work of other women poets and writers and is recurrent in Plath’s writing from this point [1958] on*”.

Woolf (1978 apud GILL, 2008, p. 37) menciona essa divisão do *self*: “me dá, talvez, porque fazendo isso [colocando um choque em palavras] eu retiro a dor, um grande prazer em unir as partes separadas.”<sup>5</sup> A escrita aparece, assim, como uma maneira de reunir um *self* fragmentando, ao mesmo tempo em que serve como purgação conforme algo é colocado em palavras.

Na obra de Plath, a ansiedade da constituição do eu por meio de *figures of voicing* estabelece uma relação entre o *self* e um outro (BRITZOLAKIS, 1999). Isso fica evidente principalmente pelo uso frequente de apóstrofes<sup>6</sup>: em vários de seus poemas, as tentativas de autodefinição se dão conforme o eu poético se dirige, ainda que indiretamente, a um outro, o qual não precisa ser o interlocutor, estando presente mais como uma figura invocada. Esta é, na maior parte das vezes, uma figura de poder silenciador, com a qual se deve lutar para que se atinja a autodefinição. Para Axelrod e Dorsey (1997, p. 78), todos os poemas de Plath formam um metapoema, que “se refere não somente a si mesmo mas à luta imaginativa que o gera, a uma batalha dúbia entre o poder poético de uma mulher e as forças que impedem, sufocam, paralisam e silenciam esse poder.”<sup>7</sup> Nesse confronto entre silenciadores e força criativa, especialmente ao tratar-se da criatividade feminina em uma cultura patriarcal, os obstáculos que confrontam a criatividade são percebidos como tentativas de expressão ou destruição do que precisa ser expressado ou destruído (AXELROD; DORSEY, 1997). Para Showalter (1992), a escrita serve como uma válvula de escape para as mulheres, sendo necessária para suas necessidades desesperadas de autoexpressão. E é por meio dessa expressão necessária, simples ou destruidora, das barreiras que impedem ou bloqueiam a escrita, e, por conseguinte, da autodefinição,

---

<sup>5</sup>No original: “it gives me, perhaps, because by doing so [by putting a shock into words] I take away the pain, a great delight to put the severed parts together”.

<sup>6</sup>Tropo por meio do qual se endereça a alguém que não é o verdadeiro ouvinte (CULLER, 1997).

<sup>7</sup>No original: “refers not only to itself but to the imaginative struggle that generates it, to a dubious battle between a woman’s poetic power and the forces that impede, stifle, paralyze, and silence that power”.

que o *self* sobrenatural de Plath vai ganhando força ao longo de sua obra, conforme rompe as barreiras silenciadoras de seu tempo — em sua maior parte, masculinas, considerando sua inserção em uma sociedade patriarcal.

Forças silenciadoras sempre acompanharam as mulheres escritoras, em maiores ou menores graus. Virgínia Woolf, em discurso de 1931 (publicado em 1942) a *National Society for Women's Service*, confessa ter tido de combater fantasmas para escrever. O primeiro deles seria um ideal feminino vitoriano, chamado por ela de *The Angel in the House*, o Anjo do Lar, fazendo referência a um poema que enaltecia o papel doméstico às mulheres.<sup>8</sup> O outro fantasma seria a opinião masculina, a qual acabava com o transe necessário para sua escrita. Para ela, foi necessário matar o Anjo do Lar, mas, apesar de o caminho para as mulheres escritoras já ter sido aberto por suas predecessoras, o segundo fantasma ainda a atormentava:

De fora, existe alguma coisa mais simples do que escrever livros? De fora, quais os obstáculos para uma mulher, e não para um homem? Por dentro, penso eu, a questão é muito diferente; *ela ainda tem muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer*. Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro *sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar*. (WOOLF, 2012, p. 17, itálicos nossos)

Woolf (1942) crê ter matado o ideal de mulher de seu tempo –apesar de ele ter sido mais evitado do que morto, em uma fusão de elementos de ambos os gêneros, em uma teoria de mente e espírito andróginos (SHOWALTER, 1992). A opinião masculina, por outro lado, continuou presente para a autora, a qual reconhecia que esses fantasmas ainda deveriam ser mortos e não por ela, ficando a cargo das escritoras que estariam por vir.

---

<sup>8</sup>Poema de Coventry Patmore composto de quatro volumes – “*The Betrothal*” (1854), “*The Espousals*” (1856), “*Faithful for Ever*” (1860), and “*The Victories of Love*” (1863) –, “*The Angel in the House*” traz um retrato de um casamento, que acabou se tornando um ideal vitoriano de felicidade doméstica [<http://www.poetryfoundation.org/bio/coventry-patmore>].

O *self* social de Plath proposto por Gilbert (1977) não é nada além do Anjo do Lar de Woolf (1942) adaptado a seu contexto. A imagem da mulher perfeita, da esposa exemplar ainda atormentava Plath, que ansiava por conciliar suas tarefas domésticas com seu trabalho, em um nível de exigência que superava a perfeição. No início de sua obra poética, Plath ainda não havia se libertado desse ideal: a maior parte de seus poemas dessa época dá voz a seu *self* social. Aspectos femininos impubescíveis seriam suprimidos pelo Anjo do Lar, sendo evitados por algumas mulheres escritoras, ou fazendo parte de uma luta pela representação desses tabus para outras, em conflitos que poderiam ser exaustivos, sugando energia que se transformaria em arte (SHOWALTER, 1992). Ao longo da obra de Plath, a consciência de seu *self* social vai sendo abafada enquanto se trava essa luta, conforme rompe barreiras e representa esses tabus. No entanto, o rompimento com esse ideal feminino não é o suficiente para que o *self* sobrenatural da poeta venha à tona: suas figuras silenciadoras — especialmente a opinião masculina — também precisam ser mortas. E é nessa luta contra os fantasmas, não só de sua época como seus próprios, que Plath traça um imaginário relativo a essas figuras opressoras, o qual varia ao longo de sua poética, mas mantém um tema frequentemente abordado: a incapacidade da escrita. Axelrod (1985) lê as imagens de espelhos e sombras presentes na obra de Plath como imagens da incapacidade: os *mirror poems* seriam poemas que representam uma luta interna — tratando de um *self* criativo que não era encontrado ou atingido pela autora —, enquanto os *shadow poems* geralmente dizem respeito a um conflito entre o *self* e outros, às forças silenciadoras. Esses outros são, na maior parte das vezes, figuras masculinas, que intimidam devido às suas grandezas. Entre suas representações, encontram-se a tradição de autoria masculina e figuras de pai e marido — os quais, segundo leitura que Gill faz de Kroll (1976, apud GILL, 2008), formam um *continuum* de representação.

Em *The Colossus and Other Poems* (1960), anterior a *Ariel*, encontra-se o poema *The Colossus*, no qual há uma figura paterna, representada como imensa, que faz com que o eu poético tenha de rastejar para escalá-la. Não há identidade criativa e a criatividade é tida como parca, como inferior a seu potencial: “Existência em e como uma sombra em ‘*The Colossus*’ representa assim a meia-vida criativa que é, em vez da vida plena que poderia ter sido. O ‘eu’ não possui sua própria sombra, sua própria identidade artística, mas é possuído pela de um outro” (AXELROD, 1985, p. 295).<sup>9</sup>O eu não se estabelece, uma vez que outros, colossais, fazem tão grande sombra, que a sua desaparece. No poema, tem-se uma luta de trinta anos, sem vitória: “*Thirty years now I have labored/ To dredge the silt from your throat./ I am none the wiser*” (PLATH, 1960, p. 20). O eu escala a imensa figura paterna, perto da qual se vê como uma insignificante formiga: “*Scaling little ladders with gluepots and pails of Lysol/ I crawl like an ant in mourning/ Over the weedy acres of your brow*”(PLATH, 1960, p. 20).O gigante paterno faz então sombra no eu poético, possuindo sua identidade artística: “*The sun rises under the pillar of your tongue./ My hours are married to shadow*”(PLATH, 1960, p. 21).

Não só figuras masculinas como também a figura feminina materna se coloca entre a autora e a escrita, entre o *self* e sua autodefinição. Em uma entrada em seu diário, Plath (2000, p. 447) comenta sua leitura de *Mourning e Melancholia* de Freud, na qual coloca sua mãe entre ela e sua escrita: “a metáfora do ‘vampiro’ que Freud usa, ‘drenando o ego’: é exatamente a sensação que tenho entrando no caminho da minha escrita: aperto materno.”<sup>10</sup> A mãe cumpriria, assim, o papel de sugadora do ego, em vez de seu pai. Segundo Freud (1917), se, com a perda do objeto amado, o amor do melancólico por ele passa a uma identificação narcísica, o ódio opera neste novo

---

<sup>9</sup>No original: “*Existence in and as a shadow in ‘The Colossus’ thus represents the creative half-life that is, rather than the full life that might have been. The ‘I’ does not possess her own shadow, her own artistic identity, but is possessed by that of another*”.

<sup>10</sup>No original: “*the ‘vampire’ metaphor Freud uses, ‘draining the ego’: that is exactly the feeling I have getting in the way of my writing: Mother’s clutch*”.

objeto (si próprio), levando a uma satisfação sádica ao fazer com que ele sofra: tem-se a autopunição, a qual é acompanhada, por vezes, de uma vingança em relação ao objeto amado inicial, atormentado pelo melancólico por meio de sua doença. Em Plath, pai e mãe dividem o papel de objeto amado, uma vez que, com a perda da figura paterna, tem-se a identificação narcísica e a autopunição, mas a vingança se dá em relação à materna. Luto e melancolia se combinam: perde-se o pai e resta à mãe, ainda viva, o tormento ocasionado pelo melancólico — *The Bell Jar* exemplifica bem esse quadro conforme Esther traz à tona seus sentimentos em relação à sua mãe, tanto antes quanto depois de sua internação. Segundo Britzolakis (1999, pp. 25-26), o tema do romance familiar é frequente na obra de Plath e faz parte do que chamou de seu *inner theatre* (seu teatro interno), no qual a figura materna tende a tomar um lugar tido como estritamente masculino: “Para Freud, o superego é paterno em origem e caráter. No cenário melancólico de Plath, todavia, oscila entre formas maternas e paternas.”<sup>11</sup>O sentimento chamado por Plath de aperto materno (*Mother's clutch*) apresenta a mãe como mantenedora da filha no papel de Anjo do Lar, uma vez que a primeira é colocada entre o *self* e sua poesia. Quando não é representada como um impedimento, o é como não-responsável pela caminhada da poeta. Certo desconforto é demonstrado em relação à figura materna na poesia de Plath desde *The Colossus and Other Poems*, ainda que sutilmente. Em *The Disquieting Muses*, o eu poético aprende o essencial com suas musas e não com sua mãe, a qual faz esforços em vão. De forma contida, faz questão de dizer isso a ela: “*Mother, you sent me to piano lessons/ And praised my arabesques [...]/ Although each teacher found my touch/ Oddly wooden [...]/ And the hours of practicing, my ear/ Tone-deaf and yes, unteachable./ [...] I learned elsewhere,/ From muses unhired by you, dear mother*”(PLATH, 1960, p. 59).

Às sutilezas de *The Colossus and other Poems*, opõe-se as revelações destruidoras de *Ariel*, apesar da irregularidade deste – seus poemas foram escritos em diferentes

---

<sup>11</sup>No original: “*For Freud, the superego is paternal in origin and character. In Plath's melancholic scenario, however, it oscillates between maternal and paternal guises*”.

épocas, sendo os últimos de 1962. Essa mudança coincide com uma virada ocorrida então em publicações de mulheres escritoras, as quais passavam a explorar suas experiências, diferentemente de Woolf, que as evitava e cujos fantasmas ainda estavam vivos: “Agora [1962-1963], uma nova geração de jovens mulheres raivosas, bisnetas das Brontë, está falando uma língua que não será delicada” (SHOWALTER, 1992, p. 216)<sup>12</sup>. Pertence a esse período o lançamento de *The Bell Jar* (1963, sob o pseudônimo de Victoria Lucas)<sup>13</sup> e a escrita dos poemas mais transgressores de Plath. Entre *The Colossus and other Poems* e *Ariel*, há uma transição evidente: se, no primeiro, as figuras opressoras eram apenas evocadas ou mencionadas, em alguns dos poemas escritos para *Ariel* há reais confrontos: “Em princípio, em poemas como [...] ‘*The Colossus*’, Plath buscava neutralizar, aplacar ou incorporar o fantasma na língua o evocando. Mais tarde, em poemas como [...] ‘*Lady Lazarus*’ e ‘*Daddy*’, ela o confrontou diretamente” (AXELROD; DORSEY, 1997, p. 79)<sup>14</sup>. Em alguns poemas de *Ariel*, Plath finalmente consegue se libertar de sua teia de influências silenciadoras: o *self* social, o ideal de si própria como Anjo do Lar, é subjugado pelo sobrenatural, o qual vai ganhando voz por meio da escrita. O eu sai das sombras da imensa figura paterna de *The Colossus* e finalmente mata seus fantasmas, dando um passo à frente de Woolf (trinta e um anos após o discurso da última), em *Daddy*. No poema, o rompimento se faz presente desde seu início, ecoando os trinta anos de *The Colossus*: “*You do not do, you do not do/ Any more, black shoe/ In which I have lived like a foot/ For thirty years, poor and white, Barely daring to breathe or Achoo.// Daddy, I have had to kill you./ You died before I had time*” (PLATH, 2004, p. 74). Percebe-se claramente o *continuum* de representação das figuras de pai e marido, sendo ambas mortas pelo eu poético: “I

<sup>12</sup>No original: “Now [1962-1963] a new generation of angry young women, great-granddaughters of the Brontës, is speaking in a language which will not go gentle”.

<sup>13</sup>A publicação sob o nome de Plath ocorre somente em 1966 na Inglaterra e em 1971 nos Estados Unidos.

<sup>14</sup>No original: “At first, in poems like [...] ‘*The Colossus*’, Plath sought to neutralize, placate, or incorporate the ghost in language evoking him. Later, in poems like [...] ‘*Lady Lazarus*’, and ‘*Daddy*’, she confronted him directly”.

*made a model of you,/ A man in black with a Meinkampf look//And a love of the rack and the screw./ And I said I do, I do./ So daddy, I'm finally through.//[...] If I've killed one man, I've killed two"* (PLATH, 2004, p. 76). *Daddy* então finaliza rompendo totalmente com a figura paterna: *"There's a stake in your fat black heart/ [...] Daddy, daddy, you bastard, I'm through"* (PLATH, 2004, p. 76). Se *Daddy* rompe especialmente com a figura paterna, *Medusa* o faz com a materna. Sua associação como sugadora do ego fica evidente desde o início: *"In any case, you are always there,/ [...] Touching and sucking"* (PLATH, 2004, p. 60). O outro é uma mãe intrusa, uma placenta exacerbada, que se infiltra em um casamento: *"I didn't call you./ I didn't call you at all./ Nevertheless, nevertheless/ You steamed to me over the sea,/ Fat and red, a placenta//Paralyzing the kicking lovers"* (PLATH, 2004, p. 60). O eu se cansa de sua *Medusa* e rompe então completamente com ela: *"I am sick to death of hot salt./ [...] Off, off, eely tentacle!// There is nothing between us"*(PLATH, 2004, p. 61).

Em *Ariel*, o eu poético oscila entre diferentes papéis, cujos disfarces podem ser vistos como portadores de intensa ambivalência em relação à mãe, assim como atos de vingança simbólica a figuras opressoras masculinas. (BRITZOLAKIS, 1999). A vingança por trás da representação fica clara em poemas como *The Jailor*, o qual só é possível após o rompimento com figura paterna ocorrido em *Daddy*. No primeiro, o rompimento se dá em relação à figura de marido/amante, havendo um desprendimento total do *self* social da poeta, sendo a partir desse ponto que o *self* sobrenatural sobressai. E é dando voz a essa última identidade que se tem as tentativas de autodefinição, conforme traz Gilbert (1977). Em *The Jailor*, isso se dá no ambiente hostil do cárcere: *"I am myself. That is enough"* (PLATH, 2004, p. 23). Nesse poema, o eu associa-se a um fantasma ao se alimentar na sombra de seu carcereiro: *"In whose shadow I have eaten my ghost ration"* (PLATH, 2004, p. 24). O eu poético ainda fica na sombra, na qual se vê apenas como um fantasma. Para Axelrod (1985), nesse poema, a derrota do eu é absoluta. Entretanto, a visão por traz do disfarce de

prisioneira pode ser vista de forma diferente; apesar de o eu de *The Jailor* ver a liberdade como impossibilidade, é o carcereiro que não saberia viver sem sua prisioneira: “*That, it seems, is the impossibility./ / That being free. What would the dark/ Do without fevers to eat?/ What would the light/ Do without eyes to knife, what would he/ Do, do, do without me*” (PLATH, 2004, p. 24). Além disso, o fato de se representar a figura masculina como um algoz, apesar de ainda mostrar a derrota do eu em algum nível, dá a ele autonomia ao fazer tal representação, que não se dá da maneira idólatra como em *The Colossus*, mas por vezes satírica e destruidora de conceitos como em *Daddy*. Essa autonomia tem seu valor engrandecido uma vez que, ao se colocar no papel de *persecuted heroine* (heroína perseguida, conforme veremos depois), tem-se uma vingança simbólica a uma figura opressora, uma vez que se representa esta como tirana. Em *Fever 103º*, o eu poético coloca-se novamente nesse papel: “*I am too pure for you or anyone./ Your body/ Hurts me as the world hurts God. [...]*” (PLATH, 2004, p. 79). O eu etéreo, coincidente ao *self* sobrenatural, prepara-se para ascender, e é então que autodefinição se dá: “*I think I am going up,/ I think I may rise/ The beads of hot metal fly, and I, love, I/ Am a pure acetylene/ Virgin/ Attended by roses,/ / [...] Not you, nor him/ / Not him, nor him/ (My Selves dissolving, old whore petticoats) —/ To Paradise*” (PLATH, 2004, pp. 79-80).

Ao se pensar em outros poemas de *Ariel* como *Ariel* e *Lady Lazarus*, tem-se uma completa inversão da figura de vítima presente em *The Jailor* e *Fever 103º*, em uma alternância de papéis entre “heroína perseguida e demônio feminino vingador [que] conecta o drama da herança literária aos temas da ambição, domesticidade e vingança” (BRITZOLAKIS, 1999, p. 102)<sup>15</sup>. Em *Ariel*, o eu poético é novamente etéreo — remetendo ao sublime personagem shakespeariano —, mas sai de seu lugar de vítima: quer ser uma flecha, não um alvo (assim como Esther Greenwood em *The Bell Jar*). A autodefinição já é possível e mais palpável: “*And I/ Am the arrow,/ / The dew*

<sup>15</sup>No original: “*persecuted heroine and avenging female demon [which] connects the drama of literary inheritance with the themes of ambition, domesticity, and revenge*”.

*that flies/ Suicidal, at one with the drive/ Into the red// Eye, the cauldron of morning*" (PLATH, 2004, p. 34). Em *Lady Lazarus*, tem-se também o *self* sobrenatural, em um eu que figura como fantasmagórica fênix devoradora de homens, que ressurge após sua autodestruição. A vítima é também a mulher fatal, oscilação entre papéis extremos que põe em questão o lugar da mulher escritora, que sai das sombras de *The Colossus* e renasce das cinzas. A autodefinição liga-se diretamente à vingança, uma vez que há um preço para que ocorra, para que se possa ver o eu completamente despido após seu ritual de renascimento: *"There is a charge// For the eyeing of my scars, there is a charge/ For the hearing of my heart —/ It really goes"* (PLATH, 2004, p. 16). Além disso, a presença do outro leva o eu a se definir a partir de sua visão como oponente: *"So, so, Herr Doktor./ So, Herr Enemy.// I am your opus,/ I am your valuable,/ The pure gold baby// That melts to a shriek"* (PLATH, 2004, p. 16). O poema finaliza então com uma ameaça direta a esses outros, figuras masculinas; o disfarce de vítima cai: *"Herr God, Herr Lucifer/ Beware/ Beware.// Out of the ash/ I rise with my red hair/ And I eat men like air"*(PLATH, 2004, p. 17).

Em *The Collected Poems* (1981), obra poética de Plath completa de 1956 a 1963, apresentando os últimos poemas todos datados, percebe-se que *Daddy*, *Medusa* e *The Jailer* — alteração do editor de *The Jailer* — formam uma sequência cronológica, tendo sido escritos em 12, 16, e 17 de outubro de 1962, respectivamente. Tem-se uma purgação sequencial, uma libertação das figuras opressoras. Só assim seriam possíveis as escritas dos poemas nos quais ocorre, de fato, a autodefinição: *Fever 103º* (20 de outubro), *Ariel* (27 de outubro) e *Lady Lazarus* (23 a 29 de outubro), iniciados após concluído *The Jailer*.

Uma vez liberto de seus fantasmas, de suas figuras silenciadoras, e de aniquilado o *self* social (o Anjo do Lar), o *self* sobrenatural dá voz ao eu poético de Plath, a qual pode finalmente buscar seu lugar particular de mulher escritora; é, então, possível canalizar a necessidade de autoexpressão feminina à autodefinição poética. Em *Daddy*,

as figuras masculinas são mortas (com ênfase na paterna), bem como a materna o é em *Medusa*. Em *The Jailer*, há uma vingança simbólica às figuras masculinas opressoras (em especial a de parceiro). O *self* sobrenatural — representado por figuras etéreas e fantasmagóricas — subjuga o social, sendo então possível a autodefinição em *Fever 103º*, *Ariel* e *Lady Lazarus*.

O eu dos últimos poemas, etéreo, fantasmagórico, aproxima-se gradualmente do *self* sobrenatural, o qual não mais se preocupa com aqueles que lerão seus versos, que subjuga o *self* social. Talvez Plath já soubesse que *Ariel* seria uma publicação póstuma, não mais se importando com o que aqueles que se identificassem com figuras de seus poemas pudessem pensar<sup>16</sup>. Talvez só a morte iminente trouxesse a coragem para matar os fantasmas que sobreviveriam a ela, somente assim sendo possível a tarefa de se autodefinir, de desvelar das camadas socialmente impostas o *self*. Diferentemente de *The Bell Jar*, publicado sob pseudônimo por poder soar ofensivo a sua mãe, nos manuscritos de *Ariel* fica claro que a poeta queria assinar com seu próprio nome.

## REFERÊNCIAS

AXELROD, S. G. *The Mirror and the Shadow: Plath's Poetics of Self-Doubt*. In: *Contemporary Literature*, Vol. 26, No. 3. Madison: University of Wisconsin Press, Autumn 1985, pp. 286-301. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1208027>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

\_\_\_\_\_; DORSEY, N. *The Drama of Creativity in Sylvia Plath's Early Poems*. In: *Pacific Coast Philology*, Vol. 32, No. 1, 1997, pp. 76-86. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1316781>>. Acesso em: 19 nov. 2012.

BRITZOLAKIS, C. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. New York: Oxford University Press, 1999.

CULLER, J. *Rhetoric, Poetics, and Poetry*. In: \_\_\_\_\_. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 1997.

---

<sup>16</sup> A identificação desses mostra-se evidente ao ter levado justamente a cortes de poemas na edição de 1965.

FREUD, S. *Mourning and Melancholia* (1917). In: FREUD, Sigmund; STRACHEY, James. *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated by James Strachey. New York: W. W. Norton & Company, 1976, p. 3039-3053.

GILL, J. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2008.

GILBERT, Sandra M. My Name Is Darkness: The Poetry of Self-Definition. In: *Contemporary Literature*, Vol. 18, No. 4. Madison: University of Wisconsin Press, Autumn 1977, pp. 443-457. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1208171>>. Acesso em: 23 mai. 2012.

PLATH, S. *Ariel: The Restored Edition* (ed. Frieda Hughes) (2004). New York: HarperCollins Publishers, 2005.

\_\_\_\_\_. *The Bell Jar* (1971). New York: Harper Collins Publishers, 2005.

\_\_\_\_\_. *The Collected Poems* (ed. Ted Hughes) (1981). New York: Vintage International, 1998.

\_\_\_\_\_. *The Colossus and Other Poems* (1960). New York: HarperCollins Publishers, 2008.

\_\_\_\_\_. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (ed. Karen V. Kukil). New York: Anchor Books, 2000.

POETRY FOUNDATION. *Coventry Patmore*. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/bio/coventry-patmore>> Acesso em: 14 jul. 2013.

SHOWALTER, Elaine. *Killing the Angel in the House: The Autonomy of Women Writers*. In: *The Antioch Review*, Vol. 50, No. 1/2. Yellow Springs: Antioch Review, Winter - Spring, 1992, pp. 207-220. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4612511>>. Acesso em: 06 jan. 2013.

WOOLF, Virginia. *Profissões para Mulheres* (1942). In: \_\_\_\_\_. *Profissões para Mulheres e Outros Artigos Feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012, pp. 9-19.

## MESTRE E DISCÍPULO: UM OLHAR SOBRE A RELAÇÃO DE DANTE E VIRGÍLIO NA *DIVINA COMÉDIA*

### *MASTER AND DISCIPLE: A LOOK AT THE RELATIONSHIP OF DANTE AND VIRGIL IN THE DIVINE COMEDY*

Cíntia Follmann<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo fazer um breve estudo da relação entre as personagens de Dante e Virgílio dentro da *Divina Comédia*. Dante Alighieri, ao compor sua obra prima, teve especial cuidado com a construção da relação entre o mestre, Virgílio, e seu pupilo, Dante, pois ela é recheada de altos e baixos, afinidades e estranhamentos, como se espera que seja a relação entre mestre e discípulo.

Palavras-chave: relação mestre-discípulo; *Divina Comédia*; literatura italiana.

**ABSTRACT:** This article aims to briefly study the relationship between the *The Divine Comedy's* characters Dante and Virgil. Dante Alighieri has very carefully constructed their relationship as master, Virgil, and pupil, Dante, when he composed his masterpiece, since it is full of ups and downs, affinities and estrangements, as a relationship between master and disciple is supposed to be.

Keywords: master-disciple relationship; *Divine Comedy*; Italian literature.

Quando se inicia a leitura da *Divina Comédia*<sup>2</sup>, logo se destaca o fato de Dante ter colocado como guia de seu personagem o poeta Virgílio. Esta escolha evidencia o apreço que Dante sentia em relação ao poeta latino, e sinaliza que o poeta florentino ansiava por se igualar e, por que não, superar a maestria de Virgílio, considerado um dos maiores poetas na história literária ocidental.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras, Estudos Literários, UFPR.

<sup>2</sup> Usou-se neste estudo a tradução em versos de Ítalo Eugênio Mauro (ALIGHIERI, 1998), que conseguiu manter boa parte da estrutura da obra original, ou seja, estrofes ternárias com rimas alternadas, buscando manter as simetrias e efeitos belamente construídos por Dante.

Que Dante admirava a técnica e a excelência de Virgílio depreende-se sem a necessidade da inserção do poeta mantuano como guia na narrativa, uma vez que qualquer leitor atento, que tenha lido uma das mais belas obras épicas na língua latina, nota que uma das fontes usadas na concepção do inferno foi o livro VI da *Eneida* que trata da viagem de Eneias ao Averno, o inferno latino.

Mas para além dessa relação externa explícita de Dante para com Virgílio, a relação entre o personagem de Dante e o personagem de Virgílio, entre o discípulo e o mestre, no interior da narrativa da *Divina Comédia*, merece um olhar mais atento.

A personagem Dante inicia sua jornada, temeroso e em certa medida ignorante, se perde na selva escura, ou seja, está longe da iluminação divina, da sabedoria de Deus. A personagem avista um monte iluminado pelos primeiros raios de sol, mas quando tenta subir até seu cume é barrado por três feras que lhe tolgem todas as esperanças de escapar dali com vida. Surge então um ser brumoso, que inquirido por Dante se apresenta como sendo o poeta mantuano que fora enviado por Beatriz e Santa Luzia para salvar Dante e ajudá-lo a empreender uma viagem pelos três reinos divinos em busca da sabedoria divina.

A figura de Virgílio representa então, na *Comédia*, a razão da qual carecia Dante. Sendo o inferno dantesco inspirado na obra virgiliana<sup>3</sup>, ninguém melhor que o próprio poeta latino para conduzir e ajudar Dante a percorrê-lo. No início da sua jornada, Dante, devido a sua fragilidade física, espiritual e moral, é ajudado fortemente por Virgílio, que lhe abre o caminho rumo ao fundo do inferno. A fraqueza de Dante se evidencia por seus desmaios. Por diversas vezes Virgílio carrega Dante para que este consiga chegar até o fim de sua jornada. Virgílio carrega Dante, assim como um mestre por diversas vezes necessita carregar seus discípulos através do conhecimento, até

---

<sup>3</sup> O Livro IV da *Eneida* é o modelo usado por Dante na criação do inferno na *Divina*, uma vez que este livro tem por tema principal a descida de Eneias ao Averno, o inferno latino, em busca do espírito de seu pai, que o aguarda com respostas e predições sobre o futuro de Eneias e sobre a grandiosidade de sua missão, fundar a nova Tróia.

que tenham condições de avançar sozinhos. Desde o início da *Comédia*, nota-se o cuidado que o autor teve na caracterização dos personagens e na construção das relações entre eles. Virgílio aparece a Dante como meio de salvação, assim como um mestre se apresenta perante seu pupilo, disposto a salvá-lo da ignorância.

A relação entre Dante e Virgílio, Discípulo e Mestre, se inicia com Dante tecendo grandes laudações ao poeta latino, e se colocando em posição de humilde aprendiz, diante de seu estimado mestre e agora guia.

“ó de todo poeta honor e lume,  
valha-me o longo estudo e o grande amor  
que me fez procurar o teu volume.

Tu és meu mestre, tu és meu autor,  
foi só de ti que eu procurei colher  
o belo estilo que me deu louvor.”

Por inúmeras vezes Dante pede explicações a Virgílio que ora lhe sana as dúvidas, ora tece pequenas críticas, pois Dante, que se diz profundo conhecedor da obra virgiliana, não reconhece, por exemplo, as margens do Aqueronte<sup>4</sup>.

Virgílio conduz Dante por todo inferno mantendo uma postura de força, domínio e conhecimento sobre todos os elementos que ali se inserem. Já Dante vai num crescente de força e segurança, começando sua jornada temeroso e fraco. O florentino desmaia diversas vezes diante de imagens mais fortes e sente grande pena das almas que estão sofrendo sua devida punição. Em todos esses momentos de fraqueza de Dante, é Virgílio quem o carrega, apoia e conforta ou o repreende quando Dante demonstra pena, uma vez que condoer-se da pena das almas que padecem no inferno é questionar o julgamento e a sabedoria divina.

---

<sup>4</sup> Rio infernal descrito na Eneida com maestria e que faz parte de todo imaginário latino sobre o averno, local onde o famoso barqueiro Caronte, a troco de uma moeda, leva as almas de uma margem a outra do Aqueronte. Portanto, deveria ser reconhecido prontamente por qualquer conhecedor da obra virgiliana.

A partir da metade da jornada pelo inferno Dante vai se mostrando mais forte e começa a dar algumas alfinetadas em Virgílio, evidenciando que ele já se sente mais próximo ao nível de Virgílio, como comprovado nos versos (XIV, 43-45) do inferno: “Mestre, disse eu, tu que tudo debelas, \ Exceto dos demônios a arte dura \ Que a entrada nos barrou em suas cancelas”, em que Dante desmerece Virgílio, pois ele não consegue subjugar os demônios que tentam impedi-los de prosseguir a jornada. Virgílio nota a crítica e retribui de forma velada ao explicar por que eles encontram o Flegentonte<sup>5</sup> só neste ponto da viagem. O florentino continua fortalecendo-se e igualando-se a Virgílio, chegando a dar *ordens* a Virgílio, como observável no excerto a seguir, (XXXII v. 82 a 84): “Voltei-me ao meu mestre: ‘Um pouco aqui descansa, \ Tão que aclarar uma suspeita intente; \ Depois me incitarás para a prestança’”. Apesar destas iniciativas de Dante, Virgílio ainda possui uma sabedoria um pouco superior a Dante, uma vez que o mantuano ainda oferece respostas e explicações a Dante, e é ele quem indica a saída do ínfero que os levará à praia da montanha do Purgatório.

Chegando à Praia do Purgatório, é Virgílio quem responde às indagações de Catão, guardião da praia, enquanto Dante se ajoelha, a mando de Virgílio, em demonstração de respeito e humildade. Renova-se assim, novamente a ligação entre mestre e discípulo que andava abalada desde meados do inferno, pois conforme o aprendiz vai chegando ao nível do ensinador, conforme explica Vygotski (1994), a ligação passa por altos e baixos, com o aprendiz alternando estados de deslumbramento com seu mestre e de decepção ao descobrir as fragilidades e as deficiências do ensinador.

Depois, ao serem repreendidos por Catão, as almas empreendem uma espécie de fuga e Dante, após notar a perda de compostura por parte de Virgílio, que se

---

<sup>5</sup> Dante estranha o fato de encontrar o Flegentonte somente neste ponto da jornada, quando já se aproximam do centro do inferno. Virgílio então faz uma crítica velada, pois Dante, que se diz profundo conhecedor da Eneida, olvida o fato de ser este o rio que margeia a tríplice muralha da fortaleza onde estão Hades e Hécate, ou seja, ele se localiza próximo ao centro do inferno.

envergonha de ter se rendido, junto com Dante e outras almas, aos encantos da canção de Casella, toma cuidado para não se distanciar de Virgílio, pois (III, 4-6): “Ao mestre me achei pois, pra tamanha \ Tarefa, como iria sem sua guarida? \ Quem me alçaria ao alto da montanha?”. E depois o florentino se assusta, pois constata que só há uma sombra no chão, sendo repreendido por Virgílio (III, 19-24):

“Pra o lado me virei, na conjectura  
apavorado do abandono, quando  
vi só na minha frente a terra escura.  
E o mestre: De que estás desconfiando?  
Começou a dizer, pra trás voltado,  
Contigo não me crês, e a ti guiando?”

Virgílio continua repreendendo Dante e lhe explica que somente ele possui sombra, pois as almas não possuem corpos físicos e segue divagando sobre a sabedoria divina e como ao homem é vedado o tudo saber. Virgílio abaixa a cabeça buscando na razão o caminho que melhor os conduziria à entrada do purgatório. Dante, que sustentava um olhar altivo, observando a paisagem encontra o caminho (III, 61-63): “Mestre, disse eu, levanta o olhar, talvez \ Esteja aqui quem nos possa um partido \ aconselhar, que por ti só não vês.” Aqui começamos a perceber que Virgílio, representando a razão, não é mais suficiente para auxiliar Dante em sua jornada, pois é o discípulo que encontra um meio de prosseguir. Assim aos poucos a insegurança de Dante vai se esvaindo e ele vai se tornando preparado para seguir sozinho. Mas mesmo assim Dante continua enfatizando a necessidade de ter um guia, como exemplificado nos seguintes versos:

“E ela a mim: quem então, estranhamente, \ Te trouxe aqui, se inda voltar tu crês? (XIII, 139-140)  
“Cuida bem pra de mim não te afastar” (XVI, 15)  
“Assim, acompanhando a fiel andada \ Do meu Mestre, saí das auras pretas \ Pra os raios que morriam já na baixada.” (XVII, 10-12)  
“Quem tanto vos guiou pela escada?” (XXI, 21)

Essa ênfase na necessidade de um guia, que vem desde o inferno e permanece no purgatório, serve para ilustrar a pequenez humana em relação aos desígnios divinos. Demonstrando, dessa forma, que para uma pessoa sozinha é muito difícil alcançar a sabedoria divina, mesmo depois de desencarnada. Esse fato justifica a presença da Igreja, que deve guiar e ajudar o homem a chegar a Deus, e mesmo do Império, que deve ajudar a manter uma ordenação moral e social que ajude o homem a evitar os pecados. Pois, se até o grande Dante precisa de ajuda para cumprir os desígnios divinos, ele que foi escolhido por Deus para chegar até o paraíso em vida, que se dirá dos homens que vivem imersos na ignorância e distantes de Deus, pois não têm Igreja ou Império que velem por eles.

A relação entre Dante e Virgílio, desde o inferno até parte do purgatório é repleta de altos e baixos. Ora os poetas trocam censuras, ora elogios. Em momentos temos a impressão de que Dante já é autossuficiente, mas em seguida essa impressão é apagada por algum acontecimento. No início da jornada pela montanha do purgatório, há nas falas de Dante uma aspereza com relação à insuficiência de Virgílio, mas com o andar da jornada, Dante vai suavizando sua fala e volta a tratar Virgílio com respeito e afeição, tratando-o por diversas vezes por Pai, doce Mestre, entre outros. Isso dá a sensação de que Dante começa a compreender que Virgílio não possui a sabedoria completa e nunca poderá alcançá-la, pois está fadado a passar a eternidade no limbo, e por isso não o condena. Uma vez que o mantuano não tem a esperança de alcançar a sabedoria divina, fica implícito que Dante superará Virgílio, pois ele ascenderá ao paraíso, fato impossível ao mantuano. Outro elemento que contribui para a mudança de postura por parte do florentino é seu processo de evolução espiritual. Visto que, nesta altura da viagem, Dante, já de certa forma, quase terminou seu processo de expiação das tendências pecaminosas, tendo exaltado suas virtudes espirituais, Virgílio parece perceber essas mudanças e passa a não mais repreender bruscamente Dante, passando a aconselhá-lo ternamente.

É como se mestre e discípulo voltassem a estabelecer uma relação simbiótica, presente no inferno, e que estava meio apagada desde meados do inferno. Eles voltam a se entender apenas com o olhar. Ou seja, a relação afetiva a volta a se fortalecer, permitindo a aquisição do conhecimento, conforme um dos preceitos de Vygotski. No canto XXIII, nos versos 121-132, Dante explica à alma de seu amigo Forese Donati como foi parar nesta jornada, dando ênfase à ajuda de Virgílio que o auxiliará até chegar a Beatriz. A ênfase dada pelo autor na necessidade do guia contribui decisivamente para que a ligação entre Dante e Virgílio seja a mais verossímil possível, igualada a relação típica entre aluno e mestre, ainda lembrando o psicólogo bielorrusso.

A partir do canto XXIII a presença de Virgílio vai se esmaecendo, chega ao ponto de, no canto XXIV, Dante e Virgílio não conversarem diretamente. Num primeiro momento Virgílio fica absorto com a conversa com o poeta latino Estácio, e Dante vai apenas seguindo as duas almas conforme prosseguem a jornada. No canto seguinte o florentino encontra seu grande amigo Forese e fica envolto no diálogo com este, enquanto que Virgílio continua a conversar com Estácio, que segue junto aos poetas, pois já terminou sua purificação no purgatório. Somente ao final do canto XXIV, no verso 120, o narrador nos dá a informação de que segue sua jornada com Virgílio e Estácio. Já no canto XXV, Dante questiona Virgílio sobre a explicação de como é possível que almas sofram inanição típica da fome, mas Virgílio fala a Dante que Estácio é quem melhor poderá explicar essa condição. Evento este que destaca uma tentativa de Virgílio de se desligar de Dante, e apagar lentamente sua presença. Fazendo com que Dante prossiga cada vez mais independente, sem auxílio de seu mestre querido.

Continuando a jornada, no início do canto XXVI, Virgílio pede a Dante que “Olha: e segue com proveito meus avisos” (v. 2-3), fala condizente a despedidas, parece muito com a fala de um pai que se despede de um filho que partirá. No restante deste canto, o

mantuano vai se distanciando e deixando que Dante siga por suas próprias forças, o que corrobora para a construção de um tom de despedida. E assim, eles chegam ao final do purgatório, canto XXVII, onde os poetas são convidados, por um anjo, a atravessar as chamas que os apartam do paraíso terrestre.

Destaca-se no início do canto XXVII que Virgílio não apareça, e que a personagem de Dante se adiante em direção ao fogo por sua conta, apesar de temeroso. Então os poetas latinos são lembrados pelo narrador e Virgílio acalma Dante declarando que apenas a mureta de fogo o separa de Beatriz. Virgílio então entra no fogo e pede que Dante o siga, dando a ele sua derradeira ajuda. Chega a noite e todos dormem, Dante tem um sonho e quando acorda vê que seus guias já estão despertados e Virgílio lhe fala: “O doce fruto que por tantos ramos \ vai procurando o empenho dos mortais,\ hoje apaziguará os teus reclamos”, nos versos 115-117. Exortando Dante a se animar e retomar o caminho. Dante fica inflado de vigor e eles prosseguem a viagem. Depois Virgílio concede sua última exortação a Dante nos versos 127-142, ao declarar:

“O temporário fogo e o eterno  
viste, filho, e chegaste agora à parte  
onde eu já, por mim só, mais não governo.

Aqui eu te trouxe com engenho e arte;  
Seja ora o teu querer quem te conduz;  
duras vias já não tens pra fatigar-te.  
\ ...\  
Não esperes de mim palavra ou gesto  
é livre a tua vontade e reta e boa;  
erro seria impedi-la. Ora eu protesto  
em ti, por ti, vestir mitra e coroa.”

