

# VERSALETE



**Reitor**

Zaki Akel Sobrinho

**Vice-Reitor**

Rogério Mulinari

**Revista Versalete - 2016 - v. 4, n. 7**

Publicação Semestral do Curso de Letras da UFPR

<http://www.humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/#>

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

**Editoras**

Janice I. Nodari, Ruth Bohunovski e Sandra M. Stroparo

**Corpo Editorial**

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

**Pareceristas *ad hoc***

Adriano Scandolara, Ana Carla V. Bellon, Ana Carolina Werner da Silva, Ana Karla C. Canarinos, André Kangussu, André P. Pelinser, Andressa D'Ávila, Anna Beatriz da S. Paula, Anna Carolina Legroski, Antonio Gubert, Bruno Dallari, Caetano W. Galindo, Camilla D. M. Crestani, Camila Marchioro, Cesar F. P. Carneiro, Cilene Tanaka, Clarissa L. Comin, Cláudia Daher, Claudiana Soerensen, Cleber A. Cabral, Crislaine L. Franco, Daniel Falkemback, Denise M. Mazocco, Diamila M. Santos, Emmanuel Santiago, Ester de Mendonça, Ewerton Kaviski, Fernando Morais, Gabriel D. Rachwal, Gabriella Hóllas, Gesualda Rasia, Greicy P. Bellin, Hugo Simões, Iamni Reche, Irineo B. Frare Netto, Jeniffer I. A. de Albuquerque, João F. Gremski, Letícia Malloy, Luiz Rogerio Camargo, Maísa Cardoso, Marcelo Sandmann, Márcio Guimarães, Maria Isabel da S. Bordini, Maria Luísa Fumaneri, Mauro M. Berté, Patrícia B. M. Maeso, Phelipe Cerdeira, Priscila Prado, Raphael P. Lautenschlager, Ron Martinez, Rosália Pirolli, Rosana Harmuch, Sandra M. Stroparo, Sérgio Freitas, Simone C. Petry, Suelen A. C. Trevizan, Teresa C. Wachowicz.



**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 4, Número 7, jul.- dez. 2016**

**Revisão e formatação dos textos**

Carolina Bigaiski Spring, Gabriela Ribeiro, Giovani Tripadalli Kurz, Juliana Belino, Letícia Pilger da Silva, Marina Cavichiolo Grochocki, Pamela Cristine de Oliveira, Paula Lorena Silva Melo, Thais Cons.

**Revisão dos textos em:**

Inglês: Janice I. Nodari

**Editoração Eletrônica**

Rodrigo Madalozzo Bordini (SCH)

**Design**

Francis Haisi

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ.  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS. BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS E EDUCAÇÃO

---

REVISTA Versalete / Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná; editoração: Janice I. Nodari, Ruth Bohunovski e Sandra M. Stroparo, v.4, n.7 (2016). Curitiba, PR : UFPR, 2016.

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. Nodari, Janice I.; III Bohunovski, Ruth; IV. Stroparo, Sandra M.

CDD 20.ed. 400

---

Sirlei do Rocio Gdulla CRB-9ª/985

## APRESENTAÇÃO

Depois de meses tão difíceis para o Brasil, como foram os últimos, ainda terminamos o ano de 2016 com vários e grandes problemas pendentes. Os estudantes reagiram: manifestações e ocupações, iniciadas sobretudo no Paraná (o estado que viu seus professores perseguidos e atingidos fisicamente em 2015), mostram que a Educação não deve ser tratada como um tema banal pelos economistas e políticos da ocasião. Mostramos, mas alguém vai realmente prestar atenção?

Enquanto isso, estudantes de graduação e pós-graduação continuam também trabalhando para se formar, e é o resultado disso que a nossa Revista apresenta. Linguística, Literatura e Tradução são as áreas contempladas. Além disso, na rubrica Professor Convidado, Pedro Dolabela Chagas fala sobre as tentativas do romance para entender o Brasil. Já Luisa Geisler, nossa Autora Convidada, não dispensa o bom humor para falar da sua relação com a literatura.

Boa leitura.

Janice I. Nodari, Ruth Bohunovsky e Sandra M. Stroparo,  
editoras.



## SUMÁRIO

### SUMMARY

#### ESTUDOS LINGUÍSTICOS *LINGUISTIC STUDIES*

Formação de novas palavras no Português Brasileiro através da internet, do movimento feminista e dos debates políticos.

*Words formation in Brazilian Portuguese through the internet, the feminist movement and political discussions.*

**9**            Fernanda Cristina Lopes  
                 João Victor Schmicheck  
                 Leda Martins dos Santos

Atuação de fatores sociais sobre a variação na concordância verbal no falar brasileiro.

*The role of social factors upon the variation on the verbal agreement in the Brazilian speech.*

**24**            Maria Lidiane de Sousa Pereira  
                 Aluiza Alves de Araújo

Éthos e discurso da União Nacional dos Estudantes: interseção entre revolução e cidadania.

*Ethos and discourse of the National Union of Students: intersection between revolution and citizenship.*

**40**            Valdirécia de Rezende Taveira

#### ESTUDOS LITERÁRIOS *LITERARY STUDIES*

*Resignification of King Lear in King of Texas.*

*Ressignificação de Rei Lear em O rei do Texas.*

**59**            Laryssa Paulino de Queiroz Sousa  
                 Fátima Maria Batista da Silva

Horror cósmico no fantástico contemporâneo: um estudo sobre a intertextualidade e a hipertextualidade nas narrativas de Stephen King e H.P. Lovecraft.

*Cosmic horror in contemporary fantastic: a study on intertextuality and hypertextuality in the narratives of Stephen King and H.P. Lovecraft.*

**77**            Rhuan Felipe Scomaço da Silva

O narrador caprichoso de *O que fazem mulheres*.

*The whimsical narrator in O que fazem mulheres.*

**91** Katrym Aline Bordinhão dos Santos

De volta à negritude: das origens a alguns desdobramentos.

*Back to blackness: from its origins to some outcomes.*

**104** Dayane de Oliveira Gonçalves

Vamos nós ao *nosso reino*.

*Let us go to nosso reino.*

**121** Filipe Reblin

"Um só múltipla matéria": fluxo de consciência e profusão de gêneros textuais como estratégias de construção narrativa em *Estar sendo. Ter sido*, de Hilda Hilst. .

*"Only one multiple matter": stream of consciousness and profusion of textual genres as narrative construction strategies in Estar sendo. Ter sido, by Hilda Hilst.*

**135** Ivon Rabêlo Rodrigues

Incorporação do poema didático de Virgílio (*Geórgicas III*) ao bucolismo de Calpúrnio Sículo (*Écloga V*).

*Incorporation of Virgil's didactic poem (Georgics III) to the bucolism of Calpurnius Siculus (Eclogue V).*

**150** Luana Lins

"Um homem escrito pensa?": a consistência de uma entidade ficcional em *Agora é que são elas*, ou um personagem ficcional vai ao analista.

*"Does a written man think?": the consistence of a fictional entity in Agora é que são elas, or a fictional character goes to the analyst.*

**167** Diego Emanuel Damasceno Portillo

*What myths did to Amy Tan's novels: readings of The Joy Luck Club and The Kitchen God's wife.*

O que os mitos fizeram com os romances de Amy Tan: leituras de *The Joy Luck Club* e *The Kitchen God's Wife*.

**183** Ruan Nunes

A construção alegórica no *Sermão da Sexagésima* de António Vieira.

*The allegorical construction in António Vieira's Sermon of the Sixtieth.*

**198** Joise Maria Luft

Afinidades eletivas: cenas de baile em Camilo Castelo Branco, Stendhal e Balzac.

*Elective affinities: ball scenes in Camilo Castelo Branco, Stendhal and Balzac.*

**214** Cláudia Helena Daher

A memória de leitura na obra *Amuleto*, de Roberto Bolaño.

*Reading memory in the work Amulet, by Roberto Bolaño.*

**229** Leandro Bernardo Guimarães

Ser escritor: a formação do romancista Milan Kundera.

*Being a writer: the formation of the novelist Milan Kundera.*

**246** Lorena do Rosário Silva



ESTUDOS DA TRADUÇÃO  
*TRANSLATION STUDIES*

A hostilidade de uma língua whorfiana.

*The hostility of a Whorfian language.*

**261** Eduardo César Godarth

PROFESSOR CONVIDADO  
*GUEST PROFESSOR*

A interpretação nacional ao redor de 1970: romance e ciências sociais no Brasil.

*National interpretation around 1970: the novel and the social sciences in Brazil.*

**281** Pedro Dolabela Chagas

AUTOR CONVIDADO  
*GUEST AUTHOR*

Questionário Proust

*Proust Questionnaire*

**307** Luisa Geisler



ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

*LINGUISTIC STUDIES*

# FORMAÇÃO DE NOVAS PALAVRAS NO PORTUGUÊS BRASILEIRO ATRAVÉS DA INTERNET, DO MOVIMENTO FEMINISTA E DOS DEBATES POLÍTICOS

## *WORDS FORMATION IN BRAZILIAN PORTUGUESE THROUGH THE INTERNET, THE FEMINIST MOVEMENT AND POLITICAL DISCUSSIONS*

Fernanda Cristina Lopes<sup>1</sup>  
João Victor Schmicheck<sup>2</sup>  
Leda Martins dos Santos<sup>3</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho pretende analisar a formação, que acontece na *internet*, de novas palavras no Português Brasileiro. Para isso, realizamos uma análise morfológica focando três pontos: a linguagem da *internet*, o movimento feminista e os debates políticos presentes nas redes sociais. Essas novas discussões têm ganhado espaço entre os internautas e isso permite que muitos vocábulos sejam criados, traduzidos ou adaptados, através de processos morfológicos, às vezes simples, às vezes mais complexos, para suprir as novas necessidades comunicativas.

Palavras-chave: morfologia; novas palavras; internet.

**ABSTRACT:** This paper aims at analyzing word formation in Brazilian Portuguese using internet as the main data resource provider. Data for the morphological analysis were gathered mainly in general internet texts, as well as in texts regarding the feminist movement and political discussions. We argue that new words emerge as a result of morphological processes that fulfill new communicative needs of the language users.

Keywords: morphology; new words; internet.

### 1. INTRODUÇÃO

O crescimento do acesso e do uso da *internet* é visível no nosso dia-a-dia. O que antes era um privilégio de uma minoria hoje pode ser feito dentro do ônibus com o

---

<sup>1</sup> Graduanda, UFPR.

<sup>2</sup> Graduando, UFPR.

<sup>3</sup> Graduanda, UFPR.

desbloqueio do celular que está no bolso. Um processo que acompanhou esse crescimento foi o da popularidade da rede social *Facebook*®, lançada em 2004, que obteve grande sucesso no Brasil após o ano de 2010. Ela possibilita que as pessoas se manifestem das mais variadas formas. A principal delas é o chamado “textão”, um dos novos termos que abordaremos mais adiante.

Também se observam discussões cada vez mais amplas que antes eram exclusividade de um determinado grupo de pessoas. Em outras palavras, a *internet* acabou se tornando um grande mecanismo para debates, já que acaba sendo a porta de entrada para as pessoas participarem da política atual em seu país e de movimentos sociais, como o Feminismo, o Movimento Negro e o Movimento LGBT.

Neste trabalho, analisamos vários vocábulos surgidos nos últimos anos: desde palavras como “shippar” e “trollar”, comuns à linguagem utilizada em *blogs* ou nas redes sociais, até termos como “esquerdalha” ou “reacinha”, tradicionalmente observados em discursos e debates políticos. Por fim, analisamos alguns termos não dicionarizados do vocabulário feminista. Essas novas formações foram coletadas em publicações realizadas nas redes sociais ou portais de notícias e também em alguns comentários deixados nessas postagens.

As palavras obtidas através do vocabulário tradicional de *blogs* e redes sociais, dos discursos e debates políticos e do movimento feminista permitem que sejam feitas as três divisões principais deste trabalho. Apresentamos os termos e os associamos a análises morfológicas, nos baseando em estudos sobre a morfologia do Português Brasileiro, como mostram o trabalho de Basílio (2011), e de Sandmann (1997), no qual o autor descreve seus estudos sobre morfologia lexical, e de Silva e Koch (1991), em que as autoras realizam descrições teóricas de importantes autores da área da morfologia.

Além da possibilidade de revisitar importantes estudos dessa área, através deste trabalho foi possível identificar que os termos que serão apresentados respeitam o

processo de formação de palavras da língua portuguesa. Ainda que essas novas formações apresentadas possam ter diferentes funções, como a sintática, a semântica e a função discursiva, muitas delas são candidatas aptas a passar pelo processo de dicionarização, já que se adequam a itens já dicionarizados do Português Brasileiro.

## 2. NOVAS FORMAÇÕES ENCONTRADAS EM *BLOGS* E REDES SOCIAIS

No quinto capítulo de “Morfologia Lexical”, (doravante, ML), intitulado “Produtividade lexical”, Sandmann (1997) aborda três tipos de empréstimos linguísticos, salientando que “quando culturas e línguas estão em contato é natural que aconteça o intercâmbio, devendo ser realçado que a cultura de uma comunidade e, conseqüentemente, a língua podem exercer mais influência do que receber” (p. 72).

Os empréstimos podem ser lexicais, o que significa o uso do termo sem mudanças, “devendo ser realçado que adaptações fonológicas e/ou ortográficas, quando necessário, são um fato geral e esperado” (SANDMANN, 1997, p. 72). Além disso, podem ser semânticos, quando os termos emprestados são adaptados morfológicamente ou traduzidos; e podem ser estruturais, pelo uso de estruturas que outras línguas empregam para formar palavras, mas não utilizando palavras estrangeiras.

Esses empréstimos lexicais podem, muitas vezes, estar em processo de adaptação e aparecer em formas derivadas na língua. Sandmann (1997) dá o exemplo de *stress*, que no Português Brasileiro aparece como *estress* e *estresse*, também em formas derivadas como *estressar* e *estressado*. Basílio (2011) salienta que “as estruturas mais produtivas de formação de verbos por sufixação são as correspondentes à adição de -izar, -ar e -ear a substantivos e adjetivos” (p. 30). Veremos que muitos empréstimos do Inglês receberão esses sufixos “mais produtivos” no Português Brasileiro.

Essas análises podem ser consideradas no empréstimo do Inglês *stalker* — indivíduo que persegue alguém e acompanha todos os seus passos. Esse interesse excessivo pela vida de outra pessoa faz com que esse *stalker* a persiga nos espaços que costuma frequentar. Em redes sociais como o *Facebook*®, aquele que acompanha a vida alheia através de fotos e postagens está “stalkeando” essas pessoas. No Português Brasileiro, pertenceria à primeira conjugação verbal, já que a formação observada pela flexão do substantivo do Inglês em “stalkear”<sup>4</sup> acontece pela raiz stalk- e o sufixo -ear.

Outro empréstimo do Inglês que se tornou comum nas redes sociais é *shippar*, que significa apoiar ou desejar que a união de um casal aconteça. A chegada dessa palavra ao Português vem do termo anglo-saxão *relationship*, que sofreu um encurtamento dando origem a *ship* (fãs que apoiam a união de protagonistas de séries de ficção, embora hoje o termo seja mais utilizado nas redes sociais podendo referir-se não somente a personagens) e a sua derivação *shipping*. No Português Brasileiro, o empréstimo de *shipping* formou “shippar”<sup>5</sup>, que tem como raiz “shipp-” e é recebido pela primeira conjugação, adicionando o sufixo “-ar” a essa base.

Também é comum que a palavra *troll* apareça em conversas e postagens na *internet* para qualificar alguém que é provocativo, desagradável e agressivo nos comentários e informações que veicula, muitas vezes de forma anônima. O empréstimo dessa palavra do Inglês ao Português Brasileiro acontece a partir da raiz “troll-” com a adição do sufixo “-ar”, formando o verbo “trollar”<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> “Stalkear” foi usado nessa matéria da revista Galileu: “*O que leva alguém a stalkear o companheiro no Facebook*”. Disponível em: <[revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI342460-17770,00-0+QUE+LEVA+ALGUEM+A+STALKEAR+O+COMPANHEIRO+NO+FACEBOOK.html](http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI342460-17770,00-0+QUE+LEVA+ALGUEM+A+STALKEAR+O+COMPANHEIRO+NO+FACEBOOK.html)>. Acesso em: 17 de outubro de 2016.

<sup>5</sup> Um exemplo dessa formação: “*Kylie Jenner e Tyga: confirma 8 motivos pra você shippar o casal*”. Disponível em: <[purebreak.com.br/noticias/kylie-jenner-e-tyga-confirma-8-motivos-pra-voce-shippar-o-casal/19771](http://purebreak.com.br/noticias/kylie-jenner-e-tyga-confirma-8-motivos-pra-voce-shippar-o-casal/19771)>. Acesso em: 17 de outubro de 2016.

<sup>6</sup> O verbo trollar apareceu nessa matéria da revista Mundo Estranho: “*De onde surgiu a expressão trollar?*”. Disponível em: <[mundoestranho.abril.com.br/materia/de-onde-surgiu-a-expressao-trollar](http://mundoestranho.abril.com.br/materia/de-onde-surgiu-a-expressao-trollar)>. Acesso em: 16 de dezembro de 2015.

É muito comum em conversas e discussões por comentários em redes sociais, em postagens, textos e reportagens que alguém empregue a palavra “intelectualóide<sup>7</sup>” para desqualificar o argumento ou informação exposto por outra(s) pessoa(s). No Português Brasileiro, “intelectual” nomeia “quem tem uma atividade intelectual permanente ou predominante”<sup>8</sup>. Sandmann (1997) fala da transformação de sufixos que saíram da linguagem científica e começaram a aparecer em outros contextos, caracterizando-os como expressivos, já que “quanto menos uma regra é produtiva, tanto mais forte é o efeito de seu desempenho linguístico criativo”. (1997, p. 74). Nessa leitura, um sufixo como “-óide” terá um significado pejorativo em formações como “debilóide”, trazendo o significado de “metido a falso” (1997, p. 76). A definição de intelectualóide seria, portanto, falso intelectual. O processo de formação desse adjetivo acontece a partir do substantivo intelectual e da adição do sufixo “-óide”.

“Texto”, por sua vez, é um substantivo que denota conteúdo expressado através das palavras de um determinado autor que compõem um livro, um artigo ou qualquer publicação do gênero. Ele passa por um processo de gradação específico manifestado morfológicamente ao receber um sufixo que dá a noção de aumentativo. Teremos “text-” e o sufixo -ão, que dá a noção de “excelência e intensidade” (BASÍLIO, 2011, p. 60). O “textão”<sup>9</sup> dá a ideia de dimensão maior do que a do texto e, nas redes sociais, geralmente é usado para falar de temas polêmicos, quando o autor usa várias linhas para escrever algo. Se compararmos o “textão” das redes sociais com outros registros escritos, ele não parecerá tão longo, mas em seu próprio espaço de publicação

---

<sup>7</sup> Uma publicação, realizada em junho de 2010, intitulada “Como irritar intelectualóides” por Everton Spolaor serve como exemplo de uma das vezes em que o termo “intelectualóides” aparece. Disponível em: <<http://www.sombrasdarealidade.com.br/intelectualoides.htm>>. Acesso em: 23 de novembro de 2016.

<sup>8</sup> “Intelectual”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Acesso em: 16 de dezembro de 2015.

<sup>9</sup> Um exemplo do uso de “textão” apareceu na matéria “*Pode rolar textão no Twitter*”. Disponível em: <[virgula.uol.com.br/geek/textao-no-twitter/#img=1&galleryId=1005975](http://virgula.uol.com.br/geek/textao-no-twitter/#img=1&galleryId=1005975)>. Acesso em: 16 de dezembro de 2015.

(*Facebook*®, *Twitter*®) ele terá mais caracteres que as outras produções escritas típicas desse contexto.

### 3. NOVAS FORMAÇÕES ENCONTRADAS NOS DISCURSOS POLÍTICOS

Ao selecionar o corpus de palavras a serem analisadas neste trabalho, nos voltamos para a busca de novas formações através dos discursos e debates políticos através das diferentes plataformas e sites da internet. Fizemos uso de reportagens, *blogs*, redes sociais e também de alguns comentários deixados pelos leitores nessas publicações. Sendo assim, fazemos uma análise morfológica destas novas palavras, relacionando-as com termos já dicionarizados do Português Brasileiro.

Sandmann (1997) descreve as principais funções para formação de novas palavras. Primeiro temos a função sintática, que se dá quando o processo de formação de palavras altera a classe de um determinado vocábulo, como no caso do termo “impitimar”<sup>10</sup>. Segundo o Merriam-Webster, dicionário de Inglês, a palavra *impeachment* é uma nominalização do verbo “*impeach*”, que significa acusar, culpar ou contestar um oficial público. Com o acréscimo do sufixo *-ment* o verbo se torna um nome, que posteriormente foi emprestado, pelo Português Brasileiro, com o significado de:

Processo político-criminal que se instaura contra o presidente da República, qualquer governador, ministro do Supremo Tribunal ou procurador-geral da República, com o fim de impor-lhe a pena de destituição do cargo, por delito de responsabilidade resultante da infração de deveres funcionais em prejuízo dos interesses da Nação. (Dicionário Michaelis Online, 2015).

---

<sup>10</sup> Um exemplo de “impitimar” aparece em uma publicação de Esmael Moraes em seu *blog* que trata sobre assuntos de política. Disponível em: <[esmaelmoraes.com.br/2015/10/para-impitimar-dilma-velha-midia-chantageia-o-gangster-eduardo-cunha/](http://esmaelmoraes.com.br/2015/10/para-impitimar-dilma-velha-midia-chantageia-o-gangster-eduardo-cunha/)>. Acesso em: 16 de dezembro de 2015.

Em “impitimar”, temos a sufixação do substantivo “impeachment” com o acréscimo do sufixo “-ar” que o transforma em um verbo da primeira conjugação, sendo esta a mais receptiva para termos oriundos de empréstimos. Ainda podemos observar o aportuguesamento da ortografia ocorrido durante a derivação. Isso se dá, pois representamos esse som de forma diferente do Inglês, por isso “each” passa a ser “iti”. É um processo semelhante ao que ocorreu com “deletar”, no qual vemos “delet”, empréstimo do Inglês, ser sufixado por -ar, denotando a ação de apagar ou remover, porém com uma carga semântica mais forte, que já está oficializada como vocábulo em nossa língua.

Depois, temos a função semântica, classificando os processos que originam termos que nomearão seres, novos objetos ou até mesmo fenômenos naturais e culturais. Por fim, temos a função discursiva, que atua em conjunto com as outras duas funções. Os processos que pertencem a essa classe são aqueles em que palavras se formam ou se alteram com o intuito de se adequar ao discurso ou à estrutura do texto. É um grande instrumento da estilística e geralmente dá aos vocábulos uma carga pejorativa fortemente usada em textos críticos. Essa é uma das funções mais proeminentes na formação dos termos que descreveremos.

Outros termos que também são encontrados em publicações na internet para se referir a ambos os direcionamentos políticos, “direitoso”<sup>11</sup> e “esquerdoso”<sup>12</sup>, são encontrados dentro de textos que fermentam esse debate. A derivação aqui se dá a partir da supressão da vogal -a e do acréscimo do sufixo “-oso”, mudando a classe original das palavras ao transformar os substantivos “esquerda” e “direita” em adjetivos. A partir desses substantivos, obtemos vocábulos que podem ser usados para

---

<sup>11</sup>“Direitoso” foi encontrado em uma publicação feita por Mariana Mazzini, para o *blog* Brasil Post, Disponível em: [brasilpost.com.br/mariana-mazzini/na-cama-com-o-camarada-am\\_b\\_8643528.html](http://brasilpost.com.br/mariana-mazzini/na-cama-com-o-camarada-am_b_8643528.html). Acesso em: 16 de dezembro de 2015.

<sup>12</sup> “Esquerdoso” foi retirado de um comentário em uma publicação realizada no dia 12 de novembro de 2015, no Portal Zero Hora. Disponível em: [zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2015/11/preso-suspeito-de-amarrar-casais-em-casa-e-atirar-carros-ao-mar-no-litoral-norte-4900988.html](http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2015/11/preso-suspeito-de-amarrar-casais-em-casa-e-atirar-carros-ao-mar-no-litoral-norte-4900988.html). Acesso em: 16 de dezembro de 2015.

qualificar o comportamento deste ou daquele sujeito, dependendo então de seu posicionamento político. Observamos esse padrão em termos dicionarizados como, por exemplo, o adjetivo “respeitoso”, oriundo do substantivo “respeito”, qualificando aquele que demonstra respeito.

O termo “petralhas” também é um ótimo exemplo para ser analisado, pois é possível dizer que ele é composto por meio de dois processos diferentes que atuam simultaneamente. O primeiro deles é referente às siglas, que Silva e Koch (1991, p. 36) explicam muito bem: “As siglas consistem na redução de longos títulos às letras iniciais das palavras que as compõem. No entanto, uma vez criadas, passam a ser sentidas como palavras primitivas que possibilitam a formação de novas palavras”. Sendo assim, “petista”, termo já dicionarizado, é resultado de um processo de derivação dado a partir da sigla PT + o sufixo “-ista”, que carrega sentido de adepto de determinada doutrina, teoria ou sistema artístico, político, filosófico, religioso.

O outro processo é o que Sandmann (1997) denomina “cruzamento vocabular”. Trata-se de uma composição diferenciada, na qual duas raízes atuam juntas para a formação de um novo vocábulo. Sendo assim, teríamos o cruzamento entre “petista”, palavra oriunda da sigla “PT” e o substantivo “canalhas”, que se refere a um grupo de sujeitos infames, segundo o dicionário Michaelis (2015), “a ralé mais baixa”. Para essa análise, baseamo-nos na descrição da palavra “esquerdalha”, feita por Sandmann (1997).

Porém, podemos analisar “petralhas” de uma perspectiva diferente. O próprio criador do termo, o jornalista Reinaldo Azevedo, esclareceu como se deu a composição do neologismo em sua coluna publicada no Portal Veja<sup>13</sup>, na qual ele se pergunta “Como ousam usar uma palavra criada pelo Reinaldo Azevedo?” (AZEVEDO, 2011) e

---

<sup>13</sup>Um exemplo do uso de “petralhas” pode ser encontrado em uma publicação de Reinaldo Azevedo. Disponível em: [veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/nojentos-horriveis-asquerosos-odiosos-sordidos](http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/nojentos-horriveis-asquerosos-odiosos-sordidos). Acesso em: 17 de novembro de 2016.

-malcriados-repelentes-vis-desagradaveis-indecenes-torpes-trapaceiros-vigaristas-ou-seja-petralhas/. Acesso em: 17 de novembro de 2016.

ainda afirma “De fato, o neologismo é meu: trata-se, originalmente, da fusão de “petista” com “metralha”, dos Irmãos Metralha, os ladrões” (AZEVEDO, 2011). No entanto, essa análise não é a ideal, afinal, se perguntarmos para as crianças de hoje poucas saberão dizer quem são os Irmãos Metralha. Sendo assim, a primeira análise é mais segura para explicar a possível dicionarização desta palavra.

No caso do termo “esquerdopata”<sup>14</sup>, temos a sufixação do substantivo “esquerda”. Esse termo é geralmente utilizado por integrantes da Direita conservadora para se referir, com tom pejorativo, às pessoas com posicionamento político de Esquerda. Assimila-se a termos já dicionarizados, como “psicopata” ou, até mesmo, “cardiopata”. O sufixo “pata” tem origem grega, denota o sentido de experimentar ou sofrer de alguma coisa. Esquerdopata, então, seria aquele que estaria sofrendo de um comportamento doentio ao defender as ideologias políticas de Esquerda. Essa palavra se adéqua aos padrões do substantivo no Português Brasileiro. Flexiona em plural com o morfema “-s” ao se referir a mais de um sujeito e é um substantivo de gênero que pode ser usado para se referir tanto com o artigo feminino quanto com o masculino. Ex: “o esquerdopata” ou “as esquerdopatas”.

Outro termo encontrado durante a busca de palavras não dicionarizadas que se encaixam em nosso corpus foi o substantivo “reacinha”<sup>15</sup>. Para analisar esse termo devemos levar em conta a presença de mais de um processo durante a formação do vocábulo. Primeiramente, temos o encurtamento da palavra “reacionário”, resultando em “reaça”, outro produto de um processo derivacional, porém já dicionarizado. Depois, com o emprego do sufixo nominal -inha, o substantivo passa para uma forma diminutiva carregada de sentido pejorativo. Um exemplo de processo similar é o caso

---

<sup>14</sup> Um exemplo de ocorrência do termo “esquerdopada” pode ser encontrado em um comentário de uma publicação do Portal Zero Hora, realizada no dia 10/12/2015. Disponível em: <[zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2015/12/cunha-atua-por-vinganca-contra-o-pt-diz-lula-a-jornal-4927452.html](http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2015/12/cunha-atua-por-vinganca-contra-o-pt-diz-lula-a-jornal-4927452.html)>. Acesso em: 17 de novembro de 2016.

<sup>15</sup> O termo “reacinha” pode ser encontrado em uma reportagem publicada pelo Portal Jovem Pam. Disponível em: <[jovempan.uol.com.br/noticias/brasil/politica/eleicoes2014/petralinha-x-reacinha-eleitores-criam-bonecas-para-criticarem-adversarios.html](http://jovempan.uol.com.br/noticias/brasil/politica/eleicoes2014/petralinha-x-reacinha-eleitores-criam-bonecas-para-criticarem-adversarios.html)>. Acesso em: 17 de novembro de 2016.

do vocábulo “gentinha”, em que a raiz “gent” junta-se ao sufixo “-inha” para dar uma carga de ironia, jocosa e negativa ao substantivo. No entanto, também é utilizado para nomear aqueles indivíduos mais radicais em seu discurso contra a Esquerda e que defendem o conservadorismo.

#### 4. NOVAS FORMAÇÕES ORIUNDAS DO VOCABULÁRIO FEMINISTA E LGBT

Nesta seção damos especial destaque ao movimento feminista, que tem se fortalecido recentemente. A sua presença nas discussões nas redes sociais, o seu crescimento e as opiniões contraditórias sobre ele fazem do feminismo um dos movimentos que mais tem criado, importado, traduzido ou adaptado vocábulos. Tanto os termos que fazem parte do movimento quanto os pejorativos das pessoas que o criticam criam novas possibilidades lexicais e discursivas, que ampliam os debates e atendem melhor todas as necessidades comunicativas que possam existir.

Um exemplo desses novos termos é “empoderar”, que vem como tradução do Inglês “empower”, que significa fortalecer ou outorgar poder. Porém, ao passar para o léxico da língua portuguesa ele sofreu mudanças em sua estrutura e também uma leve mudança em seu significado. Na formação observamos uma derivação prefixal e sufixal, pois temos simultaneamente o acréscimo do prefixo “em-” e do sufixo verbal “-ar”, que tem a função de transformar substantivos e adjetivos em verbos, à raiz “poder”. Esse processo é semelhante ao que se dá no verbo “encrespar”, em que os afixos transformam o adjetivo “crespo” em um verbo.

Esse termo é muitíssimo utilizado dentro de todos os movimentos sociais e é um dos princípios que têm mais importância dentro do movimento feminista atual. Nesses contextos, ele perde o sentido que tem no Inglês, de *conceder poder*, e passa a significar *se fortalecer e fortalecer outras pessoas* socialmente mais frágeis para combater opressões, imposições sociais e o machismo, racismo, homofobia,

patriarcalismo e para lutar pelos seus direitos e seu lugar dentro da sociedade. A partir do verbo empoderar há ainda a formação de um substantivo com o acréscimo do sufixo “-mento”, que denota o sentido de ação ou efeito, formando assim “empoderamento<sup>16</sup>”. Como exemplo no léxico do Português Brasileiro, temos o caso de “fortalecer”, verbo da segunda conjugação, que com o acréscimo deste sufixo resulta em “fortalecimento”, substantivo que denota ação de fortalecer.

Femicídio<sup>17</sup>, é outro termo muito comum nas redes sociais e *blogs* feministas, mas também já faz parte de alguns documentos oficiais e leis. Segundo o documento<sup>18</sup> criado pelo Instituto Patrícia Galvão, denominado “Dossiê Violência contra as mulheres”, o termo femicídio é definido como

O femicídio é a instância última de controle da mulher pelo homem: o controle da vida e da morte. Ele se expressa como afirmação irrestrita de posse, igualando a mulher a um objeto, quando cometido por parceiro ou ex-parceiro; como subjugação da intimidade e da sexualidade da mulher, por meio da violência sexual associada ao assassinato; como destruição da identidade da mulher, pela mutilação ou desfiguração de seu corpo; como aviltamento da dignidade da mulher, submetendo-a a tortura ou a tratamento cruel ou degradante. (Relatório Final, CPMI-VCM, 2013)

A estrutura da palavra “femicídio” é muito similar a outras que também denominam o ato de matar algum indivíduo ou um grupo de pessoas, como “genocídio”, “homicídio” e “suicídio”. A palavra é composta pela raiz femin(a)i-, relativa a mulher, como nos termos “feminismo” e “feminista”, e pelo sufixo “-cídio”, que está relacionada à ideia de violência, morte e assassinato de uma pessoa.

---

<sup>16</sup> O termo é recorrente em publicações e artigos que tratam sobre o feminismo, usamos como referência a publicação no site da ONU Mulheres, “Princípios de Empoderamento das Mulheres”. Disponível em: [onumulheres.org.br/referencias/principios-de-empoderamento-das-mulheres/](http://onumulheres.org.br/referencias/principios-de-empoderamento-das-mulheres/). Acesso em: 17 de novembro de 2016.

<sup>17</sup> Disponível em: [planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm](http://planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm). Acesso em: 17 de novembro de 2016.

<sup>18</sup> Disponível em: [agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/femicidio/](http://agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/femicidio/). Acesso em: 17 de novembro de 2016.

Vitimismo<sup>19</sup> é uma nova formação, comumente usada de forma pejorativa para designar pessoas e ações dos movimentos sociais. Geralmente usado por aqueles que são contra os movimentos sociais, ao dar a entender que os que fazem parte deles estariam “se vitimizandando” ao denunciar as opressões que sofrem. A estrutura desse termo é muito interessante, pois é formado a partir da raiz “vitim(a)-” (aqui há a supressão da vogal temática -a) e do sufixo “-ismo”, que pode estar relacionado com posicionamentos políticos, correntes filosóficas, sociais, religiosas, econômicas e ideológicas e comportamentos sociais, como “capitalismo”, “socialismo”, “feminismo”, “ateísmo” ou “aristianismo”. Portanto, vitimismo é como um posicionamento político e social de quem se vitimiza.

O processo que já explicamos anteriormente com o caso da palavra “petralha” retorna, pois ocorre também com o termo “culpabilizar”<sup>20</sup>. O substantivo “culpa” se mescla a um verbo semanticamente parecido, “responsabilizar”, que significa impor responsabilidade a algum fato ou a alguém. Esse termo é largamente usado no feminismo e em outros movimentos sociais para designar o hábito de culpar a vítima pela violência que ela sofreu, na maioria dos casos em situações de assédio ou estupro sofridas por mulheres. Ainda que os termos “responsabilizar” e “culpabilizar” tenham sentidos muito parecidos, o termo ainda não dicionarizado tem função discursiva, pois surge em um contexto específico dos debates feministas.

“Sororidade”<sup>21</sup> é outro termo que apareça em grande escala nos debates feministas. Essa palavra traz o significado de união, ligação e os fortes laços de amizade entre as mulheres, para combater o machismo. “Sororidade” surge na língua

---

<sup>19</sup> Encontramos “vitimismo” em uma postagem realizada na rede social Twitter, no dia 25 de outubro de 2015. Disponível em: [twitter.com/oohmay/status/658310432361480192](https://twitter.com/oohmay/status/658310432361480192). Acesso em: 17 de novembro de 2016.

<sup>20</sup> Retiramos “culpabilizar” de uma postagem realizada pelo *blog* Blitz no dia 13 de dezembro de 2015. Disponível em: [blitz.sapo.pt/lady-gaga-pensei-que-a-culpa-de-ter-sido-violada-era-minha=f99026](http://blitz.sapo.pt/lady-gaga-pensei-que-a-culpa-de-ter-sido-violada-era-minha=f99026). Acesso em: 17 de novembro de 2016.

<sup>21</sup> Encontramos o termo “sororidade” em um glossário de termos feministas, publicado na Capitolina, uma revista online, no dia 14 de julho de 2015. Disponível em: [revistacapitolina.com.br/glossario-de-termos-feminismo/](http://revistacapitolina.com.br/glossario-de-termos-feminismo/). Acesso em: 17 de novembro de 2016.

com o crescimento do movimento feminista e, conseqüentemente, com a necessidade da tradução do empréstimo do Inglês *sorority* cuja tradução literal significa república ou irmandade. Apesar de partir da necessidade de uma tradução, outra origem possível deste termo é a sufixação de um vocábulo já existente no Português, "sóror", oriundo do latim, que denota um tratamento dado às freiras (que também podem ser chamadas de "irmãs"), a partir do acréscimo do sufixo "-dade", que traz o sentido de estado, qualidade ou caráter.

Outro termo que encontramos foi "silenciamento"<sup>22</sup>. O processo que acontece aqui se assemelha em partes com o que se dá no substantivo "empoderamento", a partir do acréscimo do sufixo "-mento". A diferença é que esse termo parte do verbo "silenciar", que com essa sufixação ganha o sentido de ação ou efeito de silenciar. Nos movimentos sociais, o termo silenciamento é utilizado quando, por exemplo, um homem toma o "espaço de fala" de uma mulher em discussões sobre o feminismo ou quando uma vítima de abuso é silenciada através da descredibilização de seus relatos ou ainda por sofrer mais opressões.

Há também "transfobia"<sup>23</sup>, uma nova formação que pode ser fortemente relacionado a um vocábulo já dicionarizado: "homofobia". Ambos denotam ações de repulsa ou ódio a membros da comunidade LGBT. No entanto, com função discursiva e para o fortalecimento do combate à opressão sofrida pela minoria transexual, criou-se este novo termo permitindo, assim, que o movimento tenha mais visibilidade nos debates atuais. Essa formação se dá através de dois processos utilizados na formação de novos vocábulos, o primeiro deles é o encurtamento da palavra "transexual", que é

---

<sup>22</sup> "Silenciamento" foi retirado de uma reportagem do Jornal do Campus, da Universidade de São Paulo, publicada no dia 02 de dezembro de 2015. Disponível em: <jornaldocampus.usp.br/index.php/2015/12/abuso-sexual-nas-moradias-constante-e-negligenciado/>. Acesso em: 17 de novembro de 2016.

<sup>23</sup> Disponível em: <brasilpost.com.br/2015/11/25/ufjf-banheiros-genero\_n\_8650268.html>. Acesso em: 17 de novembro de 2016.

a pessoa que não se identifica com seu sexo biológico. O segundo é uma derivação, com o acréscimo do sufixo “-fobia”, que traz o sentido de medo, repulsa ou aversão.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível dizer que alguns dos termos apresentados neste trabalho, como “culpabilizar” e “stalkear”, apresentam significados que podem ser fortemente relacionados a vocábulos do Português Brasileiro já dicionarizados, como “responsabilizar” e “perseguir”, respectivamente. No entanto, a maioria deles surgiu e se tornou recorrente devido a uma função discursiva, como apontou Sandmann (1997). Sendo assim, as novas palavras que apontamos apresentam um grande potencial de entrar para as novas edições dos dicionários de língua portuguesa, pois além de respeitar os processos de formação de palavras apresentados pelos autores que tomamos como referencial, elas compõem o discurso daqueles que debatem sobre assuntos como política e feminismo através da internet e de suas mais diversas plataformas.

## REFERÊNCIAS

BASILIO, Margarida. *Formação e classes de palavras no português do Brasil*. 3. ed. — São Paulo: Contexto, 2011.

DICIONÁRIO INFORMAL, Definições. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/>>. Acessado em: 17 de dezembro de 2015.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/intelectual>>. Acessado em: 10 de Março de 2016.

INFOPÉDIA, Dicionários de Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa>>. Acessado em: 17 de dezembro de 2015.

MICHAELIS, Dicionário de Português Online. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acessado em: 17 de dezembro de 2015.

SANDMANN, Antônio José. *Morfologia Lexical*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

SILVA, Maria Cecília Pérez de Souza e KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Linguística aplicada ao português: morfologia*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1991.

Submetido em: 02/05/2016

Aceito em: 16/09/2016

ATUAÇÃO DE FATORES SOCIAIS SOBRE A VARIAÇÃO NA  
CONCORDÂNCIA VERBAL NO FALAR BRASILEIRO

*THE ROLE OF SOCIAL FACTORS UPON THE VARIATION ON THE  
VERBAL AGREEMENT IN THE BRAZILIAN SPEECH*

Maria Lidiane de Sousa Pereira<sup>1</sup>

Aluiza Alves de Araújo<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho aborda a variação na concordância entre verbo-sujeito na 3ª pessoa do plural (3PP) com o intuito de observar como e em que medidas fatores de natureza social interferem no apagamento e/ou manutenção das marcas de concordância padrão. Para tanto, realizamos um levantamento bibliográfico de estudos desenvolvidos à luz da Sociolinguística variacionista (LABOV, 2001, 2008 [1972]) sobre o fenômeno em tela. Através deles, observamos quais fatores sociais são constantemente apontados como relevantes, sendo eles: escolaridade, faixa etária e sexo/gênero.

Palavras-chave: variação; concordância verbal; fatores sociais.

**ABSTRACT:** This work investigates the variation between verb-subject in the 3rd person of plural (3PP) with the aim of observing in which ways factors of social nature interfere in the erasing and/or maintenance of marks of the standard agreement. In order to do so, we made a bibliographic review of works developed in the light of variationist sociolinguistics (LABOV, 2001, 2008 [1972]) about the phenomenon in question. Through them we observe which social factors are constantly pointed as relevant, such as: education, age and sex/gender.

Keywords: variation; verbal agreement; social factors.

---

<sup>1</sup> Mestranda, UECE.

<sup>2</sup> UECE.

## 1. INTRODUÇÃO

Nos primórdios da linguística moderna, iniciada com os trabalhos de Saussure (2012 [1916]), os estudos sobre o fenômeno linguístico estavam pautados essencialmente em posturas internalistas. Isso significa dizer, dentre outras coisas, que as relações entre linguagem e sociedade eram assumidas, mas descartadas da agenda de interesses de linguistas vinculados a correntes como estruturalismo (SAUSSURE, 2012 [1916]) e gerativismo (CHOMSKY, 1965), que dominaram o cenário dos estudos linguísticos, pelo menos até a primeira metade do século passado.

Naturalmente, sempre houve quem defendesse a necessidade de analisar as línguas naturais “não apenas ou tão somente pelo tipo de sistema que ela é, mas pelo modo através do qual ela se relaciona com seus exteriores teóricos, com o mundo externo, com as condições múltiplas e heterogêneas de sua constituição e funcionamento” (MORATO, 2011, p. 312). Assim, assistimos, ao longo das décadas que sucedem às propostas saussurianas, ao surgimento de diversas disciplinas pautadas em posturas externalistas para o estudo do fenômeno linguístico, como a Análise do discurso, a Linguística textual, a Pragmática, a Semântica enunciativa, a Sociolinguística, dentre outras.

Para a realização deste trabalho, foi dada ênfase à Sociolinguística, mais particularmente à vertente variacionista (LABOV, 2001, 2008 [1972]). Para ela, pensar o sistema linguístico longe das funções sociais que cumpre é tarefa inconcebível. De forma mais precisa, interessa à Sociolinguística variacionista analisar os inúmeros fenômenos de variação que emergem das relações entre língua e sociedade e observar a atuação não somente de fatores linguísticos, mas também de fatores sociais sobre os mais diversos fenômenos de variação linguística.

Tendo como pano de fundo esse cenário, buscamos, com este artigo, observar quais fatores sociais têm atuado sobre um fenômeno bastante recorrente no português do Brasil, isto é, a variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP. Em linhas gerais, esse fenômeno se manifesta com o emprego das marcas de concordância padrão, tal como prega a tradição normativa *versus* a ausência de tais marcas, conforme as ilustrações 1 e 2:

- 1) **Nossos filhos são** o futuro de amanhã.
- 2) **Mocinhas de dez anos** que pra mim **é** crianças.<sup>3</sup>

Para atingir nosso objetivo, realizamos um apurado levantamento bibliográfico acerca dos estudos sociolinguísticos que contemplam o fenômeno em tela e observamos quais fatores sociais têm sido frequentemente apontados como relevantes. Para fins metodológicos, dividimos este trabalho em três grandes seções, além desta introdução e de nossas considerações finais. Assim, na seção dois, delineamos os procedimentos metodológicos percorridos. Na seção três, apresentamos alguns dos principais resultados obtidos para a atuação de fatores sociais sobre o fenômeno de variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP no falar brasileiro, a partir dos trabalhos que selecionamos. Na seção quatro, por sua vez, discutimos alguns dos principais pontos que assinalam os resultados obtidos nas pesquisas consideradas.

## 2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para a seleção dos estudos variacionistas sobre a variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP considerados neste artigo, estabelecemos quatro critérios:

---

<sup>3</sup> Ilustrações retiradas de Oliveira (2005, p. 117, destaques no original).

(i) a pesquisa deveria ter como aporte teórico-metodológico a Sociolinguística variacionista (LABOV, 2001, 2008 [1972]); (ii) o estudo deveria ter sido realizado com base na linguagem oral de informantes devidamente situados em suas respectivas comunidades de fala; (iii) demos preferência aos estudos desenvolvidos nas últimas duas décadas e (iv) optamos por considerar duas pesquisas para cada região brasileira, embora não tenhamos estabelecido critérios para a seleção de trabalhos por estados.

A respeito do nosso último critério, é importante lembrar que, até o término deste artigo, não tomamos conhecimento de pesquisas sobre o fenômeno de variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP na região Norte do Brasil. Esse pode ser um indício de que, apesar de ser um fenômeno amplamente estudado no português do Brasil, ainda é possível verificar a carência de estudos sobre ele em algumas regiões do país, bem como a necessidade de redobramos nossos esforços para tentar compreendê-lo em sua amplitude e complexidade.

Posto isso, selecionamos para discussão os trabalhos de Oliveira (2005) e Alves da Silva (2005), para a região nordeste; Sgarbi (2006), no centro-oeste; Almeida (2006) e Monguilhott (2009), para a região sul; e Monte (2007) e Rubio (2008), para a região sudeste. Ressaltamos que inicialmente pretendíamos considerar, ao menos, dois estudos por região. Contudo, se para a região Norte não localizamos nenhum trabalho, para a região Centro-Oeste tivemos notícia apenas da pesquisa de Sgarbi (2006).

Por último, assinalamos que, em virtude das evidentes diferenças quanto à constituição das amostras usadas nos estudos observados aqui, evitamos estabelecer comparações entre os resultados obtidos para cada pesquisa. Assim, limitamo-nos a apontar e discutir quais fatores sociais mais interferem na variação de concordância entre verbo-sujeito na 3PP, no cenário dos estudos abordados. Acreditamos que, apesar das limitações citadas, foi possível construir um significativo panorama acerca

do comportamento de fatores sociais sobre o fenômeno em foco. Conhecer, portanto, quais fatores constantemente interferem na realização de um fenômeno de variação muito recorrente em nossa língua é, em nossa compreensão, tarefa essencial para o entendimento de seu funcionamento.

Para a seção seguinte, pressupomos que o leitor possua alguma familiaridade com os princípios metodológicos da perspectiva variacionista. De igual modo, vale pontuar que, para a referida seção, tentamos abordar os procedimentos metodológicos usados em cada um dos estudos considerados, o mais simples e resumidamente possível, ainda que reconheçamos os perigos desse tipo de abordagem. Afinal, ao passo que procuramos sintetizar os resultados alcançados, corremos o risco de deixar escapar pontos que o leitor pode julgar significativos para sua compreensão.

### 3. VARIAÇÃO NA CONCORDÂNCIA VERBAL E SEUS FATORES SOCIAIS

Oliveira (2005) observou a variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP a partir de amostra de fala colhida em Vitória da Conquista — BA. O *corpus* de seu estudo, resultante de atividades de pesquisas sociolinguísticas realizadas pela Universidade do Sudoeste da Bahia (UESB), foi construído a partir de 48 inquéritos de informantes nascidos e residentes na região. Os falantes foram estratificados igualmente segundo o sexo: 16 homens e 16 mulheres; três faixas etárias: I (15 a 25 anos), II (26 a 49 anos) e III (acima de 50 anos); e três níveis de escolarização: I (fundamental), II (médio) e III (superior). Esses grupos foram elencados como os fatores sociais testados na pesquisa.

Dentre os 48 inquéritos que compõem o *corpus* de seu estudo, foram selecionados 32, nos quais foram localizadas 3.200 ocorrências de variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP. Dentre tais ocorrências, 49% representavam

a concordância não-padrão e 51%, a concordância padrão. A partir disso, o pacote de programas computacionais conhecido como VARBRUL<sup>4</sup>, usado por Oliveira (2005), indicou que o fenômeno em tela estava sendo influenciado, nesta ordem de relevância, pelos fatores sociais *escolaridade* e *faixa etária* (OLIVEIRA, 2005, pp. 112-113).

Em relação à escolaridade, notou-se que os falantes com ensino fundamental (61% e peso relativo<sup>5</sup> 0.67) favorecem o uso da concordância não-padrão. Por outro lado, os falantes com ensino superior (34% e 0.28) não se mostraram adeptos do uso da norma em questão. Com a variável faixa etária, os informantes com mais de 50 anos (55% e 0.60) se mostraram favoráveis ao uso da variante não-padrão. Em sentido oposto, os falantes com 15-25 anos (46% e 0.38) e com 26-49 anos (44% e 0.48) não favoreceram a referida regra.

Em Alves da Silva (2005), foram observadas três comunidades do interior do estado da Bahia: Poções (urbana), Cinzento e Morrinho (rurais). Os *corpora* de seu estudo fazem parte do *Projeto Vertentes do Português Rural do Estado da Bahia*. Tanto para a primeira comunidade como para a segunda e terceira foram selecionados 12 informantes, estratificados segundo o sexo: 6 homens e 6 mulheres; faixa etária: I (informantes de 20 a 40 anos), II (informantes de 41 a 60 anos) e III (acima de 61 anos) e grau de escolarização: precária<sup>6</sup> e analfabetos.

Ao todo, o estudioso registrou 2.100 ocorrências do fenômeno em estudo, dentre as quais 17% apresentavam marcas de concordância padrão e 83%

---

<sup>4</sup> O VARBRUL é um pacote de programas computacionais, bastante usado pelos sociovariacionistas, que descreve padrões de variação entre formas variantes e fornece cálculos, apontando a frequência de uso e o peso para cada uma delas (GUY; ZILLES, 2007). Foi introduzido por Rousseau e Sankoff em 1978 (Cf. PINTZUK, 1988). Atualmente, muitos estudiosos têm trabalhado também com o GoldVarb X, uma versão do VARBRUL para o ambiente do *Windows* (SANKOFF; TAGLIAMONT; SMITH, 2005). Em todos os trabalhos considerados aqui, os autores utilizaram um desses programas.

<sup>5</sup> É denominado peso relativo a indicação do efeito que cada fator selecionado exerce sobre as variantes observadas. É interpretado como favorável, para uma variável binária – caso do fenômeno que consideramos neste trabalho –, se o valor for superior a 0.50, como inibidor se for inferior a 0.50 e como neutro se for igual a 0.50 (SCHERRE; NARO, 2012).

<sup>6</sup> Por escolarização precária, o autor entende os anos de escolaridade que giram em torno de 1 a 4 anos.

registravam sua ausência. Dentre os fatores sociais testados na pesquisa, o *sexo* e a *faixa etária* foram, segundo esta mesma ordem de relevância, apontados como pertinentes para o estudo.

Ao analisar o comportamento da variável *sexo*, Alves da Silva (2005) constatou que falantes do sexo feminino não favorecem o emprego da concordância padrão (14% e 0.43), enquanto que informantes do sexo masculino mostram-se favoráveis à concordância padrão (21% e 0.57) (ALVES DA SILVA, 2005, p. 274). O segundo grupo de fatores sociais a se mostrar importante para a referida pesquisa foi a faixa etária. Ao analisá-la, o autor verificou que os jovens entre 20 e 40 anos (26% e 0.54), assim como os que possuíam entre 41 e 60 anos (16% 0.54), favoreceram o uso da variante padrão (Ibid., p. 281).

Sgarbi (2006) estudou a variação entre verbo-sujeito na 3PP com base em amostra de linguagem falada em 30 municípios do Estado do Mato Grosso do Sul, registrada em um *corpus* constituído por 30 dos 77 inquéritos que formam o *Atlas Linguístico do Mato Grosso do Sul* — ALMS.

Os falantes selecionados foram devidamente estratificados segundo o *sexo*: 15 homens e 15 mulheres; a *faixa etária*: I (de 12 a 20 anos), II (de 21 a 30 anos), III (de 31 a 49 anos) e IV (acima de 50 anos); a *escolaridade*: I (nula), II (Ensino Fundamental Incompleto) e III (Ensino Fundamental Completo); e a *procedência*: rural e urbana.

Tal estratificação constituiu o quadro dos fatores sociais testados pela autora, sendo a *procedência* e o *sexo* apontados, nessa mesma ordem, como os mais significativos. Frisamos que, para a referida pesquisa, foi registrado um total de 832 ocorrências do fenômeno em análise, com 47% apresentando o emprego das marcas de concordância padrão e 53%, a concordância não-padrão.

A variável *procedência* apontou que os falantes oriundos de zonas urbanas tendem a favorecer o uso da concordância padrão (77% e 0.79), ao contrário dos falantes de zonas rurais (27% e 0.29). Assim como a variável *procedência*, o *sexo*

também se mostrou relevante para o estudo de Sgarbi (2006). Com essa variável, constatou-se que as mulheres favorecem o uso da concordância padrão (74% e 0.77), enquanto que os homens (28% e 0.30) não se revelaram adeptos do uso da regra em estudo.

Almeida (2006) observou o comportamento variável da CV com a 1ª, 2ª e 3ªPP, na comunidade remanescente de escravos de São Miguel dos Pretos localizada em Restinga — RS. Ressaltamos que consideramos apenas os resultados obtidos para a última pessoa gramatical. A amostra de Almeida foi constituída por 24 informantes: 12 homens e 12 mulheres, estratificados em três faixas etárias: I (de 15 a 24 anos), II (de 40 a 64 anos) e III (de 65 a 90 anos). Ao todo foram coletadas 1.044 ocorrências de variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP, dentre as quais 81% apresentavam marcas de concordância padrão e 19% compreendiam o uso da concordância não-padrão (ALMEIDA, 2006, p. 107). Para o estudo em foco, apenas a variável *faixa etária*, dentre as variáveis sociais controladas, foi apontada como relevante.

Assim, a faixa etária indicou que os informantes de 15 a 24 anos de idade favorecem a concordância padrão (83% e 0.64), bem como os falantes de 40 a 64 anos (82% e 0.56). Em sentido contrário, revelou-se que falantes de 65 a 90 anos não são aliados ao uso da concordância padrão (79% e 0.38) (Ibid., p. 124).

Monguilhott (2009) estudou a variação na concordância verbal com a 3PP sincrônica e diacronicamente em duas comunidades de fala: Florianópolis — SC e Lisboa, capital de Portugal. Ressaltamos que nos detivemos apenas aos resultados obtidos para as análises sincrônicas realizadas na primeira comunidade. A amostra usada em seu estudo foi constituída por 16 entrevistas, nas quais os informantes foram estratificados segundo o sexo: homens e mulheres (jovens e velhos) e a escolaridade (superior e fundamental).

Em um total de 794 ocorrências do fenômeno investigado, 80,6% apresentaram a concordância padrão e 19,4% a concordância não-padrão. A partir disso, o GoldVarb X apontou como estatisticamente relevante e, nessa ordem, as variáveis sociais *faixa etária* e *escolaridade* (MONGUILHOTT, 2009, p. 115). Com isso, indicou-se que os falantes com os perfis jovens/ensino superior (89%, e 0.74) e velhos/ensino superior (88% e 0.52) atuaram como favorecedores da concordância padrão. Em sentido contrário, os falantes com os perfis: jovens/ensino fundamental (72% e 0.32) e velhos/ensino fundamental (67% e 0.28) não beneficiaram o uso da concordância padrão (MONGUILHOTT, 2009, p.132).