Assim Virgílio belamente dá sua missão por concluída, afirmando que agora Dante é capaz de seguir por sua própria vontade, ou seja, já tem força e sabedoria suficiente para prosseguir sem ele. E termina dando a Dante a mitra, que representa o

poder espiritual, e a coroa que significa o poder temporal. Ou seja, Virgílio passa sua coroa de maior poeta a Dante, que neste ponto já o superou em arte e engenho.

O canto XXVII termina com a fala de Virgílio, que deixa um tom de despedida e comoção no ar. E é assim que se inicia o canto XXVIII, com o narrador mostrando que Dante segue agora sozinho pela selva que tem à frente até chegar a uma clareira onde encontra uma moça. No final deste canto Dante declara que “voltei-me, no minuto, \ pra os meus poetas e lhes vi o sorriso \ com que haviam recebido o seu tributo”, versos 145-147. O próximo canto se segue com Dante acompanhando a beata moça avistada no canto anterior, Matelda, que anda na margem oposta ao Letes, até avistarem uma procissão. E é nesse canto que pela última vez Dante vê Virgílio que lhe acena de longe.

No canto XXX, Dante busca mais uma vez o apoio de Virgílio, “mas Virgílio deixara-nos, na extrema \ hora; Virgílio, amoroso pai meu \ a quem me dei pra salvação suprema \ e nem pôde o bem, que antiga mãe perdeu, \ poupar-me a face do rocio lavada \ do lagrimar que agora a enegreceu.” Dante lamenta a ausência de Virgílio, pois já estava habituado a sua proteção e auxílio, no entanto é repreendido por Beatriz que está presente, mas oculta sob um véu e não foi ainda reconhecida por Dante. Os lamentos do poeta florentino concedem maior solidez à imagem de discípulo que titubeia ao dar seus primeiros passos sem seu mentor, imagem essa mais uma vez que reaviva o sentimento de insegurança sentido pelo pupilo, quando seu professor se afasta, pois entre eles se estabeleceu uma ligação visceral, e é necessário que o cordão umbilical que os liga seja rompido para que o aprendiz possa superar seu mestre.

A personagem de Matelda aparece no canto XXIII guiando e ajudando Dante até a sua purificação que ocorre no canto XXXI, é a guia de transição entre Virgílio e Beatriz, amparando Dante logo depois da partida do poeta mantuano, e oferecendo um apoio terno durante o esperado encontro com a beata Beatriz. É seguindo os passos de Matelda que Dante chega até a procissão mística que anuncia a chegada de Beatriz, e é

ela também que ampara o florentino que desfalece depois de receber severas reprimendas de Beatriz por sua conduta pecadora. Em seu último movimento, Matelda banha Dante nas águas do rio Letes, depois que ele se confessa, deixando-o purificado na outra margem do rio e pronto a continuar sua jornada sendo guiado por Beatriz.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estabelecimento da relação entre mestre e discípulo não é algo fácil e tranquilo. Segundo Vygotsky (1994), o aprendizado é uma atividade relacional que necessita de um aprendiz e um ensinador, e para que o aprendizado seja realmente efetivo e significativo, ambos precisam estabelecer uma relação afetiva, em que o aprendiz confere ao ensinador o direito de ensinar. Portanto, ao se estabelecer a relação com o mestre, é natural a ocorrência de embates e atritos, pois há o envolvimento de duas personas, dois eus. Ao observarmos a relação de Virgílio e Dante, é perceptível que o autor buscou construí-la de forma mais natural possível, pois há embates entre os dois poetas, há momentos de exultação da superioridade de um e outro.

A forma como a personagem de Dante é construída, no início da *Comédia*, é bastante condizente com a realidade. Ele aparece como uma pessoa desnordeada e perdida, que anseia por prosseguir, mas não tem meios para tal. Virgílio é inserido então como a ponte que auxiliará Dante a chegar ao seu objetivo, chegar a Beatriz.

Virgílio aparece na *Comédia* como um ser iluminado, capaz de afugentar os males que atormentam Dante (o leão, a pantera e a loba), ou seja, ele possui os conhecimentos que faltam a Dante para que ele possa cumprir sua missão. Virgílio tem uma postura humilde e bondosa, característica dos bons mestres, disposto a repassar todos os seus conhecimentos e, além disto, disposto a encorajar Dante a encontrar dentro de si a força necessária para chegar ao Paraíso e adquirir a sabedoria divina.

Da exultação inicial de se ver diante de seu poeta mais estimado, Dante passa logo a ficar temeroso, pois não se julga merecedor de ser ajudado por tão ilustre escritor, e começa a duvidar das reais intenções do poeta latino. Mas logo Virgílio lhe dá as explicações necessárias que o convencem de suas boas intenções. Essa situação é muito verossímil, pois quando estamos frente aos nossos mestres, também inicialmente somos tomados por uma exultação perante eles, laudando seu conhecimento, mas após esse momento inicial, somos levados a olhar mais criticamente e ver nossos guias como realmente são, com suas virtudes e defeitos.

Os embates entre Dante e Virgílio são uma das formas de aprendizado à qual Dante está exposto na *Comédia*. É através deles que ele se fortalece e mostra uma postura ativa em relação ao que Virgílio está disposto a repassar, assim sendo, se a relação entre os dois não sofresse quebras de harmonia, poderíamos dizer que um dos dois poetas estaria com uma postura muito submissa e aceitativa para com o outro, o que faria com que a verdadeira produção de conhecimento não se fizesse. Dessa forma, Dante alterna sua postura de insegurança e segurança, afetando a forma como Virgílio se comporta para com ele. Digo isso, pois Virgílio repreende ou censura Dante apenas em resposta a posições ou comportamento de Dante, como quando, após Dante louvar se afirmar como um profundo conhecedor da obra virgiliana, não reconhece o Flegentonte, presente na *Eneida*, Virgílio faz então ao florentino uma crítica leve. Assim como quando Dante critica a falta de controle de Virgílio sobre os demônios obrigando-os a fugir, Virgílio lhe devolve a crítica. Por conseguinte, a postura de Virgílio é a de humildemente ajudar a evolução de Dante, mas sem, no entanto se deixar ser subjugado pelo florentino.

Essas oscilações na relação entre os poetas se mantêm até o purgatório, apesar de se apresentarem sutilmente diferentes. Quando ambos chegam ao purgatório, Dante se mostra mais forte e mais audaz que no inferno, enquanto que Virgílio continua se mostrando sábio, mas sem conhecimento superior ao possuído por Dante.

Há ainda atritos entre os dois, pois Dante ainda espera que Virgílio lhe seja superior em conhecimento, ainda querendo receber mais do mestre. E como isso não é mais possível, ele se irrita com seu mestre e lhe é em certos momentos ríspido.

Conforme a peregrinação avança pelo purgatório há na relação dos poetas maior cumplicidade, pois estão mais equiparados em termos de conhecimento. Virgílio já praticamente repassou para Dante toda sua arte e engenho, não tendo mais o que oferecer ao florentino. E Dante finalmente percebe que se equiparou ao mestre e volta a tratá-lo com o devido respeito e gratidão. Pois compreende que o poeta mantuano chegou ao seu limite, e se compadece por perceber que o poeta não terá a oportunidade de superar a sabedoria terrestre e acessar a divina. Estas percepções de Dante demonstram que o poeta está cada vez mais evoluído e aproximando-se cada vez mais da sabedoria divina, que é ao final seu objetivo. Virgílio é, portanto, além de guia, um meio que Dante autor encontrou para ressaltar a evolução que estava ocorrendo com seu personagem no decorrer da *Comédia*.

A partir da metade do purgatório, o tom dos diálogos entre os poetas se torna mais afável, quase como um prelúdio da despedida. Há um carinho e um sentimento de querer bem em ambos os poetas que demonstra que aos poucos eles vão tomando conhecimento de que estão chegando ao final de sua jornada em conjunto. Virgílio segue muito consciente de estar chegando ao fim de sua missão, enquanto que Dante parece não compreender muito bem o que está acontecendo.

Quando finalmente chega o derradeiro momento, Virgílio fala a Dante pela última vez, explicitando que é chegada a hora de seguir sozinho o caminho, pois não há mais nada que possa lhe ensinar. Ele lhe passa a mitra e a coroa, num gesto que simboliza que, se Dante prosseguir, terá superado seu mestre. Virgílio faz esta derradeira fala sem demonstrar tristeza ou mesmo inveja por seu discípulo superá-lo, apresentando, no entanto, um olhar orgulhoso de ter conseguido guiar seu pupilo e ajudá-lo a superar o mestre.

Parece que Dante fica impressionado com a fala, mas não a compreende em sua totalidade, uma vez que segue o caminho e, a certa altura, olha para traz e recebe um aceno de Virgílio. E mais adiante Dante procura mais uma vez a ajuda de Virgílio, mas o poeta já não o acompanha mais, e somente então Dante se percebe sozinho sem seu mestre querido. Ao contrário de Virgílio que se afastou alegre por ter cumprido sua missão, Dante se entristece e lamenta a ausência do mestre, sendo repreendido por suas lamentações. Este momento evidencia, por sua vez, que Dante não se sentia tão pronto a seguir sozinho, característica típica dos discípulos, que sempre relutam em abandonar a barra da saia do mestre.

Pode-se entender que, a partir do aparecimento de Beatriz, ela agora será o mestre e o guia de Dante, conduzindo-o para além do que Virgílio poderia, ou seja, ela o ajudará a acessar a sabedoria que vem de Deus. Esta leitura apresenta uma justificativa para o comportamento de Dante, que demonstra insegurança ao se confrontar com a ausência de Virgílio. Assim, o autor consegue demonstrar que seu sentimento de insegurança não é falsa modéstia. Pois ele consegue alcançar a excelência de Virgílio, que é terrena, mas ainda precisa obter a sabedoria divina, que somente a teologia pode fornecer. E para chegar até ela, Dante contará com a ajuda de Beatriz.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Divina Comédia: Purgatório*. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr. E Samuel Titan Jr. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2007.

STABELE, Karla Cristine. *O Purgatório na Divina Comédia de Dante*. Monografia Bacharelado em História – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, 2003.

VYGOTSKY, Lev. S. *A formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

## LA POESÍA EXISTENCIAL Y SOCIAL DE HÉRIB CAMPOS CERVERA

### *THE EXISTENTIAL AND SOCIAL POETRY OF HÉRIB CAMPOS CERVERA*

Patricia Beatriz Vallejos Alonso<sup>1</sup>

Jorge David Mendieta Marecos<sup>2</sup>

**RESUMEN:** En el Paraguay de la primera mitad del siglo XX numerosos artistas deciden combatir las iniquidades sociales a través de su talento. Tal es el caso de Hérib Campos Cervera, cuya poesía es capaz de plasmar las hondas preocupaciones existenciales del hombre de su tiempo, así como las cuestiones sociales inherentes al mismo. En sus poemas se describe el doble rol otorgado a las letras: como medio de expresión y como instrumento de compromiso con las reivindicaciones sociales.

Palabras claves: Hérib Campos Cervera; poesía social; poesía existencial.

**ABSTRACT:** On Paraguay, around the first half of the twentieth century, many artists chose to fight the iniquities of society through their talents. Hérib Campos Cervera is one of them. In his poetry, he is capable of capturing the deep existential worries of the man of his time, as well as the social issues inherent to him. In his poetry, he describes the double role conferred to words: both as a means of expression, and as an instrument of commitment with social claims.

Keywords: Hérib Campos Cervera; social poetry; existential poetry.

Hérib Campos Cervera (1905-1953) fue un escritor paraguayo, descendiente de una familia de intelectuales (como Viriato Díaz Pérez, Julián de la Herrería, Josefina Plá, entre otros), que desde una temprana juventud se abocó al arte literario, principalmente como poeta, y también, se interiorizó en las problemáticas sociales, convirtiéndose en partícipe de las luchas de su pueblo, desde sus versos y como integrante de agrupaciones que tenían como meta la reivindicación de los sectores marginados.

---

<sup>1</sup> IES, Universidad Nacional de Asunción.

<sup>2</sup> IES, Universidad Nacional de Asunción.

Su poesía estuvo marcada por dos corrientes de pensamiento: el existencialismo y el materialismo histórico. El primero comprende un conjunto de filosofías y modos de hacer filosofía en los cuales el tema central es el ser humano, quien es existencia, se define a sí mismo, y, además, es la realidad misma. Para el existencialismo, el hombre se constituye a partir de angustias propias de su circunstancia de existente — contingente y temporal —, y del contexto en que se desenvuelve, logrando su realización a través de su libertad y volición, sin las cuales quedaría reducido a un ser corpóreo intrascendente.

Por su parte, el materialismo histórico consiste en la teoría a través de la cual se realiza un análisis de la sociedad y sus integrantes, partiendo de la premisa de que son los procesos económicos, principalmente, los que modifican a los demás estamentos de la comunidad. Así, las ideas y los deseos del ser surgen y varían de acuerdo a su situación económica y social, es decir, a su contexto.

En la poesía de Campos Cervera se encuentran rasgos del existencialismo, por el tratamiento que da a los temas de la angustia, el compromiso, la justicia y la libertad; mientras que del materialismo histórico se refleja una influencia por la temática que aborda el escritor: las cuestiones sociales. De ahí que la lírica del poeta paraguayo sea existencial y social a la vez.

Esta lírica bifronte de Campos Cervera acusa la influencia filosófica de dos pensadores existenciales, Heidegger y Sartre, principalmente. Si realizamos un recorrido cronológico por sus poemas, nos daremos cuenta de que en sus primeros pasos como poeta asoman numerosas ideas asociadas a las del filósofo alemán. La angustia, por ejemplo, aparece como principio del reconocimiento de la existencia, y producto de sus limitaciones, la finitud y la contingencia.

Sin embargo, con el avance de sus producciones, afloran ideas más cercanas al existencialismo sartreano, ya que las acepciones de compromiso y libertad humanas cobran un rol protagónico. Finalmente, a los aportes mencionados se le agrega el del

materialismo histórico, que ofrece al escritor la explicación más razonable respecto a las preocupaciones existenciales que lo atormentan. La suma de estos tres aspectos configura la producción poética del artista.

En sus inicios — entre 1926 y 1932 aproximadamente —, en la lírica de Campos Cervera es posible advertir una angustia constante, un estado de inquietud existencial, como cuando dice: “Hoy eres la misma inquietud de toda mi vida / arco iris sobre mi desolación” (CAMPOS CERVERA, 2006, p. 76), “Es como yo: lo siento con mi angustia y mi sangre” (p.173). De ese temple de ánimo nacen la mayor parte de sus versos. ¿Qué es lo que lo genera? ¿Cuál es su preocupación? Lo devela desde sus primeros poemas: “Traigo la frente envuelta por un horror sin nombre / [...] el espanto callado de esa miseria ajena / que he visto por allá” (p.177), refiriéndose a la consternación que le produce ser testigo de la pobreza y de la marginación social que socava a su pueblo. Es decir, la angustia como condición misma de la existencia — contingente y temporal — está presente, pero no surge de egoísmos personales sino de condiciones sociales que afectan a la colectividad.

Dado el contexto en el que se desarrolla su vida, inmersa en continuos conflictos bélicos fratricidas — como la guerra del Chaco (1932-1935) y la Guerra Civil de 1947 —, la interrogante acerca del tiempo es también constante, como lo descubre en esta expresión: “Mañana, / ya no seremos nada: / ni sombra / ni ceniza / ni turbio fragmento de pasado / ni inefable anticipo de futuro. / ¡Nada! Apenas el latido de una angustia” (p. 76). La existencia se encuentra condenada a su finitud, al respecto nada puede hacer el hombre, excepto procurar su desarrollo y autonomía. Así, la angustia, el tiempo y la muerte son temas recurrentes.

Justamente, ese estado angustioso del que parte Campos Cervera, quien describe la situación en la que sobreviven los seres excluidos — llámese campesinos, mujeres, niños, esclavos de las instalaciones yerbales, exiliados políticos —, lo lleva a tomar un fuerte compromiso social — rasgos ya sartreanos — como lo afirma en el poema

*Testimonio*: “Yo soy el Designado / [...] Y aquí estaré por siglos — como un vigía de piedra [...]” (p.93), autocalificándose como el elegido, asumiendo la responsabilidad de ser la memoria colectiva del pueblo. Su labor de recuerdo viviente la llevará a cabo a través de sus poemas. La decisión del poeta va más allá de la contemplación pasiva de las dudas y los males que lo aquejan. Elige combatirlos.

Estar comprometido, así lo entiende el poeta, es conocer la realidad, comprenderla, tomar una postura concreta y demostrarla con acciones, porque cuando en otro poema expresa: “No moriré de muerte amordazada” (p.98), en la vida real lo plasma con la participación en manifiestos y luchas (por citar, el 19 de julio de 1927 — contando con veintidós años — en el mitin tras la masacre en Puerto Pinasco, junto a figuras de la talla de Obdulio Barthe). El poeta, así, decide militar abiertamente en palabras y en hechos, por una renovación de la sociedad.

¿Qué perseguía Hérib Campos Cervera? O, ¿cuáles eran sus motivaciones? Sus obras demuestran que la existencia del poeta estaba orientada a las reivindicaciones, a la justicia social, por eso eleva a figuras como Dimitrof, Barthe, Neruda, Guillén y otros personajes reconocidos por su crítica a las desigualdades que imperaban en sus pueblos. Campos Cervera pretendía, pues, una re-estructuración de los estamentos de la sociedad, en la que las fronteras entre la opulencia y la miseria fueran más estrechas. Abogaba por una patria más justa para todos sus integrantes.

Después de una juventud con activa participación en los escenarios de luchas sociales y la experiencia de un doloroso exilio, da un paso fundamental en su poesía y se produce su madurez artística. En la literatura local, por aquella época, junto a Josefina Plá y otros célebres representantes literarios, como Roa Bastos, Romero, Ferreiro, iniciaba la renovación poética en Paraguay, a través del denominado *Grupo del 40*.

Repasemos la trayectoria lírica del poeta: al principio, sus versos nacen como producto de una intensa angustia, originada por la penosa condición en que se hallan

los seres excluidos; esa angustia lo lleva a identificarse con el otro y sentirse comprometido a abogar por él; ese compromiso lo asume persiguiendo reivindicaciones que permitan mayor equidad social, es decir, justicia. Ésta lo llevará ahora a afirmar que para que una existencia sea tal, es imprescindible tener libertad.

La libertad, esa “*Capitana de la Gloria*” (p.98) como la llama Campos Cervera, cobra un valor fundamental en su producción poética de madurez. El estado angustioso, desolado, sin respuestas, encuentra una salida a los problemas existenciales del yo lírico a través de la búsqueda de la libertad — para sí mismo y para esos otros seres desfavorecidos con quienes se identificaba. Es un paso que da el autor de la influencia filosófica de Heidegger, a un acercamiento fuerte y sostenido a la filosofía de Sartre y, enlazado a ello, al materialismo histórico.

Esto se evide

ncia en los versos finales de *Elegía para la décima noche*:

[...]  
Pero será otra vida. Sí: otra vida. Distinta.  
Despojada del largo castigo del recuerdo.  
Un árbol o una piedra: algo que mire al Tiempo,  
mudo y sordo y sin ojos, por una Eternidad.  
[...]  
(CAMPOS CERVERA, 2006, p. 180)

La pieza, de agosto de 1943, expresa el deseo de vencer las ataduras del ser en la filosofía de Heidegger, es decir, la contingencia y la temporalidad. En adelante, la lírica de Campos Cervera será, por así decirlo, más sartreana y ligada al materialismo histórico. Como ejemplo, veamos tres poemas del autor: *Hachero*, *Sembrador* y *Palabras para el prisionero iluminado*, desde la perspectiva existencial-social que venimos mencionando.

*Hachero* es un poema que presenta la historia del hachero Benigno Rojas, y a través de él, la de otros tantos hombres cuyas existencias se encuentran oprimidas por

la pobreza y la falta de alternativas laborales. Rojas es la figura del oprimido, pero también del opresor, pues al destruir su medio se destruye a sí mismo en una trágica relación hombre-naturaleza, la cual conduce a un irremediable fin: la muerte.

[...]

Este es Benigno Rojas: hijo y nieto de hacheros  
y hachero él mismo. Viene de selvas torrenciales  
y está como de paso frente a mí, porque siempre  
camina hacia otras selvas cada vez más lejanas.

[...]

Es todo brazos. Tiene sobre el antiguo sitio  
de la sonrisa, un tajo que le madura el gesto;  
la frente toda: un amplio lugar de sufrimientos,  
donde vidas y muertes libraron su batalla.

(CAMPOS CERVERA, 2006, p. 115)

En la primera parte se presenta al *Hachero*, personaje proveniente de una clase pobre, continuador de la labor que desarrollaron los suyos para su sobrevivencia y sobre quien recae la responsabilidad de mantener a su propia familia. Representa la imposición de una tarea destructora sin la posibilidad de decisión ni de libertad, ya que su contexto anula a ambas. Con la figura del hachero cobra fuerza uno de los postulados del materialismo histórico, pues el hombre es fruto de los medios de producción y del sistema económico en el que prevalece el valor del objeto por sobre el de la existencia humana.

En la segunda parte de la pieza se describe al personaje de la *Selva*, personificada como la gentil madre dadora y protectora de la existencia. El *Hachero* es el explotador de su medio, el opresor de la *Selva* cuya destrucción supone la anulación del hombre. Sin embargo, en la tercera parte aparece la figura de los *Hombres duros*, explotadores del *Hachero* y de la *Selva*, son ellos los verdaderos opresores que, aprovechando la miseria del otro, lo hacen trabajar por nada, acabando con el entorno, la fortaleza física y la integridad moral del ser humano.

En *Hachero* la existencia humana pierde en lo absoluto su sentido porque no existe libertad, el transcurso del tiempo es cíclico e imperturbable y el hombre no es más que un ser-para-la-muerte. De hecho, ninguno de los personajes, incluso los *Hombres duros*, se salvan de ello, porque al final el único sobreviviente es el sistema político-económico que aliena las existencias. Este es el verdadero crimen denunciado por Campos Cervera, quien descubre al otro por medio de la filosofía existencial, y lo comprende por medio del razonamiento materialista-histórico.

En otro poema, *Sembrador*, la existencia humana cobra otra perspectiva a través del personaje de Marcelino Ruíz, contracara del *Hachero*, pues es un campesino noble que trabaja y cuida su entorno, en vez de destruirlo como lo hacía Benigno Rojas. La labor de Ruíz va más allá de los posibles beneficios económicos, ya que su existencia está orientada hacia un aprovechamiento responsable y respetuoso del medio ambiente:

[...]  
Hoy, Marcelino Ruíz —hombre de dura estampa—,  
amaneció cantando: va a comenzar su siembra.  
Una grave liturgia, de ritos importantes  
le brota de las manos volteadoras de granos  
frente al altar yacente de los surcos,  
mientras en las abiertas matrices de la tierra  
va cayendo la lluvia temprana de la siembra.  
Y en el instante cenital del acto,  
entrecierra los ojos  
y sueña un verde poema, mi campesino poeta.  
[...]  
(CAMPOS CERVERA, 2006, p. 120)

Pero más allá de la oposición *Hachero/Sembrador*, *Benigno Rojas/Marcelino Ruíz*, o quien destruye contra quien cuida la tierra, la diferencia principal entre ambos personajes radica en que, mientras uno se halla atrapado en la pobreza y en la alienación; el otro —aún en medio de la pobreza— es poseedor de su propia tierra y

cuenta con la libertad de decidir lo que hará con ella. Así, inclusive entre sus limitaciones, el hombre es libre y esto salva su existencia.

De esta forma Campos Cervera, a partir de un paralelismo poético, dibuja a lo que queda reducida la existencia humana sin libertad y cómo esta es capaz de elevar al hombre, incluso en un entorno poco favorable, ya que como diría Sartre, el hombre: “sólo puede ser en tanto que libre” (FERRATER MORA, 1999, p. 2143).

Finalmente, en uno de sus últimos poemas, Campos Cervera ofrece un bello corolario a la dualidad existencial-social a través de los versos de *Palabras para el prisionero iluminado*, poema dedicado al líder revolucionario Obdulio Barthe. El texto es una extensa descripción poética de la vida del dirigente comunista, sus luchas e infortunios, y su rol sindical en la sociedad paraguaya.

Obdulio Barthe es la voz que representa a los explotados por los dueños de las fábricas, yerbales y astilleros del país, todos propiedades de extranjeros y del minúsculo círculo de poder de los jefes del Estado. El *prisionero iluminado*, como califica el poeta al revolucionario encarnaceno, es el líder que comprende al sembrador y compadece al hachero porque entiende las perversas maniobras que marginan a ambos:

[...]

Miro tu magisterio de Sembrador perpetuo,  
hijo resplandeciente de la luz; hijo y padre  
del Pan de Cada día, de todos tus hermanos.  
Te veo como al joven Capitán de la lucha  
del Hombre esclavizado por la mano del Hombre;  
te descubro en la lucha por el derecho intacto  
de estar en la ferviente mañana de la vida  
sin el más leve riesgo de ser un pobre número,  
arrojado en el orbe cerrado del cemento.

Eres el combatiente de ayer y de mañana,  
por la sentencia firme del trabajo seguro;  
del trigo establecido sobre la mesa diaria;  
del suspiro que llega sin nostalgia de sol;  
de la simple razón de ser el camarada

de los negros marcados para la ley de Lynch,  
así como el indio taciturno que muere  
bajo los millonarios lingotes arrancados  
a su cárcel minera que suda dividendos.  
(CAMPOS CERVERA, 2006, p.204)

Ese es el espíritu de Hérib Campos Cervera, poeta que denuncia las problemáticas sociales de su entorno y ve en figuras como las de Barthe —luchador y defensor de los derechos laborales en Paraguay— el digno ejemplo a seguir. En sus versos, Campos Cervera se muestra seguro de la justicia de sus ideales, identificado siempre con el dolor de los otros, superando al artista el hombre convencido de su causa, por ello su literatura es de compromiso. Influenciado por el existencialismo de Heidegger y Sartre, y el materialismo histórico, supo fundir en sus versos dos filosofías aparentemente contrapuestas para transmitir, desde la belleza de las letras, la nobleza de los ideales altruistas que tanto defendiera.

## REFERÊNCIAS

CAMPOS CERVERA, Hérib. *Ceniza Redimida*. Asunción: El lector, 2006.

CAMPOS CERVERA, Hérib. *Poesías Completas y otros textos*. Asunción: El lector, 1996. ed. M. A. Fernández.

BUZÓ GÓMEZ, Sinfioriano. *Índice de la poesía paraguaya*. Asunción : Indoamericana, 1952.

CASTAGNINO, Raúl. *¿Qué es literatura?: Naturaleza y función de lo literario*. Buenos Aires: Nova, 1963.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 1999.

NICKSON, A. *La matanza de Puerto Pinasco*. Diario *Última hora*. Asunción, 07 de julio de 2013.

WEY, Walter. *La poesía paraguaya*. Montevideo: Alfar, 1951.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. *Vanguardismo, posvanguardismo y modernidad en la poesía paraguaya*. Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México, 2011. Disponible en <<http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/229367/331485>> (Acceso en enero de 2013).

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. *Ocultaciones, Omisiones y Equívocos en la Historia de la Literatura Paraguaya*. Universidade Federal de Grande Dourados: Dourados, 2008. Disponible en <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/90/97>> (Acceso en enero de 2013).

O INTELLECTUAL FICCIONALIZADO EM "*MADRE, NO ENTIENDO A LOS  
SALMONES*"

*THE FICTIONALIZED INTELLECTUAL IN "MADRE, NO ENTIENDO A LOS  
SALMONES"*

Daniel Carlos Santos da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo busca identificar a presença do intelectual no conto "Madre, no entiendo a los salmones" (1990), de Montserrat Roig, visando à análise da representação histórica presente no texto. Entendemos que a partir do discurso literário da referida autora é possível discutirmos questões referentes ao discurso oficial da Espanha, relacionado especificamente ao período do pós-guerra civil.

Palavras-chave: Montserrat Roig; intelectual; pós-guerra civil.

**ABSTRACT:** This article aims to identify the presence of the intellectual in the tale "Madre, no entiendo a los salmones" (1990), by Montserrat Roig, debating the historical representation present in the text. We understand that it is possible to discuss questions referring to the official speech of Spain beginning with the literary speech of Roig, connected specifically to the civil postwar period.

Keywords: Montserrat Roig; intellectual; civil postwar.

O conto "*Madre, no entiendo a los salmones*" foi escrito por Montserrat Roig e constitui a obra *El canto de la juventud*, publicada em 1990. Ele está integralmente presente no romance *La hora violeta* (1980) e articula-se com a história da personagem Norma, protagonista de ambas as tramas. Neste estudo, pretendemos analisar a presença do intelectual na Espanha, considerando que a personagem principal representa uma escritora que recolhe informações de um republicano que

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras, USP.

esteve em um campo de concentração nazista, no contexto do pós-guerra civil espanhola. Com isso, visamos à discussão sobre a homogeneização da sociedade espanhola, imposta pelo regime ditatorial de Franco, e a relativização do discurso da história oficial do país, que será contraposto ao discurso literário.

"*Madre, no entiendo a los salmones*" inicia-se por meio do diálogo entre Norma e seu filho, demonstrando a existência de um cotidiano que, em seguida, contrapõe-se a outro momento da história da protagonista, em que ela escuta o testemunho de uma vítima dos campos de concentração. Vale destacar ainda que é possível tomar conhecimento de uma história amorosa de Norma, apresentada através de sua memória:

Hemos venido aquí con la misma bandera con la que cruzamos la frontera en 1939, y no creo que a nadie nos lo podrá rebatir, rebatir, rebatir...  
A Norma se le escaparon las últimas palabras. El viento parecía absorberlas. Y el frío le horadaba el cuerpo, como si le estuvieran desgarrando la piel. Te llamaré, desde tan lejos, solo para decirte que te quiero. Rebatir, rebatir, te quiero, te quiero (ROIG, 1990, p. 90).

A partir deste excerto podemos considerar um dos principais aspectos do texto, que se relaciona a uma estrutura fragmentária na escrita de Roig. Em um primeiro momento, podemos pensar no contexto histórico presente no conto, visto que o narrador mostra a perspectiva de uma vítima da guerra civil que narra sua história nos campos de concentração e nos situa historicamente ao longo do texto. Assim, ocorrem alusões históricas a partir de uma perspectiva particular propiciada pela experiência de um republicano que, em 1939 (ano final da guerra, em que os militares venceram os republicanos), "cruzou a fronteira" de seu próprio país tornando-se vítima da guerra e sendo rejeitado por sua pátria. Temos, no conto, a experiência de alguém que, contrário à ideologia dominante do regime ditatorial, viu-se forçado a abandonar seu país em busca de sobrevivência. Contudo, sua memória, constituída por seu relato, mantém-se viva ao longo dos anos. No momento presente de "*Madre, no*

*entiendo a los salmones*" o republicano acredita que seu regresso à Espanha já não será um motivo de censura e que seu testemunho remete à permanência das muitas vozes que foram caladas pelo regime ditatorial, indicando-nos, com isso, o engajamento de Montserrat Roig por meio de sua escrita. Isso se dá pelo fato de a autora reproduzir literariamente visões distintas às impostas pelo poder, que deixam assinalado o contexto histórico existente no texto literário, mas que também indicam a representação de uma realidade espanhola caracterizada pela guerra civil e pela consequente ditadura ocorrida no país.

Se no excerto indicado a perspectiva da personagem de guerra nos indica um contexto maior, teremos, em contrapartida, outro discurso que se constitui pela visão de Norma, configurando uma experiência particular de tal personagem. Para ela, "lhe escaparam as últimas palavras" daquele que estava dando seu testemunho e a partir deste momento há uma ruptura na narrativa, que constitui o estilo fragmentário de Montserrat Roig. Em um parágrafo temos a experiência de uma personagem que remonta a um contexto histórico. Em seguida, há a presença de uma experiência particular da protagonista. A própria palavra que compõe o discurso do republicano é a que complementa o sentimento de Norma: "rebater". Contudo, mesmo rebatendo seu desejo em sua própria consciência, o que vigora em sua mente é seu anseio, indicado pela expressão "te quiero". Portanto, o narrador nos apresenta os pensamentos da protagonista que se revezam com a fala de sua testemunha do pós-guerra. Com isso, a partir do conto, refletimos sobre uma perspectiva distinta da do discurso histórico oficial da Espanha em relação às consequências da guerra civil. Isso ocorre pois no texto de Roig está ficcionalizado o trabalho de testemunho realizado por Norma. Compreendemos, dessa forma, que a narrativa de Montserrat Roig caracteriza-se a partir de um contexto histórico determinado, ao problematizar a guerra civil por meio das diferentes perspectivas das personagens presentes no texto literário.

Em um primeiro momento do conto tomamos conhecimento do diálogo corriqueiro entre mãe e filho que nos redimensionam a outro período de vida da protagonista. Logo, outro plano na narrativa nos é apresentado no momento em que Norma escuta o republicano. A memória da protagonista, por sua vez, não remete necessariamente a um contexto maior ao qual ela se insere; no entanto, é o fluir de seus pensamentos que marcam a presença de uma vítima da guerra civil e, conseqüentemente, o contexto histórico espanhol da metade do século XX. De tal maneira, ressaltamos neste momento que três planos narrativos estão presentes no conto e, somados, indicam a existência de uma conjuntura histórica. Ou seja, o testemunho do republicano que sinaliza as conseqüências da guerra civil ocorre a partir da ruptura do discurso literário de Roig que, primeiramente, narra a conversa entre mãe e filho. Sequencialmente, o testemunho da vítima de guerra é o propulsor de uma experiência particular da protagonista. Porém, vale ressaltar ainda que o diálogo entre mãe e filho e o lembrar de um caso amoroso de Norma se somam ao discurso de uma “realidade objetiva”, amplificando o significado desta, com base nas diferentes perspectivas e na simbologia dos diálogos das personagens presentes no conto.

Nesse sentido, consideramos que "*Madre, no entiendo a los salmones*" tem como protagonista uma intelectual que contracenava com uma personagem marginalizada pelo discurso histórico oficial: uma vítima do pós-guerra. Entendemos que o intelectual está marcado pela repressão ocasionada pelo regime ditatorial de Francisco Franco que, pela tentativa de homogeneização da identidade espanhola, coloca-se contra os discursos não condizentes aos propagados pelo poder. Roig publica suas obras em um contexto pós-ditadura, no entanto, retrata personagens que vivenciaram o período ditatorial na Espanha, o que nos permite também considerar o engajamento político da autora que, além de escrever em catalão — sua língua materna, que foi proibida durante o regime — apresenta-nos justamente personagens

que denunciam, através de seus cotidianos, as consequências da guerra civil. Junto a isso, consideramos que

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado — e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado — estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno (AUERBACH, 1994, p. 440).

Ao fazermos a análise da narrativa de Roig, consideramos a existência do cotidiano de suas personagens atrelado a um contexto social específico e a representação de uma realidade literária pautada no contexto histórico espanhol. Para que seja possível compreender a presença do intelectual na Espanha, com base na conjuntura histórica do pós-guerra e as consequentes implicações desse aspecto no processo de escrita literária, fazemos referência a duas colocações que se relacionam no exercício intelectual. A primeira afirma que o trabalho desenvolvido “[...] en las dictaduras de larga duración y que desarrollan una cosmética institucional, es *desde dentro mismo* del aparato administrativo o político del Estado desde donde se generan tanto la crítica del sistema como los intentos de reforma” (PINILLA DE LAS HERAS, 1989, p. 104). Outra observação importante se refere diretamente a “[...] la figura activa del *intelectual* [que] exige un fondo densamente urbano que permita a unos literatos, profesores o artistas, convertirse en ‘actores de la vida cívica’” (BONET, 1994, p. 11).

Com essas ponderações retomamos duas questões essenciais que emergem do conto. Uma se relaciona ao caráter de permanência de Norma em território espanhol para o desenvolvimento de seu trabalho. Isso indica que, diferentemente de muitos casos que ocorreram durante o período ditatorial, o testemunho protagonizado pela personagem remete a ela mesma como alguém que permaneceu na Espanha,

diversamente ao processo de exílio que ocorreu massivamente no país ao longo do estabelecimento de Franco no poder. Contudo, ainda que Norma permaneça em seu país podemos considerá-la em um processo de exílio interno, ao empenhar-se em desvelar um discurso distinto ao do poder oficial, desde dentro do território espanhol. Ainda que sua consciência se contraponha ao relato do republicano, temos como movimento propulsor da narrativa o processo de engajamento representado pelo trabalho de pesquisa realizado pela protagonista. É a partir deste movimento que ocorre o desenrolar das perspectivas existentes no conto em relação à personagem Norma, quais sejam: a memória de quem lhe dá testemunho; sua própria consciência que flui de um sentimento amoroso; o diálogo com seu filho que, metaforicamente, representa o movimento memorialístico recorrente no conto e no próprio processo de escrita de Montserrat Roig.

Como personagem intelectual, Norma representa uma identidade distinta àquela imposta pelo poder oficial a partir do momento em que denuncia as consequências da guerra, através do testemunho que o republicano lhe concede. Suas ações remetem, assim, ao processo de exílio que aponta para a realidade de uma vítima de guerra silenciada pelo regime ditatorial. “Os nacionalismos dizem respeito a grupos, mas, num sentido muito agudo, o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2003, p. 50). Ou seja, o fato de Norma remontar um discurso construído pelo testemunho de uma vítima do pós-guerra faz com que ela represente um exilado dentro do seu próprio território: o intelectual que se contrapõe ao porta-voz do discurso ditatorial e, opostamente a este, propaga a voz de alguém que foi coibido pelo regime.

Atendo-nos à ponderação sobre a “figura do intelectual”, temos ainda que Norma representa literariamente um ator da vida cívica, por dar voz a quem foi silenciado pela guerra: “[...] ves, esta bandera es la nuestra. Por la bandera republicana ha muerto mucha gente. ¿Quién lo recuerda ahora? ¿Quién se acuerda, Norma?” (ROIG,

1990, p. 89). Nesta passagem, é possível compreender o movimento de repressão ocasionado pelo regime ditatorial na Espanha ao nos atentarmos para o fato de que os republicanos foram os “perdedores” da guerra civil espanhola e, por sua vez, vitimados pela ditadura. De certa forma, as perguntas feitas pelo republicano na passagem que expusemos acima — Quem recorda isso? Quem se lembra? — indicam um tom de protesto por representar justamente a realidade de uma Espanha que manteve suas vítimas de guerra em silêncio, fazendo, assim, com que seus discursos fossem evacuados pelo discurso histórico oficial e que houvesse um “esquecimento” daquele que foi coagido. Isso remete justamente ao trabalho intelectual de Norma, já que esta escritora fictícia, ao buscar o testemunho de um republicano, traz à tona uma personagem que conta sua realidade no campo de concentração e reconta a História a partir de um discurso não oficial.

É essencial refletir, ainda, que o intelectual ficcionalizado em "*Madre, no entiendo a los salmones*" está construído a partir do posicionamento de um escritor que, de acordo às considerações de Erich Auerbach,

[...] abandonou-se muito mais do que acontecia antes, nas obras realistas, ao acaso da contingência do real, isto não mais acontece de forma racional e nem com vistas a levar planejadamente a um fim um contexto de acontecimentos exteriores. [Eles] perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores [...] (AUERBACH, 1994, p. 485).

Isso requer que analisemos o acúmulo de perspectivas apresentados no texto de Montserrat Roig, já que é a partir da consciência de suas personagens que teremos a representação de uma determinada realidade. Deste modo, ressaltamos o tratamento de três tempos ficcionalizados no conto, da seguinte forma: a escuta de Norma contraposta à sua lembrança particular de um caso amoroso; fragmentada pelo diálogo que ela estabelece com seu filho. São estes três tempos que nos cabem analisar

a partir de agora para que seja possível apreender possíveis sentidos do conto. Com isso, transcrevemos outro momento em que Norma escuta o republicano:

El republicano proseguía, y los SS hacían unos hoyos en tierra, de unos siete metros de profundidad, para ahogar en ellos a los judíos. Pero a mí solo me preocupaba la caja de mierda que me hacían acarrear. No puedes imaginarte cómo pesaba, cuando tenía que subir la maldita escalera. Yo ya no recordaba nada, ni la guerra, ni por qué razón estaba allí.

Norma sentía cada vez más frío. Pensó cuánto lo quería. Y el urgente deseo de las últimas noches de amor. No había manera de encontrar la calma, lo repetían, una y otra vez, sin llegar nunca a saciarse (ROIG, 1990, p. 89).

Este excerto nos mostra uma fragmentação marcada por dois momentos da vida da protagonista: o exterior, no qual ela escuta o relato do republicano e o interior, em que nos são apresentados seus sentimentos. A personagem que dá seu testemunho mostra uma perspectiva de quem foi vitimado em um campo de concentração. Lemos a experiência de alguém que, a partir das práticas de trabalho forçado existentes no campo, remonta os efeitos de tortura moral ocasionados pelo pós-guerra. Ademais, temos uma referência direta à tortura imposta aos judeus, aludindo a outro grupo minoritário que foi vítima da política nazista.