Monte (2007) estudou a variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP na comunidade periférica de São Carlo — SP a partir de dados coletados em 20 entrevistas sociolinguísticas, elaboradas pelo estudioso com homens e mulheres da comunidade que possuíam escolaridade nula ou cursavam o ensino fundamental pelo EJA, além de serem oriundos das regiões Norte e Sul/Sudeste de São Carlo. Com isso, alcançou um total de 1.000 dados, com 75% dos casos apresentando concordância não-padrão e 25% concordância padrão. Entre as variáveis sociais testadas, o *gênero*<sup>7</sup> e a *escolaridade* foram, nessa ordem, apontados como estatisticamente relevantes (MONTE, 2007, p. 68).

Os fatores que constituíram a variável gênero mostraram que, para a variação entre verbo-sujeito na 3PP na comunidade estudada, os homens não favoreceram o uso da concordância padrão (25% e 0.45), enquanto as mulheres se mostraram favoráveis ao uso da concordância padrão (26% e 0.55) (Ibid., p. 96). Já o fator escolaridade apontou que os falantes não escolarizados não favoreceram a concordância padrão (19% e 0.40), enquanto os falantes escolarizados pelo EJA (31% e 0.60) mostraram-se aliados ao uso da norma em questão (Ibid., p. 98).

---

<sup>7</sup> Usamos o termo gênero, em consonância com o trabalho original, para nos referirmos aos falantes do sexo masculino e feminino. Lembramos que, embora esse seja o termo adotado por Monte (2007), ele é usado apenas para fazer distinções biológicas. O mesmo é válido para o trabalho de Rubio (2008).

Em Rubio (2008), a variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP foi estudada na comunidade de São José do Rio Preto — SP. A amostra de sua pesquisa foi constituída a partir da seleção de 76 entrevistas provenientes do banco de dados *Projeto Amostra Linguística do Estado de São Paulo* (ALIP). A estratificação dos informantes se deu com base nas distinções entre gênero (masculino e feminino), escolaridade (I — 1º ciclo do ensino fundamental; II — 2º ciclo do ensino fundamental; III — ensino médio; e IV — ensino superior) e faixa etária (I — de 7 a 15 anos; II — 16 a 25; III — de 26 a 35; IV — 36 a 55; e V — acima de 55 anos).

Entre os 2.694 dados coletados, verificou-se a presença da concordância padrão em 70% e da concordância não-padrão em 30% das ocorrências. Em termos de relevância, foram apontadas pelo VARBRUL como estatisticamente significativas e, nesta ordem, as variáveis sociais *escolaridade* e *faixa etária* (MONTE, 2008, pp. 81-82).

Com a variável escolaridade, observou-se que, quanto maior o grau de escolaridade do falante, maiores as probabilidades de haver a concordância padrão, uma vez que os informantes que possuíam ensino superior completo atingiram 87% de frequência e peso relativo de 0.73 para a concordância padrão, seguidos dos informantes com ensino médio completo (74% e 0.52). Em contrapartida, os falantes com o 2º ciclo do ensino fundamental completo atingiram um índice de 60% e peso relativo igual a 0.40 para a concordância padrão, enquanto entre os que possuíam o 1º ciclo do fundamental o percentual para concordância padrão foi de 56% e peso relativo de 0.28 (RUBIO, 2008, p.93). A variável idade, por sua vez, indicou que os falantes mais velhos (faixa V: acima de 55 anos) favorecem o uso da concordância padrão (73% e 0.57), ao passo que os mais jovens (faixa I: de 7 a 15 anos) não se mostraram aliados ao uso da regra em questão, atingindo uma frequência de 56% e peso relativo igual a 0.39 (Ibid., p. 113).

#### 4. ANÁLISE DOS RESULTADOS

Dentre as variáveis sociais, a *faixa etária* foi a que mais se destacou nos trabalhos que observamos, figurando notoriamente em cinco deles: Oliveira (2005), Alves da Silva (2005), Almeida (2006), Monguilhott (2009) e Rubio (2008). Em seguida, os fatores *escolaridades* e *sexo/gênero*<sup>8</sup> se destacaram em três estudos. A primeira marcou os estudos de Oliveira (2005), Monte (2008) e Rubio (2008) e a segunda, os de Alves da Silva (2005), Sgarbi (2006) e Monte (2007). A faixa etária, assim como as demais, tem sido de grande valia para a observação dos fenômenos variáveis, isso porque se acredita que é possível identificar notáveis diferenças entre a linguagem de falantes jovens, adultos e idosos (CHAGAS, 2014).

Em praticamente todos os trabalhos analisados, a tendência que observamos foi a de que falantes mais jovens, ao contrário do que se esperava, mostram-se favoráveis ao uso da concordância padrão, ao contrário dos falantes mais velhos. Esses resultados, naturalmente, têm levado os pesquisadores a procurar explicações com base no perfil social de seus falantes. Assim, uma das teses mais defendidas para tais descobertas é a de que os jovens, por estarem, em sua maioria, procurando inserir-se no mercado de trabalho, procuram adquirir e usar formas mais próximas do padrão gramatical e, geralmente, mais prestigiadas.

Além da variável faixa etária, a escolarização também se mostrou relevante para a variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP nas comunidades de fala estudadas por nossos autores. A hipótese defendida, e que, de fato, foi confirmada, é a de que falantes com pouco ou nenhum grau de escolarização tendem a favorecer o uso

---

<sup>8</sup> Nesta seção, usamos os termos *sexo/gênero* tendo em vista que alguns dos estudos comentados na seção 3, e, para os quais a variável se mostrou relevante, usaram o termo *sexo* (OLIVEIRA, 2005; ALVES DA SILVA, 2005; ALMEIDA, 2006; SGARBI 2006; MONGUILHOTT, 2009), enquanto outros optaram por usar o termo *gênero* (MONTE, 2008; RUBIO, 2008).

da concordância não-padrão, enquanto os informantes com mais escolaridade tendem a favorecer o uso da concordância padrão.

Essas expectativas costumam ser mantidas até mesmo na observação de fenômenos linguísticos que não são contemplados pela escola (SILVA; PAIVA, 1996). Afinal, mesmo na ausência da ação padronizadora de instituições de ensino formal, é comum que as sociedades elejam, geralmente com base em critérios desprovidos de rigor científico, formas que devem ser tomadas como modelares. A eleição de tais elementos costuma ter como base a linguagem que 'supostamente' é usada pela camada socialmente prestigiada, encarregada de difundir e assegurar tais marcas entre seus membros, cabendo aos indivíduos de grupos tidos como inferiores se apropriar delas na luta pela ascensão social (BAGNO, 2009).

Diante disso, vale lembrar que os mecanismos de concordância verbal são preocupações frequentes no ensino tradicional de língua materna. Para tal fenômeno linguístico, uma série de regras é elencada, cabendo aos falantes que chegam até nossas salas de aula apreendê-las e empregá-las em suas atividades de interação verbal. Não obstante, os resultados obtidos nos trabalhos considerados por nós apontam para o que nos parece uma tendência. Isto é, vimos que o uso da concordância verbal padrão e não-padrão parece manter ligação direta com o grau de escolaridade possuído pelo falante. Isso porque os informantes com mais anos de escolarização se mostraram favoráveis ao uso da concordância padrão, ao passo que falantes com pouca ou nenhuma escolarização se mostraram aliados ao uso da concordância não-padrão.

Além da faixa etária e da escolaridade, papel importante também foi atribuído à variável sexo/gênero no trato da variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP. Por exercerem papéis sócio-históricos diferentes, homens e mulheres, não raro, apresentam nuances em seus comportamentos linguísticos, em praticamente todos os níveis linguísticos: fonético-fonológico, morfossintático, lexical, entre outros. Essas e

outras constatações podem ser feitas a partir de observações superficiais, desde que cuidadosas. O que interessou para os trabalhos que analisamos foi apontar o quanto a variável sexo/gênero interfere no uso da concordância padrão e/ou não-padrão.

A hipótese clássica, assumida em todos os estudos que discutimos para a observação da variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP, é a de que mulheres tendem a usar, com maior frequência, formas linguísticas com prestígio social mais elevado, isto é, a concordância padrão. Em sentido oposto, espera-se que os homens se mostrem “menos preocupados com o uso de uma linguagem prestigiosa e até mesmo mais autorizado socialmente ao uso de um linguajar rude, utilizando, com maior frequência, gírias e palavrões” (BARROZO; AGUILERA, 2014, p. 6), o que, no caso do fenômeno considerado neste trabalho, converge para o uso da concordância não-padrão.

A hipótese clássica para a variável sexo/gênero confirmou-se em dois dos trabalhos observados: Sgarbi (2006) e Monte (2007). Já em Alves da Silva (2005), ela foi refutada. Ao buscar explicações para tal descoberta, esse último estudioso observou que as relações mais estreitas nas comunidades estudadas eram estabelecidas pelas mulheres e constatou que “a mulher quer casada, quer solteira tende a refletir a fala de seu espaço doméstico, apresentando valores de sua comunidade” (ALVES DA SILVA, 2005, p. 290). Vale lembrar que, no referido estudo, o índice de concordância não-padrão foi bem elevado, isto é, igual a 83%. Isso fez com que o autor defendesse que a ausência de concordância padrão figura como uma marca linguística das comunidades observadas. Assim, as mulheres, mais centradas em atividades desempenhadas em suas respectivas comunidades, mostram-se mais propícias à conservação da concordância não-padrão, ao contrário do que se esperava. Em sentido oposto, os homens, supostamente por manterem relações mais ‘abertas’ com outras comunidades de fala, na maioria das vezes, por questões profissionais,

mostraram-se favoráveis ao uso da concordância padrão, contrariando, assim, as expectativas de Alves da Silva (2005).

## 5. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Ao longo deste trabalho, vimos que o fenômeno de variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP é, nas amostras analisadas de distintas localidades do Brasil, influenciado por uma série de fatores sociais. Tais fatores tornam-se cada vez mais conhecidos, graças às apuradas análises estatísticas fornecidas por pesquisas desenvolvidas à luz da Sociolinguística variacionista. A observação da influência de fatores como *sexo/gênero*, *faixa etária* e *escolarização*, dentre outros, são de suma importância para obtermos um panorama significativo acerca dos modos e em que medidas língua e sociedade estão interligadas.

Com base nos estudos que observamos neste artigo, podemos dizer que, apesar das diferenças na configuração das amostras usadas nos estudos de Oliveira (2005), Alves da Silva (2005), Sgarbi (2006), Almeida (2006), Monguilhott (2009), Monte (2007) e Rubio (2008), fatores sociais como a *faixa etária*, a *escolaridade* e o *sexo/gênero* exerceram forte influência sobre a variação na concordância entre verbo-sujeito na 3PP em quatro das cinco regiões brasileiras. Esses resultados indicam, portanto, que os fenômenos de variação em tela mantêm relações diretas com esses fatores, o que certamente serve para indicar, dentre outras coisas, que, em hipótese alguma, ele acontece de modo aleatório.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. P. de. *A concordância verbal na comunidade de São Miguel dos Pretos, Restinga Seca, RS*. 159f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, 2006.

ALVES DA SILVA, J. A. *A concordância verbal de terceira pessoa do plural no português popular do Brasil: um panorama sociolinguístico de três comunidades do interior do Estado da Bahia*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) — Universidade Federal da Bahia, 2005.

BAGNO, M. *Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística*. 3ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

BARROZO, T. A.; AGUILERA, V. A. Sexo e Linguagem: uma análise a partir das sabatinas dos Ministros do Supremo Tribunal Federal Joaquim Barbosa e Rosa Weber. *Revista da ABRALIN*, v. 13, pp. 13-38, 2014.

CHAGAS, P. A mudança linguística. In FIORIN, J. L. (org.). *Introdução à linguística I: objetos teóricos*. 6ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014, pp. 141-163.

CHOMSKY, N. *Aspectos da teoria da sintaxe*. Coimbra: Armênio Amado, 1965.

GUY, G. R.; ZILLES, A. *Sociolinguística Quantitativa: instrumental de análise*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

LABOV, W. *Principles of Linguistic Change — Social Factors*. Vol. II. Oxford: Blackwell, 2001.

\_\_\_\_\_. *Padrões Sociolinguísticos*. Trad. Marcos Bagno; Maria Marta Pereira Scherre & Caroline Rodrigues Cardoso. São Paulo: Parábola Editorial, [1972] 2008.

MONGUILHOTT, I. de O. e S. *Estudo sincrônico e diacrônico da concordância verbal de terceira pessoa do plural no PE e no PB*. 2009. 229f. Tese (Doutorado em Linguística) — Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

MONTE, A. *Concordância verbal e variação: uma fotografia sociolinguística da cidade de São Carlos*. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara — SP, 2007.

MORATO, E. M. O interacionismo no campo linguístico. In MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (orgs.). *Introdução à Linguística*, v.3: fundamentos epistemológicos. 5ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 2011, pp. 311-351.

OLIVEIRA, M. dos S. *Concordância verbal de terceira pessoa do plural em Vitória da Conquista: variação estável ou mudança em progresso?* 190f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Universidade Federal da Bahia. 2005.

PINTZUK, S. *Programas VARBRUL*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1988.

RUBIO, C. F. *A concordância verbal na língua falada na região noroeste do estado de São Paulo*. 153f. Dissertação (Mestrado em Letras e Ciências Exatas) — Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos do Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008.

SANKOFF, D.; TAGLIAMONT, S. A.; SMITH, E. *Goldvarb X: A multivariate analysis application*. Toronto: Department of Linguistics; Ottawa: Department of Mathematics, 2005.

SAUSSURE, F. de. *Curso de Linguística Geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 34<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, [1916] 2012.

SCHERRE, M. M. P.; NARO, A. J. Análise quantitativa e tópicos de interpretação do Varbrul. In: MOLLICA, M. C.; BRAGA, M. L. (Orgs.). *Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação*. São Paulo – SP, Editora Contexto, 2012, pp. 147-177.

SGARBI, N. M. F. de Q. *A variação na concordância verbal entre os falantes do Mato Grosso do Sul*. 196f. Tese (Doutorado em Ciências e Letras) — Universidade Estadual Paulista, 2006.

SILVA, G. M.; PAIVA, M. C. A. de. Visão de conjunto das variáveis sociais. In SILVA, G. M.; SCHERRE, M. M. P. (orgs.). *Padrões sociolinguísticos: análise de fenômenos variáveis do português falado na cidade do Rio de Janeiro*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, pp. 335-378.

Submetido em: 18/07/2016

Aceito em: 28/09/2016

**ÉTHOS E DISCURSO DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES:  
INTERSEÇÃO ENTRE REVOLUÇÃO E CIDADANIA**

*ETHOS AND DISCOURSE OF THE NATIONAL UNION OF STUDENTS:  
INTERSECTION BETWEEN REVOLUTION AND CITIZENSHIP*

Valdirécia de Rezende Taveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Buscamos, neste trabalho, apreender o *éthos* daquele que enuncia como União Nacional dos Estudantes (UNE). Nosso *corpus* é composto de dois textos publicados no site da UNE em 2012. Nossas análises partem dos planos da *Semântica Global*, proposta por Maingueneau (2008a), para então chegarmos ao *éthos* da UNE, dentro do quadro da Análise do Discurso, conforme postulados de Maingueneau (1989, 2006, 2008). Os resultados revelaram basicamente dois *éthe*: um *éthos* que denominamos "cidadão" e outro que chamamos "revolucionário".

Palavras-chave: *Éthos*; UNE; Discurso.

**ABSTRACT:** We seek, in this paper, to grasp the *éthos* of the National Union of Students (UNE). Our *corpus* consists of two texts published on UNE website in 2012. Our analysis departs from the Global Semantic plans proposed by Maingueneau (2008a) and then leads us to the *éthos* of UNE, within the framework of Discourse Analysis as postulated by Maingueneau (1989, 2006, 2008b). The results revealed basically two *éthe*: one that we called "citizen" and another one called "revolutionary".

Keywords: *Éthos*; UNE; Discourse.

## 1. INTRODUÇÃO

Neste artigo, abordaremos o tema "movimento estudantil" sob uma perspectiva discursiva. É nosso objetivo examinar o *éthos* (a imagem discursiva) do movimento estudantil brasileiro, sobretudo pelo discurso de sua representante maior: a União

---

<sup>1</sup> Doutoranda, UFMG.

Nacional dos Estudantes (UNE). Escolhemos como *corpus* textos veiculados no site da entidade em 2012, e os analisaremos à luz da Análise do Discurso Francesa (AD) — mais especificamente, das contribuições de Dominique Maingueneau (1989, 2006, 2008b), sem perder de vista outros pesquisadores/aportes teóricos que com ela dialogam.

Primeiramente, faremos uma breve reflexão acerca do movimento estudantil no Brasil nos dias atuais. Em seguida, passaremos a uma breve discussão teórica a respeito da noção de *éthos*. Para chegar ao *éthos* ou aos *éthe* manifestado(s) nos textos analisados, é preciso apreender as estratégias discursivas que permitem caracterizá-lo(s). Nesse sentido, buscaremos apoio na *Semântica Global* de Maingueneau (2008a), que propõe a apreensão dos vários “planos” que compõem o discurso de forma integrada.

## 2. O MOVIMENTO ESTUDANTIL BRASILEIRO

Sabemos que os movimentos sociais estão entre temas relevantes que se relacionam à cultura, à arte, aos esportes e à mídia. É através deles que determinados segmentos agem tanto para se legitimar quanto para alcançar seus objetivos. Entre os movimentos sociais, encontra-se o movimento estudantil.

O movimento estudantil no Brasil cumpriu e cumpre um importante papel na sociedade. Em momentos cruciais da nossa história, os estudantes tiveram participação determinante nas transformações ocorridas na vida político-social do país. Desde a época do Brasil Colônia, eles já se manifestavam em defesa de seus ideais: no século XVIII, tiveram papel importante na Inconfidência Mineira (1789) ao fundarem secretamente um clube para lutar pela independência do país (1786). Essa participação em assuntos políticos seguiu-se também pelos anos do Império, especialmente durante a Guerra de Canudos (1896 — 1897), quando estudantes de

Direito da Faculdade da Bahia denunciaram as barbaridades que eram praticadas contra os sertanejos. Entretanto, foi no século XX, especialmente a partir dos anos 1940, que o engajamento dos estudantes nos rumos da história brasileira teve maior destaque.

A participação estudantil na sociedade brasileira trouxe, através de suas ações, diversos assuntos para debate em cenário nacional. Voltando na história, é possível perceber que os estudantes estiveram envolvidos em discussões que abordam desde assuntos de ordem econômica — como a luta pela nacionalização do petróleo ocorrida em 1958 — e política — como a participação da UNE em ações contra a ditadura militar (1964 — 1985) — a assuntos de cunho social e mais ligados à educação, como os debates sobre o REUNI — plano do Governo para expansão e reestruturação das universidades federais —, o PROUNI — plano do governo de apoio a estudantes de baixa renda em universidades privadas — e a política de cotas.

Em relação à participação dos estudantes em contextos político e social do país, Machado (2008 p. 189) afirma que “o movimento estudantil ressurgiu em momentos não programados”, daí a diversidade de temas em que está envolvido. Já Araújo pontua que:

Ao longo da história os estudantes têm tido, em diferentes sociedades e em diferentes épocas, papel político relevante. Não é possível pensar nenhum tipo de insurreição, de resistência, de confronto político sem eles. Às vezes mais pacíficos, às vezes nem tanto, outras vezes de uma combatividade ostensiva. [...] De todo jeito, é impossível pensar cenários políticos de ruptura e transição sem a presença e atuação estudantis. (2007, p. 15)

Machado (2008, p. 89) entende que o movimento estudantil está ressurgindo e se refortalecendo no cenário político-social do país, trazendo diferentes temas de debates, como educação, segurança e meio ambiente.

Assim, diante da importância do movimento na história política e social do Brasil, buscamos examinar a imagem discursiva construída no discurso do movimento

estudantil a partir de textos publicados no site da União Nacional dos Estudantes. No entanto, considerando os limites de tempo e espaço de um artigo e que o discurso do movimento estudantil veicula várias imagens (a dos estudantes, a da sociedade, a do próprio movimento), pretendemos investigar, principalmente, o *éthos* (tomado aqui em sentido amplo) do movimento estudantil tal como ele é construído nos textos publicados pela entidade estudantil em seu site.

### 3. A NOÇÃO DE *ÉTHOS*

A noção de *éthos* vem ganhando bastante destaque nos estudos linguísticos mais recentes e, com isso, uma diversidade de definições tem surgido. Maingueneau (2008b) pontua que, para trabalhar com a questão do *éthos*, é preciso, antes, que o analista delimite a concepção em que está colocando esse termo. Ou seja, ele deve privilegiar esta ou aquela noção em função dos objetivos e do *corpus* da sua pesquisa. Desse modo, o autor afirma que “o importante, quando somos confrontados com essa noção, é definir por qual disciplina ela é mobilizada, no interior de que rede conceitual e com que olhar” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 16).

Retomando a visão aristotélica, Maingueneau (2008b) destaca que o *éthos* está relacionado à persuasão pelo discurso. Assim, para persuadir pelo *éthos*, o locutor deve ser capaz de causar boa impressão através do seu discurso, construindo, então, uma imagem positiva de si, uma imagem consistente que lhe permita ganhar a confiança do auditório e convencê-lo do seu (do locutor) ponto de vista. Nessa perspectiva, numa primeira definição, o *éthos* seria uma representação que o destinatário constrói do locutor no momento em que este enuncia. Entretanto, como ressalta Maingueneau (2006, p. 57), não se trata de uma imagem estática, mas de uma imagem dinâmica que é construída à medida que a enunciação se desenvolve. Diante disso, podemos perceber que a noção de *éthos* na Análise do Discurso, conforme

proposta por Maingueneau, está diretamente relacionada à enunciação. “A maneira de dizer autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si e, na medida que o locutário se vê obrigado a apreendê-la a partir de diversos índices discursivos, ela contribui para o estabelecimento de uma inter-relação entre o locutor e seu parceiro” (AMOSSY, 2005, p. 16).

Maingueneau (2008b) discorre sobre a forma como ele compreende o *éthos*: trata-se de uma instância discursiva que “atua” como uma voz relacionada a um corpo enunciante. “Embora o texto seja escrito, ele é sustentado por uma voz específica. Uma voz associada ao discurso” (Id., 1989, p. 46). Assim, o autor atribui ao *éthos*, além de um tom (que existe inclusive no texto escrito), um caráter e uma corporalidade que correspondem, respectivamente, a traços psicológicos e físicos do enunciador. Para o autor:

O texto escrito possui, mesmo quando o denega, um tom que dá autoridade ao que é dito. Esse tom permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador (e não, evidentemente, do corpo do autor efetivo). A leitura faz, então, emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito. (Id., 2002, p. 98)

A corporalidade está associada a uma maneira de se portar no espaço social. É possível identificá-la “apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar” (Id., 2008b, p.18). No quadro da AD, “além da persuasão por argumentos, a noção de *éthos* permite, de fato, refletir sobre o processo mais geral da adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva” (Id., 2005, p. 69).

Para apreender as marcas linguístico discursivas que contribuem para a construção do *éthos* da UNE, mobilizaremos a *Semântica Global* proposta por Maingueneau em “Gênese do Discurso”. A Semântica Global é uma proposta para análise de textos na qual se busca integrar os diversos planos do discurso tanto no

nível do enunciado quanto no nível da enunciação. Entre os planos citados pelo autor, encontram-se a intertextualidade, o vocabulário, os temas, o estatuto do enunciador e do destinatário, a dêixis enunciativa, o modo de enunciação e o modo de coesão. Optamos por trabalhar aqui com o vocabulário, os temas, a dêixis enunciativa e o estatuto do enunciador e do destinatário, porque consideramos esses planos mais relevantes e produtivos para a apreensão do *éthos* no *corpus* investigado.

Discorreremos, a seguir, de forma sucinta, sobre os planos selecionados para o exame da *Semântica Global* dos textos da UNE. Antes, porém, esclarecemos que não examinaremos todos esses planos com igual profundidade no *corpus*, detendo-nos, de forma mais pormenorizada, àquele(s) que se mostrar(em) mais saliente(s) em cada texto para a apreensão do *éthos* do enunciador/UNE, conforme o objetivo maior que norteia o presente artigo.

Para Maingueneau (2008a), se por um lado a palavra analisada isoladamente não constitui importante elemento de análise, por outro lado, as análises do léxico elaboradas por meio do discurso apresentam importantes resultados quando consideradas em suas dimensões paradigmáticas e sintagmáticas. Assim, o importante não é a palavra em si, mas o tratamento semântico que lhe é atribuído em cada discurso, sendo, portanto, o vocabulário um importante plano discursivo.

Outro plano da Semântica Global contemplado no presente trabalho é o tema. Maingueneau (2008a, p. 81) define o tema como “aquilo de que o discurso trata”. Para o autor, (...) “os temas mais importantes são aqueles que recaem diretamente sobre as articulações essenciais do modelo semântico” (Ibid, p. 81). Assim, não importa a hierarquização dos temas em um texto, mas as formas como eles são tratados.

A dêixis enunciativa, por sua vez, é o plano que se refere à instauração de uma instância “espaciotemporal que cada discurso constrói, em função do seu próprio universo” (Ibid., p. 88). Não se trata de data e local de aparecimento dos enunciados efetivos, mas da constituição de uma instância de enunciação na qual é o discurso que

constrói a cena e a cronologia que autorizam a enunciação. É preciso ver, desse modo, no exame do discurso estudantil por nós proposto, a instância espaciotemporal que legitima a enunciação e o que ela nos informa sobre o *éthos* do enunciador.

Outro plano da Semântica Global contemplado em nossas análises chama-se estatuto do enunciador e do destinatário. Para Maingueneau, é preciso considerar que “cada discurso define o *estatuto* que o enunciador deve conferir-se e o que deve conferir ao seu destinatário para legitimar o seu dizer (MAINGUENEAU, 2008a, p. 89; grifo do autor). Nas palavras de Freitas e Facin (2011, p. 203): “Em termos de discurso, tanto o enunciador quanto o destinatário dispõem de um lugar e, nesse espaço, o enunciador projeta uma imagem de si no discurso a partir da qual o legitima”. Assim, este plano discursivo está relacionado à forma como o enunciador se apresenta institucionalmente para legitimar o seu dizer e à forma como ele inscreve o destinatário em seu discurso.

Apresentados os pressupostos teóricos, veremos na seção seguinte nossas análises.

#### 4. O *ÉTHOS* DA UNE: CIDADANIA X REVOLUÇÃO

Para o presente trabalho, selecionamos dois textos (retirados de um *corpus* mais amplo) que foram publicados na seção *Notícias* do site da União Nacional dos Estudantes ([www.une.org.br](http://www.une.org.br)) em 2012, visto que nosso objetivo é trabalhar com textos mais atuais que nos permitam conhecer o discurso e a imagem da UNE.

Os textos analisados são os seguintes:

(1) *Nota da UNE em defesa da educação e da universidade brasileira*, publicado em 31/05/2012;

(2) *Moção de apoio à campanha contra o uso de agrotóxicos*, publicada em 17/06/2012.

O primeiro texto esclarece ao destinatário/sociedade algumas dificuldades vivenciadas pelos profissionais da educação e discute o orçamento destinado pelo governo para essa área, além de apoiar a greve do corpo docente e administrativo das instituições federais, ocorrida em 2012. Já o segundo texto analisado é uma manifestação de apoio da UNE à campanha permanente contra o uso de agrotóxicos, lançada em março de 2011 pela coordenação do movimento dos pequenos agricultores (MPA) e demais organizações da Via Campesina.

Destacamos de cada texto trechos que consideramos mais produtivos para a análise que propomos apresentar. Assim, apresentamos do primeiro texto os trechos (1) a (6) e do segundo texto os trechos (7) a (11), que passamos a comentar.

(1) A União Nacional dos Estudantes, em reunião de sua diretoria executiva, dirige-se a toda a sociedade para expressar o seu total apoio e solidariedade à greve dos professores e ao indicativo de greve dos técnico-administrativos das universidades federais brasileiras e reafirmar a defesa de uma reforma universitária democrática que transforme substancialmente o ensino superior de nosso país. Neste momento de **acirramento das lutas** na universidade, na qual os estudantes têm empreendido um **constante processo de mobilizações**, enxergamos no movimento conjunto da comunidade acadêmica a **possibilidade de vitórias** para os estudantes, para toda a universidade e para todo o Brasil. (UNE, 31/05/2012, grifo nosso)

(2) Vivemos dias decisivos para a educação em nosso país. As discussões sobre o Plano Nacional de Educação trazem a possibilidade de dialogar sobre o projeto de universidade que queremos para o Brasil. Esse momento de efervescência nas universidades federais tem a marca das mudanças vividas nos últimos anos, que possibilitaram o início de um processo de ampliação no acesso ao ensino superior público, fazendo com que nele comecem a ingressar os filhos da classe trabalhadora, a quem historicamente foi negado o direito de obter um diploma de ensino superior. Esta nova realidade traz novos desafios para a universidade brasileira, que precisa se ampliar cada vez mais, com eficiência e garantia de qualidade, para que possa se conectar com os desafios de nossa nação. (UNE, 31/05/2012)

(3) Consideramos, assim, imprescindível a implementação do novo plano de carreira reivindicado pelos professores e pelos técnico-administrativos, como forma de **afirmar seus direitos** e, ao mesmo tempo, assegurar a qualidade do ensino superior público em todo o país. É **legítima** a reivindicação de que o governo cumpra o acordo firmado com a categoria no ano de 2011. (UNE,

31/05/2012, grifo nosso)

(4) As dificuldades vividas pelos professores, técnico-administrativos e estudantes da rede federal trazem prejuízos não somente ao conjunto da comunidade acadêmica, mas, num olhar mais amplo, a todo o povo brasileiro, que não desfruta de uma universidade pública que forme profissionais em condições de excelência e produza conhecimento voltado para a solução dos grandes problemas nacionais, como **combate à miséria, erradicação do analfabetismo, melhores condições de trabalho** e tantos outros. (UNE, 31/05/2012, grifo nosso)

(5) O resultado desta política [de pouco investimento da educação], imposta ao país pelos banqueiros, traz limitações ao processo de expansão da universidade, gerando obras paralisadas, filas gigantes nos restaurantes universitários, congelamento na contratação de professores e investimento incipiente em pesquisa e extensão. Estes problemas decorrem da histórica lógica de “universidade para poucos”, que perdurou no nosso país por mais de um século e impediu que a instituição se preparasse para receber os jovens das classes populares. (UNE, 31/05/2012)

(6) Assim, **conclamamos** os estudantes de todo o país a se **mobilizarem** por uma universidade pública, gratuita e de qualidade, com assembleias, passeatas, aulas públicas, abaixo-assinados e atos que contribuam para o fortalecimento do debate sobre o projeto de ensino superior que sonhamos. (UNE, 31/05/2012, grifo nosso)

Iniciando pelo plano discursivo “tema”, observamos que o texto fala de forma mais evidente, em primeiro plano, da educação no Brasil. Mas, em segundo plano, vemos o enunciador acionar o tema da greve de servidores públicos (professores e técnicos administrativos) e o tema da desigualdade social. A presença desses temas nos permite perceber o *éthos* de um enunciador engajado com justiça social, pois é na relação entre educação e justiça social que os outros temas são mobilizados.

Assim, o tema maior da educação brasileira é tratado a partir do problema das desigualdades sociais. Diante disso, na visão do enunciador, é preciso que a desigualdade social seja combatida para que haja melhora na educação brasileira, o que se faz a partir da democratização do ensino, em especial, o de nível superior. Isso nos permite visualizar uma instituição engajada em manifestações que podem levar à justiça social, revelando, portanto, um *éthos* que denominamos *cidadão*.

Cumpre-nos observar o vocabulário, outro plano discursivo proposto por Maingueneau (2008a). Podemos perceber no trecho (1) que o enunciador/UNE oferece um apoio “total”, além de “solidariedade” à greve dos professores e ao indicativo de greve de técnico-administrativos. A escolha dessas palavras indica uma identificação do enunciador com a causa defendida por essas categorias e movimentos. Outra escolha lexical significativa é o adjetivo “legítima” para qualificar a reivindicação dos professores e dos técnico-administrativos, conforme percebemos no trecho (3): “É legítima a reivindicação de que o governo cumpra o acordo firmado com a categoria no ano de 2011” (UNE, 31/05/2012). Assim, ao legitimar a greve, a UNE busca justificá-la aos olhos da sociedade, enunciando em sintonia com as categorias que dela participam. Além disso, é importante destacar, ainda, que a greve é, nas palavras do enunciador, uma forma de “afirmar direitos”, o que deixa ainda mais evidente o *éthos* de uma entidade engajada com questões sociais, reforçando, pois, o *éthos* cidadão.

No trecho (4) observamos que o enunciador fala a partir de um lugar ou de uma instituição preocupada em fazer, dentro de uma ordem democrática, justiça social, valendo-se de saberes partilhados com o destinatário para legitimar seu dizer. Trata-se, pois, do plano da Semântica Global denominado estatuto do enunciador e do destinatário<sup>2</sup>. Percebemos, então, no trecho (4), sobretudo no final, que o enunciador dialoga com um discurso crítico de brasilidade que expõe as mazelas sociais, cujo combate deve passar pela universidade e pela formação profissional nela desenvolvida. Veja-se que, para o enunciador, o saber construído na universidade deve ser voltado para combater a miséria, para erradicar o analfabetismo, para trazer

---

<sup>2</sup> Lembramos que “estatuto do enunciador e do destinatário” refere-se a um único plano da Semântica Global, conforme propõe Maingueneau (2008a). Não se trata de um estatuto conferido ao enunciador e outro estatuto conferido ao destinatário, mas de um único plano de análise que envolve o estatuto dos parceiros da comunicação, e foi considerado no presente trabalho para se chegar ao *éthos*. O fato de ser apenas um plano não quer dizer que os parceiros tenham o mesmo estatuto, mas sim que os papéis são dependentes um do outro.

melhores condições de trabalho. Com isso, ao valer-se desses saberes associados aos temas acionados, já explicados, o enunciador cria uma imagem discursiva de si que é um *éthos* cidadão na medida em que busca uma universidade mais democrática e capaz de formar profissionais que atuem em prol de soluções para problemas sociais históricos, ou seja, trata-se de um enunciador que busca mudanças sociais.

Essa imagem pode ser percebida também no final do trecho (1), no qual o enunciador demonstra acreditar na força das mobilizações sociais para alcançar objetivos comuns, e projeta, então, uma reação dos estudantes, um retorno das mobilizações. Podemos perceber que constrói para o enunciador o *éthos* de um sujeito ativo, atuante, de um sujeito preocupado com a justiça social, com o bem comum.

Observando pelo plano discursivo chamado *dêixis enunciativa*, vamos perceber outro *éthos*: a imagem discursiva de uma entidade revolucionária. Isso porque é possível perceber um momento de pré-revolução, mais precisamente nos trechos (2) e (6). No trecho (2), o vocabulário escolhido permite ver este momento de pré-revolução: são “dias decisivos”, “momento de efervescência” e “nova realidade”. Já no trecho (6), vemos que o enunciador não se limita a “convocar” ou a “chamar” a população para discussões e/ou manifestações, mas “conclama” os estudantes. A escolha de “conclamar”, em detrimento de outros verbos, remete a um *éthos* revolucionário, além de conferir ao enunciador um tom de firmeza e autoridade.

Assim, a *dêixis enunciativa* remete a um tempo de revolução, ou, pelo menos, de pré-revolução. Percebemos que a UNE constrói no discurso um momento decisivo, no espaço-tempo da atualidade, para que ocorram mudanças. Isso nos remete ao *éthos* que denominamos revolucionário.

É importante dizer que a revolução a que esse *éthos* remete não está sendo tomada no sentido corrente de luta armada ou de tomada de poder, mas no sentido de mudanças profundas, mudanças essas que devem ser conquistadas, sobretudo de forma “democrática”, haja vista a defesa da entidade por uma “reforma universitária

democrática” (UNE, 31/05/2012), conforme o trecho (1).

Passando agora à análise dos trechos de (7) a (11), observamos novamente que a UNE traz como tema a educação no Brasil, ainda que de forma secundária. Porém agora o tema diretamente ligado à área social (e principal) é o uso de agrotóxicos:

(7) O modelo de produção de alimentos no Brasil funciona sustentado na concentração de terras — os latifúndios — nos grandes monocultivos voltados para produção de commodities (produção para exportação), e na utilização de tecnologias e químicos para garantir alta e rápida produtividade. O agronegócio avança no campo brasileiro acabando com a biodiversidade, destruindo nossos solos, matas, águas, esmagando a agricultura familiar e camponesa que é a responsável por 70% de nossa alimentação (Dados do IGBE, 2006) e ameaçando a saúde do trabalhador e consumidor. (UNE, 17/06/2012)

(8) Enquanto os produtores produzem e a sociedade se alimenta, nossa formação acadêmica é voltada pra manutenção desse sistema e utilização desses venenos químicos que chegam todo dia à nossa mesa sem nos darmos conta. (UNE, 17/06/2012)

(9) As implicações estão em nossa realidade, matando milhares de produtores que ficam expostos dia a dia aos venenos químicos e nos milhares de casos de câncer, chegando a ser encontrados vestígios de agrotóxicos no leite materno, pondo em risco a saúde das futuras gerações. Além disso, temos a devastação das matas, a contaminação de solos e águas e a perda da biodiversidade do nosso país que é tão rica e fundamental na preservação da vida. (UNE, 17/06/2012)

(10) A Campanha Permanente Contra o Uso de Agrotóxicos e Pela Vida foi lançada pela Via Campesina e surge da necessidade dos movimentos sociais do Brasil e da América Latina de fazer um enfrentamento direto à utilização de veneno na produção de alimentos, confrontando o modelo do agronegócio e abrindo o dialogo e defendendo outro modelo pensado para o campo brasileiro, para a pequena agricultura, baseado na segurança alimentar, no respeito à biodiversidade, economicamente viável e ecologicamente sustentável. (UNE, 17/06/2012)

(11) Entendemos que o debate sobre a questão agrária, sobre nosso modelo de produção e a luta contra a utilização dos agrotóxicos não deve ser tocado apenas pelos produtores. Ele perpassa toda sociedade, pois é uma luta pela saúde de nossa população, contra um sistema baseado na exploração e concentração de riqueza. (UNE, 17/06/2012)

Apresentados os trechos, notamos que o texto trata da questão do uso de

agrotóxicos. A discussão é posta não de forma isolada, mas no interior de um debate de cunho social mais amplo. Nesse sentido, reiteramos que, conforme Maingueneau (2008a), importa mais a forma de abordagem do que o tema propriamente dito.

O uso do agrotóxico é relacionado a uma estrutura fundiária injusta e a riscos à saúde de todos pelo benefício de poucos. Assim, o enunciador fala da injusta organização agrária do Brasil e, por essa via, mobiliza vários outros temas, como agricultura familiar *versus* latifúndios; monocultura (que é relacionada aos latifúndios) *versus* policultura; agronegócio *versus* biodiversidade e, naturalmente, o tema principal, convocado já no título: o uso de agrotóxicos, que se opõe, no texto, à sua não utilização, proposta que é endossada pela UNE.

Assim, em relação aos temas, da mesma forma que vimos nos trechos (1) a (6), percebemos que o discurso nos aponta para um enunciador preocupado com transformações sociais que impliquem, mais especificamente, a eliminação do lucro de poucos pela exploração e prejuízo de muitos, o que remete à dicotomia individualidade *versus* coletividade. Isso evidencia o *éthos* de uma instituição que busca combater as desigualdades sociais, que relacionamos à imagem de uma UNE cidadã.

Percebemos ainda que a dicotomia latifúndio/cultura familiar está na base da construção desse *éthos*. O latifúndio está relacionado à concentração de terra e renda e à geração de riqueza para poucos à custa do prejuízo de muitos, o que se relaciona, pois, com a ideia de individualidade mencionada anteriormente. A cultura familiar, tida como ideal pelo enunciatário, relacionada por sua vez à coletividade, representa a oportunidade de manutenção de muitos, além de uma forma sustentável pelo respeito à biodiversidade.

Diante disso, é notável que o enunciador se posiciona contra o latifúndio e o enriquecimento da minoria, defendendo a distribuição de renda pelo incentivo à pequena propriedade familiar e dando apoio aos movimentos sociais que defendem a

questão agrária. Essa postura nos permite postular um *éthos* engajado e atuante, que clama por justiça social. É a junção dos dois *éthe* já apresentados anteriormente nos fragmentos (1) a (6): trata-se de uma instituição revolucionária e cidadã.

O discurso em análise, no entanto, cria, em alguns trechos, uma relação mais direta do enunciador com o tema principal, sobretudo pelo tema da educação (universitária).

Assim como vimos no trecho (1) a (6), é possível observar nos trechos (7) a (11) que o tema da educação no discurso da UNE é abordado de forma crítica, defendendo a democratização do ensino superior, tido como excludente e responsável pela manutenção de severas desigualdades sociais. Essa associação fica ainda mais evidente quando o enunciador associa o sistema educacional brasileiro à forma de cultivo agrário, o que pode ser observado sobretudo no trecho (8).

A formação acadêmica é apresentada como algo direcionado para a manutenção do modelo agrário condenado no texto. Nesse sentido, novamente é possível apreender o *éthos* revolucionário de que falamos, já que o que se propõe são mudanças nas próprias estruturas socioeconômicas do país (o que implica, nesse caso, contestar o modelo vigente — o do agronegócio — e a pensar em outro modelo para o campo).

Analisando outros planos do discurso, a dêixis enunciativa, aliada ao vocabulário, mostra que o enunciador remete a um espaço-tempo de revolução, quando usa, por exemplo, a palavra “enfrentamento”, no trecho (10). Percebemos, pois, que a campanha que a UNE vem a público defender se insere num contexto de mudanças propostas pela entidade, permitindo-nos depreender um *éthos* revolucionário.

No plano do vocabulário, o *éthos* revolucionário se mostra, sobretudo, pelas escolhas lexicais feitas pelo enunciador para se referir à ação contrária ao uso de agrotóxicos e ao modelo agrário brasileiro. Além do já citado vocábulo

“enfrentamento”, para se referir à utilização de veneno na produção de alimentos, temos “confrontando”, em relação ao modelo do agronegócio — no trecho (10) — e uma “luta” que tem força social — trecho (11) —, entre outras palavras.

O enunciador busca, ainda, estabelecer uma relação entre o uso do agrotóxico e a sociedade de modo geral, desfazendo a ideia inicial de que o tema contemplado seria algo pontual ou localizado ao afirmar que a luta contra o atual sistema produtivo “perpassa toda sociedade, pois é uma luta pela saúde de nossa população, contra um sistema baseado na exploração e concentração de riqueza” (UNE, 17/06/2012).

Nesse sentido, diríamos que se ativa, ao lado do *éthos* revolucionário, o *éthos* cidadão, pois há uma preocupação com a sociedade como um todo, uma vez que se busca a plenitude (ou algo próximo) da dignidade econômica e social para todos os cidadãos. Em suma: trata-se de um sujeito bem informado, capaz de se movimentar no amplo espaço social, para além das questões meramente voltadas para o universo estudantil.

Assim, verificamos que o enunciador aproveita o apoio público à campanha para acionar outras bandeiras dos movimentos sociais: questão agrária, saúde e educação. Questão agrária, pois o uso de agrotóxicos estaria acabando com os pequenos produtores; saúde, já que os agrotóxicos prejudicam a saúde de quem planta e de quem consome os alimentos “contaminados”; e educação, visto que esta, no país, propicia uma formação acadêmica que favorece a manutenção perversa do sistema de grandes latifúndios. Ao acionar as bandeiras de outros movimentos sociais, o enunciador constrói para si um *éthos* humanista, voltado-se para os interesses da coletividade, conforme trechos (8) e (9).

Vale evidenciar ainda, no trecho (8), que há uma preocupação geral com a vida, visto que produtores estão morrendo “expostos dia a dia aos venenos”; o leite materno já estaria contaminado; além do grande prejuízo e devastação que o meio ambiente estaria sofrendo em decorrência do uso de agrotóxicos. Esse *éthos* humanista busca

firmar seus argumentos num apelo emocional pela vida.

Cabe observar ainda que o texto da UNE, ao inserir um problema aparentemente pontual, como o uso de agrotóxicos, numa discussão mais ampla sobre as desigualdades, revela um posicionamento crítico em relação à situação social do Brasil, que é injusta e apresenta “concentração de terras”, “latifúndios” e “concentração de riqueza” em poder de poucos. Assim, da mesma forma como vimos nos trechos (1) a (6), percebemos nos trechos (7) a (11), no âmbito de um estatuto de enunciador e enunciatário, uma inscrição em um discurso crítico de brasilidade que retrata o Brasil como um país injusto que necessita de mudanças por força de “luta”, o que reforça o *éthos* de uma entidade revolucionária.

Assim, os trechos (1) a (11), retirados dos dois textos anteriormente mencionados, nos mostram que os dois *éthe* indicados (cidadão e revolucionário) podem ser diretamente percebidos pelo plano discurso denominado *estatuto do enunciador e do destinatário*: trata-se de uma entidade com uma visão crítica em relação ao Brasil, que, em função das desigualdades, direciona-se para uma ruptura, e que propõe uma transformação da sociedade — a revolução. No entanto, essas mudanças devem vir a partir do respeito à ordem democrática e à legalidade. Trata-se, dessa forma, de uma instituição que busca, nas pressões legítimas (e legais) sobre as autoridades instituídas, políticas públicas que possam promover a justiça social e o fim das desigualdades historicamente observadas no país.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos evidenciar o *éthos* da União Nacional dos Estudantes no *corpus* pesquisado. Partimos da *Semântica Global* proposta por Maingueneau (2008a), procurando destacar em nossas análises aquelas ocorrências relativas aos planos discursivos que, em cada texto, poderiam contribuir mais diretamente para a

construção do *éthos* da entidade. Dessa forma, pudemos observar, de um modo geral, a ocorrência de dois *éthe* básicos: um *éthos* que chamamos de cidadão e outro que denominamos revolucionário. Em outros termos, nas análises dos textos pudemos verificar uma tendência em dois eixos: de um lado, há a imagem de uma UNE atuante, engajada, corajosa, revolucionária, em busca de profundas mudanças na sociedade; de outro, eventualmente se (con)fundindo com a anterior, temos uma entidade cidadã, preocupada com o exercício de direitos legalmente constituídos, com a existência de cidadãos que vivam com dignidade econômica e social. A combinação desses dois *éthe* indica, pois, uma instituição que, em seu discurso, atua em prol de avanços sociais, mas respeitando a ordem democrática. Assim, do ponto de vista do *éthos*, podemos dizer que, de forma geral, o discurso da UNE propõe mudanças sociais — característica do *éthos* que denominamos revolucionário —, mas sempre dentro de uma proposta democrática e legal — característica do *éthos* que denominamos cidadão.

## REFERÊNCIAS

ARAUJO, Maria Paula. *Memórias estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2007.

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *éthos* à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

FREITAS, Ernani Cesar; FACIN, Débora. Semântica global e os planos constitutivos do discurso: a voz feminina na literatura de Rubem Fonseca. *Desenredo* (PPGL/UPF), v. 7, pp. 198-218, 2011.

MACHADO, Otávio Luiz et al. Movimentos juvenis e a diversidade das pautas de lutas: por uma nova reconstituição da histórica para a cidadania com a participação dos jovens. In GROPPPO, Luis Antônio, ZAIDAN FILHO, Michel; MACHADO, Otávio Luiz (orgs). *Movimentos juvenis na contemporaneidade*. Recife: Editora UFPE, 2008, pp. 187-200.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *Análise de Textos de Comunicação*. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_. Éthos, cenográfica, incorporação. In AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 69-92.

\_\_\_\_. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti et al. Curitiba: Criar Edições, 2008a.

\_\_\_\_. A propósito do *éthos*. In MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008b. pp. 11-29.

\_\_\_\_ UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES. Manifesto #ocupebrasil. Disponível em: <<http://www.une.org.br/2012/06/simultaneo-a-rio20-coneg-da-une-aprova-documento-brasil10/>>. Acesso em jul. 2012.

\_\_\_\_. *Nota da Une em defesa da universidade brasileira*. Disponível em: <<http://www.une.org.br/2012/06/nota-da-une-em-defesa-da-educacao-e-da-universidade-brasileira/>>. Acesso em jul. 2012.

Submetido em: 20/08/2016

Aceito em: 16/09/2016



ESTUDOS LITERÁRIOS

LITERARY STUDIES

RESIGNIFICATION OF *KING LEAR* IN *KING OF TEXAS*RESSIGNIFICAÇÃO DE *REI LEAR* EM *O REI DO TEXAS*Laryssa Paulino de Queiroz Sousa<sup>1</sup>Fátima Maria Batista da Silva<sup>2</sup>

**ABSTRACT:** In this paper, our purpose is to analyze aspects of the contemporary cinematographic adaptation *King of Texas*, by comparing and contrasting them to the original Shakespearean play *King Lear*. The main topics discussed are old age, family, love, evil, power, justice, madness, wisdom, language and communication, gender issues, stereotypes, loyalty and forgiveness. Our analysis focuses on how *King Lear* is adapted and resignified in a different time and context, observing changes in plot, setting, language, characters, among others.

Keywords: resignification; *King Lear*; *King of Texas*.

**RESUMO:** Neste artigo, nosso objetivo é analisar aspectos da adaptação cinematográfica contemporânea *O rei do Texas*, comparando-os e contrastando-os com a peça shakespeariana original *Rei Lear*. Os principais tópicos discutidos são a velhice, a família, o amor, a maldade, o poder, a justiça, a loucura, a sabedoria, a linguagem e a comunicação, questões de gênero, estereótipos, a lealdade e o perdão. Nossa análise focaliza como o *Rei Lear* é adaptado e resignificado em época e contexto diferentes, observando mudanças no enredo, cenário, linguagem, personagens, entre outros.

Palavras-chave: resignificação; *Rei Lear*; *O rei do Texas*.

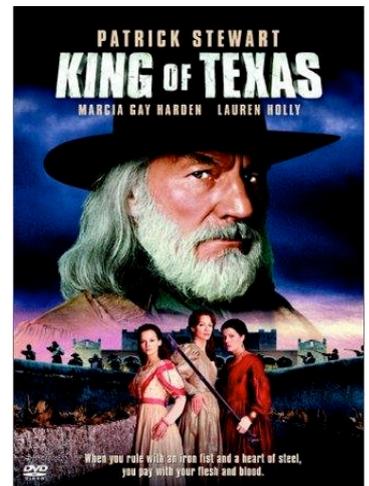
---

<sup>1</sup> Mestranda, UFG.

<sup>2</sup> Graduanda, UFG.

## 1. INTRODUCTION

In general, the themes approached by Shakespeare in his works are, as Lanier (2010) mentions, universal and, when those are resignified, they are adapted to social-historical moments and contexts. Nowadays the association of Shakespearean themes to the mass culture is supposed to bring them closer to people's reality, appealing to the audience's interests. Bearing this in mind, this paper addresses how *King Lear* (1608), one of his masterpieces, was resignified in the contemporary cinematographic adaptation *King of Texas* — a 2002 American television film directed by Uli Edel. Thus, our main aim is to discuss how the play was adapted, taking into account changes in plot, added details, new characterizations, the setting, the language, among others. Lanier (2010) stresses that, for example, Shakespeare's language, which was previously highly esteemed in resignifications of his plays, has lost its status, mainly in the last decades. The same author points out that new settings and time periods are two of the most regarded and implemented aspects by latter-day resignifications, as portrayed in *King of Texas*.



MOVIE COVER

## 2. COMPARATIVE AND CONTRASTIVE ANALYSIS BETWEEN THE MOVIE *KING OF TEXAS* AND THE PLAY *KING LEAR*

Firstly, it is important to highlight that the original story happens in England between 1604 and 1605. Differently, in the film, it happens in Texas, in the United States, during the 19<sup>th</sup> century, more precisely, in the 1840's (even though the movie

was filmed in Mexico). The setting presents all physical aspects commonly seen in western films, such as the landscapes and western clothing, as well as ordinary western behavior expected from the characters, but it does not revolve around the same topics of the western genre. It is rather an adaptation of *King Lear's* original main themes, within a different setting and time, but keeping the essence of the plot. Therefore, comparing the original play to the movie, the general differences are: the places where the stories happen, that is: Europe, England *versus* U.S.A, Texas; the time: 17<sup>th</sup> century *versus* 19<sup>th</sup> century; and the language: Early Modern English *versus* Modern English. From these, all other physical aspects are related to their respective time and context. Both the play and the movie approach the same themes with regard to old age, family, love, evil, power, justice, madness, wisdom, language and communication, gender issues, stereotypes, loyalty, forgiveness, among others, although in some aspects they differ in terms of intensity regarding how such issues are addressed. In addition, concerning the original story, some aspects are omitted in the movie and others are added, such as racism (one of the aspects that will be explained in more detail hereinafter).

Regarding the language, although it is adapted to the Western context of the 19<sup>th</sup> century, some of the lines, which express the main ideas of the original play, are also used in the movie adaptation. The setting matches the variety of English used in that context and there is also the addition of some dialogues in Spanish, as the story happens nearby the border between the United States and Mexico. From that, it is possible to perceive that the play *King Lear*, although resignified in a different time and context, shows how universal Shakespearean themes are, as the writer always approached topics related to the human condition, that is, feelings, conflicts and complexities that compose the human nature which, it must be underlined, are quite up-to-date themes. In the case of *King of Texas*, some ordinary conflicts that occur among families are shown, such as how the incapacity to deal with issues such as old

age, madness and eagerness for power can take a whole family to its complete destruction.

In order to discuss and compare the characters' roles in both works, it is relevant to mention the corresponding names of the characters of the play in the movie which, it must be pointed out, were very commonly adopted Western American in the period the film is produced: John Lear (King Lear); Mrs. Susannah Lear Tumlinson (Goneril); Mrs. Rebecca Lear



FIGURE 3 — RIP  
(DAVID ALAN GRIER)

Highsmith (Regan); Miss Claudia Lear (Cordelia); Mr. Tumlinson (Albany); Rip (Fool); Emmett = Westover (Edmund); Thomas Westover

(Edgar); Henry Westover (Gloucester); Menchaca (King of France); Mr. Highsmith (Cornwall); Warnell (Oswald). Kent

as a character does not exist in the movie. Nonetheless, some of his actions are interpreted by Tumlinson (Albany) and Rip (Fool) in *King of Texas*. In the play, Kent stands up for Cordelia, an attitude that results in his banishment by Lear, but in *King of Texas*, Tumlinson is the one who defends Claudia. Lear reacts against him, but they only argue. There is no punishment towards Tumlinson. In another moment, Rip is the one beaten up, by Warnell, Susannah's servant, and Lear appears to defend his servant Rip, spanking Warnell for having beat Rip up. Furthermore, in the play, the main character who represents loyalty is Kent. Thus, as he is absent in the movie, Rip plays this role. He is the one who stands by Lear until the end. However, unlike Kent, there is no inference that Rip commits suicide. In Christian societies, as in the one in which the movie takes place, suicide is considered an unforgivable sin. These are the only instances throughout the whole movie in which there are references to Kent's actions. Another aspect that must be highlighted is that,

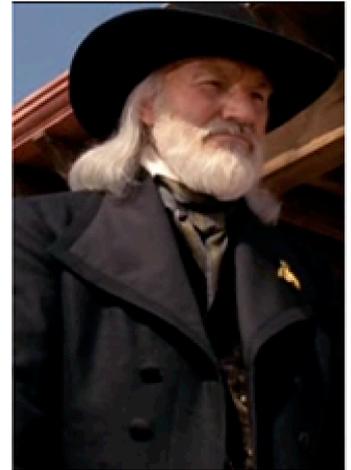


FIGURE 2 — JOHN  
LEAR  
(PATRICK STEWART)

in the movie, Rip (Fool) is black and when Warnell (Oswald) meets him, he affirms he would allow only Rip's horse to drink from his water, making also some quite racist comments, such as "I wouldn't want no slave to foul this water by drinking from it", and, when he is torturing Rip with a branch of a tree covered with thorns, he states, "The Lord was thinking about runaway slaves when he created that tree."

In the first scene where John Lear and Claudia appear, he claims, "By God, I'm old, ain't I, Claudia? As old as this land." Claudia replies, "As old as Texas, Pa." The idea regarding old age is introduced in the first scene Lear participates in. When Susannah (Goneril) and Rebecca (Regan) meet each other, in their first scene together, Susannah, referring to Lear, asks, "How is he?" and Rebecca answers, "More unpredictable than ever." Then, Susannah inquires, "Has he done anything crazy?" and Rebecca responds, "No, but it's still early." Therefore, the movie attempts to portray, from the very first scenes, a description of Lear's character, that is, how he is seen by people around him and also by himself. From these lines, it is possible to note that he sees himself as an elderly man and two of his daughters incite the idea that he has, at least sometimes, acted in inappropriate ways. In the play, also in the first scenes between Goneril and Regan, they have a conversation about their father and Goneril claims, "You see how full of changes his age is. The observation we have made of it hath not been little" (SHAKESPEARE, 1987, Act I, sc. 1, lines 288-289), thence Regan stresses, "'Tis the infirmity of his age. Yet he hath ever but slenderly known himself" (SHAKESPEARE, 1987, Act I, sc. 1, lines 292-293). Both daughters demonstrate they are aware of Lear's inconstancy regarding his attitudes and actions, and they blame his age for that. In addition, they introduce the idea that Lear is not a person who knows himself. Thus, it must be underscored that the movie adaptation also attempts to show these aspects concerning Lear's character.

Besides that, Lear himself underlines, "I'm tolerable, Susannah. You're late." Then she replies, "He's ornery as ever." Lear completes, "By God, I am." This short

dialogue exposes other adjectives that describe Lear. In addition, John Lear is depicted, since the first scene of the movie, as a ruthless man. For instance, Menchaca (King of France), when talking to Lear, complains, “You hung two men (two of my vaqueros) for one cow! What kind of man are you?” Hence, Lear responds, “They were cattle thieves. They butchered a cow with my brand.” So, Menchaca states, “Well, they were starving because you drove them from their land.” From these last lines, it is perceivable there is a bitter feud over territory between Americans and Mexicans, resembling the longstanding strife between England and France portrayed in *King Lear*. Also, it is important to emphasize that in the play the main character, that is, Lear, is a king, but that in the movie John Lear is depicted as a man who fought in the battle of the Alamo, lost his son, became a landowner and a hero respected by everyone. Thereby, the idea of a man with very high prestige, who has an important social identity, is kept.

In the first part of the movie, it is also mentioned that John Lear lost his only son during the war in which the land was conquered, the region once known as the Republic of Texas. Before dividing his land between his daughters, he mentions that he would wish to put his son in charge of his land, instead of his daughters. That is a difference between the original play and the adaptation of the movie, for in the former there is no indication of any son. When he mentions he is going to divide the ranch among his daughters, Susannah inquires, “Who get most part of the land?” and Lear answers, “That depends on who loves their father the most.” Similarly to what happens in *King Lear*, in *King of Texas* John Lear expects his daughters to flatter him, so he can decide who owns what. Thus, in order to exemplify this part, the characters’ speeches are portrayed — first, Susannah’s, then Rebecca’s.

“There is no man in this country who can stand next to my father. No man who ever could. You came to Texas with nothing and you made an empire. Maybe you were hard, but that’s because you had to be. [...] So I love you for your strength and I love you for the strength you gave to me”, Susannah said. (EDEL, 2002)

“It’s not a speaking thing. It’s a feeling thing. It’s the same feeling that I have when I ride across the prairie before dawn and the sun comes up and warms my face and all the wildflower blossoms start to open. That’s how much I love you, daddy, like I love the sun”, Rebecca said. (EDEL, 2002)

Das (2012, p. 52) states that “Goneril and Regan flatter Lear by means of complex, long and exaggerated speeches” and so do Susannah and Rebecca. The speeches of the last two characters mentioned are complex, but are quite well developed. Finally, it comes to Claudia’s turn, and she asserts, “I have nothing to say.” Hence, Lear argues, “Nothing can come of nothing. You better think again.” Then, Claudia reinforces, “I won’t. This is false. I don’t want anything to do with it.” Lear reprimands her by asking, “Why don’t you say as your sisters have done?” So, Claudia humbly replies,

“Because you should see it, Pa. Don’t I prove my love to you everyday day, living here in your house, taking care of you? [...] Susannah and Rebecca have taken husbands. [...] Love isn’t something you can command. It’s either there or it’s not. [I can’t say it] because I have too much feeling...” (EDEL, 2002)

Cordelia verbalizes the same, but in different words, namely “Unhappy that I am, I cannot heave my heart into my mouth. I love your majesty according to my bond, no more nor less” (SHAKESPEARE, 1987, Act I, sc. 1, lines 91-92). Cordelia’s speech, as Das (2012) stresses, is plain, simple and sincere, as Claudia’s. Thereby, due to these two characters’ integrity, they refuse to participate in Lear’s flattery game. However, Lear does not see it. King Lear’s and John Lear’s reactions are the same concerning Cordelia and Claudia, respectively — they both expel their daughters from their houses. Claudia seeks refuge in Menchaca’s house, a man who has been her friend since they were kids. He pleasantly receives her and takes care of her, the same way that the king of France does with Cordelia. Therefore, as it can be noted, the ideas conveyed by the characters are the same, but the way such ideas are expressed is

different, for they are in accordance with the socio-historical periods and contexts in which they take place.

When Highsmith (Cornwall) talks to Susannah in order to persuade her to gather their forces so they can get Menchaca's lands, she states that her husband would never allow it. This shows that Goneril is portrayed as a stronger woman in *King Lear* than is Susannah in *King of Texas*. It is learned that Tumlinson (Albany) is a member of the Texas Government. Highsmith convinces Susannah when he reminds her that Tumlinson will be gone for some weeks to meet with the legislature, time that will be enough to organize and undertake their plan. Therefore, unlike the play, Highsmith is the character who starts planning everything to take Menchaca's lands, and Susannah and Rebecca, in turn, agree with his plans and follow them.



FIGURE 4 — THOMAS WESTOVER (LIAM WAITE)



FIGURE 5 — EMMETT  
WESTOVER  
(MATT LETSCHER)

In the movie adaptation, the stories of Thomas (Edgar), Henry (Gloucester) and Emmett (Edmund) are summarized. They all live together. Thomas is the legitimate son and Emmett is the bastard, as he himself states. Because Henry has promised Thomas' mother that her son would inherit his properties, he cannot give them to Emmett, although he is his favorite son. In the first scenes, a celebration is happening to commemorate the anniversary of the Republic of Texas. When Thomas appears, he is drunk and embarrasses his father in front of Lear. Emmett is plotting against Thomas and so he needs him out of town for a few days. Thus, he talks to Thomas and advises him to go to another town so his father may cool down and Thomas can think things over. Thomas listens to Emmett's advice and, while he is gone, Emmett sells his father's horses and kills the man who was guarding them, named Placido. Then, he pays a man to pretend to be a lieutenant from the U.S. Army who would supposedly have bought his father's horses from Thomas. When Thomas gets back, Emmett puts the money he got from the horses' sale into Thomas' bag and shows it to Henry, their father. When Henry sees it, he hits Thomas and tells him to go away, and Thomas' reply is "You lost your mind with age, old man." With that, Henry's story parallels Lear's, just like Gloucester's does in the original story. Therefore, the stereotype that connects wisdom to old age is also broken in the movie, as it is in the play. After Thomas is expelled from his father's house, Emmett meets the man he had paid to fool his father and kills him, thus keeping all the money from the sale of the horses to himself.

The first moment Rip (Fool) dialogues with Lear, he states, "You're too old to ride." So Lear replies, "I'm not interest in your opinion" and Rip maintains, "I know that. You've never been interested in anybody's opinion." This shows another aspect concerning Lear's personality — he does not listen to others' opinions about anything. He is

stubborn and ignorant. The moment it is made clear that Rip represents the fool from *King Lear* is when Lear declares, “You’re the only son of a bitch in this whole land who could make me laugh,” so he tells Rip to accompany him at the round-up. The latter is a very common scene in Western American movies.

When Susannah sees what Lear has done with her servant Warnell, she stands up to Lear, saying she will not accept that kind of behavior. She calls him “pathetic, addled old man.” She claims that since he has been living with her, he has been bossing around, treating her as his servant, and that she will not put up with that anymore. It is shown how strong her character is when she gets a shotgun and points it at Lear and his men, demanding that they leave her house. She declares, “I own the ranch now!” So Lear, whimpering, complains, “Why, Susannah? Why have you turned against me? I gave you the ranch. I gave you everything.” Then, Susannah, pointing a shotgun at her father the whole time, states,

“You didn’t give it to me, Pa. You sold it to me. You came up with a price and I met it, and don’t think that price came easy to me. Having to say I loved you, when all I’ve ever felt for you was hate. [...] You are nothing but an old tyrant. That’s all you are. You worked our mother to death and you never took no notice of Rebecca or me. [...] All you cared about was your son, and after he died, all you cared about was Claudia. Well, they’re gone now, and your day is over.” (EDEL 2002)

Shakespeare breaks many stereotypes, and one of them is portraying strong evil women as Goneril and Regan. In the play, Goneril is even stronger than her husband Albany — an aspect that is different in the movie, with the absence of Tumlinson during important moments, instead of the presence of a husband who is weaker than his wife. In addition, another aspect added to the resignification of the movie is that John Lear's daughters, Susannah and Rebecca, have clearer reasons to hate him than Goneril and Regan do to hate their father, King Lear. Susannah's statement exemplifies how she used language in order to persuade her father to give her a part of his ranch, showing in the movie, as it is shown in the play, that language is not transparent. They hate their father because he had made their mother work to death and he always preferred his son and his younger daughter to them, according to Susannah's perception. Susannah and Rebecca clearly show they felt excluded during their whole lives. Therefore, the movie provides extra information, obviously adapting the original story and adding extra details. They do it because of the audience, who demands such reasons in order to understand why the evil daughters do what they do and why Lear suffers so much. Besides the reasons provided by Susannah, John Lear is also portrayed as a ruthless man, who is capable of telling his men to kill Menchaca's vaqueros for stealing one of his cows when they were starving. Thereby, the story of the film provides more information, more reasons why Lear is hated and suffers. The aim is to convey the idea that he is paying for the terrible things he has done.

When Susannah expels Lear from her house, he talks to Rip about Rebecca, as it follows:



FIGURE 6 — MRS. SUSANNAH  
(MARCIA GAY HARDEN)

“Rebecca is a devoted child. The only one in the bunch”, Lear states.  
 “Are you sure of that?”, Rip asks.  
 “Yes, I am sure. She told me so”, Lear stresses.  
 Rip laughs. Then Lear asks, “What are you laughing at?”  
 Rip replies, “I used to think old people was wise. But, they ain’t. You’re sure the proof of that.”  
 Then Lear declares, “I never said I was wise. I never boasted about a damn thing. Why do my children hate me, Rip?”  
 So Rip responds, “Don’t ask me if you don’t want the truth.”  
 Lear states, “You tell me.”  
 Rip underlines, “Because they ain’t no love in you, only pride.” (EDEL, 2002)

As in the play, Rip (Fool) reinforces in his speech that old age is not a synonym for wisdom. Rebecca deceived John Lear with her words, but until meeting her he continues believing her words, showing he is really not a wise person, but rather a person who believes all the ones who flatter him and pretend to do what he wants. Suddenly, on the way to Rebecca’s house, Lear realizes he is lost, so he complains, “It ain’t right that I should be lost. This is my land. I own it. I know it. By God I created this land out of nothing.” So, he asks, “Am I going mad, Rip?” and Rip replies, “I don’t know.” Then Lear tells him, “Don’t let me go mad, Rip. You shoot me first.” When he gets to Henry’s house, Rebecca and her husband Highsmith are there telling Henry to join them to fight against Menchaca. When Lear finds out, he gets extremely angry with Highsmith, but Rebecca stays at her husband’s side, rejecting her father. Before leaving, Rip (knowing Claudia would be with Menchaca) tells Henry to go to Menchaca’s house to warn Claudia about Highsmith, Susannah and Rebecca’s plans. Henry does as Rip told him to. Claudia sees him and asks him to find her father and bring him to her. In the movie, as well as in the play, as Lear’s anger progresses so does the storm. By that moment, Lear has completely lost his mind and, in the middle of the storm, he screams,



FIGURE 7 — MR. HIGHSMITH (PATRICK BERGIN)

“So you’ve riled yourself up against me too, have you? You think I am old! You think I am weak, just like my daughters. I’m still my god in my saddle! [...] Blow! You bastard wind, blow! I’m right here!” (EDEL, 2002)

Thereby, “[t]he storm scenes in *King Lear* dramatize the felt human experience of disequilibrium” (MENTZ, 2010, p. 146), which is the same that happens in *King of Texas*. He talks to the weather, to the wind, to the storm, as if such elements of nature were his daughters. In the play, by losing his social identity, King Lear loses his mind and so does John Lear in the movie.

In the morning after the storm, Henry finds him, but Lear does not recognize him. Lear appears shirtless and in his dialogue with Henry, he claims:

“Well, I got daughters! Three of them. They make a man proud. The way they look at you with their eyes full of love, just shinning with love for their father. There ain’t no better feeling in this world, is there, mister, than to know you done right by your children?” (EDEL, 2002)

John Lear has already suffered so much because of his daughters that, at this point, he is under a delusion; his psychological pain led to his madness. Both King Lear and John Lear clearly show they do not truly know themselves, an aspect that contributes to the appearance of their madness and then dissolution.

Emmett (Edmund) tells Highsmith (Cornwell) that Henry (Gloucester) went to Menchaca’s house, so he goes to his house and tortures him. He gets a burning iron bar and tells his men to hold Henry, but



FIGURE 8 — JOHN LEAR SCREAMING AT THE WIND



FIGURE 9 — MRS. REBECCA (LAUREN HOLLY)

when one of them refuses to do it, Susannah holds him down, and Highsmith pierces one of Henry's eyes with the burning iron bar. Then, the man who refused to help him shoots Highsmith and kills him; Susannah grabs a gun and kills the man, threatening all other servants who are in the room. Rebecca starts crying and screaming. Henry angrily then verbalizes, "You'll burn in hell." Rebecca, with an incensed look in her eyes, grabs the burning iron bar and pierces his other eye. Because of scenes such as these, it is perceivable that the idea of evil strong women is kept.

Susannah tells Emmett, "Don't concern yourself with my husband. When you get back, we'll take care of that together" and he, referring to Rebecca, Susannah and himself, states, "Funny how some people are cold-hearted." There is a love triangle between Emmett, Susannah and Rebecca. When talking to Susannah, Emmett asserts, "Small never appealed to me. It's just the only thing I've been offered." Both sisters are attracted to Emmett, for they have quite similar personalities and aims. They are all ambitious, harsh and cruel people, as are Goneril, Regan and Edmund in the original play. Close to the end of the movie, Rebecca shows some kind of repentance when she asks, "What have we done, Susannah? What has become of us?" and her sister responds, "Don't be softhearted, Rebecca, not now." Susannah is a strong woman who desires power, and clearly does not care about anyone but herself. Rebecca firstly simply follows her sister, but near the end of the story she shows some regret. Thus, Susannah and Emmett represent the evilest people in the movie, for as the story progresses their characters become darker and darker.

Henry is alone, in his porch, with a shotgun at hand; he points it at his head, but suddenly Thomas shows up and prevents him from committing suicide. Thomas takes care of him and, while they talk, Henry, with his both eyes pierced, asserts, "I was blind before. I couldn't see the hate in Emmett's heart." It is quite a contradiction, because



FIGURE 10 — MR. HENRY WESTOVER (ROY SCHEIDER)

when Henry had eyes, he could not see, but he was blinded for Emmett's fault, and only then he could really see things as they really are. Therefore, he is blind throughout the whole movie, first metaphorically and then literally, as is Gloucester in the play.

The women in the play even lead the army to the war with France, but in the movie adaptation, both Susannah and Rebecca stay at home, taking care of the house, while the men they hired go to the battle with Menchaca. The same happens to Claudia, for Cordelia "has a group of soldiers under her command. She is autonomous and does not need the King of France to command her soldiers" (DAS, 2012, p. 54). In contrast to the play, in the movie adaptation all women remain where they would typically be, that is, Susannah and Rebecca, who are submissive to their husbands when in their presence, stay at home and Claudia is depicted as "a maiden saved by the brave and noble Menchaca." This shows that women in the original Shakespearean play are even stronger than the ones in the movie. Das (2012, p. 55) stresses that "[t]hrough strong female characters, Shakespeare has delineated gender issues. He has given a comprehensive view of life with equal emphasis on both male and female characters." Hossain *et al* (2014, p. 32) underscore that Shakespearean female characters, although living in patriarchal societies, "in their richness transcend the limitations of time."



FIGURE 11 — MISS  
CLAUDIA  
(JULIE COX)

When John Lear wakes up, he is with Claudia. Das (2012, p. 54) highlights that "[d]espite Lear's attitude towards [...] [Cordelia], she does not show anger, hate or any other bad feeling for him, but forgiveness and love," and that is the same which happens to Claudia and John Lear. As both Claudia's and Rip's speeches were already mentioned, it is important to emphasize that these characters' speeches were blunt in

a certain way, but they were sincere, that is, they told John Lear not what he wanted to listen to, but what he needed to. Their speeches are another example that language is not transparent.

In the movie, there is also the aspect regarding redemption, as there is in the play, in which John Lear becomes a better person. It is relevant to point out that throughout the whole movie John Lear wears dark clothes, but at this moment, specifically in this scene, he is wearing a light garment. He thanks Rip for not abandoning him, gratitude that he had not previously shown towards anyone. While this is happening, Tumlinson arrives at home, but the men are already in the battle, so he goes after them to try to stop it.

During the battle, Emmett is shot. John Lear leaves the shelter that Menchaca had prepared for him and wanders on the roofs while the shooting between Menchaca's people and Susannah and Rebecca's hired men is happening. Claudia goes after him and is shot, dying right after it. Tumlinson tells the men sent by his wife and Rebecca to hold their fire, so Menchaca does the same, while Lear appears through a gate holding Claudia in his arms. Lear cannot endure the pain of seeing his beloved daughter dead, so he suddenly dies too. The same happens in the play with Cordelia and King Lear.



FIGURE 12 — JOHN LEAR WEARING A WHITE GARMENT SYMBOLIZING HIS REDEMPTION



FIGURE 13 — MENCHACA (STEVEN BAUER)

Tumlinson and his men bring the bodies back, and when they get at his house, he shows Lear's and Claudia's bodies to Susannah and states, "You did this." Then, Susannah and Rebecca see Emmett's body and Rebecca starts crying. Susannah even asserts, "Rebecca, show some pride!" Tumlinson claims, "I'll see you hang for this, and what you did to Westover [Henry]!" After this, Susannah rides off, leaving the house and then, a few meters ahead, she pulls the

trigger, killing herself. Rebecca sees her sister committing suicide and is taken captive. The unfolding of both stories, in the play and in the movie, breaks the stereotypical idea of family as being always connected to love.

### 3. FINAL REMARKS

Lanier (2010, p. 106-107) remarks that there are not only resignifications of Shakespeare's works, but also "translations into all manner of languages and cultural contexts." This is precisely what can be noticed from the resignification *King of Texas*. In both the play and the movie, language is indirectly discussed as a sociocultural product. Thereby, many adaptations need to be made to meet the audience's interests. Lanier (2010, p. 105) mentions that many aspects surround the changes in "the nature of Shakespeare and in the cultural capital [...] represent[ed] [...] [by it]", brought about by the mass-market cinema. However, it is essential to assert that although the scenario, time and language are different, the main themes and ideas presented in the original play are kept, showing how universal Shakespearean themes are. Shakespeare always approached in his works topics related to the human condition, that is, feelings, conflicts and complexities that compose the human nature and which, it must be underlined, are quite up-to-date themes.

### REFERENCES

DAS, Pragati. "Shakespeare's Representation of Women in his Tragedies". *Prime University Journal*. Bangladesh: Prime University, v. 6, n. 2, pp. 37-56, 2012.

EDEL, Uli (dir.). *King of Texas*. United States: TNT, 2002. 1 DVD (95 min), color.

HOSSAIN, Amid *et al.* "Shakespeare and Ibsen: a comparative study of Macbeth and Hedda Gabler from 21st century radical feminism perspective". *Journal of Education and Social Research*. Rome: Gianluca Senatore, v. 4, n. 4, pp. 30-40, June 2014.

LANIER, Douglas. "Recent Shakespeare adaptation and the mutations of cultural capital". *Shakespeare Studies*. Boston: Associated University Presses, v. 38, pp. 104-110, 2010.

MENTZ, Steve. "Strange weather in King Lear". *Shakespeare*, v. 6, n. 2, pp. 139-152, 2010.

SHAKESPEARE, William. *King Lear*. Edited by G. K. Hunter. Harmondsworth: Penguin, 1987.

Submetido em: 29/04/2016

Aceito em: 25/08/2016

HORROR CÓSMICO NO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO: UM ESTUDO  
SOBRE A INTERTEXTUALIDADE E A HIPERTEXTUALIDADE NAS  
NARRATIVAS DE STEPHEN KING E H. P. LOVECRAFT

*COSMIC HORROR IN CONTEMPORARY FANTASTIC: A STUDY ON  
INTERTEXTUALITY AND HIPERTEXTUALITY IN THE NARRATIVES OF  
STEPHEN KING AND H.P. LOVECRAFT*

Rhuan Felipe Scomaço da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir de dois contos do escritor estadunidense Stephen King colocados em relação à estética fantástica de H. P. Lovecraft, o artigo propõe uma conexão entre a obra de King e um conjunto de elementos lovecraftianos apresentado como "Horror Cósmico". Tal característica é rearticulada por King a partir de uma percepção contemporânea sem, contudo, demolir a perspectiva de Lovecraft quanto ao medo, tentando evidenciar a aproximação entre os autores a partir da intertextualidade e da hipertextualidade que encadeiam suas ideias.

Palavras-chave: horror cósmico; intertextualidade; literatura fantástica.

**ABSTRACT:** From two short stories written by the American author Stephen King placed in relation to H. P. Lovecraft's fantastic aesthetics, the article aims to apprehend the connections between King's work and the set of lovecraftians elements presented as "Cosmic Horror". King rearticulates this feature from a contemporary perception without deconstructing the Lovecraft's prospect of fear, trying to highlight the approximation between the authors from the intertextuality and hypertextuality elements that link their ideas.

Keywords: cosmic horror; intertextuality; fantastic literature.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras, UEPG.

## 1. INTRODUÇÃO

Stephen Edwin King (1947 — ) e Howard Phillips Lovecraft (1890 — 1937) são escritores que carregam consigo o poder de transformar situações do cotidiano em narrativas fantásticas capazes de abalar até mesmo as mentes mais resistentes ao gênero.

Utilizando mecanismos narrativos para que sua proposta de causar a catarse consiga um efeito intenso, ambos os autores apostam em medos primais do leitor com o objetivo de engajar sua literatura na vacilação frente ao efeito fantástico. Em suas narrativas, o medo deve caminhar ao lado do interlocutor, como alguém que o segura pelas mãos enquanto seus temores são expostos em ângulos sinuosos do seu horizonte de expectativa e conhecimento de mundo.

Não é à toa que boa parte da obra de King traga traços da narrativa lovecraftiana. Fazer o leitor confiar nos personagens, apresentar propostas nas quais, apesar do fantástico, haja uma verossimilhança confortável ao leitor e demonstrar que as leituras de suas obras fazem parte de um arcabouço histórico da literatura, com braços e tentáculos espalhados por boa parte da literatura ocidental, apenas reforça suas influências e a importância de estudar seus romances.

Para este artigo foram escolhidos dois contos de Stephen King, *Eu sou o portal* (2008) e *N.* (2011) em comparação a um conjunto de características da obra lovecraftiana que o escritor pautou como horror cósmico, elemento que será apresentado mais à frente.

Tal escolha se mostra interessante pelo caráter comunicativo com que a intertextualidade se revela nas obras destes autores. Trabalhando com o encontro dos personagens com seres abissais e ambientes indescritíveis e com o conhecimento inadmissível à inteligência humana, o autor apresenta a narrativa lovecraftiana a partir de uma nova roupagem.

## 2. DE QUEM FALAMOS

Howard Phillips Lovecraft foi um escritor estadunidense do início do século XX. Figura caricata e sombria, viveu seus pouco mais de quarenta anos de vida em uma constante turbulência de eventos. Leitor assíduo desde criança, o autor viu nas letras uma forma de mostrar ao mundo suas criações e sua forma de entender o medo humano. Com essa investida, suas criações ganharam espaço em pequenas revistas de ficção e horror, as famosas *Pulp Fictions*<sup>2</sup>, em especial uma que abriu espaço para que o mesmo crescesse como narrador de suas fantásticas criações, a *Weird Tales* (1923-2014).

Nesse entremeio, sua vida beirava a intensidade byroniana de tristeza e desgraça. Apesar de não ter sido considerado um homem detestável, seu isolamento, mesmo que tenha sido casado por alguns anos, rendeu-lhe diversas alcunhas, o que acabou transformando-o em um ícone do horror mundial não só por suas narrativas, mas também por seu modo de vida.

Dentre suas famosas criações, o mito, ou ciclo como chamado por alguns estudiosos, de Cthulhu<sup>3</sup> e o Necronomicon foram seus mais notáveis trabalhos, além, é claro, do elemento central em que nos apoiaremos para este artigo, o horror cósmico.

---

<sup>2</sup>Revistas que possuíam como tendência “ainda no século XIX, descobrir gêneros literários que falassem da ansiedade contemporânea a um novo público urbanizado, dinâmico, interessado em ciência e tecnologia, e em aventuras e expedições a terras distantes”. Essas revistas ficaram famosas por abrir espaço para muitos escritores de ficção científica e horror em lugares onde a leitura estava fadada a permanecer apenas nos romances folhetinescos e romances da moda. (DE SOUSA CAUSO, 2014, p. 1)

<sup>3</sup>“O ciclo assim é conhecido devido a suas narrativas, se lidas em conjunto e confrontados seus temas, tramas e situações, revelarem a existência e abordarem um conjunto de fatos e segredos interligados que estabelecem uma nova e terrível condição a espécie humana, condição esta criada e regida por um panteão maldito de entidades místico-alienígenas inacreditáveis, seres míticos por excelência, que termo humano algum é capaz de definir ou nomear, e por suas atividades e poder na terra, que remontam às primeiras manifestações de vida orgânica em sua superfície.” (BEZARIAS, 2006, p. 11)

Este sendo o ponto central dessa análise, vale nos atermos a uma breve definição do termo para que a comparação posterior se faça mais clara:

As ações dos homens e dos deuses sempre trabalharam de forma unificada; a existência de seres humanos tem pouco ou nenhum sentido se as suas viagens não são dirigidas em direção à transcendência do plano meramente finito e terreno. A presença do homem na terra faz sentido a partir do momento em que se sente protegido, guiado e até mesmo observado por entidades supremas e de uma fonte tal que a razão não lhe permite saber. Precisamente por isso, considerando todo o sentido acima, eles atribuem qualidades que só a fé pode sustentar e, portanto, a crença de que sua vida e os acontecimentos dentro dela ocupam um espaço e um fim dentro de um sistema muito mais complexo do que não é estranho a sua existência e não é listado como um evento quimérico.<sup>4</sup> (RODRIGUEZ, 2009, p. 39, tradução minha)

Nessa proposta o medo é colocado como uma ferramenta primordial da existência humana; o efeito divino da característica aponta para um estranhamento natural em que se estabelece o contato do fantástico em suas narrativas.

Sua investida aposta no desconhecido e na relação que o homem estabelece com essa incógnita, o enfrentamento é impossível, a relação de forças é descomunal e inalcançável, o que apenas reforça a fraqueza e impossibilidade humana frente ao horror cósmico lovecraftiano dentro da narrativa.

Lovecraft (1987) reafirma a perspectiva da citação de Rodriguez (2009) apontando o desconhecido como a maior forma de causar o medo, sinalizando o que apresentamos ainda na introdução. “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p. 1). A inquietação advém dos sentidos mais primais do ser

---

<sup>4</sup> No original: “El accionar del hombre y de los dioses siempre ha trabajado de forma unificada; la existencia del ser humano poco o ningún sentido tiene si sus jornadas no son encaminadas hacia la trascendencia del plano meramente finito y terrenal. La presencia del hombre en la Tierra cobra sentido desde el momento en que éste se siente protegido, guiado y aun vigilado por entidades supremas y de un origen tal que la razón no le permite conocer. Justamente por esto, por considerarlos en todo sentido superiores, les adjudican cualidades que sólo la fe puede sustentar y por ende la creencia de que su vida y los eventos dentro de ésta ocupan un espacio y un fin dentro de un sistema mucho más complejo que no es ajeno a su existir, no se muestra como un evento quimérico.” (RODRIGUEZ, 2009, p. 39)

humano, o medo de não saber o que o espreita, o medo do que pode acontecer no escuro absoluto.

Stephen King, por outro lado, costuma explorar em seus romances medos mais palpáveis, efeitos que são diretamente refletidos em nossos processos comunitários e psicológicos. Sua obra costuma trabalhar constantemente com o efeito catártico sobre a descrição do real frente ao sobrenatural físico, visual, transparecendo para o leitor que suas descrições são muito mais próximas, senão as mesmas, daquelas que o leitor vivencia em seu dia a dia.

Leitor voraz do criador dos mitos de Cthulhu, King rearticula a narrativa cósmica de Lovecraft com obras que apresentam ao leitor medos comumente trabalhados nas obras de seu antecessor, contos onde o limiar entre real e irreal se entrelaçam em uma trama oscilante, estruturando o fantástico a partir da dúvida e da reflexão do leitor frente ao horror.

Neste artigo serão apresentados dois contos que elencam estas características. O primeiro deles, *Eu sou o Portal*, narra a história de um astronauta que, ao voltar de uma missão em um planeta distante, percebe que algo veio junto dele quando pousara no planeta. Essa entidade, que parece viver dentro de sua mão, obriga o astronauta a levá-la para conhecer o mundo e, assim que possuir conhecimento o suficiente, abrir espaço na existência daquele homem e viver entre os humanos.

A narrativa se constrói a partir da resistência desse homem frente a esse ser desconhecido e à sua constante perturbação frente ao elemento fantástico, características essas que já seriam suficientes para se fixar nos moldes lovecraftianos, mas que se intensificam ainda mais quando o conto entra em seu nó central e a sanidade do homem começa a ser questionada.

Em *N.* a narrativa toma os moldes dos contos que consideram a existência de seres onipotentes em nosso meio, ou em objetos que os fazem lembrar. No conto, que se desenvolve a partir das anotações de um psiquiatra sobre um estranho paciente

que sofria de compulsão obsessiva compulsiva, King apresenta as entidades criadas por Lovecraft a partir de um lugar específico que funciona como um portal para esses seres.

De Gérard Genette tomaremos dois textos que estruturarão a forma de abordagem em que as cinco formas de transtextualidade, “ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos’” (GENETTE, 2010, p. 11), serão embasadas dentro do trabalho, das quais elencamos duas em análise: a intertextualidade e a hipertextualidade.

A intertextualidade cria os espaços diretos em que os textos se conectam, são as citações, o plágio e a alusão que um texto faz para se referenciar a outro, elementos estéticos que fomentam o leitor mais atento a criar as ligações necessárias entre as obras, apontado pelo próprio autor como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 12).

Já a hipertextualidade é uma forma de referência que só existe a partir da criação de um predecessor, mesmo que este não apareça de forma direta no texto.

Ela pode ser de uma ou outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. (GENETTE, 2010, p.16)

Em atenção à proposta de conexão entre os contos de King e a narrativa lovecraftiana, tomemos alguns excertos textuais para apresentar as propostas teóricas de Genette.

Logo no início do conto *Eu sou o portal* ocorre a percepção do elemento estranho a partir de uma forma de pensar que escapa às certezas dos personagens e dos leitores. A ênfase no pensamento científico, considerando que o personagem é um

astronauta, amplia essa estranheza ao ponto do questionamento quanto à verdade do fato, pois o personagem mesmo sinaliza aquilo como anticientífico, mas não nega que se sente mais calmo ao afastar-se do objeto:

O espectroscópio indicou apenas traços dos minerais valiosos. E isso era Vênus. Nada, absolutamente nada — exceto que me causava medo. Era como circular em torno de uma casa assombrada em pleno espaço exterior. Sei o quanto isto parece anti-científico, mas quase me borrei de medo até nos afastarmos de lá (KING, 2008, p. 99-100).

Em *A Tumba* (2007), conto de Lovecraft no qual o protagonista narra seu encontro com uma estranha casa e um objeto que buscara dentro dela, acontece uma junção com a casa da mesma forma externa à apontada no conto de King, uma observação e uma inquietação frente à descrição do objeto que esclarece a aproximação desses contos com a narrativa anteriormente apresentada:

Nunca vou esquecer à tarde em que encontrei ao acaso pela primeira vez essa casa de morte meio escondida. Era o auge do verão, quando a alquimia da natureza transforma a paisagem silvestre numa massa de verde intenso e quase homogêneo, quando os sentidos são quase inebriados com as ondas repentinas de orvalho das folhagens e os cheiros sutilmente indefiníveis da terra e da vegetação. Em ambientes assim, a mente perde a sua perspectiva, o tempo e o espaço tornam-se insignificantes e irreais e ecos de um passado pré-histórico perturbam insistentemente a consciência fascinada. (LOVECRAFT, 2007, p. 9)

Essa forma de *homenagem* à estética lovecraftiana é apontada por Genette, pelas colocações de Michael Reffaterre, como “a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou a sucederam” (GENETTE, 2010, p.13). Essa percepção só se dá a partir do conhecimento prévio do leitor de uma ou outra obra, ou de uma ou outra estética, considerando a necessidade dessa consciência prévia para que o efeito tenha resultado.

Outra forma de intertextualidade acontece quando o personagem se dá conta do que está dentro dele, ou de forma mais consciente, do que o controla. Tal discernimento aponta para uma das formas mais canônicas da obra de Lovecraft, na

qual o reconhecimento do instrumento estranho não é o suficiente para entendê-lo ou controlá-lo, o que se volta para a impotência comum dos homens frente às entidades da literatura de Lovecraft.

No conto *Eu sou o portal*, a característica citada no parágrafo acima se mostra evidente:

E aos poucos eu os sentia. Eles. Uma inteligência anônima. Nunca me perguntei realmente qual era o seu aspecto, ou de onde tinham vindo. Era irrelevante. Eu era seu portal, e sua janela para o mundo. Havia entre nós comunicação suficiente para que eu sentisse sua repulsa e seu horror, para que soubesse que nosso mundo era bastante diferente do seu. Comunicação suficiente para que eu sentisse seu ódio cego. Mas ainda assim eles observavam. Sua carne estava encravada na minha. Comecei a me dar conta de que estavam me usando, até mesmo me manipulando. (KING, 2008, p. 107)

Assim como em *A cor que caiu do céu* (2007), de Lovecraft:

Não era fruto desses mundos e sóis que brilham nos telescópios e chapas fotográficas de nossos observatórios. Não era um sopro dos céus cujos movimentos e dimensões nossos astrônomos medem ou consideram vastos demais para medir. Era apenas uma cor que veio do espaço — uma mensageira apavorante de reinos não formados do infinito fora de toda a Natureza que conhecemos; de reinos cuja mera existência embota o cérebro e nos atordoa com os negros abismos extra-siderais que eles desfraldam diante de nossos olhares alucinados. (LOVECRAFT, 2007, p. 56)

Nas citações é possível perceber a existência do que Genette chamou de intertextualidade por alusão, “isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.” (GENETTE, 2010, p.12).

Essas inflexões remetem a um arcabouço literário proveniente da obra lovecraftiana que Stephen King toma para si. O objeto estético é usado como referência para que a aproximação ocorra de forma mais efetiva e os elementos presentes na obra de Lovecraft sejam percebidos de forma mais gradual pelo leitor.

Uma terceira forma de intertextualidade muito presente nos autores é o plágio, a cópia intencional de determinado elemento como “um empréstimo não declarado, mas ainda literal” (GENETTE, 2010, p. 12) do elemento estético de outro autor. É evidente como objeto intencional da obra que Stephen King, como grande fã de Lovecraft, empreste das criações do criador das narrativas de Cthulhu para elaborar suas narrativas.

As conexões, ao menos com leitores que comungam da mesma leitura, auxiliam o processo de recepção das obras, ambientando seu conto em uma atmosfera tão antiga quanto a criatura que pretende causar o medo cósmico.

Nesse aspecto, no conto *N*, King apresenta o nome da possível criatura que assola a mente dos personagens como Cthun: “Ele escreve CTHUN em letras maiúsculas grandes. Então mostra para mim e, quando faço que sim com a cabeça, ele rasga a folha em pedacinhos e se põe a contá-los (KING, 2011, p. 238)” ou em “Então eu olhei para cima. Olhei em volta. E vi o nome da coisa trançado em cada arbusto e cada árvore ao pé daquele campo infernal: *Cthun, Cthun, Cthun, Cthun*. Olhei para o céu em busca de alívio e vi as nuvens soletrarem aquilo enquanto atravessavam o azul: *CTHUN* no céu.” (KING, 2011, p. 258) (grifo nosso). A apresentação dessa entidade, desse mecanismo, neste caso, mostra uma exploração direta dos mitos de Cthulhu, como pode ficar evidente ao leitor na citação seguinte do conto *The Call Of Cthulhu* (1928):

Lá estavam o grande Cthulhu e suas hordas, ocultos sob as catacumbas viscosas e enfim transmitindo, depois de eras incalculáveis, os pensamentos que semeavam o medo nos sonhos dos homens sensíveis e os clamores imperiosos que incitavam os fiéis a partir em uma jornada de libertação e restauração. (LOVECRAFT, 2013, p.88)

Ampliando esta perspectiva, no conto *Crouch End* (2013) King mais uma vez traz os nomes das criaturas inimagináveis para dentro de suas narrativas:

As vogais estavam nos lugares errados e as consoantes tinham sido encarreiradas juntas de uma forma que tornaria impossível a qualquer língua humana passar por elas. Numa se lia CTHULHU KRYON, com mais daquelas cunhas arábicas por baixo. YOGSOGGOTH dizia outra. R'YELEH dizia outra mais. Havia uma da qual se lembrava em especial: NRTESEN NYARLAHOTEP (KING, 2013, p. 150).

Essa colocação é constante nesse conto; as aparições do nome Cthun transportam o leitor para uma narrativa na qual ele não estaria preparado para encarar em um primeiro momento. O detalhamento do mecanismo, aliado à forma de narrar o conto, em muitos aspectos fora da zona de conforto do leitor, delineiam um espaço de incerteza intencional de King, um ambiente em que o leitor questiona se está realmente lendo a já acostuada forma de King ou se está frente a algo novo, algo vindo de um espaço desconhecido, elemento usual de Lovecraft.

Entrando no campo do hipertexto, a proposta de Genette (2010) aposta no não isolamento dos níveis de intertextualidade, a reflexão entre as narrativas deverá ser pensada não apenas nos elementos estéticos que formam as obras, como também em conceitos psicológicos e filosóficos.

Se em *Eu sou o portal* somos apresentados ao elemento fantástico pelo narrador-protagonista, em *N.* a narrativa irá intercalar entre cartas, e-mails e outras formas de correspondências, muito próxima da forma epistolar em que *Drácula*, de Bram Stoker (1897), foi escrito. Essa característica, aliada ao discurso psiquiátrico em que a fala do narrador se ampara, entrega ao leitor uma possibilidade diversa de assimilar as referências entre a narrativa e o universo de Lovecraft pelo viés clínico, elemento este muito vigente na narrativa lovecraftiana, o qual insere constantemente o discurso científico, acadêmico e médico nas tentativas, unanimemente falhas, de explicar os mecanismos fantásticos. Esta constante falha e descrença científica evidenciam a falha humana frente ao fantástico e a fraqueza das relações humanas frente à estética maravilhosa de seus contos.

Tomando como apoio essa característica, King traz em *N.* um conjunto de discursos que farão questionar as certezas mais canônicas quanto ao conhecimento da psique humana pela ciência. Será este o ponto em que a hipertextualidade tem seu maior fomento nessa análise, pois, tomando como apoio a proposta de Genette (2010, p. 17) em que “a imitação é, certamente, também uma transformação, mas de um procedimento mais complexo, pois [...] exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico, [...] capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas”, as narrativas de ambos os autores vão se entrelaçar em um interessante mecanismo de referência, a partir do qual a existência de uma narrativa só se dá por fato a partir da existência da outra.

Para deixar esse elemento mais claro, analisemos dois exemplos nos quais o conhecimento acadêmico é questionado pelos personagens intelectuais dos contos, apontando uma perspectiva da obra de King que vai de encontro à de Lovecraft; a indagação das certezas científicas: “Vá até lá e compare a realidade à fantasia de N., ou desista da ideia de escrever o artigo (ou livro). Mas o que é a realidade? Quem sou eu para insistir que o mundo percebido pelos sentidos do Dr. B. é mais ‘real’ do que o percebido pelos sentidos do falecido contador N.?” (KING, 2011, p. 245).

Ao encarar a fala de N., o Dr. Bonsait, personagem que narra a história a partir de anotações encontradas em sua casa após sua morte, fica surpreso ao encarar o lugar da nêmesse de seu paciente, confrontando suas alucinações com seu pensamento psicológico apurado de psiquiatra. Contudo, ao se questionar quanto à certeza da impossibilidade do elemento fantástico apresentado por seu paciente, o Dr. Bonsait oscila. Suas certezas, antes pilares para sua profissão, tornam-se quebradiças e logo o horror cósmico toma conta de sua mente, tornando-o mais uma vítima daquele estranho objeto invisível à maioria, que o irá consumir logo em seguida, como seu paciente também fora alguns meses antes.

A quebra do paradigma da certeza científica é então elemento basilar da narrativa lovecraftiana que esse conto de King reestrutura com uma nova estética. No conto *A Transição de Juan Romero* (2007) vemos mais uma vez, como repetido em diversos outros contos do autor, a dúvida frente ao fantástico a partir da palavra de um personagem com certezas científicas:

Dos eventos que ocorreram na Mina Norton a dezoito e dezenove de Outubro de 1894, não tenho vontade de falar. Um senso de dever à ciência é tudo o que me impede de recordar, nos últimos dias de minha vida, cenas e acontecimentos cotados de um terror duplamente agudo, porque não consigo defini-lo totalmente. Mas acho que antes de morrer devo contar o que sei da — direi transição de Juan Romero. (LOVECRAFT, 2007, p. 191)

Há ainda diversos outros aspectos que aproximam esses autores e que servem como base para esse processo de hipertextualidade, entre eles está o questionamento quanto às certezas basilares do mundo. Um exemplo acontece quando o Dr. Boisant descreve as cartas como um elemento que pode ter fim, já que sua vida rondava aquele elemento fantástico, assim como acabou por levar seu paciente à morte: “Acho que estas anotações... este diário... esta crônica da loucura evitada (talvez por um fio, me parece que realmente quase “cai da ponte”)... acho que isso pode acabar agora.” (KING, 2011, p. 256).

Outra dessas propostas é o medo advindo de um espaço que não pode ser imaginado, como em *A cor que caiu do céu*: “Algo terrível chegou aos vales e às colinas naquele meteoro, e algo terrível — embora eu não saiba em que proporção — permanece lá.” (LOVECRAFT, 2013, p. 135).

Tais elementos, aliados ao trabalho estético ardiloso de suas narrativas, comungam entre si de forma primorosa, principalmente pelo grande apreço com que Stephen King rearticula os instrumentos que seu mestre deixou à posterioridade.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os apontamentos de Genette (2010) sobre os elementos transtextuais emergiram nesse artigo como uma grande ferramenta de análise quanto às conexões das narrativas desses dois autores que marcaram, e ainda marcam seu tempo a partir de um elemento estético específico.

Foi possível, a partir das duas propostas escolhidas para embasar a análise, a intertextualidade e a hipertextualidade, perceber como o reflexo de um estilo literário alcança seus sucessores de forma tão impactante. Entender essas conexões e percebê-las como proposta de análise se mostrou um interessante e, pode-se adicionar, empolgante exercício de catarse estética. Pensa-se isso, pois encontrar os pequenos detalhes que formam essas conexões acaba reconstruindo a forma com que determinado texto pode ser lido.

Tal reconstrução é percebida no decorrer do artigo como um dispositivo de aproximação, uma construção de um horizonte comum das narrativas, intencional para Lovecraft e basilar para Stephen King, ambos atentando para uma característica que se repete na literatura fantástica desde então.

Por fim, acredita-se que este trabalho cumpriu sua intenção inicial de aproximar a característica do horror cósmico de um escritor do início do século XX a um autor que vem escrevendo desde os anos 1970 e permanece prolífico desde então. Essa aproximação, justificada através dos apontamentos de Genette (2010), mostra que a literatura fantástica, além de permanecer como poderosa fonte de recriação estética, é também um importante e fascinante veículo de trabalho teórico a ser explorado.

## REFERÊNCIAS

BEZARIAS, Caio Alexandre. *Funções do Mito na obra de Howard Phillips Lovecraft*. 2006. 129f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DE SOUSA CAUSO, Roberto. "Os Pulpas Brasileiros e o Estatuto do Escritor de Ficção de Gênero no Brasil," In: *Alambique: Revista acadêmica de ciência ficción y fantasia / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasía*: v. 2. n. 1, 2014. Disponível em: <<http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol2/iss1/5>>. Acesso em dez. 2015.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2010.

KING, Stephen. *Ao Cair da Noite*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2011.

\_\_\_\_\_. *Sombras da Noite*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva. 2008.

\_\_\_\_\_. *Pesadelos e Paisagens Noturnas, Vol II*. (Recurso eletrônico). Trad. M. H. C. Cortês. Rio de Janeiro. Objetiva. 2013.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1987.

\_\_\_\_\_. *A tumba e outras histórias*. Tradução de Jorge Ritter. Porto Alegre: L&PM, 2007.

\_\_\_\_\_. *Os melhores contos de H. P. Lovecraft*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra. 2013.

RODRIGUEZ, Miguel Ángel Ardila. *El horror cósmico de H.P. Lovecraft: una corriente estética en la literatura de horror contemporánea*. 2009. 95f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Ciencias Sociales Carrera de Literatura, Bogotá, D.C., 2009.

## O NARRADOR CAPRICHOSO DE *O QUE FAZEM MULHERES*

### *THE WHIMSICAL NARRATOR IN O QUE FAZEM MULHERES*

Katrym Aline Bordinhão dos Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Algumas obras de Camilo Castelo Branco apresentam narradores que frequentemente se comunicam com seus leitores e até mesmo esclarecem detalhes da produção das próprias obras. Diante disso, propomo-nos a abordar o narrador em *O que fazem mulheres* (1983), objetivando mostrar como, neste romance, o narrador faz uso de procedimentos que o aproximam dos demonstrados pelos narradores denominados de shandianos por Sérgio Paulo Rouanet, na obra *Riso e Melancolia* (2007). Com esta reflexão, será possível aproximar Camilo Castelo Branco e os chamados autores shandianos.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; romance; narrador.

**ABSTRACT:** Some novels written by Camilo Castelo Branco show narrators that often communicate with their readers and even clarify details in the production of their own works. Therefore, we propose to approach the narrator in *O que fazem mulheres* (1983) aiming to demonstrate how, in this novel, the narrator makes use of procedures that bring him close to those presented by narrators termed as shandianos by Sergio Paulo Rouanet in his work *Riso e Melancolia* (2007). With this consideration, an approximation of Camilo Castelo Branco to those called shandianos authors will be possible.

Keywords: Camilo Castelo Branco; novel; narrator.

Sérgio Paulo Rouanet, na obra *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis* (2007), analisa uma série de características que aproximam os autores mencionados no título do referido estudo em relação à utilização de estratégias literárias. A origem dessa forma está na obra *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e seus contornos são atribuídos, também, a Machado de Assis. De acordo com Rouanet:

---

<sup>1</sup> Doutoranda, UFPR.

Diríamos que é uma forma caracterizada (1) pela presença constante e caprichosa do narrador [...]; (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)

Como se nota, a primeira questão que o autor atribui à chamada forma shandiana diz respeito à figura do narrador, que assume e explora um papel de destaque, comportando-se de forma a demonstrar o controle que tem sobre a narrativa (e mesmo aos que a leem), e mantendo interlocuções com os leitores. Enfim, exercendo o que o teórico chama de hipertrofia da subjetividade, “que se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente” (ROUANET, 2007, p. 35). O narrador caprichoso — shandiano, portanto — será o nosso interesse neste artigo.

O narrador de *O que fazem mulheres* faz jus à denominação de shandiano, sempre disposto a dar suas opiniões, comunicar-se com o leitor e demonstrar como o controle da narrativa está em suas mãos. Ao mesmo tempo, faz questão de se aproximar do leitor e esclarecer minúcias sobre a tarefa de escrever. Com relação ao tom irônico, assemelha-se ao também narrador shandiano de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Tanto o texto que precede os capítulos quanto o suplemento prefácio apresentam proximidades com o texto introdutório da obra machadiana, principalmente no que diz respeito à aproximação com o leitor. No caso de Camilo Castelo Branco, “o prefácio é de pura troça, e um dos visados o próprio autor, que, recorrendo à ironia, se assume uma vez mais nas suas contradições” (COELHO, 2001, v.1, p. 376). No texto intitulado “Aos que lerem”, que funciona como um prefácio, após

expor algumas condições de escrita do romance, o narrador camiliano já trata de se comunicar com o leitor, sem demonstrar benevolência:

Almas plebeias! não sabem o que é a fidalguia do talento, que tem alcáçar nos astros, e nos antros lúgubres da terra; não entendem este fadário do “gênio”, que eles chamam “excentricidade”, como se não houvesse um nome português que dar a isto.

O leitor sabe o que isto é? Já sentiu na alma o apertar de um cáustico? Excruciam-no, alguma vez, os flagelos da inspiração corrosiva, como duas onças de sublimado?

Se não sabe o que isto é, estude farmácia, abra um expositor de química mineral, e verá.

*Não cuidem que podem ler um romance, logo que soletram. Precisam-se mais conhecimentos para o ler que para o escrever. Ao autor basta-lhe a inspiração, que é uma coisa que dispensa tudo, até o siso e a gramática. O leitor, esse precisa mais alguma cousa: inteligência; — e, se não bastar esta, valha-se da resignação.*

Ora, está dito tudo. (CASTELO BRANCO, 1983, pp. 1232-3, grifo nosso)

O comportamento caprichoso fica marcado pelas indagações e demonstrações de como o processo de escrita a que o narrador se dedica coloca-o numa posição superior. A não experiência atribuída ao leitor pode prejudicá-lo na leitura, segundo o narrador, que aproveita para indicar o estudo como uma saída. Ao questionar essa experiência do leitor e valorizar o ato da escrita, ainda que deixando claro que se reduz à inspiração, o narrador põe em discussão a figura do escritor e do leitor, demonstrando o caráter metaficcional do romance.

Mais direto é o trecho destacado, momento em que o narrador esclarece a necessidade de um tipo diferenciado de leitor, diverso daqueles que se acham aptos para a leitura, questionando, caprichosamente, a capacidade do leitor. Para Jacinto Coelho (2001, v.1, p. 101), “achamos não só a defesa de uma concepção da novela, mas um testemunho sobre a existência de leitores com ela identificado, e suficientemente numerosos para o novelista prosseguir na mesma senda, com aplauso do editor. O que também pode ser uma tática para conquistar adeptos”.

Destaque-se o fato de que, ao afirmar que é mais difícil ler do que escrever, o narrador demonstra a situação social dos escritores da época que, como Camilo Castelo Branco, escreviam para viver. Essa temática não é rara na obra camiliana, que em muitos momentos abre espaço para que o suposto escritor da obra fale sobre suas dificuldades e métodos de escrita. Neste caso, temos o relato da vivência de um escritor romântico, às voltas com o trabalho de se inspirar. Diante dessa tarefa, sublime, até mesmo a gramática pode ser dispensada.

A frase final da citação assemelha-se a uma colocação do personagem e narrador machadiano Brás Cubas, ao afirmar que a obra em si é tudo. Ao explicitar que o ato da leitura não é algo simples, o narrador camiliano parece querer esclarecer o fato de que é preciso que o leitor aprenda a ser participativo no processo de leitura, que só ocorre de forma satisfatória se houver esforço por parte dele. Aquele que não possui a inteligência, fundamental para o entendimento de um romance, deve resignar-se.

Em outros trechos do prefácio, além de deixar marcado seu controle diante do que é narrado, o narrador chega ao ponto de guiar o leitor no processo de leitura, incentivando-o a saltar páginas<sup>2</sup>:

Sei quantos devo, e que favores impagáveis me deveria, leitor bilioso, se eu lhe encurtasse as horas com páginas galhofeiras, picarescas, salitrosas, travando bem à malagueta, nos beijos de toda a gente, afora os seus.

Tenha paciência: há de chorar ainda que lhe custe.

Se respeita a sua sensibilidade, fique por aqui; não leia o resto, que está aí adiante uma, ou duas são elas, as cenas das que se não levam ao cabo, sem distilar em lágrimas todos os líquidos da economia animal. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1232)

Vemos que, além da relação narrador/leitor, já nos é esclarecida uma constante do romance em questão: a autorreflexividade sobre o modelo de romance romântico.

---

<sup>2</sup> Tal como fará o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no decorrer do romance, ao sugerir que se saltem capítulos inteiros: “Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faça-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais pode saltar o capítulo; vá direto a narração”. (ASSIS, 1992, p. 25)

Interessa-nos entender, neste momento, como o narrador ironiza as lágrimas que ainda hão de brotar no leitor que por acaso venha a desconfiar de que não se trata de um romance que aborde as já comuns temáticas românticas.

Nesse desafio metaficcional, o narrador apresentará um fato na vida de Francisco Nunes, personagem que não aparecerá mais durante toda a narrativa, mas que, por jogar um pedaço de charuto no jardim da família de Ludovina, acaba criando o estopim para as desconfianças de João José Dias. Temos acesso, portanto, a uma digressão narrativa, que explora a relação de Nunes com o vício do tabaco<sup>3</sup>. Em meio a essa descrição, o narrador não perde a oportunidade de demonstrar sua ironia diante dos fatos e insere a primeira de muitas digressões opinativas que vão aparecer, desdenhando do sobrenome do personagem:

Que nome tão peço e charro! Francisco Nunes!  
Pois se o homem chamava-se assim!?  
Deus sabe que tristezas eram as dele por causa deste Nunes. O rapaz tinha talento demais para escrever folhetins líricos, e outras cousas. Pois nunca escreveu porque não queria assinar-se Nunes.  
Há apelidos que parecem os epitáfios dos talentos.  
Um escritor Nunes morre ao nascer.  
Bem o sabia ele. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1237)

Apresenta-se, assim, uma opinião a respeito de sobrenomes, demonstrando o julgamento social desempenhado pelo narrador, e também metaficcional, à medida que questiona a validade do sucesso na literatura, que pode muitas vezes ser avaliado apenas pelo nome. O interessante é perceber como, em meio à explicação sobre a vida do personagem, o narrador simplesmente emite uma opinião, como se fosse um pensamento em voz alta. O sobrenome, tampouco o sucesso de um escritor, não tem relação qualquer com a descrição da caminhada do personagem. Assim, sem

---

<sup>3</sup> Nesse capítulo, há uma série de descrições sobre os malefícios e componentes do tabaco, que podem ser lidas levando em conta o espaço que as descrições científicas estavam ganhando na literatura da época.

demonstrar qualquer tipo de vinculação temática, deixa clara a colocação absolutamente arbitrária do assunto.

Dois outros momentos marcantes do ponto de vista da digressão opinativa que aparecem durante o romance estão relacionados especificamente à figura de D. Angélica e a sua atitude de manter um amante, escondendo que ele era o verdadeiro pai de Ludovina. Movido por esse drama, o narrador destina duas páginas inteiras à exploração da função da mulher na sociedade, o que pode ser visto como um modo de justificar o título de seu livro. Citamos alguns trechos que elucidam como se trata, abertamente, da demonstração de opinião do próprio narrador, que utiliza justificativas para defendê-la. É o caso do capítulo XI:

Mulheres são os melhores juízes de mulheres.

[...]

A mulher não pode ser julgada por nós. Somos os senhores feudais da razão. A nossa alçada respira a prepotência do barão e cutelo. Estamos em insurreição permanente contra o santíssimo apostolado de Jesus, que baixou seu divino braço por igual sobre o homem e mulher.

Não podemos superintender no foro do coração, porque a nossa jurisprudência é toda de cabeça, e o nosso código em pleitos da alma é estúpido ou hipócrita.

[...]

Ficamos nós cá, os açambarcadores do entendimento escrevendo livros, que sacrilegamente denominamos de moral derivada do Evangelho, e neles demarcamos a profunda raia que extrema RAZÃO de SENTIMENTO. A razão para nós, o sentimento para elas. Se, todavia, o sentimento claudica nos preceitos da razão pautada e insofrida, condenamos a mulher pela culpa de se deixar perder na escuridade, à mingua de uma lâmpada que lhe negáramos. (CASTELO BRANCO, 1983, pp. 1301-2).