Em seguida, reconhecemos a consciência da personagem principal, que no primeiro período do segundo parágrafo “sentia cada vez mais frio”. Essa mesma sensação tem origem a partir do espaço que lhe é exterior, ressignificando simbolicamente aquilo que será exposto a seguir: o sentimento de saudade ocasionado a partir do relato de uma vítima de guerra. Ou seja, a sensação de frio se origina pelo conhecimento das práticas que eram realizadas no campo de concentração. Reconhecer as práticas de tortura realizadas nos campos faz com que a protagonista volte sua atenção para si mesma e para a situação que lhe causa sofrimento. Com isso nos é exposto pelo narrador o amor que Norma sente por uma personagem não nomeada no conto. Em *La hora violeta*, tomamos conhecimento que Alfred é quem a protagonista rememora. Esta estabeleceu uma relação furtiva com ele, que era casado

enquanto se relacionava com Norma. “As últimas noites de amor” vividas pelo par amoroso indicam uma ruptura entre os amantes e essa lembrança está atada à escuta de um testemunho de guerra. Com isso, ainda que nos sejam apresentadas as consciências da personagem de Roig, teremos constantemente um aspecto externo como propulsor de uma realidade maior. É a partir dessa premissa que podemos considerar o estilo fragmentário da escrita de Montserrat Roig, constituído, segundo o estudo de Erich Auerbach sobre *mimesis*, pela “[...] multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático” (AUERBACH, 1994, p. 20).

A autora constrói seu discurso de forma que ele é constituído pela presença constante de segundos planos que, relacionados entre si, indicam justamente o contexto no qual as personagens estão inseridas. A tensão narrativa existente no conto indica a memória da guerra que vitimou um grande número de pessoas, tal como o intelectual espanhol politicamente engajado e aqueles que lutaram contra os militares na guerra-civil espanhola. Norma e o republicano representam, respectivamente, essas duas identidades no conto. Suas visões particulares são alternadas entre a experiência do entrevistado e a memória do entrevistador. Elas resultam em dois discursos contrapostos na estrutura textual, representando a presença de segundos planos (a memória de cada uma das personagens). Estes justificam-se pela permanência das consciências/fatos narrados por Roig “na penumbra”, não somente pelo silenciamento ocasionado pela guerra, mas pela memória de suas vítimas que, pela repressão do regime ditatorial, muitas vezes segue apagada no/pelo discurso histórico oficial.

São as consequências da guerra que motivam o trabalho memorialístico que está ficcionalizado no conto pelas consciências das personagens. Ainda que a particularidade de Norma — aparentemente — não represente um determinado

contexto, só tomamos conhecimento dos seus pensamentos a partir da narração de sua testemunha, que se contrapõe à memória da protagonista. Esta é guiada constantemente pela “tensão” do contexto da guerra (experiência no campo de concentração) — a fala do republicano. Logo, a tragicidade interna de Norma, referente a um de seus relacionamentos, contrapõe-se ao trágico maior: as consequências da guerra. Relacionados os dois tempos (interior e exterior) e as distintas perspectivas que se entrelaçam em "*Madre, no entiendo a los salmones*" (vítima de guerra e intelectual), cabe-nos pensar em outro tempo da narrativa que atribui um possível sentido ao próprio título do conto.

Como referido anteriormente, Norma está conversando com seu filho. O assunto gira em torno de uma prática na qual os salmões voltam a um determinado ponto para morrerem. Segundo a personagem, o salmão retornaria do mar até o rio onde nasceu antes de morrer:

- Hijo, dicen que cada primavera los salmones salen del mar donde han vivido en invierno, remontan los ríos, topan contra las rocas, algunos se estrellan, otros sobreviven y a menudo van a morir al sitio donde han nacido.

[...]

- ¿Por qué los salmones van a morir donde han nacido? ¿Cómo pueden recordarlo?

- Es que tienen mucha memoria. Se van al mar porque es amplio. Y profundo. Pero luego el lecho del río los llama.

- No entiendo a los salmones. (ROIG, 1990, p. 87)

Este é o diálogo que dá início ao conto. Nele, temos como elemento propulsor, para o movimento de regresso dos salmões, a primavera, sucessora de um período de frio, além de suas próprias memórias. Novamente, podemos ressaltar a fragmentação no discurso de Roig ao contrapor a memória do republicano à lembrança de Norma. Vale destacar, ainda, que ambas as recordações estão interseccionadas pela sensação de frio sentida pela protagonista. Isso faz com que a história dos salmões que nos é

apresentada sirva de simbologia para um processo interno e externo ao da personagem principal do conto.

A memória possibilita o regresso dos salmões ao seu lugar de origem, bem como possibilita o trabalho intelectual de Norma, intercalado por sua lembrança particular. Logo, é possível afirmar que os salmões representam tanto o republicano que regressa à pátria espanhola (ao “rio que chama” — espaço perigoso, pois tanto pode acolher quanto matar), como a mulher que retorna, através da consciência, para as lembranças de seu caso amoroso e ao seu conseqüente estado de solidão. Além disso, a afirmação de Norma deixa em destaque o motivo pelo qual os salmões vão até o mar, que é amplo “e profundo”. Ou seja, a profundidade do mar simboliza a memória das personagens de Roig. No caso de Norma, sua recordação ocasiona a saudade sentida por Alfred, representando uma insatisfação da protagonista, já que ela não está próxima de quem ama. A saudade lhe é um sentimento profundo, tal como o é a memória do republicano. Este traz à tona sua experiência no campo de concentração, demonstrando também sua própria insatisfação. Assim, o intelectual ficcionalizado no conto articula sua experiência particular com a voz de quem foi vítima da guerra e que, conseqüentemente, penetra no contexto histórico.

Temos, ainda, que a presença do período — “E profundo.” —, na passagem anteriormente citada, articula-se às proposições que lhe são antecessoras e sucessoras. As profundezas do mar se relacionam tanto à memória quanto ao rio, lugar de origem dos peixes. Ocorre, assim, uma ambivalência ocasionada pelo movimento amplificador de uma expressão que relaciona as colocações que estão em torno de si. Tanto uma vítima de guerra pode retornar ao seu país de origem, quanto ao espaço que alberga sua tortura — o campo de concentração. Por sua vez, a personagem principal retorna ao seu estado solitário, pelo processo da lembrança, ou ainda ao seu tormento interior e particular — o amor por um homem casado. Todos esses movimentos são apresentados como produtos do processo da memória e é esta que

tem valor crucial para a escrita de Roig, pois nos mostra vidas devastadas tanto por situações particulares, quanto pelo contexto da guerra-civil.

- Y muchos de los salmones mueren antes de llegar a su destino. Embisten las cascadas, procuran saltarlas, pero muchas veces vuelven a caer y la corriente los arrastra hacia el mar. Pero persisten porque son muy obstinados. Tienen tanta fuerza que algunos llegan a dar saltos de cinco metros para pasar las cascadas. Nadan contra la corriente.

- ¿Qué quiere decir “nadan contra la corriente”? (ROIG, 1990, p. 88)

Para o caso de Norma e do republicano, “nadar contra a corrente” quer dizer, respectivamente, que a decisão entre estar só e ser o outro na vida de quem ama ainda existe, enquanto para a vítima de guerra, mesmo sobre o angustiante trabalho de recordação de um momento que lhe foi aterrador, mantém-se um esforço para recordar aquilo que a História oficial (sua própria nação) calou: a violência contra as vítimas do campo de concentração. “- Y las hembras nunca se equivocan, ni de sitio y ni de río” (ROIG, 1990, p. 91), o que confirma a ambivalência da protagonista que tem a solidão como estado de origem, mas que nas profundezas do mar (em sua própria solidão) alcança em seu âmago o autoconhecimento por meio de seu desejo, contraposto ao conhecimento do outro, através da experiência vivida no pós-guerra civil espanhola.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BONET, Laureano. *El jardín quebrado*. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo. Barcelona: Península, 1994.

GRACIA, Jordi; RUIZ CARNICER, Miguel Ángel. *La España de Franco (1939-1975)*. Cultura y vida cotidiana. Madrid: Síntesis, 2004.

PINILLA DE LAS HERAS, Esteban. *En menos de la libertad*. Dimensiones políticas del grupo Laye en Barcelona y en España. Barcelona: Anthropos, 1989.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 46-60.

ROIG, Montserrat. *La hora violeta*. Trad. Enrique Sordo. Barcelona: Argos Vergara, 1980.

\_\_\_\_\_. *El canto de la juventud*. Trad. Joaquim Sempere. Barcelona: Península, 1990.

DOM QUIXOTE EQUIVOCANDO O MUNDO: OUTRO ASPECTO DA LEITURA  
DE *DOM QUIXOTE DE LA MANCHA* POR OSWALD DE ANDRADE

*DOM QUIXOTE EQUIVOCATING THE WORLD: ANOTHER ASPECT OF OSWALD  
DE ANDRADE'S READING OF DON QUIXOTE DE LA MANCHA*

Felipe Augusto Vicari de Carli<sup>1</sup>

**RESUMO:** Voltamos às leituras que Oswald de Andrade faz de *Dom Quixote de la Mancha*, ressaltando agora outro aspecto: o romance cervantino como “epopeia do equívoco”. Recorremos, destarte, ao “perspectivismo linguístico” de Leo Spitzer para demonstrar o fundamento vazio da posição divina que sustentaria Dom Quixote, o que faz das equivocções do personagem um mundo de ressonâncias que descobre o parentesco insuspeito entre todas as coisas, unindo-se aqui o louco ao poeta da “contribuição milionária de todos os erros”.

Palavras-chave: Dom Quixote; ressonâncias; perspectivismo linguístico.

**ABSTRACT:** We return to Oswald de Andrade's readings of *Don Quixote de la Mancha*, pointing out this time another aspect of them: Cervantes's novel as the “odyssey of the equivocation”. Thus, we make use of Leo Spitzer's “linguistic perspectivism” to demonstrate the empty support of the divine position that would hold the Don up. This finally turns the character's equivocations into a world of resonances, which reveals the unsuspected kinship of all things, the madman joining here the poet of the “millionaire contribution of all mistakes”.

Keywords: Don Quixote; resonances; linguistic perspectivism.

No número anterior da *Revista Versalete*, publiquei o artigo *Dom Quixote endireitando o mundo: um aspecto da leitura de Dom Quixote de la Mancha por Oswald de Andrade* (VICARI DE CARLI, 2013), em que apresentei uma das ênfases possíveis da leitura oswaldiana do romance cervantino. Em resumo, naquele trabalho comentei dois trechos dos textos *O Antropófago* e *A marcha das utopias*, nos quais Oswald de

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura, UFSC.

Andrade apresentava sua leitura da obra. Cito-os novamente a seguir, porque servem também aos propósitos do presente artigo:

O fino iluminista Miguel de Cervantes fechou esse ciclo decisivo da história do Ocidente com uma gravura genial. O *Dom Quixote de La Mancha* é a epopeia do equívoco. Um homem de pendores pedagógicos, formado na leitura dos livros que perfumam a primeira Idade Média, sai de casa, ao claro sol de um dia útil, para endireitar o mundo. E em vez da justeza e da justiça, encontra, já instalado nas cidades e pelos caminhos, o lucro, o mercado, a inverdade e a subjugação impune do débil pelo forte.

Houve quem dissesse que a cidade criou uma humanidade especial. É essa humanidade especial amparada nas diferenças da economia do ser e do haver que o cavaleiro tardio vai encontrar. Em meio das instituições do patriarcado, o que perdura da dramática desilusão do velho e anulado lutador ainda é o ideal lírico dos trovadores do matriarcado — aquela Dulcineia radiosa que presidiu a todo um período humano de cinco séculos (ANDRADE, 2011, p. 421-422).

O humanismo produzia não especulações e proezas aladas e perfeitas, mas, sim, obras humanas de fazer chorar as pedras, como é o Quixote, com que encerramos o nosso estudo de hoje.

Cervantes fixa pela primeira vez certos aspectos sensacionais do mundo que começa num conflito imenso com o que se fecha. O Quixote é o representante retardado deste. Quando principiam a se expandir as primeiras indústrias e se formar uma consciência atlântica e a se desmantelarem as instituições fidalgas e generosas, ele procura afrontar o novo ciclo. Sai a cavalo num dia útil para endireitar o mundo.

O choque inicial, com a família assentada, aquela que corresponde, num plano inferior, à dos Alberti de Florença, se dá logo no diálogo entre Teresa e Sancho Pança. Grita a esposa: — “Não me quebreis más la cabeza com vuestras arengas e retóricas”.

Cervantes fez psicanálise no século XVI, quatro centúrias antes de Freud. É imortal a cena em que ele se fez espeleólogo, procurando explorar a cova sinistra de Montesinos. Sancho e um primo o penduram numa corda e o fazem descer ao fundo da cova. Ele aí permanece por cerca de meia hora. Quando sai está completamente desacordado. Tapas, água e massagem o chamam a si. E conta um sonho extraordinário. Esteve ali três dias. Montesinos, um ancião magistral, o recebe num Alcazar fabuloso. E ele, de repente, vê passar, seguida de aias, a deusa de seu pensar, Dulcineia del Toboso. Reconhece-a, ela também, e incumbe uma aia de lhe levar um recado. A moça vem pedir-lhe seis vinténs. Encabulação. Ele só tem quatro que lhe foram fornecidos por Sancho para fazer esmolas pelos campos. Entrega as moedas, apoiado por Montesinos. No inconsciente do Cavaleiro da Triste Figura desencadeava-se com uma desapontada suspeita a identificação psicológica de sua bem-amada... Dulcinéia não passava, na realidade, duma pobre labrega, sua vizinha, e o que queria do fidalgo apaixonado era isso que nos chamamos de “gaita”.

O *Dom Quixote de la Mancha* permanece um marco na história do homem. É a epopeia do equívoco (ANDRADE, 1990, p. 183).

Naquela oportunidade, trabalhei com a ideia de que, diante de um mundo perdido da cavalaria e da honra medievais, o Cavaleiro da Triste Figura sai de casa em dia útil para endireitar o mundo. Procurei mostrar, neste tema, como as motivações

para o *endireitar o mundo* que Oswald divisa em Don Quixote são elas mesmas chave do pensamento antropófago tardio do escritor brasileiro, que também percebe a cidade e o avanço acelerado do capitalismo como indutor de uma biopolítica cadaverizante, que escamoteia o lado patético (em oposição ao lógico) e noturno do homem, apagando-lhe as marcas do homem natural, o americano selvagem, recém-descoberto à época da publicação do romance espanhol.

Assim, a leitura de Oswald de Andrade procederia por meio de uma interferência recíproca entre os tempos de Cervantes e do antropófago. Gostaria, por isso, de discutir agora um segundo aspecto de sua leitura de *Dom Quixote*, aspecto este que se liga, em certa medida, à proposta poética do Oswald modernista dos anos 20. Trata-se da seguinte sentença, reiterada em ambos os textos: “*O Dom Quixote de la Mancha é a epopeia do equívoco*”. Se, como vimos, a leitura pelo poeta brasileiro do romance cervantino ressoa naquilo que ele estava pensando de sua própria época; se Dom Quixote, defronte à cidade, depara-se com o lucro, assim como Oswald — “A civilização, através do dinheiro opressor, tornou-se inumana” (ANDRADE, 2011, p. 347) —, é no ressoar que emerge a interpretação do brasileiro. Equivocam-se, sem se confundirem, os tempos. “*En effet — dirá Lacan —, c’est uniquement par l’équivoque que l’interprétation opère. Il faut qu’il y ait quelque chose dans le signifiant qui résonne*” (LACAN, 2005, p. 17). Sendo não só a interpretação oswaldiana uma equivocação, mas o romance de Cervantes a própria epopeia do equívoco, temos um Dom Quixote que, ao submeter o real ao jogo das ressonâncias, transforma a realidade em signo e nela sai em busca do Mesmo, das analogias (FOUCAULT, 2012).

Podemos ler, com René Girard, esse jogo como o da violência do desejo triangular, aquele em que o sujeito modifica o objeto ao encontrar analogias entre ele e suas leituras, pela mediação dos personagens dos romances de cavalaria, sobretudo da figura de Amadis de Gaula<sup>2</sup> (GIRARD, 1985). Há, portanto, uma triangulação que

---

<sup>2</sup>Entretanto, Girard chama essa modificação de *mal ontológico*, levando a crer que existe um

interpõe entre o sujeito e o objeto os personagens literários em que Dom Quixote procura se espelhar, modificando assim a natureza do próprio objeto. Graças a essa violência, opera-se, por obra do nosso cavaleiro, diz Foucault, um divórcio entre a escritura e as coisas:

*Avec leurs tours et leurs détours, les aventures de Don Quichotte tracent la limite: en elles finissent les jeux anciens de la ressemblance et des signes; là se nouent déjà de nouveaux rapports. Don Quichotte n'est pas l'homme de l'extravagance, mais plutôt le pèlerin méticuleux qui fait étape devant toutes les marques de la similitude. Il est le héros du Même (FOUCAULT, 2012, p. 60).*

A figura macilenta de Dom Quixote se assemelha, assim, a um longo grafismo que parte em aventura cindindo a antiga união entre as palavras e as coisas; a busca obsessiva pelas similitudes e as ressonâncias coloca em xeque os preceitos da identidade e da clareza comunicativa da linguagem. Abre-se aí um espaço de disputa, de intercâmbio, de dádivas recíprocas no nível da linguagem, enfim, um campo de forças múltiplas e indecidíveis que Leo Sptizer chamará, a propósito de *Dom Quixote*, de *perspectivismo linguístico*. Trata-se de um campo de categorização problemática das coisas encontradas no mundo: a relação entre a linguagem e as coisas não é mais de um para um, mas multiplica-se em intensidades diversas a partir de diferentes perspectivas que problematizam o nome com que se designam as coisas, colocando em xeque a própria identidade desses objetos. Esse campo, Spitzer considera-o já aberto pelo Humanismo, que, com a decadência das *universalia realia*, as categorias universais da lógica escolástica, a que muito provavelmente — para falar com Oswald — a descoberta do homem natural americano contribuíra, possibilitou a crença em

---

mecanismo desiderativo não mediado que conserva o objeto tal como é – um primado ontológico subvertido por um sujeito que carece de lucidez. Daí que o dispositivo romanesco da mediação - seja por um modelo externo, como é o caso de Amadis para Dom Quixote, seja por um rival próximo, como é o caso de Lotário para Anselmo, na história de *El curioso impertinente*, que está no meio da Primeira Parte -, que triangulariza a relação do sujeito com o objeto desejado, modificando este de acordo com as exigências do mediador, seja trabalhado por ele em termos de ilusão, mentira e influência nefasta.

*“vicerrealidades, tales como las palabras”*<sup>3</sup> (SPITZER, 1961, p. 39). A isso atribui a proliferação de neologismos em Rabelais; daí também a importância, no perspectivismo linguístico de *Dom Quixote*, da composição que faz Sancho da palavra *baciyelmo* (1ª parte, cap. XLIV), que amalgama, ou equivoca, a bacia do barbeiro, tal como vista por Sancho, com o elmo de Mambrino que Dom Quixote faz ressoar de suas leituras. Tal equivocação, que não se decide por nenhuma solução, dá a medida do perspectivismo cervantino. Em nota a esse trecho do romance, Francisco Rico, responsável pela edição da Real Academia Espanhola para o quarto centenário da obra, diz que *“según Cervantes [...], no existe una verdad absoluta, sino tantas verdades como puntos de vista individuales. Por lo menos es cierto que el narrador del Quijote evita pronunciarse sobre los comportamientos de sus criaturas y recoge con generosidad las diversas perspectivas de los personajes”* (CERVANTES, 2004, p. 465).

Francisco Rico certamente alude, nessa nota, ao trabalho de Spitzer, que assim define o perspectivismo linguístico que encontra em *Dom Quixote*: *“A mi entender, trátase de una deliberada renuncia por parte del autor a hacer una elección de un nombre (o etimología): en otros términos, de un deseo de destacar los diferentes aspectos bajo los que puede aparecer a los demás el personaje en cuestión”* (SPITZER, 2013). Daí, por exemplo, a proliferação de nomes pelos quais os autores, eles mesmos multiplicados (o historiador árabe Cid Hamete Benengeli, o tradutor, o narrador, Cervantes), não podem se decidir — por exemplo, antes de *Dom Quixote*, o fidalgo chamava-se ou Quijada, ou Quesada, ou Quijana; e depois, ao fim da vida e abandonada a figura do cavaleiro, volta a se chamar Quixano; ou os vários nomes que a mulher de Sancho recebe e as diferentes designações que o cavaleiro amalha (*Dom Quijote*, o Cavaleiro da Triste Figura, o Cavaleiro dos Leões). Acrescentem-se os equívocos que ocorrem quando Sancho não consegue repetir as palavras de seu senhor, fenômeno a que Spitzer chama de polionomásia; bem como os ruídos paraetimológicos, tal como o

---

<sup>3</sup> Para um breve histórico dessa obra e sua influência em Foucault, que a traduziu para o francês, ver ANTELO, Raúl. O sabor do perspectivismo. *Revista Landa*, Florianópolis, vol. 1, nº 2, pp. 221-249.

do nome da *Condessa de Trifaldi*, que Dom Quixote atribui às três caudas de sua saia (*falda*) e que Spitzer diz derivar do burlesco Truffaldino, personagem ridículo da comédia cujo nome alude a *truffare*, enganar — Cervantes, com um piscar de olhos, mostra aqui o engano em que caem Dom Quixote e Sancho Pança, iludidos pelos duques.

No entanto, para Spitzer,

*más allá de este perspectivismo podemos sentir la presencia de algo que no está sujeto a la fluctuación: el principio permanente e inmutable de lo divino, que quizá hasta cierto punto se refleja en el mismo artífice terrestre, el artista, quién asume un poder casi divino en su dominio de la materia, en su propia actitud incommovible ante los fenómenos de su mundo, y hasta su distanciamiento frente del lector. En esta glorificación del artista es donde hemos de ver la mayor significación histórica de la obra cumbre de la literatura española (SPITZER, 2013).*

Cervantes atuaria, dessa forma, como esse princípio divino acima dos seus personagens. Existe, pois, uma dimensão absoluta no seu perspectivismo, que Spitzer reconhece no catolicismo espanhol. Estamos nos umbrais do *Siglo de Oro*, às portas do barroco. Enquanto no Renascimento Rabelais podia se dar ao luxo alegre de criar vicerrealidades com o neologismo latinizante, Cervantes zomba da erudição livresca criando choques de perspectivas nos quais a realidade não emerge senão como engano e desengano — *sueños sueños son*. Porém, o artista, que não nega a Deus, ao Rei ou ao Estado — diz Spitzer — se coloca acima desses enganos: *“Dios no puede quedar dentro de su perspectivismo de artista; más bien el Dios de Cervantes está situado por encima de las perspectivas del lenguaje”* (SPITZER, 2013). Cervantes é, assim, o ponto de Arquimedes externo e responsável pela ordem do romance, ainda que essa ordem, no seio do perspectivismo, seja precária.

Neste sentido, Spitzer encontra o que Auerbach nunca conseguiu ver: uma ordem em *Dom Quixote*, ainda que precária. A respeito de Cervantes, Auerbach diz que “há nele algo de meridionalmente áspero e orgulhoso que o impede de levar o jogo

muito a sério”<sup>4</sup> (AUERBACH, 2007, p. 317). Tal impressão decorre da leitura mais geral do *Siglo de Oro*, de que fala: “a literatura espanhola do grande século não tem uma importância muito grande na história da conquista literária da realidade moderna” (AUERBACH, 2007, p. 296), pois, apesar de vivaz, não há nela “nada que possa ser tido como um movimento nas profundezas da vida, e menos ainda, alguma vontade de pesquisa fundamental ou de formulação prática” (p. 297). É significativa essa busca pela *vontade*: ao percorrer o livro de Auerbach, várias vezes nos deparamos com um mal-estar do filólogo pela falta de uma vontade ordenadora que o ajude a perceber a ideologia do escritor plasmada na obra. Neste ponto, Cervantes é um autor que o deixa completamente perplexo. É apenas o armador de um jogo, que nele não coloca nada seriamente em questão. Sua valentia e indiferença não permite que Auerbach lhe interprete a intenção artística. Sua “aptidão enérgica de imaginar seres humanos muito diferentes em situações muito diversas; de exprimir e apresentar com vivacidade todos os pensamentos que vêm à mente, todos os sentimentos que vêm ao coração e todas as palavras que vêm aos lábios” (AUERBACH, 2007, p. 316-317) está a serviço de... nada!

Spitzer, ao contrário, percorre muito mais confortavelmente o romance cervantino. Busca e encontra a ordem, ainda ligado que está à crítica filológica que procura o pensamento do escritor como “*una especie de sistema solar, dentro de cuya órbita giran atraídas todas las categorías de las cosas*” (SPITZER, 1961, p. 25). Entretanto, enquanto o método auerbachiano é o da reconstituição da história pelo fragmento literário que fala por si, o método de leitura circular de Spitzer “também incorporava a memória como um ingrediente imprescindível da leitura” (ANTELO, 2013, p. 233-234); é dizer, muito mais do que fazer o texto falar por si e dele recriar

---

<sup>4</sup> Há algo de xenofóbico no advérbio *meridionalmente*: parece que a literatura espanhola não é europeia o suficiente para ser convocada a fim de salvar o mundo de Auerbach dissolvido no pós-guerra. Lembremos que a leitura de *Dom Quixote de la Mancha* por Auerbach só foi incluída no seu monumental *Mímesis* por ocasião da tradução mexicana ao espanhol, em 1949: o filólogo parece ter feito essa concessão para que não lhe fosse acusada a lacuna.

toda a história da cultura, incorpora também as ressonâncias do leitor e crítico, o que faz circular a linguagem entre a parte e o todo, a escritura e a leitura. Nesse sentido, a crítica também estabelece uma ordem precária, um metarrelato que se vê, como um *Dom Quixote* lido pelos próprios personagens do romance, implicado no relato: trata-se de um lugar absoluto do qual Deus desertou.<sup>5</sup>

Vejamos como este absoluto que se coloca à parte no perspectivismo de *Dom Quixote* se revela, no texto de Spitzer, como um fundamento construído em que a linguagem anda em círculos, isto é, “uma fundação construída, através da linguagem e não por meio da violência, algo que funciona como um limite, o negativo mesmo daquilo que se absolutiza” (ANTELO, 2013, p. 243). Se Cervantes ocupa o lugar divino em cujo absoluto reconhece o catolicismo espanhol, quando Spitzer se ocupa da análise da história do cativo e de Zoraida-Maria (mais um exemplo do perspectivismo linguístico: os nomes marcam a posição da personagem moura-cristã), o filólogo demonstra como a história se conta numa algaravia plurilíngue entre turco, árabe, língua cristã e língua franca, e que há sempre uma transposição linguística de coisas cristãs à língua árabe para significar o desejo de Zoraida de converter-se em cristã: “*Dios comprende el anhelo de Zoraida por el Alá cristiano*” (SPITZER, 2013). Entretanto, na busca de conversão, Zoraida é responsável pelo episódio de maior violência de *Dom Quixote*: ela e o cativo concebem um plano de simulação de rapto, em que ela é

---

<sup>5</sup> Nesses termos, há algo de sintomático na obra de Auerbach. À medida que se aproxima do fim do seu livro e, portanto, da análise de obras mais próximas de seu tempo, Auerbach nota como o fluxo de consciência e a multiplicidade de registros, especialmente em Virgínia Woolf, marca o desaparecimento do escritor como conhecedor e narrador dos fatos objetivos. Também o tempo se desdobra, havendo uma completa cisão entre o tempo daquilo que foi narrado e o tempo da narração. Os conteúdos da consciência que impregnam os atos mais simples do cotidiano complexificam-no. A literatura se abandona à contingência do real e confere dignidade literária ao fato mais insignificante. Assim, confia-se que “em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino” (AUERBACH, Erich. *Op. cit.*; p. 493). Auerbach não deixa de notar o paralelo desse método com o seu próprio: o de tomar um fragmento literário ao acaso e nele ver a substância da história. Destarte, o seu olhar panorâmico acaba, ao aproximar-se de sua própria época, abrangendo o próprio olhar, numa *mise en abyme* que evidencia a falta de fundamento do panorama.

arrancada do próprio pai. Quando a execução do plano dá errado, e seu pai tem de ser sequestrado também, ele é abandonado num promontório suplicando a volta da filha:

*¿Cómo estos pecados pueden tener por corolario la salvación de un alma particular, la de Zoraida, mientras por ello, precisamente, el alma de su padre se pierde totalmente para la salvación? ¡Caprichos divinos! Yo diría que esta escena muestra no tanto los abismos de lo humano, sino, más bien, los **abismos de lo divino**<sup>6</sup> (SPITZER, 2013).*

Eis o absoluto em Cervantes: o ponto abismal que sustenta as perspectivas. Aquele ponto no qual os equívocos se deveriam evidenciar como transparentes, como sonhos e enganos, nos joga de volta, circularmente, para o campo das disputas sobre os significantes. Nesse sentido, torna-se significativo o equívoco de Oswald de Andrade no trecho da *Marcha das Utopias* que citamos ao início: “**Cervantes** fez psicanálise no século XVI, quatro centúrias antes de Freud. É imortal a cena em que **ele** se fez espeleólogo, procurando explorar a cova sinistra de Montesinos.” A quem nos remete esse *ele*? Trata-se de uma anáfora de Cervantes, o sujeito da sentença anterior? Mas aqui está o equívoco: é Dom Quixote, não Cervantes, quem se aventura na caverna! Seria, pois, um Quixote-Cervante<sup>7</sup>? Incrementa-se, então, o círculo: Quixote-Cervantes, recuperando um mundo perdido, torna-se psicanalista e espeleólogo, essas

---

<sup>6</sup> O grifo é meu.

<sup>7</sup> No prólogo à primeira parte, Cervantes dramatiza estar indeciso quanto à publicação do romance, cheio de invenção mas pobre de estilo e de sentenças de Aristóteles e Platão. Um amigo que vem a seu socorro lhe diz: “*Por Dios, hermano, que agora me acabo de desengañar de un engaño en que he estado todo el mucho tiempo que ha que os conozco, en el cual siempre os he tenido por discreto y prudente en todas vuestras acciones. Pero agora veo que estáis tan lejos de serlo como lo está el cielo de la tierra.*” (CERVANTES, 2004, p. 9). Trata-se de uma reação recorrente que se tem frente a Dom Quixote, tão razoável nos discursos e tão desmedido nas ações – engano e desengano. Esse amigo, outro desdobramento do autor, convence-lhe a publicar o romance mediante ardis, inventando sonetos e máximas e seus autores, a fim de se livrar da confusão dramatizada nesse prólogo. O amigo encontra uma linha de fuga para que o autor libere as invenções que guarda consigo: a falsificação. Novamente, Cervantes se multiplica. Kafka, na pequena parábola *A verdade sobre Sancho Pança* (KAFKA, 1988, p. 471) postulou, numa imagem parecida com a do prólogo, Sancho como autor do Quixote, alguém que dá livre curso à sua criatura para assistir de perto e com certa impunidade à ação de seus próprios demônios. Incorpora-se, assim, Sancho a esse compósito abismal Quixote-Cervantes.

palavras eminentemente modernas, que estão quatro centúrias adiante, para falarem do seu próprio século — e do século de Oswald.

Portanto, *a epopeia do equívoco* não é somente aquela de um cavaleiro equivocado. O genitivo do sintagma deve ser lido também no sentido subjetivo: é o próprio equívoco que sai em dia útil para endireitar o mundo. Dom Quixote contamina tudo ao seu redor: seu duplo Cervantes e seus desdobramentos, Sancho e todos aqueles que, quanto mais se metem a curar ou a zombar-lhe a loucura, menos *cuertos* se mostram. Trata-se, juntamente com o demiurgo Cervantes, do *homo ludens* que brinca com o amor e com a morte, de que fala Oswald no final d'*A crise da filosofia messiânica*. Reúne em si e faz proliferar a contribuição milionária de todos os erros do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Foucault, naquele capítulo dedicado ao *Quixote* de *Les Mots et les Choses* chamava a atenção ao parentesco entre o poeta e o louco, que descobrem subterraneamente a semelhança das coisas mantidas separadas pelos imperativos de identidade na clareza da linguagem adestrada. A epopeia do equívoco, nos termos do poeta brasileiro, é assim aquela que ressoa: “[a] gente escreve o que ouve — nunca o que houve” (ANDRADE, 2007, p.48).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

\_\_\_\_\_. *Estética e política*. Org.: Maria Eugenia Boaventura. 2ª edição revisada e ampliada. São Paulo: Globo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Serafim Ponte Grande*. 9ª edição. São Paulo: Globo, 2007.

ANTELO, Raúl. *O sabor do perspectivismo*. Revista Landa, vol. 1, nº 2. Florianópolis, 2013.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 2005.

\_\_\_\_\_. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 2012.

GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad.: Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1985.

KAFKA, Franz. *The complete stories*. New York: Schocken Books, 1988.

LACAN, Jacques. *Le séminaire livre XXIII: le synthome*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

SPITZER, Leo. *Linguística e Historia Literaria*. Trad.: José Pérez Riesgo. Madrid: Gredos, 1961.

\_\_\_\_\_. *Perspectivismo lingüístico en el Quijote*. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/spitzer.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/spitzer.htm)> Acesso em: agosto de 2013.

VICARI DE CARLI, Felipe Augusto. *Dom Quixote endireitando o mundo: um aspecto da leitura de Don Quixote de la Mancha por Oswald de Andrade*. Revista Versalete, Curitiba, v. 1, n.1, p. 204-215, 2013. Disponível em <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol1-01/16-CARLI.pdf>>. Acesso em: março de 2014.

## MACHADO DE ASSIS E O “INSTINTO DE NACIONALIDADE”: O NACIONALISMO ROMÂNTICO SOB SUSPEITA

*MACHADO DE ASSIS AND “INSTINTO DE NACIONALIDADE”:  
ROMANTIC NATIONALISM UNDER SUSPICION*

Greicy Pinto Bellin<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar o célebre ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, escrito por Machado de Assis em 1873, a fim de compreender como o autor se posicionou em relação ao problema do nacionalismo e da construção da identidade nacional na literatura brasileira do século XIX. Acredita-se que, ao propor a noção de *sentimento íntimo*, Machado estivesse colocando o nacionalismo romântico sob suspeita, uma vez que tal noção questiona e problematiza o pertencimento dos textos literários a o que a crítica brasileira convencionou chamar de *cor local*.

Palavras-chave: nacionalismo romântico, identidade nacional, cor local.

**Abstract:** This article's aim is to analyze the famous essay “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, written by Machado de Assis in 1873, in order to understand the author's attitude in relation to nationalism and the construction of national identity in nineteenth-century Brazilian literature. We believed that, by posing the notion of *sentimento íntimo*, Machado was putting romantic nationalism under suspicion, as this notion questions and problematizes the relation of literary texts to the conventional idea of *local color*, which is usually held by Brazilian critics.

Keywords: romantic nationalism, national identity, local color.

A literatura brasileira do século XIX caracteriza-se por uma grande importância conferida ao nacionalismo e à constituição da identidade nacional, que se manifesta em textos nos quais predominam as descrições da natureza e a caracterização do índio

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários, UFPR.

enquanto herói da nação. Trata-se de um contexto impregnado pelo pensamento romântico, que começa, na década de 1870, a passar por algumas alterações. Sintomático disto é o célebre ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, da autoria de Machado de Assis, publicado em 1873. Nele, o jovem escritor emite uma nota dissonante em relação à questão da nacionalidade tal qual era vista pelos românticos, colocando o nacionalismo defendido por estes sob suspeita. O objetivo do presente artigo é justamente analisar o ensaio machadiano, com a finalidade de entender como o autor se posiciona acerca do problema da identidade nacional, procurando identificar as possíveis soluções que ele propõe para este mesmo problema. Além disso, serão apontados, ainda que brevemente, alguns efeitos do posicionamento crítico de Machado de Assis no desenvolvimento posterior de correntes da historiografia literária brasileira, que o percebiam como absenteísta e desvinculado das questões sociais de seu tempo.

A concepção romântica de nacionalidade, que teve em escritores como José de Alencar um de seus maiores propagadores, começa a ser questionada pela intelectualidade brasileira por volta de 1870. Hélio de Seixas Guimarães aponta o fim da Guerra do Paraguai como o estopim definitivo deste processo, que acabou por chamar a atenção para um idealismo que se encontrava, na realidade, associado a um desconhecimento real e profundo dos contrastes e problemas da nação brasileira. (GUIMARÃES, 2004, p. 70). De acordo com Guimarães, a Guerra do Paraguai promoveu o encontro de brasileiros de várias províncias e várias origens sociais, marcando o início de “um momento de crise que corresponde à tomada de consciência de um estado de penúria real que levara os escritores a se afastarem da literatura romântica, vista como falácia espiritual.” (GUIMARÃES, 2004, p. 86). O recenseamento de 1870, por sua vez, apresentou dados que vieram a reforçar o “estado de penúria” apontado pelo autor, principalmente no que diz respeito à taxa de pessoas alfabetizadas no país, que correspondia a apenas 18% da população livre. Soma-se a isto a consolidação de

um público leitor afeito apenas à leitura de obras estrangeiras, que, com sua constante presença, obliteravam a preferência pelas obras produzidas em solo nacional. (GUIMARÃES, 2004, p. 76). Todas estas informações apontam para a existência de um projeto nacionalista que o autor qualifica de “míope e mistificador”, pelo fato de veicular, por meio da literatura, uma compreensão bastante restritiva do país, que se verifica, por exemplo, na exclusão do escravo, o principal segmento componente da força produtiva no Brasil. Tal exclusão, somada aos dados do recenseamento e à inegável presença da influência estrangeira, fizeram com que surgisse, ainda na visão de Guimarães, uma discrepância entre “a intenção de representação/constituição da nação pelo romance e as possibilidades reais de alcance desta representação.” (GUIMARÃES, 2004, p. 100). Machado de Assis foi um dos autores que estavam atentos a esta problemática, passando a manifestar, em seus textos de crítica, questionamentos bastante lúcidos em relação à inviolabilidade do projeto nacionalista tal qual era veiculado pelo Romantismo brasileiro.

A princípio, Machado produziu textos críticos nos quais transparece uma forte ligação com o projeto nacionalista romântico, como é o caso de “Ideias sobre o teatro”, de 1858. Ao analisar a produção teatral no Brasil, o escritor manifesta um nacionalismo quase xenófobo, como se pode perceber no trecho abaixo:

O teatro tornou-se uma escola de aclimatação intelectual para que se transplantaram as concepções de estranhas atmosferas, de céus remotos. A missão nacional, renegou-se a ele em seu caminhar na civilização; não tem cunho local; reflete as sociedades estranhas, vai a impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos. (...) Pelo lado da arte o teatro deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade. A crítica resolverá debalde o escarpelo nesse ventre sem entranhas próprias, pode ir procurar o estudo do povo em outra face; no teatro não encontrará o cunho nacional; mas uma galeria bastarda, um grupo furta-cor, um associação de nacionalidades. (ASSIS, 2008, p. 1029-1030).

A leitura deste excerto nos permite concluir que Machado considerava como perniciosa a influência francesa, pelo fato de esta ocupar o espaço da produção nacional, desestimulando, com isto, o desenvolvimento de uma produção verdadeiramente local. Esta, na visão do autor, deslancharia sem a presença cultural estrangeira, vista como um entrave. Como se pode constatar, o raciocínio de Machado está em consonância com o ideário romântico, o que será superado quase quinze anos mais tarde com a publicação de “Instinto de nacionalidade”. Para João Hernesto Weber, “a atuação crítica e reflexiva de Machado de Assis em torno da nacionalidade da literatura brasileira (...) data do início de sua atividade jornalística.” (WEBER, 2013, p. 33). Weber considera “O passado, o presente e o futuro da literatura”, também de 1858, como uma espécie de rascunho daquele que viria a ser o mais conhecido ensaio crítico do escritor. Assim como em “Instinto de nacionalidade”, Machado, já no início de sua carreira literária, faz um rastreamento da produção literária local desde o Arcadismo, propondo, ainda que de forma imatura e incipiente, uma interpretação dialética da literatura brasileira, na qual divisa, como o próprio título propõe, a existência de um passado, de um presente e de um futuro. Da mesma forma que em “Ideias sobre o teatro”, o autor reclama da influência estrangeira, cuja presença constante caminha na contramão dos anseios literários nacionalistas. Em “Instinto de nacionalidade”, tais anseios darão lugar à noção de “sentimento íntimo”, segundo o qual o escritor não precisa necessariamente remeter a dados locais para que seja considerado “um homem de seu tempo e de seu país.” (ASSIS, 2008, p. 1205). Desta maneira, observa-se uma evolução no pensamento crítico de Machado, que amadurece as ideias expostas em seus primeiros ensaios, ainda que neles já esteja presente o embrião das reflexões a serem desenvolvidas em 1873.