O narrador interrompe o que estava contando para se dedicar à reflexão sobre as mulheres e os juízos que se podem fazer sobre elas. Tamanha foi a mudança de assunto que, ao fim da reflexão, ele admite não saber se deve rasgar essas folhas do manuscrito. De qualquer forma, nos parece que a intenção é questionar o caráter de D. Angélica, atribuindo essa tarefa às leitoras, pois é a elas, no feminino, que ele se dirige normalmente. Ao afirmar que os homens não podem julgar mulheres, tenta aproximar

as leitoras e a narrativa, ao mesmo tempo em que indireta e ironicamente demonstra sua opinião, mesmo que aparentemente tente isentar-se da responsabilidade, dizendo-se inábil para tal ato.

Por fim, apresenta-se, ainda no mesmo capítulo, uma digressão extratextual, retirada da bíblia, com o intento de arrematar o julgamento que as leitoras poderiam fazer sobre o caso:

Então lhe trouxeram os escribas e os fariseus uma mulher que fora apanhada em adultério: e a puseram no meio.  
E lhe disseram: Mestre, esta mulher foi agora mesmo apanhada em adultério.  
E Moisés, na lei, mandou-nos apedrejar estas tais. Que dizes tu logo?  
Jesus, inclinando-se, escreveu com o dedo na terra.  
E, como eles teimavam em interroga-lo, ergueu-se Jesus, e disse-lhes: O que de entre vós está sem pecado seja o primeiro a apedrejá-la.  
E, tornando a curvar-se, escrevia na terra.  
Eles, porém, ouvindo-o, saíram um a um, sendo os mais velhos os primeiros; e ficou só Jesus e a mulher que permanecia, no meio, em pé.  
Então ergueu-se Jesus, e disse-lhe: Mulher, onde estão os que te acusavam?  
Ninguém te condenou?  
Ninguém, Senhor; — respondeu ela. Então, disse Jesus: Nem eu tão pouco te condenarei: vai e não peques mais.  
O SANTO EVANGELHO DE JESUS CRISTO, SEGUNDO S. JOÃO — Capítulo VIII.  
(CASTELO BRANCO, 1983, p. 1306).

Desta vez no suplemento prefácio, novamente teremos a experiência de interação com o leitor, mas, conforme apontado por João Paulo Braga Correia da Silva (2011), há, também, esclarecimentos sobre a criação e a finalização do romance. Envolvido com as explicações que teve de formular, dada a pequena extensão da obra (somente duzentas páginas), o narrador demonstra a preocupação com o leitor, mesmo que de forma irônica:

Não tolera um leitor sisudo que se lhe encampe à credulidade enfadonhas narrativas que agorentam a verossimilhança, ou enfastiam a atenção benévola. Após uma renhida desavença da qual ia resultando a perda do manuscrito, que eu insensatamente sacrificaria ao meu bem entendido orgulho, viemos ao acordo de se publicar o magro volume com grandes margens, grandes entrelinhas,

exuberância de reticências, e alguns juízos críticos dos meus amigos que serviriam de indigitar ao leitor em que páginas estão as belezas que ele não viu. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1350)

A inteligência que o narrador dizia ser fundamental para a compreensão de um romance, no texto inicial, agora é abertamente questionada quando da enganação passível de ser realizada apenas com a inserção de detalhes para o aumento de páginas, que é visto como critério de avaliação na literatura. Os juízos críticos “de amigos” também venderiam uma ideia positiva sobre o romance, já que especialistas o tinham referendado, o que instigaria a leitura.

Vale destacar, também, a menção ao conceito de verossimilhança, uma mostra de que Camilo Castelo Branco trabalha, através de seus narradores, na tarefa de “manter um equilíbrio delicado entre sustentar a convicção do leitor e mostrar abertamente a natureza ilusória do texto” (FRIER, 2005, p. 227). Mesmo duvidando da capacidade dos leitores, ao se acharem suficientemente surpresos com algumas exuberâncias estéticas, entende que o questionamento da verossimilhança pode colocar abaixo qualquer romance. Isso não acontecerá somente no prefácio: “Mais de uma vez, na verdade, a ficção abre fendas para o narrador por elas se esgueirar e, galhofeiro, cínico, se apresentar ao leitor como negociante das letras” (COELHO, 2001, v.2, p. 289).

Esse narrador cínico repassa ao leitor até mesmo supostas impressões obtidas por aqueles que lhe admiravam a escrita, numa atitude que poderia desautorizar alguma opinião negativa porventura obtida:

O romance estava acabado. Os meus numerosos admiradores, que eu regalara com a leitura dessas duzentas páginas, haviam asseverado, com a costumada franqueza, que este volume era a flor da virtude a rescender perfumes de deleitosa aspiração para as almas. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1349)

Ainda chama a atenção daqueles que podem não ter entendido os rumos do enredo: “De vinte leitoras, dez estão na dúvida. Se V. Ex.<sup>a</sup> é uma das dez perplexas, desperte as suas reminiscências com os seguintes traços” (CASTELO BRANCO, p. 1351). Esse trecho caracteriza uma clara exemplificação do que é exposto por Jacinto Coelho:

O leitor, previsto no texto como entidade virtual, será um colaborador activo, um co-autor, no momento em que se realiza cada leitura. Pode, porém, surgir prefigurado no texto sob a espécie do *narratário*. (...) O narratário também pode ser extradiegético, alheio, portanto, à acção, e emergir ou abstractamente, como todo e qualquer receptor da comunicação, ou mais ou menos individualizado, concretizado, no diálogo que tende a travar-se entre as figuras denominadas do *narrador* e do *leitor* — diálogo em que até às vezes não só imaginamos como “ouvimos” o leitor. (COELHO, 2001, v.2, p. 272)

No trecho do romance acima mencionado, e em outros momentos, veremos essa resposta a supostos questionamentos por parte do leitor. Abre-se um espaço para que o leitor sintá-se ouvido, o que, supomos, compõe uma das estratégias de aproximação com esse elemento, em meio a questionamentos de sua capacidade, caracterizando o capricho com que é denominado o narrador shandiano.

Envolvido, ainda, no processo de elevação da qualidade de seus escritos, o narrador se justifica diante das descrições realizadas. A ideia parece ser a de demonstrar que é preciso ação por parte dos leitores, também, para acompanhar e compreender os lances expostos no romance:

Cheio de encantadora modéstia, perguntei se a virtude da minha heroína precisaria de mais três ou quatro capítulos para ser vista a toda a luz celestial com que a Providência lhe irradiara o espírito. Disseram-me, à uma, que não escrevesse mais uma só linha, *que deixasse à perspicácia das leitoras o desvelarem mistérios do coração, que eu não saberia iluminar sem profaná-los, que deixasse às lágrimas das almas sensíveis o fecho desta história*, que esperasse, finalmente, alguns anos, para então escrever a segunda parte da biografia da baronesa de Celorico de Basto, que talvez os colégios de meninas adoptassem para uso das educandas. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1349, grifo nosso)

Novamente se toca na necessidade de o leitor saber interpretar o que lhe é apresentado. A certeza de que a obra estava completa e que seria um sucesso de vendas é abertamente admitida pela constatação de que poderá até mesmo figurar como um manual didático de educandas. Lembremo-nos que o narrador sempre se refere às mulheres leitoras, e, diante da moralidade e comportamento de Ludovina, a obra poderia ser útil para a educação nos colégios de meninas, instituindo um papel didático à literatura.

É interessante atentar para a quantidade de leitoras que ele imagina alcançar e o fato de que são mulheres. Considera que são vinte mil em Portugal, e subentende, portanto, que todas essas costumeiras leitoras se interessarão por seu romance. Essa segurança de público já aparece marcada quando da previsão de edições que o livro iria alcançar: “Convenci-me disto, e mandei ao meu editor o romance, com a profecia de ser este um livro cuja décima edição apenas bastaria para aquietar as ânsias dum terço do país” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1349).

Outra forma de demonstrar que o narrador tem ciência da qualidade e método de seus romances se mostra na inserção do seguinte diálogo, que justifica a longa citação:

Há pouco acabei eu de ler os doze capítulos passados a quatro luzeiros do orbe literário, e um deles, acabada a girandola dos elogios, teve a descocada impertinência de me dizer uma coisa assim:

— Os teus romances do meio em diante adivinham-se.

— Ora essa!

— Adivinham-se, e coxeiam por isso. *O sexto sentido do romancista é o invento da surpresa. A concatenação lógica e natural dos sucessos danifica a peripécia, e aguarenta a curiosidade do leitor.*

— O leitor é que não é capaz de entender-te essa linguagem assaralhopada. Tu calunias o gosto dos meus leitores. Sou informado pelo órgão da opinião pública, o órgão que eu mais respeito, o meu editor, que o bom senso dos consumidores escolhe o romance verosímil, amalgamado com arte e discernimento, escrito de modo que seja o reflexo da sociedade, e que possa de per si reflectir também na sociedade, amoldurando-se nas formas costumeiras e exequíveis.

— Enfreia lá os ímpetos, modesto escritor! não soltes a parlenda inexorável. Concordo com o bom senso público. *O natural e o reflectido da vida apraz e cativa*

*o leitor; mas a previdência dos capítulos advenientes esfria o empenho, e dessabora a curiosidade.*

— Aceito a correção, e tu aceita a aposta. Se adivinhares o enredo dos capítulos subsequentes, eu prescindindo dos meus títulos de Henri Heine, Alphonse Karr português, e escrevo repertórios de hoje em diante. Se não adivinhares, escreve-me uma crítica literária em que hás-de provar aos incrédulos basbaques que eu alojo na cabeça um d'esses lobinhos cerebrais que chamam “gênio” os galiparlas da nossa terra. (CASTELO BRANCO, 1983, pp. 1314-5, grifos nossos)

O diálogo demonstra como a recepção dos romances já estava ameaçada, haja vista a repetição de um modelo de enredo. O personagem comenta, conforme destacado, como a ordem natural afastava a curiosidade dos leitores. Atribuindo esse problema ao leitor que não sabe ler, o narrador admite dar créditos somente a seu editor, encerrando o assunto ao propor um desafio sobre a adivinhação do desenrolar do enredo.

O narrador problematiza, portanto, a questão da verossimilhança tanto no folhetim quanto no próprio romance que está narrando, o que configura um dos momentos mais autorreflexivos do romance, demonstrando sua marca questionadora quanto ao papel da literatura. Essa atitude do narrador camiliano é abordada por Luciene Pavanelo:

Ao mesmo tempo em que utiliza um palavreado repleto de lugares-comuns apreciados pelos leitores de folhetins românticos, Camilo ridiculariza esses mesmos procedimentos romanescos, fazendo uso da ironia apreciada pelo “leitor inteligente”, cujo prazer tirado da leitura é de outra ordem. (PAVANELO, 2009, p. 4)

É aí que vemos a marca autorreflexiva e ao mesmo tempo irônica, que entendemos como diferenciadora do narrador shandiano. Ao optar por questionar o modelo, ao mesmo tempo em que faz uso dele, o narrador atinge o leitor que busca, que é aquele capaz de perceber essa manipulação do enredo, e didatiza aquele que ainda desconhece as questões que envolvem um folhetim romântico. Ocorre uma

comunicação com os diversos tipos de leitores, ainda que pautada pela ironia, presente tanto no enredo quanto no modo de se dirigir ao leitor.

Em outro momento, num capítulo sem número, o narrador apresenta “Cinco páginas que é melhor não se lerem”, formadas por digressões mirabolantes que não acrescentam ao desenrolar da história de vida de Ludovina, ainda mais se considerarmos que “a Camilo, como a Dostoievski, impressionava, sobretudo, o mistério do sofrimento dos inocentes” (COELHO, 2001, v.2, p.206). Acontece, portanto, mais uma demonstração de domínio diante do que se está escrevendo, uma vez que se pode até mesmo escolher em que momento as tais cinco páginas serão lidas, assim como a constante inserção de digressões.

As digressões em *O que fazem mulheres* são marcantes devido ao próprio subtítulo da obra (“Considerações Finais”), que esclarece tratar-se de um romance filosófico. Assumir esse *status* logo na capa é uma forma de deixar claro para o público comprador como se pretende abordar o assunto, que já é suficientemente destacado pelo título.

O narrador camiliano age caprichosamente durante toda a narrativa, conforme já demonstramos, e parte desse capricho aparece nas diversas demonstrações de opiniões e histórias que ele faz questão de mencionar em meio aos acontecimentos que giram em torno da vida de Ludovina. Sem nenhum motivo aparente, o narrador insere pequenas histórias, textos ou mesmo opiniões à narrativa principal, demonstrando o poder que tem de organizar o romance.

Lembremo-nos que a interação com o leitor marca o comportamento desse narrador, que também fará uso desse expediente para explorar questões relativas à literatura como um todo através das digressões. Como já apontamos, a metaficção, igualmente, mostra-se presente em *O que fazem mulheres*, e é interessante observar como o narrador explora esse assunto por meio das digressões, o que o aproxima ainda mais dos narradores shandianos.

O narrador de *O que fazem mulheres*, portanto, faz questão de demonstrar seus conhecimentos sobre o romance e as expectativas dos leitores, o que não deixa de ser uma manifestação do poder que seu cargo dispõe. Assim, nos parece que essa característica shandiana da presença do narrador caprichoso fica muito bem marcada neste romance camiliano, que, mesmo sem grandes manipulações por parte do narrador no que diz respeito à cronologia, demonstra como tem controle sobre o que é ali apresentado.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 18 ed. São Paulo: Ática, 1992.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas*. Volume II. Romances/Novelas (II) — A Neta do Arcediogo, Onde está a felicidade?, Um Homem de Brios, Lágrimas Abençoadas, Cenas da Foz, Carlota Ângela, Vingança, O Que Fazem Mulheres. Porto: Lello & Irmão, 1983.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2001, 2 v.

FRIER, David. *As (Trans)Figurações do Eu nos Romances de Camilo Castelo Branco (1850-1870)*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2005.

PAVANELO, Luciene Marie. “O olhar camiliano sobre o contexto literário oitocentista: metalinguagem e paródia em *O Que Fazem Mulheres*”. *Revista Desassossego*, v. 1, pp. 1-12, 2009.

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.

SILVA, João Paulo Braga Correia da. *Retórica da ficção: a construção da narrativa camiliana*. 2011. 428f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) — Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2013.

Submetido em: 11/07/2016

Aceito em: 05/09/2016

## DE VOLTA À NEGRITUDE: DAS ORIGENS A ALGUNS DESDOBRAMENTOS

### *BACK TO BLACKNESS: FROM ITS ORIGINS TO SOME OUTCOMES*

Dayane de Oliveira Gonçalves<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo objetiva fazer uma breve reconstrução histórica do caminho percorrido pela negritude, desde a sua origem até as problematizações acerca do conceito, no que dizem respeito a uma “essência” do homem negro e a uma proposta de literatura “autenticamente africana”, passando por diversos desdobramentos e pela influência negritudinista na poesia africana de língua portuguesa. A respeito dessa, também é pretensão deste artigo refletir sobre os seus pontos de aproximação e de divergência com as diferentes facetas da negritude.

Palavras-chave: negritude; africanidade; poesia africana de língua portuguesa.

**ABSTRACT:** This paper aims to draw a brief historical reconstruction of the path taken by blackness from its origin to the controversies that permeate this concept. The purpose here is to discuss from a type of “essence” of black men and a “genuinely African” literature proposal to its several outcomes and the influence of blackness on the African Lusophone poetry. In this regards, this paper also intends to reflect about both the points of approach and divergence between blackness multiple facets.

Keywords: blackness; africaness; African Lusophone poetry.

### 1. NEGRITUDE: DE VOLTA ÀS ORIGENS

Do encontro em Paris, no início da década de 1930, entre, principalmente, três intelectuais negros – Aimé Césaire, da Martinica, Léopold Sédar Senghor, do Senegal, e Léon-Gontran Damas, da Guiana Francesa — surgiu o jornal *L'étudiant Noir* (*O estudante negro*) em 1934. Este foi o primeiro ímpeto do que mais tarde se transformou no movimento da negritude, manifestação literária de caráter revolucionário, anticolonial e antirracista, cuja proposta era promover um momento de tomada de consciência de ser negro e de assunção dessa identidade negada no

---

<sup>1</sup> Graduanda, UFOP.

processo da colonização, através da afirmação racial e de um retorno às raízes da cultura africana. O jornal, cujo nome se explica por ter sido criado por estudantes negros na Europa, nasceu dois anos após a revista *Légitime Défense* (*Legítima defesa*), de 1932, organizada por estudantes negros antilhanos, que se extingue antes mesmo do seu segundo número, tendo sido proibida pela polícia. *L'étudiant Noir*, assim como fazia *Légitime Défense*, condenava as políticas de assimilação cultural, as práticas de opressão colonial e o racismo.

Embora o *L'étudiant Noir* tenha sido um marco do surgimento da negritude, cabe dizer que o movimento só seria batizado com esse nome alguns anos mais tarde, em 1939, quando é publicada a primeira versão da obra-prima de Aimé Césaire, o extenso poema-manifesto *Cahier d'un Retour au Pays Natal* (*Diário de um retorno ao país natal*), no qual, pela primeira vez, irrompe a palavra “negritude”, inserida dentro de uma tentativa de conceituação metafórica que faz o poeta:

[...] minha negritude não é uma pedra, sua surdez lançada contra o clamor do dia / minha negritude não é uma mancha de água morta sobre o olho morto da terra / minha negritude não é uma torre nem uma catedral / ela mergulha na carne rubra do solo / ela mergulha na carne ardente do céu / ela perfura o abatimento opaco com sua reta paciência. (CÉSAIRE, 2012, p. 65)

Faz-se necessário reconhecer, também, que o contexto em que se encontraram Césaire, Senghor e Damas ajuda a compreender a necessidade do surgimento do movimento. Eram jovens negros pertencentes à elite de seus países. Não por outro motivo é que podiam estar em Paris, para onde foram a fim de realizar os estudos superiores. Foi em terras europeias, portanto, que os três puderam sentir na pele o lugar e a forma de tratamento reservados ao homem negro. Ainda que fossem membros de uma classe privilegiada, estavam marcados pelo estigma da cor, a qual não se pode esconder. Desse modo, imerso em uma atmosfera racista, de subalternidade, o homem negro, “insultado, avassalado, reergue-se, apanha a palavra

‘preto’ que lhe atiraram qual uma pedra; reivindica-se como negro, perante o branco, na altivez” (SARTRE, 1968, p. 98).

Essa subversão de valores através do processo de revalorização, a qual ilustra Sartre, torna-se uma das marcas da negritude. Inicialmente influenciada pelo surrealismo e pelo marxismo, a negritude propõe a subversão da lógica ocidental e do sistema de produção do capitalismo, entre tantas outras. No *Cahier d’un Retour au Pays Natal*, Césaire materializa essas subversões. O poeta evoca a loucura, impingindo-lhe um valor positivo. Recusa o domínio das técnicas de produção ocidentais — como forma de negar as opressões do capitalismo —, opondo a elas uma conexão telúrica com a natureza. O poema abusa do surrealismo para, a todo momento, expressar o repúdio à política assimilacionista: “Porque vos odiamos a vós e à vossa razão, reivindicamos a demência precoce e a loucura flamejante do canibalismo tenaz” (CÉSAIRE, 2012, p. 35).

A influência do surrealismo é importante, sobretudo, nesse momento das subversões. A poesia negritudinista, embora tenha sido construída a partir da língua do colonizador, apossa-se dos fundamentos da vanguarda europeia como instrumento para explodir a língua francesa. Sartre reconhece que “com Césaire, a grande tradição surrealista se arremata, assume seu sentido definitivo e se destrói: o surrealismo, movimento poético europeu, é tomado aos europeus por um negro que o volta contra eles e lhe consigna uma função rigorosamente definida” (SARTRE, 1968, p. 113). Assim também afirma Césaire, em entrevista para René Depestre:

Non renego as influências francesas. Quer eu queira ou não, sou um poeta de expressão francesa e é evidente que a literatura francesa me influenciou. Mas aquilo sobre o que eu insisto é que houve, a partir dos elementos que me eram fornecidos pela literatura francesa, um esforço para a criação de uma língua nova, capaz de exprimir a herança africana. [...] Estava pronto a acolher o surrealismo porque ele era um instrumento que dinamitava o francês. Ele lançava tudo aos ares. (CÉSAIRE apud DEPESTRE, [19-?], n.p.)

A subversão, não se deve esquecer, começa primeiramente pela intitulação do movimento: *négritude*. O termo se origina do francês *nègre*, que carrega um caráter depreciativo e desdenhoso ao se referir ao homem negro, e se contrapõe a *noir*, que, por sua vez, seria a forma respeitosa. Césaire, ao escolher uma derivação do *nègre*, inverte o sentido vigente e dá ao termo um novo significado. Dessa forma, o poeta definiu a negritude assim: “uma revolução na linguagem e na literatura que permitiria reverter o sentido pejorativo da palavra negro para dele extrair um sentido positivo” (CÉSAIRE *apud* BERND, 1988, p. 17). Foram esses atos subversivos que fundamentaram a concepção de negritude construída por Césaire, que constitui uma das duas principais em que o movimento se dividiu.

## 2. NEGRITUDE FRAGMENTADA: AIMÉ CÉSAIRE E LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

Segundo Carlos Moore (2010), a negritude surge da união de esforços entre os seus três principais porta-vozes — Césaire, Damas e Senghor —, mas, tão logo nasce, ela se fragmenta em duas orientações divergentes: uma, percorrida por Césaire e Damas, e a outra, em oposição, por Senghor. Moore afirma que Césaire e Damas teriam se apoiado no marxismo para sustentar uma negritude de caráter político mais radical, que defendia a emancipação de todas as colônias da África e da Ásia, embora tivessem um posicionamento contraditório em relação às colônias francesas do Caribe, para as quais só desejavam a autonomia. Para os dois, não poderia haver emancipação sem confronto, e o fundamental seria lutar contra toda forma de opressão, contra a alienação cultural e o racismo, por meio de uma afirmação racial que se daria em convergência com um retorno às raízes da civilização africana. Senghor, por outro lado, construía uma negritude que se opunha à independência das colônias. Para ele, seria possível uma coexistência pacífica entre a civilização colonizadora e a colonizada. Esse traço emerge da poética de Senghor, na qual expressa o perdão aos

colonizadores, o desejo de reconciliação e a fraternidade entre o mundo negro e o mundo branco, bem como a sua relação com a religião católica. O perdão, a fraternidade e a adoração ao Deus católico podem ser constatados no poema “Neve sobre Paris”: “Meu coração, Senhor, derreteu-se como a neve sobre os telhados de Paris / Ao sol da tua doçura. / Suavizou-se para com os meus inimigos, para com os meus irmãos brancos sem neve” (SENGHOR, 1969, p. 28).

Importa saber, ainda, que para Senghor a efetivação de uma “Civilização do Universal” (SENGHOR *apud* MOORE, 2010, p. 21) só poderia ocorrer através de uma mestiçagem cultural, que preencheria a incompletude do mundo negro e do mundo branco. É com esse propósito de integração que ele sugere o casamento entre a lógica — como sendo um valor propriamente do europeu — e a emoção — como um valor próprio do negro — na polêmica afirmação de que “a emoção é negra e a razão é helênica” (SENGHOR *apud* MOORE, 2010, p. 21).

Essa divisão dicotômica que faz Senghor é problemática a partir do momento em que cria uma negritude essencialista, para a qual o negro possuía uma “alma negra”, o que justificaria que o homem negro possuísse uma maior sensibilidade, sensorialidade e comunhão com as forças cósmicas, como se a esse homem coubesse o “privilegio” de se conectar com o universo através de um processo simbiótico. Uma vez que essa aceção reforça os valores místicos e espirituais próprios do homem negro em oposição aos valores próprios do homem branco, essa negritude essencialista é responsável por fortalecer o estereótipo do negro primitivo, incapaz de ser racional e, portanto, de atingir um elevado conhecimento científico e tecnológico. Esse ponto de vista constituiria, deste modo, uma espécie de racismo às avessas.

Senghor não poupou esforços para manter a negritude restrita “ao campo puramente literário e estético” (MOORE, 2010, p. 22). Césaire, por outro lado, sobretudo no pós-guerra, momento em que as empreitadas anticolonialistas haviam tomado um novo fôlego, continuou a levar a negritude para uma concepção mais

ideológica e política. Entretanto, anos mais tarde, o poeta reconheceu ter sido um erro: “Sou a favor da negritude do ponto de vista literário e como ética pessoal, mas eu sou contra uma ideologia fundada na negritude. [...] quando uma teoria, digamos literária, se coloca a serviço de uma política, acredito que ela se torne infinitamente detestável” (CÉSAIRE *apud* DEPESTRE, [19-?], n.p.). Foi também nesse momento pós-guerra que Césaire se emancipou da ideologia marxista. Motivado pelos ideais renovadores de Frantz Fanon e Cheik Anta Diop, o martinicano escreveu a Carta a Maurice Thorez — influenciado, sobretudo, pela teoria fanonista de que o racismo seria um fenômeno autônomo que não poderia ser meramente diluído na “luta de classes” —, da qual vale destacar o seguinte trecho, em que Césaire justifica a autonomia da negritude em relação ao marxismo, negando a subordinação daquela a esse: “Não é a vontade de lutar a sós ou de desdenhar qualquer aliança. É a vontade de não confundir aliança com subordinação. Solidariedade com renúncia” (CÉSAIRE *apud* MOORE, 2010, p. 29).

Quando Senegal tornou-se independente, no ano de 1960, Senghor — sem renunciar à sua nacionalidade francesa — tornou-se o primeiro presidente. Moore afirma que o senegalês permaneceu em perfeita concordância com a França, deixando evidente que “a negritude lhe serviria como cortina de fumaça” (MOORE, 2010, p. 30). Seu governo teria escondido “não somente seu rosto assimilacionista, seu hábil oportunismo político, mas também a sua proposta de cooperação submissa com o neocolonialismo imperial” (MOORE, 2010, p. 30). Durante os vinte anos em que Senghor foi presidente, permaneceu o silêncio de Léon Damas e de Aimé Césaire.

No final da década de 1980, na qual morreram Cheikh Anta Diop e Damas, Césaire pronunciou seu último discurso a respeito de uma teorização sobre o movimento. Nele, o poeta apresentou uma conceituação que pode ser tomada como definitiva:

[...] a Negritude, em seu estágio inicial, pode ser definida primeiramente como tomada de consciência da diferença, como memória, como fidelidade e solidariedade. Mas a Negritude não é apenas passiva. Ela não é da ordem do

esmorecimento e do sofrimento. [...] A Negritude resulta de uma atitude proativa e combativa do espírito. Ela é um despertar; despertar de dignidade. Ela é uma rejeição; rejeição de opressão. Ela é luta, isto é, luta contra a desigualdade. Ela é também revolta. [...] A Negritude foi tudo isso: busca de nossa identidade, afirmação do nosso direito à diferença. [...] Eu penso em uma identidade não arcaizante, devoradora de si mesma, mas sim devoradora do mundo, isto é: apoderando-se do presente, para melhor reavaliar o passado e, mais ainda, para preparar o futuro. (CÉSAIRE, 2010, pp. 109-113).

### 3. SOB UM NOVO PRISMA: A NEGRITUDE COMO O TEMPO FRACO DE UMA PROGRESSÃO DIALÉTICA

Em 1948, do meio intelectual francês, emergiu o primeiro ponto de vista “branco-europeu” sobre a negritude. *Orphée Noir (Orfeu negro)*, escrito por um dos maiores nomes da literatura francesa, Jean-Paul Sartre, serviu de prefácio à *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgaxe (Antologia da nova poesia negra e malgaxe)*, organizada por Léopold Senghor. Nesse ensaio, em tons elogiosos, Sartre declara que a poesia negra de língua francesa seria, em seu tempo, “a única grande poesia revolucionária” (SARTRE, 1968, p. 96).

O filósofo aproxima o proletário branco do homem negro em razão de ambos pertencerem à mesma classe oprimida pelo sistema capitalista, mas reconhece de imediato que ao negro cabe, primeiramente, a tomada de consciência de sua raça, pois é necessário que, em um momento anterior ao que todos os oprimidos deverão se unir em um mesmo combate contra a opressão de classe, haja a luta contra a opressão de raça, ou seja, contra o racismo. Essa luta marcada pelo momento de tomada de consciência, Sartre reconhece como sendo a negritude, o “momento da separação ou da negatividade: este racismo anti-racista é o único caminho capaz de levar à abolição das diferenças de raça” (SARTRE, 1968, p. 98).

A consciência de raça, na concepção de Sartre, está concentrada na “*alma negra*”. Nesse aspecto, o filósofo francês se aproxima mais da concepção de negritude

senghoriana. O negro precisa encontrar a sua negritude, quer seja de maneira objetiva — nos traços verificados nas civilizações africanas — quer seja de forma subjetiva: “descobrir a essência negra nas profundezas do seu coração” (SARTRE, 1968, p. 99). Nesse sentido, a poesia negritudinista é definida pelo filósofo como “evangélica” e manifesta “a alma negra”, a “negritude reencontrada” (SARTRE, 1968, p. 100). Cabe então, ao negro, “morrer para a cultura branca a fim de renascer para a alma negra” (SARTRE, 1968, p. 108).

Ao dizer que a negritude é um “racismo anti-racista”, Sartre, possivelmente, não quis dar a entender que o movimento era uma cópia inversa do racismo branco. Não se trata de um contradiscurso inversamente proporcional e simétrico, de difundir o ódio do negro sobre o branco ou de impor uma supremacia da raça negra em detrimento da raça branca. Para além disso, trata-se de uma revalorização da raça negra e da negação da assimilação, através de um grito negro que seria suficientemente revolucionário, de modo a ser o único meio capaz de se chegar a uma sociedade sem diferenças de raça. É por esse motivo que Sartre afirmou que a negritude “aparece como o tempo fraco de uma progressão dialética” (SARTRE, 1968, p. 126). Assim sendo, o racismo praticado contra os negros seria a tese, e a negritude a antítese, o momento da negação. Não sendo ela autossuficiente, entretanto, é necessária a formulação da síntese, que é a realização do humano em uma sociedade sem raças. Dessa forma, o filósofo francês sugere que a negritude precisa ser ultrapassada. Ela é importante como acontecimento passageiro, capaz de abalar os alicerces do mundo, não sendo o término, mas o meio — o único possível — que deve ser atravessado para se alcançar o verdadeiro humanismo. Para alcançá-lo, no entanto, é inevitável que a negritude esteja destruída.

#### 4. ECOS DA NEGRITUDE: A POESIA NEGRITUDINISTA NO ESPAÇO DA ÁFRICA LUSÓFONA

O aparecimento da negritude nas literaturas dos países africanos de língua portuguesa é um assunto envolto em controvérsias. Em 1953, o ensaísta angolano Mario de Andrade Pinto afirmou que, por muito tempo, *Ilha de nome santo*, de 1942 — obra poética do são-tomense Francisco José Tenreiro — teria sido a estreia da negritude na língua portuguesa. Esse pressuposto foi reafirmado durante mais de vinte anos por diversos outros nomes (cf. LARANJEIRA, 1992, p. 57). Entre esses nomes, destaca-se o posicionamento de Alfredo Margarido, que em 1978 afirmava, em relação ao *Ilha de nome santo*, que a negritude ocorria “de maneira gritante” (p. 58) nos países africanos lusófonos. Todavia, alguns anos mais tarde, Margarido recua em relação à sua própria afirmação e critica Mario de Andrade por ter conferido um caráter negritudinista ao primeiro livro de Tenreiro, uma vez que o poeta “não possuía suporte histórico, porque o conceito ainda não existia em língua portuguesa na época referida” (MARGARIDO *apud* LARANJEIRA, 1992, p. 58). Portanto, para Margarido, o marco inicial da negritude em língua portuguesa passa a ser o *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa*, de 1953, organizado por Tenreiro e Mario de Andrade, para o qual o poeta da ilha escolhe o poema “Coração em África”.

Também a postura crítica assumida por Salvato Trigo, em 1979, vai em direção contrária àquela que afirma haver negritude em *Ilha de nome santo*, e vai ainda mais além ao afirmar, de forma generalizada, que não há negritude na poesia africana de língua portuguesa. Para Trigo, “poeta da mulatitude” — categoria sugerida por Russel Hamilton — seria uma melhor definição para o poeta são-tomense, ou poeta do “crioulismo” (TRIGO, 1994, p. 7), categoria criada por ele próprio. Para consolidar seu posicionamento, Trigo afirma que a definição dada de negritude por Tenreiro é

simples e vaga, e que a visão a respeito da negritude manifesta no ensaio do são-tomense *Acerca da literatura negra* “não corresponde, na essência, àquela que os seus apóstolos francófonos pregaram” (TRIGO *apud* LARANJEIRA, 1992, p. 61).

É certo que em alguns poemas, como em “Canção do mestiço”, Tenreiro encarna a figura do “poeta da mulatidade”. Nos versos “Nasci do negro e do branco / e quem olhar para mim / é como se olhasse para um tabuleiro de xadrez” (TENREIRO, 1994, p. 27), o eu-poético evidencia um orgulho não excludente de uma de suas duas origens. Ao contrário, o orgulho é reiterado quando ele diz ter “uma alma feita de adição” (p. 27). O poema, claramente, não pode ser classificado como negritudinista, embora se possa pensar que o desejo de mestiçagem cultural do eu-poético se assemelhe, em alguma medida, com o desejo do eu-poético dos poemas de Senghor, ainda que esse último não seja mestiço. De fato, o poema não se encaixa no parâmetro do orgulho da identidade negra, uma vez que a identidade que o sujeito poético se orgulha de possuir é transitiva: o orgulho de ser negro bem como o orgulho de ser branco está diretamente relacionado com a sua conveniência, o que fica expresso nos versos: “Quando amo a branca / sou branco... / Quando amo a negra / sou negro” (p. 28).

É precipitada, de todo modo, a conclusão de que não há negritude em *Ilha de nome santo*. No poema que dá nome ao livro, por exemplo, é possível depreender aspectos marcantes da negritude. “Ilha de nome santo” é a maneira como o poeta se refere à ilha onde nasceu, a Ilha de São Tomé, da qual trata o poema de pura exaltação, em versos livres. O poema é um hino à terra natal e ao seu povo. O poeta dá destaque, através de um processo descritivo, para as riquezas, para os costumes e para as belezas do lugar, onde as variadas plantações perdem-se de vista e morrem na quebra de um “mar azul como céu mais gostoso de todo o mundo!” (TENREIRO, 1994, p. 53). Na última estrofe, o poeta destaca que, ainda que a ilha tenha sofrido as interferências da colonização, ela é a “terra de homens cantando vida que os brancos jamais souberam” e “terra do negro leal forte e valente que nenhum outro” (p. 54). Nesses

versos fica evidente a negritude exaltada, através da posituação de uma cosmovisão negra, a partir do negro que canta a vida e pela adjetivação dos negros com valores que seriam mais presentes neles do que nos homens de outras raças. Portanto, se não havia ainda suporte histórico que legitimasse uma influência da negritude francófona, parece certo afirmar que já havia uma formulação estética na poesia de Tenreiro com aspectos convergentes aos fundamentos do movimento francófono, mesmo que esse ainda não fosse reconhecido como “negritude” no espaço da África lusófona.

Se por um lado, a poesia do são-tomense gera essa tensão acerca de sua classificação — negritudinista ou não —, por outro lado, em Moçambique, na década de 1960, quando os ânimos do nacionalismo estão aflorados em razão do início da Guerra da Independência de Moçambique, emerge uma poesia na qual a presença da negritude não pode ser negada. José Craveirinha, primeiro autor africano a ganhar o *Prêmio Camões*, em 1991, assim como Tenreiro, era filho de pai português e mãe africana. Em sua poesia, contudo, é a identidade africana e o orgulho da raça negra que sobressaem. Seu primeiro livro publicado é *Xigubo*, de 1964, ano que marca o início da guerra pela libertação nacional. Coincidência ou não, *xigubo* é uma expressão do xi-ronga, língua falada pela mãe do poeta, a qual designa uma dança guerreira tradicional, que inicia ou finaliza uma batalha. O uso da expressão em xi-ronga que dá título ao livro não é um caso isolado. São recorrentes os aparecimentos dos termos em língua nativa, o que pode ser entendido como uma estratégia de romper com o uso homogêneo do português, como forma de marcar a resistência à imposição cultural, assim como fez Césaire, que também usou de forma estratégica o surrealismo para dinamitar a língua do colonizador.

A negritude assumida se apresenta em diversos momentos de *Xigubo*. No poema “Manifesto”, o sujeito poético, empoderado, glorifica a beleza do seu corpo negro, estabelecendo um novo padrão de beleza, contrário ao padrão ocidental: “Oh! / Meus belos e curtos cabelos crespos / [...] E minha boca de lábios túmidos / cheios da bela

virilidade ímpia do negro / [...] Ah, Mãe África no meu rosto escuro de diamante / de belas e largas narinas másculas” (CRAVEIRINHA, 1980, pp. 33-34). No mesmo poema, o sujeito poético faz transparecer a sua ligação com o cosmos, característica que é também marcante no *Cahier d'un Retour au Pays Natal*. No poema de Craveirinha, essa ligação aparece nos versos: “e minhas maravilhosas mãos escuras raízes dos cosmos / nostálgicas de novos ritos de iniciação” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 33). Nesses versos, cabe observar outro traço que se aproxima da poética de Césaire. O sujeito poético mergulha na ancestralidade da África para recuperar seus valores e, por conseguinte, seu orgulho de ser africano, mas a nostalgia que o poeta sente é do futuro, sua orientação é prospectiva. Em outros poemas do mesmo livro, como no “Poema do futuro cidadão”, esse desejo de mudança e de construção de um futuro novo e diferente é ainda mais marcante. É também interessante observar em “Manifesto” um outro traço estético que rememora a poesia de Césaire. O sujeito poético subverte, através do processo de revalorização, alguns termos que eram usados de forma pejorativa pelo colonizador, tais como “bréu”, para se referir à cor negra do homem africano, e “selvagem”, para se referir a um comportamento que se oporia ao do homem ocidental e civilizado. Assim, Craveirinha retoma esses termos em sua poesia e os converte em adjetivos com carga positiva, nos versos: “o cálido encantamento selvagem da minha pele tropical” e “Oh! E meu peito da tonalidade mais bela do bréu” (p. 34).

Entre Aimé Césaire, Francisco José Tenreiro e José Craveirinha, uma outra aproximação pode ser observada em poemas como “Cahier d'un Retour au Pays Natal”, “Mãos” e “África”. Nos três textos, nota-se a negação de uma sabedoria tecnicista, própria do homem ocidental, em favor da valorização de uma outra sabedoria, que seria intrínseca ao homem negro, que estaria conectado com o cosmos e em uma relação de comunhão com a natureza. Em Césaire:

Os que não inventaram nem a pólvora nem a bússola / que nunca souberam domar o vapor nem a eletricidade / os que não exploraram nem os mares nem o céu / mas aqueles sem os quais a terra não seria a terra / gibosidade tanto mais benfazeja quanto mais a terra deserta a terra / silo onde se preserva e amadurece o que a terra tem de mais terra. (CÉSAIRE, 2012, pp. 63-65)

#### Em Tenreiro:

Mãos pretas e sábias que nem inventaram a escrita nem a rosa-dos-ventos / mas que da terra, da árvore, da água e da música das nuvens / beberam as palavras dos corás, dos quissanges e das timbilas que o mesmo é / dizer palavras telegrafadas e recebidas de coração em coração. / Mãos que da terra, da árvore, da água e do coração tam-tam / criastes religião e arte, religião e amor. (TENREIRO, 1994, p. 64)

#### E em Craveirinha:

E aprendo que os homens que inventaram / a confortável cadeira eléctrica / a técnica de Buchenwald e as bombas V2 / acenderam fogos de artifício nas pupilas / de ex-meninos vivos de Varsóvia [...] mas já não ouvem a subtil voz das árvores / nos ouvidos surdos do espasmo das turbinas / não lêem nos meus livros de nuvens / o sinal das cheias e das secas / e nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos / extinguiu-se a eloquente epidérmica beleza de todas / as cores das flores do universo. (CRAVEIRINHA, 1980, pp. 16-17)

## 5. A NEGRITUDE NA MIRA DA CRÍTICA: RENÉ DEPESTRE E WOLE SOYINKA

A negritude também foi alvo de muitas críticas, sobretudo na década de 1980. É em 1980, precisamente, que René Depestre, poeta e ativista político haitiano, escreveu o ensaio *Bonjour et Adieu à la Négritude* (*Bom dia e adeus à negritude*), em que se concentram diversos apontamentos problematizadores que dizem respeito ao movimento, sob a ótica do marxismo. O haitiano afirma que a ideologia escravista teria criado as categorias raciais, que deram origem a uma dupla simplificação: “membros de diferentes nações europeias e diferentes condições sociais foram feitos brancos, e

membros de diferentes etnias africanas e diferentes condições sociais foram feitos negros por um dogma racial desvalorizador” (DEPESTRE, [19-?], s.n.). Essa dupla simplificação seria uma forma estratégica de fragmentar a luta de classes, que deveria ser a verdadeira luta de todos os oprimidos, brancos e negros. Era inconcebível, para Depestre, que o aspecto mais superficial do homem, ou seja, a sua cor, tivesse se tornado a essência do processo de tomada de consciência racial: a negritude. Dessa forma, o caráter essencialista desse movimento, sobretudo propagado por Senghor, é o ponto central da crítica do haitiano. O próprio Césaire, em entrevista concedida a Depestre (2016), também na década de 1980, reconhece e afirma concordar com o ponto de vista dos que criticam certos usos que foram feitos da negritude, por exemplo, a negritude baseada em uma essência negra; o martinicano declara que não renega a negritude, mas que tem para ela olhos mais críticos.

Depestre, quando escreveu o ensaio, acreditava que o par “classe/raça” estava com os seus dias contados. Para ele:

Os traços dos novos tipos sociais que vão substituir brancos e negros se desenham, timidamente desfigurados, nas gestações atroztes da história. Pode-se, entretanto, estar certo de uma coisa: não é o mito odiosamente homicida de “raça”, mas a força e a beleza de uma solidariedade irrestrita que tem chances de unificar os povos do planeta com o odor de maré de uma nova ordem redentora da economia, da cultura e da comunicação. (DEPESTRE, [19-?], s.n.)

Sendo assim, a ideologia da negritude não poderia vigorar; seria necessário que a categoria da raça desaparecesse. Não haveria, assim, negritude para amanhã.

Também o escritor e ativista político nigeriano Wole Soyinka, primeiro africano a ganhar um *Prêmio Nobel de Literatura*, em 1986, fez as suas críticas à negritude, mas cabe aqui um recorte para focar estritamente nas críticas de Soyinka que dizem respeito aos impactos que o movimento causou na literatura africana. O caráter essencialista da negritude, o qual buscava a expressão da “alma negra”, levou a uma padronização do que seria uma literatura “autenticamente africana”, resultando em

uma estética que não considerava autêntica a literatura não afeita aos padrões negritudinistas, isto é, que não contemplasse a expressão da essência racial negra. Contra essa corrente, ergue-se a literatura de Soyinka, com “uma perspectiva mais ampla, embora seu discurso seja claramente o de um membro da raça negra e de um filho do continente africano” (REIS, 2011, p. 85). Portanto, para Soyinka é inaceitável que a negritude tome para si a imagem de um negro primitivo, que só seria capaz de produzir uma literatura de formas simples e enraizada no folclore africano. Para o nigeriano, essa seria uma literatura que ofereceria menos resistência, uma vez que estariam fazendo um tipo de literatura já esperado pela Europa. Além disso, a glorificação idealizada da raça negra teria sido um grande erro, a partir do momento em que resultou em uma visão acrítica da África. A literatura de Soyinka também é uma literatura da valorização da raça negra, contudo, realizada de um ponto de vista mais crítico: “as atenções se voltam para a dimensão política da cultura e para a necessidade de redescobrir as culturas nativas e, ao mesmo tempo, articulá-las à cultura europeia” (REIS, 2011, p. 89). Desse modo, Wole Soyinka estaria inscrito em uma “Pós-negritude”, não no sentido temporal do prefixo, de “vir depois de”, mas no sentido de ultrapassar, de “ir além”, de tratar-se de uma negritude revisada e, portanto, mais crítica (p. 88).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, compreende-se que a negritude foi importante e obteve êxito enquanto movimento literário e cultural, mas a tentativa de alçar um voo mais alto, como ideologia de Estado, foi desastrosa, o que ficou comprovado pela frustração popular nas duas décadas em que Léopold Sédar Senghor foi presidente de Senegal e também pela própria retratação de Césaire, nos anos 1980, ao confessar o equívoco cometido de tentar levar a negritude ao patamar de ideologia política.

Quanto à querela da negritude nos países africanos de língua portuguesa, pode-se entender que *Ilha de nome santo* não seja mesmo um livro negritudista, mas um livro com focos esparsos de negritude. Por outro lado, *De coração em África*, de 1964, o qual inclui o poema homônimo — comentado anteriormente — pode ser inscrito na categoria da negritude. Também, quanto a *Xigubo*, do mesmo ano, de autoria do moçambicano José Craveirinha, não restam dúvidas de que se trata de um livro concentrado em poesias bem marcadas pelas características da negritude francófona.

Por último, vale observar como o aspecto essencialista da negritude sempre foi o principal alvo das críticas que a atingiram e é, portanto, o ponto de convergência entre a crítica de Soyinka e Depestre. A respeito dos posicionamentos de Sartre e Depestre, é curioso notar como, através de caminhos distintos — o francês pelo caminho da afirmação da negritude essencialista e o haitiano pelo caminho da rejeição —, ambos chegaram a uma mesma conclusão a respeito da necessidade de ultrapassar a negritude, a fim de vencer a dupla alienação: a de raça, em primeiro lugar, e, em seguida, a de classe, a ser vencida através de todos os oprimidos, contra os opressores. Sendo assim, o posicionamento dos dois pode ser sintetizado na conclusão de Depestre, de que não há negritude para amanhã: “Caliban, o homem das boas tempestades da esperança, viu o Orfeu negro da sua juventude voltar dos infernos com uma fada sem vida nos braços...” (DEPESTRE, [19-?], s.n.). Essa fada a qual se refere Depestre não é outra que não a própria negritude.

## REFERÊNCIAS

BERND, Zilé. *O que é negritude?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*: Diário de um retorno ao país natal. Trad. de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. *Discurso sobre a negritude*. Trad. de Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. Lisboa: Edições 70, 1980.

DEPESTRE, René. *Bom dia e adeus à negritude*. Trad. de Maria Nazareth Fonseca e Ivan Cupertino. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>> Acesso em: 25 mar. 2016.

LARANJEIRA, Pires. A negritude e a negritude entre os africanos de língua portuguesa. In: LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento, 1992. pp. 51-65.

MOORE, Carlos. Negro sou, negro ficarei. In: CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a negritude*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. pp. 7-38.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Por uma literatura africana. In: REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011. pp. 79-106.

SARTRE, Jean-Paul. Orfeu negro. In: SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968. pp. 93-129.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Poemas*. Trad. de Gastão Jacinto Gomes. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.

TENREIRO, Francisco José. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

TRIGO, Salvato. Prefácio. In: TENREIRO, Francisco José. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994. pp. 7-14.

Submetido em: 30/07/2016

Aceito em: 23/08/2016

## VAMOS NÓS AO NOSSO REINO

### LET US GO TO NOSSO REINO

Filipe Reblin<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir da narração de benjamim, uma criança que vagueia entre o mundo mágico que ele mesmo (re)cria, temos contato, em *o nosso reino* (2004) de valter hugo mãe, com uma narrativa que carrega referências múltiplas, numa grande busca pelo singular. Nosso objetivo neste artigo é levantar uma possível leitura acerca do que nos é apresentado no texto.

Palavras-chave: literatura portuguesa; valter hugo mãe; *o nosso reino*.

**ABSTRACT:** It is through benjamin, a child who wanders between the magical world that he (re)creates, that we have contact, in *o nosso reino* (2004) by valter hugo mãe, with a narrative full of multiple references, in a big search for the singular. Our goal in this article is to propose a possible reading of the text.

Keywords: Portuguese literature; valter hugo mãe; *o nosso reino*.

#### VENHA A NÓS O NOSSO REINO

É impossível começarmos uma fala sobre valter hugo mãe<sup>2</sup> sem deixar um estranhamento presente. Na obra *o nosso reino* (2012 [2004]), esse estranhamento se dá por diversos fatores: uma escrita toda em minúscula, o uso das pontuações<sup>3</sup> e, claro, o enredo parodiado.

---

<sup>1</sup> Doutorando, UFPR. Texto apresentado originalmente no IV Colóquio do Centro de Estudos Portugueses da UFPR, "Poetas d'Orpheu, Futuristas e tudo!".

<sup>2</sup> Optamos por usar a grafia minúscula, conforme os textos do autor. O mesmo ocorre com os nomes dos personagens e da obra.

<sup>3</sup> Cabe aqui tentarmos explicitar o que o autor, conforme entrevistas e falas (os *links* para as entrevistas se encontram nas referências ao fim do texto), diz acerca do uso das palavras e de pontuação sem exclamações e interrogações. O primeiro ponto tem relação com a percepção, por parte do autor, que o uso de minúsculas cria uma aceleração, por ele desejada, no decorrer da leitura feita pelo leitor. É de sua vontade que o leitor se precipite. Além disso, ele acredita que, em uma obra

Queremos, de partida, guiados pelas palavras do próprio autor, verificar a sua relação com a obra, a partir de uma entrevista dada, em 2008, a Isabel Coutinho, da Revista Ípsilon:

Ao fim de dois dias, um domingo, com-ple-ta-mente moído do cére-bro, prestes a entrar numa depressão e a tele-fonar ao pro-fes-sor a dizer “não vou fazer mestrado, não con-sigo escr-ever uma linha sobre isto, estou sem cabeça”, vi subita-mente no ecrã do com-puta-dor um doc-u-mento que dizia “era o homem”. Abri e tinha uma única frase: “era o homem mais triste do mundo.” [Primeira frase do seu primeiro romance: “era o homem mais triste do mundo, como numa lenda, diziam dele as pes-soas da terra, impres-sion-adas com a sua expressão e com o modo como par-tia as pedras na cabeça e abria bichos com os dentes tão cani-nos da fome.”] Não sei se foi a lig-ação mág-ica ao que eu estava a sen-tir, a minha vida ali parada, prossegui aquela frase até às 52 pági-nas escritas. *Fui levado pela mão por aquele texto. Acabei “o nosso reino” e fiquei tão obcecado que ime-di-ata-mente come-cei a escr-ever “o remorso de bal-tazar serapião.”* (MÃE, 2008, p. 9, grifo nosso)

Cabe apontarmos que mãe se refere ao *nosso reino* como “texto”, o que nos encaminha para a percepção de como a obra ultrapassa a questão de ser apenas um romance, sendo uma construção estética<sup>4</sup>, em que há múltiplas fusões de gêneros, tanto literários como não-literários.

*o nosso reino* não possui, aparentemente, a função de ser uma explicação, justificação ou mesmo condenação do Estado Novo (1933 – 1974) e todas as relações advindas de sua presença nos mais diversos campos: religioso, social e ético. Parece que estamos de frente a um trabalho autoral que recria, de forma parodiada, uma época na qual personagens se relacionam em um paradoxal mundo estabelecido sob a égide religiosa, em que salvação e pecado travam uma luta constante e atroz.

---

literária, todas as palavras possuem a mesma importância. Outro ponto tem relação com um desejo de tirar da escrita as formalidades, trazendo características oralizantes, que irão cobrar do leitor um olhar mais aprofundado com relação às interpretações. (MÃE, 2008)

<sup>4</sup> Não é nosso interesse aqui, por questões temporais, aprofundar conceitos estéticos e literários acerca do Pós-Modernismo. No entanto, nos salta aos olhos como na obra em análise vários pontos convergem para que possamos ‘classificar’, ou melhor, localizar o texto nessa seara. Afinal, é um dos pontos deste modelo a reconstrução de realidades, conforme encontramos em *o nosso reino*.

Toda a ação se passa numa vila, inominada, que tem a pesca como base de renda e cultura. Podemos chegar, talvez com um pouco de esforço, a uma ideia de que o texto possa, de alguma forma, refletir aspectos autobiográficos. Transcrevemos suas palavras na entrevista à Isabel Coutinho:

Cresci muito cal-ado. O que me entret-inha eram as con-ver-sas dos out-ros. *Fui guardando per-son-agens den-tro da cabeça, tonal-i-dades*. Aquilo que mais me impres-siona tem que ver com as pes-soas mais sim-ples, que aparente-mente pare-cem menos dotadas para a luta da vida e que vis-tas de perto são as mais resistentes.

*Vivo na parte pis-catória de Vila do Conde, nas Cax-i-nas, o espaço mais agreste [ver reportagem nes-tas pági-nas]. Vivo lá desde os 9 anos e ali as pes-soas são endure-ci-das. Quem não os entende acha que são más pes-soas, mal-educados ou bru-tos. Há quem tenha medo. Vis-tos de perto são pes-soas impres-sio-n-antes porque são roche-dos humanos. Per-dem famil-iares no mar. Há gente que perde marido e fil-hos num ano. Ficam soz-in-has e sobre-vivem com um mutismo, uma dig-nidade impres-sio-n-ante. Con-tin-uam a sair à rua, a lavar-se, a pentear-se. Vestem um preto inte-gral, não se vê outra cor no corpo, assis-tem às mis-sas, com-pram o pão, param cinco min-u-tos a con-ver-sar seja com quem for, existe uma pro-fun-di-dade na imagem dessas mul-heres que me impres-siona.*

*As con-ver-sas delas são entre o desajeitado e o impor-tante. Procu-ram maneiras de explicar as coisas mais insondáveis e inex-plicáveis e nessa busca dizem coisas incríveis. Assisto a isto quando vou bus-car o pão ou quando me sento no café — aquela gente, sem qual-quer tipo de ter-apia, sem ajuda de psicól-o-gos, de psiquia-tras, muitas delas anal-fa-betas, o esforço que fazem para se faz-erem enten-der e sobre-tudo para sub-si-s-tir... Isto porque acima de todas as coisas existe aquela importân-cia de se estar vivo, que eu não percebo. Se eu fosse uma mul-her de 50 anos a quem qua-tro fil-hos e um marido mor-ressessem num mês de Novem-bro no alto mar eu tombava de uma ponte abaixo. Mas elas sobre-vivem. Sabem qual-quer coisa que nós não sabemos. (MÃE, 2008, p. 6, grifo nosso)*

É interessante perceber como a criação literária, não apenas em mãe, é tida como uma forma de potencializar transformações no autor, assumindo um caráter autobiográfico. A entrevista aponta sobre as pessoas que convivem ou estão no convívio do autor há tantos anos; ora, os personagens presentes na vila sem nome são, de certa forma, implicitamente provenientes dessa relação. O espaço físico e social presente em *o nosso reino* e que serve como pano de fundo para a construção literária,

em muito lembra o lugar em que ele vive. Assim, é possível que o menino benjamim, protagonista e narrador de *o nosso reino*, seja uma projeção do autor. Sobre essa questão da presença do autor na obra, Wayne C. Booth diz: “Embora o autor possa, em certa medida, escolher seus disfarces, não pode nunca desaparecer.” (1980, p. 38)

Todas essas ideias podem ser apenas conjecturas sem nexos e, de fato, vivemos sempre atrás de mirabolantes explicações para o que nos cerca, ou mesmo para o que é produzido numa escrita literária. No entanto, algumas coincidências são latentes: o autor vive (e viveu) em espaços que muito se assemelham ao da obra; passou, enquanto criança, pelo período pós-25 de abril (término do período salazarista). É possível, portanto, inferirmos que benjamim seja um personagem que foi modelado a partir do percurso biográfico do autor. Isso se pauta no que o próprio escritor disse, em entrevista ao Diário de Notícias, para Isabel Lucas, em 31 de julho de 2008: “Os meus livros, quando os começo, nunca são autobiográficos, mas no fim são completamente. São experiências importantes de aprendizagem do outro [...]”

Sendo um autor atual, valter hugo mãe reflete, a partir do seu primeiro romance<sup>5</sup>, um pouco de sua vivência no Estado Novo (nascera em 1971) em Portugal.<sup>6</sup> Utiliza essa época histórica — apesar de não tão distante cronologicamente, mas já com sinais de esquecimento — como pano de fundo da narrativa. Quem nos narra toda

---

<sup>5</sup> *o nosso reino* é o primeiro romance, de outros quatro, que compõem um tema relacionado ao ciclo da vida, sendo esse dedicado à infância. É uma obra que podemos ligar à poesia, gênero pelo qual o autor era antes conhecido e apreciado.