João Hernesto Weber afirma que “Instinto de nacionalidade” apresenta duas camadas de leitura, uma delas aparente, na qual se observam “a vinculação com as teses românticas sobre o sentido da nação e literatura nacional, além de uma possível

inserção de Machado na literatura indigenista”, e uma camada mais profunda e pouco aparente, caracterizada por reticências, negações, e por um “estilo carregado de adversativas que permeiam o texto, a ponto de Machado negar as teses românticas na sua exclusividade, para, finalmente, abrir o leque do que poderia significar literatura nacional.” (WEBER, 2013, p. 32). A primeira camada pode levar o leitor a identificar o ensaio com o horizonte discursivo do Romantismo, ainda bastante vivo no ano de sua publicação, apesar dos questionamentos relativos às correspondências entre projeto literário nacionalista e realidade brasileira. Seria possível estabelecer, portanto, uma interpretação que insere “Instinto de nacionalidade” no “clima de ufanismo pela constituição de uma pátria nos trópicos, livre dos entraves coloniais, principalmente em relação à metrópole.” (WEBER, 2013, p. 36). Todavia, a existência de uma outra camada de leitura praticamente anula tal possibilidade interpretativa, uma vez que Machado constrói “uma espécie de subtexto, que mina o texto aparente”, desautorizando uma leitura meramente nacionalista. Neste sentido, Weber afirma o seguinte: “Ao mesmo tempo em que Machado reconstitui o discurso romântico, ele o destrói em sua exclusividade, com sua peculiar dialética discursiva, que aponta o erro das opiniões excludentes.” (WEBER, 2013, p. 38). Talvez resida aí a originalidade da reflexão machadiana, que faz de “Instinto de nacionalidade” uma das principais referências para a crítica e a historiografia literária brasileiras.

No início de seu ensaio, Machado se aproxima das teses localistas do Romantismo ao reconhecer a presença de traços locais nas obras de vários autores importantes da nossa literatura:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há como negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrega, como aqueles continuaram as de José

Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Escusado dizer a vantagem inicial deste acordo. Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará um dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo. (ASSIS, 2008, p. 1203).

A partir de tais constatações, percebe-se que o “instinto de nacionalidade”, manifesto nas descrições da “vida brasileira” e da “natureza americana”, é a linha mestra de uma independência literária que “não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga”. Ao afirmar que a libertação dos padrões literários europeus “não se fará um dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura”, Machado demonstra possuir uma grande lucidez em relação ao processo de formação de nossa literatura, que, ele reconhece, necessitaria de várias gerações de escritores para se constituir como tal. A ideia de continuidade literária, aliada a um esforço no sentido de construir uma literatura própria, mostram que o escritor estava consciente de um processo que seria, quase um século depois, analisado por Antonio Candido em seu célebre *Formação da literatura brasileira*. Além disso, o que parece ser a tese central do ensaio converte-se em um questionamento em relação ao pertencimento dos textos literários à *cor local*, expresso pelo trecho abaixo:

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. (ASSIS, 2008, p. 1204).

Observa-se, para João Hernesto Weber, o rompimento com a ideia de encarceramento aos limites do local, evidenciando uma tentativa de se alargar o leque do que pudesse significar *literatura nacional*. (WEBER, 2013, p. 37). Com base nisto, Machado afirma que, apesar de relevante, a vida indiana não comporta “todo o

patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro quanto universal”, de forma que “não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração.” (ASSIS, 2008, p. 1205). Para o autor, os *costumes civilizados* são também matérias para a criação literária, como se pode perceber na produção romanesca do período, mais especificamente nas obras de Bernardo Guimarães, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Franklin Távora. Ao remeter a seus contemporâneos, ele reforça a noção de alargamento do escopo da literatura nacional para além do indianismo e do nacionalismo, mostrando que os principais representantes de tais vertentes podem ser, eles também, expoentes de outras formas de se representar o Brasil. Neste sentido, Machado também cita Gonçalves Dias, cuja obra *Os Timbiras* pode até pertencer ao que ele chama de “panteão nacional”, ao passo que as *Sextilhas de frei Antão* pertenceriam à literatura portuguesa, “não só pelo assunto que o poeta extraiu dos historiadores lusitanos, mas até pelo estilo que ele habilmente fez antiquado.” (ASSIS, 2008, p. 1205). Assim sendo, o pertencimento de textos e autores à *cor local* é realmente questionado por Machado, que afirma ser *errônea* a opinião que “só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais de nossa literatura.” (ASSIS, 2008, p. 1205).

O escritor deixa claro o seu posicionamento para, em seguida, oferecer o que parece ser sua chave interpretativa do problema: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (ASSIS, 2008, p. 1205). A noção de “sentimento íntimo” apontaria, na visão de João Hernesto Weber, para uma transformação da tradição romântica, algo que Machado efetivaria por meio de uma produção ficcional calcada no Realismo e no que ele mesmo chama de “romance de análise”. (WEBER, 2013, p. 44). Desta forma, pode-se dizer que o escritor, talvez conscientemente, tenha se apoiado no raciocínio desenvolvido em “Instinto de nacionalidade” para ir em busca de novas maneiras de se produzir literatura, o que

evidencia a habilidade machadiana em encontrar uma voz própria para a expressão do que o próprio autor chamou de “sentimento íntimo”.

Na sequência do ensaio, Machado aponta o romance como o gênero mais promissor da literatura brasileira, fazendo uma pequena ressalva: “Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária.” (ASSIS, 2008, p. 1206). Percebe-se, mais uma vez, a lucidez do escritor em relação ao estado real de nossa literatura, cuja pouca maturidade, expressa pela noção de “adolescência literária”, se manifestaria na quase nula presença do que ele chama de “romances de análise”. Conforme já dito no parágrafo anterior, tais romances seriam desenvolvidos pelo próprio Machado e também pelos naturalistas, que imprimiam em suas narrativas um forte tom documental, associado a uma descrição contundente da realidade social de fins do século XIX. Outro aspecto digno de atenção em “Instinto de nacionalidade” é a reflexão, ainda que breve, acerca do desenvolvimento do gênero conto em terras brasileiras:

No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Charles Dickens, que tão diversos são entre si, têm havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor. (ASSIS, 2008, p. 1207).

Transparece, na citação acima, a noção de que os escritores brasileiros produzem suas obras em consonância com os modelos estrangeiros, que seriam, no que diz respeito ao gênero conto, representados por Henri Murger e Charles Dickens. Machado também demonstra ter consciência da pouca maturidade e expressividade do conto na literatura brasileira, citando Luís Guimarães Júnior como o único escritor que exerce o domínio da ficção curta. De fato, a presença da ficção curta na literatura

romântica do século XIX era inexpressiva, sendo que coube ao próprio Machado de Assis desenvolvê-la e abrir terreno para que outros escritores também se aventurassem por ela. Cabe ressaltar, no entanto, que a quase completa ausência do conto não se deu em função de uma simples antipatia nutrida pelos autores, e sim pelo fato de ser um “gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade”. A dificuldade apontada pelo autor talvez resida no fato de que, para escrever um conto, o escritor precisa condensar a ação, diferente do que ocorre no romance, gênero que permite longas digressões. A “aparente facilidade” da ficção curta pode ser, portanto, questionada, uma vez que quem o escreve deve estar atento aos detalhes e à progressão do enredo na direção do clímax. Ao apontar a existência de uma lacuna na produção literária brasileira oitocentista, portanto, Machado de Assis não se mostra nem um pouco ufanista em relação a esta mesma produção, pois identifica nela deficiências causadas por particularidades relativas a um gênero específico. Isto não significa, contudo, que o autor desmereça o fazer literário de sua época, que tem no romance seu gênero mais promissor: “Boa e fecunda terra, já deu frutos excelentes e os há de dar em muito maior escala.” (ASSIS, 2008, p. 1208).

Ao discorrer sobre a poesia, Machado mantém sua crítica à abundância de detalhes relacionados a uma suposta expressão da *cor local*:

Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. Os defeitos que resumidamente aponto não os tenho por incorrigíveis; a crítica os emendaria; na falta dela, o tempo se incumbirá de trazer às vocações as melhores leis. (ASSIS, 2008, p. 1209).

Neste trecho, Machado reconhece como superficial a tendência a inserir “muitos nomes de flores ou aves do país”, como se este vocabulário transformasse a literatura brasileira em algo verdadeiramente nacional. Para o escritor, a preocupação com a *cor*

*local* não deve obliterar a natureza imaginativa do trabalho poético, que, conforme suas palavras permitem inferir, se converte em uma síntese entre aspectos da realidade concreta, no caso, a natureza brasileira, e a imaginação do poeta. Assim sendo, o escritor não está necessariamente desmerecendo a importância da *cor local* e sim advogando, para a poesia brasileira, o quinhão de fantasia que caracteriza toda e qualquer obra poética, independente do tempo e do espaço em que ela é produzida. Ao afirmar isto, Machado aponta, ainda que de forma implícita, para a noção de “sentimento íntimo”, que não está relacionado apenas com a representação da natureza brasileira mas também com a capacidade criativa do artista, capaz de elaborar imaginativamente o real para dar origem a uma obra literária.

Com base na análise do ensaio, constata-se que, ao invés de um “instinto de nacionalidade”, Machado de Assis construiu uma consciência de nacionalidade, sem enveredar pelo nacionalismo ufanista dos românticos ou considerar a *cor local* como a única possibilidade de representação literária em uma nação que nutria relações de dependência cultural com o estrangeiro. Tais ideias forneceram as bases para uma série de discussões, travadas pela crítica literária ainda no século XIX, a respeito da presença (ou ausência) do conteúdo local na obra machadiana. Os primeiros críticos da obra de Machado consideravam o escritor um alienado em relação ao seu tempo, conforme expresso nesta citação de Hélio de Seixas Guimarães:

De par com o reconhecimento quase geral do grande talento e da correção de sua escrita, a obra inicialmente foi percebida como um rematado capítulo de negativas. Faltavam-lhe a paisagem brasileira, a descrição dos costumes, a anotação da linguagem do povo, o interesse por questões momentosas, tais como a decadência do Império e a escravidão. Faltavam ainda movimentação de enredo, colorido, vivacidade de imaginação, intenção moralizadora, sensualidade e carnalidade para as personagens. (GUIMARÃES, 2008, p. 276).

O suposto absentismo de Machado foi apontado por Sílvio Romero, que excluiu o autor de sua *História da literatura brasileira*, publicado em 1888. Em 1897, Romero

publicou *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, considerado uma verdadeira síntese de seu antimachadianismo. Com base na ideia determinista de que o escritor era um centro de força que deveria refletir a sociedade a que pertence, Romero considerava a obra de Machado de Assis um verdadeiro fracasso, por conta dos seguintes fatores: “pouca exaltação patriótica, pouco impulso descritivo, baixo investimento na pintura da natureza local e linguagem reconhecida como castiça.” (GUIMARÃES, 2008, p. 277). Tal percepção, que hoje em dia sabemos ser questionável e até mesmo, errônea, afetou expressivamente a crítica machadiana até a publicação, em 1940, do ensaio “Machado de Assis paisagista”, da autoria de Roger Bastide. Nele, o sociólogo francês argumenta que, ao contrário do que se defendia até então, a obra do escritor era, sim, impregnada da paisagem carioca: “o mar banha Dom Casmurro nas suas ondas salgadas, verdes e turvas; ondas que vêm morrer em cada linha, deixando sobre cada palavra flocos de espuma, canções noturnas.” (BASTIDE, apud ASSIS, 2008, p. 43). A contribuição de Bastide conseguiu alterar um paradigma de interpretação até então muito arraigado, o que veio a influenciar a crítica machadiana do restante do século XX. É neste contexto que surge a denominação “romancista do Segundo Reinado”, formulada por Astrojildo Pereira, que afasta “a ideia de que Machado tenha sido um absenteísta, um indiferente à realidade social do Brasil de seu tempo.” (GUIMARÃES, 2008, p. 275). Lúcia Miguel-Pereira, em *Prosa de ficção*, de 1950, parte da noção de que Machado era pouco brasileiro para registrar a constante oscilação da crítica em torno do autor, que ora o representava como nacionalista, ora como alheio à sociedade que o rodeava. (PEREIRA, apud ASSIS, 2008). A preocupação com a dicotomia local *versus* universal é de fato muito marcante nos estudos sobre a obra do escritor, não tendo deixado de ser considerada por críticos de fins do século XX e início do século XXI, entre eles Abel Barros Baptista, que propõe uma compreensão diferenciada dos escritos de Machado com base na ideia de “propósito cosmopolita”.

A reflexão de Baptista se concentra no questionamento de dicotomias que, apesar de arraigadas por séculos de crítica literária, se revelam limitadoras para a compreensão da obra de um dos maiores escritores brasileiros. O estudioso afirma que a existência de um nacionalismo profundo ou inconsciente tornaria inviável a possibilidade de se interpretar os textos de Machado a partir de um “propósito cosmopolita”, que se materializa na “aceitação da impossibilidade de nacionalização plena das formas literárias, antigas ou modernas”, e no “reconhecimento da estabilidade e da transportabilidade das formas diante das modalidades de apropriação, de enraizamento, de particularização.” (BAPTISTA, 2009). Ao afirmar isto, o autor demonstra criticar a ideia de “nacionalismo profundo ou inconsciente”, considerando-o como limitador de uma análise que deve transcendê-lo a fim de reconhecer as particularidades da obra a ser analisada, independente de suas relações com o que é considerado local ou universal. Na visão de Baptista, este impasse transforma Machado em um “incontornável ponto de crise do paradigma hegemônico de auto-representação da literatura brasileira”, paradigma este que parece ser questionado em “Instinto de nacionalidade”, no qual o ufanismo dá lugar à noção de “sentimento íntimo” e o pertencimento à “cor local” é questionado e problematizado. Com base nestas ideias, pode-se afirmar que a argumentação desenvolvida por Machado em seu célebre ensaio se coaduna com o que Baptista chama de “propósito cosmopolita”, uma vez que rompe com o “encarceramento aos limites do local” a fim de possibilitar uma compreensão, talvez universal, da produção literária brasileira do século XIX. Resta-nos saber se tal compreensão se aplicaria à obra do próprio Machado, objeto de inúmeros e muitas vezes, inconclusivos debates, que jamais esgotam suas possibilidades de reflexão e interpretação.

Como foi possível perceber, “Instinto de nacionalidade” é um dos pontos altos da formação de Machado de Assis enquanto escritor e crítico da ideia de nação tal qual era veiculada pelo Romantismo. O ensaio nos mostra que o escritor foi capaz de trilhar

um caminho próprio, marcado pela autonomia de pensamento e por uma visão nada ingênua acerca da literatura brasileira de sua época. Tal visão, conforme analisamos, viria impactar significativamente o desenvolvimento de vertentes críticas que oscilavam entre percebê-lo como um autor verdadeiramente nacional, e considerá-lo como ponto de fuga na questão da construção da nacionalidade, o que evidencia a habilidade machadiana de oferecer múltiplas possibilidades de leitura e interpretação para sua obra.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BAPTISTA, Abel Barros. *Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 15. São Paulo, 2009.

BASTIDE, Roger. *Machado de Assis paisagista*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 34-45.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1994.

\_\_\_\_\_. *O escritor que nos lê*. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, v. 23, p. 273-292, 2008.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção de 1870 a 1930*. (fragmentos). In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 58-68.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1960.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1960.

WEBER, João Hernesto. *Machado: do discurso romântico da nacionalidade à crítica radical da nação*. In: *Machado de Assis em linha*, v. 6, n. 12, p. 32-45, 2013.

PARA ALÉM DO ROMANTISMO: REVISITANDO *O PÁROCO DE ALDEIA*, DE  
ALEXANDRE HERCULANO

*BEYOND ROMANTICISM: REVISITING O PÁROCO DE ALDEIA, BY  
ALEXANDRE HERCULANO*

Sérgio Luiz Ferreira de Freitas<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo propor uma nova possibilidade de leitura da obra *O pároco de aldeia* (1844), do escritor português Alexandre Herculano (1810–1877), problematizando a classificação do autor, estritamente inserida nos parâmetros do Romantismo Português. Com isso serão levantadas hipóteses acerca da existência de elementos que explicitam Herculano como um escritor que transcende alguns princípios da escola romântica.

Palavras-chave: Alexandre Herculano; romantismo português; lendas e narrativas.

**ABSTRACT:** This article aims to propose a new possible reading of *O pároco de aldeia* (1844) by the Portuguese writer, Alexandre Herculano (1810–1877). Our goal is to discuss the classification of the author strictly within the parameters of Portuguese Romanticism. Therewith, we will raise some hypotheses about the existence of elements that explain Herculano as a writer who transcends some principles of the Romantic Period.

Keywords: Alexandre Herculano; Portuguese Romanticism; legends and narratives.

I.

Constatar que os manuais escolares de literatura estão mais do que ultrapassados quando insistem em apresentar a literatura por intermédio de períodos literários ou escolas, não constitui nenhum fato inédito. Sabemos que a classificação categórica de escritores como pertencentes a uma determinada escola literária muito deixa a desejar. Ante inúmeras características de períodos literários e um grande número de escritores, inserir um autor em um desses períodos pode facilitar, em curto

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras Português, Bacharelado em Estudos Literários, UFPR.

prazo, a vida do educador. No entanto, basta um olhar detido e atencioso à obra completa de um escritor para percebemos que nem tudo irá corresponder à classificação que lhe foi conferida. Cada período distingue-se por suas características, traços, enquadramento temporal em que teria vigorado, e, como não poderia faltar, recebe também uma lista com os autores exemplares em cada categoria. Observar, descrever e catalogar vem sendo uma necessidade intelectual humana desde que o mundo passou a ser estudado, e temos que dar o devido crédito à eficiência inicial desse método. Apesar das tentativas de criação de fórmulas para se escrever um bom romance, ou um bom soneto, a Literatura é um produto humano, e assim como tudo o que vem do homem, é vasta, plural e nem sempre será possível enquadrá-la em rótulos. Por mais que sejam úteis, as classificações não podem exercer um papel constritor na interpretação da obra literária.

É partindo dessas considerações que voltaremos nosso olhar para um dos autores considerados exemplares dentro do contexto português oitocentista. Alexandre Herculano (1810-1877) é, sem dúvida, um dos nomes basilares do denominado Romantismo Português. Para tal análise a obra escolhida é a breve narrativa *O pároco de aldeia*. O usual é encararmos todos os livros publicados por um escritor romântico como sendo, de fato, românticos, de modo que suas obras que não se encaixam no padrão “romântico” são relegadas ao esquecimento. Aqui não iremos negar os traços de romantismo que o *O pároco de aldeia* comporta, mas tentaremos refletir sobre o que há nesse texto que transcende o romantismo, quais sinais apontam para características não exclusivas aos românticos e que podem tanto fazer referência a momentos anteriores, quanto podem estar presentes em expressões literárias futuras. Afinal, o engessamento de autores em escolas literárias subestima sua capacidade em serem muito mais do que aquilo que a crítica os rotula. A esse exemplo, quantos de nós, ao lembrarmos de Bernardo Guimarães (1825-1884), fazemos referência ao seu texto erótico *O elixir do pajé* (1875)? Poucos sabem da existência do

poema, estando limitados apenas aos romances *O seminarista* (1872) e *A escrava Isaura* (1875), tidos como alguns dos mais exemplares textos do romantismo brasileiro. Podemos nos referir também ao próprio autor cuja obra estamos analisando. Alexandre Herculano ainda hoje é conhecido basicamente como o escritor de *Eurico, o Presbítero* (1844). Quando, em grandes manuais de literatura, sua obra é comentada, pouco espaço é oferecido a narrativas como *O pároco de aldeia* a qual, nos momentos em que é mencionada nesse tipo de material, raras vezes possui mais de um parágrafo dedicado a sua análise.

## II.

Inicialmente publicados de forma dispersa entre os anos de 1839 e 1844 nas revistas *O Panorama* e *A ilustração*, os textos que compõem a obra atualmente conhecida como *Lendas e Narrativas* foram reunidos em volume apenas em 1851. A proposta de formação desse projeto literário de Herculano está intimamente ligada a traços identificados como pertencentes ao ideal romântico. Em sua maioria, as histórias remontam ao passado medieval, período no qual o autor considerava estarem as origens da nacionalidade portuguesa. A narrativa sobre a qual iremos nos debruçar, porém, não pertence à corrente medievalista de *Lendas e Narrativas*. Apesar de pertencente ao volume, a história de *O pároco de aldeia* se passa no ano de 1825, logo, uma história contemporânea (Herculano o publicou em 1844, na revista *O Panorama*).

O fio condutor de *O pároco de aldeia* é consideravelmente simples: há um narrador que se propõe, em tom de rememoração, a relatar acontecimentos transcorridos na aldeia interiorana em que vivia quando criança. Esses acontecimentos se dão em torno da figura do pároco, representante da autoridade religiosa no vilarejo. Além dessa perspectiva, a narrativa também se constrói de modo a criar um ambiente para uma história de amor entre a menina pobre, de nome

Bernardina, e o menino rico, Manuel da Ventosa. Mas tudo não passa de artifícios de um narrador irônico que busca atingir outros propósitos, que não o de contar uma simples história.

Desde o início da breve narrativa o narrador deixa suas intenções claras, fazendo uso do prólogo como um discurso em que a filosofia contemporânea é comparada, negativamente, a um vento devastador: “Como a filosofia é triste e árida! Às vezes, na primavera, o vento norte atira-se pelas encostas, tombando dos visos da serra, como se uma inteligência vivesse nele, inteligência de maldade e de destruição” (HERCULANO, 1975, p. 105).

Sem meias palavras, compreendemos que o narrador se posiciona contra um movimento que, apesar de ter surgido no século I antes de Cristo, vinha ganhando cada vez mais projeção na Europa a partir do século XVII, sob influência de René Descartes: o racionalismo. Em inúmeras passagens do texto percebemos como o narrador encara o excesso de racionalismo e a busca incessante pelo conhecimento como os culpados pelo distanciamento entre o homem e a natureza e, conseqüentemente, entre o homem e o deus cristão. Essa postura se faz entender em trechos como:

A árvore da ciência transplantada do Éden, trouxe consigo a dor, a condenação e a morte; mas a sua pior peçonha guardou-se para o presente: foi o ceticismo. Feliz a inteligência vulgar e rude, que segue os caminhos da vida com os olhos fitos na luz e na esperança postas pela religião, sem que um momento vacile (...). (HERCULANO, 1975, p. 107).

Para o narrador, a razão é responsável pelo desencantamento da natureza e desfaz toda a pureza e beleza da visão de mundo proporcionada pela religião. Assim, a felicidade reside no sujeito que em nenhum momento questiona sua fé em Deus e vive em harmonia com a natureza, com os rituais religiosos. Por isso, não corre o risco de cair nas garras de um racionalismo “triste” e “cético”. É importante frisar que o período e o local nos quais os acontecimentos de *O pároco de aldeia* se passam não

estão propriamente ameaçados pela invasão de um racionalismo exacerbado. A ação se dá numa aldeia interiorana e, como bem referido por Hobsbawn em *A era das revoluções*, no capítulo intitulado “A ideologia religiosa”:

O campesinato permanecia totalmente fora do alcance de qualquer linguagem ideológica que não se expressasse em termos da Virgem, dos Santos e da Sagrada Escritura, para não mencionarmos os deuses e os espíritos mais antigos que ainda se escondiam debaixo de uma fachada levemente cristã. (HOBSBAWN, 2012, p. 347).

Talvez seja exatamente por isso que Alexandre Herculano insere *O pároco de aldeia* no projeto de *Lendas e Narrativas*. Enquanto parte da proposta nacionalista do romantismo, essa história se detém sobre as características que, para o autor, definem o verdadeiro “ser português”, conferindo ao romance o que passou a se chamar de *cor local*, ou seja, aquilo que representa as características de uma nação. Tais traços seriam representados, nesse contexto, pelo retorno ao modo de vida rural, das antigas aldeias medievais do interior de Portugal, com um número reduzido de habitantes, festejos religiosos e um sentimento de comunidade que tornam os moradores do vilarejo socialmente mais próximos do que estariam se vivessem em um centro urbano.

Sendo essa narrativa uma lembrança buscada pelo narrador em tom de uma profunda melancolia causada pelo afastamento da terra natal, recorrendo à época da infância como o período em que a felicidade se fazia presente no cotidiano das pessoas de vida simples, encaramos o sentimento do narrador como uma explicitação da descrença na ideologia do progresso, vivida no contexto de produção da obra. Esse artifício de retorno a uma infância feliz será retomado em outra expressão literária, na primeira metade do século XX, mostrando-nos que o descontentamento com o presente e a retomada do passado não é restrito a Herculano, muito menos ao romantismo: um dos escritores mais representativos do modernismo português,

Fernando Pessoa, fará uso desse passado nostálgico em vários versos atribuídos ao heterônimo Álvaro de Campos<sup>2</sup>.

Em seu momento presente, o narrador de *O pároco de aldeia* assume ter sido tocado pela ideia de progresso, pela razão e pela ciência. Em determinada passagem diz: “Dai-me uma nota só dos cânticos, que eu então escutava; dar-vos-ei em troca toda a minha estúpida e inútil ciência” (HERCULANO, 1975, p.98). Ou seja, o narrador vivera imerso nos ideais racionalistas e, após estar embebido nesses ideais, passou a desconfiar dos mesmos. A partir de então busca, na defesa da superioridade do catolicismo não institucional, aquele exercido nos pequenos vilarejos, longe do controle papal, parte de sua redenção. Em mais de um momento o narrador deixará a história do pároco e do casal formado por Bernardina e Manuel da Ventosa em suspenso, apelando para longos discursos, fazendo com que nos perguntemos sobre o que, de fato, se trata o romance.

Essa postura demonstra o caráter paradoxal desse narrador que, apesar de fazer apologia à simplicidade aldeã, o faz do alto de sua racionalidade, pautando seu discurso em uma estrutura lógica e linguisticamente erudita.

A voz do “intelectual arrependido” será constantemente retomada ao longo do romance, assumindo, por vezes, ares sentimentalistas, como no seguinte trecho:

Mas essa época da vida não voltará mais, porque não pode retroceder uma única onda do rio impetuoso do tempo! Depois da taça do mel esgotada, resta a do absinto. (...) Chegará a hora de renascer para a poesia e para a certeza: será a da morte (...). A memória é o instante de repouso, e a saudade o clarão enorme que nos ilumina. Recordar-se — consolar-se. (HERCULANO, 1975, p. 116–117).

É comum, em todos os períodos da história da humanidade, uma determinada geração demonstrar descontentamento com aquela exatamente anterior a ela,

---

<sup>2</sup> Como exemplo da utilização desse retorno nostálgico em Álvaro de Campos, seguem os seguintes versos, retirados de um poema sem título, datado de 13/12/1914: “A minha velha tia na sua antiga casa, no campo/ Onde eu era feliz e tranquilo e a criança que eu era.../ Penso nisso e uma saudade toda raiva repassa-me.” (PESSOA, 2012, p.97).

norteando suas ações de modo a superar seus ancestrais imediatos, e com isso *O pároco de aldeia*, apesar de uma trama datada, reflete um espírito atemporal, não exclusivo ao Romantismo. O narrador cria em nós uma espécie de ilusão, fazendo-nos crer que seu desejo é reimplantar em sua vida os parâmetros de um passado interiorano recente. Mas a passagem “Recordar-se — consolar-se” reflete sua real condição: não é possível restaurar o passado, apenas recordá-lo; não se abandona o luto pelo que se foi, mas deve-se superar o presente, sem que, para isso, tenha-se que derrubá-lo.

### III.

Nessa tentativa de estabelecer a recusa e o descontentamento com o mundo contemporâneo burguês, o narrador evoca outros componentes, além do racionalismo. O liberalismo e o protestantismo erguem-se como inimigos da sociedade, do pobre, do desprovido de bens materiais em favor de uma minoria economicamente superior. No capítulo cinco é proferida a máxima: “O protestantismo foi só feito para os ditosos e abastados da terra!” (HERCULANO, 1975, p.200). Nessa defesa do narrador o que também se faz presente é a tentativa de se apontar para países como França e Inglaterra como nações em franca decadência cultural, pois foi justamente nessas duas nações que o liberalismo, o protestantismo (no caso da Inglaterra, principalmente) e o culto ao progresso se fizeram mais presentes.

A ironia também é um traço importante na formação do narrador de *O pároco de aldeia*. Após o reconhecimento da impossibilidade do retorno ao passado, o que Herculano parece propor é uma reflexão sobre o presente, chamando a humanidade à responsabilidade pelos seus desejos de avanço. Ainda sobre a ironia nos textos de Herculano, a estudiosa Ann-Marie Mathiasen, da Universidade de Oslo, tece o seguinte comentário:

A literatura ali, depois das guerras e revoluções liberais nas décadas de vinte e trinta, tem, sobretudo uma função educativa. Neste contexto a ironia, no seu discurso modalizante, pelo dizer o contrário do que é intencionado, serve para provocar o leitor, para obrigá-lo a refletir e ler mais além do que vem escrito. Na obra de Herculano a ironia apresenta-se tanto verbal quanto situacional/dramática, aparece isolada na frase e disseminada no texto inteiro, revela-se aberta ou escondida, benévola ou sarcástica. (MATHIASSEN, 2002, p. 1024).

Talvez, devido a leituras ligeiras, sem um olhar detido acerca do discurso irônico do narrador desse breve romance, é que teremos por conhecida a classificação de Alexandre Herculano como um dos melhores exemplos de autores do Romantismo Português. Mas, tendo como claras as dificuldades e a grandiosidade de ideias que o termo pode inferir, esta classificação torna-se passível de sofrer alguns deslocamentos. De todos os períodos artísticos que se tem notícia, talvez esse seja um dos mais heterogênicos e complexos. Dois artistas reconhecidamente pertencentes ao Romantismo podem possuir características diferentes, até mesmo antagônicas, e ainda assim, permanecerem sendo reconhecidos como pertencentes ao mesmo movimento. Por conta dessa face multifacetada, os artistas desse grupo deveriam ser os menos rigorosamente enquadrados em rótulos artísticos. Vejamos, por exemplo, o que Fidelino de Figueiredo nos diz a respeito da comparação entre Alexandre Herculano e Almeida Garret, dois autores do Romantismo Português: “Ao aspecto ligeiro e emotivo do nosso romantismo e ao seu matiz inglês, representados por Garret, opõe-se a gravidade solene de Herculano, o reformador do romance e da historiografia, e representante do matiz germânico” (FIGUEIREDO, 1966, p. 334).

Outro crítico tradicionalmente lembrado quando pensamos na historiografia literária portuguesa, Massaud Moisés, será ainda mais enfático. O crítico fará a mesma comparação, porém, enquanto Figueiredo classifica Garret como influenciado por um matiz inglês, Moisés identificará outra filiação: “Alexandre Herculano é diametralmente oposto a Garret em todos os aspectos: personificação da sobriedade,

do equilíbrio, do rigor crítico; espírito germânico, dir-se-ia, enquanto o outro é latino, sobretudo francês” (MOISÉS, 1970, p. 155).

Os dois críticos citados, responsáveis pela produção de parte dos manuais literários que consolidaram diversos escritores portugueses dentro das correntes artísticas, foram incapazes de concordar quanto a principal influência recebida por Garret; o que os dá tanta certeza quanto ao romantismo de Alexandre Herculano? Não negaremos o pertencimento deste autor à escola que sempre lhe foi destinada, mas enxergar-lhe apenas como circunscrito a ela é reduzir as possibilidades interpretativas de uma obra vasta e rica como a de Herculano.

De fato a proposta do autor e a postura do narrador de *O pároco de aldeia* possuem características de correntes românticas, como a retomada da relação entre o homem e a natureza, entre o sujeito e suas raízes históricas, sua origem rural, e principalmente — no caso dessa narrativa — a reconciliação entre o sujeito fruto de uma sociedade cada vez mais racional com o deus do cristianismo aldeão, não institucional. Mas o afastamento temporal nos permite, vez por outra, revisitarmos obras já criticamente consolidadas e observá-las sob um novo aspecto. Nesse sentido, as proposições de Antoine de Compagnon, levantadas em *Os antimodernos*, podem nos auxiliar em uma releitura da obra de Herculano, percebendo em *O pároco de aldeia* certas nuances de uma já modernidade, ou melhor, de uma antimodernidade.

Compagnon, em sua definição ao termo *antimoderno* faz as seguintes considerações:

Como Maritain e Du Bos o concebiam, o epíteto *antimoderno* qualificava uma reação, uma resistência ao modernismo, ao mundo moderno, ao culto do progresso, ao bergsonismo tanto quanto ao positivismo. Designava uma dúvida, uma ambivalência, uma nostalgia, mais do que uma rejeição pura e simples. Tal disposição, em si, não parece moderna, e provavelmente corresponde a um universal. Tendo existido sempre e em toda parte, pode ser associada à conhecida dupla da tradição e da inovação, da permanência e da mudança (...). (COMPAGNON, 2011, p. 13).

Mais adiante em sua análise, o crítico designará algumas características do indivíduo antimoderno que certamente auxiliam em nossa empreitada:

Para descrever a tradição antimoderna, uma figura *histórica* ou *política* é inicialmente indispensável: a contrarrevolução, claro. Em segundo lugar, é preciso uma figura *filosófica*: pensa-se naturalmente no anti-iluminismo, na hostilidade contra os filósofos do século XVIII. (COMPAGNON, 2011, p. 22).

Devemos ter em vista que, assim como os excertos de Compagnon nos fazem refletir, a ambivalência, a contradição entre viver a ideologia do progresso e, ao mesmo tempo, resistir a ela, encontrada no Romantismo, não lhe pertence em absoluto. Isso porque a ambivalência é característica nata do gênero romance, no qual *O pároco de aldeia* é desenvolvido. O Romantismo apenas se desdobra nessa plataforma, mas não a detém. A esse respeito, refletindo sobre a explanação de Lukács em *A teoria do romance* (1916), Antunes diz que esse gênero

(...) representa a máxima expressão artística de uma época, quando mostra as contradições da sociedade sem tentar soluções conciliatórias arbitrarias, quando penetra na essência das relações burguesas e revela o seu caráter histórico (...). (ANTUNES, 1998, p. 196).

Ora, qual é a postura do narrador de *O pároco de aldeia* se não a do homem que viveu embebido no culto ao progresso, ao raciocínio, à ciência e, após se exaurir nesse mundo, passa a olhar com desconfiança para o mesmo, talvez por não ter atingido a perfeição lógica oferecida pelas correntes filosóficas. Conscientemente ou não, Alexandre Herculano demonstrou-se um homem que, apesar de olhar para o passado, pertence ao seu tempo e possui uma sensibilidade que vai além do romantismo preconcebido como o movimento responsável por um grande número de histórias de caráter passional, quando, na realidade, na narrativa sobre a qual estamos nos debruçando, o amor romântico não está em primeiro plano. Podemos, então, ousar dizer que o narrador de *O pároco de aldeia* é um antimoderno. Por mais enfática e

exacerbada que seja a defesa do mundo interiorano, longe do progresso desenfreado e mais perto de Deus, a estrutura argumentativa nos faz ter a certeza de que o narrador sabe que não há possibilidade de retorno; uma vez mergulhado no mundo moderno, não há espaço para a anulação de seus efeitos, e nesse reconhecimento reside seu olhar nostálgico à infância.

#### IV.

Na proposta de estabelecer um novo olhar para a obra de Alexandre Herculano utilizamos o exemplo da breve narrativa de *O pároco de aldeia*, que dentro do contexto da obra *Lendas e Narrativas*, ocupa um lugar singular que a destaca das histórias medievais que dominam o volume.

Além da reflexão quanto à periodização, o que se quis apresentar foi a possibilidade de um novo olhar para um autor que há anos encontra-se “engessado” por determinadas leituras, principalmente no que se refere à categorização de romancista histórico ou de valorização de elementos da cultura popular. Se bem pensarmos, o próprio Romantismo necessita de novas leituras para que possamos reavaliá-lo enquanto uma estética artística. Chegamos a comentar, anteriormente, sobre a complexidade do período romântico, o que lhe confere muitas faces, tal como as presentes em Herculano, mas tal empreitada geraria um número maior de páginas e fugiria de nosso propósito.

A obra de Alexandre Herculano tornou-se clássica também por ser vasta e plural, e como tal deve ser encarada. O momento é de sempre “tirar o pó” de alguns autores que, por já possuírem uma considerável obra crítica, são postos nas estantes das bibliotecas como se tudo o que pudesse ser dito, já o foi. Seguindo a afirmativa de Ítalo Calvino<sup>3</sup>, *Lendas e Narrativas* é um livro que, assim como todo clássico, não

---

<sup>3</sup> No prólogo de seu livro *Por que ler os clássicos*, Calvino levanta inúmeras possibilidades de se conceituar o que seria um clássico literário. Ele elenca um total de 14 significados para o conceito, e o

terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. A insatisfação com o presente em que vive não é única do narrador de *O pároco de aldeia*. Está na comédia grega de Aristófanes, assim como nos livros de nossa geração. Sendo assim, esse artigo busca chamar atenção não apenas para o caso de Alexandre Herculano, e sim para toda e qualquer obra da literatura clássica que esteja à espera de uma revisitação e de um olhar que a liberte de uma classificação categórica.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, L. Z. Teoria da Narrativa: o romance como epopeia burguesa. In: *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: FCL/Unesp, 1998.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COMPAGNOM, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História Literária de Portugal*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

HERCULANO, Alexandre. O pároco da aldeia. In: *Lendas e narrativas*. Tomo II. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975.

HOBBSAWN, Eric J. *A era das revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

MATHIESSEN, Ann-Marie. A ironia romântica na obra novelística de Alexandre Herculano. *XV Skandinaviske romanistkongress*. N. 16. 2ºsem. 2002. P.1023-1028. Disponível em <<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25197/16-02.pdf?sequence=1>>. Acesso em 09/05/2013.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1970.

PESSOA, Fernando. *Poesia Completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

---

que aqui se faz referência é o de número 6: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.” (CALVINO, 2011, p.11).

## A BABEL FELIZ: O PRAZER DO TEXTO EM O OVO E A GALINHA DE CLARICE

LISPECTOR

*HAPPY BABEL: THE PLEASURE OF THE TEXT IN O OVO E A GALINHA, BY  
CLARICE LISPECTOR*

Maiara Usai Jardim<sup>1</sup>Evely Vânia Libanori<sup>2</sup>

**RESUMO:** Roland Barthes é conhecido por conceber o texto como objeto de prazer e por classificá-lo em texto de prazer (*plaisir*) e texto de fruição (*jouissance*). Neste artigo, busca-se traçar uma relação entre o pensamento de Barthes (1996) em *O prazer do texto* e o conto *O ovo e a galinha*, de Clarice Lispector. Assim, o objetivo do trabalho é discutir o prazer do texto na obra segundo as noções cunhadas por Barthes mediante a análise da estrutura do conto. Os resultados da pesquisa demonstram uma afinidade do conto *O ovo e a galinha* com o texto de fruição.

Palavras-chave: Roland Barthes; *O ovo e a galinha*; Clarice Lispector.

**ABSTRACT:** Roland Barthes says that the text is a pleasure object. He classified texts into texts of pleasure (*plaisir*) and texts of bliss (*jouissance*). This paper aims to discuss the relation between Barthes' ideas in his book *The Pleasure of the text (Le Plaisir du texte)* and the short story *O ovo e a galinha* written by Clarice Lispector. In other words, the purpose of this paper is to analyze the structure of *O ovo e a galinha* according to Barthes' notions about texts of pleasure and ecstasy. The results of the study show the short story is a text of bliss.

Keywords: Roland Barthes; *O ovo e a galinha*; Clarice Lispector.

A transição do Estruturalismo para o Pós-estruturalismo é marcada por uma série de transformações sociais na França, especialmente aquelas referentes a 1968.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras, Literatura, UEM.

<sup>2</sup> Doutora em Letras, Literatura, UEM.

Essas mudanças atingiram também o texto literário que, até o momento, era considerado em sua imanência.

Roland Barthes moveu-se entre o Estruturalismo e o Pós-estruturalismo. Desde o início de sua trajetória, ele estava adiante de seu tempo e inseria outras teorias em seus trabalhos. A própria escrita do autor era repleta de neologismos e fugia aos padrões do estruturalismo, dando uma liberdade de significação ao seu texto. Na sua primeira fase, Barthes crê que possa existir uma “ciência” da literatura que privilegie a forma do fenômeno literário.

Na década de setenta, no contexto do Pós-estruturalismo, Barthes (1996) lança o livro *Le plaisir du texte* (1973), traduzido para o português como *O prazer do texto*, cuja linguagem é hermética e extremamente metafórica. Quando escreveu este livro, ele já não tinha as mesmas concepções influenciadas pelo pensamento estruturalista. Isso significa que, para ele, a leitura também se tornou um processo de “escrita”, por meio da qual se deve vagar por entre as possibilidades do significante. A significação, antes fechada pelo Estruturalismo, agora passa a permitir a liberdade.

O autor cria uma teoria do prazer textual e aborda uma oposição entre dois tipos de prazeres<sup>3</sup>: o prazer (*plaisir*) e a fruição (*jouissance*). Enquanto o texto de prazer é legível, ou seja, sabe-se como lê-lo, o texto de fruição exige uma sensação de incompletude que traz desconforto e, talvez, tédio, causando uma crise entre a linguagem e o leitor, que tem seus valores prévios desestabilizados. Portanto, o texto de fruição é um texto “escrevível”, isto é, que necessita que o leitor o “reescreva”.

Por meio dos conceitos de Barthes (1996), almeja-se analisar o conto *O ovo e a galinha* para observar como acontece o prazer do texto e como esse prazer é construído mediante a estrutura do texto. Para isso, distingue-se o texto de prazer do

---

<sup>3</sup> A palavra “prazer” é frequentemente usada para se referir aos tipos de prazeres em geral (*plaisir* e *jouissance*), além de se referir especificamente a um prazer específico (*plaisir*). “O ‘prazer’ é portanto aqui (e sem poder prevenir), ora extensivo à fruição, ora a ela oposto” (BARTHES, 2006, p. 28).

texto de fruição e, a seguir, analisa-se a relação entre o pensamento de Barthes e *ovo e a galinha*.