<sup>6</sup> Cabem aqui as palavras do autor em seu blog *casa de ossos*: “não sei se hoje somos livres, sei que quem lutou pela queda do antigo regime sonhou, talvez candidamente, que hoje viveríamos num país de pessoas livres. se tenho dúvidas — eu, um cidadão cuja consciência já se afirma em tempo de democracia —, é porque alguma coisa teima em falhar. acho até que, depois das euforias mais visíveis dos anos 80 e um pouco dos 90, se deu rapidamente lugar ao regresso dos pensamentos de alguma saudade daquilo que deveria ser inimaginável o povo voltar a defender.

como escritor não consigo conter um lado crítico que, não querendo obrigar alguém a pensar como eu, procura levar as pessoas a questionarem-se, talvez a tomarem uma posição, que é o mesmo que solicitar que participem e recusem a inércia. só pelo exercício crítico, provocado mais ou menos pelo reavivar dos temas, se pode manter a memória e esperar que os erros fulcrais do passado não voltem a ser cometidos.”

a ação é um narrador/personagem criança, de nome benjamim, que ora nos apresenta uma visão muito lúcida do que lhe cerca, ora ingênua.

mãe fala em seu blog, *casa de osso*, numa publicação de 25 de abril de 2004:

o meu primeiro romance, «o nosso reino», conta a história de uma criança de oito anos que, angustiada com a questão do divino, se vê torturada num lugar de pobreza e ignorância como eram abundantemente os lugares pequenos do norte do país. a história passa-se ao tempo da revolução, ainda que esta ocorra quase sem produzir efeitos nas consciências pequenas das personagens envolvidas. interessou-me perspectivar o quotidiano de um povo resignado com a pobreza e com os dogmas da igreja, a partir dos quais podemos perceber a anestesia característica do antigo regime; essa receita cruel que promovia a pequenez para defender o poder instalado contra espíritos melhor formados.

Além dos aspectos que já elencamos acerca das “coincidências” entre o narrador infante e o próprio autor, percebemos os traços que, de forma tão contundente, irão ser explorados ao longo da narrativa. Somos postos diante de um tempo e um lugar a partir do olhar de uma criança que é obrigada a existir, pensar e adaptar-se ao contexto imposto a partir do regime ditatorial.

Mesmo não sendo o foco deste trabalho fazer um apanhado mais amplo acerca do que foi o Estado Novo, é impossível não pontuar como essa época — vivenciada por toda a sociedade portuguesa, ainda que com diferentes nuances — provoca em algumas mentes lusitanas em nosso tempo uma nostalgia frente aos valores (políticos, sociais, culturais) que, nessa época, estiveram em evidência. Outros, no entanto, enxergam esse tempo como algo desprezível, principalmente quando se pensa no cerceamento da liberdade imposto.

*o nosso reino* chama nossa atenção para a grande ironia intertextual que nos é lançada pelo título que nomeia a obra, sendo uma referência ao “Pai Nosso”, evocando, assim, a principal oração do cristianismo. Sobre a questão da ironia intertextual, lemos Eco, que diz:

[...] *a ironia intertextual, pondo em jogo a possibilidade de uma dupla leitura, não convida todos os leitores para um mesmo banquete.* Ela os seleciona, e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados. O leitor ingênuo, se por acaso o autor põe em cena um personagem que diz Paris é nossa!, não distingue a remissão balzaquiana e, contudo, pode se apaixonar igualmente por um personagem inclinado ao desafio e à bravata. O leitor informado, ao contrário, “pega” a referência e saboreia sua ironia — não apenas a piscadela culta que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de enfraquecimento ou de mutação de significado (quando a citação se insere em um contexto absolutamente diverso daquele da fonte), a remissão geral ao diálogo ininterrupto que se desenrola entre os textos. (ECO, 2003, p. 202, grifo nosso)

Tradicionalmente, a partir da leitura que se faz do Evangelho de São Mateus, o cristianismo aponta a oração do “Pai Nosso” como uma oração ensinada pelo próprio Jesus e, na qual, pede-se o reino de Deus como parte do regresso de Cristo em Glória. Lemos no título da obra uma quebra desse ideário, já que a noção do reino de Deus é oposta à tradição, uma vez que está posto na terra.

Assim, *o nosso reino* é uma clara forma de hipertexto a partir da tradição bíblica, já que estabelece a relação de dois reinos: o celestial e glorioso, de Deus; e o dos homens. Isso nos encaminha para uma vivência com forte presença religiosa, com práticas e desvios diversos. Recheado de ironia (o que traz certo desconforto, como falamos ao início dessa parte), o título nos conduz para inúmeras leituras, porém, é a vida terrena que nos é mostrada de forma geral, apesar da clara referência ao céu, numa oscilação entre sagrado e profano, divino e terreno.

O título é, de forma recorrente e diversa, utilizado em vários momentos ao longo da narrativa, conforme podemos ver em: “que nesse reino deus habita grande e em amor, partilhando a sua paz intensa com os eleitos [...] e entrar no mundo vinda de sob o reino dos céus” (MÃE, 2012, p. 38), “de perto, muito perto, no meio de nós, no nosso reino” (2012, p. 77), “no nosso reino a hora saltou” (2012, p. 77), “meu precioso menino, tão grande será o teu reino no céu se na terra salvas os martirizados” (2012,

p. 89). Assim, ficamos defronte ao fator de intertextualidade do texto com a oração do “Pai Nosso”.

É perceptível que a intertextualidade em *o nosso reino* assume uma postura de acinte, afinal, valter hugo mãe subverte as referências aos textos com cunho religioso/bíblico, numa provocação de retirada do sacro, transformando os eventos em paródia, num processo iconoclasta. A esse ponto:

A intertextualidade desempenha uma função complexa e contraditória nos processos de homeostase e de mudança do sistema semiótico literário. Por um lado, a intertextualidade representa a força, a autoridade e o prestígio da memória do sistema, da tradição literária: imita-se o texto modelar, cita-se o texto canônico, reitera-se o permanente, cultua-se, em suma, a beleza e a sabedoria *sub specie aeternitatis* ou, pelo menos, *sub specie continuitatis*. Por outro lado, porém, a intertextualidade pode funcionar como um meio de desqualificar, de contestar e destruir a tradição literária, o código literário vigente: a citação pode ser pejorativa e ter propósitos caricaturais; *sob o signo da ironia e do burlesco, a paródia contradita, muitas vezes desprestigia e lacera, tanto formal como semanticamente, um texto relevante numa comunidade literária, procurando por conseguinte corroer ou ridicularizar o código literário subjacente a esse texto, bem como os códigos culturais correlatos, e tentando assim modificar o alfabeto, o código e a dinâmica do sistema literário.* (AGUIAR E SILVA, 1997, p. 632, grifo nosso)

Ainda sobre a intertextualidade, podemos dizer que ela é um dos mais valiosos paradigmas e possui correlação aos elementos que, necessariamente, estão ligados ao conhecimento de um ou vários textos prévios, de onde surge sua recepção na literatura atual. Ela desperta no leitor múltiplas vivências e parte de epígrafes, referências, citações, paráfrases, alusões e resenhas. Ainda que não seja necessária a intertextualidade para a criação de um texto, sabemos que cada um deles possui como base de construção a memória, implicitamente ou não, de outros que o antecedem. Posto isso, não é possível ler *o nosso reino* sem que se perceba ou busque decifrar as inúmeras referências, claras ou escondidas, a outros textos.

Apesar de o título apontar para um contexto de mundo terreno, em que o chegar ao reino dos céus e à vida prometida cumprem uma função de guia, vemos que a narrativa se alonga, de forma pontual, no cotidiano da vida na terra. *o nosso reino* aponta para a relação do divino com o homem, tendo como mensageiro o pequeno benjamim.

#### BENJAMIM, O FILHO DA FELICIDADE NUM MUNDO DE TRISTEZA

É através da constante presença de benjamim, o narrador autodiegético, que a narrativa ganha múltiplas vozes (visto que ao longo do texto vários personagens secundários se tornam co-narradores) e assim, por entre suas memórias emaranhadas pela presença do céu e da terra e estabelecido em um cotidiano que se transforma de acordo com sua imaginação, a obra ganha corpo. É por seu olhar que nos deparamos com as mais diversas figuras e ambientes fantásticos, onde o pecado e a redenção travam uma constante luta. Essa dualidade, nunca solucionada ou com um lado vencedor, é a fonte da (des)orientação dos personagens, numa ação dinâmica e fértil. O texto é construído a partir de uma figura que carrega em si o pueril e o lúcido, o real e o fantasioso, levando-nos para a realidade e superação. benjamim, *grosso modo*, serve como uma simbologia da humanidade, que se observa e se questiona em uma constante indefinição.

Se a base do texto é a realidade (como antes apontamos), o narrador nos leva a perceber uma transfiguração desta, seja pela constante presença de remorso, dúvidas, culpas, vontade de liberdade e perplexidade diante dos desígnios do divino, seja pela incompreensão do que historicamente ocorre e incoerência da sua família ou, mesmo, pelo mundo que ele inventa, cheio de dúvidas. O real é apenas a plataforma que nos faz chegar ao mundo imaginado. Seu relato é cheio de uma supra-realidade, em que vemos a convivência entre duas realidades: a consciente e a imaginada. O

conhecimento, para benjamim, vai além do que é observável porque também é formado por aquilo que se é onírico ou fartamente imaginativo. Basta lembrarmos como são repetidas as palavras “imaginação” e “conhecimento” ao longo de todo o texto.

O que nosso narrador faz é nos passar a sua visão frente ao desconcerto do mundo<sup>7</sup> que ele observa e vive e o absurdo da existência humana, que partem da falha tentativa de normalização e de constantes quebras nela. O ambiente social de benjamim nos é retratado como transgressor: o esfacelamento de sua família (o abandono e a violência dos pais); o questionamento constante de carlos, o ex-combatente; a violência exercida pelo padre filipe, que representa o divino. A tensão existente entre norma e transgressão é rotineira, e a partir da imaginação de benjamim (que a todo momento busca conhecer e cogitar ideias novas), acontece a construção do real, de tal maneira que o seu mundo não é o que acontece mas, sim, aquilo que foi imaginado. O enredo, portanto, é sujeito a uma série de quadros, como episódios, numa soma de ambientes físicos e sociais imaginados que tecem uma narrativa de um mundo que nos é possível conhecer a partir da nossa capacidade de apreender o que fora criado.

Quando somos levados pelas mãos do pequeno para ações/quadros/episódios, seja recuando ou avançando no tempo, podemos vislumbrar — por detrás do seu fado individual — situações políticas e sociais, num determinado contexto histórico nem sempre explicitado, que precisamos averiguar. O mistério e a dúvida se estabelecem, também, a partir deste sentido. Ora o mundo é desvendado, ora ele é encoberto, numa constante construção textual em que certezas e suposições, recuos e menções estão presentes. A narrativa pode ser tida como delirante — principalmente se nos

---

<sup>7</sup> Vale aqui, *en passant*, referenciar que esse tema é recorrente no meio literário português desde Camões.

ativermos a não utilização de maiúsculas — e contribui para um estilo que lembra a oralidade, onde voz/vozes nos levam para os limites entre ficção e real.

Somos, como leitores, postos dentro do universo imaginário de benjamim, em suas inquietações e no desassossego dos outros personagens, vivenciando, assim, toda a angústia presente nesse mundo para o qual fomos arrastados e que possui tantos segredos e revelações a partir das palavras.

era um cão de cabeça em chamas, uma fera preta como um puma, zangado com os homens, vindo de um secreto esconderijo na encosta, a cumprir as forças do diabo, diziam. eu achava que um cão preto seria belo de se ver entre a brancura das casas e quantas vezes imaginei. eu queria que o diabo não existisse, queria que fosse uma palavra para assustar as pessoas, como uma armadilha para crianças ou aviso, mas o cão existia ou fora inventado de propósito. (MÃE, 2012, p. 76)

Não temos descanso ou facilidades durante a leitura: constantemente somos “desafiados” a decodificar o que nos é retratado. Como a obra carrega em si múltiplas formas de literatura (como a poesia), é exigido de nós um constante esforço e tensionamento, não cabendo ao leitor ficar alheio ou distante. O desafio se faz a partir dessa tensão entre leitor e texto.

benjamim nos coloca dentro de um ambiente que é simulado, pois não é de sua vontade nos informar acerca do mundo, mas sim (re)criá-lo à sua maneira. Isso acontece, pois ele nos demonstra uma capacidade de inventar mundos, sendo, por isso, visto como estranho/diferente pelos outros que estão ao seu redor.

a minha avó rezava ao seu cristo que me tirasse as minhocas da cabeça. não sabia que haveria eu de ter, mas via-me nos olhos a timidez e alguma incompletude, avisava a minha mãe, o miúdo é meio sério, há que ver o que tem, parece preocupado, pode ser um ar que lhe entrou. (ibid, p. 16)

muitas coisas se debatiam por chamar atenção dentro da minha cabeça. imagens, ideias, tudo vinha à superfície do pensamento e se misturava, para trocar

posições, estabelecer ligações estapafúrdias, propor soluções impossíveis entre outras improváveis mas subitamente atraentes. (ibid, p. 66)

Com exceção da professora — que exerce um papel crucial na ação, afinal é ela que proporciona a benjamim uma formação intelectual, civil e moral — nenhum outro personagem o compreende: “a professora blandina era quem se ocupava de me motivar para a realidade. parecia querer dizer que na minha vida tudo era mentira, mas não era exatamente.” (ibid, p. 149)

Os personagens que mais realçam e percebem o caráter distinto de benjamim são seus familiares, como tia cândida. Percebemos, entre os personagens, apenas um que possui uma atitude de apoio e júbilo perante as estranhezas do nosso pequeno narrador, dona tina: “este menino tem um dom guardado no seu silêncio, comadre, a energia dele é benigna, vai ser um grande homem, bom pai de família, porque paira sobre ele um sol, um sol muito aproximado que lhe aquece a alma.” (MÃE, 2012, p. 54)

benjamim, ao se tornar um narrador que (des)constrói as verdades tidas como oficiais, e ao criar, ver, imaginar mundos fantásticos e desconcertantes, nos deixa fazer parte do seu mundo, nos leva ao seu *reino*.

#### AMÉM: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse arcabouço posto, podemos tentar vislumbrar como valter hugo mãe nos orienta para um mundo que possui como base um regime ditatorial. Pela imaginação de benjamim, saímos para o desconhecido e admirável, um mundo feito por meio do fantástico, para muito além dos fatores históricos.

Porém, não há possibilidades de fuga; *o nosso reino* possui referências claras ao salazarismo, já que nos traz uma sociedade que possui sua estrutura num viver social que se estabelecer em uma: “[...] vila encerrada em preconceito” (MÃE, 2012, p. 53), como nos coloca o pequeno benjamim. Ao leitor, cabe chegar até à narrativa sem

entraves, com o olhar aberto e receptividade à novidade do que foi criado para o prazer estético.

*o nosso reino* é uma procura do singular, e nos prende a ele por inúmeros fatores, tais como: suspensão dos limites entre ficção e realidade, constatação e sonho; pelas manifestações transgressoras e por inúmeros mundos. É benjamim que nos guia por um mundo repleto do grotesco, poético, inverossímil, onírico e múltiplas formas de ser/fazer literatura.

Temos que ler a obra percebendo que ela nos encaminha para além do que é convencionalmente representado, afinal é claro o rompimento que se faz da *mimesis*, apesar da manutenção da representação. Sobre isso, lemos:

[...] consideramos necessária a manutenção da ideia de que a literatura postmodernista conserva, apesar de tudo, capacidade de representação. É verdade que se trata de uma nova força referencial, na medida em que, por oposição a uma concepção tradicional onde a superfície textual parecia imediatamente traduzir a realidade objectiva (não exigindo, assim, grande esforço interpretativo e compositivo), o que agora *se verifica é a premência de uma maior e mais ampla, também mais complicada e labiríntica, atitude heurística e hermenêutica*, justificada devido a dois factores fundamentais. Por um lado, porque a (multiplamente caótica) tessitura narrativa oferece maior resistência e, por outro, porque o desvendamento do (sub)-mundo que preside à criação literária choca o mais desprevenido dos leitores e assim reclama uma diferente aproximação a esta exposição do texto como artefacto. (ARNAUT, 2002, p. 243, grifo nosso)

O mundo visível é organizado, de forma geral, a partir do nosso imaginário. A obra que tomamos por base diz muito sobre algo que nunca pensávamos ver, porém queríamos. Nos referindo a benjamim, devemos lembrar que conhecer é imaginar. Entrar nesse mundo é se apaixonar por cada passo dado pelos personagens. E, mais: é percepção de que nunca vislumbramos tudo, sempre há algo que deixamos escapar ou que, de uma forma ou outra, possui uma nova interpretação. *o nosso reino* nos prende

pelo espanto, medo, susto, desespero, pois ele, de forma singular, nos pede sempre atenção ao ponto que nos envolve.

Acreditamos que a leitura aqui proposta acerca do que se poderia apreender da obra é uma das muitas que lhe são possíveis. Porém, é inegável que mesmo isso faz parte do que vimos acerca do mundo do pequeno benjamim, que sempre nos traz e lança uma nova percepção. Renovando a literatura e a escrita, *o nosso reino* estabelece muito mais que o reino de benjamim em nós: ele reflete o humano que desconhecemos, mas queremos plenamente conhecer.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1997.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

BOOTH, Wayne. *Retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In \_\_\_\_\_. *Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MÃE, valter hugo. *o nosso reino*. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. “Virei romancista sem querer” [20 de novembro de 2008]. São João da Madeira: Labor.pt Semanário. Disponível em: <[www.labor.pt/noticia.asp?ideedicao=156&idseccao=1594&id=7573&action=noticia](http://www.labor.pt/noticia.asp?ideedicao=156&idseccao=1594&id=7573&action=noticia)> Acesso em: 29 de setembro de 2016.

\_\_\_\_\_. *Folheando com... Valter Hugo Mãe: entrevista*. [10 de dezembro de 2007]. Carnaxide: Portal da Literatura. Entrevista concedida ao Portal da Literatura. Disponível em: <<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=16>> Acesso em: 29 de setembro de 2016.

\_\_\_\_\_. “Acho que um dia destes vou morrer de amor”: entrevista. [31 de julho de 2008]. Porto: Diário de Notícias. Entrevista concedida a Isabel Lucas. Disponível em: <[http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=995884&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=995884&page=-1)> Acesso em: 18 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. *O escritor que não usa maiúsculas para o leitor ficar sem travões*:entrevista. [01 de agosto, 2008]. Lisboa: Revista Ípsilon. Entrevista concedida a Isabel Coutinho. Disponível em: <<http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2008/08/01/entrevista-de-valter-hugo-mae-com-as-linhas-desaparecidas/>> Acesso em: 18 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. *Vinte e cinco de abril*. Disponível em: <[http://casadeosso.blogspot.com.br/2009\\_04\\_01\\_archive.html](http://casadeosso.blogspot.com.br/2009_04_01_archive.html)> Acesso em: 16 de julho de 2016.

MARQUES, Carlos Manuel da Silva. *“Deus, Pátria, Família” na literatura da pós-modernidade: uma abordagem de o nosso reino de valter hugo mãe*. Lisboa: Universidade Aberta. 142 pp. Dissertação de mestrado. Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares, Universidade Aberta, 2009.

Submetido em: 03/08/2016

Aceito em: 26/09/2016

“UMASÓMÚLTIPLAMATÉRIA”: FLUXO DE CONSCIÊNCIA E PROFUSÃO DE  
GÊNEROS TEXTUAIS COMO ESTRATÉGIAS DE CONSTRUÇÃO NARRATIVA  
EM *ESTAR SENDO. TER SIDO*, DE HILDA HILST

“ONLYONEMULTIPLEMATTER”: STREAM OF CONSCIOUSNESS AND  
PROFUSION OF TEXTUAL GENRES AS NARRATIVE CONSTRUCTION  
STRATEGIES IN *ESTAR SENDO. TER SIDO*, BY HILDA HILST

Ivon Rabêlo Rodrigues<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em *Estar sendo. Ter sido* (2006), fluxo de consciência e profusão de gêneros textuais são estratégias de construção narrativa. O personagem Vittorio, escritor sexagenário, prepara-se para um último acontecimento — a morte — arquitetando na obra a narração dos fatos da vida. Investigando os procedimentos narrativos, ratificamos a assertiva de que tais técnicas fixaram o estilo de escritura hilstiano, renegando a perspectiva da narrativa calcada no ser coerente.

Palavras-Chave: fluxo da consciência; gêneros discursivos; Hilda Hilst.

**ABSTRACT:** In the novel *Estar sendo. Ter sido* (2006), the stream of consciousness and the profusion of textual genres are narrative strategies. The character Vittorio, a sixty-five-year-old writer, prepares himself for an important event — death — architecting in his work the narration of events that occurred in life. After investigating narrative procedures, we confirm the statement that the techniques used by the author have set her writing style; they renounced the perspective of a narrative grounded in a consistent human being.

Keywords: stream of consciousness; genres; Hilda Hilst.

---

<sup>1</sup> Mestre, UEPB.

## 1. INTRODUÇÃO

A *Ilíada*, um dos dois principais poemas épicos da Grécia Antiga, narra os acontecimentos ocorridos no período de cinquenta dias durante o décimo e último ano de uma guerra empreendida para a conquista da cidade de Troia. A autoria do texto é atribuída a Homero, poeta que se acredita ter vivido por volta do século VIII a.C., e a obra constitui o mais antigo e extenso documento literário grego e ocidental existente. Contudo, ainda hoje, discute-se a verdadeira autoria e a existência real de Homero, talvez nascido em Khíos, na Grécia, ou em Esmirna, na Turquia.

Composta por uma mistura de dialetos, resultando em uma língua literária artificial, nunca de fato falada na Grécia e com origem na tradição oral da época micênica, a *Ilíada* teria sido cantada pelos aedos — artistas que cantavam epopeias — e só muito mais tarde, no século VI a.C., em Atenas, os versos foram compilados numa versão escrita. Tornou-se, juntamente com a *Odisseia* — obra atribuída ao mesmo autor —, modelo da poesia épica, seguido pelos autores latinos clássicos, como Virgílio no poema *Eneida*, dentre outros. Também influenciou fortemente a cultura clássica de maneira geral, abrangendo campos não só da literatura, como a poesia lírica e a tragédia, na linguagem e temas; mas também a historiografia, na temática bélica e na estrutura das narrativas historiográficas; e a filosofia, sendo amplamente estudada na Grécia Antiga como parte da educação básica e, posteriormente, no Império Romano.

Esta epopeia retrata os feitos dos grandes heróis da civilização grega, dando destaque à figura de Aquiles, o mais poderoso dos guerreiros, porém mortal. Sua mãe havia profetizado que ele deveria escolher entre dois destinos: lutar em Troia e alcançar a glória eterna, mas morrer jovem; ou permanecer em sua terra natal e ter uma longa vida, sendo logo esquecido. Optando então por se tornar eternizado pelos seus atos na Guerra de Troia, como ficou conhecido o conflito, o jovem guerreiro morre em combate, atingido por uma flecha em seu ponto mais vulnerável: o

calcanhar. Entretanto imortalizou-se pelas canções dos antigos aedos gregos e nos versos escritos do poema épico que chegou até os nossos dias.

O *Livro das Mil e Uma Noites* é uma coleção de histórias e contos populares originários do Oriente Médio e do sul da Ásia e compilados em língua árabe a partir do século IX da nossa era. No mundo ocidental, a obra passou a ser amplamente conhecida a partir da tradução de alguns trechos para o francês, realizada em 1704 pelo orientalista Antoine Galland, transformando-se em um clássico da literatura mundial. As histórias que compõem esses livros têm várias origens, incluindo o folclore indiano, o persa e o árabe.

Não existe uma versão definitiva da obra, uma vez que os antigos manuscritos árabes diferem no número e no conjunto de contos; o que é invariável nas distintas versões é que os contos estão organizados como uma série de histórias em cadeia narradas por Sherazade, esposa do rei Shariar. Este rei, louco por ter sido traído por sua primeira esposa, desposa uma noiva diferente todas as noites, mandando matá-las na manhã seguinte. Sherazade consegue escapar desse destino e garantir sua sobrevivência contando histórias maravilhosas sobre diversos temas que captam a curiosidade do rei. Ao amanhecer, Sherazade interrompe cada conto para continuá-lo na noite seguinte, o que a mantém viva ao longo de várias noites (as mil e uma do título), ao fim das quais o rei já se arrependeu de seu comportamento e desistiu de executá-la.<sup>2</sup>

No romance *Estar sendo. Ter sido*, última obra escrita e publicada em vida por Hilda Hilst, a escritora nos apresenta o personagem Vittorio, também um escritor, que, ao completar sessenta e cinco anos, descobre não ter nada de mais urgente ou relevante a fazer do que se preparar para o último acontecimento de sua vida: o momento da sua morte. Para isso, ele arquiteta aquela que seria sua última obra, a

---

<sup>2</sup> As informações gerais sobre a obra *Ilíada* e sobre o *Livro das Mil e Uma Noites* foram pesquisadas na e adaptadas da Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

narração de fatos ocorridos em sua vida. O sentimento agudo da velhice que se instala definitivamente em seu corpo se associa a uma reflexão dura sobre o ato da escrita, provocando a lancinante compreensão de que talvez o ato de escrever signifique ocupar folhas de papel com a tinta do pânico e da solidão, com a crua e cruel suspeita de ter perdido o rumo de sua vida, se é que de fato houve algum, em algum momento.

Da mesma forma que os gregos antigos, especialmente Homero, e do mesmo modo que a esperta Sherazade, o personagem Vittorio tenta vencer a morte e garantir a sobrevivência do seu ideário através de um estratagema inusitado: o poder da narratividade. Segundo afirma Nancy Huston (2012, p. 09), “a narratividade se desenvolveu em nossa espécie como uma técnica de sobrevivência”, algo que se inscreve em nosso cérebro e que realizamos o tempo inteiro, interpretando e moldando vários dados de nossa existência, no interesse vital de desdobrar um “Sentido”<sup>3</sup> para o real, dotando-o de significância.

Na impossibilidade de compreensão da existência e na tentativa de suplantar a finitude, tornando-se eterno pelas situações que vão sendo expostas ao serem mostrados alguns feitos de sua vida, o herói hilstiano lança mão do fluxo de consciência e de uma profusão anárquica de gêneros discursivos como estratégias para a construção da narrativa. Tais artifícios requintados fixaram na contemporaneidade o estilo único de escritura praticada por Hilda Hilst, abarcando uma similaridade inquietante entre os fatos narrados e a construção ficcional que nos leva ao propósito de nossa investigação: analisar os procedimentos escolhidos pela escritora para a construção da sua última obra literária.

---

<sup>3</sup> Na tradução da obra citada, a palavra “sentido” está grafada com inicial maiúscula, tal como foi reproduzida aqui, indicando possivelmente a importância que a autora imprime ao resultado da ação de atribuir significados aos dados da realidade.

## 2. “UMA BOCA QUE FALA NUMA ETERNIDADE SILENCIOSA”: O FLUXO DE CONSCIÊNCIA

O romance *Estar sendo. Ter sido* (2006) representa, no conjunto da obra de Hilda Hilst, uma espécie de suma de todos os seus textos narrativos, uma vez que os temas cruciais de sua poética — a loucura, a velhice, a morte, a ideia da divindade, o sexo — se encontram nele bastante potencializados, assim como o ressurgimento de protagonistas que figuram em outros trabalhos seus, através de comentários e citações breves inseridos nas falas de alguns personagens do livro, como no trecho citado a seguir, em que a autora retoma situações da obra *A obscena Senhora D* (2001 [1982]) e do conto *Vicioso Kadek* (2003 [1977]):

Hillé disse um dia: dá-me a via do excesso o estupor. pediu isso a você? pediu a Deus, Matias. e lhe foi dado? perdi-a de vista, mas alguém, quem foi mesmo? acho que Kadek. e esse quem era? ah! mano, quantos anos ficamos separados... tu sabes quase nada de mim... mas acho que foi ele sim que me disse. e disse o quê? “Hillé está há muitos anos esquecida de si mesma”. fala mais claro, Vittorio. esquecida de si mesma e de tudo o mais, olha as árvores e chora, lembra-se de ter sido árvore. então está mais e se lembrando muito. foi árvore e sente piedade, foi cadela e sente piedade, foi também esses bichos pequenos. que bichos? doninha rato lagartixa. ahn. e sente compaixão por todos eles. estás me dizendo que tua amiga Hillé ficou louca. não, ela era lúcida demais para pirar. mas não são os lúcidos demais que enlouquecem? tu chamas loucura isso de se saber mil outros? e tu não? não, Matias. pois eu gosto de me saber eu mesmo, eu, Matias, quero ser só eu, ser igual a todo mundo, nada disso de mil outros, gosto de ser banal e... engraçado o que disseste, isso de querer ser igual a todo mundo, Kadek dizia isso, e era tão diferenciado, até na morte foi diferenciado. por quê? morreu de que jeito? imagina-te, ele chegava a beber pinga, só para ser igual a caterva tem muito doutor que bebe pinga. mas importada afinal morreu como? tomou um porre negro caiu nuns capins onde tinha até bosta, de gente ou de cachorro, não sei, um rapazola viu, vinha voltando da escola, e ouviu bem clarinho quando ele disse: “alado e ocre pássaro da morte”. por que ele disse isso? o rapazola disse que olhou para o alto porque Kadek também olhava para o alto quando disse isso, e viu um pássaro que podia ser um anu, o mocinho não sabia o nome do pássaro, era um pássaro assim sobre o amarelo. não conheço ninguém que disse isso. também é raro passar um pássaro sobre a tua cabeça justo na hora de morrer. muito menos amarelo. (HILST, 2006, pp. 44-45)

O foco desta narrativa consiste em um longo e caótico fluxo de consciência mesclado a supostas interlocuções e sem marcação de alternância entre interlocutores, no qual se apresenta o personagem-narrador Vittorio, um escritor sexagenário que convive apenas com um irmão, Matias, dez anos mais jovem; e um filho, Júnior; tendo se deixado abandonar propositadamente pela esposa Hermínia. Sem nenhuma delimitação estrutural aparente, o texto reúne, durante dois momentos encerrados por longos conjuntos de poemas, as lembranças fugidias e os questionamentos instáveis desse homem acerca de inúmeras situações, entremeados por constatações lancinantes sobre seu estado de espírito diante da velhice, à espera da morte.

De acordo com Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012, p. 19), citando um artigo sobre o foco narrativo presente no *Dicionário de Termos Literários Mundiais* (1970) e assinado por Manuel Komroff, é possível estabelecer a existência de dois tipos principais de focos narrativos: o ponto de vista *interno* e o ponto de vista *externo*. No primeiro deles, que corresponde a uma narrativa em primeira pessoa, ocorre uma “fingida autobiografia”, já que o narrador toma parte importante nos acontecimentos, sendo o protagonista (*leading actor*).

Ainda segundo Carvalho (2012, pp. 20-21), referindo-se ao artigo de Komroff, uma das vantagens de tal escolha de ponto de vista na narração seria “a maior intensidade e intimidade da experiência narrada em primeira pessoa”, ao passo que um dos “defeitos” que vê nesse tipo de foco narrativo é a desvantagem que tem o narrador em não poder fazer de si próprio uma adequada apreciação, já que seu relevo na história é de tamanha importância. Se de fato assim ocorresse, o fluxo da consciência do personagem Vittorio poderia redimi-lo das críticas e queixas que faz a si mesmo ao longo do texto.

Conforme afirma Carvalho (2012), o fluxo de consciência — ou *stream of consciousness*, termo do qual a crítica literária se apropriou, após ter sido utilizado pelo psicólogo William James para exprimir a continuidade dos processos mentais — pode ser definido como uma “especialização” de um determinado foco narrativo, no caso, do ponto de vista *interno*. Melhor afirmando, define-se como uma “apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 2012, p. 57).

Frequentemente usadas de maneira equivalente, as denominações “fluxo de consciência” e “monólogo interior” carregam em seus significados origens distintas, tendo o primeiro termo uma base psicológica ao passo que este último é na realidade um antiquíssimo termo literário que remonta a Homero, sendo “sinônimo de solilóquio não falado” (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 177 *apud* CARVALHO, 2012, p. 59)<sup>4</sup> e não equivalendo de fato a um fluxo de consciência, podendo haver este último sem que haja monólogo interior propriamente dito.

Entendendo-se o termo “solilóquio” como uma das configurações do fluxo de consciência, desprovida de elucidações lógicas e elaborada “com a presunção de uma audiência” (CARVALHO, 2012, p. 64), os pensamentos do personagem são assim apresentados como se fossem para ser ouvidos. Vejamos o que nos diz Vittorio, pensando:

não quero mais nada, Hermínia, já sabes, só penso na morte, nos meus ossos lá embaixo, no nada que serei (tu, um dia, também, isso me consola, se só eu é que ficasse solitário lá embaixo seria demais pra mim) às vezes penso em mandar fazer um projeto do meu túmulo, talvez uma belíssima mulher com uma coroa de ônix na cabeça ou nas mãos... vai custar caro, ônix é caro, mas gosto do macio da lisura, um ônix negro... vou ter saudade da casa, dos cães, dos gansos, às vezes me deito no jardim, deito-me de bruços, depois começo a engatinhar e alguns pequenos gansos e alguns pequenos cães me rodeiam... e eu choro, Hermínia, choro do velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal? do meu medo, um medo semelhante ao medo dos animais escorraçados, e

---

<sup>4</sup> SCHOLES, R; KELLOGG, R. *The Nature of Narrative*. London: Oxford University Press, 1977.

pânico e solidão, e tantas mesas tantos livros tantos objetos... esculturas, cerâmicas, caixas de prata... aliso-me, e minha pele está cheia de manchas e meio amarela. Matias insiste que sou vermelho. não sei o que é, mas sinto que devo ir a algum lugar onde encontrarei alguma coisa. Júnior não aguenta mais essa minha estória e fica repetindo: mas que coisa você acha que é? aí eu digo que é alguma coisa ligada a alguma luz... talvez um laranja, um amarelo dando para o ferrugem ou para o tijolo, da cor daquela saia que te dei certo dia, lembra-te? havia luz na tessitura daquela saia, uns fiozinhos mínimos dourados, e puseste a saia, rodopiaste, e eu te abracei e imediatamente te levantei a saia. eu fui jovem e amante um dia, Hermínia, imagina, eu fui tão fervoroso e cheio de fé... já fui alegre, Hermínia, imagina! te lembra? Matias tem medo daquilo... quando vi deus. ele insiste que deus não é *mignon*, muito menos maneiroso. por que o cara ia dizer que era deus se não era? ontem ele tropeçou nas muletas de mogno, não deus, Matias, e começou a gritar: por que você põe a porra da muleta bem nesse canto? é aquele canto, Hermínia, o teu canto com Alessandro. aquele onde te molhaste, desejosa. (HILST, 2006, pp. 29-30)

O processo de utilização da linguagem pelo personagem se assemelha a um dos experimentos artísticos largamente difundidos no início do século XX pelas vanguardas artísticas, incluindo-se as produções literárias ditas mais ousadas. O jorro impreciso do discurso em fragmentos praticado ao longo do livro rompe com qualquer espécie de recurso de interlocução legitimado pela tradição romântico-realista, operando assim a existência de uma forma incomum e intensa de expressão radical e visceral, singularizando um procedimento estilístico com o qual se escreve e no qual se inscreve “o propósito fundamental de revelar o ser psíquico das personagens” (HUMPHREY, 1962, p. 03 *apud* MOISÉS, 2006, p. 204)<sup>5</sup> em suas instâncias profundas.

A tendência ao fragmentário e à imprecisão é aqui destacada como parte essencial da criação literária na contemporaneidade, em acordo com o que nos informa Candido (2004) ao abordar personagens de constituição desmantelada, esclarecendo tal aspecto do romance:

[o romance contemporâneo] nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença

---

<sup>5</sup> HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1962.

básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO *et al*, 2004, p. 58)

Em detrimento de uma coerência enunciativa, o narrador-protagonista opta por apropriar-se dos resquícios de fatos e sensações e com eles construir no universo da ficção uma realidade paralela, complexa e lógica, conivente com a frustração do ser humano, ao sentir-se uma criatura condenada ao perecimento e à incompletude, inconformada e impossibilitada pela descrença em um criador divino e amoroso para com suas criaturas imperfeitas.

Desta forma, percebe-se que Vittorio se recusa deliberadamente a “narrar”, a contar de fato a sua história, em um movimento introspectivo de crueldade consigo mesmo, com os outros personagens e com o seu possível leitor. A “maneira fragmentária” na obra de Hilda Hilst corresponde não apenas ao que o personagem é e diz – pensando/escrevendo –, mas também ao modo como o fluxo é construído, ou seja, o modo esfacelado refere-se também à estrutura desse discurso, fato esse que nos conduz a outra estratégia de construção utilizada pela autora: a anarquia de gêneros discursivos.

### 3. “ESCREVER É PREENCHER FOLHAS DE PAPEL COM PÂNICO E SOLIDÃO”: A PROFUSÃO DE GÊNEROS TEXTUAIS

Durante a leitura da obra literária analisada, percebemos haver em sua arquitetura uma infinidade de recursos discursivos que se enfeixam em uma superestrutura romanesca a nos informar, mesmo que de modo esfacelado, sobre a vida de um velho escritor à espera da morte. Nesse sentido, endossamos as palavras de Juarez Guimarães Dias (2010) quando afirma:

Hilda Hilst conjuga, no mesmo espaço do texto, questionamentos, fantasias, metalinguagens, intertextualidades, mini-contos, personagens e vozes que formarão um acurado painel, cujo espectro é o rosto da escritora. Ela não se contenta ser uma apenas, já que se divide, se dilacera em outros para buscar a compreensão de si e do mundo. Hilda, ao se permitir transcrever e desnudar seu processo de criação literária e a construção de sua escrita por meio do fluxo verbal, é envolvida numa propulsão desesperada pelo alcance da forma ficcional mais apropriada. (DIAS, 2010, p. 119)

Deve-se aqui dar especial destaque ao termo “vida” que utilizamos no início desta seção, uma vez que o gênero romance tem um interesse particular no aspecto “em progresso” do enredo ao alimentar especulações sobre “as categorias da ignorância” (BAKHTIN, 1998, p. 421), expressão utilizada para se referir, se bem assim o entendemos, aos percalços enfrentados pelo herói da narração, a fim de envolver na “compreensão de si e do mundo” a forma como a representação do homem vai ser elaborada pelo discurso literário.

Na prosa de ficção hilstiana aqui analisada, encontramos uma profusão de estratégias narrativas das quais a escritora lança mão para chegar à expressão adequada das “categorias da ignorância”, em uma verdadeira anarquia de gêneros que engloba trechos de discurso metanarrativo; solilóquios; simulacros de textos teatrais dramáticos, no formato de pequenos diálogos com indicação de fala dos personagens; registro coloquial de variantes linguísticas regionais; pequenas receitas de suicídio, com a indicação de “ingredientes” e “modo de proceder” ao ato; palavras, expressões e citações de obras literárias estrangeiras no idioma de origem – em inglês e latim; um desenho de figuras geométricas – um octaedro inserido em um círculo, para indicar como o narrador-protagonista imagina “tudo tão redondo e completo na hora da morte” (HILST, 2006, p. 46); anotações esparsas; poemas; cartas; perguntas dirigidas diretamente ao leitor em um registro extremamente formal da língua (“alguém de vós poderia fazê-lo melhor que este?”, HILST, 2006, p. 73); enfim um manancial enciclopédico de discursos.

A proposta de que se nutre a criação literária de Hilda Hilst nos remete a um dos valores literários que foram tão caros a Italo Calvino quando da sua elaboração das *Seis propostas para o próximo milênio*<sup>6</sup> (1990): a “multiplicidade”. Sabe-se que essas propostas são na verdade cinco e foram inicialmente redigidas como conferências que nem chegaram a ser proferidas, mas que, haja vista sua pertinência ao nosso contexto atual, são qualidades atribuídas ao artefato literário na perspectiva deste novo milênio.

Transcrevemos aqui um trecho longo, porém significativo em relação ao que consideramos qualificável na elaboração da escritura hilstiana. Calvino (1990) assim se refere ao que ele considera a “multiplicidade” como valor literário na criação contemporânea:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis, mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. Mas a resposta que mais me agrada dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra [...]. (CALVINO, 1990, p. 138)

A combinatória de elementos múltiplos como recurso de narração nos põe em contato direto com essa característica marcante da nossa era. No discurso híbrido do personagem Vittorio, assim como na escritura de Hilst, a multiplicidade dos jogos linguísticos desloca as barreiras da compreensão entre os dois mundos em que se situa a criação literária: o mundo em que se conta a história (discurso) e o mundo que é contado na história (enunciação).

---

<sup>6</sup> Inicialmente publicada em 1988, mas fazemos referência, aqui, à edição de 1990.

Tal deslocamento produz a formação de um conjunto de fenômenos transgressores denominado por Gérard Genette (1995) de “metalepse narrativa”, sendo esse efeito definido pelo autor como “a passagem de um nível narrativo para outro [...], acto que precisamente consiste em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação” (GENETTE, 1995, p. 235), com o propósito de reforçar o que está possivelmente sendo focado na enunciação.

Nos trechos citados a seguir, identificamos tanto a ausência de delimitações entre os mundos do discurso e da enunciação quanto o fenômeno da metalepse narrativa:

existo?

Se sou um galo  
coma-me inteiro.  
Coma primeiro  
meus pés  
pois faiscaram  
raspando terra e cascalho.  
Coma-me *nero*  
torrando os bicos.  
Ponha minhas asas  
na esteira lisa  
do teu conflito.  
Deita-me despedaçado  
ao teu lado.  
Coxas austeras  
pra tua goela.

esse quem é? e esse outro que nesse instante quer escrever isto: afastaram-se enojados de seus próprios corpos. a mulher enrolou-se na toalha. disse para o homem: foi suficiente por hoje, vá-se embora, saia. parei aqui. não suportaria mulher alguma me dizendo isso, então por que veio? e isto agora:

Hostilizo meus ocos.  
Desabo-os.  
Sou um ogro.  
Um corvo  
esbatido de socos.  
Posso ser louco:  
vivo dos sonhos

de um lobo.

lá em cima fui um galo. depois fui um homem humilhado, uma mulher colérica enrolada na toalha. estavam enjoados, é? depois fui ogro, corvo, e sonhos de um lobo. Apareceu um enorme cão por aqui. é negro. dei-lhe de comer e agora ele uiva no canil. ainda bem que não há vizinhos. quando alguém pergunta do terreno ao lado, se está à venda, se a praia é limpa, digo que o terreno ao lado tem problemas de herdeiros, um horror; e a praia é infestada de cações, e eu mesmo tenho muitos gansos e cães, um barulho infernal, e Matias já sabendo tudo isso atíça gansos e cães em direção à nossa divisa que dá frente para o mar. que horror, diz a mãezinha magrela escafedendo-se com seus pimpolhos. adeus, diz o marido ruivo e balofo. correndo atrás dos seus. que cena. as pernocas brancas do homem. a mãezinha e seu maiô vermelho. e eu mesmo... existo?

Encontrei pedaços esparsos de mim. ali um braço, beíçola, baço, aqui um laço de fita negra na tibia, cúbito, rádio da vida, "invidia" todo luzente, oh, eis-me aqui:

Ai como eu queria AGORA  
Existir em Vega, Canopus  
E ser um feixe, um eixo  
Um seixo.  
Negro? sépia? rosado?  
[...]  
(HILST, 2006, pp. 74-76)

As conjecturas do narrador com relação à sua própria existência, o "estar sendo" a que se refere o título do livro, e a parcela de contribuição que o seu ser poderia aparentemente assumir no mundo, o "ter sido" do título, são obsessões que o levam a buscar refúgio na pluralidade das imagens metaforizadas de que se utiliza. Desde a referência ao comportamento de animais domésticos e selvagens, passando pela observação da coloração da pele de um homem e da vestimenta de uma mulher até chegar à inclusão de seres inanimados, o personagem em agonia tece um fluxo narrativo com as circunstâncias elaboradas pela exposição de poemas e minicontos, enxertados no plano da enunciação em uma simbiose de formas e estruturas linguísticas que remontam a fragmentos de digressões filosóficas.

A escritura hilstiana, performatizada pelo personagem Vittorio na obra *Estar sendo. Ter sido*, pulveriza no leitor toda e qualquer expectativa de certezas e

permanências. Em sua confusão interior, o narrador afasta-se da sociabilidade cotidiana e nunca se mostra exausto em buscar possibilidades de respostas aos seus questionamentos fora do mundo da razão. Essa heroica busca atávica, atirada ao leitor como um desafio hercúleo, reveste o protagonista de inúmeras feições, deformadas e reformadas a todo instante pela explosão de diversas formas textuais que, na verdade, revigoram a estrutura do romance, ampliando assim muitas de suas delimitações.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Descortinar o real, para o narrador Vittorio, é guiar o leitor para o mergulho abissal que se faz em direção a uma vida ruminada em fragmentos — ou de “vidas”, atendo-se aos demais personagens — uma vez que o fluxo de consciência se mostra indomável e “contar realisticamente uma coisa tornou-se um jogo de ilusionismo incabível numa sociedade em que os seres humanos estão separados uns dos outros e de si mesmos, perdidos no caos da modernidade” (DIAS, 2010, pp. 49-50).

Essa proposta de ousadia empreendida pela escritora Hilda Hilst, ao utilizar uma construção discursiva alicerçada pela confluência intergêneros, reflete-se no próprio “eu” do narrador-protagonista, também um velho escritor a utilizar-se da mesma estratégia técnica de construção narrativa que a sua criadora, recurso explorado e explícito em seu fluxo mental digressivo, que, embora ficcional e de modo não coincidente, mostra-se de uma similaridade inquietante com os dados da realidade autoral.

A autora se põe no mesmo patamar dos grandes artistas surgidos ao longo do século anterior ao nosso, ombreada com escritores da linhagem de James Joyce, William Faulkner e Franz Kafka, para mencionar apenas alguns. Inserida em uma grande densidade, assim como as obras densas desses escritores, sua obra renega a perspectiva simplória de uma “expressão formal precisa de um mundo em que a

continuidade do tempo empírico e o eu coerente e epidérmico já não têm sentido” (ROSENFELD, 1985, p. 91).

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Annablume, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- HILDA, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- As Mil e Uma Noites*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/As\\_Mil\\_e\\_Uma\\_Noites](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Mil_e_Uma_Noites)>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- Íliada*. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Il%C3%ADada>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

Submetido em: 11/08/2016

Aceito em: 13/09/2016

## INCORPORAÇÃO DO POEMA DIDÁTICO DE VIRGÍLIO (*GEÓRGICAS* III)

### AO BUCOLISMO DE CALPÚRNIO SÍCULO (*ÉCLOGA* V)

#### *INCORPORATION OF VIRGIL'S DIDACTIC POEM (GEORGICS III) TO THE BUCOLISM OF CALPURNIUS SICULUS (ECLOGUE V)*

Luana Santana Lins Cerqueira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo<sup>2</sup>, desejamos mostrar que Calpúrnio Sículo incorporou vários elementos do livro III das *Geórgicas* de Virgílio à sua quinta écloge. Entre esses elementos, poderíamos contar a presença de um mestre — Mícon — que instrui seu aluno — Canto — sobre a pecuária. Nem todos os traços típicos da poesia didática, porém, podem ser encontrados na bucólica V de Calpúrnio, levando-nos a concordar com Magnelli (2014) quando este comenta que, por ainda termos muito de bucólico no poema, seu autor preferiu “bucolizar” a “geórgica”, não o inverso.

Palavras-chave: bucolismo; poesia didática; gênero literário.

**ABSTRACT:** In this paper, we want to show that Calpurnius Siculus incorporated several elements from the 3<sup>rd</sup> book of Virgil's *Georgics* into his fifth eclogue. Included in these elements, we could consider the presence of a teacher — Micon — who guides his student — Cantus — in topics related to cattle raising. Nevertheless, not all of the typical features of didactic poetry can be found in Calpurnius' 5<sup>th</sup> Bucolic, which makes us agree with Magnelli (2014) when he remarks that, as we still have much bucolism in this poem, its author preferred to “bucolize” the “georgic”, not the opposite.

Keywords: bucolism; didactic poetry; literary genre.

---

<sup>1</sup> Graduanda, UFMG.

<sup>2</sup> O presente artigo foi elaborado sob a orientação do Prof. Dr. Matheus Trevizam (FALE-UFMG).

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. MANIFESTAÇÕES DO GÊNERO DIDÁTICO NA ANTIGUIDADE GRECO-ROMANA

Na Literatura grega, Peter Toohey (TOOHEY, 2010) aponta alguns autores importantes por terem sido pioneiros de uma maneira expressiva que unia a instrução sobre os mais variados temas (astronomia, agronomia, etc.) a um acabamento formal em versos, vinculando-se tal maneira ao chamado “gênero didático”.<sup>3</sup> Entre esses autores estão Hesíodo (séc. VIII a.C. — *Os trabalhos e os dias*), considerado o “pai”<sup>4</sup> da poesia didática, e o pré-socrático Empédocles de Agrigento (séc. V a. C.). Esse, embora tenha empregado, como Hesíodo, o metro hexâmetro datílico, não foi, contudo, tido como poeta pela *Poética* de Aristóteles<sup>5</sup>. Toohey (2010) ainda inclui no mesmo rol de obras os *Phaenomena* de Arato (séc. III a. C.) e os *Therrica* de Nicandro de Cólofon (séc. II a. C.).

Em Roma, por outro lado, o epicurista Lucrécio (séc. I a. C.) legou-nos seu *De rerum natura*, longo poema em hexâmetros datílicos, no qual contemplamos uma explicação racionalista sobre o Universo. Para ele, o mundo não teria qualquer sentido transcendente, sendo somente um aglomerado atômico, que cedo ou tarde se

---

<sup>3</sup> Na verdade, existem controvérsias quanto à classificação desta manifestação literária: alguns autores a classificam como uma espécie da épica, como o próprio Toohey (2010, pp. 5-6), sob a rubrica de “épica didática”. Seja lembrada a coincidência do metro em geral empregado, o hexâmetro datílico, que atribuiria certa solenidade à poesia didática (GALE, 1994). Monica Gale (1994), no mesmo passo, considera épico o *De rerum natura*, obra de cunho didático. Alguns autores, por outro lado, como Katharina Volk, entendem que poemas didáticos, cujos temas são bastante distintos, se comparados aos épicos, não se enquadrariam, por essa razão, na “posição de subgênero épico” (VOLK, 2002, p. 35 apud TREVIZAM, 2014, p. 37).

<sup>4</sup> No original: “Hesiod was the ‘father’ of the Greek and Roman genre. He provides us with a neat epitome of what didactic could cover” (TOOHEY, 2010, p 2).

<sup>5</sup> “[...] além da métrica, nada há em comum entre Homero e Empédocles; por isso, o certo seria chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, antes naturalista do que poeta.” (ARISTÓTELES, *Arte Poética I*, 2007, p. 20, tradução de J. Bruna).

desagregará, e a vida humana seria apenas “um breve interlúdio entre dois vazios absolutos” (GAILLARD; MARTIN, 1990, p. 201, tradução nossa).<sup>6</sup> Assim, o poeta, seguindo os preceitos epicuristas, ensina como alcançar a *ataraxia*, a tranquilidade da alma, pela perda do medo da morte e dos deuses, que, segundo ele, pouco se importavam com os homens (CASE, 1915). Ovídio, por sua vez, célebre por suas elegias de tom irreverente, escreveu ao menos três obras que se aproximam dos critérios<sup>7</sup> da poesia didática: a *Ars amatoria*, os *Remedia amoris* e, por fim, os *Medicamina faciei femineae*. Na primeira, que adota os dísticos elegíacos e se divide em três livros, o poeta dirige-se aos homens (livros I e II) e às mulheres de Roma (livro III), dando-lhes preceitos sobre a conquista e manutenção amorosa. Os *Remedia amoris* são uma espécie de manual de cura para um amor frustrado, enquanto os *Medicamina faciei femineae* recomendam cosméticos para a beleza feminina.

Antes de Ovídio, mas posteriormente a Lucrécio, o mantuano Virgílio escreveu, entre 39 e 29 antes de nossa Era, “um dos apogeus da poesia didática e mesmo da poesia universal” (GAILLARD; MARTIN, 1990, p. 206, tradução nossa)<sup>8</sup>, sua obra mais refinada no tocante à arte, as *Geórgicas*. Esse poema é dividido em quatro livros: o primeiro apresenta a vida no campo e seus labores; em seguida, concentra-se no solo e no cultivo das árvores (livro II). O terceiro livro atenta para os cuidados do gado e dos rebanhos, com uma digressão sobre o amor dos animais e dos humanos e se encerrando com o episódio da Peste Nórica. O derradeiro livro apresenta a apicultura, com uma digressão mitológica sob a forma de um *epyllion* (uma pequena épica sobre as desventuras do apicultor Aristeu, choroso pela perda das suas abelhas — no que se

---

<sup>6</sup> No original: “*Elle n’est qu’un bref intermède entre deux néants absolus*”. (GAILLARD; MARTIN, 1990, p. 201).

<sup>7</sup> Adiante comentaremos mais a fundo tais critérios.

<sup>8</sup> No original: “*L’un des sommets de la poésie didactique et même de la poésie universelle*”. (GAILLARD; MARTIN, 1990, p. 206).

enceta uma *narrativa encaixada*, ou *painel ilustrativo*, sobre o mito de Orfeu e Eurídice).

No que se refere à composição dessa obra virgiliana, alguns estudiosos (LEE, 1996)<sup>9</sup> constataam uma riquíssima malha intertextual e literária, que inclui alusões homéricas, hesiódicas, lucrecianas e a vários outros autores, tanto das letras gregas quanto das latinas,<sup>10</sup> todos esses “imitados” por Virgílio, seja no nível estrutural, temático ou filosófico. Embora as *Geórgicas* sejam consideradas sua obra mais perfeita, é a *Eneida*, poema épico sobre as origens míticas de Roma, que se tem, em geral, como seu *magnum opus*: nessa epopeia, o autor busca, sobretudo, emular Homero, servindo-se da técnica da *imitatio*,<sup>11</sup> que explora vastamente, como vimos no comentário feito há pouco sobre as *Geórgicas*.

## 1.2. O GÊNERO BUCÓLICO NA LITERATURA LATINA

Outra obra da autoria de Virgílio, escrita em sua juventude, são suas dez *Bucólicas*, cantos sobre os amores e vicissitudes de poetas-pastores, que ali expressam seu enlevo pela música e pela natureza. Também chamados *Éclogas*, e compostos sob o modelo “inaugurado” pelo grego Teócrito de Siracusa,<sup>12</sup> tais poemas ressoaram no

---

<sup>9</sup> Cf. também GALE (2000), TOOHEY (1996), DALZELL (1996), WILKINSON (1997).

<sup>10</sup> Dalzell (1996) nota ainda a influência dos tratados de agricultura de Varrão e Catão. Ademais, aponta como modelos genéricos não só Hesíodo e Lucrecio, mas também Arato. Mais adiante, acrescenta que o título *Geórgicas* foi, provavelmente, proveniente de Nicandro.

<sup>11</sup> No original: “*One of the inescapable features of Latin literature is that almost every author, in almost everything he writes, acknowledges his antecedents, his predecessors — in a word, the tradition in which he was bred. This phenomenon, for which the technical terms are imitatio or (in Greek) mimesis, is not peculiar to Latin; the statement I have just made about Latin writers would also be true very generally of Greek*”. (RUSSELL, 2007, p. 1).

<sup>12</sup> “Praticou diversos gêneros literários, mas o gênero mais usado e que se tornou célebre é o idílio (do grego *eidyllion* ou pequeno poema). Os idílios eram quase todos quadros bucólicos (da palavra *boucolos*, boieiro). Os trinta idílios que nos chegaram sob o seu nome não são todos autênticos, mas de todos eles deriva a poesia pastoril que, através de imitações do poeta latino Virgílio (*Bucólicas* ou

poeta latino Nemesiano de Cartago, autor de quatro bucólicas no séc. III d. C. Além do próprio Virgílio, porém, Nemesiano imitou um predecessor mais próximo, Calpúrnio Sículo (séc. I d. C.), cujas *Bucólicas* já repercutiam o legado virgiliano. Então, os poetas latinos que escreveram depois de Virgílio amiúde se serviram do legado literário deixado por ele, tamanha a importância de sua obra.

Calpúrnio Sículo, contemporâneo do imperador Nero, renovou o gênero bucólico em Roma (BEATO, 1996). A ele são atribuídas sete écloas, inscritas na fase “descendente” do lirismo romano, isto é, naquela cujas influências provieram diretamente da poesia latina, não tanto da grega (GRIMAL, 1978). As écloas de Calpúrnio reúnem cantos de expectativa por tempos melhores, abordando o tema da Idade de Ouro nas de número I e IV (em Virgílio, na de número IV); a bucólica VII<sup>13</sup> celebra as maravilhas vistas em certo anfiteatro de madeira, cuja construção foi ordenada por Nero, e a ele o poeta-pastor tece um elogio ao fim do canto.