## OS PRAZERES DO TEXTO

Em *O prazer do texto*, Barthes inicia abordando o “contra-herói”, aquele leitor que se submete ao prazer do texto e, em decorrência disso, aceita a mistura de linguagens inconciliáveis, as contradições lógicas e a ironia. A partir dessa noção, afirma que “o texto de prazer é Babel feliz” (BARTHES, 1996, p. 8), em que o leitor atinge a fruição por meio do convívio entre as linguagens.

A distinção entre prazer e fruição, segundo o próprio Barthes (1996, p.8), é esquiva: “terminologicamente isto ainda vacila, tropeço, confundo-me. [...] a distinção não será de origem de classificações segura”. Assim, o teórico afirma que a separação entre esses conceitos não é estanque.

O prazer da leitura é fruto da escrita no prazer, no entanto, o inverso não é possível, ou seja, a escrita no prazer não pode assegurar uma leitura de prazer. Cabe ao escritor apenas criar um espaço de possibilidade de fruição. Portanto, o escritor se aventura pela linguagem e se dirige ao leitor para que o leia. Contudo, o leitor não possui uma imagem ou fisionomia para o escritor, é meramente um campo de possibilidade.

O texto que não atinge o leitor é um “texto frígido”, que se mostra indiferente, apático. Todo texto, antes que nele se forme o desejo pela leitura, é um texto frígido. Para que o texto chegue ao leitor, ele tem que possuir o intuito de atingi-lo. A própria escritura, definida como “ciência das fruições da linguagem, seu *kama sutra*” (BARTHES, 1996, p. 11, grifo do autor), é prova de que há esse objetivo.

O prazer da leitura advém das rupturas, da linguagem redistribuída em duas margens: de um lado, uma margem que representa a cultura por copiar a língua

canônica; de outro, uma margem instável e subversiva que marca a destruição da cultura. “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica” (BARTHES, 1996, p.12), uma vez que o que provoca o desejo é a fissura que há entre a cultura e sua destruição.

O valor do prazer do texto provém da duplicidade entre a cultura e sua subversão. Embora a destruição da cultura possa parecer privilegiada pela violência que encerra, o prazer do texto está na fenda, movimento de aparecimento e desaparecimento, na revelação progressiva. “Se você mete um prego de madeira, a madeira resiste diferentemente conforme o lugar em que é atacada: diz-se que a madeira não é isotrópica: as margens, a fenda, são imprevisíveis” (BARTHES, 1996, p. 50). Desse modo, o texto pode oscilar entre a cultura e a subversão da cultura.

Para o teórico, há dois tipos de leitura: (1) a leitura que busca somente ao desenvolvimento da fábula, não notando os pormenores da linguagem e (2) a leitura que se prende aos detalhes do texto. O primeiro tipo de leitura é aquele que permite saltos para antecipar episódios. O segundo tipo de leitura seria aplicado aos textos que Barthes chama de modernos. Consequentemente, a leitura desse texto feita às pressas resulta em fracasso: “leiam depressa, por fragmentos um texto moderno, esse texto torna-se opaco, perempto ao nosso prazer: vocês querem que ocorra alguma coisa, e não ocorre nada; pois *o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso [...]*” (BARTHES, 1996, p. 20, grifo do autor).

Antes de apresentar a definição do texto de prazer e fruição, Barthes (1996) declara que não se pode dizer se um texto é bom ou ruim por meio do prazer. Isto significa que não se podem empregar esses conceitos em sentido valorativo. Conforme, o teórico, o texto de prazer é:

Aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* de leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de

seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1996, 21-22, grifo do autor).

Enquanto o prazer é passível de ser dito, a fruição se inscreve no indizível e se relaciona com o enfadamento: “O enfado não está longe da fruição: é a fruição vista das margens do prazer” (BARTHES, 1996, p.36).

Portanto, a partir dos apontamentos sobre o texto de prazer e fruição, pode-se observar que Barthes, embora ainda tenha se atrelado ao texto, já começa a demonstrar a importância do leitor, antes visto como passivo, para a construção do texto.

### *O OVO E A GALINHA E O PRAZER DO TEXTO*

O conto *Ovo e a galinha*, de Clarice Lispector, se encontra na obra *Legião Estrangeira*, publicada em 1964. De modo geral, o conto se refere a uma mulher que, ao fritar ovos na cozinha para o café da manhã, é levada a reflexões filosóficas acerca do ovo e da galinha e, por extensão, acerca do enigma que há no surgimento da vida e na maternidade.

*O Ovo e a galinha* pode ser considerado um conto de fruição, ou seja, um texto que causa sentimento de perda e desconforto ao subverter a cultura, que apresenta uma relação de crise com a linguagem, alimentando os questionamentos sobre o estabelecido. Os elementos que o tornam um conto de fruição ao subverter a cultura são: os monólogos interiores, que desaceleram o fluxo narrativo; o conflito centrado na narradora protagonista; a epifania; a ausência de outras personagens que não sejam a narradora protagonista; as repetições; as constantes indagações; a pontuação entrecortada pelos travessões; as aliterações e assonâncias; as comparações, adjetivações e metáforas insólitas; e a intertextualidade.

O início do conto parece atender aos pressupostos convencionais do gênero,

como atesta o excerto: “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo” (LISPECTOR, 1999, p. 51). No entanto, logo depois, abrem-se as comportas para o monólogo interior. Em alguns momentos, a personagem volta ao mundo factual e, então, aparecem algumas breves referências ao espaço e ao tempo (edifício, cozinha, manhã), categorias narrativas que compõem o universo ficcional: “De repente olho o ovo na cozinha e só vejo nele a comida” (LISPECTOR, 1999, p.55). Novamente há uma sequência de monólogo interior, que é interrompida pela diminuta narração: “Pego mais um ovo na cozinha, quebro-lhe a casca e forma” (LISPECTOR, 1999, p. 56). Após mais momentos de monólogo interior, a personagem narra: “Os ovos estalam na frigideira, e mergulhada no sonho preparo o café da manhã. Sem nenhum senso de realidade, grito pelas crianças que brotam de várias camas, arrastam cadeiras e comem, e o trabalho do dia amanhecido começa [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 58). Em seguida, jorra o monólogo interior mais uma vez.

Desse modo, o que se pode observar é que os acontecimentos do conto são poucos. O monólogo interior toma conta do texto em detrimento da ação. Isso torna predominante o tempo psicológico que faz segundos durarem longamente. O edifício, a cozinha e a manhã são as poucas referências ao espaço e ao tempo físico. *O ovo e galinha* não atende aos preceitos clássicos do conto. Apesar de manter contato com a realidade, o conto coloca em suspensão os elementos que atam o texto às referências relativas à realidade. Por isso, trata-se de um conto sobre o qual é difícil resumir a fábula ou analisá-lo seguindo as convenções estritamente estruturalistas.

O leitor de *O ovo e galinha* deve se encaixar no perfil do “contra-herói” de Barthes (1996), aceitando os paradoxos, as metáforas insólitas e as insistentes indagações e reflexões da personagem a respeito da natureza do ovo e da galinha. Entre o conto e o leitor, há um espaço de possibilidade de fruição, ameaçado de cair na frigidez do desinteresse do leitor. A leitura aqui não pode estar simplesmente

interessada no desenvolvimento da fábula, mas deve alimentar o gosto pelo detalhe, pelas minúcias e desdobramentos do monólogo interior.

Com poucas marcas narrativas, a reflexão toma o conto. Esse fato corrobora para que haja uma oscilação entre a cultura e a subversão. Espera-se, de acordo com o conto clássico, que o gênero possua um núcleo narrativo. Embora se mantenha ao redor de um episódio, predomina o monólogo interior na obra. Por conseguinte, cria-se uma fenda: na mesma medida em que o conto mantém convenções (o único episódio), ele foge ao gênero quando conduzido pelas digressões da personagem. Em termos quantitativos, entretanto, o conto apresenta-se mais inclinado para a subversão da cultura do que para sua manutenção.

Assim, em vez de contentar, de preencher a expectativa da fôrma da cultura, o conto rompe com a cultura e se vincula a uma prática de leitura que não conforta. A personagem, em seu estado de “perda”, de questionamento, de epifania, conduz também o leitor à perda. Segundo Benedito Nunes (1995, p. 91-92):

*O ovo e a galinha é todo um jogo de linguagem entre palavra e coisa. Como numa fantasia verbal onírica, as frases-feitas, semelhantes às dos antigos livros escolares de leitura (“O cão vê o ovo? Só as máquinas veem o ovo. O guindaste vê o ovo.”); o disparate (“Ao ovo dedico a nação chinesa. O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pensou.”); a paródia filosófica (“Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei.”); o paradoxo (“O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo é o que me dá o propriamente dito.”) sucedem-se, alternam-se e misturam-se num ritmo febril e alucinatório, retomando de parágrafo a parágrafo ao longo de cadeias de significantes em que a palavra *ovo* é reiterada.*

Em vez de um conflito com uma personagem com o meio ou com uma força superior, o conflito do conto se encerra na própria personagem: é uma tensão originária do mistério da vida. A personagem é jogada, a partir do contato com o ovo no café da manhã, para um estado de epifania, ou seja, questionamentos são revelados por meio da quebra da relação automatizada com o ingrediente do café da manhã, o ovo. Em nível textual, a epifania da personagem desemboca numa escrita com

considerações filosóficas e metafísicas.

A epifania, desencadeando o monólogo interior, leva a um monólogo que, ao considerar o leitor, não deixa de ser uma espécie de diálogo. Assim, abre-se um espaço para o leitor através das reflexões da personagem que vão contra o senso comum. De acordo com Sá (1979, p. 142):

Para muitos leitores, essa perspectiva [o monólogo] parece monótona. Resgata-se, neste caso, a monotonia com a profundidade e a riqueza, porque este é um modo fundamental de colher, ao vivo, as indagações íntimas do homem a respeito do ser.

A monotonia é o tédio com o qual se coleta as reflexões profundas sobre a existência. Esse enfadamento vem ao encontro da definição que do texto de fruição de Barthes (1996), pois o tédio é uma demonstração do desconforto que os alicerces do leitor sofrem.

Já não há multiplicidade de personagens no conto. Todo conto baseia-se apenas na personagem, que, na verdade, é narradora e protagonista do conto. Outras figuras são citadas. No entanto, como não agem, essas *personas* não constituem personagens: “Sem nenhum senso de realidade, grito pelas *crianças* que brotam de várias camas, arrastam cadeiras e comem [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 58, grifo nosso). A personagem interage, sem correspondência mútua, apenas com o ovo, incapaz de tornar-se personagem pelo seu caráter inanimado. Porém, o ovo ao mesmo tempo em que é objeto inerte de reflexão, é também o enigma vital pulsante.

A fala da personagem ao objeto inanimado forma uma espécie de apóstrofe que resulta em uma momentânea prosopopeia: “Você é perfeito, ovo. Você é branco. — A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez. [...] Eu te amo, ovo. Eu te amo como uma coisa nem sequer sabe que ama a outra coisa” (LISPECTOR, 1999, p. 52). Essas apóstrofes estão presentes em curtos momentos. Logo depois, a personagem volta a empregar a terceira pessoa do singular para se referir ao ovo: “Não toco *nele*

[no ovo]” (LISPECTOR, 1999, p. 52).

Um dos traços mais característicos de Clarice Lispector é a repetição. Entretanto, não se trata de uma repetição monótona, mas aquela que enfatiza a intensidade dos sentimentos. Esse recurso utilizado por Lispector atinge desde classes de palavras (verbos, substantivos etc.) até às frases. Justamente essa repetição aproxima a obra do gênero lírico. Além da intensidade emocional, a repetição também marca a procura da personagem por respostas às suas considerações filosóficas. Ao mesmo tempo em que aparentemente escasseia a linguagem, gera novos sentidos.

O trecho, a seguir, será usado para exemplificar a problemática que envolve a repetição:

*Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. — No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. — Só vê o ovo quem já o tiver visto. — Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. — Ver o ovo é a promessa de um chegar a ver o ovo. — Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. — Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. — O ovo não em um si-mesmo. Individualmente ele não existe (LISPECTOR, 1999, p. 51, grifo nosso).*

Nesse excerto, nota-se a repetição dos verbos sinônimos “olhar” e “ver”, do verbo “haver” e do substantivo “ovo”. As palavras “olho” e “ovo”, que marcam a primeira sentença, parecem ressaltar o formato do ovo, evocado pela forma da vogal “o”. O verbo “ver” juntamente com o verbo “olhar” reiteram as percepções visuais do ovo e quebram a automatização dos sentidos. No caso do verbo “haver”, a repetição de “há” assinala a introdução do paradoxo: “se é que há pensamento; não há; há o ovo” (LISPECTOR, 1999, p. 51).

A repetição também encerra uma reafirmação: “A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez” (LISPECTOR, 1999, p. 52, grifo nosso). Por outro lado, pode ser explicativa: “O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se. — O ovo desnuda a

cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. *O ovo expõe*” (LISPECTOR, 1999, p. 52, grifo nosso). Outras vezes demonstra o questionamento crescente da personagem: “*O ovo me idealiza? O ovo me medita? [...] O ovo é basicamente um jarro?*” (LISPECTOR, 1999, p. 52).

De acordo com o pensamento de Barthes (1996), a repetição pode tanto ser usada para o texto de prazer quanto para o texto de fruição. Nos textos da cultura de massa, a reiteração faz parte de seu cerne. No entanto, é uma repetição confortável, estabilizadora, enquanto que a repetição do texto de fruição causa estranhamento:

Somente que: para a repetição ser erótica, cumpre que ela seja forma, literal, e, em nossa cultura, esta repetição afixada (excessiva) volta a ser excêntrica e repelida para certas regiões marginais da música. A forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa: repetem-se os conteúdos, os esquemas ideológicos, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, ocorrências diversas, mas é sempre o mesmo sentido. Em suma, a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, suculenta por sua novidade [...] (BARTHES, 1996, p. 56).

Assim, a repetição em *O ovo e a galinha* é aquela que, apesar de ser marcada pela recorrência, apresenta a novidade de um olhar de quem vê no ovo um objeto que não é totalmente compreendido ou conhecido. O excesso é a intensidade que aponta a desesperada procura por resposta aos questionamentos que a epifania causa.

Em alguns casos, a repetição cria um paralelismo entre as sentenças do mesmo parágrafo, surgindo como continuidade de um pensamento, o qual não aparece completo. Então, surgem as anáforas e as frases fragmentadas:

A galinha não queria sacrificar a sua vida. *A que* optou por querer ser “feliz”. *A que* não percebia que, se passasse a vida desenhando dentro de si como numa iluminura o ovo, ela estaria servindo. *A que* não sabia perder a si mesma. *A que* pensou que tinha penas de galinha para se cobrir por possuir pele preciosa, sem entender que as penas eram exclusivamente para suavizar a travessia ao carregar o ovo, porque o sofrimento intenso poderia prejudicar o ovo. *A que* pensou que o prazer lhe era um dom, sem perceber que era para que ela se distraísse totalmente enquanto o ovo se fazia. *A que* não sabia que “eu” é apenas uma das

palavras que se desenha enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada. *A que* pensou que “eu” significa ter um si-mesmo” (LISEPCTOR, 1999, p. 56, grifo nosso).

Apesar de ser facilmente constatável que se faz menção à galinha, as sentenças iniciadas por *a que* levantam uma busca textual por índices que possam demonstrar a qual substantivo se refere. O ponto final mantém em clausura um todo de sentido. É incomum o uso do pronome *que* substituindo um substantivo fora do período em que o pronome *que* está. Situação semelhante acontece com o trecho, no qual *cujo e aquele de quem* iniciam frases recuperando um elemento da outra frase já encerrada:

Mas é que ninguém sabe como se sente por dentro aquele cujo emprego consiste em fingir que está traindo, e que termina acreditando na própria traição. Cujos emprego consiste em diariamente esquecer. Aquele de quem é exigida a aparente desonra (LISPECTOR, 1999, p. 59).

O pronome *cujo e aquele de quem* se referem a “aquele cujo emprego consiste em fingir que está traindo, e que termina acreditando na própria traição”. Logo, por mais que seja possível refazer o itinerário e encontrar a quem se referem os pronomes, a construção com pronomes que relacionam um elemento antecedente com outro subsequente não são habituais em períodos diferentes, separados uns dos outros por ponto final.

Na oração “O ovo expõe” (LISPECTOR, 1999, p.52), por exemplo, a personagem usa o substantivo ao lado de um verbo, tipicamente transitivo, mas como se ele fosse intransitivo, causando assim uma indagação ao leitor: O que o ovo expõe? Parece que falta o objeto direto para que a sentença possa se fechar. Constitui-se, dessa maneira, um vazio que deve ser preenchido pelo leitor. As indagações durante o monólogo interior também tecem lacunas que evocam a imagem do leitor virtual: “O ovo me idealiza? O ovo me medita?” (LISPECTOR, 1999, p. 52); “Como poderia a galinha se entender se ela é a contradição do ovo?” (LISPECTOR, 1999, p. 55).

As sentenças nominais parecem fazer ecoar a caracterização da galinha: “Ovo é a alma da galinha. *A galinha desajeitada. O ovo certo. A galinha assustada. O ovo certo.* Como um projétil parado. Pois ovo é ovo no espaço. *Ovo sobre azul*” (LISPECTOR, 1999, p.52). O estado estático do fluxo temporal no monólogo interior é ressaltado por essas sentenças que não trazem a ação do verbo, mantendo a galinha e o ovo como objetos para a descrição da personagem.

Conjuntamente, pronomes relativos iniciando frases, orações incompletas e sentenças nominais contribuem para dar ares de fragmentação ao pensamento e, acima disso, à narrativa, principalmente se for associado a esses fatos as poucas menções espaciais e temporais, bem como a escassez de fábula.

A repetição ainda vai além. O texto é marcado pelas indagações: “O cão vê o ovo?” (LISPECTOR, 1999, p. 51); “Será que sei do ovo?” (LISPECTOR, 1999, p. 52); “O ovo me idealiza? O ovo me medita?” (LISPECTOR, 1999, p. 52); “O ovo é basicamente um jarro? Terá sido o primeiro jarro moldado pelos etruscos?” (LISPECTOR, 1999, p. 53); “Ou é isso mesmo que eles querem que me aconteça, exatamente para que o ovo se cumpra? É liberdade ou estou sendo mandada?” (LISPECTOR, 1999, p. 59). A pontuação enfatiza os travessões cortantes:

— “Mãe é para isso. — O ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para a sua época. — Ovo por enquanto será sempre revolucionário. — Ele vive dentro da galinha para que não o chamem de branco. O ovo é branco mesmo. Mas não pode ser chamado de branco” (LISPECTOR, 1999, p. 53).

As aliterações e assonâncias, repetições de consoantes e vogais, também ocorrem: “Ainda estava vivo. — Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, o ovo é óbvio” (LISPECTOR, 1999, p. 51, grifo nosso). Em alguns casos chega a formar rimas toantes internas no texto: “ovo visto, ovo perdido” (LISPECTOR, 1999, p. grifo nosso).

No conto, além da repetição e fragmentação, podem-se verificar as comparações

insólitas — “o ovo é supervisível como há sons supersônicos” (LISPECTOR, 1999, p. 51) — a adjetivação incomum a determinado substantivo — “Como o mundo, o ovo é óbvio” (LISPECTOR, 1999, p. 51), a metáfora incomum — “A galinha é um grande sono” (LISPECTOR, 1999, p. 54).

Por meio desses recursos, a personagem cria comparações entre a galinha e o sono, entre os sentidos (visão e audição), entre a intuição que a palavra “óbvio” supõe e o ovo na qualidade de “objeto” perceptível. Essas comparações trazem à tona a quebra do senso comum, afinal, como poderia um ovo ser óbvio?

Quanto ao paradoxo do conto, ele está na tentativa de entendimento, pois para a personagem, assim como é para G.H. em *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector, o entender não é realmente compreender: “Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo” (LISPECTOR, 1999, p. 52). Para ela, entender não é entender, pois apreender sensorialmente é diferente de apreender cognitivamente, da mesma forma que “a veracidade do ovo não é verossímil” (LISPECTOR, 1999, p. 53), que “[...] ser leal é ser desleal para com todo o resto” (LISPECTOR, 1999, p. 58). Em resumo, pode-se afirmar que a personagem privilegia a compreensão sensorial em relação à racional.

A intertextualidade com os ditados populares e com frases conhecidas também está presente: “De ovo a ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu” (LISPECTOR, 1999, p. 52). A personagem une, em um só período, vários intertextos: o ditado popular “de grão em grão a galinha enche o papo” e a frase amplamente conhecida de Antoine de Saint- Exupéry que diz: “só se vê bem com o coração, o essencial é invisível aos olhos”.

Desse modo, todos esses elementos elencados (monólogos interiores, o conflito centrado na narradora protagonista; a epifania; a ausência de outras personagens que não sejam a narradora protagonista; as repetições; as indagações; a pontuação

recortada pelos travessões; as aliteraões e assonâncias; as comparaões, adjetivaões e metáforas insólitas; e a intertextualidade) apontam para a subversão da cultura e, conseqüentemente, para o texto de fruição. A leitura do conto vem acompanhada do sentimento de perda e desconforto de que fala Barthes. Portanto, o leitor de *Ovo e a galinha* deve ser o “contra-herói”, aquele que aceita no conto tudo aquilo que foge da sua estrutura convencional. Assim, a leitura não é centrada na fábula, mas nas minúcias do monólogo interior.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, segundo Barthes (1996), um conto de prazer é passível de ser dito, *O ovo e a galinha* faz a trajetória oposta. Após a leitura do conto, por não haver fábula, o que resta é o indizível, o novo, a exceção. É preciso refazer o percurso do texto para ir coletando detalhes e, aos poucos, tentar juntar as peças que formam o conto. Uma leitura que busque o desenvolvimento da fábula torna-se estéril, pois os acontecimentos estão na linguagem, não nos fatos. Diante do novo, das indagaões, o leitor é convidado a ser participante do processo de reescritura do conto.

O leitor deve ser o “contra-herói” que aceita falta de fábula, as poucas marcas temporais e espaciais, a ausência de mais de um personagem paradoxo, o conflito interiorizado, a epifania, o monólogo interior, a repetição (vocal, consonantal, vocabular e frasal), a fragmentação da frase, a reiteração de indagaões, a pontuação entrecortada por vários travessões, as comparaões insólitas, a adjetivaão incomum, a metáfora, o paradoxo e a intertextualidade.

A fenda entre a cultura e sua subversão vem da manutenção das características do conto tradicional, considerando que não se pode inovar desvinculando o texto totalmente dos padrões já estabelecidos, e da inserção de todos os elementos destabilizadores elencados acima.

Em suma, *O ovo e a galinha* é a Babel feliz, em que há a coabitação de diferentes recursos linguísticos que provocam o “desconforto” do texto de fruição. Portanto, o espaço de fruição está criado para o leitor.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

## WUTHERING HEIGHTS: TRAJETO DE UMA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

### WUTHERING HEIGHTS: *THE TRAJECTORY OF A CINEMATIC ADAPTATION*

Tassia Kleine<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem o objetivo de analisar a adaptação fílmica do romance *Wuthering Heights*, publicado em 1847 por Emily Brontë, realizada sob a direção de Andrea Arnold, em 2011. Traçaremos um breve panorama histórico das adaptações cinematográficas de *Wuthering Heights* para, enfim, determo-nos em nosso objeto. Será central à nossa análise a proximidade da realização fílmica em questão com a interpretação do romance que encontramos no texto *Emily Brontë*, de Bataille.

Palavras-chave: *Wuthering Heights*; adaptação cinematográfica; Andrea Arnold.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the cinematic adaptation of Emily Bronte's 1847 novel *Wuthering Heights*, accomplished under the direction of Andrea Arnold, in 2011. A historical overview of *Wuthering Heights*' cinematic adaptations will be sketched before we focus on our main subject, which we will analyze mainly under the light of the proximity between the cinematic adaptation and the interpretation of the novel offered by Bataille's text *Emily Brontë*.

Keywords: *Wuthering Heights*; cinematic adaptation; Andrea Arnold.

### WUTHERING HEIGHTS ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

*Wuthering Heights* (*O morro dos ventos uivantes*, na tradução de 1947 de Raquel de Queiroz), publicado em 1847, não é um romance cujas características se insiram nos padrões predominantes de sua época. O conflito que prevalece no romance de Emily Brontë não se dá entre bem e mal ou virtude e ignomínia, conforme ocorre na obra de escritores que se destacaram no período vitoriano, como Arthur Conan Doyle, Charles Dickens, William Makepeace Tackeray e mesmo de sua irmã, Charlotte Brontë (SHAPIRO, 1969, p. 284). No que diz respeito ao estilo, sua escrita não possui a

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários, UFPR.

elegância e a organização que levaram à consagração os textos literários do período, conforme afirma Melvin R. Watson:

Considerado como um romance deste tipo, ele é um fracasso total, mal organizado e mal contado, com dois heróis – Edgar Linton e Hareton Earnshaw –, nenhum sendo forte ou proeminente o suficiente para conduzir a história, e com um vilão que se sobrepõe à ação e que é, ao fim, triunfantemente unido à heroína, que havia morrido no meio do livro. O esquema se torna, então, indiscutivelmente confuso, o ponto de vista evidentemente estranho, a presença de duas gerações desnecessária e a conclusão uma caricatura de justiça poética (WATSON, 1949, p. 88, tradução minha).

Não chega a surpreender que não haja univocidade entre aqueles que se arriscaram a escrever sobre o livro entre 1847 e 1848 — a não ser a respeito do sentimento de estranheza e da incomparabilidade do volume com qualquer outra produção conhecida até então. Sobre outros aspectos, as opiniões são diversificadas, sendo possível encontrarmos nas resenhas desde a espantosa sugestão de lermos *Jane Eyre* (de Charlotte Brontë, que o lança com o pseudônimo masculino Currer Bell) e queimarmos *Wuthering Heights*<sup>2</sup> até o reconhecimento do poder da narrativa<sup>3</sup>, embora com ressalvas no que diz respeito à maturidade do escritor (Emily publicava no período com o pseudônimo masculino Ellis Bell).

Este deslocamento do texto em relação à sua época gera efeito que não parece passível de reprodução, entre os espectadores do século XX em diante, por meio de adaptação fílmica que indique seu texto base. Com o afastamento temporal e a gradual assimilação da obra de Emily Brontë se garantiu, afinal, seu estabelecimento entre o cânone, e a vinculação direta de um filme com o romance gera o reconhecimento e o atrelamento da produção cinematográfica a qualidades do texto literário evidentes à crítica e ao público em geral.

---

<sup>2</sup> Resenha sem indicação de autoria, encontrada na Paterson's Magazine (EUA) de 1848. Disponível em: <<http://wuthering-heights.co.uk/reviews.htm>>. Acesso em: 6 maio 2013.

<sup>3</sup> Outra resenha anônima, disponível no mesmo link e publicada originalmente em um exemplar da revista britânica Examiner, de 1848.

Em 1920, por exemplo, foi lançado o filme homônimo que é provavelmente a primeira adaptação cinematográfica do romance<sup>4</sup>. Embora as cópias do filme tenham sido perdidas<sup>5</sup>, há informações a respeito dele que constituem indício de sua inserção no projeto de validar o cinema como mídia artística por meio da transposição intersemiótica de textos literários reconhecidos. Conforme informação encontrada no site *Internet Movie Database*, a produção de 1920 inseriu, em seu enredo, ambas as gerações familiares presentes no romance. Nota-se, assim, que o projeto de Bramble é o de não abrir mão do ato de *referenciar os acontecimentos narrados* no romance no decorrer de sua adaptação, talvez em detrimento de certos efeitos e significados. Conforme Clüver explicita em seu artigo *Da transposição intersemiótica*, uma adaptação é caracterizada pela retomada de *significados*, de *referente* e/ou de *efeitos* do texto base — a opção pela ênfase em uma destas instâncias custará, invariavelmente, a redução da atenção a determinados aspectos de outra.

Como Bazin ressalta em seu artigo *Por um cinema impuro*, com a sofisticação dos recursos e com o avanço na história e na hierarquia do gênero cinematográfico, ampliam-se a autonomia e a especificidade do cinema (BAZIN, 1991, p. 88). Para Stanley Kubrick (1960/61), este amadurecimento se dará por meio de formulações fílmicas que sejam fieis a suas próprias regras midiáticas, mantendo-se em vista os pontos *interpretados* como centrais do texto base (KUBRICK, 1960/61, s/p) – ou seja, cria-se uma nova obra partindo-se da interpretação, atividade em geral centralizada na figura do diretor. Às operações que caracterizam uma adaptação da literatura ao cinema se concede, assim, liberdade que inviabiliza a crítica que toma por menos artístico/criativo o filme que dialoga em tal intensidade com o texto literário.

---

<sup>4</sup> *Wuthering Heights*. Direção: BRAMBLE, Albert Victor. Londres: British Ideal Films, 1920. 90 min. Mudo, PB, 35 mm.

<sup>5</sup> Embora as cópias do filme tenham sido perdidas, é possível encontrar informações sobre este no IMDb. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0011886/>>. Acesso em: 25 maio 2014.

Nesse sentido, é interessante notarmos que a adaptação cinematográfica de *Wuthering Heights* imediatamente posterior à de *Bramble*, lançada em 1939 e dirigida por William Wyler, suprime a parte do romance que se desenrola a partir do capítulo XVI – o capítulo da morte de Catherine Earnshaw. Com interpretação que enfoca na paixão irrealizável entre Heathcliff e Catherine, o filme é o primeiro de uma sequência que optará por não apresentar os acontecimentos protagonizados pela geração da jovem Cathy. Apenas em 1992, com a versão dirigida por Kosminsky, voltamos a ter a segunda geração representada em filme.

A opção pela supressão de praticamente metade do livro em uma série de adaptações cinematográficas, enfatizando-se a infância do par, o surgimento e o fortalecimento do amor que desenvolvem um pelo outro, pode ser pensada como boa estratégia para atrair espectadores. Após a trajetória percorrida pela ideia do amor romântico<sup>6</sup> como base de uma constituição social, que se estabelece no século XIX, século de Brontë, e permanece forte no decorrer do século XX, os aproveitamentos estéticos de seus preceitos na tela se mostraram fortuitos no que diz respeito ao apelo ao público, além de atenderem à forma de organização institucional preconizada pela Igreja e pelo Estado, da qual a menor unidade seria a família ou o casal (BARBOSA, 2009, p. 21). Nota-se, nesse sentido, que a opção por adaptar *Wuthering Heights* com base nessa linha interpretativa decorre, em partes, de um projeto específico, do qual o filme de 1939 é não apenas pioneiro, mas também importante modelo. Observe-se, por exemplo, a fala de Nelly Dean ao ouvir que Heathcliff teria sido visto momentos antes de sua morte a cavalgar com uma mulher pelas montanhas:

— Não, morto não, Dr. Kenneth.  
Nem sozinho.

---

<sup>6</sup>A dissertação de mestrado de Karina Gomes Barbosa, intitulada *Um amor desses de cinema: os amores nos filmes de amor hollywoodianos — 1977-2007*, contém um panorama que elucida os principais movimentos deste trajeto.

Ele está com ela.  
Eles apenas começaram a viver.<sup>7</sup>

Enquanto no romance, embora neste também conste a sugestão do encontro de almas, o possível acontecimento, que conheceremos novamente na versão de Nelly Dean, propicia ao leitor efeito distinto daquele que se obtém com o filme:

Era de tarde, eu ia para Thrushcross Grange, estava escuro, ameaçando tempestade, e, ao fazer a curva do morro, encontrei um rapazinho tangendo à sua frente uma ovelha e dois cordeirinhos; o pequeno chorava, desadorado, e eu pensei que os carneiros se recusavam a acompanhá-lo ao redil.  
— Que foi que houve, homenzinho? — perguntei.  
O garoto gaguejou:  
— Lá está Heathcliff com uma mulher, bem ali, na ponta do morro! E eu não tenho coragem de passar! (BRONTË, 2010, p. 420)

Se a criada propõe para si e para Lockwood, que ouve o seu relato, um motivo por que o garotinho teria imaginado encontrar os fantasmas, essa explicação é insuficiente, em âmbito ficcional, quando consideramos o medo que os carneiros também sentem e o possível desconhecimento que o menino teria da história dos amantes. É notável que além do efeito associado à beleza de uma realização amorosa, que prevalece na construção fílmica de 1939, a construção no romance gera leve temor, evidenciando-se o caráter sobrenatural e assustador do reencontro dos protagonistas após sua morte.

Ao optar pelo abandono de certos referentes durante a prática da transposição intersemiótica, pode-se obter mais sucesso na realização da tradução de outros aspectos. O significado do amor entre Catherine e Heathcliff para os espectadores da versão de Wyler provavelmente se aproxima daquele que se obtém entre os leitores contemporâneos de Brontë, embora os efeitos sejam diversos: no filme, as

---

<sup>7</sup> (MACARTHUR; HECHT; HUSTON, 1939, tradução minha). Autoria do *script* da versão de 1939 disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0032145/>>. Acesso em: 25 maio 2014.

consequências violentas deste amor são abrandadas, sua intensidade se deixa perceber de maneira menos perturbadora.

Se o enfoque na relação amorosa justifica a tradição de se adaptar *Wuthering Heights* considerando-se apenas os eventos que antecedem a morte da protagonista feminina, nota-se que tal opção se faz devido a uma visada convencional, no século XX, de quais sejam os moldes comportamentais que acompanham a impossibilidade da realização amorosa. Pode-se afirmar que a primeira versão fílmica apresenta-nos os eventos que seguem à morte de Cathy sobretudo por um receio em desvincular-se da matéria narrada do romance — não havia, em 1920, convenções claras acerca de qual era a margem de manobra à realização de adaptações. Com a experiência do amor romântico como engenho fundamental à estruturação de nossa sociedade realizada, passamos a conhecer outra faceta desta configuração:

o amor, dessa vez finalmente vivenciado em toda a sua plenitude/exaustão pelos amantes, revelou suas facetas menos agradáveis: a rotina, o esgotamento, a prisão, o desgaste, a briga, a desilusão, a traição. O amor deixa de ser idílio para ser realidade complexa e antitética (BARBOSA, 2009, p. 22).

Os problemas que decorrem da realização plena do amor romântico ao longo do século XX fazem com que o desespero gerado pela não realização de uma paixão passem a ser menos evidentes aos espectadores. Como reação a essa constatação, é esperado que o filme de 1992 explicithe os tormentos do protagonista masculino após a morte de Catherine, subentendidos em sua intensidade inquestionável aos espectadores de até meados do século XX. Independentemente dos recursos empregados, é como manifestação do orgulho e da dor pela não realização amorosa que somos levados a interpretar a crueldade de Heathcliff em todas as versões fílmicas que antecedem o longa de Andrea Arnold.

O que se nota, realizando-se um levantamento bastante geral das adaptações que antecedem a de 2011, é um modo de compreensão do amor entre os protagonistas

precisamente enquadrado nos moldes do amor romântico: as *dificuldades* que enfrentam para sua união se originam dos elementos sociais circundantes, mas a sugestão do encontro de suas almas após a morte e/ou o desespero absoluto de Heathcliff após a morte de Catherine, sem consolo possível, indicam uma ligação pautada em elementos extraterrenos. Em Arnold, é notável o surgimento do amor devido às condições do entorno — amor este que se dirige não apenas ao outro, mas à *situação de vida a que se relaciona esta presença*. A paixão entre Heathcliff e Cathy apresenta-se como a paixão pela experiência comum de ambos na infância, que surge ao espectador em tons oníricos e irrompe em cena mesmo quando estamos diante de sua fase adulta – e mesmo após a morte de Catherine, que não suscita em Heathcliff o rancor usual da tradição de adaptações, mas sim uma série de lembranças de seu passado compartilhado com a amada.

Em termos formais, a tradição de adaptações de *Wuthering Heights* não contava, ainda, com um representante que lançasse, em outra mídia, um modo de organização narrativa que remetesse, devido à falta de equilíbrio entre os componentes, à dita deselegância, a julgar pela crítica do século XIX, do romance de Emily Brontë. Com a versão de Arnold, recria-se uma aproximação deste efeito aos espectadores regulares do cinema contemporâneo.

#### *WUTHERING HEIGHTS* DE ANDREA ARNOLD: UMA LEITURA BATAILLEANA

Após a inclusão da segunda geração familiar na adaptação cinematográfica de 1992, houve maior flexibilização a respeito dos recortes a serem realizados para as produções fílmicas de *Wuthering Heights*. Em 1998, as duas gerações voltam a figurar na adaptação para TV de David Skynner; a adaptação de 2009, dirigida por Coky Giedroyc, corta parte significativa do início da primeira metade do romance. Já a versão de 2011, de Andrea Arnold, em que nos deteremos agora, dialoga com a tradição de

adaptações de *Wuthering Heights* e se detém exclusivamente nos acontecimentos da primeira geração.

No romance de Emily Brontë, destaca-se a estrutura da narrativa. Ambientado inicialmente em 1801, o texto se abre com a voz do personagem Lockwood, que aluga a residência de Thrushcross Grange para cultivar seus hábitos solitários. Sendo a recepção do proprietário mais fria do que o esperado, ouvir a história de Nelly Dean a respeito das famílias Earnshaw e Linton se torna, para o viajante, distração das mais agradáveis. A grande maioria da matéria que compõe *Wuthering Heights* se constitui, assim, pelas percepções da criada Nelly Dean e pelo registro destas por parte de Mr. Lockwood, formando-se uma estrutura na qual uma narrativa abriga outra, ampliando-se o número de pontos de vista acerca de um mesmo objeto e, assim, tornando mais intrincadas as relações que se estabelecem na trama.

Pois bem, esta forma de estruturação narrativa não é referenciada na adaptação fílmica de Andrea Arnold — ao início do filme, encontramos Heathcliff já adulto, em meio a uma crise nervosa após a descoberta da morte da sua amada, pela qual se sente culpado. A cena de tensão é breve, acompanhada por construções imagéticas que fazem referência ao passado das personagens, e o filme passa, então, a representar a chegada de Heathcliff na região, com enfoque na maneira bruta como ele era tratado pela maioria dos membros da casa e nos momentos de infância ao ar livre com Catherine. A substituição da voz dos narradores pelo acesso direto às percepções de Heathcliff pode ser interpretada como uma forma de centralizar a narrativa fílmica no enigmático personagem, concentrando-nos nos possíveis significados de sua conduta — que vão ao encontro, de acordo com a leitura proposta por este artigo, às interpretações verificadas no texto *Emily Brontë*, de Georges Bataille<sup>8</sup>.

As cenas ao ar livre com Cathy pelas quais Heathcliff deixa, no filme de Arnold, sua memória vagar no momento do mais alto desespero, são, de acordo com Bataille,

---

<sup>8</sup> BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

chaves para o desencadeamento dos elementos que fundamentam a trama. No romance, o ideal de uma vida que transcorre sem ser impulsionada pelos interesses mundanos/econômicos é transposto ao plano sensível por meio das descrições da infância dos protagonistas. Conforme Bataille:

É a vida passada em corridas selvagens pela charneca, no abandono das duas crianças, que então não sofriam nenhuma coerção, nenhuma convenção (senão a que se opõe aos jogos da sensualidade; mas, em sua inocência, o amor indestrutível das duas crianças se colocava num outro plano) talvez mesmo este amor seja redutível à recusa de renunciar à liberdade de uma infância selvagem, que as leis da sociabilidade e da polidez convencional não modificaram (BATAILLE, 1989, p. 14).

O escritor francês continua seu raciocínio aludindo à coerção social que impossibilita o prolongamento deste sentimento de soberania infantil — “ela teria exigido que eles se submetessem às convenções racionais dos adultos: racionais, calculadas de tal maneira que delas resultasse o proveito da coletividade” (BATAILLE, 1989, p. 15) —, coerção à qual Catherine cede ao se casar com Edgar Linton e à qual Heathcliff, ao notar-se preterido, combate com furor implacável.

É, enfim, à força do seu modo de vida na infância, ao lado de Cathy, que Heathcliff se devota. A soberania deste momento, que supera, na percepção individual do protagonista, aquilo que é considerado bom e adequado, é expressa por Andrea Arnold por meio de imagens em que as texturas, os volumes e as cores da matéria que compõe o espaço ficcional são ressaltados ao ponto de adquirirem ares oníricos. Ou seja, por meio de linguagem cinematográfica busca-se dimensionar a importância destes momentos, dos quais ambos — mesmo Cathy, que faz a escolha de se afastar — sentem-se subitamente arrancados:

Mas imaginemos que aos 12 anos de idade eu fosse arrancada a *Wuthering Heights*, a tudo que me cercara a meninice, ao que representava tudo para mim – e nesse tempo era Heathcliff esse tudo – e de repente me visse transformada na Sra. Linton, dona de Thrushcross Grange, na mulher de um estranho, uma exilada,

uma proscrita do que fora o meu mundo... faça agora uma ideia do abismo em que me via afundada! (BRONTË, 2010, p. 159)

De acordo com Bataille, é ao impossível e mesmo à morte que Heathcliff não admite renunciar, deleitando-se em transgredir as normas de conduta da sociedade que o afasta de seu paraíso infantil. E não se pode dizer que é sem consciência do significado de suas atitudes que Heathcliff segue sua linha comportamental:

É fácil ver que o princípio desse mundo real não é verdadeiramente a razão, mas a razão que se compõe com o arbitrário, procedente das violências ou dos movimentos pueris do passado. Uma revolta semelhante expõe a luta do Bem contra o Mal, representado por estas violências ou por estes movimentos inúteis. Heathcliff julga o mundo ao qual ele se opõe: por certo ele não pode identificá-lo ao Bem, já que o combate. Mas se o combate com raiva, é lucidamente: sabe que ele representa o Bem e a razão (BATAILLE, 1989, p. 16).