Notamos, também, o tema da “rivalidade poética” na écloa calpurniana de número VI; os temas do amor “desejado” e “perdido” estão, respectivamente, nas de número II e III. Finalmente, temos uma écloa que “ocupa lugar à parte no conjunto da produção bucólica [de Calpúrnio], dado o caráter didático-pastoril que a caracteriza” (CALPÚRNIO SÍCULO, 1996, p. 85, nota). Inspirada nas *Geórgicas* III de Virgílio, mais precisamente em v. 295-456 (PUBLILIUS SYRUS, 1982), a écloa V começa com a apresentação das personagens em jogo (v. 1-4): o *senior* (“ancião”) Mícon lega ao jovem *alumnus*, Canto, seus rebanhos e, assim, dispõe-se também a transferir-lhe conhecimentos sobre “as coisas da terra”. Desse modo, a partir do v. 5 até o derradeiro verso (121), o poema se apresenta com a estrutura de um “monólogo”, na medida em que prevalece a voz didática do velho Mícon, sempre dirigida ao jovem Canto.

---

Écloas), chegou até o Renascimento e ao Barroco, influenciando não apenas a poesia, mas também a pintura e a música”. (PRIETO, 2000, p. 412).

<sup>13</sup> Ivone da Silva Rebello (2010) aproxima essas três écloas (I, IV e VII) pela temática política, pois estão intimamente associadas ao reinado de Nero, com teor de homenagem e elogio ao imperador.

## 2. COTEJO ENTRE ELEMENTOS DOS VERSOS 295-456 DAS *GEÓRGICAS* III, DE VIRGÍLIO, E A ÉCLOGA V, DE CALPÚRNIO SÍCULO

Lendo a quinta bucólica calpurniana, justamente, presenciamos um evidente diálogo de seu autor com a poesia didática greco-romana. Segundo Toohey, essa última tipologia literária apresenta

uma única voz autoral e direcionada explicitamente a um destinatário, que pode ou não ser nomeado. É, geralmente, uma forma literária séria. Concerne um assunto instrucional, mais do que exortatório. Pode ser, e frequentemente o é, muito técnica e detalhada. Incluído dentro da narrativa está normalmente certo número de painéis ilustrativos. Esses são frequentemente baseados em temas mitológicos. O metro da poesia didática é o da narrativa épica, o hexâmetro. Tradicionalmente, tais poemas compreendiam um livro de mais ou menos 800 versos (mas no mínimo 400 linhas), embora isso tenha mudado com o desenvolvimento da forma. (TOOHEY, 2010, p. 4, tradução nossa)<sup>14</sup>

Primeiro notemos, portanto, a partir da leitura de trechos selecionados da écloga calpurniana em jogo, quais dos critérios delimitados por Toohey podem ser vistos:

*Canthe puer, quos ecce greges a monte remotos  
cernis in aprico decerpere gramina campo,  
hos tibi do senior iuueni pater: ipse tuendos  
accipe. iam certe potes insudare labori.*<sup>15</sup> (grifos nossos)

<sup>14</sup> No original: "(...) a single authorial voice and this is directed explicitly to an addressee, who may or may not be named. It is usually a serious literary form. Its subject matter is instructional, rather than merely hortatory. It may be, and often is, quite technical and detailed, included within the narrative are normally a number of illustrative panels, these are often based upon mythological themes. The metre of didactic poetry is that of narrative epic, the hexameter. Traditionally such poems comprised one book of about 800 lines (but at least 400 lines), although this changed as the form developed." (TOOHEY, 2010, p. 4).

<sup>15</sup> CALPÚRNIO, Bucólicas V, 7-10: "Ó jovem Canto, eis, as greis retornadas do monte / que vês tolher relvas no campo ensolarado, / como um velho pai, dou-os a ti, jovem: tu, recebe a teus / cuidados. Já podes decerto suar com o labor". (grifos e tradução nossos).

Vemos primeiramente um endereçamento explícito ao destinatário, o jovem Canto, no caso vocativo da língua latina (*Canthe puer*). Observamos ainda outros indícios dessa voz “autoral” — a de Mícon, no contexto — que se dirige diretamente ao *discipulus* (“aluno”): um verbo em segunda pessoa, *cernis* (“vês”), no presente do indicativo; um pronome pessoal também de segunda pessoa do singular, declinado no caso dativo; e um verbo, ainda se voltando ao *puer*, no imperativo: *accipe* (“recebe”). Ora, a interpelação direta de um destinatário pelo porta-voz da mensagem instrutiva comunicada nos textos corresponde a um dos mais característicos traços da poesia didática antiga, encontrando-se presente desde *Os trabalhos e os dias*, nos quais o *magister* (“professor”) Hesíodo dirige palavras ético-agríarias a Perses, seu irmão (JAEGER, 2003).

Nos versos que seguem (14-15), um verbo no imperativo explicita o objetivo da “voz” que se faz presente no poema, isto é, a instrução; Calpúrnio Sículo apresenta tal meta sob a forma de uma espécie de *propositio* poética:<sup>16</sup>

*Sed qua lege regas et amantes lustra capellas  
et melius pratis errantes mollibus agnas, percipe.*<sup>17</sup> (grifo nosso)

Tem-se, dessa maneira, anunciado o que comporá sequencialmente a matéria de tal égloga: o ensino das coisas do campo sob sua face pecuária, como e aonde conduzir

---

<sup>16</sup> Nas Literaturas Clássicas, como a latina ou a grega da Antiguidade, é comum que os poetas iniciem suas obras, ou partes delas, propondo (*praeponere* = “colocar diante, propor”) aos leitores o conteúdo a ser desenvolvido em seguida. Veja-se já na *Odisseia* homérica (I, 1-5), em tradução de Trajano Vieira: “O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas / errâncias, destruída Troia, pólis sacra, / as muitas urbes que mirou e mentes de homens / que escrutinou, as muitas dores amargadas / no mar a fim de preservar o próprio alento / e a volta aos sócios (...)” (2011, p. X).

<sup>17</sup> CALPÚRNIO, *Bucólicas* V, 14-15: “Mas aprende com qual regra conduzir as cabras que amam/ os bosques e as ovelhas que melhor vagam nos macios prados”. (grifo e tradução nossos).

as cabras e as ovelhas... Ressaltamos o uso verbal na segunda pessoa do singular do imperativo, manifesto em *percipe* (“aprende”).

Um funcionamento similar é constatável em v. 414-415 de *Geórgicas* III, em que a “voz” do *magister* (“professor”) se dispõe a explicar como afugentar dos redes as cobras peçonhentas:

*Disce et odoratam stabulis accendere cedrum  
galbaneoque agitare grauis nidore chelydros.*<sup>18</sup> (grifo nosso)

Nota-se a pertinência do termo *magister* mesmo pela seleção lexical envolvendo verbos ligados à aprendizagem: *percipe* no poema calpurniano, *disce* no virgiliano, ambos podendo ser traduzidos pelo termo “aprender”. Mas a autoridade dessa voz professoral, no poema calpurniano, parece repousar também em sua experiência como pastor, já em idade avançada, em oposição ao jovem *discipulus*, que começará agora os labores rurais. Em v. 1, 3 e 9, respectivamente, o uso do adjetivo *senior* (“ancião”) é insistente, em oposição ao adjetivo *iuuenis* (“jovem”) e ao substantivo *alumnus* (“aluno”), o que ajuda, do ponto de vista retórico, a construir um *ethos*<sup>19</sup> adequado a cada contraparte envolvida nessa interlocução:

*Forte Micon senior Canthusque, Miconis alumnus,*<sup>20</sup> (grifo nosso)  
*Cum iuueni senior praecepta daturus alumno*<sup>21</sup> (grifo nosso)  
*Hos tibi do senior iuueni pater: ipse tuendos*<sup>22</sup> (grifo nosso)

<sup>18</sup> VIRGÍLIO, *Geórgicas* III, 414-415: “Aprende também a queimar o odorífico cedro/ nos estábulos e a perturbar, com forte cheiro galbâneo, / as serpentes (...)”. (grifo e tradução nossos)

<sup>19</sup> “*Quintilian divides the emotions into two types: ethos and pathos. Pathos is the ‘affectus’ while ethos refers, for want of a better term, to moral behavior or qualities of character that one displays*”. (KATULA, 2003, p. 8).

<sup>20</sup> CALPÚRNIO, *Bucólicas* V, 1: “Acaso o velho Mícon e Canto, *aluno* de Mícon (...)”. (grifo e tradução nossos).

<sup>21</sup> CALPÚRNIO, *Bucólicas* V, 3: “Quando o *velho*, prestes a dar preceitos ao *jovem aluno* (...)”. (grifo e tradução nossos).

Ainda sobre os critérios para o recorte da poesia didática, segundo acima elencados por Toohey (2010), notamos a plena “coincidência” do uso métrico nas *Geórgicas* de Virgílio e na égloga V de Calpúrnio. No entanto, isso apenas se deve ao fato de que o hexâmetro datílico é tanto o metro (usual) da poesia didática quanto o da poesia bucólica. Então, apesar de um crítico antigo como Marco Fábio Quintiliano ter colocado no mesmo rol todos os autores hexamétricos, agrupando-os sob a rubrica da “épica” devido ao emprego comum do mesmo tipo de verso<sup>23</sup> (GALE, 1994, p. 100 — em comentário sobre Quintiliano, *Institutio Oratoria*, X. 1), isso não tornaria um poema como a bucólica V de Calpúrnio Sículo algo especialmente destacado por sua proximidade com o metro didático — ou épico — das *Geórgicas*, pois neste caso se trata de um traço formal *comuníssimo* do bucolismo antigo, partilhado por todo o *corpus* calpurniano, por todo o *corpus* das *Éclogas* de Virgílio, etc.

Quanto aos painéis mítico-narrativos, frisamos que desempenhavam um papel fundamental na poesia didática e, em específico, nas *Geórgicas*. Assim, o painel da Peste Nórica, neste livro III (v. 474-566), com tons sombrios de pesadelo, é uma das mais importantes narrativas da obra. Mas, na égloga calpurniana que por ora estudamos, não distinguimos painel narrativo algum, e as referências mitológicas se limitam à alusão metafórica: nos versos 19-23,<sup>24</sup> por exemplo, associa-se a presença de Vênus à fecundidade da primavera e à reprodução dos animais, pois a deusa

---

<sup>22</sup> CALPÚRNIO, Bucólicas V, 9: “Como um *velho* pai, dou-os a ti, *jovem*: tu, recebe a teus (...)”. (grifo e tradução nossos)

<sup>23</sup> “*Quintilian, for example, classifies all hexameter verse, including didactic and bucolic poetry, together (...)*” “Quintiliano, por exemplo, classifica juntamente todo verso hexâmetro, incluindo poesia didática e bucólica (...)”. (GALE, 1994, p. 100, tradução nossa).

<sup>24</sup> CALPÚRNIO, Bucólicas V, 19-23: “Então, com efeito, o bosque brota melhor com *botões / primaveris* e, renovando-se, inicia sombras estivais, / então florescem as clareiras e renasce o ano verdejante, / então há *Vênus e cintila o fervor do cáldo amor, / e o lascivo rebanho* acolhe os bodes saltitantes”. (grifo e tradução nossos).

representaria, nesse contexto, o *Amor*, isto é, o instinto reprodutivo dos rebanhos “lascivos”.

Enfim, outro elemento constitutivo da poesia didática, para Toohey (2010), diz respeito, evidentemente, ao tamanho esperado dos poemas. Como vimos, esse crítico apontou que, de início, um poema didático deve ter tido em torno de 800 versos ou, no mínimo, 400. Na verdade, as *Geórgicas* constituem um texto de 2.188 versos, dos quais 566 compõem o livro III, ao passo que a Bucólica V de Calpúrnio apresenta apenas 121 versos, sem alcançar, portanto, sequer o mínimo de versos que se espera tradicionalmente da tipologia literária cabível para essa obra de Virgílio. De todo modo, o próprio Toohey observa que tal característica mudou com o desenvolvimento da forma, inclusive devido à possibilidade, a partir de Lucrécio, de se comporem poemas didáticos com mais de um livro de extensão.

No entanto, no que se refere ao “conteúdo programático” desse poema instrutivo de Calpúrnio, é notável a recuperação de temas técnicos e mesmo do repertório de nomes (de ervas curativas, por exemplo) a partir dos versos das *Geórgicas*. Destacamos, aqui, dois trechos sobre os cuidados com as sarnas das ovelhas:

*(...) Ne pustula uirus  
texerit occulto sub uulnere: quae nisi ferro  
rumpitur, a! miserum fragili rubigine corpus  
arrodet sanies et putria contrahet ossa.  
prouidus (hoc moneo) uiuentia sulphura tecum  
et scillae caput et uirosa bitumina portes,  
uulneribus laturus opem; nec Brutia desit  
pix tibi: tu liquido picis unguine terga memento,  
si sint rasa, linas. uiui quoque pondera melle  
argenti coquito lentumque bitumen ahen<sup>25</sup> (grifos nossos)*

<sup>25</sup> CALPÚRNIO, Bucólicas V, 72-83: “(...) Para que uma pústula não cubra / tácito veneno sob oculta chaga: se não for rompida / a ferro, a! o pus roerá o corpo infeliz pela úlcera / ligeira, e atrofiará imprestáveis ossos. Prudente / (aconselho isto), enxofres vivos contigo, a cabeça / da cebola-albarrã e betumes fétidos carregues, pronto / a levar auxílio às feridas; e não te falte o pez brútio: / tu, lembra,

*Et spumas miscent argenti uiuaque sulphura  
Idaeasque pices et pinguis unguine ceras  
scillamque elleborosque grauis nigrumque bitumen.  
non tamen ulla magis praesens fortuna laborum est  
quam si quis ferro potuit rescindere summum  
ulceris os:*<sup>26</sup> (grifos nossos)

Além da seleção lexical pertinente ao tema, a musicalidade do verso calpurniano “*prouidus (hoc moneo) uiuentia sulphura tecum*” parece ressoar a do virgiliano “*et spumas miscent argenti uiuaque sulphura*”. Calpúrnio recupera a sonoridade da repetição de consoantes linguodentais no verso das *Geórgicas* (*miscent, argenti*) com o uso do particípio presente de valor adjetival *uiuentia* por *uiua*, para qualificar o substantivo *sulphura* (enxofre). Esta consoante *-t* reverbera no pronome preposicionado *tecum* (“contigo”), ao final do verso de Calpúrnio. O emprego do adjetivo *uiuentia* parece também resgatar a insistência, no verso virgiliano em jogo, do som *-en* em *argenti* e *miscent*.

Portanto, Calpúrnio não só recupera a matéria e algo da situação de “aula” do poema didático de Virgílio, mas também, ao que parece, algo do estilo. Se desejarmos estender as analogias entre os processos compositivos empregados por Virgílio, autor de *Geórgicas* III, e Calpúrnio Sículo, na bucólica aqui analisada, para além de aspectos vinculados a pontos de contato genérico, temas e estilo, veremos que, no tocante ao critério da *mescla de tipologias literárias*, assim como Calpúrnio incorporou pontos da poesia didática virgiliana às linhas desse poema, seu antecessor similarmente trouxera parte da ambientação pastoril para v. 322-338 do livro geórgico sob nossos olhares:

---

unta o dorso com o óleo fluido do piche, / se foram tosadas. Também pesos de prata ativa com mel / e betume viscoso cozinha em um caldeirão”. (grifo e tradução nossos).

<sup>26</sup> VIRGÍLIO, *Geórgicas* III, 449-454: “(...) E misturam espumas de prata a vivos enxofres, / pez do Ida e ceras viscosas com gordura, / cebola-albarrã, heléboros fortes e betume negro. / Contudo, não há melhor êxito ao mal do que se alguém, / com ferro, pôde cortar a suma abertura da chaga (...)”. (grifo e tradução nossos).

*At uero Zephyris cum laeta uocantibus aestas  
in saltus utrumque gregem atque in pascua mittet,  
Luciferi primo cum sidere frigida rura  
carpamus, dum mane nouom, dum gramina canent  
et ros in tenera pecori gratissimus herba.  
Inde, ubi quarta sitim caeli collegerit hora  
et cantu querulae rumpent arbusta cicadae,  
ad puteos aut alta greges ad stagna iubebo  
currentem ilignis potare canalibus undam.  
aestibus at mediis umbrosam exquirere uallem,  
sicubi magna Iouis antiquo robore quercus  
ingentis tendat ramos aut sicubi nigrum  
ilicibus crebris sacra nemus accubet umbra;  
tum tenuis dare rursus aquas et pascere rursus  
solis ad occasum, cum frigidus aera Vesper  
temperat, et saltus reficit iam roscida luna,  
litoraue alcyonen resonant, acalanthida dumi.<sup>27</sup>*

Como registrou sobre a passagem R. A. B. Mynors, clássico comentador das *Geórgicas*, temos, no excerto acima, uma amostra do “dia de verão do pastor” (VIRGIL, 2003, p. 320). Com efeito, no próprio *corpus* calpurniano,<sup>28</sup> bem como em Virgílio, há exemplos de poemas bucólicos que nos mostram vislumbres da rotina pastoril: na écloga virgiliana de número I, assim, Títiro de início se reclina “sob a copa de vasta faia” (v. 1: *patulae recubans sub tegmine fagi*), enquanto Melibeu se põe a caminho do exílio: parece-nos plausível supor que o repouso da primeira personagem ocorre justo devido ao calor do dia; em contrapartida, no entardecer — e, coincidentemente, ao

<sup>27</sup> VIRGÍLIO, *Geórgicas* III, 322-338: “Mas, ao chamado dos Zéfiros, quando o verão alegre / às clareiras e aos prados um e outro rebanho mandar, com / o primeiro astro do Lucífero sigamos aos frios campos / enquanto a manhã é nova, enquanto branquejam as relvas / e o orvalho, na erva tenra, é agradabilíssimo aos animais. / Depois, quando a quarta hora do dia trouxe a sede / e as cigarras queixosas romperem arvoredos cantando, / mandarei, junto de poços ou de fundos tanques, que / os rebanhos bebam a água corrente em canais de madeira. / Mas, em pleno verão, busca um vale sombreado, se em / alguma parte um grande carvalho de Júpiter, de velho / tronco, abrir enormes ramos, ou se em alguma um negro / bosque de azinheiras bastas se estender, com sacra / sombra; então, de novo dar águas límpidas e de novo / apascentar até o ocaso do sol, quando Vesper frio o ar / arrefece, e já alenta as clareias orvalhada lua, ressoando / nas praias a alcíone, nas sarças o pintassilgo”. (tradução nossa).

<sup>28</sup> Na bucólica V mesmo, os versos 52-62 prestam-se ao desenvolvimento desse *tópos* bucólico.

findar o poema<sup>29</sup>—, deve voltar para casa em companhia de seu rebanho e, por ora, do desafortunado Melibeu, que ele hospedará por algum tempo.<sup>30</sup> Em Calpúrnio, a égloga de número II apresenta as personagens de Ástaco e Idas, primeiro, recolhidas do abrasador sol de verão “junto a frescas fontes” (*ad gelidos fontes* — v. 5); ao término do poema, depois de terem, inclusive, disputado em cantos, sobrevém a tarde e Idas pede a Dáfnis e Alfesibeu que recolham os rebanhos (v. 92-94), enquanto Ástaco — dono de um horto — roga a Dórilas pela irrigação de seus campos (v. 95-97).

No tocante a Calpúrnio, vale observar que, embora tenha deslocado uma temática agrária/didática para um contexto bucólico, em imitação do procedimento virgiliano de mesclar tipologias literárias nas *Geórgicas*, o poeta conserva características essenciais do gênero pastoril, como o *tópos* da busca pelas sombras e frescores da natureza, ou seja, do *locus amoenus* (“lugar agradável”), além da frequente oposição entre claro/escuro, quente/frio etc. (GAILLARD; MARTIN, 1990):

Frigida nocturno *tanguntur pascua rore*  
 et matutinae lucent *in gramine guttae.*  
*at simul argutae nemus increpuere cicadae,*  
*ad fontem compelle greges; nec protinus herbas*  
*et campos permitte sequi, sed protegat illos*  
 interea ueteres quae porrigit aesculus umbras.<sup>31</sup> (grifos nossos)

Parece-nos evidente a simetria acima mostrada entre *frigida/nocturno* (“frias”/“noturno”) e *matutinae/lucent* (“matutinas”/“brilham”), elementos que

<sup>29</sup> “En las Églogas de Virgilio, el tema del atardecer en posición final no es todavía un recurso sistemático, pues sólo se conoce en cuatro de sus diez bucólicas, a saber Ecl. I (82-83), VI (85-86), IX (63) y X (77)”. (SALDAÑA; EZQUERRA, 1998, p. 144).

<sup>30</sup> VIRGÍLIO, Bucólicas I, 79-80: *Hic tamen hanc mecum poteris requiscere noctem* — “Aqui, contudo, poderias descansar comigo esta noite”. (tradução nossa).

<sup>31</sup> CALPÚRNIO, Bucólicas V, 54-59: “As *frias pastagens* são tocadas pelo orvalho *noturno* / e *brilham* na grama as gotas *matutinas*. / Mas, assim que estridentes cigarras ressoaram nos bosques, / compele até *a fonte* as greis, não permitas seguirem / logo as ervas nem os campos, mas proteja-as enquanto/ isso *um ésculo que espalha suas velhas sombras*”. (grifo e tradução nossos).

remeteriam a uma oposição de frio/escuro e claro/quente (por causa dos raios do sol nascente). Ademais, a imagem da “fonte” (*fontem* em v. 57) é um lugar-comum nos cantos dos pastores, que sempre buscam um lugar ideal, fresco e sombreado.<sup>32</sup> Contudo, nesta écloga V, que ressoa os versos das *Geórgicas*, tal lugar sombreado deve “proteger” (*protegat*) as próprias greis, como se o elemento agrário do cuidado com os animais fosse revestido de uma roupagem, em específico, bucólica.

## 2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do cotejo entre elementos dos versos de uma e outra obra aqui estudadas, constatamos que Calpúrnio Sículo não opera uma plena transformação para o “gênero didático” em sua Bucólica V<sup>33</sup>; isso se nota, pela ausência de certos traços constitutivos básicos do didatismo (a dimensão de, no mínimo, 400 versos, os painéis mítico-narrativos...). Então, embora Calpúrnio traga para o contexto pastoril, como mostramos, inclusive elementos discursivo-formais (a voz instrutora de um *magister*, que fala na segunda pessoa a um *discipulus*, para instruí-lo a sério sobre assuntos técnicos) e temáticos da poesia didática de Virgílio (o cuidado dos rebanhos,

---

<sup>32</sup> CALPÚRNIO, Bucólicas II, 4-6: Hi cum terras grauis ureret aestas, / ad gelidos fontes et easdem forte sub umbras / conueniunt dulcique simul contendere cantu (...) — “Eles, como um verão voraz queimasse as terras, / encontram-se por acaso junto a frescas fontes e sob as mesmas sombras, / assim se preparam para disputar juntos / em doce canto (...)”. (tradução nossa).

<sup>33</sup> De forma similar, quando Virgílio “importa” para o corpo didático de *Geórgicas* III o trecho de tonalidades pastoris que mencionamos, citando-o com remissão a v. 322-338, não se trata ali de transformar de todo a poesia didática em uma écloga. Assim, permanece nessa passagem do livro III a voz inalterada do mesmo *magister* didático do restante do poema, o qual, nesse trecho, assim como em outros, continua fundamentalmente a preceituar a respeito de tópicos técnicos de interesse para um *agricola* romano. Esse *magister*, por outro lado, não é uma personagem recortada como algo mais nítido do pano de fundo do poema em que se encontra, vindo antes a coincidir com uma única voz “isenta de corpo” e a responsabilizar-se, ficcionalmente, por tecer o conjunto dos versos da obra. Em contrapartida, Mícon, assim como Canto, é introduzido ao modo de evidente *personagem* na bucólica calpurniana de número V (pela fala de um narrador, entre v. 1-4) e assume o papel de *magister* apenas por ora, diante de seu contingencial *discipulus*, podendo-se entrever que foi outrora, ele próprio, ativo guardador de rebanhos, não mero preceituador sobre essa arte.

a ordenha, o trato do leite, etc.), o que prevalece é o guardador de rebanhos a pronunciar-se diretamente e sua visão de mundo, pontos fundamentais para o bucolismo. Notem-se, na *Écloga V* de Calpúrnio, a figura do velho Mícon, moldada à maneira tradicional dos pastores bucólicos — a segurar seu cajado (v. 13) —, e sua visão de mundo típica, isto é, a reverência à natureza,<sup>34</sup> buscando nela os frescores das sombras<sup>35</sup> e o “alimento” da alma nos labores rurais<sup>36</sup>. Nesse sentido, os elementos da poesia didático-agrária de Virgílio nos parecem “aclimatados”, na obra calpurniana, a um ambiente bucólico.

Somos, pois, levados a crer com Magnelli que Calpúrnio “não quer transformar em ‘geórgica’ a bucólica, mas sim ‘bucolizar’ a ‘geórgica’, reafirmando assim a sua fidelidade ao gênero e miniaturizando a poesia didática no contexto de seu mundo pastoril” (MAGNELLI, 2004, p. 5, tradução nossa).<sup>37</sup> Enfim, o diálogo da poesia bucólica com a poesia didática representa, na *Écloga V* de Calpúrnio, um meio de reflexão sobre o gênero e uma forma não só de renovar, mas ainda de “testar” os limites do bucolismo, descobrindo sua versatilidade, e, ao mesmo tempo, reforçando sua identidade.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2007.

---

<sup>34</sup> CALPÚRNIO, *Bucólicas V*, 38: “*Nam tibi praecipuo fetura coletur amore*”. — “Seja, pois, protegida por ti a reprodução com amor especial”. (tradução nossa).

<sup>35</sup> CALPÚRNIO, *Bucólicas V*, 1-2: “*Forte Micon senior Canthusque, Miconis alumnus, / torrentem patula uitabant ilice solem*”. — “Acaso o velho Mícon e Canto, aluno de Mícon, / evitavam o tórrido sol sob uma vasta azinheira (...)”. (tradução nossa).

<sup>36</sup> CALPÚRNIO, *Bucólicas V*, 10-11: “*Iam certe potes insudare labori, / iam pro me gnauam potes exercere iuventam*”. — “Já podes decerto suar com o labor, / já podes excitar tua juventude ativa em meu lugar”. (tradução nossa).

<sup>37</sup> No original: “*Il poeta non vuole trasformare in georgica la bucolica, bensì ‘bucolicizzare’ la georgica, riaffermando così la sua fedeltà al genere e miniaturizzando la poesia didascalica nel contesto del suo mondo pastorale*”. (MAGNELLI, 2004, p. 5).

BEATO, J. Introdução. In CALPÚRNIO SÍCULO. *Bucólicas*. Trad., introdução e notas por João Beato. Lisboa: Verbo, 1996, pp. 11-56.

CALPÚRNIO SÍCULO. *Bucólicas*. Trad., introdução e notas por João Beato. Lisboa: Verbo, 1996.

CASE, S. J. The religion of Lucretius. *The American journal of theology*, Chicago, vol. 19, n. 1, pp. 92-107, 1915.

DALZELL, A. *The Criticism of didactic poetry: essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1996.

GAILLARD, J.; MARTIN, R. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Nathan/Scodel, 1990.

GALE, M. *Myth and poetry in Lucretius*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GALE, M. R. *Virgil on the nature of things: the "Georgics", Lucretius and the didactic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

GRIMAL, P. *Le lyrisme à Rome*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KATULA, R. A. Quintilian on the Art of Emotional Appeal. *Rhetoric Review*, Abingdon, vol. 22, n. 1, pp. 5-15, 2003.

LEE, M. O. *Virgil as Orpheus: a study of the "Georgics"*. Albany: State University of New York Press, 1996.

MAGNELLI, E. Tradizione bucolica e programma poético in Calpurnio Siculo. *Dictynna*, Lille, n. 1, pp. 1-7, 2004. Disponível em: <<http://dictynna.revues.org/168>>. Acesso em 13/08/2016.

PRIETO, M. H. *Dicionário de Literatura grega*. Lisboa: Verbo, 2000.

PUBLILIUS SYRUS *et alii. Minor Latin poets I*. Trans. by J. W. Duff and Arnold M. Duff. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1982.

REBELLO, I. S. Calpúrnio Sículo e suas bucólicas I, IV e VII: uma visão política do império neroniano. *Cadernos do CNFL*, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 4, t. 3, pp. 2460-2470, 2010.

RUSSELL, D. A. De imitatione. In WEST, D.; WOODMAN, T. (org.). *Creative imitation and Latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 1-16.

SALDAÑA, M. V. G.; EZQUERRA, A. A. Garcilaso y los poetas latinos menores. In de ENTERRÍA, M. C. G.; MESA, A. C. (org.). *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1996, pp. 139-152 (vol. 1). Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso\\_4\\_1\\_011.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_011.pdf)>. Acesso em 10 ago. 2016.

TOOHEY, P. *Epic Lessons: an introduction to ancient didactic poetry*. London/New York: Routledge, 2010.

TREVIZAM, M. *Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio*. Campinas: Unicamp, 2014.

VIRGIL. *Georgics*. Edited with a commentary by R. A. B. Mynors. Oxford: Oxford University Press, 2003.

VIRGILE. *Géorgiques*. Texto e tradução de E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e comentário de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Tessitura/Crisálida, 2005.

WILKINSON, L. P. *The "Georgics" of Virgil: a critical survey*. Norman: Oklahoma University Press, 1997.

Submetido em: 14/08/2016

Aceito em: 16/09/2016

“UM HOMEM ESCRITO PENSA?”: A CONSISTÊNCIA DE UMA ENTIDADE  
FICCIONAL EM *AGORA É QUE SÃO ELAS*, OU UM PERSONAGEM FICCIONAL  
VAI AO ANALISTA

*“DOES A WRITTEN MAN THINK?”: THE CONSISTENCE OF A FICTIONAL  
ENTITY IN AGORA É QUE SÃO ELAS, OR A FICTIONAL CHARACTER GOES TO  
THE ANALYST*

Diego Emanuel Damasceno Portillo<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo busca elaborar possíveis respostas para uma das questões que surgem no conto “Descartes com lentes”, de Paulo Leminski: “Um homem escrito pensa?” (LEMINSKI, 1993, p. 14). Ou, em outras palavras, um homem que habita o texto pensa? Para tanto, serão analisados elementos do conto em concordância com outras obras de Leminski, como *Metaformose* (1998) e principalmente o romance *Agora é que são elas* (1984).

Palavras-chave: Paulo Leminski; romance; personagem de ficção.

**ABSTRACT:** This article aims at developing possible answers to one of the questions raised by the short story “Descartes com lentes” by Paulo Leminski: “Does a written man think?” (LEMINSKI, 1993, p. 14). Or, in other words, a man who inhabits the text thinks? Therefore, story elements will be analyzed in accordance with other works by Leminski such as *Metaformose* (1998) and especially the novel *Agora é que são elas* (1984).

Keywords: Paulo Leminski; novel; fictional character.

“Que toda a fantasmagoria tem tanto direito a existir quanto a sólida certeza do rosto do pão e a indeterminada realidade da água que escorre no rosto dos sedentos quando chove?”  
(Paulo Leminski)

---

<sup>1</sup> Mestrando, UFPR.

## 1. INTRODUÇÃO: O OUTRO QUE PENSA EM MIM SOU EU?

Em “Descartes com lentes”, conto embrião do romance-ideia *Catatau*, Descartes/Cartésio, três anos após deixar a Europa, enquanto ainda espera uma explicação a respeito do Brasil que, assim, ponha ordem também em suas ideias, chega a perguntar se “alguém está pensando no meu entendimento, ou já criei bicho na memória? Ou é alguma carne, alguma rês que comi?”, se “Índio pensa?”; se Artixoff, a quem espera, “Com aquelas tatuagens todas pensa? Um homem escrito pensa?” (LEMINSKI, 1993, p. 14).

À primeira vista, esta derradeira dúvida parece, ambigualmente, se referir primeiro a um homem com tatuagens, com inscrições no corpo; mas, tanto no conto quanto no romance, Leminski (2011, p. 215), adverte que: “O leitor espera uma explicação. Espera redundância, tal como o personagem (isomorfismo leitor/personagem). Mas só recebe informações novas. Tal como Cartésio”. Pode-se então compreender que esta pergunta talvez aponte em outra direção que leve a pensar o estatuto ontológico das personagens ficcionais. Um homem que habita o texto, a escritura, pensa? Um personagem, mesmo que dentro da cabeça do leitor<sup>2</sup> durante o ato da leitura ou enquanto memória, pensa?

Estas dúvidas, “elefantíases” que habitam o “cogito” do personagem, parecem que também habitaram o pensamento de Leminski<sup>3</sup> e continuaram crescendo e se refletiram em pelo menos outras duas obras suas.

---

<sup>2</sup> O que Leminski afirma ser o isomorfismo entre leitor/personagem é análogo ao que Nodari (2015) explana a respeito da dificuldade do etnógrafo em lidar com seu objeto e sua, conseqüente, contingência ontológica da posição-sujeito (seu caráter dêitico) em relação a um objeto que é, por sua vez, também um sujeito. Isso produz a subjetivação do outro, interior ao sujeito para que seja “*ao mesmo tempo e conjuntamente* sujeito e objeto, eu-próprio e mim outro” (p. 78, grifo do autor) como variações de um eu-possível em uma descoberta de si mesmo. Assim, na literatura, entendida como uma antropologia especulativa, “o leitor se subjetiva naqueles que, num texto literário, dizem eu”.

<sup>3</sup> Afirmar que os questionamentos de Descartes, o personagem, também habitam o pensamento de Leminski é reconhecer o que Nodari (2015, p. 81) afirma a respeito da ficção em que “o autor se objetiva, se obliqua no narrador, em personagens, em heterônimos”. Assim, as dúvidas que aparecem no *Catatau* (2011, p. 39) podem ser iluminadas por outras obras do mesmo escritor.

Na apresentação de *Metaformose*, texto que permanece entre o ensaio a respeito da mitologia grega e a ficção, Régis Bonvicino (1998, p. 10) afirma que “Sua leitura, além de valer por si, pela plasticidade de suas frases e elegância de estilo, auxilia no desvendamento imediato do *Catatau* e na compreensão de *Agora é que são elas*.” Mas o que há em *Agora é que são elas* que pode ser esclarecido por *Metaformose* e, ao mesmo tempo, se mantém na mesma linha de força iniciada com as indagações de um Descartes que busca produzir sentido para o desconhecido?

## 2. [...] E TUDO PODIA ACONTECER

No início de *Agora é que são elas*, aparentemente, o narrador se apresenta como um humano *normal*, que é dotado de uma biografia: “três anos de mecânica celeste, dois de escultura em metal e tinha sido, podem perguntar, um jogador pra lá de razoável” (LEMINSKI, 1984, p. 10). Estas primeiras informações a respeito do narrador servem como pretexto para que ele demonstre que erudição nem sempre auxilia, quando em uma festa qualquer o que de melhor, filosoficamente, pensa para abordar uma desconhecida chamada Norma é: “Tem fogo?” (p. 12).

Essa abordagem de fato não acontece, pois, antes de pronunciar brilhante pergunta, o narrador é surpreendido por um telefonema:

Olhei para o mordomo, entre atônito e incrédulo. Telefonema para mim? Como? O professor Propp, meu analista, me garantiu, ninguém me reconheceria nesta festa.

Segundo ele, nas histórias de magia e de mistério, o narrador está sempre ausente, nunca participando da festa, quero dizer, das ações.

[...] Levei a mão ao aparelho, apavorado com a ideia de que tinha uma voz ali dentro, vinda de algum lugar, e *tudo podia acontecer*. (LEMINSKI, 1984, p. 13)

Desse telefonema, não se tem notícia de seu conteúdo, já que, a partir de então, o narrador, em momentos de tensão, omite informações sob o pretexto de que “tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar”. Esta omissão inicial parece vir associada a uma

instabilidade narrativa que, primeiramente, é percebida pelo narrador que afirma, após desligar o telefone, que: “Tudo parecia idêntico. As mesmas pessoas. As mesmas gargalhadas. Os gestos todos certos. [...] Só tinha *uma* coisa errada. TUDO tinha mudado” (LEMINSKI, 1984, p. 14, grifo do autor). Isso, posteriormente, se confirmará, pois, além de tudo ter mudado mesmo sendo semelhante ao que era, o telefonema desestabiliza a própria natureza dos elementos que compõem a festa, o que autoriza a metamorfose de tudo em tudo, estranha mudança simétrica dos sujeitos e objetos em si mesmos. Ou, conforme se esclarece na sequência da narrativa, essa desestabilização das crenças do narrador, que acreditava que permaneceria ausente, o faz buscar significado para o acontecido e, assim, ele descobre que aquela festa, aparentemente comum, era “uma festa sem objeto, uma festa que não comemora nada”, o que a torna “tão absurda quanto [...] a súbita visão de uma coisa-em-si. Ora, conforme o professor Propp, meu analista, as coisas em si só existem na imaginação [...] não era o caso dessa festa, coisa que todo mundo vai poder comprovar a seguir” (p. 20).

Assim, desnortado com a revelação de um fenômeno raro e puro que existia fora da imaginação, sai da festa por um breve instante, mas após alguns questionamentos retorna — o que se comprova a seguir, diferentemente do que foi anunciado, é que, se a festa não é somente um objeto imaginário, é algo que, ao menos, torna palpável o que só existe na imaginação — e encontra o que classifica como “um escândalo, um insulto à realidade, à santíssima lógica das coisas”: não há ninguém na casa.

Na casa em silêncio, o mordomo que lhe atende à porta explica que a festa acontecerá amanhã e o convida para entrar. Novamente na sala, em cima da lareira reconhece, sem contar com sua presença, “a foto que tinha sido tirada na festa, da qual [...] tinha acabado de sair e, agora, não existia mais.” (LEMINSKI, 1984, p. 24)

Sem muitas alternativas diante do absurdo, decide repousar na casa vazia esperando a festa da qual acabara de sair. Enquanto aguarda, entre os capítulos quatro

e nove, explica sua relação com Propp, seu analista, cuja teoria está reunida em uma obra de ficção, um romance — feito de todos os romances — intitulado *Morfologia do Conto Maravilhoso*, que é usado para tratar de, segundo testemunho do próprio paciente, “gente como eu, como nós, nós, que frequentamos a caverna de Propp, e perguntamos: —Tem jeito?” (LEMINSKI, 1984, p. 27). “Seres gasosos dos pantanais de Canópus”, para os quais o tratamento de Propp serve como uma tábua de salvação<sup>4</sup>, atribuindo sentido às suas vidas, já que seu autor “descobriu que todas as histórias, no fundo, constituem UMA SÓ HISTÓRIA. E aplicou-se a descobrir a cadeia de constantes, a lei lógica e matemática que rege a geração dos enredos, o vertiginoso movimento das constelações que constituem *uma intriga*”, que “[...] reduz-se à combinação de algumas funções básicas” (p. 28). Mais especificamente, trinta e uma delas — mesmo número de capítulos de *Agora é que são elas*. Logicamente, quebrar uma dessas funções — a de que o narrador está sempre ausente nas histórias de magia e de mistério — torna tudo possível, retirando do narrador a crença que lhe dá sentido e suporte existencial, mesmo que a mudança tenha gerado uma situação semelhante ao estado inicial.

Paralelamente a essas primeiras informações que concede a respeito do método de sua psicanálise, começa a narrar as desventuras de seu relacionamento, não com “essa Norma dos [...] contos dos bosques de Viena” (LEMINSKI, 1984, p. 37) e presente em cada uma das versões da festa, mas com outra Norma, de sobrenome Propp, filha de seu analista. Dessa forma, a narrativa transcorrerá se alternando entre notas sobre a psicanálise proposta por Propp, a festa e o relacionamento embaralhado entre as Normas e o narrador, inominado.

---

<sup>4</sup> Se a teoria psicanalítica de Propp é usada para o tratamento de todas as entidades ficcionais que estão em busca de um sentido para suas existências, por lhes conferir uma função que explica suas origens e determina uma finalidade para elas, ou por fornecer respostas para as clássicas perguntas: Quem sou? Para onde vou? Qual o sentido da vida?, é possível afirmar que essa teoria surgida de um romance funcione como uma *concord-fictions*, conforme Iser (1996, pp. 115-116), ou ficções concordantes que buscam conciliar a origem dos seres ao mesmo tempo em que anunciam seus destinos finais. O exemplo mais comum de uma *concord-fictions* pode ser encontrado em diversas religiões que tenham um mito de origem para a criação do homem ao mesmo tempo em que orientem algum tipo de ascese que lhe garanta um destino final e último.

Quando a festa recomeça no dia seguinte, as ações se distinguem das daquela em que o narrador recebera o telefonema, mas se concluem com ele abandonando a festa, desnortado, o que instaura um círculo, já que ele retorna à mesma casa e encontra outra manifestação da festa que, sob a instabilidade de não seguir mais a lógica das funções de Propp, possui sempre uma nova intriga, atualiza outra possibilidade de si mesma. Em uma dessas versões, a Norma dos bosques de Viena ainda é criança e, ao mesmo tempo, mãe da outra Norma a quem o narrador queria pedir fogo; em outra, Norma é morta e velada toda sexta. Ainda há a versão em que o narrador se casará com Norma; a em que é, literalmente, caçado e constantemente ameaçado de morte ao tentar sair da festa; a festa em que acontece uma orgia; em que Norma criança se diz um dos seres gasosos de Canópus e é perseguida por *warhoos*, enquanto espera a próxima aparição do cometa Halley que vem lhe buscar — entre tantas outras versões.

De cada uma dessas festas que acontecem, os únicos que mantêm algumas lembranças de sua ocorrência são o narrador e, eventualmente, a versão infantil de Norma. Todos os outros personagens agem como se cada festa fosse a primeira e única. Mas as festas passadas que permanecem na memória, principalmente para o narrador, conforme aumentam em número, deixam de ser experiências vividas que por sua sequência lógica constroem a narrativa que dá sentido ao presente e passam a agir como possibilidades nunca realizadas e que entram em conflito com a festa atual<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Se nos filmes de Hollywood — vide *O Feitiço do Tempo* (1993) ou *No limite do amanhã* (2014) — por alguma intervenção mágica ou científica um personagem é condenado a viver os mesmos fatos diversas vezes, voltando no fim de um dia ao início do mesmo e, assim, com as repetidas vezes em que vivencia exatamente as mesmas experiências adquire sabedoria, pois prevê o que lhe irá acontecer e é capaz de agir de uma forma adequada ao seu sucesso, em *Agora é que são elas*, a reiteração de uma festa em outra distinta faz com que a memória dos fatos passados não instrua, mas gere confusão, pois o que deveria ser a previsão do que irá acontecer ao se voltar à mesma festa diversas vezes se torna a surpresa de encontrar nela uma nova informação, um novo enredo. Ou, cada vez que a festa recomeça e sua versão anterior permanece somente na memória do narrador, faz com que a atualidade seja rodeada “de outras virtualidades cada vez mais extensas, cada vez mais longínquas e diversas” (DELEUZE, 1996, p. 53). O narrador, a cada vez que retorna à festa e percebe que é o único a lembrar-se de já ter vivido situação semelhante, tem em sua memória cada vez mais

Pois, dessa forma, o passado não auxilia a decifrar o presente. Cada vivência diferente na festa adiciona uma nova incógnita na equação que o narrador vem buscando resolver desde que recebera o inesperado telefonema na cena inicial do romance.

Em mais um desses retornos à festa, o narrador encontra somente Norma adulta e, diante dela, tem a revelação de que: “ESTA FESTA E ESTA CASA É UMA MÁQUINA, UM MONSTRUOSO MECANISMO QUE SE TRANSFORMA E TRANSFORMA O REAL EM CERIMÔNIAS” (LEMINSKI, 1984, p. 91, grifo do autor). Uma máquina que virtualiza o que é atual, produz uma nova combinação dos elementos que já foram ficcionalizados, “onde todas as coisas reais sempre acabavam se transformando em cerimônias. Em ruínas da realidade” (p. 103). Esta festa é a própria ficção, embora não somente falando dela mesma, no que se costuma chamar de exercício metaficcional, mas também apontando para fora de si, para sua relação com aquilo que não cabe no texto, ou para o que o narrador se recusa a dizer, o não dito, aquilo que escapa de qualquer texto, que foge à capacidade de representação da ficção.

### 3. UM ACTANTE DE PROPP QUE PENSA

Diante da profusão de informações e possíveis enredos em paralelo, parece natural buscar na *Morfologia do conto maravilhoso*, e não na teoria ficcional do analista de *Agora é que são elas*, “uma chave de leitura miúda do romance”, como aponta Luís Bueno (2010, p. 182). Mas, segundo ele, ironicamente, as funções apresentadas no romance como explicações do analista Propp para o que acontece com o narrador não coincidem em nenhum momento com o trabalho de Propp, o folclorista russo.

Mas em um romance dedicado “ao delito de deixar o dito pelo não dito” (LEMINSKI, 1984, p. 8), com um narrador que se recusa a narrar parte do que lhe acontece e sob a epígrafe do próprio Leminski, mas o do *Catatau*, afirmando que “as

---

combinações possíveis da mesma festa que entram em conflito com a versão atual em que está vivendo.

aparências enganam, mas enfim, *aparecem*, o que já é alguma coisa, comparado com outras que, vamos e venhamos, talvez nem tanto” (p. 07; grifo do autor), parece mais natural que as relações intertextuais por ele estabelecidas não apresentem uma relação direta e única tal que a *Morfologia* sirva de lume para a interpretação de *Agora é que são elas*. A relação entre os dois textos, ou melhor, do texto criado pelo contato entre as obras é de “uma explosão, de uma disseminação” (BARTHES, 2004, p. 70) de sentidos própria à natureza do texto.

Desta forma, as referências que o romance faz não estão submetidas de forma hierárquica a seus referentes, ou mesmo o próprio romance não está submetido à realidade enquanto sua imitação. Assim, a teoria do Propp analista não é, somente, uma paródia/apropriação/profanação do trabalho do russo, pois a linguagem configura sua própria realidade e, portanto, não representa algo existente e sim faz alusão a este *algo*: “Cuando el lenguaje enseña sobre la realidad, la constituye: el continuo real es organizado por la discontinuidad del código. Todo realismo mata la palabra subordinando el código al referente, pontificando sobre la supremacía de lo real, moralizando sobre la banalidad del deseo.”<sup>6</sup> (LITERAL, 2011, p. 05).

Esta negação da representação, em favor do que aqui se chama de alusão, é uma característica comum à ficção moderna, conforme afirma Stierle ao comentar o reflexo que o trabalho de Mallarmé obteve posteriormente na prosa:

Não obstante seus pensamentos sobre a ficção como negação da ilusão referencial pela própria ficção, eles se tornavam um poderoso desafio que atingia a ficção por excelência, o romance. O romance moderno do século XX é moderno na medida em que se abre ao paradigma da lírica como “antidiscorso” e, assim, se encontra com formas de uma construção fictícia, no sentido radical, que não mais se conecta às referenciais. (STIERLE, 2006, p. 77)

---

<sup>6</sup> Quando a linguagem aponta algo a respeito da realidade, a constitui: o contínuo real é organizado pela descontinuidade do código. Todo realismo mata a palavra subordinando o código à referência, pontificando sobre a supremacia do real, moralizando sobre a banalidade do desejo. (Tradução livre).

Ou seja, pode-se concluir que o Propp do romance é um outro — fundado na linguagem do romance que coincide equivocadamente ao folclorista russo — que faz das análises a respeito dos contos maravilhosos sua própria teoria psicanalítica para entidades ficcionais, tanto que o admite:

A minha teoria *não é minha*. [...] Quem a formulou era um velho professor russo, maníaco por folclore, ele pegava as histórias populares, as fábulas e as anedotas, e as reduzia a funções num jogo algébrico, que era sempre o mesmo, e que dava sempre na mesma. Li seu livro, [...] Jung, Ferenczi, Adler, Reich, todos os meus colegas tinham suas próprias teorias, variantes dignas do pensamento do mestre. Só eu não tinha. Todo o esforço que eu fazia nessa direção redundava em fracasso. Para mim, o dentro do homem era uma doença incurável. (LEMINSKI, 1984, p. 115, grifo do autor)

Porém, é uma teoria que, ao invés de produzir um efeito terapêutico, exerce controle sobre as ações dos *egos imaginários/possíveis*, já que é uma forma de normalizar seus atos com base nas funções propostas pela teoria: “Através de uma argumentação toda equipada de citações, Propp tinha me provado que o percurso da minha vida já tinha satisfeito todos os primeiros estágios da sua lista de funções dos personagens” (LEMINSKI, 1984, p. 98). Ou, em outras palavras, pode simbolizar uma poética que busca prescrever uma forma para a literatura e, assim, conter sua dispersão, o que também se observa nesse outro trecho:

Com isso, Propp me ensinou (seria essa a palavra? Acho que *me adestrou*) a ser um protagonista invisível da minha vida, o personagem de vidro por onde a vida passa como um raio de luz por um cristal. Não por um vitral, onde já está escrito tudo aquilo que a luz tem que significar. Ou quase, talvez. Essa era outra das expressões favoritas do professor. *Quase, talvez*. Na dupla dúvida, uma dúvida lançando desconfiança sobre a dúvida vizinha, equação de quarto grau, nessa vertigem imaginava Propp fundar sua certeza. (LEMINSKI, 1984, p. 77, grifo do autor)

Este relato, com valor de testemunho, reitera o valor abusivo que a *Morfologia* adquiriu na narrativa e que, enquanto certeza fundada a partir de uma dupla dúvida,

potencializa a quase-existência<sup>7</sup> daqueles que naturalmente quase existem em um romance a respeito do próprio romance: tudo ao quadrado. Nesse sentido, a teoria psicanalítica de Propp, ao falhar — já que não é suficiente para explicar tanto as ações da festa quanto as quase-vidas dos personagens — evidencia a condição humana das entidades ficcionais como a *possibilidade* de uma existência humana, instaurando, assim, um grave conflito para o narrador com a súbita falta de sentido concedida por um telefonema inesperado. Por isso, enquanto Propp, o psicanalista, busca fundar uma certeza sobre a dupla dúvida e manter o narrador em sua função tradicional, o narrador questiona seu papel de simples actante reduzido a uma mera função ou personagem e assim duvida não somente da teoria de seu analista como da própria ficção na busca por reencontrar-se de fato com a vida.

Mas o que haveria na natureza dos questionamentos de uma entidade ficcional que iluminasse a condição de todos os outros que habitam a caverna de Propp?

Um dia, ela me disse:

— Acho você um cara muito vazio, sabe?

Olhei para mim, a luz me atravessava como se eu fosse apenas o actante de uma das funções. E eu queria ser real, ah, como eu queria ser real para que Norma me tocasse, me apalpasse, apertasse meu bíceps esquerdo e dissesse, que muque!  
(LEMINSKI, 1984, p. 105)

O que poderia ser uma cena de realismo mágico/fantástico, em que o poder da palavra na expressão “um cara muito vazio” transformasse a realidade e a consistência de um dos personagens, aqui pode ser literalmente lido como o testemunho da experiência de um *actante* de fato, de um narrador ausente que se presentifica na narrativa e descreve sua consistência, que é de algo que não é material ou não é a representação/imagem de algo que se encontre em *matéria*; é anterior a ela:

---

<sup>7</sup> O quase-ser, termo posteriormente substituído por extra-ser em Meinong (2008), é um terceiro nível de existência, anterior ao ser ou não-ser e que será citado no decorrer do artigo.

Antes da matéria, existia uma coisa antes da matéria, antes da memória, assim como antes de todas as histórias sempre existe uma história. Difícil comparar a matéria com o que existia antes, impossível comparar esta história com as histórias que existiram antes.

Gasosa, líquida, sólida, a matéria é muito pobre de estados em comparação com o que existia antes. O que existia antes era, ao mesmo tempo, muito mais simples e muito mais complicado, se é que me explico bem. Afinal, as histórias de antes também eram mais simples e mais complicadas.

Mas, sobre *a coisa* que existia antes da matéria, não ficaram histórias. (LEMINSKI, 1984, pp. 110-111)

Se antes da matéria não há histórias, é possível afirmar que a existência ficcional é esse nível anterior, o lugar da própria subsistência, que se pode chamar também de *extra-ser* e do qual o ser e o não ser subsistem, já que, paradoxalmente, para afirmar que um narrador ausente não deve ser notado, eu tenho que julgar o que acontece caso ele seja notado, ou, como afirma Meinong (2008, p. 101): “Para reconhecer que não há círculo quadrado, eu sou obrigado a fazer um juízo sobre o círculo quadrado”. Julgar, neste sentido, é ficcionalizar e conceder uma quase-vida ao que não pode ter vida, mas que:

Misturando bem todas as cartas, talvez desse uma coisa parecida com isso que se combinou chamar de vida. Só ia ficar faltando *vida*, é claro. Mas a dita tem formas estranhas de se manifestar. Afinal, que é que uma *Augustifolia Permanens Praguensis*, um bacilo, uma cascavel, um golfinho, o que é que essas coisas têm que os esquemas de Propp não tinham?

O que é que *eu* tinha? (LEMINSKI, 1984, p. 121, grifo do autor)

Seguindo esse raciocínio, o que não é a vida, mas que tem seus efeitos, é uma vida virtual<sup>8</sup>. Existência que, no romance, aumenta em complexidade conforme o que pareciam ser meras digressões feitas pelo narrador enquanto esperava mais uma versão da festa acontecerem, agora, simultaneamente: todas as festas possíveis com Normas de diferentes idades; o relacionamento frustrado com Norma, Propp; as

---

<sup>8</sup> O virtual, segundo Pierre Lévy (2011), não é como uma desrealização, mas como uma mudança no estatuto ontológico, algo que, não presente, produz efeito mesmo desterritorializado.

conversas com Vladimir; a espera pelo cometa Halley, tudo acontecendo no mesmo tempo/espço. Ainda que o professor Propp lhe aconselhe que “personagem algum pode dar conta de *mais de um enredo* no mesmo lapso”, pois, assim, as coisas iriam ficar “cada vez mais complicadas, à medida que o tempo vai passando [...]” (LEMINSKI, 1984, p. 137), o narrador insiste em viver de forma contínua as esferas narrativas que pareciam manter distância entre si.

Consequentemente, ao buscar ser capaz de viver mais de um enredo ao mesmo tempo e de lembrar o que viveu, contrariamente aos conselhos de seu analista, o narrador se torna uma ameaça para o prestígio da teoria de Propp que concede certa estabilidade ao mundo ficcional e às entidades que lá habitam. Ao ponto de Propp ameaçá-lo, ainda buscando controlar suas ações:

Não vou deixar que contamine meus outros personagens com essa mania de grandeza. Caso ainda não saiba, eu sou um warhoo, e, pelo crime de me encher o saco, eu condeno você, ser gasoso dos pantanais de Canópus, a ser congelado sem palavras no planeta Terra, e exilado para sempre até o próximo capítulo. (LEMINSKI, 1984, p. 136)

Pois se ainda não está claro, eis aqui o exemplo vivo, ou quase, como resposta para a pergunta de Cartésio: um homem escrito que pensa e busca de qualquer maneira reencontrar-se com a vida e por este delito se vê condenado ao exílio no espaço em branco da página que compreende o intervalo entre os parágrafos.

O narrador, para “sair vivo e ileso dessa história” (LEMINSKI, 1984, p. 147), cogita diversas possibilidades: assumir um outro personagem e habitar outra história; sair da festa e se deixar ser morto, ou esquecer tudo e pacificamente habitar eternamente as histórias<sup>9</sup>, numa espécie de fórmula mágica para a vida eterna. Mas,

---

<sup>9</sup> Como se afirma na Revista Literal (2011, p. 44) “Se escribe para que las palabras no sean llevadas por el viento [...] El que escribe supone digno de memoria su mensaje.” (Escreve-se para que as palavras não sejam levadas pelo vento [...] Aquele que escreve supõe que sua mensagem seja digna de memória). Ou ainda, em *Metaformose*: “Na geração de fábulas, os homens cifraram o desejo infinito de uma vida sem fim” (1996, p. 34) através da perpetuação das fábulas por gerações.

com a intensificação da simultaneidade entre os enredos conflituosos — entre as festas interpoladas pelas sessões de análise e a constante ameaça contra sua própria vida recém descoberta quando deixou de ser um narrador ausente e passou a agente da própria história — recorre ao analista uma última vez e, assim, em uma sessão de atendimento emergencial, Propp o “fez começar *todas as histórias possíveis*, recusando uma após a outra, até” que ele ficasse “exausto de tanto *imaginar*” e assim “ca[ísse] no abismo sem fim do fim de todas as histórias” (p. 152, grifo meu).

Além do controle, o que o professor quer é a exaustão da ficção, o esgotamento do imaginário, o fim de toda instabilidade, mas não o consegue, pois, ao abrir os olhos de seu paciente, “ouvia milhares de vozes conversando com as malditas vozes daquela maldita festa, as ilusões perdidas, dos irmãos karamázov, estão à procura do tempo perdido” (LEMINSKI, 1984, p. 153) e mais uma infinidade de vozes. Uma única entidade tem toda a ficção inscrita em si; assim, a passagem de um narrador ausente para um dos presentes nas ações da narrativa simboliza a tentativa de uma entidade ficcional de dar conta de mais de um enredo para reivindicar o seu direito a uma *vida* legítima em que não esteja submetida a uma mera função. A afirmação da potência de existência de toda entidade ficcional vem através de uma delas: narrador ausente de um conto de magia que se presentifica e, ao final de sua trajetória, ao falhar, assume todos os delitos narrativos que cometera e se entrega à polícia.

#### 4. EU SOU A FÁBULA MAIS SIMPLES

No início de *Metaformose* encontra-se o seguinte trecho:

Qual é o significado último, abissal, primordial, da existência de uma mulher que transforma em pedra quem olhar para ela? Que ganham os povos cultivando fábulas desse tipo? Ou será que a fantasia se compraz em si mesma, no exercício intransitivo de seus próprios poderes de tornar o impossível, se não real, pelo menos, imaginável? A serviço de que estão esses poderes? De olho nas águas, Narciso vê a Medusa, fecha os olhos, e mergulha na noite onde as fábulas sonham fábulas, rainhas matam os reis, árvores correm ao vento, feiticeiras transformam

marinheiros em porcos. Que mais existe senão afirmar a multiplicidade do real, da igual probabilidade dos eventos impossíveis, a eterna troca de tudo em tudo, a única realidade absoluta? (LEMINSKI, 1998, p. 25)

Voltando a *Agora* sob a luz do exposto, assim como no encontro entre Narciso e Medusa, o narrador, pouco antes de receber a revelação a respeito da natureza da festa, dá “de cara com Norma, alguém ficou petrificado, Perseu sem espelho, olhos nos olhos da Medusa, eu e eu, ou eu e eu, ou.” *Agora* é outra versão da pergunta que se inicia com “Que mais existe senão afirmar a multiplicidade do real [...]” porque não a responde, segundo os termos usados por Leminski, tornando o impossível igual em probabilidade ao real, mas por, ao menos, palpabilizar a passagem do (im)possível para o atual, sem a baliza da probabilidade. A potência da ficção como forma finita de se encontrar o infinito.

Portanto, no romance é possível explorar tanto as próprias possibilidades da existência, ficcional ou não, quanto especular a respeito do contato entre o leitor e as entidades ficcionais, já que “Eu sou a fábula mais simples. Que pode haver de mais simples que eu me contemplando no espelho desta fonte?” (LEMINSKI, 1984, p. 27); eu observando o outro refletido no espelho da ficção, e o outro subjetivado em mim; “Eu, Ajax. Eu, Agamêmnon. Eu, Odisseus” (p. 38); Eu, narrador inominado das histórias de magia e mistério; Eu, leitor, que no ato da leitura tenho as vozes ficcionais ecoando em mim, constante metamorfose, tudo ficcionalizando em tudo, a máquina/festa em constante trabalho em mim. Alguém que não sou eu pensando em meu entendimento.

E, se ao final do romance em questão, as lacunas do enredo deixam a impressão de uma narrativa inacabada, como as inúmeras festas que se iniciam e não se concluem, é porque:

Com o hábito de “comprar e vender”, atos que dão o suspiro de uma conclusão, terminamos pensando que aquilo que não se *conclui*, o que não se *finda*, fica em fio solto, fica interrompido. Quando, na verdade, o impulso *ia* sempre. O que, de novo, pode levar a se querer presumir o problema de distância: ia longe ou perto.

E aonde. Quando isso na verdade já cairia no caso em que falamos acima, sobre o ligeiríssimo desconforto que vem de se confundir a aplicação do impulso com o impulso propriamente dito. Não, não se quer dizer que a aplicação do impulso dá mal-estar. (LISPECTOR, 1999, pp. 246-247, grifo da autora)

*Agora é que são elas* busca o impulso da ficção propriamente dito, o espaço intersticial da ficção, busca dizer o que há entre os parágrafos e o que acontece com os personagens quando finda a leitura da obra. O romance especula textualmente para servir de fonte epistemológica a respeito da natureza dos *egos possíveis*.

Por fim, as relações intertextuais entre as diversas obras de Leminski citadas parecem convergir para a criação de um espaço que permita aos leitores refletir a respeito da profusão de possibilidades existenciais criadas na ficção. Não é por acaso que Leminski busca aludir, ao mesmo tempo, às práticas ficcionais da fábula e da mitologia tanto em seu romance quanto no ensaio *Metaformose*, almejando, de certa forma, que o discurso ficcional não esteja submetido somente à imitação e à sua capacidade de se referir a algo que ele não é capaz de alcançar, não seja visto como um discurso que somente representa a realidade.

Sem a baliza da realidade à qual está subjugada como representação, a literatura é capaz de criar sua própria realidade que, assim, durante a leitura permite o contato virtual e imaginário entre as esferas isomórficas do autor/narrador/personagem e o leitor que, mesmo separados por tempo e espaço, se encontram no ato da leitura e podem investigar juntos desde a natureza das fábulas mitológicas até a vida de personagens que se rebelam contra o próprio autor, ou experimentar a potência de toda ficção, como Leminski já indagava agora há pouco: “Que mais existe senão afirmar a multiplicidade do real, da igual probabilidade dos eventos impossíveis, a eterna troca de tudo em tudo, a única realidade absoluta?” (LEMINSKI, 1998, p. 25). Que mais existe em *Agora é que são elas* senão a tentativa de provar os eventos impossíveis e afirmar que: sim, um homem escrito pensa.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “Da obra ao texto” In \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradutor: Mário Laranjeiras. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 65-75.

BONVICINO, Régis. “Notas sobre *Metaformoses*” In LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998, pp. 09-12.

BUENO, Luís. “Andar no mato de olhos fechados: uma leitura de *Agora é que são Elas*” In SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

DELEUZE, Gilles. “O atual e o virtual” In ALLIEZ, Éric. *Deleuze Filosofia Virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996, pp. 47-57.

ISER, A. Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Descartes com lentes*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1993.

\_\_\_\_\_. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

LITERAL: edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

MEINONG, Alexius. *Teoría del objeto y Presentación personal*. Trad. ao castelhano: Carola Pivetta. Estudo introdutório: Emanuele Coccia. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2008.

NODARI, Alexandre. “A Literatura como antropologia especulativa” In *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 38, pp. 75-85, jan./jun. 2015.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

Submetido em: 15/08/2016

Aceito em: 22/09/2016

WHAT MYTHS DID TO AMY TAN'S NOVELS: READINGS OF *THE JOY LUCK CLUB* AND *THE KITCHEN GOD'S WIFE*

O QUE OS MITOS FIZERAM COM OS ROMANCES DE AMY TAN: LEITURAS DE *THE JOY LUCK CLUB* E *THE KITCHEN GOD'S WIFE*

Ruan Nunes<sup>1</sup>

**ABSTRACT:** Myths have always been a source of inspiration and an ever-present theme in literature. However, what contemporary literature produced by women writers shows is that myths are being more and more appropriated and subverted not only to emphasise the importance of the presence of women in literature, but also to stress how male-governed these myths have been. This essay focuses on how Chinese-American writer Amy Tan appropriates Chinese myths in her two first novels, *The Joy Luck Club* (2006a) and *The Kitchen God's Wife* (2006b).

Keywords: Amy Tan; myths; appropriation.

**RESUMO:** Mitos sempre foram uma fonte de inspiração e são temas presentes na literatura. Entretanto, o que a produção feminina contemporânea mostra é que os mitos são cada vez mais apropriados e subvertidos não apenas para enfatizar a importância da presença da mulher na literatura, porém também para chamar atenção para quão governados por homens esses mitos são. O presente artigo foca em como a escritora sino-americana Amy Tan se apropria de mitos chineses em seus dois primeiros romances, a saber *The Joy Luck Club* (2006a) e *The Kitchen God's Wife* (2006b).

Palavras-chave: Amy Tan; mitos; apropriação.

When Chinese-American writer Amy Tan published *The Joy Luck Club* in 1989, she instantly became a household name. Her debut novel dealt with themes such as mother and daughter bonds and identity, two of the topics that are of the utmost importance in contemporary literature. Tan's next novels also dwelled on the

---

<sup>1</sup> Mestre, UERJ.

importance of communication between mothers and daughters, stressing how hyphenated subjects were caught amidst the chaos of not being able to fully recognise themselves as part of a single national tradition. In the case of *The Joy Luck Club*, the subjects were daughters raised in the USA by Chinese-born mothers who left their homeland to start a new life. One theme which has caught the attention of readers and critics but which has yet to be fully investigated is the presence and the relevance of myths in Tan's works. In this essay my aim is to highlight how Tan appropriates, subverts and rewrites Chinese myths in her first two novels, *The Joy Luck Club* and *The Kitchen God's Wife*, with a view to calling attention to the subjugation of women as hyphenated subjects.

In her collection of essays entitled *The Opposite of Fate*, Amy Tan describes not only the writing of *The Joy Luck Club* and *The Kitchen God's Wife*, but also the importance of her mother's and grandmother's past in her writing. In the essay "Required Readings and Other Dangerous Subjects," Tan mentions that she had originally planned to write *The Joy Luck Club* structured in five parts with three stories each. However, at the suggestion of her agent, she decided to give up the idea and keep writing other stories to compose the novel. When she reached the number of seventeen stories, Tan's late editor and best friend, Faith Sale, read them all and commented that one story did not fit the concept because it was "the story about Rose's former boyfriend. All the other stories have to do with a mother and a daughter" (TAN, 2004, p. 303). Tan received the comment as a surprise, because it had not occurred to her that these stories shared a theme, and decided to drop the seventeenth story which did not fit. Afterwards, they reorganised the sixteen stories and Tan proposed "that the structure be an emotional one, linked by a small fable, yet to be written, that resonated for each piece included under its rubric" (2004, p. 304).

From the very beginning, it is noticeable that Amy Tan decided to use several myths, images and fables from China because these were parts of her own life as a

daughter of a Chinese woman. Tan criticises those who “assume that very personal experience, specific, and fictional stories are meant to be representative, down to the smallest detail, of not just Chinese Americans, but sometimes all Asian culture” (TAN, 2004, p. 305). The author argues that she is a writer and her responsibility as a writer of fiction is not to tell people what to think. However, while reading *The Joy Luck Club* and *The Kitchen God's Wife*, it cannot be denied how the uses of Chinese symbols and myths enrich the stories; they are very much inherited from Tan's own background. In both novels, these symbols and myths are part of mothers' and daughters' lives, therefore making themselves as much part of the story as the characters themselves.

Regarding the presence — or absence — of myths in literature produced by women writers, Adrienne Rich, a writer, poet and activist, states in her seminal work *Of Woman Born* that,

The loss of the daughter to the mother, the mother to the daughter is the essential female tragedy. We acknowledge Lear (father-daughter split), Hamlet (son and mother), and Oedipus (son and mother) as great embodiments of the human tragedy; but there is no presently enduring recognition of mother daughter passion and rapture (RICH, 1995, p. 237).

Perhaps the most famous example of mother-daughter relationship is the one shared by Demeter and her daughter Persephone. When Persephone is abducted into the underworld by Hades, Demeter does not give up on her search for her then-lost daughter. Since Rich first called attention to this issue, several authors such as Marianne Hirsch, Adalgisa Giorgia, Andrea O'Reilly and Yi-Lin Yu have written about mothers' and daughters' experiences with a view to exposing different societal constructs and regulations.

According to Oxford University professor Carlyne Larrington, myths furnish us “with more than a repertoire of literary plots and themes” (LARRINGTON, 1992, p. ix). The professor of medieval English literature argues that the study of myths may

introduce us to “new ways of looking at social structures, so that we can examine constants and variables in the organization of human society” (1992, p. ix). By interpreting how myths have been appropriated by our society — by politicians, artists, psychiatrists — we may learn more about ourselves.

In the introduction to *The Feminist Companion to Mythology*, Larrington addresses the issue of how women have been (mis)represented as simpletons, “purely in terms of their sexual function and thus confined in a catch-all category labelled fertility” (1992, p. ix). It is not difficult to understand Larrington’s concern when readers are faced with, for instance, the silence of Penelope in *The Odyssey*. Female characters have become the subject of several research projects in which feminist anthropologists and literary historians “have illuminated mythical patterns and re-examined historical traditions from a feminist perspective” (1992, p. x).

In her book *A Short History of Myth*, British writer Karen Armstrong explains that a myth is not a simple story which we are told (ARMSTRONG, 2005, p. 09). Rather than a meaningless story, myths have been interpreted as a means to illustrate which behavior we should follow. However, with the advance of science as a field of knowledge, myths soon lost its place in a world intrigued by a new understanding of the individual.

Even though myths lost their previous significance, Armstrong highlights that mythologies are not an attempt to make history because they are not concerned with objectivity or facts. Instead, myths are as fictitious as novels in which both may lead subjects to question, wonder and marvel themselves at the possibilities behind a “what if?” (ARMSTRONG, 2005, p. 13).

Considering the connection between literature and myths, one way in which literary works have dealt with the presence of the latter is by appropriating, subverting and reinterpreting them, as can be seen in the cases of the aforementioned myths of Persephone and Demeter or the Kitchen God in Amy Tan’s second novel.

Regarding the technique of appropriation, Newcastle University professor Julie Sanders says in her *Adaptation and Appropriation*:

the intertextual relationship [between two forms of art] may be less explicit, more embedded, but what is often inescapable is the fact that a political or ethical commitment shapes a writer's, director's, or performer's decision to re-interpret a source text (SANDERS, 2005, p. 02).

As an appropriation implies “a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain” (SANDERS, 2005, p. 26), the deconstruction of sexist values in Chinese myths in Tan's novels offers a critical perspective, perhaps in the same vein as Adrienne Rich displayed in her lauded essay, “When We Dead Awaken Writing as Re-vision.” In this essay, Rich compares the act of writing in new ways to the challenge of walking on ice, especially in regards to women trying to break free from the writing of the past to move to a space of their own.

In her essay, Adrienne Rich highlights that a critique of literature, “feminist in its impulse,” would consider the way women have lived and how language has trapped them, how they have been “led to imagine themselves” (RICH, 1972, p. 18). As a result, it is no wonder that Sanders considers Rich's essay an influential piece in appropriation studies, especially when Rich states that,

Re-vision — the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction — is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society (RICH, 1972, p. 18).

These appropriations make room for women who question views and values in a “male-dominated society” and try to uphold women writing. An example of this revisionary process is the treatment of female myths and legends in the writings of Chicana feminist Cherríe Moraga. Regarding Moraga's takes on Mexican American

myths such as La Llorona and La Malinche, University of Texas professor Elizabeth Brown-Guillory explains that:

(...) by reinventing or reinterpreting these myths, Moraga creates revolutionary women, usually daughters, who are not easily controlled or manipulated by patriarchy and who are in the process of reclaiming their race and their sexuality (BROWN-GUILLORY, 1996, p. 09).

Since Brown-Guillory calls attention to how this reinvention of myths may imply the rise of women who are independent and able, I would consider it important to focus on how the appropriation of myths and symbols in Tan's novels serves a political purpose and metaphorically avoid "falling for the trap of patriarchy" as observed in several myths. In *Writing Mothers and Daughters*, University of Bath professor Adalgisa Giorgio highlights that,

A plot which is variously employed in texts across the spectrum of national literatures is the myth of Demeter and Persephone. Predating patriarchal myths, it is resurrected and rewritten to either draw attention to and grieve for the missing mother/mother-daughter story or to create positive figures of female identification (GIORGIO, 2002, p. 32).

Giorgio underlines that the resurrection of the myth of Demeter and Persephone may have surfaced written to focus on the absence and acceptance of rules made by men. Demeter had to acquiesce to Zeus and Hades' rules of having Persephone temporarily on Earth because her daughter had already swallowed some seeds in the underground after being kidnapped by Hades. Perhaps what Adalgisa Giorgio calls attention to is how several novels have dealt with the mother-daughter relationship negatively, not allowing these women to break grounds and become the rulers of their own lives. Then, while appropriating myths and legends of different sources, creating positive female figures means giving mothers and daughters a voice in these stories which are often portrayed through the male gaze. This perspective is in tune with the

definition of Thomas Bonnici's *Teoria e Crítica Literária Feminista* for "writing back." Bonnici describes the strategy of writing back as one used extensively in several literatures to create a new literary text from silences, allegories, metaphors and ironies found in canonical texts. Even though many myths are being rewritten and reshaped, there are novels in which silenced female subjects are being given a voice and are able to fight back the stereotypes to which they had been previously subjugated. Some examples are Marina Warner's *Mermaids in the Basement* and *Indigo*, Margaret Atwood's *The Penelopiad* and Angela Carter's *The Bloody Chamber*.

My reading of Tan's novels takes into consideration the perspective of reshaping myths so as to create the aforementioned positive female figures that challenge patriarchal rules. By appropriating some aspects of Chinese myths, my argument is that Tan manages to explore some sexist notions regarding the position of women in myths and subverts these in favour of an understanding which celebrates women.

Published in 1989 to great critical acclaim, Tan's first novel *The Joy Luck Club* is narrated by four daughters and three mothers. Separated into four sections of four stories, the novel focuses on the negotiation between mothers and daughters in terms of their identities and (her) stories, especially those referring to how mothers left China in search of a better life in the USA. The first four stories are in a section entitled "Feathers from a Thousand Li Away" and they are introduced by a short parable which tells the story of a woman who purchased a strange-looking "swan" which had once been a duck, but tried so hard to become a goose by stretching its neck that it eventually became a swan. This woman thought of giving her daughter this swan so that she would know her value and would not allow anyone to "look down" on her.

Over there nobody will look down on her, because I will make her speak only perfect American English. And over there she will always be too full to swallow any sorrows! She will know my meaning, because I will give her this swan — a creature that became more than what was hoped for (TAN, 2006a, p. 17).

What this woman expected was that her daughter would have a better life, one which would not be limited to a few options. Unlike her mother, this daughter would have the chance to do what she wanted and would not conform to what society expected from her. Then, these daughters could become more than what was hoped for.

However, by the time this woman got to America, she had her swan confiscated by the immigration officials, being left with only a single feather from a thousand *li* away, a thousand miles away. Years later, when this woman is old, she realises she cannot communicate with her daughter, who had grown up swallowing more Coca-Cola than sorrows and was able to speak *only* English. This nameless woman then decided to wait “for the day she could tell her daughter [about the feather which carries all her good intentions] in perfect English” (TAN, 2006a, p. 17). Unfortunately, this daughter does not seem fully able to understand her mother, especially because this mother’s stories are unknown to the daughter.

While there is plenty to talk about regarding this short parable which opens the first section, it is important to notice how communication breakdowns are present from the very first page of the novel. Mothers are not able to get their messages across to their daughters, a fact which also becomes the rule when it comes to daughters trying to communicate with their mothers. With bursting unknown histories lying underneath their skins, mothers have decided to efface themselves so that daughters could live a free life and make choices.

On the one hand, the telling of the woman who is unable to tell her daughter about the feather she brought from China is a powerful opening and details much of what the stories in *The Joy Luck Club* are about. On the other hand, this is only the first topic which is discussed in the novel. The other sections emphasize the issue of communication, the importance of one’s generation, the dialogue between experience and knowledge and the quest for happiness. This short opening story somehow

signals that Tan is also going to appropriate the mythical idea of the American Dream in her novel, especially when considering the fact that mothers do not understand their daughters' "American behavior" in contrast with their "Chinese ways."

The first section of the novel is narrated by mothers, especially because their stories have some things in common: the linking thread is the mothers' experience in China. An-mei Hsu, Lindo Jong and Ying-ying St. Clair explore their childhood stories to illustrate how they had to face their lives being restricted mostly by gender. Suyuan Woo is the only mother whose stories are the product of a double voice. As Suyuan has passed away, Jing-mei, her daughter, is in charge of telling her mother's stories and relate them to her own experiences.

The second fable, introduced in the part "The Twenty-six Malignant Gates," describes a mother who asks her daughter not to ride her bicycle around the corner because she cannot see her daughter and if the latter fell, she would not hear her. Enquired by her daughter how she knows that she will fall, the mother explains that it is all described in a book, *The Twenty-six Malignant Gates*. The daughter doubts her mother and demands that the book and the stories be shown to her, but the mother ignores her daughter's words. Even though her mother advised her not to ride around the corner, the daughter refuses to obey and, on a whim, does exactly what she had been told not to. Eventually, she fell even before she reached the corner.

The story highlights the issue of communication, or perhaps the lack of it. The mother's refusal to show the book on the grounds that it was written in Chinese does not satisfy the daughter, who rebels against her mother's advice. This tension between doing what one wants and neglecting the given advice also refers to experience and knowledge. The mother tries to infuse her daughter with her advice so that she will not make the same mistakes, but the latter does not understand her mother's meaning, either because of the language barrier or because of the cultural differences.

The third section, “American Translation”, highlights the clash between generations. A mother is visiting her daughter and she is startled to see that her daughter placed a mirror at the foot of the bed. While the daughter does not see what may be wrong with it, the mother criticises and comments that all her marriage happiness would “bounce back and turn the opposite way” (TAN, 2006b, p. 147). The daughter feels angry because her mother sees bad omens in everything and that was something she had grown used to. However, when the mother places another mirror over the headboard and the daughter enquires why she has done it, the mother says that this mirror facing the other will multiply her luck. The curious daughter looks inside the mirror and is faced with the reflection of herself looking back at her.

A daughter looking at herself in the mirror is an interesting metaphor which is used to symbolize a daughter’s need to see and understand herself. The mother suggests that her future grandchild is in the mirror, a statement that hints at the grandchildren looking like mother and grandmother. The clash between a mother’s belief in tradition and a daughter’s skepticism towards it are represented in the mirrors and in the daughter’s fancy purchases which mean little to the mother. The stories which follow this part are told by the daughters and expose their inability to understand their mothers’ omens as advice. Lena St. Clair remembers how her mother predicted she would marry a bad husband in “Rice Husband” after her mother linked the fact that she did not finish her rice bowls with marrying a bad man. Whilst Ying-ying, Lena’s mother, comments in another story that she did not want her daughter to end up a ghost as she had for accepting everything that was offered to her and not having a mind of her own, Lena fails to understand her mother’s message: that she should think highly of herself and never put herself below anyone else. The problem is that Lena understands the reason why she is unhappy in her marriage and does not try to do anything about it. Only when her mother visits her does Lena comprehend all

the signs of the bad things which were coming her way. Ironically, Lena was as able as her mother to see bad omens/signs when bad things were about to happen.

While the other stories dealt with aspects which may be regarded as troublesome in a relationship, the last fable is one which accounts for the idea of connection and the quest for happiness. In the last section, in the opening fable “Queen Mother of the Western Skies” — explicitly referring to the Taoist myth of the Queen Mother of the West, the guardian of the elixir of immortality — a grandmother is playing with her granddaughter and wonders what lessons she would teach her laughing grandchild because she realises she once was also “free and innocent” and that she “too laughed for no reason.” (TAN, 2006a, p. 213) Then, the grandmother explains to her grandchild that she taught her daughter to throw away her innocence to protect herself, but now she wonders whether this “kind of thinking [was] wrong.” She then teases the child by calling her Syi Wang Mu, the Queen Mother of the West, which Tan decides to stylise as Queen Mother of Western Skies. The woman then asks her granddaughter to teach her mother the same lesson of “how to lose your innocence but not your hope, [how] to laugh forever” (TAN, 2006a, p. 213).

According to the definition provided by the online Mythology Dictionary, the Queen Mother of the West, Hsi Wang Mu, spelt differently from Tan’s version, is the embodiment of the yin principle and regarded as a tiger/leopard woman. It is also said that the Queen Mother of the West had a special connection with all women, making her the highest goddess of the Taoist religion. For this reason, Hsi Wang Mu is also the guardian of immortality. Tan’s appropriation of the Queen Mother of the West may be understood as a metaphor of these mothers’ desires to teach their daughters about their experience (“Feathers from a Thousand Li Away” and “The Twenty-six Malignant Gates”) and how they need to come to terms with their daughters’ perspectives as well (“American Translation”). Through the appropriation of a female goddess, Tan

highlights the positive aspect of the mother-daughter relationship and the stories which compose this section are narrated by mothers.

In Tan's sophomore novel, *The Kitchen God's Wife*, the appropriation of myths is clearly established in its title which references the Kitchen God, a Chinese deity. In the novel, the protagonist Winnie Louie tells her daughter, Pearl, that Auntie Du, a relative of them who has passed away, left a small altar in the will and that it now belongs to Pearl. Winnie's daughter decides to pick it up and is curious about the picture of the man who is in the altar. Winnie then briefly explains that this man is named Kitchen God and expresses her criticism about him as she did not deem him an important god. Her reasons are rooted in her views regarding what this man did to his faithful wife, as she narrates the story that one day,

there was a rich farmer named Zhang, such a lucky man. Fish jumped in his river, pigs grazed his land, ducks flew around his yard as thick as clouds. And that was because he was blessed with a hardworking wife named Guo. She caught his fish and herded his pigs. She fattened his ducks, doubled all his riches, year after year. Zhang had everything he could ask for — from the water, the earth, and the heavens above (TAN, 2006b, p. 54).

However, as Winnie's story goes, Zhang was not satisfied and started a relationship with another woman, Lady Li, who later chased Guo out of her own house. As soon as Guo was away, the two lovers were able to splash out and do anything they wanted. However, after two years, "all of Zhang's land [was] empty, and so was his heart. His money was gone, and so was pretty Lady Li, ran off with another man" (TAN, 2006b, p. 54). Not having a penny to his name, Zhang became a beggar and knocked from door to door to beg for money. One day, feeling exhausted and unable to go on, Zhang fainted, "ready to die." However, he was rescued and woke up near a warm fireplace in a comfortable kitchen. Thinking about how thankful he was for the help, he realized the person tending to his need was his very first wife, Guo. Ashamed of his behavior, he tried to find a place to hide and ended up in the fireplace. Guo's tears

were not enough to put out the fire and she “watched her husband’s ashes fly up to heaven in three puffs of smoke” (2006b, p. 55). For having the courage to admit he was wrong, Zhang was made a Kitchen God by Jade Emperor in the skies. A Kitchen God would then watch everyone’s behaviors throughout the year and would tell the Emperor who deserved good or bad luck. After telling Pearl and her grandchildren this story, Winnie complains that she would not like to have that kind of person to judge her, “a man who cheated on his wife,” especially when his wife was the good one (TAN, 2006b, p. 56).

Winnie’s story parallels that of Guo’s, the Kitchen God’s wife who was subjugated and humiliated. However, Tan’s appropriation of this Chinese god subverts the idea that the woman is left behind and that the man manages to be successful. In Winnie’s story, she goes through different ordeals and manages to become independent while her husband is left behind. Not only was Winnie constantly abused by her husband who took everything from her, but she was also left to her own devices during wartime in which she had no friends and support. Only later would she meet her husband Jimmy and leave China in search of a different life in the USA.

At the end of the novel, Winnie looks for a goddess to replace the Kitchen God she burnt at home and she tells the shopkeeper that she is “looking for a goddess that nobody knows. Maybe she does not yet exist” (TAN, 2006b, p. 413). Then, she is offered a statue which was a factory mistake because no name had been printed down. She buys the “mistake” and creates her own goddess, Lady Sorrowfree, “happiness winning over bitterness, no regrets in this world.” (TAN, 2006b, p. 415),

(...) her smile is genuine, wise and innocent at the same time. And her hand, see how she just raised it? That means she is about to speak, or maybe she is telling you to speak. She is ready to listen. She understands English. You should tell her everything. (...) But sometimes, when you are afraid, you can talk to her. She will listen. She will wash away everything sad with her tears. She will use her stick to chase away everything bad (2006b, p. 414-415).

The message Winnie gives her daughter is one infused with experience and happiness, in spite of all the difficulties both have faced. Winnie's message is that her daughter should not accept being subjugated and humiliated. A message that echoes Adrienne Rich's ideas: a woman who refuses to be part of the self-destructiveness in a male-dominated world. It is possible to draw a parallel between Winnie's story and that of the Kitchen God's wife: both married abusive husbands and suffered a great deal, but while the latter forgave and cried her husband's death, the former understood that there is no real love in forgiving and forgetting. Tan's rewriting of the myth makes room for an important way to interpret the story because Lady Sorrowfree will not judge the "sinner." Instead, she will listen and offer a shoulder to lean on, thus creating a space in which sisterhood is fostered.

To conclude, I would like to borrow Karen Armstrong's suggestion that, if a novel is written and read carefully, as a myth or a great work of art, it may as well serve as a step towards understanding our own rites of passages (ARMSTRONG, 2005). She points out that a novel, like a myth, teaches us to behold the world in a different way because it may help us see the world from a perspective which goes beyond our own interests. Therefore, Armstrong emphasises that novels as much as myths may help one broaden one's own horizon.

## REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, Karen. *Breve História do Mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BONNICI, Thomas. *Teoria e Crítica Literária Feminista*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2007.

BROWN-GUILLORY, Elizabeth. (Org.) *Women of Color: Mother-Daughter Relationships in 20th-Century Literature*. Texas: University of Texas Press, 1996.

GIORGIO, Adalgisa. (Org.) *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. New York: Berghahn Books, 2002.

Hsi Wang Mu. In: *Mythology Dictionary*. [s.l.; s.n.], 2015. Disponível em <<http://www.mythologydictionary.com/hsi-wang-mu-mythology.html>>. Acesso em 15 Jan 2016.

LARRINGTON, Carolyne. (Ed.) *The Feminist Companion to Mythology*. London: Pandora Press, 1992.

RICH, Adrienne. *Of Woman Born*. New York: W. W. Norton & Co., 1995.

RICH, Adrienne. When we Dead Awaken: Writing as Re-vision. *College English*, College English, s. l., v. 34, n. 1, pp. 18-30, October 1972.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2005.

TAN, Amy. *The Joy Luck Club*. New York: Penguin Books, 2006a.

TAN, Amy. *The Kitchen God's Wife*. New York: Penguin Books, 2006b.

TAN, Amy. *The Opposite of Fate: Memories of a Writing Life*. New York: Penguin Books, 2004.

Submetido em: 16/08/2016

Aceito em: 23/10/2016

A CONSTRUÇÃO ALEGÓRICA NO *SERMÃO DA SEXAGÉSIMA* DE ANTÓNIO

VIEIRA

THE ALLEGORICAL CONSTRUCTION IN ANTÓNIO VIEIRA'S *SERMON OF THE SIXTIETH*Joise Maria Luft<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho busca explorar um pouco do trabalho alegórico desenvolvido por Vieira no *Sermão da Sexagésima*, sendo subdividido em duas partes: a primeira remetendo-se à alegoria enquanto figura de linguagem; e a segunda apresentando a alegoria de António Vieira e como ela é construída utilizando-se de uma estrutura da arquitetura barroca, os florões. Este artigo é desenvolvido a partir de leituras de alguns dos trabalhos de Vieira e de outros teóricos que tratam da alegoria e da parenética do jesuíta português.

Palavras-chave: estruturas textuais de convencimento; alegoria; *Sermão da Sexagésima*.

**ABSTRACT:** This study aims at exploring some of the allegorical work developed by Vieira in the *Sermon on the Sixtieth*, being divided into two parts: the first regards the allegory as a figure of speech; and the second features Antonio Vieira's allegory and how it is constructed using a structure of the baroque architecture, the rose. This article is developed from readings of some of Vieira's works as well as other theorists that study the Portuguese Jesuit allegory and parenetic.

Keywords: textual convincing structures; allegory; *Sermon of the Sixtieth*.

O ato da escrita é um fazer existir, fazer o invisível tornar-se visível. No Evangelho de João já se prenuncia: “No principio era o verbo [...] E o verbo se fez carne...” (Jo, 1:1)<sup>2</sup>. E o pensamento se fez palavra, e a palavra se fez tangível. O trabalho da expressão da palavra que outrora era pensamento, utilizando figuras de linguagem

---

<sup>1</sup> Graduanda, UFFS.

<sup>2</sup> Todas as citações bíblicas baseiam-se na edição Bíblia Sagrada (1999).

que o enriquecem e o tornam ainda mais convincente e capaz de carregar significado, é uma arte laboriosa, tanto quanto a gênese do mundo.

O presente artigo tem por objetivo apresentar uma das ferramentas utilizadas para expressão textual, a alegoria, especialmente apresentando a concretude que esta alcança no trabalho do padre António Vieira<sup>3</sup>, na obra *Sermão da Sexagésima*.

Vieira desenvolveu em seus textos estruturas muito peculiares, dentre elas, alegorias especialmente elaboradas. O rebuscamento e a apreciação da forma da sermonística vieiriana fizeram com que seus escritos fossem reconhecidos e se mantivessem como objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento até a atualidade, possuindo também considerável importância no Barroco brasileiro.

Este trabalho será dividido em duas partes: a primeira desenvolve algumas considerações acerca da alegoria; e, a segunda, apresenta o trabalho alegórico textual de Vieira no sermão estudado.

## 1. A ALEGORIA COMO CONVENCIMENTO

A linguagem alegórica é conhecida mesmo por aqueles que não compreendem a complexidade de sua estrutura, pois, ao interpretar o que dada alegoria está propondo, o leitor (ou o ouvinte) se faz competente da compreensão sugerida por esta figura de linguagem. É possível a muitos compreender, por exemplo, o significado trazido pela dicotomia luz e trevas para representar o bem e o mal. Mas, para o melhor encadeamento epistemológico, iniciemos este trabalho trazendo algumas considerações acerca da alegoria.

A alegoria é uma maneira de expressar e/ou exteriorizar um pensamento ou ideia que exige abstração, visto que o sentido a ser captado está para além do literal. Esta figura de linguagem é comumente utilizada em parábolas e fábulas, para levar o

---

<sup>3</sup> António Vieira, religioso da Ordem dos Jesuítas, filósofo e escritor português da Companhia de Jesus, reconhecido especialmente por sua parenética.

ouvinte a um convencimento. É um jogo entre significante e significado que para os pós-estruturalistas é inerente à língua, podendo assim ser considerada a língua em várias esferas alegórica.

Muitos escritores apresentam aproximações e distinções no que diz respeito a alegorias e metáforas. O retórico romano Quintiliano, como afirma Heinrich Lausberg, faz parte do grupo dos que assemelham as duas figuras, afirmando que “a alegoria é uma metáfora continuada como tropo de pensamento” (LAUSBERG apud PINTO, 2005, p. 13). Analisando a etimologia e o uso das figuras, percebem-se as diferenças. Metáfora, do grego “*meta phora*”, significa mudança e designa uma troca de palavras em que uma significa a outra. É uma comparação em que o significado real atribuído está subentendido, mas a compreensão é mais imediata. O termo alegoria, por sua vez, conforme o dicionário Houaiss, é uma palavra derivada do latim “*allegoría*”, advinda do grego *ἄλλος*, *allos*, “outro”, e *ἀγορευειν*, *agoreuein*, “falar em público” (HOUAISS, 2009). Para esta abstração, se faz necessário um exercício maior com o intuito de distingui-las: a metáfora se refere a alguns termos isoladamente, enquanto a alegoria diz respeito a um texto completo.

Segundo o dicionário Aurélio da língua portuguesa, alegoria é o “Exposição de um pensamento sob forma figurada” ou Sequência de metáforas que significam uma coisa nas palavras e outra no sentido (AURÉLIO, 2009). Assim, qualquer símbolo utilizado alegoricamente carrega uma dupla interpretação: ao mesmo tempo em que significa algo dentro do enredo expresso, remete a um segundo sentido implícito. As parábolas, por exemplo, são um tipo especial de alegorias, pois encerram-se com um fim moral, sendo utilizadas especialmente pelos pregadores evangelizadores. Dentro do enredo, elas possuem um significado, mas, em sua simbologia, trazem algum ensinamento doutrinário ou moralizador perceptível.

O signo alegórico funciona como um ícone. Ele, diferentemente de uma mera imagem que atrai a atenção para si, tem por função levar a atenção para outro

elemento, podendo encontrar-se o significado no significante, que pode modificar-se, e não o contrário, como de praxe. Como afirma Flávio Kothe, no livro *A alegoria*:

O convencional consiste na repetição continuada e contínua dos mesmos significantes para o mesmo significado. Enquanto tal, isso parece reproduzir o que acontece com toda e qualquer língua, dado o caráter, *a priori*, “arbitrário” e, *a posteriori*, convencional do signo. Ocorre, porém, que o signo alegórico tem um certo caráter icônico, indicia o seu significado em seu significante. (KOTHE, 1986, p. 16)

Em um enunciado comum, o signo é composto de um significado e um significante que se repete ao ser reproduzido, de forma arbitrária, enquanto na alegoria, o significante varia, podendo se referir a um ou mais significados.

A narrativa alegórica usualmente serve para reafirmar um viés, sendo geralmente construída de forma a levar a um convencimento, visto que a história contada, ou o argumento utilizado, possui um sentido subterrâneo, muitas vezes reportando-se a elementos significativos para o receptor, de modo a mais facilmente persuadir.

Na Antiguidade, diversos pregadores e filósofos utilizaram-se desse artifício. Como Platão, na “alegoria da Caverna”, que narra a história de um grupo de homens, atados de frente para uma parede e só vendo as sombras externas, tomam aquilo pelo mundo real. Quando um deles sai e percebe que o que vivia na caverna era uma ilusão, tenta voltar para levar os outros à verdade. Essa alegoria leva à percepção entre verdade e aparência, entre compreensão e alienação. O método de persuasão alegórica usado pelo filósofo aduz elementos conhecidos por aquele povo, o elemento da sombra representando uma ilusão. Uma projeção da verdade é algo que pode ser compreendido por aquele grupo ao qual a palavra era dirigida.

São Paulo, evangelizador cristão, também usa a estratégia de convencimento em carta à comunidade de Corinto<sup>4</sup>. Ele usa a alegoria de uma corrida em que todos correm e precisam de treino, renúncias e esforço para alcançar o prêmio, tendo a intenção de levar aquele povo descomprometido a uma maior dedicação a fim de alcançar o prêmio celeste. Corinto era uma cidade muito voltada aos esportes, por isso Paulo usou esta alegoria. Era algo claramente acessível àquele povo, realizar, a partir do signo corrida, a associação lógica entre o esporte e o percurso espiritual.

Durante o trabalho de criação de enunciados, seja nas cartas de Paulo, nos diálogos Socráticos, ou ainda nos sermões Vieirianos, criavam-se textos permeados de um jogo de palavras que diziam sem dizer. Para compreender esse jogo, faz-se necessário um exercício mental, visto que a significação não está na superficialidade. A mensagem trazida pela alegoria é carregada de sentidos que vão além do que está expresso em sua superfície. Geralmente traz elementos significativos para aquele povo, como a corrida no caso de Paulo aos Coríntios, e todos os significados que ela carrega constituem sua formação simbólica. E ainda, para além das significações da corrida em si, há uma possível e sugerida compreensão, uma mensagem com um fim idealizador moral.

Para além do que é dito, há uma mensagem subliminar a ser captada pelo ouvinte ou leitor. Ao expor o texto, a intenção do emissor não é a de que seu texto seja interpretado no sentido literal, mas refletido para compreender todo significado que ele carrega.

---

<sup>4</sup> Corinto era uma importante e grande cidade da época de Paulo, política e economicamente desenvolvida, bem localizada, com duas saídas para o mar. Ficava próxima a Atenas, por isso seria um ponto crucial de evangelização. Sendo portuária, a difusão da fé cristã se tornava mais viável. Corinto também era muito desenvolvida nos esportes. Os jogos Ístmicos só eram superados pelos jogos Olímpicos de Atenas.

## 2. ENTRE O ABSTRATO E O CONCRETO: O EXEMPLO DA ALEGORIA VIEIRIANA

Antônio Vieira, no *Sermão da Sexagésima*, para construir seu argumento retórico, escolheu o texto que, na Bíblia cristã católica, encontra-se no Evangelho de Jesus Cristo segundo São Lucas, denominado “Parábola do Semeador” (Lc, 8: 4-15). O título Sexagésima refere-se ao tempo em que foi proferido o sermão. Liturgicamente, Sexagésimo refere-se ao segundo domingo antecedente à Quaresma, sessenta dias precedentes à celebração da Páscoa. O tema do sermão é “*Semen est verbum Dei*”: a semente é a palavra de Deus. Vieira escreve um sermão sobre como fazer sermões, um trabalho metalinguístico que expõe a melhor forma, segundo Vieira, de fazer uma boa pregação, orientando os jesuítas acerca desta arte de semear com palavras.

O texto em si é permeado de alegorias, visto ser a parábola um gênero textual de fim moralizador construído com figuras de linguagem. A parábola do semeador é uma alegoria construída por Jesus Cristo durante a evangelização, e depois explicada por ele aos discípulos. Entretanto, ao apresentar tal parábola ao público, Vieira a ressignificou, dando a ela o sentido de lição aos pregadores.

A preocupação com a estrutura textual de sua retórica o levou ao desenvolvimento de uma forma de alegoria diferente. Não simplesmente criou enunciados com sentido para além do que era expresso, mas tornou-os acessíveis, associando a outros sentidos, com base nas vivências e experiências dos ouvintes. Ao ler uma alegoria construída por Vieira, temos como que a projeção de uma imagem mental que torna a mensagem subliminar capaz de ser absorvida. Este era um ideal do Conceptismo Barroco, marcado pelo jogo de ideias, trabalhando as palavras para servirem ao pensamento e ao ponto de vista, visando ao convencimento do ouvinte. Como se verifica em: “Os [pregadores] de cá, achar-vos-ei com mais paço, os de lá, com mais passos”. Para referir-se aos pregadores que, por não saírem de sua terra, adquirem fama (VIEIRA, 1965, p. 1).

Ao usar a palavra “passos”, Vieira refere-se à caminhada, enquanto “paço” refere-se à habitação luxuosa, palácio. Ao criar esta alegoria, a imagem mental é, de um lado, a de uma caminhada que traz por significado o distanciar-se de um ponto de partida na intenção de catequizar. De outro lado, a imagem evoca a Corte, que carrega o significado de morada fixa e estável. Estabelece-se, assim, a distinção entre os evangelizadores que se instalam na corte usufruindo de vantagens, mantendo-se estagnados e confortáveis, e de outro lado os que se propõem a visitar as terras longínquas, expondo-se às adversidades. No caso dos jesuítas da Companhia de Jesus, a América, a Índia e o Oriente.

Essa imagem criada, porém, projeta o significado de que de um lado encontraremos o “pregador do paço”, parado, usufruindo do conforto de estar em um ambiente “civilizado”, conhecido por ele, em que a influência da cristandade era grande e, por isso, os cristãos já catequizados vinham ao encontro dos sacerdotes para buscar orientação; em que se mantinha uma rotina tranquila e de oração, de celebrações e mesmo com a segurança de ter à mão as coisas básicas para atender a sua subsistência. Enquanto, de outro, apresenta-se o “pregador do passo”, dinâmico, a movimentar-se, a deixar as suas coisas pelo anúncio do evangelho, a sacrificar o seu conforto e a sua segurança. Sendo, afinal, obrigado a deixar a sua pátria, os seus costumes, a sua rotina, e enfrentar muitas adversidades para ir ao encontro de seus ouvintes, aos seus evangelizados. Lição moral que se encontra em diversas partes de textos bíblicos como, por exemplo, no Evangelho de Marcos: “(...) Se alguém me quer seguir, renuncie-se a si mesmo, tome a sua cruz e siga-me” (Mc, 8: 34). Além do jogo de significados feito por Vieira neste trecho, há também o jogo no plano do significante, visto que “paço” e “passo” são palavras parônimas de grafia similar, e que por isso podem causar confusão ao ouvinte desatento, pois, apesar da semelhança sonora, carregam significados distintos.

A apreciação pela forma leva Vieira a usar estruturas na sua produção textual como os florões, estruturas estilísticas utilizadas comumente na arquitetura barroca,

que consistiam em ornamentos representativos de uma flor, composta de um ponto central do qual saíam pétalas, normalmente colocados nas abóbodas ou no centro do teto das igrejas. Essas estruturas também eram chamadas de rosáceas. Pode-se pensar estes florões como uma alegoria à metáfora usada por Cristo, para dizer que todos deveriam ter uma vida centrada nele, sendo ele o centro e os cristãos os segmentos — “Eu sou a videira, vós os ramos” (Jo, 15: 5). E a colocação destes florões no centro das igrejas e no alto, além de função ornamental, trazia consigo também significado teológico, como tudo na igreja.

Vieira utilizou-se destas estruturas da arquitetura barroca em seus textos, dando um tom de rebuscamento às suas alegorias. Os florões construídos por Vieira eram desenvolvidos a partir de uma ideia central, a partir da qual surgiam ramificações de alegorias, que levavam a outras alegorias que acrescentavam ainda outro significado a ideia central.

Ao expor como se devem desencadear as palavras em uma pregação, o jesuíta desenvolve um florão alegórico comparando-o à sementeira:

O trigo do sementeiro, ainda que caiu quatro vezes, só de três nasceu; para o sermão vir nascendo, há-de ter três modos de cair: há-de cair com queda, há-de cair com cadência há-de cair com caso. A queda é para as coisas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. A queda é para as coisas porque não-de vir bem trazidas e em seu lugar; não-de ter queda. A cadência é para as palavras, porque não-de ser escabrosas nem dissonantes; não-de ter cadência. O caso é para a disposição, porque há-de ser tão natural e tão desafectada que pareça caso e não estudo: *Cecidit, cecidit, cecidit*. (VIEIRA, 1965, p. 5)

A ideia central é a da pregação que deve cair de forma natural, como as sementes que caem no solo e irão fecundar. Posteriormente apresenta o modo como elas devem cair, com queda, com cadência e com caso; depois, explicita o que significa cada uma dessas formas de cair.

O estilo de Vieira de escrever as coisas de forma concatenada, criando as estruturas de florões, tem semelhança com o estilo que Inácio de Loyola<sup>5</sup> cria ao desenvolver seu texto dos *Exercícios Espirituais*. No texto Inaciano, acontecem subdivisões também durante a escrita. Há uma insistência em subdivisão e classificação a todo assunto exposto. Como percebe Roland Barthes:

Quem quer que leia os Exercícios percebe à primeira vista que sua matéria está submetida a uma separação incessante, meticulosa e como que obsessiva, ou, mais exatamente, os Exercícios são uma separação mesma a que nada preexiste; tudo é imediatamente dividido, subdividido, numerado em anotações, meditações, cenas, pontos, exercícios, mistérios, etc. Uma operação simples como no mito atribuído ao criador do mundo, a separar o dia e a noite, o homem e a mulher, os elementos e as espécies... (BARTHES, 1990, p. 52)

Vieira desenvolve em seus sermões um processo semelhante ao de subdivisão que Barthes encontra no texto Inaciano. Apresenta sempre o assunto, que é o ponto central, e a partir deste desdobra outras ideias e alegorias, para expor outros assuntos ligados ao primeiro. Este trabalho não se encontra somente no texto da Sexagésima, objeto de nosso estudo, mas também em outros, como, por exemplo, no *Sermão da Glória de Maria mãe de Deus*. Nele, Vieira apresenta as diversas glórias atribuídas a Nossa Senhora, o como isso se dá e o porquê dela receber estas glórias:

É certo que a Senhora foi escolhida por Deus para a glória e também é certo que a glória de Deus é infinitamente maior que a glória da Senhora; e contudo diz o Evangelho que Maria foi a que escolheu e que escolheu a melhor parte, uma e outra coisa com grande mistério e energia. Diz que Maria foi a que escolheu; porque ainda que a eleição não foi da Senhora, a grandeza de sua glória é tão imensa, que não parece que foi a glória escolhida para ela, senão que ela foi a que a escolheu para si. E diz que Maria escolheu a melhor parte; porque ainda que a glória de Deus é infinitamente maior que a sua, a melhor parte que pode escolher uma mãe é que a glória de seu Filho seja a maior [...], por isso a parte de Maria é a ótima: *Maria optimam partem elegit*. (VIEIRA, 1954, p. 2)

---

<sup>5</sup> Padre Jesuíta, fundador da Companhia de Jesus, à qual o padre António Vieira pertencia.

Neste trecho, Vieira explicita o porquê de ser considerada Maria detentora da melhor parte que qualquer humano pode escolher por objetivo. O centro desta alegoria é o *“Maria optimam partem elegit”*, Maria escolheu a melhor parte. Esta é a afirmação trazida por Vieira, que é fundamentada na tradição Cristã. A partir desta, ele explicita Maria como a escolhida de Deus, Maria que aceita este chamado, e por fim Maria que tem por maior glória ver a glória de seu filho. A partir desta alegoria também, posteriormente, Vieira apresenta a hierarquia celeste, mostrando o trono de Maria como superior ao das outras criaturas, mas inferior ao de Deus, e apresentando novamente este fato como a glória grandiosa para ela, reforçando a qualidade humilde de Maria. Nessa perspectiva, o importante para Nossa Senhora não é estar acima das outras criaturas, mas estar abaixo de Deus<sup>6</sup>.

No que tange aos florões Vieirianos da Sexagésima, um exemplo é o da explicação do público que cabe ao pregador: “Ide e pregai a toda criatura”. Criatura remete à obra do criador, sendo assim, deve-se pregar até às pedras, troncos e animais não racionais. Então, além de expor que essas são barreiras existentes na vida de um pregador, visto que ele terá de enfrentar as dificuldades de estar em uma terra onde o acesso aos lugares de evangelização são difíceis, ele alegoriza isso comparando aos homens, e interligando com as etapas da parábola do semeador, cada sementeira, e como cada solo a acolheu:

Porque como os Apóstolos iam pregar a todas as nações do mundo muitas delas bárbaras e incultas, haviam de achar os homens degenerados em todas as espécies de criaturas: haviam de achar homens brutos, haviam de achar homens troncos, haviam de achar homens pedras. (VIEIRA, 1965, p. 2)

---

<sup>6</sup> Pode-se citar, a título de exemplo, o terceiro exercício da “Primeira semana” dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola, no qual se sucedem três colóquios: o primeiro dirigido a Nossa Senhora, para que interceda junto ao Filho; o segundo dirigido a Cristo, para que interceda junto a Deus; e o terceiro dirigido a Deus, para que a graça seja alcançada (cf. LOYOLA, 2015, p. 52-3). É interessante notar que esse movimento obedece a um esquema de gradual ampliação: o indivíduo pede a intercessão de Maria, ambos se dirigem a Cristo e todos se somam para pedir a Deus.

Vieira usa o trecho bíblico para justificar e fazer associação com o que o semeador faz na parábola. A citação usada pelo Padre, “Ide e pregai a toda criatura”, retirada do evangelho de São Marcos, traz também esta categorização do evangelho levado a todos e das dificuldades que serão enfrentadas pelos apóstolos. Vieira apresenta esta ideia de forma alegórica, criando a estrutura inspirada na arquitetura barroca. A partir da alegoria da pregação a toda criatura, apresentam-se as possíveis dificuldades enfrentadas para se chegar ao evangelizado. E por fim há a caracterização do evangelizado assemelhando-o a algo da natureza, criando-se a alegoria do resultado da pregação a esse público, como reage a pedra, assim reage o homem-pedra, e assim por diante.

Esta criação alegórica explicita as possíveis dificuldades a serem enfrentadas pelo pregador, bem como o leva à percepção da necessidade de se estar preparado para enfrentá-las, como, por exemplo, os povos selvagens e canibais, o difícil acesso aos lugares de evangelização, entre outros. Entretanto, a especificação das dificuldades vem acompanhada da citação bíblica do evangelho de São Marcos, que, quando lida de forma integral, traz para além da ordem de saída para evangelizar uma promessa de que todo o necessário será providenciado, além dos milagres e sinais que acompanharão aqueles que se derem ao trabalho evangelizador. O conhecimento desta palavra auxilia no convencimento do ouvinte, no sentido de mostrar a ele um horizonte esperançoso. O conhecimento do texto bíblico citado é um elemento que auxiliará o receptor a entender a mensagem oculta na alegoria.

Conforme já dito anteriormente, António Vieira efetua associações com elementos de diferentes campos, no sentido de melhor persuadir seus ouvintes/leitores. E isso faz com que ele transite do abstrato para o concreto, visando tornar as alegorias palpáveis. Por palpável, entendemos o que se pode tocar para conhecer pelo tato, consultar, sondar — o que se torna evidente e sensível. As palavras se tornam sensíveis por meio das figuras de linguagem criadas por Vieira. Ao criar uma alegoria, o conteúdo semântico acionado por Vieira não se remete somente a

coisas existentes no mundo abstrato, como o sonho, a alegria, o medo, a ignorância, nem tampouco se limita às citações bíblicas e de diversos estudiosos, mas principalmente a coisas existentes no plano do real, como pedras, sementes e tantos outros, possíveis de serem tocados e examinados no mundo visível.

As características que compõem este elemento são conhecidas pelo ouvinte: o cheiro, a textura, os elementos que o compõem, o como normalmente se comporta. Por exemplo, a semente caída no solo fértil, com os subsídios necessários para seu desenvolvimento, normalmente irá crescer e produzir, a não ser que alguma eventualidade atrapalhe seu desenvolvimento. Por sua vez, uma semente jogada em solo pedregoso provavelmente não irá se desenvolver. Este conhecimento é tal que se torna possível projetar a imagem mental (significado) e remetê-la às experiências anteriores e reais com os objetos citados. Esta experiência faz o espectador competente para depreender o significado proposto pela alegoria no sermão, sendo possível uma evocação do objeto a que a alegoria se refere, oportunizando, pela experiência, um novo significado ao plano do abstrato.

“Quereis ver tudo isso com os olhos? Ora Vede” (VIEIRA, 1965, p. 6). É desta forma, instigando seu ouvinte/leitor a tomar parte do que a alegoria irá trazer, levando o receptor a aumentar a sua atenção para os elementos que serão trazidos posteriormente, quando Vieira apresenta o exemplo da árvore, onde explica a necessidade de definir a matéria, e desenvolvê-la de forma coerente e fundamentada:

Uma árvore tem raízes, tem tronco, tem ramos, tem folhas, tem varas, tem flores, tem frutos. Assim há-de ser o sermão: há-de ter raízes fortes e sólidas, porque há-de ser fundado no Evangelho; há-de ter um tronco, porque há-de ter um só assunto e tratar uma só matéria; deste tronco hão-de nascer diversos ramos, que são diversos discursos, mas nascidos da mesma matéria e continuados nela; estes ramos não hão-de ser secos, senão cobertos de folhas, porque os discursos hão-de ser vestidos e ornados de palavras. Há-de ter esta árvore varas, que são a repreensão dos vícios; há-de ter flores, que são as sentenças; e por remate de tudo, há-de ter frutos, que é o fruto e o fim a que se há-de ordenar o sermão. De maneira que há-de haver frutos, há-de haver flores, há-de haver varas, há-de haver folhas, há-de haver ramos; mas tudo nascido e fundado em um só tronco, que é uma só matéria. Se tudo são troncos, não é sermão, é madeira. Se tudo são

ramos, não é sermão, são Maravalhas. Se tudo são folhas, não é sermão, são versas. Se tudo são varas, não é sermão, é feixe. Se tudo são flores, não é sermão, é ramalhete. Serem tudo frutos, não pode ser; porque não há frutos sem árvore. [...] (Ibid., p. 7)

Nesta alegoria, desenvolvendo também a estrutura de rosácea para criar o argumento, António Vieira traz a imagem de uma árvore e a caracteriza, ajudando o ouvinte a compreender as características que o signo “árvore” apresenta, suas partes, a função destas partes e posteriormente mostra o que esta imagem e suas partes representam enquanto alegoria usada por ele, levando o ouvinte que acompanha o seu pensamento lógico a compreender o significado trazido por ele nesta alegoria.

A partir da caracterização de cada um dos elementos (raízes, tronco, ramos, folhas, flores, frutos), cria significados distintos do expresso superficialmente por eles, associando-os ao ato de pregar.

Observemos o quadro que sintetiza as associações propostas:

<i>Elemento</i>	<i>Significação na natureza</i>	<i>Associação feita por Vieira</i>
Raízes	O que mantém a planta em pé e a alimenta, buscando no solo os nutrientes necessários para a sobrevivência da planta.	O sermão precisa estar fundamentado de forma sólida, no caso, no Evangelho.
Tronco	É algo central, do qual geralmente saem galhos que produzirão frutos, folhas e flores. Sem galhos, este tronco só poderá ser usado para madeira, que será queimada.	A matéria a ser tratada na pregação, que deve ser unitária e resistente. Se ela não se desenvolver, ou seja, não gerar galhos, ela só será madeira, que pode ser queimada, e não dará resultados.