Não é, também, sem consciência dos embates vivenciados por Heathcliff que Cathy o ama e que afirma, num dos momentos mais emblemáticos do romance, *ser Heathcliff* (BRONTË, 2010, p. 103). Vinculada aos preceitos morais de sua época, Catherine vê na sua morte a única oportunidade de reparar a crueldade que verifica existir no espírito do amado e, por extensão, no seu — inclusive por ser casada com outro homem sem ter conseguido se livrar da paixão de sua infância (BATAILLE, 1989, p. 18). É nesse sentido que lemos, ainda, no texto de Bataille, a interpretação de que Cathy teria não apenas uma vinculação ao moralismo de sua época, mas ao que o autor chama de hipermoralismo: embora não seja *funcional* ou *útil à coletividade* o castigo que esta inflige a si mesma e que resulta em sua morte, outra solução não parece ser possível.

Arnold parece manter essa interpretação em vista durante a realização de sua adaptação. Os atos de crueldade do Heathcliff criado pela diretora não se enquadram em nenhum projeto de vingança contra aqueles que considera os depredadores de seu paraíso – os integrantes da família Linton — e não trazem, tampouco, vantagens: são a

pura vontade de romper com os valores daquilo que se considera bom e justo. Trata-se do enforcamento de cachorros, a sangria lenta de um bode com uma facada e outros atos que constituem indício, principalmente quando somados ao teor altamente sensorial das cenas, da aproximação entre morte e embriaguez divina/obtenção do amor em estado puro, plenamente vinculado ao instante, remetendo-nos continuamente à leitura empreendida por Bataille.

Dos eixos interpretativos possíveis para a concretização de uma adaptação cinematográfica, a diretora escolheu um que não é confortável aos espectadores — não apenas a moral da época em que os eventos ficcionais ocorrem é atingida no decorrer do filme, mas também nossa moral contemporânea, por golpes que questionam o alcance e a validade da racionalidade. Se na tradição de adaptações de *Wuthering Heights* percebemos uma ênfase na questão do rancor de Heathcliff contra aqueles que o destratam devido a sua origem, possivelmente cigana, na interpretação de Bataille coloca-se outro problema: Heathcliff não quer meramente se enquadrar e viver em consonância com os hábitos da família que o criou — afinal, mesmo bem sucedido em seu retorno, é evidente que ele e Cathy não se realizariam mantendo um relacionamento nos moldes socialmente aceitos. Tanto Bataille quanto Arnold ressaltam, em suas interpretações, que o que é negado às personagens é a condução de suas vidas sem a constante submissão às leis da razão — às quais ainda hoje é legado o estabelecimento daquilo que consideraremos correto e adequado. O crítico francês elucida em que termos a continuidade do comportamento selvagem de Cathy e de Heathcliff não contribui com a vida em comunidade/com o futuro, sendo, assim, moralmente condenável (BATAILLE, 1989, p. 15). Andrea Arnold evidencia esta ideia por meio de elaboração de cenas da infância com o elemento sensorial em primeiro plano: o foco das personagens, no auge de sua *soberania infantil*, no momento presente, contrapõe-se ao controle e à retidão que podem ser verificados na

sobriedade do momento do reencontro de Heathcliff com Cathy em *Thrushcross Grange*.

A estrutura incomum do filme de Andrea Arnold, com sua escassez de diálogos e com o prolongamento de certas cenas que resultam em desequilíbrio do ritmo narrativo, acaba por aproximar novamente o filme do livro: não se trata de realizações ficcionais *elegantes*, mas sim de articulações textuais/fílmicas que se mostram aptas a abrigar a brutalidade das personagens e da paisagem que estes habitam. Neste sentido, a recepção de ambos possibilita similar estranheza considerando-se seus respectivos públicos contemporâneos.

Se o filme evidencia aspectos que vinham sendo deixados de lado ao longo da tradição de adaptações de *Wuthering Heights*, focalizando o amor que se estabelece entre os protagonistas em termos que não atraem grande número de espectadores ao cinema, não se pode dizer que o projeto se desenvolva sem pretensões neste sentido. Se é trágica a morte de Cathy e com esta se finaliza a trama, Heathcliff nutre boas recordações dos momentos com Catherine, conforme evidenciado pela sequência de fechamento do longa-metragem — cena que se contrapõe ao rancor e à amargura que se destacam no romance. A estética do filme, apesar do estranhamento que proporciona, é de uma beleza antes delicada do que rústica ou selvagem.

Nota-se, então, que assim como o romance — a um só tempo extremamente popular e perturbador à época de seu lançamento —, o filme de Andrea Arnold não se classifica facilmente no que diz respeito a gênero ou público-alvo. Interessa-nos, aqui, fazer notar que o longa-metragem se desenvolve de acordo com as convenções da linguagem de sua mídia, as quais renova, emancipando-se do romance ao mesmo tempo que mantém, com este, vários pontos de contato.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Karina Gomes. Um amor desses de cinema: os amores nos filmes de amor hollywoodianos – 1977-2007. 209 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <[http://btdt.bce.unb.br/tesdesimplificado/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=4965](http://btdt.bce.unb.br/tesdesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4965)>. Acesso em: 06 de março de 2014.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAZIN, Andre. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Trad. Raquel de Queiroz. São Paulo: Abril, 2010.

CLÜVER, Claus. “Da transposição intersemiótica”. In: ARBEX, Márcio (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

KUBRICK, Stanley. Words and Movies. *Sight and Sound*, v. 30, 1960/61, p. 14. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). *Wuthering Heights* (1920). Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt0011886/?ref\\_=ttr\\_tr\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0011886/?ref_=ttr_tr_tt)>. Acesso em: 06 março 2014.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). *Wuthering Heights* (1939). Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0032145/>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

SHAPIRO, Arnold. *Wuthering Heights as a victorian novel*. *Studies in the novel*, v. 1, n. 3, 1969, p. 284 – 296. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/29531338?uid=3737664&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102262581657>>. Acesso em: 07 de março de 2014.

THE READER’S GUIDE TO EMILY BRONTË’S WUTHERING HEIGHTS. Disponível em: <<http://wuthering-heights.co.uk/>>. Acesso em: 06 de março de 2014.

WATSON, Melvin R. *Tempest in the soul: the theme and structure of Wuthering Heights*. *Nineteenth Century Fiction*, v. 4, n. 2, 1949, p. 87 – 100. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3044140?uid=2134&uid=3737664&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104073275187>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

WUTHERING Heights. Direção: ARNOLD, Andrea. Londres: Focus Features, 2011. 129 min. Son, Color, 35mm.

WUTHERING Heights. Direção: GIEDROYC, Coky. West, North & South Yorkshire: Mammoth Screen, 2009. 142 min. Son, Color, 35mm.

WUTHERING Heights. Direção: KOMINSKY, Peter. North & West Yorkshire: Paramount Pictures, 1992. 105 min. Son. (Dolby SR), Color, 35mm.

WUTHERING Heights. Direção: SKYNNER, David. Boston: WGBH/LWT, 1998. 113 min. Son, Color, 35mm.

WUTHERING Heights. Direção: WYLER, William. Thousand Oaks: Samuel Goldwin Company, 1939. 104 min. Mono, PB, 35mm.

REFLEXÕES SOBRE O ESPAÇO NO ROMANCE *FRONTEIRA*,  
DE CORNÉLIO PENNA

*REFLECTIONS ON SPACE IN THE NOVEL FRONTEIRA,*  
*BY CORNÉLIO PENNA*

Érica Ignácio da Costa<sup>1</sup>

**RESUMO:** O romance *Fronteira* aponta para uma visão muito crítica do Brasil, no que se refere à formação da sociedade brasileira. O *espaço* acaba apontando inevitavelmente para a ruína no romance em questão, apresentando-se com fundamental importância para que se possa perceber a relação das personagens com seus conflitos interiores e com o meio.

Palavras-chave: *Fronteira*; Cornélio Penna; espaço.

**ABSTRACT:** The novel *Fronteira* points to a very critical view of Brazil, regarding the formation of Brazilian society. The *space* inevitably ends up pointing to ruin in this novel. The space is presented with central importance to show the relationship of the characters with their inner conflicts and also with the environment.

Keywords: *Fronteira*; Cornelio Penna; space.

Ao tratar sobre espaço no romance *Fronteira* (1935) de Cornélio Penna, pretende-se aqui um mergulho na narrativa, uma análise pormenorizada do texto do romance em questão, a fim de tematizar o espaço ficcional através do modo como o espaço/entorno é percebido e apreendido pelas personagens. É uma tentativa de reforçar a importância que tem no romance o elemento estrutural do espaço, ou

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras, Estudos Literários, UFPR.

indicar as proporções que pode alcançar o fator espacial na narrativa. A princípio, detenho-me sobre uma das noções de espaço literário desenvolvida por Luis Alberto Brandão, a que ele chama de *representação do espaço*: “(...) as correntes sociológicas ou culturalistas interessam-se justamente por adotar o espaço como categoria de representação, como conteúdo social — portanto reconhecível extratextualmente — que se projeta no texto.” (BRANDÃO, 2007, p. 207). Partindo da noção extratextual a que Brandão se refere, interessa-me o espaço como cenário e como o espaço social que envolve a narrativa e, conseqüentemente, suas personagens; o espaço como construção do narrador, que projeta na forma diário suas sensações de inquietude acerca do ambiente descrito.

A utilização de uma pequena cidade mineira como espaço social não torna o elemento espacial simplesmente num dado posto. O casarão e a cidade são um belo construto literário sob o ponto de vista do narrador, que o relata em forma de diário. Dessa forma, o espaço social não pode ser visto apenas como fator documental, pois este espaço é apreendido, intensificado, percebido e vivido pelo narrador, que sente o espaço e modifica suas ações através dele. Ainda, a construção ficcional do espaço é feita pelo narrador através da forma diário, portanto toda a narrativa é construída sob o ponto de vista deste autor do diário, que nunca é nomeado.<sup>2</sup>

O que atribuo como sendo o “cenário” em *Fronteira* é o local em que a maioria das ações se desenvolve, um casarão que age muitas vezes como mediador principal de diversas ações das personagens e também como elemento de repressão. O “espaço social” seria a cidade — a natureza modificada pelo homem, localizada no interior do estado de Minas Gerais, e responsável por diversas das perturbações do narrador, que a descreve da seguinte forma: “É uma velha cidade mineira, incrustada na montanha da qual se extraiu a riqueza mineral. Passado esse momento histórico, a cidade perdeu a vida, convertendo-se numa espécie de doença.” (BUENO, 2006, p. 527). A

---

<sup>2</sup> Agradeço aos pareceristas da revista pelas sugestões dadas sobre a questão da construção do espaço ficcional pelo narrador.

visualização do espaço pelo narrador nos mostra que diversos elementos da ambientação ou atmosfera do romance — manifestações de caráter abstrato do espaço, ou decorrentes dele, — refletem a relação que as personagens estabelecem com o espaço como capaz de alterar a percepção dos sentidos e suas noções de identidade, alteridade e poder.

(...) em *Fronteira*, de Cornélio Penna, a atmosfera de mistério e alucinação emana igualmente do espaço (espaço natural e espaço doméstico, a paisagem acidentada de Minas e os pesados móveis coloniais), da fábula e da mórbida constituição psicológica da personagem que narra os acontecimentos — ou o modo como reage ante eles (LINS, 1976, p. 76).

Em *Fronteira* o narrador relata um ambiente repleto de fantasmas do passado e de crises de consciência em um casarão. A paisagem e as personagens, principalmente o narrador, possuem estreita relação, e é de fundamental importância para a compreensão da dimensão da narrativa abarcar a função dos espaços, sejam estes as cadeias de montanhas, a cidade ou o próprio casarão, assim como o comportamento dos indivíduos inseridos em seus meios, as personagens dentro do contexto espacial e social no qual estão introduzidas. A relação das personagens com o ambiente instaura uma atmosfera de profundo isolamento, tanto no espaço como na mentalidade das personagens, como bem levantado por Luís Bueno em *Uma história do romance de 30* (2006).

Ao nos debruçarmos sobre o texto de Cornélio Penna podemos perceber que o universo psicológico das personagens acaba por criar uma ressonância simbólica que conduz todo o romance. O simbólico em *Fronteira* diz respeito a toda a atmosfera de fantasmagoria e loucura que ronda o romance e “imprime aos cenários fortes cores exteriores.” (FILHO, 1958, p. 35). O texto mescla realismo com esta forte carga simbólica de não-realismo. No segundo romance de Cornélio Penna, *Dois Romances de Nico Horta* (1939), a primeira sentença do livro acentua a importância do espaço, ao

nos apresentar a casa antes de qualquer outro elemento: “A casa parecia suspensa na luz trêmula, e tudo afastava de si, em esquisito encantamento.” (PENNA, 2000, p. 11). Essa casa que parece tomar vida e afastar as personagens ou o que quer que ouse se aproximar dela, é um ambiente que afasta os homens dentro e fora de seus espaços, que carrega esses fantasmas, essa carga de não-realismo, e imprime ao homem grande distanciamento.

Andou pelo corredor interminável, roçando as mãos pelas paredes ásperas, sentindo de quando em quando contatos sutis, moles, que desapareciam com prodigiosa rapidez, como se fossem dedos de fantasmas que viessem tocar em suas mãos, para verificar a sua condição de criatura viva. Finalmente, na porta de entrada da fazenda, ouviu que acendiam a luz, e Pedro segurou o seu braço, mostrando-lhe lá fora a treva impenetrável (PENNA, 1939, p. 52).

Em *Fronteira*, o primeiro capítulo é dedicado à chegada do narrador à pequena cidade, e já são destacados elementos do passado histórico daquele lugar, da atividade mineradora que ali existiu e que ainda deixa suas marcas. É assim que o narrador, em primeira pessoa, nos apresenta o espaço no qual adentra:

Parece-me que entrei nesta cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o país natal.

As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos, lentamente, como em sonho sufocante.

Leio, em minha memória preguiçosa, um grande cartaz com dizeres em inglês e que aparece de surpresa na escuridão, indicando a entrada das minas de ouro abandonadas.

O vale de pedra, nu de árvores, engolfa-se na noite, ameaçador. Nenhuma ambição dava vida àquele lugar de mistério (PENNA, s/d, p. 11).

Aí já se pode notar que o espaço é apresentado pelo narrador como motivo de opressão, um lugar mostrado logo de início como de mistério e sem vida. O próprio narrador é como que um autômato, também sem vida, como o lugar que descreve. No segundo capítulo o narrador já se encontra no casarão, em seu quarto, e a primeira ação é também a de descrever o ambiente no qual se encontra: “O **meu** quarto. Ergo

humildemente a cabeça e olho em redor. / As paredes, com o clarão da lanterna que me guiou até aqui, aparecem-me esfumadas, e perdem-se no teto brutal, muito alto, com tábuas largas.” (PENNA, s/d, p. 12, grifo do autor). O espaço, tanto externo quanto interno, apresenta também outra característica: a de influenciar as personagens no sentido da percepção de suas próprias existências e do que as cerca. Paulo Soethe, em artigo sobre espaço literário e percepção, aborda o espaço como tendo relação com a percepção do entorno pelas personagens.

(...) a elaboração literária de narrativas ficcionais mostra-se particularmente atenta ao fato social e cognitivo de que perceber o espaço possibilita conceber a imersão dos sujeitos perceptivos em um mundo partilhado. Pois figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações entre as figuras humanas, elas mesmas, na partilha de espaços comuns (SOETHE, 2007, p. 221).

A definição de espaço pode recair então sobre a visão das personagens e do narrador sobre o conjunto de referências discursivas que os cercam no romance, e com as inúmeras relações que essas referências estabelecem ou podem estabelecer entre si. Assim, segundo Soethe, a imersão do sujeito no tempo e no espaço, em seu mundo circundante, confere substância às ações que são apresentadas em forma de linguagem: “A diversidade de recursos de elaboração verbal da percepção do espaço e as muitas formas de relação subjetiva e social com ele são fator decisivo para a constituição de sentido no texto literário (...)” (SOETHE, 2007, p. 224).

Vejamos em *Fronteira*, segundo a visão peculiar do narrador: as montanhas prendem a cidade, que prende o casarão, que prende os homens, e, assim, a fronteira da loucura — sobretudo através de impedimentos morais e de desejos reprimidos — das personagens é atingida por meio da repressão pelos fantasmas do passado e do próprio ambiente, que é opressor. As descrições do vazio do casarão e dos enormes móveis, por exemplo, combinam com a descrição do universo interior das

personagens, das distâncias físicas que se encerram sobre elas. As vidas das personagens também são “rígidas e ásperas” e estão de acordo com o enorme casarão.

Suas salas gigantescas e toscamente construídas eram mobiliadas com raros móveis muito grandes, de pau-santo, rígidos e ásperos, e davam a impressão de que os avós de Maria, seus antigos possuidores, levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, quando doentes, para morrer.

Era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feita para servir de quadro e abrigo para os homens que a tinham construído com suas próprias mãos.

Tudo se conservava nos mesmos lugares, há muitos anos e muitos anos, e não era o amor que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinham suas lembranças perpetuamente na mesma posição. (...)

Não se sabe porque, ninguém podia dar-lhes outra posição, e tudo se imobilizara em torno dela, prolongando, indefinidamente, as vidas indecisas, obscuras, indiferentes, que os tinham formado e arrumado, e para os quais ela era uma estrangeira distraída, que se deixara ficar entre eles (PENNA, s/d, p. 15).

Há uma nítida opressão do ambiente sentida pelo narrador. Aqui podemos perceber que a significação simbólica do casarão é reforçada pelo estado de espírito do narrador, transparecendo em como ele o descreve. Parece que o que cerca as personagens em *Fronteira* — a ambientação, e também essa percepção do espaço — é o que faz surgir as ações e pulsões, ou falta de ações, nas personagens. Pode-se dizer, então, que a atmosfera opressiva do romance é também obtida por meio das personagens e de suas subjetivações acerca do cenário.

Localizações geográficas e aspectos histórico-sociais são dados no romance e é atribuída fundamental importância à procura de ouro e de pedras preciosas, responsável pela destruição de elementos não só geográficos como também sociais dentro de uma localidade especificada pelo romance. Assim, a mútua influência ambientes/personagens pode ser localizada pela exteriorização de estados de espírito das personagens unida às descrições de ambientes, de fatos históricos e do teor social — a mineração, a escravidão, a exploração dos índios e da natureza, a epidemia da varíola. Exemplo essencial disto no romance é o conflito que envolve o narrador e a

personagem central Maria Santa, conflito que, embora tenha caráter introspectivo, também está intimamente relacionado com o meio em que as personagens se encerram: “(...) é a natureza, em primeiro lugar, que se volta contra o homem, convertida numa entidade francamente hostil. Submetido a essa opressão, o homem busca seu semelhante apenas para sentir o irremediável de sua solidão extrema.” (RODRIGUES, 2006, p. 53).

O casarão é incrustado em meio às cadeias montanhosas, que cercam a pequena cidade mineira, presa em sua própria falta de vida. A sensação de falta de vida e de prisão é criada a partir deste ciclo de enclausuramento que envolve os espaços, e acaba por afetar diretamente as personagens e suas sanidades.

As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram.

Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de coberta, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro (PENNA, s/d, p. 14).

O capítulo 6, transcrito acima na íntegra, é dedicado inteiramente às montanhas, dotadas de sensações humanas, e que carregam a história das explorações em seu dorso natural. Através das descrições dos espaços, a impressão que se cria a todo o momento em *Fronteira* é a de isolamento, de perturbação, em que a inquietação das personagens aparece na estreita relação entre elas e os ambientes. As marcas e erros dos homens sobre a natureza em um momento passado atraem, inevitavelmente, o sentimento de culpa, principalmente para o narrador.

Veamos também a relação de Maria Santa com o espaço no romance. A personagem central do romance possui uma dita santidade em formação e por tal aspecto atrai para a pequena cidade uma tia, vinda de muito longe para administrar o casarão e sua “santidade” — “E, dentro em pouco, toda a cidade repetia a meia-voz,

que Maria era mesmo Santa, e firmou-se o seu nome, que a acompanhou até o fim.” (PENNA, s/d, p. 18). A personagem de Tia Emiliana é assim apresentada, no capítulo 10:

Viera de muito longe, Tia Emiliana.

Logo que, através do sertão de montanhas, por aqueles vales de silêncio e de mistério, chegara até ela a notícia da santidade em formação da sobrinha, a estranha *lenda* que se fizera em torno de sua moléstia e dos *crimes* que a precederam, a velha senhora pusera-se a caminho.

Depois de longa viagem, surgira de improviso, como se viesse cumprir um destino novo e imperioso.

Entrara em casa de Maria Santa com a autoridade que sempre conservou, desde então, como se já conhecesse todos os seus recantos e os costumes de seus moradores (PENNA, s/d, p. 16, grifos meus)<sup>3</sup>.

Tia Emiliana, juntamente ao seu extremismo religioso, é a figura que simboliza opressão e interdição dentro da casa. Com os esforços de Tia Emiliana, símbolo patriarcal de poder e autoridade, o narrador é afastado de Maria Santa, e, repreendidos e isolados dentro do casarão, (quem é levado?) são levados à interdição que desgraça suas vidas. O espaço é percebido como opressor pelo narrador, e as três personagens principais — o narrador, Maria Santa e Tia Emiliana — são afetadas por tal ambiente. O clima então instaurado na casa é de total escuridão, outro forte símbolo que mostra a opressão que ronda o romance. A escuridão traz para o narrador uma sensação de ausência de Deus e os ambientes se criam em torno das personagens com uma constante luta entre corpo e alma, luz e trevas, passado e tempo presente. A santidade de Maria Santa acaba por falhar e também toda e qualquer possibilidade de se atingir alteridade; pode-se dizer que o espaço se apresenta como fonte central de tais acontecimentos: o ambiente de isolamento, opressão e escuridão é exatamente o oposto do que se poderia estabelecer um lugar de santidade e de troca. Também a solidão e o isolamento instaurados em torno das personagens as levam a

---

<sup>3</sup> Sobre a *lenda* em torno da santidade de Maria Santa e os *crimes* citados no trecho, não há maiores explicações no decorrer do romance.

repetições de sinais de humilhação, como o ato de se ajoelharem, por exemplo, que se repete com frequência no decorrer do romance. Existem momentos de tentativas de libertação por parte de Maria Santa, mas tal esperança também fracassa, pois é dentro do espaço do casarão que Maria Santa passa enclausurada todo o romance. É como se não houvesse saída: a instauração da atmosfera de isolamento no romance gera uma luta entre o mundo real — o espaço exterior — e o mundo interior das personagens, ambos de silêncio e mistério, uma angústia que as conduz à morte e à fronteira da loucura.

O patriarcalismo, representado em *Fronteira* pela figura de Tia Emiliana, representa a autoridade por meio da religião levada ao extremo, reprimindo moralmente e sexualmente os indivíduos que acabam enclausurados em um ambiente de total repressão e escuridão. Assim, em *Fronteira*, o espaço e a religião apontam inevitavelmente para a reclusão. O enclausuramento evidente torna os indivíduos afastados, com medo, vivendo em um constante estado de opressão. Uma modernização também opressora, pode-se dizer, pois não há saída possível para as personagens, uma vez que se encerram no próprio passado opressor do Brasil, de destruição e exploração. O sistema patriarcal em *Fronteira* também acaba por falir; com a morte de Maria Santa, causada pela própria reclusão criada por Tia Emiliana, essa figura patriarcal central perde sua fonte de poder — a dita santidade em formação da sobrinha. O espaço então aparece com fundamental importância por não ser, certamente, o ambiente ideal para a santidade, sendo justamente o seu contrário.

## 1. O NARRADOR E A FORMA DIÁRIO

Passemos a uma breve abordagem sobre o narrador de *Fronteira*. Alguns estudos apontam para uma dubiedade sobre o gênero do narrador, que é escritor de um diário. Um segundo narrador é criado no Epílogo e declara ter resgatado e

publicado as páginas do diário. Este também deixa no ar uma dubiedade a respeito do gênero do primeiro narrador:

E não podendo conhecer a vida de Maria Santa senão pelos papéis que me foram confiados, não pude escrever o seu romance, como desejava, e o *autor ou autora* do manuscrito nos dá apenas o reflexo, a projeção de Maria sobre sua alma, e colocou-se, a meu ver, sob um ponto de vista fora da realidade, e daí a transposição de todas as personagens para um plano diferente do meu, e longe de minhas intenções (PENNA, s/d, p. 100, grifo meu).

O romance de fato não aponta, aparentemente, sinais de indicação de gênero, mas, ao ler e reler o romance com minúcia foi possível encontrar ao menos duas marcações do gênero masculino: “Volto, *trêmulo*, e fito com esforço aquele vulto, e ele, surge, lentamente, de entre as manchas, e forma-se, toma corpo, vindo parar diante de mim.” (PENNA, s/d, p. 12, grifo meu) e “De joelhos, com o rosto entre as mãos, e *apoiado* ao meu leito, revi-me criança (...)” (idem, p. 80, grifo meu). Não sei se as adjetivações acima bastam para afirmar que o narrador principal é do gênero masculino, mas é o que mais parece mostrar-se aos olhos do leitor. *Fronteira* sugere a forma de diário: o primeiro capítulo é intitulado “Do Diário:” e aponta este tipo de escrita, em primeira pessoa do singular; no Epílogo tal ideia é retomada. O Epílogo aparece como uma espécie de “esclarecimento” dos enigmas e obscurantismos da obra, e por isso foi criticado por Mário de Andrade; expressa a inquietação do segundo narrador em transcrever um diário misterioso que pertencia ao primeiro narrador, ainda mais misterioso. Os demais capítulos, até o Epílogo, não são nomeados, apenas numerados. A visão do narrador principal nos coloca muitas vezes perante pensamentos, quase monólogos. O romance, por se tratar de um diário, apresenta-se então inteiramente dentro da cabeça deste narrador principal, é sua descrição das coisas que ali impera.

São inúmeras as situações de interrupções, de reticências, de incompreensões, de diálogos interrompidos ou que se tornam monólogos, bem como quase o inverso disso, pensamentos em voz alta ouvidos pelo outro como se fossem tentativas de diálogo e respostas a perguntas feitas apenas interiormente. Isto é, parece haver, sim, um desejo, uma necessidade de se comunicar, mas que esbarra sempre na impossibilidade da comunicação, impossibilidade essa que não só não faz cessar o desejo como parece espertá-lo ainda mais (RODRIGUES, 2006, p. 55).

Muitas vezes, a falta de ação ou de “aventura” no romance decorre do incrustamento aos longos pensamentos deste narrador, que nos guia em sua busca interior de culpas e sofrimentos, pois os fantasmas da memória se solidificam em um mundo monstruoso para ele: “Há assim uma indistinção entre a interioridade do sujeito e o que lhe é externo, entre o que está dentro de si e aquilo que seus sentidos apreendem, a despeito de (ou exatamente por) se encontrar mergulhado em si mesmo.” (RODRIGUES, 2006, p. 45). O narrador principal de *Fronteira* carrega consigo durante todo o romance um sentimento de culpa, de dor, uma vontade de redenção, como se a natureza apelasse por socorro, amor e compreensão, também se colocando como responsável pelas devastações passadas. Mas ele cai em si a respeito do fato de que nada pode fazer para reverter o passado e o que fica é um sentimento de falta, de delito. Ele mescla passado e presente, emoções e ações, em um movimento constante entre suas memórias e seu presente.

O ressentimento com o passado que as personagens sentem em relação à cidade e à natureza, por uma chaga histórica que não se fechou, faz com que elas se sintam assombradas por uma doença que ainda perdura. A própria casa, com seu mobiliário, fecha e prende os homens, pois muitas outras pessoas anteriormente já passaram por ali e inevitavelmente deixaram suas marcas. Assim, estas almas do passado impregnam o espaço e impedem as personagens de se libertarem de seus próprios pensamentos. O espaço é assim construído pelo narrador e possui pleno domínio no romance, pois as personagens são corpos estranhos dentro da natureza, encontram-se

sempre reprimidas pelo meio em que se encontram. Em *Fronteira*, não existe a possibilidade de redenção, da sensação de alívio ou de liberdade entre as personagens.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Romances de um antiquário. in *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 121-124.

BRANDÃO, Luis A. Breve história do espaço na Teoria da Literatura. *Revista Cerrados*. Brasília, n. 19, p. 115-133, 2005, UnB.

\_\_\_\_\_. Espaços Literários e suas expansões. *Aletria*. Revista de Estudos Literários. Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan - jun, 2007, UFMG.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp/Campinas: Unicamp, 2006.

FILHO, Adonias. O coração violado. in *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Edições 'O Cruzeiro', 1958.

LINS. Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1976.

PENNA, Cornélio. *Dois romances de Nico Horta*. Rio de Janeiro: Artium, 2000.

\_\_\_\_\_. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

RODRIGUES, A. L. *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. 2006 (número) f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOETHE, Paulo A. "Espaço literário, percepção e perspectiva". *Aletria*. Revista de Estudos Literários. Belo Horizonte, v. 15, p. 221-229, jan - jun, 2007, UFMG.

## ISSO NÃO É UM OCTETO

### *THIS IS NOT AN OCTET*

Dafne Gualberto Skarbek<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo analisa o quadro *A traição das imagens*, do pintor belga René Magritte, em relação ao conto “Octeto”, de David Foster Wallace. A presença da autorreferência nas duas obras é evidente. Através da aproximação da obra pictórica com a literária, busca-se uma reflexão sobre a responsabilidade do autor, no momento da concepção, e a do receptor de uma obra artística.

Palavras-chave: René Magritte; David Foster Wallace; autorreferência.

**ABSTRACT:** The present paper analyses the painting *The treachery of images*, by the belgian painter René Magritte, in relation to David Foster Wallace’s short story, “Octet”. The self-reference in both works is evident. By approximating the literary work and the painting, we may consider both responsibilities: the one of the author, at the time of creation, and the one of the receiver of an artistic work.

Keywords: René Magritte; David Foster Wallace; self-reference.

O quadro do pintor belga René Magritte (1898-1967), *A Traição das Imagens*, de 1928-1929, é um ícone. Mais conhecido pela frase que o compõe, “Isso não é um cachimbo”, foi objeto de outras versões pelo próprio Magritte: *Isto não é uma Maçã*, de 1964, e *Os dois Mistérios*, de 1966.

O conto “Octeto”, publicado no livro *Breves entrevistas com homens hediondos*, de 1999, do escritor David Foster Wallace (1962-2008), é apontado como um conto chave sobre os limites da metalinguagem e sobre a obra do próprio Wallace.

O presente trabalho se propõe a analisar os pontos de contato e contrastes das duas obras, principalmente no que diz respeito à metalinguagem.

---

<sup>1</sup> Bacharelado em Letras Português/Alemão – Estudos da Tradução (UFPR).

O quadro de Magritte retrata a representação de um cachimbo marrom e preto em um fundo bege, com a inscrição, em letra cursiva e caprichada, *Ceci n'est pas une pipe*.

O conto de Wallace é composto por cinco testes surpresa que descrevem situações hipotéticas, como o primeiro (denominado 4, ressaltando o que o autor afirma no último teste surpresa: os três primeiros testes foram descartados por não atingirem o que ele buscava. Assim percebe-se que os testes são numerados cronologicamente, conforme foram escritos, e o fato de alguns testes terem sido deixados de lado não altera a numeração original):

Pop Quiz<sup>2</sup> 4

Dois dependentes de drogas no último estágio terminal sentam-se encostados à parede em uma viela sem nada para injetar, sem meios, sem onde ir ou ser. Só um tinha um casaco. Estava frio e um dos dependentes de drogas terminais batia os dentes, suave e tremia de febre. Parecia gravemente doente. (...) O dependente de drogas terminal que tinha o casaco tirou o casaco, chegou bem perto do dependente de drogas gravemente doente, pegou e estendeu o casaco o mais que pôde em cima dos dois, aí chegou um pouco mais perto ainda e se apertou contra ele, passou o braço em volta dele, deixou que vomitasse em seu braço e assim ficaram encostados juntos à parede a noite inteira.

P: Qual dos dois sobreviveu? (WALLACE, 2005, p. 155).

Seguindo o estilo do teste surpresa 4, há mais 4 testes, sobre os quais também são formuladas perguntas, salvo no teste 6, em que não há pergunta, porque “*toda a mise en scène* aqui parece imersa demais em ambiguidade para constituir uma boa Pop Quiz” (WALLACE, 2005, p. 158), e no teste 9 (último teste escrito, portanto, após os outros supostos 8 testes, mas sendo o quinto efetivamente publicado), em que é descrita uma cena de um escritor que se propõe a escrever um octeto composto por 8 testes surpresa que tenham por objetivo chamar a atenção do leitor a algo de *urgente e importante* que o escritor percebeu sobre a vida. No entanto, devido ao fato de o

---

<sup>2</sup> Optou-se, para os fins desse trabalho, por traduzir *Pop Quiz* como teste surpresa (escolha que não é encontrada na tradução brasileira do livro, e que ressalta o contexto acadêmico em que o conto está inserido).

escritor acreditar que fracassou em passar a *mensagem* — inclusive tendo que jogar fora cinco testes que já havia escrito, porque “absolutamente não funcionam” (WALLACE, 2005, p. 171) —, ele decide escrever um teste 9 que seja absolutamente sincero, tão sincero que o próprio autor do teste surpresa 9 pergunta ao leitor se ele conseguiu captar a *mensagem* almejada e sua *urgência*. Porém, a sinceridade se revela uma armadilha e o escritor receia ser interpretado ironicamente. A metalinguagem, portanto, do conto — especificamente na parte do teste surpresa 9 — é evidente.

Mesmo superficialmente, é possível perceber uma diferença de abordagem das duas obras: o conto de Wallace é longo, foge às estruturas narrativas tradicionais, possui notas-de-rodapé que se estendem por páginas, além do próprio teste surpresa 9, cerne do conto, ocupar 15 páginas de espiral metalinguística. Já o quadro de Magritte “só desconcerta pela sua simplicidade” (FOUCAULT, 2008, p. 12). No entanto, sua afirmação de certa forma autoevidente ocasiona consequências lógicas inevitáveis e imprevisíveis — segundo Magritte: “Conseguem enchê-lo [meu cachimbo]? Não, é apenas um desenho, não é? Se tivesse escrito por baixo do meu quadro ‘isto é um cachimbo’ estaria a mentir!” (PAQUET, 2000, p. 9). Ou, conforme Foucault,

Será preciso dizer: Meu Deus, como tudo isto é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? E, entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? É um bezerro, é um quadrado, é uma flor. Velho hábito que não é desprovido de um fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa. (...) ele não “reenvia” como uma flecha ou um indicador apontado a um certo cachimbo que se encontra mais longe ou alhures; ele é um cachimbo. Desconcerta o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho (como no-lo convidam o demonstrativo, o sentido da palavra *cachimbo*, a semelhança da imagem) e ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória (FOUCAULT, 2008, p. 20-21).

Assim, apesar da diferença formal (a complexidade de Wallace e a simplicidade de Magritte), percebe-se que a sinceridade (ou a suposta busca por uma sinceridade)

autorreferencial das duas obras desconcerta. Ao ser sincero, Wallace luta para se libertar das amarras da tradição da metalinguagem e seu uso irônico; já Magritte levanta inevitavelmente a pergunta: Por que ele está afirmando o óbvio? O que há por trás disso? O efeito da dificuldade do entendimento das duas obras está no não dito, no receptor que interpreta além do que é mostrado ou, como afirma Foucault, na dificuldade de definição do plano em que a obra deve ser interpretada, sendo passível de ser julgada verdadeira ou falsa.

Outro aspecto além da autorreferência aproxima as duas obras: ambas apontam para um ambiente escolar. A obra de Magritte se aproxima claramente dos quadros com figuras utilizados na alfabetização, fato que é salientado ainda mais pelo capricho infantil e artificial da frase escrita — essa característica também é ressaltada por Foucault quando afirma que o texto é “um desenho caprichado que representa uma escrita” (FOUCAULT, 2008, p. 28). Já o conto de Wallace assume descaradamente esse caráter professoral justamente pela forma em que é exposto, supostamente 8 testes surpresas, tornando evidente o contexto de “aprendizado” em que se insere.

Assim, Magritte, o surrealista racional e filosófico<sup>3</sup>, e Wallace, ocupariam o papel de professores. Nós seríamos seus alunos. Logo, eles estão tentando nos ensinar algo, algo que deveríamos entender e aprender na recepção de suas obras. No entanto, a diferença e o grau de complexidade das duas obras é relevante. O quadro de Magritte seria dirigido a alunos da educação infantil, que ainda estão em fase de alfabetização, e não estariam sendo “cobrados” de nada. Ou seja, não estariam sendo avaliados, mas ensinados com informações objetivas e supostamente imutáveis: assim como um cachimbo seria a figura e a palavra para o aprendizado da letra “c”, assim também é fato que um desenho de um cachimbo não é um cachimbo em si, mas uma

---

<sup>3</sup> Neste sentido, cabe citar Paquet: “Magritte não é um visionário, nem um sonhador; é um inventor, um pensador. Não procura levar-nos a um outro mundo distante. Antes espalha luz sobre a incoerência que é comum às nossas formas habituais de pensamento, sejam elas imaginárias ou inconscientes, (...) ou mais conscientes e mais simbólicas” (PAQUET, 2000, p. 74).

representação — o problema da indefinição neste caso surge como consequência da afirmação do óbvio, (ou da negação do óbvio através de outro óbvio, como proposto por Foucault<sup>4</sup>, dependendo da relação estabelecida entre imagem e texto – a imagem de um cachimbo em certo sentido é um cachimbo, ou apenas a sua representação).

Já Wallace, com seus testes surpresa, levanta questões em busca de respostas que não são imutáveis nem óbvias. São questões difíceis de responder independentemente de um aprendizado prévio: ele não está buscando uma comprovação de um aprendizado adquirido, mas o próprio teste parece tentar ensinar algo. Não há certo nem errado nessas perguntas (na verdade, as respostas que o leitor teria a oferecer parecem pouco importar) e, nesse sentido, são o que poderia ser chamado de “exercícios éticos”. O objetivo, segundo o narrador do teste surpresa 9, é apontar algo de *urgente* na vida e não, portanto, cobrar uma resposta pretensamente correta. A função da pergunta é mais apontar para onde deveríamos voltar nossa atenção para encontrar essa *urgência*, do que exigir uma resposta de fato – que acaba por se tornar irrelevante.

Seguindo esta linha, a autorreferência e o diálogo direto com o receptor (quase como se o criador estivesse intermediando nosso contato com a obra), trazem-no para dentro da composição artística, fazendo com que a obra só se torne completa com nossa participação: o receptor, ao ser incomodado, tirado de sua zona de conforto, confrontado com objetos e situações supostamente cotidianas tiradas de seu contexto<sup>5</sup>, se torna responsável — apesar da interpretação sempre ser parte de uma obra de arte, aqui ela parece ter papel crucial, pois é o receptor que interpreta a favor

---

<sup>4</sup> “O texto de Magritte é duplamente paradoxal. Empreende nomear o que, evidentemente, não tem necessidade de sê-lo (a forma é por demais conhecida; a palavra, por demais familiar). E eis que, no momento em que deveria dar o nome, o faz negando que seja ele” (FOUCAULT, 2008, p. 26).

<sup>5</sup> Sobre Magritte, Paquet afirma que: “Ao usar imagens e palavras na sua função como pintor, estava a trazer à luz a espantosa banalidade das coisas, transformando as situações cotidianas mais comuns com as quais as pessoas se confrontam, no seu oposto – e isto, por assim dizer, a todo o momento” (PAQUET, 2000, p. 71). O que cabe muito bem para descrever as situações narradas por Wallace em seu conto “Octeto”. Situações aparentemente banais, mas que acabam levantando questões éticas, adquirindo uma nova perspectiva.

da ironia, da mentira ou da sinceridade descarada (assim, no caso de Wallace, a decisão de qual via interpretativa será escolhida pelo leitor no teste 9 conta mais do que as repostas que ele poderia desenvolver para as perguntas anteriores), ou seja, é o receptor que aponta em que sentido a autorreferência está sendo utilizada e como a obra de arte deve ser analisada. Novamente, é importante frisar que, apesar do receptor sempre exercer um papel de complementar da obra de arte, aqui o grau de incerteza de como proceder esta recepção é mais manifesto.

O fato de não ser possível definir o que a autorreferência sugere – se a procura por algo que não está explicitamente dito ou justamente o impedimento desta procura (seja por uma interpretação irônica do conto de Wallace, seja por uma interpretação que fuja da obviedade que está sendo exposta em Magritte) —, revela a limitação das palavras, assim como das imagens, e o desespero do artista em querer alcançar *algo* com elas.

Neste sentido, a escolha do título do conto, “Octeto” pode não ser tão arbitrária como o narrador do conto — e criador dos testes — pretende mostrar<sup>6</sup>. Antes, ressalta o fato de que o objetivo era ser um octeto, mas só foi possível produzir um quarteto, ou seja, salienta o fracasso do autor — que se aproxima do fracasso do pintor em “fazer” um cachimbo: seu cachimbo pictórico nunca será um cachimbo. Ou, como exposto por Paquet,

Um cachimbo pintado, como na obra *A traição das imagens*, não pode ser fumado. (...) A obra revela a distância intrínseca daquilo que é visível, esse espaço em que a arte da pintura se pode desenvolver. Sentimos algo parecido com a impotência, as limitações da pintura, visto que a sua estrutura básica e a sua natureza fundamental significam que está separada da realidade, do seu modelo. (...) Tal

---

<sup>6</sup> Como o autor afirma em uma nota de rodapé do último teste surpresa, quando está sendo (supostamente) completamente honesto: “(Você ainda vai dar ao ciclo o título de 'Octeto'. Não importa se faz sentido para os outros ou não. Nesse ponto, você é intransigente. Se essa intransigência é um tipo de integridade ou simplesmente loucura é uma questão que você se recusa a gastar tempo e trabalho cozinhando. Você se comprometeu com o título 'Octeto' e 'Octeto' é o que será.)” (WALLACE, 2005, p. 178).

como as imagens, as palavras também jogam com a diferença entre a sua natureza linguística e as coisas que se pretende que refiram (PAQUET, 2000, p. 67).

A diferença entre o caráter lúdico da obra de Magritte e o desespero racionalista de Wallace aponta a disparidade de contexto em que os dois artistas estão inseridos. Magritte, conhecido como o surrealista cerebral, praticava a ideia do surrealismo de criar um certo trauma para quebrar a automaticidade de visualização da vida cotidiana (disto surge a ideia de que os quadros de Magritte não existem para serem apreciados, mas para serem pensados). Seus quadros, com o objetivo de quebrar qualquer interpretação meramente racional, possuem um elemento de choque. No caso específico de *A traição das imagens*, o efeito é cômico e busca mostrar que a representação de um cachimbo não é um cachimbo. Por mais trivial que isso seja, não impediu que o quadro se tornasse um ícone — talvez, justamente pela reflexão que acarreta: qual a necessidade de afirmar o óbvio?

No conto “Octeto”, Wallace busca quebrar o automatismo com que não apenas o cotidiano é visto (como nas descrições minuciosas das situações dos primeiros testes), mas como a própria técnica narrativa é apreendida. A maneira de produzir o choque é utilizar e esticar a técnica ao limite no último teste. A tradição de tudo ser lido ironicamente, como fuga de um comprometimento que geraria vulnerabilidade, faz com que a própria honestidade autorreferencial não seja capaz de exprimir esse comprometimento — em outras palavras: como se enunciar como honesto, se afirmar isso não basta?

A espiral autorreferente e desesperada de Wallace parece criar outra espiral dúbia no leitor. O narrador do “Octeto” está afirmando a sua honestidade, mas estaria ele de fato sendo honesto? Ele admite seu fracasso, mas caso tivesse realmente fracassado, ele publicaria o conto? O fracasso não seria justamente o objetivo do conto, e, por isso, sucesso? Se o narrador decidiu publicar o conto (se podemos lê-lo), é por acreditar que sua honestidade redimiu a metade “artificial e imperfeita” (WALLACE,

2005, p. 173) dos testes que sobraram, ou seja, conseguiu escapar à interpretação irônica?

Wallace precisa de 17 páginas (mais do que metade do conto) dessas incertezas e desse autoquestionamento para (tentar) desmontar um automatismo de interpretação. Magritte utiliza um desenho e uma frase. E, ainda assim, os dois correm o risco de serem erroneamente interpretados.

Além disso, a fuga consciente da utilização de artifícios acadêmicos e estilísticos constitui outra característica dos dois artistas. Sobre a primeira vez que viu a pintura *Canção de Amor* (1914), do pintor surrealista Chirico, Magritte disse que

ela representava uma completa ruptura com os hábitos mentais de artistas que são prisioneiros do talento, do virtuosismo e de todas as pequenas especialidades estéticas: era uma nova visão (GOMBRICH, 2011, p. 590).

Paquet também aponta a crítica de Magritte ao virtuosismo acadêmico como autossuficiente:

De modo algum Magritte permite que o nível técnico do seu trabalho assuma um efeito superficial meramente estético. Não considerava nem desejável nem possível que as condições materiais prévias de uma obra perturbassem o significado profundamente imaterial e incorpóreo que produziram (PAQUET, 2000, p. 88).

O autor afirma ainda que Magritte mantém a exigência e a necessidade de um significado em um mundo inconsciente desse desejo e, ainda mais claramente: “Desprezava os artistas que se tornam prisioneiros do seu talento e virtuosismo, detestava uma habilidade meramente técnica e com fixação nos materiais” (PAQUET, 2000, p. 84).

Já em Wallace, o criador dos testes no próprio “Octeto” afirma que

Essa admissão intranarrativa tem a vantagem adicional de diluir ligeiramente a presunção de estruturar essas pequenas peças como “Quizzes”, mas tem também a desvantagem de flertar com uma auto-referência metaficcional (...) coisa que no final dos anos 1990 (...) pode resultar frouxo, cansado, fácil, e corre também o risco de comprometer a estranha *urgência* sobre o que quer que você sinta que quer que as peças questionem em quem quer que as leia. Essa é uma urgência que você, o escritor de ficção, sente como muito... bem, urgente e quer que o leitor sinta também — o que equivale a dizer que de jeito nenhum você quer que um leitor saia achando que o ciclo é apenas algum engraçadinho exercício formal em estrutura interrogativa e em metatexto padrão (WALLACE, 2005, p. 172).

Assim, percebe-se que esta repulsa ao vício dos artistas no virtuosismo, que, por supostamente ter um valor inerente, descarta a necessidade de transmitir *algo*, está também em Wallace, que se vê acuado e preso em uma tradição que utiliza a metalinguagem de forma irônica e confortável, como um artifício estilístico que estaria totalmente desvinculado de uma *mensagem* voltada ao *mundo real*. Neste sentido, a erudição da forma desprovida de conteúdo caracterizaria uma irresponsabilidade da obra e, conseqüentemente, de seu autor. No entanto, a tradição com que a autorreferência é utilizada aponta justamente para um não comprometimento com o que está sendo dito, ou seja, afasta a responsabilidade. Dessa forma, mesmo utilizando a autorreferência como arma para criticar o próprio recurso estilístico da autorreferência, corre-se o risco de ser irresponsável pela mensagem. O problema encarado pelos dois artistas é que, apesar de o mero virtuosismo técnico não conceder um valor inerente à obra, esta não existe sem ele.

Uma interpretação, portanto, seria que ao utilizar a autorreferência, que seria uma armadilha, como arma, os dois artistas procuram expressar exatamente aquilo que querem expressar, tentando minar a possibilidade de interpretações diversas através da sinceridade, e deixar claro que nada deve ser buscado além do que está de fato exposto (pictórica ou literariamente). No entanto, a busca de um sentido outro é involuntária. Há uma interpretação que atravessa a obra mesmo contra a vontade do artista. Magritte e Wallace são claros e diretos no que querem expressar. Mas, justamente por isso, justamente pelo fato de que o limite entre o *além* e a *verdadeira*

*mensagem* da obra é invisível, acabam sendo tortuosos e sujeitos a interpretações diversas.

Porém, por se colocarem nessa posição, eles tanto possibilitam quanto incentivam o receptor a ter um papel ativo e, portanto, responsável, não apenas na compreensão da obra, mas também na própria composição. Receptor esse que, conforme Wallace, “queria simplesmente voltar para casa, pôr os pés para cima ao final de um longo dia e relaxar de um dos poucos jeitos seguros e inócuos que ainda existem” (WALLACE, 2005, p. 184). Assim, é possível afirmar que a solução de Wallace e Magritte é mergulhar tudo na incerteza<sup>7</sup>, para que o receptor tenha que ser responsável pelo menos neste momento, quando é receptor artístico, e para evidenciar a responsabilidade do artista mesmo quando utiliza artifícios acadêmicos e estilísticos como se fossem alheios à busca de um significado real.

O “Então decida” — frase que fecha o ciclo de testes do “Octeto” — aponta neste sentido. Todos os testes anteriores são descritos em terceira pessoa, especificamente dois dependentes de drogas, dois homens (X e Y) e uma mulher. Mas no último teste, Wallace não está simplesmente sugerindo uma nova perspectiva sobre situações aparentemente banais, que são analisadas de longe. No teste 9, você é o sujeito. E agora, o autor não quer que você *responda*, como nos outros testes, mas *decida*. Como se simplesmente responder não fosse o suficiente para perceber a *urgência* que o narrador almejava. Fez-se necessário criar um nível de comprometimento maior do leitor. Não que você seja de fato um escritor de ficção, e tenha que decidir como expressar uma ideia ocorrida, mas, enquanto nos outros testes não sabemos como o autor teria respondido (que mesmo sendo a resposta do autor não seria certa ou errada, justamente por ser uma questão ética), no último sabemos como ele decidiu,

---

<sup>7</sup> Segundo Paquet: “Magritte vira subversivamente do avesso a percepção: os objetos que pinta são todos claramente reconhecidos, provêm da esfera banal e cotidiana, contudo, logo que são pintados de uma forma bastante acadêmica, como numa lição de escolar primária sobre conhecimento geral, mudam, e tudo mergulha na incerteza” (PAQUET, 2000, p. 23).

afinal o último teste foi publicado. Não há correção, não é possível afirmar se foi uma solução correta, mas mostra que o autor assumiu a responsabilidade tendo como único parâmetro de escolha, já que não há respostas certas e erradas, a hipotética interpretação do leitor. Além disso, aponta para a ideia de que um autor, ao escrever e publicar um conto ficcional, deve ser tão responsável e ético em suas decisões estéticas quanto os personagens dos outros testes que agem socialmente — uma obra artística não é irresponsável.

Percebe-se, portanto, que a interpretação das duas obras não se restringe a um mero exercício lógico, a uma submissão de um caso específico a um molde. Requer responsabilidade, com a consciência de que não há resposta correta, mas é necessário decidir.

## REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, M. *Isso não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- PAQUET, M. *René Magritte: 1898-1967: o pensamento tornado visível*. Trad. Lucília Filipe. Paris: Taschen, 2000.
- WALLACE, D. F. *Breves entrevistas com homens hediondos*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Brief interviews with hideous men*. NewYork: Back Bay Books, 2007.



ESTUDOS DA TRADUÇÃO

*TRANSLATIONS STUDIES*

## BREVÍSSIMA ARQUEOLOGIA DA FIDELIDADE

### *A VERY SHORT ARCHEOLOGY OF FIDELITY*

Luís Fernando Protásio<sup>1</sup>

**RESUMO:** No verbete sobre a “fidelidade”, do *Dictionary of Translation Studies* (1997), os termos “faithfulness” e “fidelity” são apresentados como sinônimos, sob a alegação de que quaisquer distinções entre eles seria artificial. Todavia, quando retomada de uma perspectiva arqueológica advertida pelo pensamento continental, mais do que uma distinção artificial, o que essa suposta sinonímia desarquivada em língua inglesa coloca em relevo parece ser, desde seus subterrâneos, uma questão fundamental *de* e *da* tradução.

Palavras-chave: fidelidade; desconstrução; estudos da tradução.

**ABSTRACT:** The *Dictionary of Translation Studies* (1997) equates “faithfulness” with “fidelity” under the claim that, being synonyms, any distinction between them would be nothing but artificial. However, when faced by a continental-driven archeological viewpoint, this alleged synonymy disclosed on the English language appears to be, in its depths, a question both *of* and *from* translation.

Keywords: fidelity; deconstruction; translation studies.

### A QUESTÃO *DE* FIDELIDADE, A QUESTÃO *DA* FIDELIDADE

As questões da identidade e da fidelidade estão ligadas de forma irrevogável, reclamam-se mutuamente e exigem uma análise global — ou, nos termos de Jacques Derrida (2003), uma análise crítica das “intersecções semânticas (ou etimológico-institucionais)”. O que se vê nos discursos *sobre* a tradução, porém, é uma persistente operação de rasura que insiste em dar a essas questões dois tratamentos distintos, dois pesos e duas medidas que são, geralmente, justificados com base nas

---

<sup>1</sup> Doutorando em Linguística Aplicada, UNICAMP.

problemáticas noções de “contexto” e “comunicação” que, nesse sentido, nada mais são do que operadores a serviço de um modelo de ciência ao qual se tenderia a vincular a tradução (reconhece-se, aí, a agenda dos “Estudos da Tradução”). Essa operação metodológica (portanto, governada pelo ideal moderno de *techné*), cuja função aproxima-se do discurso científico-institucional estabelecido (o discurso [do] “soberano”), atua exemplarmente na suposta sinonímia entre *faithfulness* e *fidelity* cuja distinção, embora descartada pelo *Dictionary of Translation Studies* (1997) como *artificial*, ganha pertinência se considerarmos que ela dá corpo à própria “questão da tradução” — da indecidível tradução, para o inglês, da palavra “fidelidade”, sua “dupla bifurcação, dupla solicitação [...] seu *double bind*” (DERRIDA, 2000b, p. 12). Partindo dessa suposta sinonímia, cuja relevância arquiva, de acordo com minha hipótese, o “duplo *double bind*” fundador da tradução, proponho refletir sobre a economia (nos termos de Jacques Derrida) do conceito de fidelidade e sobre a apropriação dessa economia operada pelos contemporâneos discursos sobre a tradução com a finalidade de colocar em prática uma agenda eminentemente política.

## A ECONOMIA DA FIDELIDADE

A dupla solicitação da palavra fidelidade, dramatizada em inglês no espaço linguístico ocupado pela sinonímia *faithfulness* e *fidelity*, preserva, na língua inglesa, a dupla filiação, a natureza dupla e o vínculo duplo (*double bind*) em que o conceito de fidelidade se funda. Porém, em outras línguas (o português, o espanhol e o francês, por exemplo), essa dupla filiação, dupla natureza e esse vínculo duplo foram (ou podem ter sido) rasurados, obliterados no corpo próprio que são os palimpsestos *fidelidade*, *fidelidad*, *fidélité* — rasura ou obliteração que são, em certo sentido, desarquivados nos dois termos apresentados no verbete do *Dictionary of Translation Studies* sobre “fidelidade”. Não quero dizer, porém, com isso que haja uma distinção original e mais

profunda entre as filiações de *faithfulness* e *fidelity*, afinal, ambas originar-se-iam da raiz indo-europeia *\*bheidh* e, portanto, sobrepostas, possuem ambas tanto pontos de convergência quanto pontos de divergência<sup>2</sup>; tampouco pretendo fazer de uma “distinção” histórica (um caminho morfológico-histórico natural das línguas) um postulado de verdade, posto que a etimologia, por mais sedutora que possa ser, é apenas *um* relato possível e não, obviamente, *A* verdade. Minha hipótese é, como procurarei aclarar, a de que o conceito de fidelidade tem uma natureza dupla (é, portanto, o lampejo de um *double bind* arcaico) e de que essa natureza dupla, que é a questão *da* tradução (o espectro do conceito de identidade), revela-se na duplicidade do termo “fidelidade” em língua inglesa (*faithfulness/fidelity*) e exprime, de forma performativa<sup>3</sup>, uma questão *de* tradução (a hostilidade do conceito de fidelidade).

#### LEI E AUTORIDADE

Quanto ao primeiro termo que diz “fidelidade” em inglês, *faithfulness*, sublinho três aspectos relevantes<sup>4</sup>: (1) ele conserva a marca do sagrado (isto é, do *intocável*), a marca da fé soberana (*faith: lat. fides [subs.]: a fé, a crença, a confiança*); (2) ele conserva a marca do objeto sagrado, ou seja, do soberano (*lat. fidus, de fides [subs.]: aquele ou aquilo em que se pode acreditar, que produz ou inspira confiança*) e (3) ele conserva a marca do vínculo irreduzível, isto é, a ligação (o limite) entre o sagrado e o consagrado (*faith: foedus [\*bheidh]: ligação, tratado, contrato*).

Esses três aspectos, arquivados na economia do vocábulo *faithfulness*, remetem a uma lei e a uma autoridade que, numa primeira perspectiva, mantêm-se, por um lado, ligadas e ao mesmo tempo limitadas ao que se chama original e, por outro,

---

<sup>2</sup> E zonas de resto, que são as que, de fato, importam para a discussão que apresento.

<sup>3</sup> Austin, e não Searle, deve ser o fio aqui.

<sup>4</sup> As observações apresentadas levam em consideração os verbetes “faithful” e “fidelity” do *American Heritage Dictionary of the English Language* (2011).

comprometidas (e isso fica claro nos discursos sobre a tradução, especialmente naqueles mais conservadores) com “certo sentido ‘literal’ de fidelidade, incessantemente reavaliado”, como destaca Derrida (2005). Se o comprometimento com o original remete à hierarquia da operação de significação no esquema do signo apresentado no *Curso de Linguística Geral* (1970), em que o significado (a ideia, o conceito) rege e determina o significante (o som, a palavra), o comprometimento com o chamado “sentido literal de fidelidade” (justamente o que não deve cessar de ser repensado) remete aos valores de transição e permanência (mutabilidade e imutabilidade) agenciados na significação no processo de tradução, no qual o que cai seria, nessa conjuntura, apenas o corpo, o significante, mas a ideia (a alma), o significado, permaneceria sempre lá, *imutável*<sup>5</sup>. Esse segundo comprometimento, conservando na agenda dos estudos da tradução o horizonte da precisão, da exatidão, da conformidade, recupera o problema da identidade balizado pelo par *ideal de ciência/ ciência ideal*<sup>6</sup>, ou seja, uma identidade mais do que matematizada, cartesiana, *matematizável*, geométrica, como atesta o domínio cada vez maior abrangente de tecnologias não só na pauta das discussões sobre a tradução como nos currículos dos cursos de tradução.

### FÉ E RESPONSABILIDADE

Em outra perspectiva, porém, essa lei e essa autoridade, condensadas nas três marcas que sublinhei do vocábulo *faithfulness*, deslocam-se das questões em torno do original e convergem para a tradução, o que faz emergir a questão da submissão —

---

<sup>5</sup> Vemos, portanto, em que medida essa compreensão do signo linguístico “explica” o conceito de sinonímia e “justifica” o fato de o *Dictionary of Translation Studies* afirmar que, a rigor, a diferença entre “faithfulness” e “fidelity” basear-se apenas no que concerne ao significante, ao corpo, mas não à alma, ao significado, objetivamente o “mesmo”.

<sup>6</sup> Para uma distinção/articulação entre “ideal da ciência” e “ciência ideal” ver Milner (1995), especialmente os capítulos 1 e 2.

uma questão crítica nos discursos sobre a tradução, especialmente naqueles de determinada linhagem anglo-saxônica que fazem uma leitura eminentemente política do ato de tradução. Apesar desse desvio, todavia, o peso permanece concentrado em um sentido “literal” de fidelidade, relevado, justamente, pelo segundo termo que diz “fidelidade” em inglês [*fidelity*]. Por *transferência* (portanto, por uma operação de transação, de *tradução em curso*), *fidelity* conserva um valor de subordinação, de dependência, de obediência, de devoção (*lat. fidelis [adj., de fides]: digno de confiança [posição soberana]; fiel; dependente de [posição subordinada]*). E se esses valores também se preservam no termo *faithfulness* como pontos de convergência numa suposta sobreposição com *fidelity*, isso apenas atesta a autoridade que carregam.

De fato, Benveniste abre o capítulo *La fidélité personnelle* de seu *Vocabulaire des Institutions Indo-europeennes* informando esse mesmo cruzamento entre confiança e autoridade no trânsito entre dois “sujeitos” ligados um ao outro por um contrato mútuo:

Lat. *Fides* preserva um valor mais antigo [do que o alemão *treu*, do grego *drûs*: “‘ser firme’ como um carvalho”] — enfraquecido e simplificado nas outras línguas em que a raiz *\*bheidh* é representada e, por fim, transformada no próprio latim a partir de uma determinada época — não mais de “confiança”, mas de “**qualidade própria de um ser que atrai a confiança e que é exercida sob a forma de autoridade protetora sobre aquele que nele confia**”, [o que justifica] que, em latim, *fides* tenha sempre sido um substantivo correspondente à *fé* (BENVENISTE, 2011, p. 103, grifo meu).

Por subscrever ao exercício de uma autoridade (ainda que “protetora”), a confiança atraída, a fé depositada (“atesto e dou fé”) inscreve-se na forma de um juramento, de um endividamento que, pela possibilidade de sacrificar o próprio contrato, o próprio tratado [*\*bheidh*] em que se funda — ou, em outras palavras, destinado ao perjúrio —, exige imediatamente uma *responsabilidade* que, nesse sentido, teria, como sugere Siscar (2000), “algo de resposta, de atenção ao chamado de um outro” (p. 69). É nesse momento, justamente, em que entra em cena o problema da

ética em tradução, problema que os “Estudos da Tradução” (os *Translation Studies*, como movimento mais político do que qualquer outra coisa) insistem em tratar como baliza “moral”. Isso quer dizer que os Estudos da Tradução têm enfrentado o problema da ética a partir de um modelo em que não apenas há o perfeito, o final, o completo, o certo, etc. a ser *imitado, comme il faut*, como também prevê um juízo, um julgamento e uma sentença (foi ou não fiel? É tradução, adaptação, recriação, transcrição, reescritura...? Enfim, uma verdadeira dosimetria, no sentido forte do termo) definidos por um magistrado<sup>7</sup>.

### O SABER DO PERFORMATIVO

Nesse termos, a lei e a autoridade (arquivadas em *faithfulness*), no exercício de sua jurisdição moral (conservado em *fidelity*), criam os “sentidos” (mais ou menos ‘literais’) a que os discursos contemporâneos sobre a tradução, por se quererem modernos e científicos, pretensamente renunciam. Em outras palavras, criam as convenções preservadas na “economia” do vocábulo “fidelidade”. Essa economia, por sua vez, é, a um e mesmo tempo [justamente o que caracteriza um *double bind*]: (1) a fé soberana (o sagrado), (2) o sujeito *ou* o objeto que inspira ou atrai a fé (o “soberano”) e (3) o sujeito que deposita a fé (que *confia*) — três marcas ligadas por um contrato (ou *pacto*, como dirá Benveniste, 2011, a propósito das *leis da hospitalidade*) que as envolve em deveres e obrigações. Ou seja, a própria palavra “fidelidade”, antes de ser alçada a um conceito do qual os estudos da tradução farão de tudo para abdicar, é um limiar no qual as “intersecções semânticas (ou etimológico-institucionais)” realizam a *performance* de um rito de consagração.

---

<sup>7</sup> Esse é, a meu ver, o lugar que os Estudos da Tradução pretendem ocupar ao assumirem uma posição institucional delimitada.

Sendo performance de um pacto, realização de um contrato, a fidelidade é a própria prática (convencional<sup>8</sup>) da autoridade da lei. E se essa prática, essa performance, transforma-se em conceito (no conceito da fidelidade), se há a passagem do ato, da performance do ritual, para o conceito, isso acontece, como sugere Derrida (1991), pela força da *iterabilidade* (a possibilidade da repetição *transformadora*) das unidades que compõem (operam) esse ato, essa performance ritual (a fé soberana, o sujeito soberano e o sujeito que confia). E tal *iterabilidade* somente é possível pelo fato de essas unidades serem “separáveis de seu contexto interno e externo” pré-estabelecido, *convencional*, como afirma Derrida:

[a] unidade da forma significativa constitui-se apenas pela sua iterabilidade, pela possibilidade de ser repetida na ausência não só do seu “referente”, o que é evidente, mas na ausência de um significado determinado ou da intenção de significação atual, como de qualquer intenção de comunicação presente. Esta possibilidade estrutural de ser privada do referente ou do significado (portanto da comunicação e do seu contexto) parece-me fazer de qualquer marca, seja ela oral, um grafema em geral, quer dizer, como se viu, a restância [*restance*] não-presente de uma marca diferencial separada da sua pretensa “produção” ou origem (DERRIDA, 1991, p. 359).

Nesses termos, a *iterabilidade* é justamente aquilo que permite que o ato funcione como ato, seja identificado *enquanto ato*. Em outras palavras, é aquilo que possibilita a identificação de uma *identidade* e, assim, o deslocamento (a *translação*) do ato para o conceito. E se, como afirma Derrida, essa possibilidade é estrutural às unidades da forma significativa de um ato, de uma performance que concatena a própria economia da fidelidade, o conceito de fidelidade (o problema colocado *pela* fidelidade, a questão *da* fidelidade) começa a ganhar contornos complexos e interrogar de uma maneira crítica as linhas de fuga (DELEUZE, 1998) que os discursos sobre a tradução encontram para responder precisamente à questão *posta pela* fidelidade, a saber: quais os “critérios” para julgar até que ponto uma tradução é uma representação *justa* do original? É nesse lastro que se inscreve a seção seguinte.

---

<sup>8</sup> Cf. Austin, 1975.

## A FIDELIDADE APROPRIADA

À questão *de* fidelidade, a crítica responde, de modo geral, considerando os seguintes aspectos: (1) a relação entre fidelidade e comunicação e (2) a relação entre fidelidade e contexto.

No que diz respeito ao primeiro aspecto (fidelidade e comunicação), os discursos são inúmeros e, quase sempre, de inspiração sistemática, convencional. O que todos têm em comum, todavia, além do óbvio engajamento político que os faz sair em defesa (talvez muito rapidamente) dos “Estudos da Tradução” como área “independente” parecem ser os objetivos de (i) justificar a *relevância*, isto é, a pertinência da tradução como atividade (enquadram-se nesse aspecto os chamados “Estudos Descritivos da Tradução” e a “Escola de Manipulação”) e (ii) propor uma metodologia e, conseqüentemente, uma “pedagogia” da tradução cujo alvo é exclusivamente a formação de profissionais competentes e adequados ao mercado de trabalho (aspecto que abriga os “estudos funcionalistas”, fortemente influenciados pela pesquisa linguística formal e pela introdução dos usos da tecnologia).

No que diz respeito ao segundo aspecto (fidelidade e contexto), cunham-se discursos que, tributários da “morte do autor” publicada por Barthes (1971 [1968]), parecem agenciar (i) a “função comunicativa” que a tradução ocupa no contexto teórico e (ii) a emergência de uma nova hermenêutica, na qual o leitor ganha estatuto heroico<sup>9</sup>.

Em ambos os aspectos, contudo, o que se vê é uma apropriação do conceito de fidelidade em função de uma matriz soberana que, instalada em um horizonte onto-teológico, acaba por ser uma forma de autorizar os discursos sobre a tradução e outorgar-lhes a guarda, a custódia do que seja “tradução”. Esse parece ser o caso dos

---

<sup>9</sup> Ou seja, é sacralizado e torna-se “divino” (portanto, *soberano*) para decidir sobre a justeza da interpretação – nada que não esteja já no paradigma inaugurado por Platão.

discursos aparentemente críticos, mas subterraneamente conservadores, que os teóricos André Lefevere (1999) [que representa, em certo sentido, o primeiro aspecto] e Rosemary Arrojo (2007) [que concentra, a seu modo, o segundo aspecto] constroem em torno da questão da fidelidade.

### *A RELAÇÃO ENTRE FIDELIDADE E COMUNICAÇÃO*

Começo com uma colocação do teórico belga André Lefevere (1999) em que se concentram os principais pontos que dizem respeito ao primeiro aspecto que destaquei (a relação entre fidelidade e comunicação). Diz Lefevere:

Um texto formulado em um código 1, em geral correspondente à “língua fonte”, é reformulado em um código 2, em geral correspondente à “língua alvo” e, durante essa reformulação, certas regras são observadas. [...] A fidelidade ainda será a senhora soberana [*paramount*] na tradução de textos médicos, por exemplo, mas não na tradução de anúncios publicitários, caso em que poderá ser bastante negativa (LEFEVERE, 1999, p. 75).

O que a leitura desse trecho de Lefevere sugere é que a fidelidade, passando tanto pelo crivo da função do texto (língua-fonte, língua-alvo), quanto pelo crivo do tradutor (a observação de “certas regras”), funciona como um operador da comunicação que deve ser descartado lá onde a “comunicação”, em seu sentido mais funcional descrito por Jakobson (1975) é, ela mesma, descartada (em textos de criação, como o caso dos “anúncios publicitários”).

Seguindo essa lógica, Aubert coloca o problema da fidelidade entre dois polos: a “relação texto original/tradutor” e a “intencionalidade do ato tradutório”. A tarefa do tradutor é, nesse sentido, “saber julgar” como melhor se equilibrar entre esses dois polos, e a fidelidade é um “compromisso’ (instável) entre essas duas aparências aparentemente antagônicas, atingindo sua plenitude nesse compromisso e nessa instabilidade” (AUBERT, 1993, p. 77).

Assim, a perspectiva de Aubert aparece como uma variação da “*Skopos Theory*”, em que “fidelidade” é substituída por “lealdade” (NORD, 1991). Porém, uma rápida observação em qualquer dicionário mostra que “lealdade” está intimamente ligada à servidão e à subordinação, conforme argumenta Andrew Chesterman (1997) em sua crítica à “*Skopos Theory*” ao apontar como essa palavra (lealdade, *loyalty*) penetrou e se perpetuou nos estudos sobre a tradução por causa da antiquíssima ideia de “sacralidade do original”.

### *A RELAÇÃO ENTRE FIDELIDADE E CONTEXTO*

Na corrente em que se concentram principalmente os discursos que esboçam a resposta à questão *da* fidelidade lançando mão da relação entre fidelidade e contexto (o segundo aspecto que citei), destaco as incursões da teórica brasileira Rosemary Arrojo, que ocupa papel central nos estudos sobre a tradução. Snell-Hornby, ao comentar a importância do trabalho de Arrojo para o desenvolvimento dos estudos da tradução, diz:

[usando como exemplo uma narrativa de Jorge Luis Borges] *Arrojo mostra que um texto é, em primeiro lugar, o resultado da interpretação de um leitor individual. Assim, a leitura não simplesmente transmite os significados que um autor pretendia, mas, ao contrário, produz novos significados* (SNELL-HORNBY, 2006, p. 61, grifo meu).

Sem discordar frontalmente de Snell-Hornby, argumento, entretanto, que uma leitura rigorosa dos textos de Arrojo, uma leitura informada por perspectivas pós-estruturalistas, revela alguns pontos de inconsistência que merecem revisão crítica. Um desses pontos, a meu ver, é notadamente a questão da fidelidade, que Arrojo (2007) se propõe a desconstruir em seu famoso e didático livro da Série *Princípios Oficina de tradução*.

Partindo da abordagem da fidelidade através dos problemas da interpretação e da leitura (portanto, alocando-a essencialmente do lado do *leitor*), Arrojo enfatiza que “a fidelidade é marcada historicamente”, “é um traço histórico”. Seguindo esse raciocínio e tomando um conceito convencional de “história” (em si, problemático), a autora distingue várias noções que devem ser levadas em consideração para que os níveis de fidelidade sejam “avaliados”: (1) a noção de texto original; (2) a noção de língua; (3) a noção de tradução; (4) a noção de comunidade [interpretativa] e (5) os objetivos [do original e da tradução].

Adotada essa dosimetria, seria aceito como fiel, portanto, aquilo que compartilharia o espaço dessas noções — noções que, por serem histórica e espacialmente marcadas, revelam a pungência da retradução. Todavia, ao destacar os traços históricos, o que Arrojo faz é, em sentido restrito, subscrever ao discurso da “metafísica da presença” e do “logocentrismo” que ficou conhecida por criticar. Isso porque os três casos apresentados na análise de Arrojo no breve capítulo em que pretende “redefinir” a fidelidade (o concurso da Cleópatra, o poema de William Carlos Williams e o conto de Borges) dizem respeito, ainda, ao “significado” do texto (mesmo que *provisório*, isto é, dependente da ordem suprema do espaço e do tempo — da história —, o fato é que, nesses termos, tal significado, ainda assim, há). E, como diz Barbara Johnson (2005, p. 32), “fidelidade ao texto quer dizer fidelidade ao teor semântico [...] tradução, em outras palavras, [...] do *significado* [do signo saussuriano]” — afirmação que parece confirmar a seguinte colocação de Arrojo:

Nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto “original”, mas àquilo que consideramos *ser* o texto original, àquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos (ARROJO, 2007, p. 45).

Assim, independente das injunções históricas apontadas (certamente com razão) por Arrojo, essas sempre trabalham no nível do “significado”, da “lógica

clássica”, da “semântica”. Ora, não parece ser isso, entretanto, a tradução essencialmente “desconstrutivista” que Jacques Derrida (de quem Arrojo fez-se herdeira) opera ao traduzir, como também aponta Johnson (2005), a *Aufhebung* de Hegel por *relève*. O “significante” (o eixo semântico) certamente não desaparece na tradução de Derrida, mas o que, de fato, é flagrado [e mobilizado] é outro tipo de “jogo”: um “jogo” performativo que abre, cirurgicamente, com um bisturi preciso, no corpo da própria língua francesa, um corte do qual o sangue que jorra é o da língua alemã.

É claro que uma retórica sobre a tradução terá poucos (se quaisquer) efeitos na prática da tradução, principalmente se tal retórica for acentuada pela ideia de *techné*. Essa questão, que nada mais é do que a revitalização do velho ideal grego *theoria/praxis* atravessado pela noção medieval de *techné* e conformado na manifestação do escopo de aplicação e de aplicabilidade, é modulada consistentemente no volume *Can Theory Help Translators?* (2002). Não vou retomar aqui essa discussão, demasiado extensa para o espaço de que disponho; restrinjo-me, porém, a esclarecer brevemente três pontos relevantes para a problemática sobre a qual proponho refletir (a fidelidade): (i) o papel da teoria não é indicar procedimentos práticos (se o faz, não é teoria, é metodologia); (ii) apenas leituras pouco rigorosas reconhecem em Jacques Derrida uma teoria da tradução e, de forma igualmente inadvertida, a desconstrução como um método; (iii) em conformidade com o segundo ponto, não há espaço para protocolos reguladores *em uma leitura que se proponha a ser desconstrutivista*, como é o caso de Arrojo. Tal leitura precisaria, antes de tudo, questionar a ideia de “oficina” sem sacrificar a retórica (da tradução) em virtude da necessidade de exemplificar, de ser claro e até didático. Ora, é isso o que Derrida faz: não se limita a dar um exemplo prático, *ele é* o exemplo prático (*ele* traduz *Aufhebung* por *relève*) e, nem por isso, faz quaisquer concessões. Isso é algo de que Arrojo

definitivamente se abstém ao preferir uma *redefinição* à *indefinição* que, no pensamento derridiano, é da ordem da estrutura.

## A FIDELIDADE INDEFINIDA

Em *Fidelidade a mais de um* (2005), Jacques Derrida responde à questão da fidelidade apontando seu caráter eminentemente duplo, indecível e 'aporético': ser fiel e infiel ao mesmo tempo. Considerados esses termos, uma postura pós-estruturalista cujo projeto fosse, *de fato*, a "desconstrução" do conceito de fidelidade<sup>10</sup> pouco (para não dizer *nada*) teria a ver com uma injunção comunicativa ou contextual. Isso porque a lei da fidelidade (se existe alguma), assim como a "lei da tradução", seria aquilo que se impõe e (concomitantemente) aquilo que exige o perjúrio, a desistência e o abandono. Comprometer-se e renunciar, como nomeia, *simbolicamente*, a *Aufgabe* (BENJAMIN, 2011); ser fiel e infiel, como mostra, *metaforicamente*, a letra *Aleph* (HELLER-ROAZEN, 2011); traduzir e não traduzir, como narra, *alegoricamente*, o mito de Babel (DERRIDA, 2002).

Desse modo, o que a fidelidade exige passa longe de uma redefinição, como pretende Arrojo (2007), pois, se definir é consolidar e fixar, *redefinir* é fazê-lo com duas vezes mais força, uma vez que implica, nesse movimento, uma forma de se alegar a custódia sobre o que seja "a fidelidade" ou "o conceito de fidelidade". Implica, em outras palavras, o horizonte onto-teológico que é posto à prova, testado pelas leituras desconstrutivas colocadas em jogo em uma expectativa pós-estruturalista. Pelo contrário, nesse teste e nessa prova de uma leitura desconstrutiva colocada em jogo em uma expectativa *de fato* pós-estruturalista, o que a fidelidade impõe como lei (se assim pudéssemos dizer) é uma *indefinição*, um *dever-fiel* que nada mais é do que uma condição de possibilidade (*iterabilidade*), um recuo frente a quaisquer (re)definições,

---

<sup>10</sup> Não é outro, aliás, o projeto de Arrojo.

uma resposta à espera, sempre por vir, “daqui a pouco ou talvez nunca” (DERRIDA, 2001, p. 51).

## O ESPECTRO E O HÓSPEDE: A NATUREZA DUPLA DO CONCEITO DE FIDELIDADE

Esta brevíssima reflexão, pautada por uma arqueologia evidentemente limitada, permite compreender a “fidelidade” segundo duas perspectivas. Como um “espectro” que assombra a identidade em tradução, ou seja, como uma questão *da* tradução, o tema da fidelidade opera em pelo menos três funções: (1) regula, de um espaço *exterior*, a mobilidade da identidade *da* e *em* tradução, (2) interdita uma abordagem dessa identidade que aponte a aporia fundamental que a funda<sup>11</sup> e (3) certifica o “pacto”, o “contrato de hospitalidade” (DERRIDA, 2003, p. 21) com que se liga à identidade (isto é, o pacto que garante o *double bind* entre fidelidade e identidade). Três “aspectos” de uma *mesma* figura, aporia da identidade ‘fundamental’ (o problema indecidível da *ipseidade*), não seria de todo modo acidental lembrar aqui da “lei misteriosa da trindade”<sup>12</sup>. E não seria acidental especialmente porque a “fidelidade” conserva, como esta brevíssima arqueologia sugeriu, uma questão de fé, uma relação íntima com o secreto (o misterioso) e com o sagrado. É essa relação, um legado do que poderíamos chamar, com Milner (1995), de *episteme* antiga, que a intervenção do pensamento continental, especialmente em sua versão “pós-estruturalista” encenada espetacularmente entre as décadas de 1960 e 1980 nos então ainda relevantes palcos franceses, põe em xeque.

Como um “hóspede” ao qual a identidade em tradução (seu anfitrião) diz “sim” antes de *dizer* “sim” (um hóspede que o anfitrião precisa aceitar “incondicionalmente”,

---

<sup>11</sup> Identidade é diferença, logo, não é pura, logo é, em certo sentido, uma “ficção”. Para uma discussão sobre ficção menos dirigida por enquadramentos institucionais (uma postura continental que procuro assumir neste texto), cf. HUSTON, *L'espèce fabulatrice* (Paris, Actes Sud, 2008).

<sup>12</sup> Uma figura onipotente (pai), uma figura que realiza a comunhão íntima e une todos “em um só Corpo” (espírito santo), e uma figura que oferece a redenção mediante um pacto (filho).

um “hóspede inesperado”), isto é, como uma questão *de* tradução, a fidelidade revela-se não (apenas) um estrangeiro, mas um familiar no seio do estrangeiro, um “pai morto” que vem cobrar uma dívida de lealdade, um juramento feito, uma palavra empenhada (uma promessa) e essa condição lhe garante a autoridade para regular e legislar sobre a identidade *do lado de dentro* (o espaço *interior* da casa, da família, do corpo)<sup>13</sup>. O anfitrião se torna refém do hóspede, o hóspede se torna parasita do anfitrião — em uma economia, *hostil*.

E quais são as leis desse “hóspede hostil”, as “leis do pai” (*as leis* da hospitalidade), senão o cumprimento infalível de deveres e obrigações, o cumprimento rigoroso dos votos ou das promessas — condições do pacto entre anfitrião e hóspede apontado por Benveniste (2011) e posto em relevo por Derrida (2003)? Se do interior da identidade em tradução a fidelidade a “regula” como hóspede hostil, de seu exterior ela a “assombra” como espectro.

Essa assombração e essa legislação, em seus dois aspectos (o “exterior” e o “interior”), levadas a outro nível, parecem corresponder, segundo procurei precisar, à assombração e à legislação às quais as noções de identidade e fidelidade subjugam a própria reflexão sobre a tradução, com todos os seus discursos (teóricos e práticos) incluídos, mas sobretudo aqueles “engajados politicamente”, aqueles comprometidos com uma política institucional cuja finalidade é o estabelecimento e a nomeação de uma área para os “Estudos da Tradução”. Em outras palavras, levando esse “duplo *double bind*” ao limite de outro nível de reflexão, os próprios estudos da tradução aparecem como anfitriões e reféns da legislação e da assombração operadas pelas noções de identidade e fidelidade. Identidade e fidelidade *assombram e legislam sobre* a reflexão sobre a tradução, reflexão que, nesse sentido, portanto, opera de acordo

---

<sup>13</sup> “O hospedeiro torna-se hóspede do hóspede. O hóspede (*guest*) torna-se hospedeiro (*host*) do hospedeiro (*host*)”. (Derrida, 2000b, p. 109)

com (isto é, sob as leis de) certa lógica descendente (ainda que *à revelia*<sup>14</sup>, como aponta Arrojo, 1992) do chamado “logocentrismo”. Ora, como a discussão apresentada mostrou, é essa “descendência” (assumida ou não, refutada ou reclamada) que, com efeito, justifica a constante presença dos temas “identidade” e “fidelidade” nos discursos sobre a tradução e demanda, como sugere Derrida (2005), incessante reavaliação que Arrojo, *à revelia*, reafirma, ao imputar uma estabilização do conceito de fidelidade de acordo com as leis do contexto e da comunicação, condensadas sob o arquetípico e institucional (portanto, em certo sentido, metafísico e transcendental) conceito de “comunidade interpretativa”. Em resumo, nada mais, nada menos, do que uma revitalização da “fidelidade” clássica nos moldes de um logocentrismo suposta, mas falaciosamente, criticado.

Uma coisa, porém, fica clara: se há algo que a separação histórica entre os termos ingleses *faithfulness* e *fidelity* ilumina, esse algo diz menos respeito à inoperância do conceito de fidelidade para a questão *da* tradução do que à inabilidade dos Estudos da Tradução contemporâneos de lidarem com rigor com uma questão *de* tradução que, fundamental, subsume a disputa *theoria/praxis* numa instância em que a ética não mais responde simplesmente a uma estilística do bem-agir (refletido na *techné*), mas demanda uma aproximação do persistente saber do performativo, um saber estruturalmente *indefinido*.

## REFERÊNCIAS

ARROJO, R. *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Oficina de tradução*. A teoria na prática. (Série Princípios). São Paulo: Ática, 2007.

AUBERT, F. *As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

---

<sup>14</sup> Na esfera jurídica, “*à revelia*”, quando um réu não apresenta defesa, ou porque não toma conhecimento do processo em que está arrolado, ou porque não o considera “relevante”.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. 2nd. Ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BARTHES, R. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENVENISTE, É. *Vocabulaire des institutions indo-europeennes. Tome I: Économie, parenté, société*. Paris: Éditions de Minuit, 2011

CHESTERMAN, A. *Memes of Translation*. Amsterdam: Benjamins, 1997.

\_\_\_\_\_. WAGNER, E. *Can Theory Help Translators? A Dialogue Between the Ivory Tower and the Wordface*. London: Routledge, 2002.

DELEUZE, G. Da superioridade da literatura anglo-americana. In: DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, J. Assinatura Acontecimento Contexto. Tradução Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. In: \_\_\_\_\_. *Margens: da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991. p. 349-373.

\_\_\_\_\_. O que é uma tradução “relevante”. Tradução Olivia Niemeyer Santos. *Revista Alfa*. São Paulo, v. 44, n. esp., p. 13-44, 2000a.

\_\_\_\_\_. Hospitality. Translated by Barry Stocker e Forbes Morlock. In ANGELAKI. *Journal of the Theoretical Humanities*. v. 5, n. 3, (December) 2000b.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. BH: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. DUFOURMANTELLE, A. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida para falar da hospitalidade*. Tradução Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. ROUDINESCO, É. *De que amanhã... Diálogo com Jacques Derrida*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2004.

\_\_\_\_\_. Fidelidade a mais de um. Merecer herdar onde a genealogia falta. Tradução de Paulo Ottoni. In: OTTONI, P. *Tradução manifesta. Double bind e acontecimento*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: EdUSP, 2005.

HELLER-ROAZEN, D. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Tradução Fábio Akcelrud Durão. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

JOHNSON, B. A fidelidade considerada filosoficamente. Tradução: Lenita Esteves. In: OTTONI, Paulo. (org.) *Tradução: a prática da diferença*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

HUSTON, N. *L'espèce fabulatrice*. Paris: Actes Sud, 2008.

LEFEVERE, A. Composing the other. In: BASSNET, S. & TRIVETI, H. (ed.) *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London and New York: Routledge, 1999.

MILNER, J-C. *L'oeuvre claire: Lacan, la science, la philosophie*. Paris: Seuil, 1995.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 1970.

SISCAR, M. Jacques Derrida, o intraduzível. In: *Revista Alfa*. São Paulo, v. 44, n. esp., p. 59-69, 2000.

SNELL-HORNBY, M. *The Turns of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.

SHUTTLEWORTH, M; MOIRA; C. *Dictionary of Translation Studies*. London: St. Jerome Publications, 1997.

*The American Heritage Dictionary of the English Language. Fifth Edition*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Trade, 2011.



RESENHA

*REVIEW*

*POÉTICA — ANA CRISTINA CESAR**POÉTICA, BY ANA CRISTINA CESAR*Clarissa Loyola Comin<sup>1</sup>

“Rosa, azul-celeste” ou, melhor ainda, “em technicolor” chega às nossas mãos, leitores — de primeira ou muitas viagens, a *Poética* de Ana Cristina César (2013). Após muito tempo de espera, a Companhia das Letras trouxe de volta à cena uma das poetisas brasileiras mais relevantes do século XX. Suas obras, depois de longo período fora de circulação, ou sendo vendidas como relíquias superfaturadas em sebos, agora estão à disposição por um preço justo. Contando com curadoria e texto de apresentação do poeta e amigo Armando Freitas Filho, o generoso volume abrange os quatro livros lançados pela autora em vida — *Cenas de Abril* (1979), *Correspondência Completa* (1979), *Lavas de Pelica* (1980) e *A teus pés* (1982) —, duas publicações póstumas — *Inéditos e Dispersos* (1985) — e a seleção de alguns trabalhos de *Antigos e Soltos* (2008). Além disso, como novidade, há uma sessão final denominada “visita à oficina” na qual encontramos exercícios poéticos de variadas fases da carreira de Ana. Não fosse suficiente, a edição conta com um consistente aparato crítico: posfácio inédito assinado por Viviana Bosi e farto apêndice com textos que vão do singelo afetivo, como os da professora e amiga Heloísa Buarque, ao crítico-reflexivo, como o de Silviano Santiago, publicado anteriormente em *Nas malhas das letras*.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras, Estudos Literários, UFPR.

Algumas características da nova edição não passam despercebidas. Primeiramente, há a ausência de maiores detalhes sobre a *causa mortis* de Ana Cristina; a edição traz apenas frases como “Em 29 de outubro de 1983, ela se foi” (CESAR, 2013, p. 479), o que, a meu ver, pode levar a interpretações variadas por parte dos novos leitores e, ainda, comprometer em alguma medida a leitura dos poemas e da trajetória da poeta. É certo que, hoje em dia, com rápidos cliques, obtém-se facilmente esta informação — do seu suicídio trágico, da janela do apartamento dos pais —, no entanto, como se trata de uma republicação tão esmerada, o fato é minimamente estranho. Discrição? Respeito? Talvez seja produtivo pensar por aí, pois apesar de o rosto da poeta estar estampado na capa, nesta edição a imagem pessoal de Ana Cristina foi bem resguardada, ao contrário do que víamos em outras das compilações e edições comemorativas, cheias de fotografias e trechos de cartas.

Sublinhar esse *fato* reforçaria a obsessão por saber o que se passava nos bastidores da Ana “gente como a gente”, o que seria seguido pela busca por respostas cifradas, perdidas entre bilhetes ou manuscritos ordinários de seu vasto espólio. Aliás, entramos aqui em outro ponto passível de questionamento: as publicações póstumas. Será que Ana aprovaria esse feito? Armando Freitas Filho suspeita que não, ela não aprovaria, e ainda se desculpa usando o clássico exemplo de Kafka: “[...] publicar poemas ‘impulcados’ de um autor morto é sempre uma *traição*. Ainda mais quando eles trazem uma rubrica: ‘Prontos, mas rejeitados’. Mas se não fosse um traidor como Max Brod, Kafka não existiria. Ou existiria para uma vida menor.” (FREITAS FILHO, 2013, p. 315) Armando cede à curiosidade dos mais aficionados e concede-lhes regalos poéticos. Persisto no meu olhar, entre crítico e agradecido.

Poeta, professora, tradutora, crítica literária e acadêmica, Ana Cristina Cesar é apontada como um dos “nomes chave” da década de 1970, apresentando um percurso de ascensão célere e particular. Advinda de uma família intelectualizada, cujo pai era sociólogo e a mãe professora, travou contato precoce com amplos repertórios

artístico-culturais, o que certamente contribuiu para seu interesse pela escrita. Destaco a influência saliente de Emily Dickinson, Sylvia Plath, Katherine Mansfield, Ezra Pound, Manuel Bandeira e Baudelaire. Genialidade precoce, antes mesmo de aprender a escrever ela já “[d]itava seus poemas à mãe, que os punha em forma caligráfica” (MORICONI, 1996, p. 75). Apesar de ser constantemente ligada à geração da “poesia marginal”, sua dicção se destaca das demais devido a seu alto nível de sofisticação. Isso se dá, em grande parte, por seu posicionamento ideológico-intelectual: enquanto seus colegas optaram por um distanciamento e até uma rejeição da tradição literária, Ana demonstrava em seus poemas uma alentada leitura da tradição — não apenas brasileira — bem como sua devida apropriação, conformando assim uma voz poética consciente e singular.

Na esteira de escritores como João Cabral de Melo Neto, Hilda Hilst e Roberto Piva, que já despontaram com pressupostos estilísticos precocemente calibrados e refletidos, Ana Cristina firmou-se cedo como poeta, embora seu interesse pela prosa esteja assinalado em livros como *Correspondência Completa* e *Luvas de Pelica*. Ainda que menos extensos, neles o gênero confessional ganha corpo a partir de uma prosa densa, poética, mas de difícil categorização, lembrando às vezes os contos de *Fluxo-Floema*, publicado em 1970 por Hilda Hilst. Em seu último livro, *A teus pés*, fica evidente a expansão dos limites entre verso e prosa e, por esse motivo, recomendo a leitura atenta de dois poemas: *Trilha Sonora ao Fundo*, que abre o volume, e *Fogo do Final*, que o fecha.

Metapoética e irônica, a poeta constrói um eu lírico que se apresenta como instância meramente ficcional do poema e denuncia, ao mesmo tempo, sua natureza *estratégica* de elaboração ao leitor: “Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do/coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two/total, tilintar de verdade que você seduz” (CESAR, 2013, p. 96). O excesso de intimidade forjada espanta, mas na sequência percebemos seu uso como irônico e *falsamente confessional*. Ora, o eu lírico

parece estar falando do texto que temos em mãos e tenta nos convencer de que nele não há *automatismo*. Ou seja, seus versos são espontâneos, nada calculados e trabalhados. No entanto, não podemos nos fiar nessa afirmação, posto que a poesia moderna nos colocou a pulga da desconfiança atrás da orelha. Junto a isso, vem a constante *tensão entre o real e o ficcional* que alimenta o falso confessional mencionado. Com esse tensionamento, a poeta provoca um estranhamento que emaranha os limites entre essas instâncias, como podemos ver a seguir: “Você, por exemplo, tem a mania de querer me ler em toda parte, ler a identidade dos corações, ler quem eu nunca toquei, ler tormentos. Você não vê que eu não consigo, eu invento tudo, é meu olho que me atormenta, é outra coisa. Eu não estou disfarçando nada, você compreende?” (CESAR, 2013, p. 387-388)

A esse respeito, Marcos Siscar diz que “[...] sinceridade não existe, no sentido da continuidade entre o que se sente/pensa e o que se diz: é nisso que insiste Ana C., em consonância com os imperativos que reconhece para a poesia de sua época” (SISCAR, 2011, p. 50). A sinceridade aí é a possibilidade de transmitir e elucidar para outro os sentimentos que dirigem as ações do eu lírico; o trabalho com a linguagem, nos poemas que abordam tal problemática, se dá como se ela fosse impossível por ter que passar pelo crivo da expressão. Sendo o sentir/pensar e o expressar dois polos diferentes, temos que a passagem de um para outro só pode resultar em uma interferência com a qual a poeta desnuda a construção essencialmente ficcional que se põe no tipo de expressão considerada como a mais *real*.

Outro aspecto contundente de sua obra é a maneira como aborda o *feminino*. Ana não apenas o tematiza e ilustra, como fizeram Cecília Meireles e Adélia Prado, mas traz à tona outras nuances particulares desse universo. Tal proposta é evidente em seu livro de estreia, *Cenas de Abril* — especialmente nos poemas *Arpejos*, *16 de junho* e *Anônimo* —, e intensificada em *A teus pés*, nos famosos *Sete Chaves*, *Conversa de Senhoras* e *Samba-Canção*. Inserida em um meio majoritariamente masculino, a poeta

teve de aprender a lidar com essa preponderância, ainda que isso tenha lhe custado caro, pois um dos grandes impasses de sua vida foi

[...] querer ocupar um lugar no universo intelectual e ao mesmo tempo preservar a especificidade da condição de mulher, desenvolvendo uma reflexão, uma prática e sobretudo uma estética que representassem um abalo na divisão tradicional de lugares entre os gêneros. (MORICONI, 1996, p. 71)

Sabemos que o Brasil naquele momento — mesmo com o *todavia* — propiciava às mulheres possibilidades sociais bastante inéditas, frutos de 1968. Finalmente elas tinham conquistado, em teoria, igualdade em relação aos direitos outrora apenas masculinos. No entanto, essa transição estabeleceu embaraçosos conflitos entre os papéis convencionais e as novas promessas de futuro.

Tal postura também denota o caráter engajado de sua poesia, que, antes de se preocupar com questões sociais de escopo mais amplo, apontavam para a influência da política no indivíduo e em seus modos de sentir e expressar. Mesmo falando de um espaço-tempo circunscrito, Ana Cristina Cesar continua contemporânea justamente por demonstrar um bom entendimento entre a relação “lírica e sociedade”. A poeta é capaz de coadunar, sem afetações, um estilo singular a um estado de coisas presente. Pois,

[...] a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a um sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir. (ADORNO, 2012, p. 74).

Ana questionou o rigor pseudorracionalista difundido entre a juventude engajada do seu tempo. Olhando para esse universo com suspeita, percebia nele a presença de um forte reacionarismo estético, muitas vezes disfarçado com discursos políticos progressistas e objetivos. Diante dessa conjuntura, seu interesse repousava

sobre uma “politização dos afetos, uma pessoalização da política.” (MORICONI, 1996, p. 50)

Assim, espero que essa republicação prolifere e alimente os debates em torno de sua obra poética levando-a, quem sabe, a futuros trabalhos de tradução que lancem para ainda mais longe nossa supernova literária.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2012.

CESAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

MORICONI, I. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SISCAR, M. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011.



PROFESSOR CONVIDADO

*GUEST PROFESSOR*

## E SE PIERRE MENARD ESCREVESSE UMA GRAMÁTICA?

### *WHAT IF PIERRE MENARD WROTE A GRAMMAR?*

José Borges Neto<sup>1</sup>

**RESUMO:** O texto propõe que as gramáticas contemporâneas, e boa parte dos trabalhos dos linguistas, não conseguem se livrar da tradição e ficam reproduzindo o pensamento gramatical da antiguidade clássica. Nesse sentido, o trabalho de gramáticos e linguistas pode ser aproximado da tarefa Pierre Menard, personagem de Jorge Luís Borges, que pretendia escrever o Quixote.

Palavras-chave: filosofia da linguística; Pierre Menard; gramática.

**ABSTRACT:** The text proposes that contemporary grammars, and much of the work of the linguists, fail to get rid of tradition and are reproducing the grammatical thought of classical antiquity. In this sense, the work of grammarians and linguists can be approximated from Pierre Menard's task, a character from Jorge Luis Borges, who intended to write the Quixote.

Keywords: philosophy of linguistics; Pierre Menard; grammar.

#### 1. JORGE LUÍS BORGES E PIERRE MENARD.

O escritor argentino Jorge Luís Borges, dentre as inúmeras obras primas que produziu, escreveu um pequeno conto chamado *Pierre Menard, autor del Quijote*<sup>2</sup>.

O conto trata do escritor Pierre Menard e de sua obra mais importante: o Dom Quixote. A proposta de Menard é de produzir o livro de Cervantes, idêntico ao original, linha por linha, palavra por palavra, sem, no entanto, copiá-lo. Segundo o narrador do conto, Menard não queria escrever outro Quixote, mas pretendia escrever *o Quixote*.

---

<sup>1</sup>UFPR/UNIOESTE/CNPq.

<sup>2</sup> Sirvo-me das *Obras Completas* de Jorge Luís Borges, volume 1 (Buenos Aires: Emecé, 1989). O conto está nas páginas 444-450.

Jamais pensou em simplesmente reproduzir o livro de Cervantes, nem em escrever um novo Quixote.

O primeiro modo que imaginou de alcançar seu intento era o de *ser* Miguel de Cervantes: “[c]onhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e 1918”<sup>3</sup>. Mas logo descartou esse método, considerando-o fácil demais. Segundo Menard, “[s]er, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao Quixote lhe pareceu menos árduo — por conseguinte, menos interessante — que seguir sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote, por meio das experiências de Pierre Menard”.

Ainda segundo o narrador, Menard não escreveu o livro todo: a obra de Menard, tratada pelo narrador como “talvez a mais significativa de nosso tempo”, consta apenas “dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do Dom Quixote e de um fragmento do capítulo vinte e dois”.

#### Como diz o conto

É uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, capítulo nono):

*... a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do porvir.*

Redigida no século dezessete, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, em contrapartida, escreve:

*... a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do porvir.*

A história, mãe da verdade: a ideia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu. As cláusulas finais — *exemplo e aviso do presente, advertência do porvir* — são descaradamente pragmáticas.

Também é vívido o contraste entre os estilos. O estilo arcaizante de Menard — estrangeiro, até — padece de alguma afetação. O que não se dá com o precursor, que maneja com desenvoltura o espanhol corrente de sua época (BORGES, 1989, p. 449).

---

<sup>3</sup> As traduções são todas de minha responsabilidade.

Em suma, apesar de consistir, rigorosamente, do mesmo texto, o Quixote de Menard é outra obra. As condições de produção, como dizem os analistas do discurso, fazem do mesmo texto dois textos distintos. A proposta de escrever o Quixote como obra inédita e, no entanto, fazer a escritura coincidir pontualmente com o Quixote de Cervantes é, no mínimo, curiosa. E, de certo ponto de vista, é um “achado” genial de Borges.

Mas, de qualquer maneira, trata-se de um texto de ficção. Borges cria o evento da produção do Quixote por Menard. Borges não quer descrever algo que eventualmente tenha existido no mundo, embora disfarce isso dizendo que seu texto é apenas um comentário sobre um texto crítico que aborda as obras de um suposto Pierre Menard.

Quero, no entanto, abordar um conjunto de obras que — sem serem ficcionais — resultam de um comportamento semelhante ao de Menard: falo aqui das gramáticas em geral e de um bom número de estudos linguísticos que se consideram científicos.

## 2. A GRAMÁTICA GRECO-LATINA COMO TEORIA DAS LÍNGUAS.

Os filósofos gregos da antiguidade clássica tiveram a língua como um de seus objetos favoritos: boa parte deles disseram algo à respeito da língua grega, sobre sua estrutura ou sobre seu uso. Esses filósofos criaram, e desenvolveram, uma teoria sobre a estrutura da língua grega (conhecida como “gramática”) e criaram, e desenvolveram, uma teoria sobre o uso da língua (conhecida como “retórica”).

A teoria sobre a estrutura da língua — não vou tratar aqui da retórica — consistia no reconhecimento de que as línguas consistem de elementos atômicos (palavras) que são articulados para resultar em expressões maiores (orações). Cada palavra é a representação externa de uma ideia e cada oração é a representação externa de um pensamento completo.

As palavras são agrupadas em classes (“partes do discurso”), no mais das vezes, à partir do tipo de ideia que representam. Assim, teremos palavras que representam coisas (substâncias) e palavras que representam ações (eventos): as primeiras serão nomes e as segundas serão verbos. Algumas palavras representam coisas, mas não as identificam diretamente, mas apenas como pessoas do discurso (o falante, o ouvinte e o assunto): essas palavras serão pronomes. E assim por diante.

Ainda, como cada ideia pode sofrer detalhamentos, as palavras podem ser subclassificadas. Por exemplo, as ideias representadas pelos nomes podem ser ideias que têm existência no mundo material (como “pedra” ou “mesa”) ou podem ser ideias “abstratas” (como “educação” ou “liberdade”). Logo, teremos nomes concretos e abstratos. Da mesma forma, os nomes podem nomear entidades singulares (como “Sócrates”) ou conjuntos de entidades (como “cavalo” ou “mesa”), levando à distinção entre nomes próprios e nomes comuns<sup>4</sup>.

O estudo das palavras vai resultar no que conhecemos hoje como Morfologia e o estudo das possibilidades combinatórias das palavras na constituição das orações vai resultar na Sintaxe. Para os filósofos e gramáticos gregos nada há abaixo da palavra (exceto elementos não significativos, como as sílabas) e nada há que interesse para a gramática acima das orações (exceto os conjuntos de orações que constituem o discurso, objeto da retórica). Nada há, também, entre a palavra e a oração.

As palavras são entendidas — do ponto de vista formal — como conjuntos de formas alternativas. Assim, a ideia de ser humano pode ser representada pela palavra “homem”, que apresenta duas formas alternativas: *homem* e *homens*. Trata-se de uma mesma palavra (e de uma mesma ideia) só que acrescida de uma ideia secundária de número: a forma *homem* contém a ideia principal e a ideia secundária de singular; a forma *homens* contém a ideia principal e a ideia secundária de plural. A palavra “menino” se manifesta por uma de quatro formas alternativas: *menino*, *menina*,

---

<sup>4</sup> A distinção entre nomes próprios e comuns foi proposta no séc. III a.C. pelo estóico Crisipo de Solis.

*meninos* e *meninas*. Ou seja, à ideia principal, acrescentam-se ideias secundárias de número e de gênero. A forma *meninas*, por exemplo, contém a ideia principal e as ideias secundárias de feminino e plural.

É importante destacar que essas formas alternativas são sempre formas alternativas de uma mesma palavra (e de uma mesma ideia acrescida de ideias secundárias). Este modo de entender as palavras recebeu, modernamente, o nome de modelo morfológico “palavra-e-paradigma”, em que o termo “paradigma” designa o conjunto de formas alternativas de uma palavra<sup>5</sup>.

As palavras, segundo os primeiros gramáticos, curvavam-se diante de alguns usos; flexionavam-se, segundo os gramáticos do latim. O termo flexão passou a ser usado para indicar a oposição entre as formas alternativas de uma mesma palavra.

Ao mesmo tempo, os primeiros gramáticos observaram a possibilidade de que criássemos novas palavras a partir de outras. Do verbo “cantar”, por exemplo, podemos criar “cantiga” ou “cantador” (formas que não pertencem ao paradigma de “cantar”); da palavra “menino” podemos criar “meninice”. A este processo de criação de novas palavras, chamaram derivação.

A distinção entre flexão e derivação corresponde, então, à distinção entre as oposições entre formas alternativas de uma mesma palavra (flexão) e a oposição entre duas palavras distintas, uma primitiva e uma derivada (derivação).

### 3. A GRAMÁTICA GRECO-LATINA E OS ESTUDOS LINGUÍSTICOS CONTEMPORÂNEOS.

Esta teoria morfológica está pronta já no século II e, desde lá, vem sendo reproduzida por quase todos os gramáticos. Tenho absoluta certeza de que todos os leitores que um dia estudaram com nossas gramáticas escolares reconheceram a teoria morfológica que apresentei acima: os nomes designam seres e os verbos

---

<sup>5</sup> Os termos “palavra-e-paradigma” e “item-e-arranjo” foram cunhados pelo linguista americano Charles Hockett (ver Hockett, 1954).

designam ações; as palavras se flexionam em gênero e número e temos palavras primitivas e derivadas.

A questão é que a distinção entre flexão e derivação, clara nas gramáticas da antiguidade clássica, tornou-se um problema para a linguística contemporânea.

E tornou-se um problema porque, em primeiro lugar, a distinção foi naturalizada, isto é, deixou de ser uma distinção teórica (própria de uma teoria sobre as línguas — a teoria da gramática clássica grega) e passou a ser considerada uma distinção do próprio objeto de estudos. Ao invés de pensar que algumas teorias reconhecem nas línguas fenômenos ditos, por elas, flexionais ou derivacionais, os linguistas agem como se as línguas, de fato, apresentassem fenômenos de flexão e fenômenos de derivação. Em outras palavras, a distinção originalmente teórica passou a ser empírica. Dessa forma, as línguas (ao menos línguas como o português, por exemplo) apresentam, inegavelmente, casos de flexão e de derivação.

Em segundo lugar, porque as teorias morfológicas contemporâneas não entendem mais as línguas da mesma perspectiva pela qual os gramáticos clássicos as entendiam. Isto é, as teorias modernas não compartilham dos princípios teóricos da gramática clássica, mas querem (precisam) ver as línguas da mesma forma pela qual eram vistas na antiguidade. É como se um químico tentasse refazer a tabela periódica dos elementos levando em conta os elementos básicos da natureza reconhecidos pelos filósofos gregos: terra, ar, água e fogo.

E o que acontece?

Parte-se do princípio de que línguas como o português distinguem flexão de derivação e que é preciso estabelecer um critério suficientemente claro e eficiente para fazer a distinção. Há muitos candidatos a critério. Gonçalves (2011), por exemplo, analisa 17 (dezessete) critérios diferentes e considera todos inadequados<sup>6</sup>. Vou ficar só com um deles: o critério da visibilidade sintática.

---

<sup>6</sup> Borges Neto (2012) traz uma resenha do livro de Gonçalves.

Este critério estabelece que serão consideradas *flexão* as alterações da palavra que precisam ser vistas pela sintaxe. Por exemplo, o gênero e o número do substantivo são flexionais porque o processo sintático de concordância precisa ter acesso a eles para estabelecer a concordância nominal (concordância entre substantivo e adjetivo ou substantivo e artigo, por exemplo). O grau, por outro lado, nunca está envolvido em processos sintáticos e, portanto, não é flexional<sup>7</sup>.

O critério me parece interessante, na medida em que estabelece uma distinção relevante entre fenômenos resultantes de processos apenas morfológicos e fenômenos resultantes de processos sintáticos. Ou seja, entre fenômenos que se dão exclusivamente no nível da palavra e fenômenos que se dão quando se articulam mais de uma palavra. Creio que uma teoria linguística poderia ter ganhos descritivos e explicativos se adotasse um critério como esse.

Mas, ao adotar os termos da gramática clássica (*flexão* e *derivação*), corre-se o risco de “contrabandear” para dentro da teoria moderna, além dos termos, as noções e os resultados descritivos associados ao termo na teoria antiga. Particularmente, se a teoria antiga estiver naturalizada.

Quando lemos a crítica feita por Gonçalves ao critério da visibilidade sintática, temos certeza de que o “contrabando” se deu e que o critério foi descaracterizado:

Apesar de dar conta de muitas categorias tradicionalmente caracterizadas como flexionais, o critério ora em exame não se mostra inteiramente adequado, em virtude de nem todos os aspectos da morfologia flexional serem diretamente relevantes para a sintaxe. Por exemplo, classes de conjugação e de declinação, embora consideradas flexionais pelo próprio Anderson (1985), independem da atuação de fatores sintáticos. De fato, nenhuma regra sintática é acionada para estabelecer que um verbo como “tingir” pertence à terceira conjugação; na verdade não há contexto sintático que determine a conjugação (1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> ou 3<sup>a</sup>) de um verbo da língua portuguesa (GONÇALVES, 2011, p. 15).

---

<sup>7</sup> Apesar de as pessoas dizerem “concordo em gênero, número e grau”, não há — em nenhuma língua que eu conheça — concordância de grau.

A crítica de Gonçalves ao critério da visibilidade sintática consiste em reconhecer que embora dê conta de muitos fenômenos tratados como flexão (e/ou de sua oposição à derivação) pela gramática tradicional, não dá conta de todos. Em outras palavras, o critério estabelece novos conceitos de flexão e de derivação. Ao invés de acreditar no critério — supor que a visibilidade sintática tem consequências teóricas relevantes — Gonçalves prefere abandonar o critério porque *ele não permite chegar aos mesmos resultados a que a gramática tradicional chegava*.

É notável como a crítica do critério toma como ponto de partida as noções de flexão e derivação exatamente como estabelecidas pela gramática grega clássica. Gonçalves sabe, de antemão, o que é e o que não é flexão — certamente a partir de seu conhecimento da gramática tradicional — independentemente do critério. E como essa noção está naturalizada, o critério só será adequado se o resultado de sua aplicação na teoria morfológica contemporânea coincidir com o resultado da aplicação na teoria tradicional.

Gonçalves se assemelha a Pierre Menard: seu trabalho não é uma reprodução ou cópia da gramática clássica, mas deve coincidir pontualmente com ela.

Não quero ser injusto com Gonçalves. Sua postura não é diferente da postura de 9 entre 10 linguistas que tratam de morfologia. Ao apontar esse problema em seu trabalho, de alguma maneira, destaco a clareza das análises assumidas: uso Gonçalves (2011) como exemplo porque o livro é claro. O “erro” apontado é muito mais geral do que gostaríamos de admitir.

Alguns estruturalistas — como André Martinet, por exemplo<sup>8</sup> — abandonaram a noção de palavra como unidade de análise e a substituíram pela noção de morfema (formas significativas menores do que a palavra). O morfema passa a ser o elemento atômico e as palavras passam a ser entendidas como arranjos de morfemas. Ao invés de dizer que a palavra “homem” tem duas formas alternativas (*homem* e *homens*),

---

<sup>8</sup> Ver Martinet, 1972.

passa-se a dizer que as palavras “homem” e “homens” são constituídas por dois morfemas: uma raiz (homem) e um morfema de número (-s para o plural e  $\emptyset$  para o singular)<sup>9</sup>. Seguindo o mesmo raciocínio, as palavras “menino”, “menina”, “meninos” e “meninas” poderiam ser representadas numa tabela como a seguinte:

RAIZ	GÊNERO	NÚMERO
menin=	-o <sup>10</sup>	$\emptyset$
	-a	-s

Para os estruturalistas, uma abordagem como essa traz vantagens para a análise da estrutura das palavras ao evitar alguns problemas. No entanto, cria novos problemas. Por exemplo, se a palavra passa a ser um arranjo particular de morfemas, “menin+a+s” e “menin+o+ $\emptyset$ ”, na medida em que são arranjos de distintos morfemas, devem ser entendidas como duas palavras diferentes (e não mais como flexões de uma mesma palavra). Da mesma forma, os casos que eram tratados como derivação não podem mais ser distinguidos facilmente dos casos tratados como flexão. A palavra “meninices” seria analisada como “menin+ice+s” e a palavra “menininhas” como “menin+inh+a+s”. Ou seja, a distinção flexão/derivação desaparece<sup>11</sup>.

Mas, nosso Pierre Menard gramático não pode deixar isso assim. Os fenômenos de flexão e derivação naturalizados devem subsistir. E, em consequência, os

<sup>9</sup>  $\emptyset$  é símbolo para a ausência de sinal (zero). A ideia é que a ausência de sinal também pode ser significativa. Por exemplo, se o carro que vai na minha frente acende a seta da direita, eu sei que ele vai virar à direita; se não acende nenhuma seta, eu sei que ele vai em frente. Em termos ideais (os motoristas nem sempre agem assim, infelizmente), a ausência de seta é tão significativa quanto a presença de seta à direita ou à esquerda.

<sup>10</sup> Há um debate sobre a natureza do morfema de masculino: para alguns linguistas ele também é um zero (o “-o” seria uma vogal temática); para outros, assim como para o senso comum, ele seria um –o em oposição ao –a de feminino. Vou ignorar esse debate aqui.

<sup>11</sup> Esse novo modo de entender a morfologia, que se contrapõe ao modelo “palavra-e-paradigma”, é conhecido como modelo morfológico “item-e-arranjo”.

gramáticos passam a estipular<sup>12</sup> que alguns morfemas (gênero e número, por exemplo) são flexionais enquanto outros (grau e casos como o de -ice) são derivacionais.

O notável é que o que era flexão na teoria da gramática grega clássica continua flexão e o que era derivação continua derivação, apesar da teoria morfológica estruturalista ser radicalmente distinta da teoria clássica.

Pierre Menard consegue novamente fazer coincidir sua obra com a de Cervantes. Embora estejam aparentemente dizendo coisas distintas, o resultado descritivo da morfologia estruturalista é exatamente o mesmo que se obteria com a gramática tradicional.

Pior do que o que vemos em Gonçalves (2011) ou o que encontramos nos trabalhos dos estruturalistas é o que podemos ver em algumas gramáticas. Na *Gramática da Língua Portuguesa* de Celso Cunha (1983)<sup>13</sup> temos a seguinte passagem:

*As desinências são morfemas flexionais ou flexivos que servem para indicar:*

*a) ...*

*b) Nos verbos, o número (singular ou plural) e a pessoa (1.ª, 2.ª, ou 3.ª).*

*(...)*

*Os morfemas gramaticais chamados morfemas derivacionais correspondem ao que tradicionalmente se conhece pelo nome de afixos.*

*(...)*

*Os sufixos, como as desinências, unem-se à parte final do radical. Mas, enquanto estas caracterizam apenas o gênero, o número ou a pessoa da palavra, os sufixos podem ter dois valores distintos:*

*a) um flexional, quando exprimem a categoria de tempo e modo, ou caracterizam uma forma nominal do verbo;*

*b) outro derivacional, quando alteram substancialmente o sentido ou a classe do radical a que se juntam (CUNHA, 1983, p. 91-92).*

Para Cunha, teríamos nos verbos *morfemas flexionais* (desinências) e *morfemas derivacionais*, que corresponderiam ao que tradicionalmente se chama de *afixos*. Sem

<sup>12</sup> A estipulação é uma decisão arbitrária, sem fundamentação empírica, feita pelos linguistas para acomodar determinados fatos a uma proposta teórica precedente.

<sup>13</sup> Com o nome de *Gramática de Base*, essa gramática foi distribuída a todas as escolas no Brasil.

apresentar nenhuma justificativa plausível (além da mudança da classe da palavra ou de uma vaga “mudança substancial de sentido”<sup>14</sup>), Cunha ainda subclassifica os sufixos como *flexionais* e *derivacionais*. Cunha não nos diz quais seriam os “valores distintos” que os sufixos apresentam. Seu critério — suponho — está baseado no papel que teriam no interior do velho modelo “palavra-e-paradigma”: *serão afixos flexionais os afixos que eram tradicionalmente tratados como desinências*. A confusão causada pela classificação de Cunha é brutal.

Eu poderia levantar inúmeros outros exemplos na morfologia, na sintaxe e na fonologia. Mas, seria apenas para reforçar o argumento. O que temos nas gramáticas escolares e em boa parte dos trabalhos de linguistas são tentativas de dizer exatamente o que os primeiros gramáticos disseram há dois mil anos atrás.

Em princípio, não há nenhum problema em reconhecer que os velhos gramáticos gregos estavam certos e que suas noções e análises eram precisas e adequadas. Parece, no entanto, que se eles estavam certos não precisaríamos de novas teorias morfológicas ou sintáticas — poderíamos continuar fazendo a velha e boa gramática tradicional. Seria também surpreendente que os velhos filósofos gregos só tivessem acertado nas coisas que disseram sobre a estrutura das línguas, já que na física, na química, na medicina, na biologia e mesmo na lógica, suas teorias, e os resultados de suas teorias, já foram revistas há muito tempo.

#### 4. CONCLUSÃO: O MENARD DO QUIXOTE *VERSUS* O MENARD GRAMÁTICO.

Pierre Menard queria escrever um Quixote que reproduzisse letra a letra o Quixote de Cervantes, mas que fosse — dadas as distintas condições de produção — uma obra inédita. Enunciando o mesmo texto, Menard pretendia dizer algo novo.

---

<sup>14</sup> Quem, hoje, diria que a mudança de gênero entre *menino* e *menina* não traz “uma alteração substancial de sentido”? Isso nos levaria a considerar o gênero como um sufixo derivacional?

O Menard gramático, por outro lado, busca novos textos — novas noções, novas relações, nova fundamentação científica — mas procura, com seus novos textos, dizer exatamente o que diziam os antigos. Enunciando um novo texto, o Menard gramático está reproduzindo o que dizia o texto antigo. O Menard gramático adapta as condições de produção para que seu novo texto signifique exatamente o que o texto antecedente significava.

E essa atitude é, certamente, um imenso empecilho para o desenvolvimento dos estudos linguísticos.

## REFERÊNCIAS

BORGES NETO, J. Flexão e Derivação: será que os tratamentos dados a esta distinção não adotam uma perspectiva 'eniaesada'? *Cadernos de Estudos Linguísticos*. 54(2). Unicamp, 2012. p. 307-317.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

CUNHA, C. F. *Gramática da Língua Portuguesa*. 9 ed. Rio de Janeiro: MEC-FAE, 1983.

GONÇALVES, C. A. *Iniciação aos estudos morfológicos: flexão e derivação em português*. São Paulo: Contexto, 2011.

HOCKETT, C. F. Two models of grammatical description. *Word*, 10, 1954, p. 210-254.

MARTINET, A. *Elementos de Linguística Geral*. 4 ed. Lisboa: Sá da Costa, 1972.



AUTOR CONVIDADO

*GUEST AUTHOR*

## AUTOR CONVIDADO

*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:*

Intuição.

*A qualidade que você mais admira em um escritor:*

Imaginação.

*A qualidade que você mais admira em um leitor:*

Generosidade.

*Sua principal aspiração, ainda não realizada, como escritor:*

Escrever um bom livro policial.

*Sua principal aspiração, já realizada, como escritor:*

Não ter dificuldade em encontrar editora.

*Sonho de felicidade, na vida do autor:*

Não precisar mais escrever.

*A maior infelicidade, na vida do autor:*

Ficar doente.

*Dividindo a literatura em nacionalidades... qual país parece ter hoje a literatura mais interessante?*

Brasil.

*O que muda ao se ler literatura em língua estrangeira?*

A visão de mundo. Ler estrangeiros obriga a um deslocamento de sentidos que é fundamental para a percepção do mundo.

*Um romance preferido?*

*Desonra*, de J.M. Coetzee.

*Um poema ou um livro de poemas preferido?*

Contemporâneo: *Macau*, de Paulo Henriques Britto. Na história da literatura brasileira: *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade.

*Na Sala da Justiça dos escritores... qual o seu super-herói?*

Dostoiévski.

*Personagens masculinas favoritas na ficção:*

Lord Jim (*Lord Jim*, de Joseph Conrad); Brás Cubas (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis); Raskolnikoff (*Crime e castigo*, de Dostoiévski); Paulo Honório (*São Bernardo*, de Graciliano Ramos); Meursault (*O estrangeiro*, de Albert Camus); Luciano de Rubempré (*As ilusões perdidas*, de Balzac); Policarpo Quaresma (*Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto); Sherlock Holmes (da obra de Conan Doyle);

Nelsinho (*O vampiro de Curitiba*, de Dalton Trevisan); Ripley (da obra de Patricia Highsmith).

*Personagens femininas favoritas na ficção:*

Capitu (*Dom Casmurro*, de Machado de Assis); Maisie (*Pelos olhos de Maisie*, de Henry James); Emília (da obra de Monteiro Lobato); Sarah (*Fim de caso*, de Graham Greene); Briony Tallis (*Expição*, de Ian McEwan); Lolita (*Lolita*, de Vladimir Nabokov); Emma Bovary (*Madame Bovary*, de Gustave Flaubert); Ana Terra (*O tempo e o vento*, de Erico Verissimo); Macabéa (*A hora da estrela*, de Clarice Lispector).

*Um livro que gostaria de ter escrito:*

*A pane*, de Friedrich Duerrenmatt.

*Trecho preferido de uma obra:*

O confuso, e perfeito, primeiro parágrafo de *Um jogador*, de Dostoiévski. A cena em que o negro ignora a moeda oferecida pelo menino branco, depois de tê-lo salvo das águas, em *O intruso* (*Intruder in the dust*), de William Faulkner. A morte de Baleia, em *Vidas secas*.

*Você está escrevendo agora?*

Apenas mentalmente; acabo de lançar *O professor*, e ainda estou muito agitado para enfrentar no papel um novo começo.

Cristovão Tezza (1952) já escreveu 17 livros de ficção e 6 de não ficção. Seus romances continuam sendo traduzidos para várias línguas. *O filho eterno*, de 2007, seu livro de maior impacto até aqui, recebeu todos os grandes prêmios literários nacionais e chamou a atenção da mídia internacional, sendo também premiado na França e indicado a um prêmio na Irlanda. Professor de linguística na UFPR entre 1986 e 2009, ele hoje transita entre muitos países como palestrante, falando de literatura.

Cristovão Tezza (1952) is the author of 17 novels and collections of stories as well as 6 non-fiction books. His novels are currently translated to several languages. *The Eternal Son*, 2007, his most successful book up until now, has received all the major literary prizes in Brazil and has caught the eye of the international media, receiving a national award in France and being shortlisted for a prize in Ireland. After teaching linguistics at the Federal University of Paraná (UFPR) between 1986 and 2009, today he visits many countries, always speaking about literature.