Ramos	São extensões do tronco; apresenta-se a necessidade deste produzir algo, as flores, as folhas e os frutos.	Se não se desenvolvem ramificações do tronco central ou se eles não estiverem conectados também terão função de descarte, viram maravalha.
Folhas	O que recobre os ramos.	São as palavras que devem ornar o discurso. Pode-se associar, inclusive, com as folhas de papel nas quais se escreveriam os sermões.
Varas	Similar aos ramos, são as suas terminações, quando não há flores ou frutos.	Evocam as penitências, as correções, os castigos.
Flores	O colorido das flores é algo que atrai o olhar e elas carregam em si o pólen, e, futuramente, geram novas sementes.	São as sentenças, no caso, todo o adorno que se deve inserir no sermão, com vistas a agradar o ouvinte, ornamentando o discurso.
Frutos	Proteção da semente enquanto ela amadurece. É o que se colhe para alimentação.	É o que se espera de um sermão, que gere frutos, não apenas como alimento espiritual, mas carregando consigo uma semente.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se observou, o trabalho alegórico Vieiriano se estrutura de forma compartimentada, apresentando um ponto central e a partir dele desenvolvendo outros aspectos; estes aspectos, por sua vez, trazem mais de um significado, fazendo um jogo de espelhos e ramificações semelhante às compartimentalizações feitas por Santo Inácio de Loyola. As alegorias Vieirianas se tornam palpáveis e se vão montando neste processo de florões, de sequências lógicas que pretendem levar o leitor ou ouvinte ao convencimento. As imagens criadas são feitas a partir de coisas simples, como os galhos, as árvores, as pedras. Entretanto, seu desenvolvimento é complexo. Este trabalho se dá acompanhando a lógica apresentada por Vieira: uma ideia central, que, ao ser explicada, desenvolve-se, criando outras com outros significados a serem captados. Assim, a alegoria criada por Vieira converte o abstrato, o que está no plano das ideias, com conceitos materiais do plano do concreto.

### REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BÍBLIA. Trad. mediante a versão dos monges de Maredsous (Bélgica). 128ª edição. Santa Cecília: Ave Maria, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2009.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática S.A, 1986.

LOYOLA, Sto. Inácio de. *Exercícios espirituais*. São Paulo: Loyola, 2015.

PINTO, Silvia Regina (org.). *Tramas e mentiras: Jogos de Verossimilhança*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

VIEIRA, Antônio. Sermão da Glória de Maria, Mãe de Deus. In \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. Volume XII. Lisboa: Edição eletrônica Livraria Sá de Costa, 1954.

\_\_\_\_\_. Sermão da sexagésima. In \_\_\_\_\_. *Sermões Escolhidos*. Volume II. São Paulo: Edameris, 1965.

Submetido em: 18/08/2016

Aceito em: 09/09/2016

AFINIDADES ELETIVAS:  
CENAS DE BAILE EM CAMILO CASTELO BRANCO, STENDHAL E  
BALZAC

*ELECTIVE AFFINITIES:*

*BALL SCENES IN CAMILO CASTELO BRANCO, STENDHAL AND BALZAC*

Cláudia Helena Daher<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é estabelecer um paralelo entre a cena de baile da obra *Anos de prosa*, de Camilo Castelo Branco, e as cenas presentes em *O vermelho e o negro* de Stendhal e *O baile de Sceaux* de Balzac. Nas três obras tem-se a presença de elementos que colocam em evidência características marcantes da era moderna, transformando a cena de baile, que poderia ser apenas um *topos* literário sem maiores pretensões, em um palco para a reflexão de valores éticos e estéticos do século XIX.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; Stendhal; Balzac; cena de baile.

**ABSTRACT:** The goal of this paper is to establish a parallel between the ball scene in *Anos de prosa* by Camilo Castelo Branco and the scenes presented in *The Red and the Black* by Stendhal and in *The ball at Sceaux* by Balzac. In all three books, there is the presence of elements which emphasize remarkable features of the modern age, transforming the ball scene, which might be regarded only as a literary *topos* without further pretensions, into a stage for reflection about ethical and aesthetic values of the nineteenth century.

Keywords: Camilo Castelo Branco; Stendhal; Balzac; ball scene.

---

<sup>1</sup> UFPR. Texto apresentado originalmente no IV Colóquio do Centro de Estudos Portugueses da UFPR, "Poetas d'Orpheu, Futuristas e tudo!".

## INTRODUÇÃO

O presente artigo propõe uma análise comparativa de três personagens que figuram em cenas de baile de autores do século XIX. Primeiramente, apresentamos a obra *Anos de Prosa*, de Camilo Castelo Branco, colocando em destaque a cena de baile que abre o romance; em seguida, estabelecemos um paralelo com outras cenas de baile que aparecem nas obras de Stendhal e de Balzac; finalmente, focalizamos aspectos do individualismo presente nos personagens das três obras analisadas e de que maneira esta característica permite uma reflexão sobre valores do século XIX.

O termo “afinidades eletivas”, que aparece no título deste texto, foi escolhido por representar a natureza deste trabalho comparativo. Não se trata aqui de ver influências ou de estabelecer confrontações de valor, mas, sim, de observar possíveis diálogos entre obras e autores de diferentes países a partir de um *topos* literário: a cena de baile.

### 1.

Na introdução da obra *Anos de Prosa*, o escritor português Camilo Castelo Branco (1826-1890) saúda o leitor com um “Discurso proemial”, no qual assume uma posição pretensamente moralista e critica os romances que haviam invadido Portugal naqueles últimos tempos: “O mau romance tem afistulado as entranhas deste país. Não há fibra direita no coração da mulher que bebeu a morte, e — pior que a morte — algumas dezenas de galicismos no que por aí se escreve e copia” (CASTELO BRANCO, 1973, p. 05). Alerta que há grande perigo em certas leituras e chega a bem-dizer a ignorância, pois antes que as senhoras começassem a ler romances elas eram “o anjo

caseiro, a alma da despensa, a providência da peúga, e sobretudo a fêmea do homem, qual Jeová a fizera duma costela do mesmo” (p. 07).

Estes romances “peçonhentos” e “propagandistas da corrupção”, como são denominados por Camilo, estariam, portanto, deturpando a boa índole dos leitores, ensinando-lhes atitudes malsãs: “Em 1814, a imoralidade, até esse ano sopeada pela impertinente virtude das novelas, tais como *A virtude recompensada* e o *Escravo das paixões*, quebrou as ferropias, e despejou do regaço dissoluto a versão de *Tom Jones*, o *Sofá*, o *Cândido*, e quejandas faúlas incendiárias [...]” (CASTELO BRANCO, 1973, p. 07).

O medo de que os romances influenciassem negativamente os leitores é, com efeito, um dado notável na história do romance. No entanto, o tom que Camilo utiliza é nitidamente irônico. Termina o seu discurso dizendo que ele, que tanto venera as “cãs e as virtudes”, sabe que será mal compreendido pelos críticos que certamente verão também no seu livro algo de “imoral” e ofensivo.

*Anos de Prosa*, obra publicada em 1863, tem como abertura uma cena de baile na cidade do Porto, durante a qual conhecemos Jorge Coelho — rapaz sensível e tímido vindo do interior para frequentar a universidade —, que se apaixona por uma jovem chamada Silvina. Este amor só vai lhe trazer amarguras, pois ele descobre que tem um rival, um moço com quem Silvina namorara antes de vir ao Porto. No entanto, ambos ficam surpresos ao descobrirem que Silvina aceita o cortejo e torna-se noiva de um terceiro pretendente: um homem bem mais velho, de cinquenta e cinco anos, descrito pelo narrador como um monstro de “três barrigas”, mas que é rico e oferece muitos regalos à moça.

Nesta obra, Camilo nos apresenta um amplo panorama da sociedade portuguesa do século XIX: coloca em pauta temáticas relacionadas ao casamento e à escolha do pretendente, além de mostrar uma sociedade diversificada em campo e cidade, dividida em camadas etárias, em classes, em correntes ideológicas, entre o idealismo

passional e retórico dos jovens, dentro de um quadro de valores aristocráticos em crise, e a onipotência do dinheiro gerindo as relações. O baile descrito nesta obra resume, de certa forma, estas questões. Jorge é um rapaz do interior que se encanta com o baile da cidade, sendo facilmente enganado por uma moça que, embora também interiorana, já havia aprendido as artimanhas da vida nos grandes centros. As divisões em camadas etárias e em classes também podem ser observadas nas relações que se estabelecem entre os personagens oriundos de diferentes meios e de diferentes gerações, mas todas as relações revelam implicitamente o dinheiro como principal motor. Silvina abandona os seus dois pretendentes para se casar com um terceiro, mais endinheirado.

A cena de baile representa simbolicamente uma metamorfose na vida de Jorge: antes do baile, ele ainda é um interiorano, embora já estivesse vivendo há alguns meses na cidade. Depois do baile, Jorge volta para a casa materna, mas só pensa em voltar ao Porto a fim de reencontrar a moça que conheceu durante a festa. Há uma evidente ruptura naquela noite do baile, não apenas porque ele se apaixona, mas porque começa a perceber o rigor das relações humanas fora do nicho ao qual estava acostumado. Já no final da noite, Jorge tem uma breve percepção de como a sociedade pode ser cruel com aqueles que não se enquadram no protótipo esperado quando vê a amiga de Silvina desprezar seu amigo, estudante como ele.

Enquanto Jorge é o personagem central na primeira parte da narrativa, “constituída pela história da sua transformação de criança acalentada no seio da família em homem que experimentou o cálice da amargura” (PIRES, 1973, p. V), Silvina, a agente causadora desta transformação, ocupa a segunda parte do romance. Ela é o tema de todas as conversas que surgem nos capítulos subsequentes e seu nome é sempre marcado com epítetos que denunciam sua baixa moral; ou seja, há uma desmitificação do que se havia criado em torno da personagem durante o baile. Embora seja o centro da segunda parte, Silvina está ausente como personagem; sua

presença está apenas no tema das conversações. Jorge assiste a este processo, tendo ido de protagonista a espectador passivo: tudo o leva a perceber a verdade sobre Silvina, sem o véu de aparências com o qual se lhe mostrou adornada na noite do baile. O herói é, portanto, aniquilado por uma *mulher fatal* que o seduz durante um baile e não hesita em abandoná-lo mais tarde, desde que outro pretendente mais interessante apareça. Silvina mostra que qualquer coisa que não seja a favor do seu benefício pessoal lhe importa.

A cena de baile — que propicia o encontro entre Jorge e Silvina — constitui um recurso bastante utilizado na literatura do século XIX. Alain Montandon, em um estudo sobre o baile em Paris, afirma que esta cena constitui um *topos* privilegiado para a literatura e a arte do século XIX em geral: “A dança como interação social inspirou consideravelmente os escritores, como cenário e espaço de encontros e de conversação, como espaço do amor e do desejo ou ainda do poder, lugar de representação. A cena do baile é um *topos* romanesco que, de Balzac a Zola, de Flaubert a Maupassant, atravessa a escrita de uma época.”<sup>2</sup> (MONTANDON, 2000, p. 07, tradução nossa).

Percebe-se, portanto, que a cena de baile consiste em um recurso comum entre os escritores oitocentistas. Durante muito tempo, o baile e suas representações estiveram associados a uma festa aristocrática, luxuosa, com regras de etiqueta e bom comportamento e na qual um acontecimento grandioso poderia ter lugar (como o encontro com um príncipe), o que mudaria indelevelmente o destino dos protagonistas. Se até o século XIX as cenas de baile na literatura tendem a ser esparsas e não constituem realmente um *corpus* quantitativo interessante, a partir desse momento o baile aparece de maneira cada vez mais sistemática, mimetizando, de certa

---

<sup>2</sup> No original: “La danse comme interaction sociale a considérablement inspiré les écrivains, comme décor et espace de rencontres et de conversations, comme espace de l’amour et du désir ou encore du pouvoir, lieu de représentation. La scène du bal est un *topos* romanesque qui, de Balzac à Zola, de Flaubert à Maupassant, traverse l’écriture d’une époque.” (MONTANDON, 2000, p. 07).

maneira, a eclosão do baile como fenômeno social da burguesia, que se apropria de um imaginário idealizado da antiga classe dominante, a nobreza. Ao mesmo tempo, os autores do século XIX começam a desenvolver uma literatura que se preocupa com os detalhes, com o íntimo dos personagens: importa mais o estudo psicológico da natureza humana que as ações em si. O baile transforma-se, assim, em uma temática recorrente dos autores deste período. Abre-se espaço para uma literatura mais subjetiva e individualista em reação ao universalismo neoclássico.

Ao iniciar a obra com um baile, seria possível esperar apenas mais um *topos* literário, já conhecido dos leitores da época. No entanto, Camilo Castelo Branco transforma a cena de baile em um dispositivo oportuno para se pensar diversos valores humanos, sociais e artísticos do século XIX.

2.

Outras obras que dialogam com a proposta de Camilo podem ser evocadas a fim de endossar a perspectiva que pretendemos demonstrar. Neste sentido, tendo por linha condutora as cenas de baile, selecionamos duas obras francesas que apresentam elementos de contato com aquilo que nos é apresentado por Camilo, sobretudo no que se refere à presença de um personagem que coloca em evidência o conceito de individualismo, uma das marcas da era moderna<sup>3</sup>. Um destes perfis é protagonizado

---

<sup>3</sup> Compreendemos aqui *modernidade* como uma visão de mundo que começa a se delinear no Renascimento e que está relacionada ao projeto de ruptura com a tradição herdada da Idade Média e o estabelecimento da autonomia da razão. Pode-se, neste sentido, considerar a Revolução Francesa como o ápice da superação do pensamento e das organizações sociais tradicionais que marcaram o período medieval. Este pensamento, embrionário no momento da Renascença e desenvolvido no século XVIII em todo o mundo ocidental, estende-se até as décadas de 50 ou 60 do século XX. A modernidade distingue-se do *modernismo*, movimento artístico iniciado no fim do século XIX que constituiu uma das manifestações da modernidade e da vontade de modernizar no âmbito artístico. Por fim, compreendemos a *modernização* como o processo de racionalização e de diferenciação das

por Julien Sorel no baile de *O vermelho e o negro*, obra de Marie-Henri Beyle, mais conhecido como Stendhal (1783-1842). Julien Sorel é filho de um carpinteiro de uma cidade do interior da França que, ressentido pela sua posição social, espelha-se na figura de Napoleão Bonaparte, almejando ascender socialmente e ocupar um cargo privilegiado. Depois de ter trabalhado como preceptor dos filhos do prefeito e passado um período no seminário, Julien tem a possibilidade de trabalhar na casa do Marquês de La Mole, um dos homens mais ricos e influentes da França, ocasião em que é convidado a participar de um baile. A cena de baile que colocamos em destaque coincide com a entrada de Julien no mundo da alta sociedade parisiense. No decorrer do baile, observamos o desprezo do jovem por Mathilde, filha do Marquês, porque ela representa a riqueza e o *status* que ele tanto odeia, mas que deseja, ao mesmo tempo, alcançar.

O desejo profundo de ascensão e afirmação social explica a relação conflituosa entre o que Julien crê e aquilo que ele demonstra perante a sociedade. Para que seus objetivos sejam alcançados, Julien tem de saber “jogar o jogo” que a sociedade exige. Porém, Julien não consegue obter uma percepção coletiva dos fatos ou das pessoas, o seu foco é sobre si mesmo. Conforme mostra Ian Watt (2010), Julien Sorel faz parte dos personagens frutos da ideologia individualista preconizada pela sociedade moderna<sup>4</sup>. Sentindo-se no direito de obter “as maiores recompensas econômicas e sociais” (WATT, 2010, p. 101), Julien cultiva cada vez mais uma aversão ao mundo aristocrata no qual ele está se inserindo. O baile vai contribuir para alimentar este ódio.

---

estruturas sociais que caracteriza as sociedades modernas e as distancia das sociedades tradicionais ou arcaicas. (Cf. ESQUÍVEL, 2008).

<sup>4</sup> Sobre essa temática, ver artigo de nossa autoria: “Aspectos da composição da identidade moderna na cena de baile de *O vermelho e o negro*” In: *Semana de Letras UFPR, Cadernos 2015*, pp. 355-363. Disponível em: <<http://www.semanadeletras.ufpr.br/wp-content/uploads/2013/05/CadernosSemanaDeLetras2015.pdf>>.

Durante o baile, Julien, ressentido por pertencer a uma classe inferior, reflete sobre qual a melhor maneira de se fazer uma mudança social: haveria necessidade de novos embates sangrentos ou de uma nova “revolução” para poder modificar a situação? Ao mesmo tempo, observamos que a vontade de mudança de Julien é bastante exclusivista: ele não está pensando na melhoria geral da sociedade, mas principalmente na sua melhoria pessoal.

A outra cena de baile selecionada apresenta-nos Émilie de Fontaine, personagem da obra *O baile de Sceaux* (2012), de Honoré de Balzac (1799-1850). Émilie é a filha mais nova do conde de Fontaine e recusa todos os seus pretendentes, pois deseja casar-se com um moço que seja bonito, elegante e, sobretudo, que tenha um título de nobreza. Por ocasião de um baile campestre na cidade de Sceaux, Émilie se apaixona por um rapaz que corresponde a tudo com que ela sonha. Contudo, ao descobrir que o moço não é nobre, rejeita-o. Termina por se casar com um tio velho e feio, mas o único que tinha o tão requisitado título de nobreza.

Além de colocar em evidência a recomposição da sociedade pós-revolução francesa, este texto de Balzac reforça igualmente o peso que um individualismo negativo pode acarretar nas relações humanas. Tradicionalmente, o obstáculo ao amor é o fato de que o pai escolhe o marido sem levar em consideração a opinião da filha. Neste romance, Émilie tem a liberdade de fazer a sua escolha; o obstáculo são as definições que ela própria se impõe sobre o marido ideal. No momento em que ela encontra o ser que reúne, aparentemente, todas as qualidades exigidas, ela não consegue ter a certeza de que ele é nobre, tendo em vista que as marcas de distinção entre nobres e plebeus já não eram mais tão visíveis depois da Revolução. Embora queira impor os seus desejos, Émilie não sabe lidar com a liberdade que possui e, ao mesmo tempo, submete-se a um ideal que lhe tira a liberdade, já que não admite contemporizações.

A personagem não vai ao baile de Sceaux esperando encontrar um príncipe; ao contrário, ela chega ao baile no alto de seu orgulho, achando que vai desprezar todos aqueles que dela tentarem se aproximar. Há uma quebra em suas expectativas, pois ela se surpreende e, inesperadamente, ainda encontra no baile aquele que ela acredita ser o seu par perfeito. E ele realmente é: poderíamos ter aqui um encontro perfeito, não fosse a arrogância de Émilie, que vai desprezá-lo achando-o inferior por não possuir um título de nobreza.

Como observamos, Julien Sorel está constantemente tentando jogar o jogo dos grupos dominantes para conseguir elevar-se socialmente. Ele sabe que existem laços de interdependência social que limitam a sua ação individual, embora ele queira ultrapassar esses limites. Em *O baile de Sceaux*, ao contrário, vemos o jogo da sociedade se modificando e Émilie, na contramão deste jogo, querendo cultivar valores que já não são tão necessários e importantes para a sociedade. Em outras palavras, a liberdade de escolha que Émilie possui encontra suas barreiras naquilo que a sociedade pode lhe proporcionar. Ora, as ações individuais não podem se distanciar demais da situação em que vive a sociedade, com o risco de se encontrarem fora de todo contexto. Se o indivíduo quiser ousar demais, é possível que ele seja excluído, o que acaba acontecendo com Julien. Ficar atrelado demais ao passado, porém, também não é benéfico, vide o exemplo de Émilie.

Émilie, portanto, não aceita a *curialização*<sup>5</sup> da sociedade e não consegue se adaptar às transformações que estão ocorrendo nas “interdependências humanas”, como explica Norbert Elias: “No curso dessa transformação das interdependências humanas, as antigas formações e posições sociais acabam sempre perdendo suas funções. Os indivíduos ligados a elas perdem sua existência social, vendo-se privados

---

<sup>5</sup> Norbert Elias (2001) denomina *curialização* o processo no qual as práticas que eram essencialmente da corte estendem-se para o conjunto da sociedade.

de valores tidos como essenciais, e empobrecem; ou então se adaptam a novas formações e posições.” (ELIAS, 2001, p. 224).

Neste trecho, Elias coloca em evidência o declínio da sociedade da corte e a necessidade que a aristocracia teve de se adaptar ao novo contexto. Ou o sujeito se adapta aos novos tempos, ou está fadado ao desaparecimento.

Em *O baile de Sceaux*, Balzac aprofunda a questão do peso do passado sobre o presente. Ele expõe as relações que os personagens cultivam com o passado, tenham-no vivido realmente, como o conde de Fontaine, ou tenham-no apenas idealizado, como Émilie.

3.

É possível observar certos pontos de contato entre Silvina, de *Anos de Prosa*, Julien, de *O vermelho e o negro*, e Émilie, de *O baile de Sceaux*. Além do fato de que os três transitam por cenas de baile, o realce do individualismo que apresentam face às situações parece ser um traço comum. A ênfase à experiência pessoal é representativa de um contexto social que começa a se delinear já no Renascimento e se consolida com o Iluminismo, mediante uma doutrina que exprime a afirmação e a liberdade do indivíduo, outorgando-lhe um valor intrinsecamente superior a qualquer outro e em todas as áreas — ética, política, econômica (LAURENT, 1993). Se, por um lado, a doutrina individualista trouxe avanços no que diz respeito à liberdade pessoal, por outro, inculcou noções que, levadas ao extremo, podem ser nefastas. São diversos os personagens que apontam o tensionamento entre as vontades e exigências individuais face à resposta — ou ausência de resposta — da sociedade.

Tomando como referência aquilo que Ian Watt estabelece como os mitos do individualismo moderno, identificamos igualmente algumas destas características na trajetória dos protagonistas destas cenas de baile. Watt delinea os mitos do

individualismo moderno adotando como ponto de partida os personagens de Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe, tendo em vista que essas figuras resumem elementos presentes na construção do indivíduo da sociedade moderna. Para Watt (1997), esses quatro personagens revelam problemas tais como a solidão, o narcisismo e refletem os conflitos entre o indivíduo e a sociedade.

Encontramos nessa enumeração certas semelhanças com os nossos três personagens: a primazia de suas ações concentra-se na busca de realização pessoal. O individualismo de Silvina assemelha-se ao de Julien Sorel no sentido de que ambos desejam para si uma ascensão social e, com esta finalidade, são capazes de disfarçar suas opiniões, aparentando, ao menos durante o baile, ser uma pessoa que não corresponde ao que verdadeiramente são. É possível igualmente ver semelhanças entre Silvina e Émilie: ambas terminam por se casar com homens que não correspondem ao ideal de beleza e juventude que esperavam, mas que são os únicos que podem ofertar aquilo que elas desejam: o título de nobreza para uma, a riqueza para outra.

O caráter de Silvina não se define apenas a partir de sua relação com os outros personagens. Para caracterizá-la contribuem as informações dadas pelo grupo de pessoas amigas de Jorge e também pelo narrador. Para o narrador, a moça havia por certo se degenerado do “seu bom natural” nos poucos meses de convívio com a sociedade da cidade do Porto. Por fim, o leitor tem a imagem de Silvina como uma aventureira em busca de um casamento vantajoso, utilizando-se para isso de todas as armas.

Todavia, diferentemente de Julien Sorel ou de Émilie de Fontaine, que provam no final a amargura de sua ambição e de seus desejos levados ao extremo, Silvina parece não sentir nenhuma culpa ou remorso pelas atitudes tomadas, embora possamos imaginar que seu casamento não deva ter sido muito ditoso. Aliás, a maioria das personagens femininas desta obra de Camilo não representam mocinhas dóceis,

submissas e inocentes. Há um claro contraste entre o personagem masculino sensível, Jorge, ao lado de uma protagonista manipuladora. Contrariamente a Pamela, personagem da obra *A virtude recompensada* (1740), de Richardson, citada por Camilo no “Discurso proemial” como uma novela que prezava pela virtude, Silvina não tem nenhuma constância moral. Em outras palavras, Camilo provoca tanto os leitores quanto a crítica ao introduzir em seu romance elementos que quebram qualquer expectativa de uma leitura romantizada. Camilo parece ironizar o sentimentalismo vivido em certos momentos pelos personagens, o que pode ser notado nas inúmeras intromissões do narrador. Ao narrar o diálogo terno, repleto de promessas e palavras doces que Jorge e Silvina estabelecem durante o baile, o narrador não se deixa iludir junto com o personagem; ao contrário, ele ri da inocência de Jorge ao acreditar nas palavras de Silvina. Ele abre um parêntese para expressar a sua opinião, de homem maduro, desculpando-se com o leitor pela intromissão:

(Oh santa inocência! não sei se és mais tola que santa!)

*Desculpem o parêntesis que desfeia um pouco o belo e harmonioso da forma dialogal. Guarde-me Deus de motejar com insulsas facécias a candura, o rubor, a timidez encantadora dos vinte anos de Jorge. Invejo-lhe o que já não posso haver nem sequer com grande esforço de arte; mas rio-me dele e de mim, quando as galhofeiras memórias do que fui, há hoje quinze anos, saem de entre as flores mirradas da minha primavera, e vem cá a este glacial dezembro da vida fazer-me assuada e zombaria, para que eu me doa e corra das criancices de então. Pois rio-me com efeito, que é para isso a cousa, e riam-se, à vontade, os que de mim souberem que muitas vezes todo eu me incendiava em carmim e rosa, quando o olhar logrativo da mulher me alvoroçava o pudor a ponto de afeminar-me, e fazer de mim uma menina que... Quase me escorregava agora dos bicos da pena uma needade das que se não desculpam à própria santa inocência que, repito, não sei se é mais santa que tola.*

*Vamos à história com ajuda da providência dos romancistas, a qual providência, muitas vezes, abre mão deles, e deixa-os para aí parvoejar que é mesmo cousa de pecado. (CASTELO BRANCO, 1973, pp. 54-55, grifos nossos).*

Camilo estabelece uma cumplicidade com o leitor, ironizando os exageros de sentimentalismo que talvez o leitor esperasse de uma cena de baile. Terminada a festa, não temos um “final feliz” para os dois enamorados e já tínhamos sido alertados para

isso de antemão. Ao permitir que o narrador se intrometa na narrativa, Camilo faz uso do que se convencionou chamar de ironia romântica. A ironia romântica, nas palavras de Karin Volobuef (1999, p. 91), “constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor. Em suma, trata-se da ascendência do autor em relação à obra”.

Para Volobuef, a “ironia romântica” também constitui uma marca do individualismo do século XIX. O narrador não se contenta em transmitir informações — ele quer mostrar-se, evidenciar-se, deixar bem clara a sua posição de controle sobre a narração e, portanto, sua presença se torna marcante.

Por meio da ironia romântica, institui-se a primazia do indivíduo (criador) sobre a obra (objeto criado). O indivíduo é valorizado como alguém pensante, capaz de reflexões profundas sobre si mesmo e seu produto artístico. Volobuef (1999, p. 93) atenta para o fato de que com “esse constante ato reflexivo, o conceito de arte também sofre uma alteração [...] pois deixa de ser um objeto de pura contemplação para se transformar em um instrumento de constante crítica e autocrítica”.

O narrador de *Anos de prosa* consegue manter um distanciamento das personagens, o que lhe permite julgá-las, rir-se delas e explorar suas fraquezas. Ao mesmo tempo, é capaz de rir de si próprio e de sua própria obra, através da apreciação desencantada de uma sociedade em que triunfam o dinheiro e a falsidade. A obra faz uma apologia à verdade e à defesa dos direitos do coração sobre a ambição da riqueza, deixando-nos, entretanto, com uma lembrança amarga no final. No epílogo da história de Silvina, ela atinge o alvo de suas ambições e alcança, em vez do desprezo, a aprovação da sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto *Anos de Prosa* de Camilo Castelo Branco quanto *O vermelho e o negro* e *O baile de Sceaux* são obras que poderiam enquadrar-se no grupo de “imorais”, alvo da irônica crítica feita no “Discurso proemial”. As obras permitem um adensamento reflexivo sobre questões éticas, estéticas e sociais, incitando a sociedade a repensar o que é considerado moral ou imoral, certo ou errado. Silvina tem a aprovação social de seu casamento, embora saibamos que por trás do enlace há apenas interesse financeiro. Também revelam questões estéticas, pois participam da formação do leitor, alertando-o sobre o que está lendo e convidando-o a não cair em armadilhas romanescas. O que poderia ser uma inocente cena de baile ultrapassa a mera fruição descompromissada e engaja-se na construção de um discurso que favorece considerações sobre aspectos da modernidade. Saímos de uma concepção tradicional do baile enquanto lugar privilegiado para um “feliz” encontro. Por fim, pode-se dizer que Camilo tem também uma intenção moralizadora, não no sentido de querer educar o comportamento das moças, mas na medida em que o narrador critica abertamente ou ridiculariza uma sociedade hipócrita e dominada por interesses materiais.

## REFERÊNCIAS

BALZAC, Honoré de. O baile de Sceaux. In \_\_\_\_\_. *A comédia humana: estudos de costumes / cenas da vida privada*. 3. ed. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2012. v. 1.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Anos de prosa*. 4. ed., conforme 2., revista pelo autor. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda., 1973.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ESQUÍVEL, Patrícia. *L'autonomie de l'art en question: l'art en tant qu'Art*. Paris: L'Harmattan, 2008.

LAURENT, Alain. *Histoire de l'individualisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

MONTANDON, Alain (Org.). *Paris au bal: treize physiologies sur la danse*. Paris: H. Champion, 2000.

PIRES, Lucília Gonçalves. "Nota preliminar". In CASTELO BRANCO, Camilo. *Anos de prosa*. 4. ed. conforme 2., revista pelo autor. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda., 1973.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VOLOBUEF, Karin. "Ironia romântica". In \_\_\_\_\_. *Frestas e arestas*. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da Unesp, 1999. pp. 90-99.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

Submetido em: 20/08/2016

Aceito em: 29/09/2016

## A MEMÓRIA DE LEITURA NA OBRA AMULETO, DE ROBERTO BOLAÑO

### *READING MEMORY IN THE WORK AMULET, BY ROBERTO BOLAÑO*

Leandro Bernardo Guimarães<sup>1</sup>

**RESUMO:** *Amuleto* (1999), do escritor chileno Roberto Bolaño, condensa uma encruzilhada de referências literárias que apontam para a configuração de uma prosa intertextual, na qual a alusão à memória de leitura é um procedimento constante. Este artigo refletirá sobre como essa memória instaura tensões entre a realidade, a história e a ficção, contribuindo para a constituição de um discurso teórico-crítico-reflexivo, presente não só em *Amuleto*, mas observado como traço recorrente nas narrativas contemporâneas.

Palavras-chave: memória de leitura; metaficção; Roberto Bolaño.

**ABSTRACT:** *Amulet* (1999), by the Chilean writer Roberto Bolaño, condenses a crossroad of literary references that point to the configuration of an intertextual prose, in which the reference to the read-only memory is a constant procedure. This article will reflect upon how this memory establishes tensions between reality, history and fiction, contributing to the creation of a theoretical, critical and reflexive discourse, present not only in *Amulet*, but observed in several contemporary narratives.

Keywords: reading memory; metafiction; Roberto Bolaño.

A memória é um importante recurso mobilizado para a construção literária. Seja a memória coletiva engendradora do gênero épico, seja a memória individual como traço constitutivo do gênero lírico, a memória do vivido constituiu o cerne dos versos, das estrofes, dos cantos do que hoje computamos como a gênese da literatura ocidental. A memória — coletiva e individual — continuou, em menor ou maior intensidade, permeando o trabalho de escrita literária nos diferentes gêneros.

Acerca da relação entre a memória individual e a coletiva, que ao longo deste artigo será aludida, é relevante o estudo do sociólogo francês Maurice Halbwachs. Em sua obra, *Memória Coletiva* (2006), o pesquisador ressalta a intersecção entre essas

---

<sup>1</sup> Mestrando, UFG.

duas memórias, já que “para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum” (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Assim, a memória individual só é afetada pela memória coletiva se o indivíduo identificar-se, de algum modo, com o relato das lembranças de outro indivíduo. Essa identificação possibilita aos interlocutores comungarem um sentimento de pertencimento à mesma coletividade. Portanto, sem os pontos de contato que os ligam a “uma base comum”, não é possível o diálogo intrínseco entre as duas memórias.

Em relação aos gêneros narrativos, o romance — caracterizado por Mikhail Bakhtin (2002) como o gênero discursivo capaz de comportar qualquer tipo de discurso —, no Movimento Romântico, em sua fase nacionalista, caracterizou-se pela valorização da memória histórica como recurso configurador da identidade nacional. Nesse mesmo contexto, foi comum também uma prosa voltada para questões individuais, cujos enredos representavam as angústias subjetivas do burguês.

Na prosa contemporânea, o trato com a memória coletiva e individual tem dado lugar à configuração do que se tem chamado memória de leitura. Entendida como a referência direta ou indireta a livros, personagens, escritores da literatura, canônica ou não, dentro do próprio corpo narrativo, esse procedimento tem sido recorrente na literatura atual em seus diferentes gêneros. A memória de leitura projeta uma tendência da literatura contemporânea de não representar exatamente uma voz coletiva, mas, sim, dicções capazes de pensar o indivíduo a partir de múltiplos entrecruzamentos. Em relação ao texto em prosa, chama atenção a obra chilena *Amuleto* (1999), do escritor contemporâneo Roberto Bolaño.

Entendemos por contemporâneo aquele escritor que, conforme conceitua Giorgio Agamben, citando Nietzsche, ao desconectar-se e dissociar-se do presente,

mantém sua atualidade: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (2009, p. 58).

O escritor contemporâneo, desse modo, é aquele que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEM, 2009, p. 62). Esse escuro, em *Amuleto*, aparecerá permeado por reflexões acerca da própria literatura.

Flávio Carneiro, escritor e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, afirma que “toda obra ficcional, por mais que não pareça, acaba de alguma forma encenando o próprio fazer literário. Há, contudo, aquelas nas quais este fazer é alçado ao primeiro plano” (CARNEIRO, 2005, p. 310). Embora o pesquisador esteja se referindo a escritores brasileiros, percebemos em *Amuleto* o destaque reflexivo, em primeiro plano, do processo de criação, da constituição dos cânones, da relação entre a contemporaneidade e a tradição, da relação entre recepção e obra, e da relação entre ficção e história. Ou seja, fica latente no enredo de Roberto Bolaño o realce, em primeiro plano, da própria literatura.

Essa narrativa, no plano do conteúdo e da forma, apresenta traços que apontam para características do fazer literário contemporâneo, conforme pontua o estudioso de literatura brasileira Domício Proença Filho: “no que concerne à criação artística, podemos mencionar: uma dimensão experimentalista, a utilização abundante da intertextualidade, o ecletismo estilístico, o esgarçar das fronteiras entre a arte erudita e a popular” (1995, p. 22).

Em *Amuleto*, percebemos todas essas características, notadamente a intertextualidade como recurso configurador do caráter metaficcional e metacrítico. Bolaño constrói um enredo entrecruzado com diferentes referências literárias. Essas

alusões aparecem na superfície textual por meio da voz de uma narradora-protagonista uruguaia, exilada na Cidade do México. Poetisa, Auxilio Lacouture autodenomina-se a “mãe da poesia mexicana” (BOLAÑO, 2008, p. 9). Esse papel social assumido pela narradora é o primeiro índice que aponta o caráter metaficcional do texto, na medida em que Bolaño situa a narração de um ponto de vista de alguém familiarizado com o universo literário.

Já no primeiro capítulo, inclusive, Auxilio menciona sua relação com dois importantes nomes das letras espanholas: León Felipe (1884 — 1968) e Pedro Garfias (1901 — 1967). Trazidos da realidade histórica para o plano ficcional, esses dois poetas, exilados no México, compartilham a intimidade de seus lares com Auxilio, que frequentava suas casas “diariamente, hora após hora, com a paixão de uma poetisa e a devoção irrestrita de uma enfermeira [...]” (BOLAÑO, 2008, p. 10). Em troca desse convívio cotidiano, ela os ajudava nos serviços domésticos sem exigir pagamento monetário, afinal, conforme afirma, “teria pago do meu próprio bolso para me mover entre seus livros e entre seus papéis com total liberdade” (BOLAÑO, 2008, p. 16). Por trás dessa aparente vassalagem, Auxilio tinha o propósito de “apropriar-se” do capital cultural de seus ídolos, fosse observando-os na lida com a escrita, fosse usufruindo da leitura de seus acervos particulares.

León e Pedro assumem o papel fundamental na formação intelectual de Auxilio Lacouture, na medida em que esta se coloca, em relação a seus mestres, na condição de aprendiz. A narradora-personagem parecia, em muitos momentos, querer perscrutar algum mistério envolto no processo criativo, como quando se inquietava com o olhar fixo de Pedro Garfias para um vaso na prateleira: “Pedrito Garfias saberá o que se esconde dentro do seu vaso de flores? Sabem os poetas o que se entoca na boca sem fundo dos seus vasos?” (BOLAÑO, 2008, p. 14). No plano alegórico, tendo em vista o caráter metaficcional que permeia a obra *Amuleto*, esses poetas poderiam representar a tradição literária afirmada, admirada ou refutada pelas novas gerações.

No segundo capítulo, a narradora aponta aspectos de sua vida privada para além da convivência com as já mencionadas “sumidades das letras castelhanas”. Auxilio relata suas idas à Universidade Nacional do México, mais precisamente à Faculdade de Filosofia e Letras, na qual trabalhava esporadicamente em traduções e na datilografia de textos para os professores. Além desse serviço autônomo que a mantinha em contato com o universo das letras, à noite ela tinha uma agitada vida boêmia ao lado de jovens poetas da cidade que lhe emprestavam livros, “de início suas próprias coletâneas [...], depois os imprescindíveis e os clássicos” (BOLAÑO, 2008, p. 19). Nessas noites de boemia, Auxilio participava das rodas literárias, espécies de tertúlias comuns no cenário literário hispano-americano, não somente na condição de fã de poetas já consagrados, mas também como conselheira de jovens iniciantes que “chegavam com seus papéis dobrados, seus livros surrados [...], e me davam para ler seus poemas, seus versos, suas aflitas traduções” (BOLAÑO, 2008, p. 22), fazendo jus ao epíteto de “mãe da poesia mexicana”.

Ainda no segundo capítulo, a narradora relata um importante momento da história mexicana: o golpe militar de 1968. A apropriação de elementos históricos para a confecção narrativa não é algo novo. No Romantismo — e mesmo em períodos anteriores — a produção de romances cujo enredo retratava acontecimentos extraídos do discurso histórico já era comum. Na contemporaneidade, porém, conforme pontua Flávio Carneiro, os “dados registrados nos anais da história oficial vão, obviamente, adquirindo contornos diferenciados à medida que se alteram as condições de produção e de recepção do texto literário e do próprio texto histórico” (2005, p. 308). Essa mudança de perspectiva que relê o passado com novas óticas possibilita que a memória coletiva seja mobilizada por vozes narrativas antes secundarizadas. “Dando voz, agora, aos que ainda há pouco eram apenas coadjuvantes do espetáculo literário, a ficção traz como narradores não os velhos detentores do

poder mas os que viveram sempre à sombra” (CARNEIRO, 2005, p. 308), como é o caso de Auxilio.

Refugiada no banheiro público da faculdade, ela presencia, em setembro de 1968, a violação da autonomia universitária por mais de dez mil soldados. Desse espaço, confinada durante 11 dias, reconstituirá sua memória individual sobre esse acontecimento traumático. O impacto traumatizante desse evento, porém, transcende a dimensão individual de Auxilio, já que atinge a memória coletiva da sociedade mexicana. Gerações seguintes, que não vivenciaram esse contexto de repressão militar, seriam impactadas por meio de relatos de sobreviventes, como o da narradora-personagem de *Amuleto*. Afinal, conforme afirma Auxilio: “na universidade não houve muitos mortos. Foi em Tlatelolco. Esse nome há de ficar em nossa memória para sempre!” (BOLAÑO, 2008, p. 23). Nesse local da capital mexicana, em 1968, dez dias antes da abertura dos Jogos Olímpicos do México, o exército abriu fogo contra milhares de manifestantes advindos, principalmente, de movimentos estudantis que protestavam contra o governo de Gustavo Díaz Ordaz. Acerca desse momento, o historiador Everaldo de Oliveira Andrade afirma o seguinte:

Em 2 de outubro, os estudantes, que estavam em greve há nove semanas, realizam uma nova manifestação empunhando cravos vermelhos. O exército consegue cercar aproximadamente 5000 manifestantes. Muitos estavam acompanhados de suas famílias e diferentes categorias sindicais traziam delegações à praça das três culturas, conhecida como Tlatelolco. Sob cerco, os manifestantes foram alvejados por balas e bombas como resposta às suas reivindicações. (2008, p. 195)

Esse contexto, quando narrado pela história oficial, computa a morte de apenas quatro pessoas e vinte feridos. Tal escamoteamento da realidade evidencia o vínculo dos historiadores oficiais às esferas de poder que ordenaram o assassinato dos que protestaram contra o regime. Ademais, o relato de Auxilio, ao contrário da história

oficial, se fia na sua memória e em sua percepção, não em uma pesquisa objetiva de fatos não testemunhados pelos historiadores.

Auxilio Lacouture relatará sua percepção da invasão da Universidade Nacional do México, momento que antecedeu a chacina de Tlatelolco, em um discurso entrecortado por lembranças passadas, impressões presentes e projeções futuras. Ela o faz não revestida de uma aura heroica, mesmo que se intitule a mãe da poesia mexicana. Flávio Carneiro, sobre a configuração do personagem na contemporaneidade, afirma que “em vez do herói romântico e do anti-herói moderno, temos agora uma espécie de não-herói, cujo nome não consta de nenhuma galeria, seja a dos modelos de virtude, seja a dos transgressores” (2005, p. 309). A própria autodescrição jocosa de seus aspectos físicos a coloca em um âmbito desprovido de lirismo: “Ria da minha saia, da minha calça cilíndrica, das minhas meias listradas, do meu corte de cabelo Príncipe Valente, cada dia menos louro e mais brancos [...]” (BOLAÑO, 2008, p. 36).

Associado a esses traços, Auxilio não tinha dentes, fazendo com que tivesse “resistência em dar ou receber beijos” (BOLAÑO, 2008, p. 37). Chama a atenção o tom humorístico que permeia a construção da narração de *Amuleto*, fazendo com que a temática traumática seja envolta em humor e ironia. Ao comentar a prosa contemporânea, a crítica literária brasileira Beatriz Resende afirma que é “o fragmentário da narrativa, acompanhado por certo humor e ironias sutis, que impede que a obra se transforme puramente no relato do mundo cão” (2008, p. 31).

O próprio espaço do qual narra é desprovido de nobreza: “Estava sentada na latrina, com a saia arregaçada, como diz o poema ou a canção, lendo aquelas poesias tão delicadas de Pedro Garfias [...]” (BOLAÑO, 2008, p. 23). Observa-se que mesmo nesse lugar desprestigiado, Auxilio faz referência à literatura como algo que a fortifica diante da adversidade. Esse diálogo metaficcional confirma que “imaginação, originalidade na escrita e um surpreendente repertório de referências da tradição

literária [...]”, presentes em *Amuleto*, são traços comuns da literatura contemporânea (RESENDE, 2008, p. 17).

Rompendo a lógica temporal e espacial, ela narra suas memórias de modo fragmentado, imprimindo na prosa um ritmo poético, “como se o tempo se fraturasse e corresse em várias direções a uma só vez [...], como se pensasse no meu presente, no meu futuro, no meu passado, tudo revolto” (BOLAÑO, 2008, p. 29). Essa imprecisão temporal, traço observável também na prosa contemporânea brasileira, rompe a tradicional linearidade narrativa, impondo desafios aos leitores, sobretudo os não profissionais, ao instaurar na narrativa o fragmentário, o provisório, o impreciso. Porém, segundo Flávio Carneiro, “o fascínio pela linguagem rápida, fragmentada, e a descoberta da imagem como recurso estético a ser mesclado à palavra na construção poética não vem atrelado, portanto, ao desejo de atingir um público vasto” (2005, p. 24).

Jorge Fonet, crítico chileno, ressalta a importância da prosa de Roberto Bolaño no cenário da narrativa latino-americana contemporânea. Produzida no período posterior ao chamado *boom* literário da década de 1960, sua obra é sintomática de um “panorama de crise, dispersão e ruptura” (FORNET, 2005, p. 01)<sup>2</sup>. Nesse contexto de cisões, *Amuleto* destaca-se em razão de sua construção estética criativa que, como observa Fonet, empreendendo uma tortuosa “viagem às origens literárias, remetendo a um processo que é, ao mesmo tempo, fecundante e destrutivo” (2005, p. 23)<sup>3</sup>.

Em relação à poesia contemporânea, o crítico e poeta Paulo Henriques Britto afirma que o fazer poético, quando se volta para referências à memória de leitura, “deixa de ser potencialmente de interesse para qualquer ser humano e passa a ser, tal como a crítica literária, um discurso dirigido apenas a escritores e estudiosos de literatura” (2000, p. 130). Essa assertiva sobre o texto lírico pode ser trasposta para o

---

<sup>2</sup>Original em espanhol: “panorama de crisis, dispersiones y rupturas” (FORNET, 2005, p. 01).

<sup>3</sup>Original em espanhol: “viaje a los orígenes literarios, remite a un proceso que es, al mismo tiempo, fecundante y destructivo” (FORNET, 2005, p. 23).

texto em prosa, guardadas as devidas proporções, na medida em que as referências a obras e/ou a menção a escritores é um procedimento observável também em outras linguagens.

Ainda escondida no banheiro da faculdade, Auxilio rememora fatos que reforçam o caráter metaficcional do enredo, como o dia em que conheceu o jovem poeta chileno Arturo Belano (tido pela crítica como alterego de Roberto Bolaño), a quem, na condição de “mãe da poesia mexicana”, explica “semanas depois, quem era Ezra Pound, quem era William Carlos Williams, quem era T. S. Eliot” (BOLAÑO, 2008, p. 33). Segundo a narradora, tal acontecimento se deu em 1970, apesar de a invasão das forças militares à universidade ter se dado em 1968, o que confirma as imprecisões de Auxilio acerca do tempo, do espaço e dos eventos. Esse excerto no qual ela relembra o encontro com Arturo Belano demonstra a consciência da personagem sobre a importância da tradição literária para a formação dos jovens escritores: “os jovens poetas eram jovens e não sabiam calibrar a importância que teve para a poesia em língua inglesa (e, na realidade, para a poesia do mundo todo) o encontro entre o velho Yeats e o jovem Pound. [...] A relação entre o mestre e o discípulo é assim: aprende o discípulo e aprende também o mestre” (BOLAÑO, 2008, pp. 48-49).

O jovem poeta Arturo Belano voltou para o Chile, onde se engajou contra a ditadura então em curso; porém, voltou diferente, quebrando a expectativa de seus amigos que “esperavam de alguma maneira que ele abrisse a boca e contasse as últimas notícias do Horror, mas ele se mantinha em silêncio” (BOLAÑO, 2008, p. 58). Essa atitude de Belano denota que sofreu ou testemunhou algum trauma indizível.

Seus melhores amigos deixam de ser os “poetas jovens do México, todos mais jovens que ele” e passam a ser os “jovenzíssimos” poetas, “uma geração saída diretamente da ferida aberta de Tlatelolco” (BOLAÑO, 2008, p. 59). A linguagem dessa nova geração de poetas parece mais compatível com um contexto em que as minorias vulnerabilizadas reivindicam espaço na história oficial, como um contraponto às vozes

legitimadas pelo *status quo*. Para Auxilio, “suas vozes que não ouvíamos diziam: não somos dessa parte do DF, viemos do metrô, dos subterrâneos do DF, da rede de esgoto, vivemos no mais escuro e no mais sujo” (BOLAÑO, 2008, p. 59). Esses poetas seriam contemporâneos, segundo Giorgio Agamben, na medida em que, “mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009, p. 63), não se deixam cegar pelas luzes do século. Assim, Arturo, como sobrevivente do Golpe de Estado do Chile em 1973, sente-se mais familiarizado com essa linguagem marginal, distante do sublime, próxima do intraduzível. É como se essa experiência violenta, impactando sua subjetividade, implicasse a necessidade de reconfigurar a linguagem convencional, incapaz de traduzir o testemunho da repressão ditatorial.

A literatura de caráter testemunhal, caracterizada pelo relato dos sobreviventes de eventos extremos, na América Latina é constituída “pelas experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 86). Esses “jovenzíssimos” escritores são porta-vozes “de outras identidades, das vozes até então silenciadas, do texto produzido a partir de espaços externos ao poder constituído, da interpretação não oficial da história” (MARCO, 2004, p. 48).

Arturo Belano só manteve a amizade antiga com Ernesto San Epifanio, personagem que, assim como Auxilio, vem do romance *Os detetives selvagens*, quinta obra de Roberto Bolaño, publicada em 1998, um ano antes de *Amuleto*. Ele é caracterizado como poeta homossexual do movimento literário fictício Realismo Visceral, clara alusão ao movimento poético Infrarrealismo. Fundado em 1975 por um grupo de poetas jovens, entre os quais o próprio Bolaño, propunha uma estética à margem das convenções sociais, pautada pela liberdade. Arturo também é um personagem que já estivera presente em *Os detetives Selvagens*.

Como se percebe, o procedimento metanarrativo não é algo novo na poética de Roberto Bolaño, confirmando sua inquietação com o próprio fazer literário. Exigindo

um esforço maior do receptor, essa tessitura, entrecruzada de alusões ou menções explícitas ou implícitas a outros artefatos artísticos, externaliza a crise do sujeito contemporâneo que é manifesta na arte. Além dessa dificuldade imposta ao leitor, o crítico e teórico também são confrontados com novos desafios, afinal, conforme pondera Beatriz Resende, “precisamos deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás” (2008, p. 15). Os jargões tradicionais dos estudos literários precisam ser superados, na medida em que a literatura do presente — multifacetada — pressupõe diálogos com outros saberes, como a antropologia, a sociologia, a psicologia, a informática. Atravessa esses e outros saberes, reflexões políticas percebidas não só no Brasil, mas em toda a América Latina, “o que é uma consequência positiva da volta à plena democracia” (2008, p. 16).

Ainda sobre a volta de Arturo Belano, a narradora relata um episódio significativo para refletirmos sobre as tendências da prosa contemporânea. Auxílio acompanha, sem que seja vista, Belano e Ernesto San Epifanio à colônia Guerrero. Nesse bairro que “se parece mais que tudo a um cemitério, mas não com um cemitério de 1974, nem com um cemitério de 1968, nem com um cemitério de 1975, mas com um cemitério do ano de 2666<sup>4</sup>” (BOLAÑO, 2008, p. 65), morava um homem a quem chamavam Rei dos putos, espécie de cafetão que controlava a prostituição masculina das redondezas. Ernesto estava sendo escravizado sexualmente por ele e, imaginando que Arturo Belano tivesse sido um herói no Chile, pediu ao jovem poeta que convencesse o Rei dos putos a libertá-lo. No quarto de hotel em que esse explorador estava instalado, encontram um rapaz doente, possivelmente mais um dos escravos sexuais do Rei. Belano, engenhosamente, consegue livrar Ernesto de sua escravidão, além de libertar o jovem doente.

Essa cena, momento de tensão nas ações da narrativa, expõe “a tragicidade da vida na metrópole hostil que se entranha nos universos privados, circula da

---

<sup>4</sup> 2666 é o título de um dos romances de Roberto Bolaño, publicado em 2004.

publicidade das ruas, cruzada com rapidez, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, onde a violência urbana se multiplica ou redobra” (RESENDE, 2008, p. 31). A cidade do México aparece no enredo de *Amuleto* como cenário no qual “o paradoxo trágico se constrói entre a busca de alguma esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana que segue em convívio tão próximo com a morte” (RESENDE, 2008, p. 31). Auxilio, inclusive, afirma que viveu “as aventuras da poesia, que sempre são as aventuras de vida ou morte” (BOLAÑO, 2008, p. 76).

Feita a digressão futura a esse episódio de 1973, a narradora retorna ao ponto em que estava narrando suas lembranças atemporais. Do quarto andar do banheiro feminino da Faculdade de Filosofia e Letras, em setembro de 1968, rememora suas “lembranças que remontam sem ordem nem concerto para trás e para a frente” (BOLAÑO, 2008, p. 83). “Rememora”, inclusive, fatos não acontecidos, como o contato onírico que teve com a pintora espanhola surrealista Remedios Varo (1908 — 1963). Nesse sonho, que não sabe quanto tempo durou, “se muito ou se pouco, porque” tinha “os sentidos presos com alfinetes no espaço, e não no tempo [...]” (BOLAÑO, 2008, p. 83), Auxilio vê a poeta de El Salvador Lilian Serpas (1905 — 1985), a quem considera, de fato, “a verdadeira mãe da poesia”, mãe do pintor Carlos Coffeen Serpas e amante de Che Guevara.

Nesse devaneio, em meio a uma imprecisão temporal e espacial, a personagem-protagonista afirma: “não sei, mais uma vez, se estou em 68, em 74, em 80, ou se, de uma vez por todas, estou me aproximando como sombra de um navio naufragado do feliz ano 2000 que não verei” (BOLAÑO, 2008, p. 91). Nesse cenário fluido, o fantasma de Lilian Serpas a convida para ir a sua casa a fim de que conheça seu filho Carlos. Casa que, segundo as percepções de Auxilio, “se sustenta na não vida, na anti-matéria, nos buracos negros mexicanos e latino-americanos” (BOLAÑO, 2008, p. 98).

Nessa visita, o artista Carlos Coffeen Serpas narra, colocando em cena a metanarrativa, o enredo da tragédia grega em que Erígone, filha de Egisto e

Clitemnestra, é espreitada pela ameaça de morte, confabulada por seus próprios meios-irmãos: Orestes e Electra. Qual o sentido dessa referência mitológica? Auxilio Lacouture conjectura “como quem levanta a lâmina de um raio e vê o que tem atrás!, que Coffen era Orestes” e ela, “Erígone, e que aquelas horas de escuridão se tornariam eternas” (BOLAÑO, 2008, p. 107). Seria, portanto, morta por Coffen?

As imagens da casa de Lilian Serpas, no entanto, diluem-se e a “mãe da poesia mexicana” sente-se como que arrastada para uma “sala de operações que se dilatava no tempo” (BOLAÑO, 2008, p. 108) para fazer o “parto da história” (BOLAÑO, 2008, p. 109), anunciado aos “berros” (BOLAÑO, 2008, p. 108) pelo próprio nascituro. Diluído esse quadro surreal, Auxilio menciona outros, como quando, em resposta à indagação sobre o paradeiro dos “jovens do continente”, proferida pela voz do que julga ser o anjo da guarda dos sonhos, afirma: “ainda estou no banheiro das mulheres da Faculdade de Filosofia e Letras e a lua derrete um a um todos os ladrilhos da parede até abrir um buraco por onde passam imagens, filmes que falam de nós, das nossas leituras, do futuro rápido como a luz e que não veremos” (BOLAÑO, 2008, p. 113).

E será justamente a memória de suas leituras, que também é a memória da tradição literária ocidental, que embalará seus últimos sonhos “proféticos”, nos quais prevê, por exemplo, que “Vladimir Maiakóvski voltará a ficar na moda lá pelo ano de 2150” (BOLAÑO, 2008, p. 113), que “Ezra Pound desaparecerá de algumas bibliotecas no ano de 2089”, que “Virginia Woolf reencarnará numa narradora argentina no ano de 2076” (BOLAÑO, 2008, p. 114). Além dessa menção a escritores do cânone, ela menciona aqueles ainda não legitimados pela crítica ocidental e prevê que “Vicente Huidobro será um poeta de massas no ano de 2045”, que “Oliverio Girondo encontrará seu lugar como escritor juvenil no ano de 2099”, que “Roberto Arlt verá toda a sua obra levada ao cinema no ano de 2102”, dentre outras previsões que questionam, mesmo que inconscientemente, em tom delirante, o lugar do cânone como legitimador das obras que permanecerão ou não no imaginário social.

A crítica literária Beatriz de Resende menciona que o crítico estadunidense Frederic Jameson “identifica na literatura um espaço de resistência à globalização da cultura, especialmente na América Latina” (2008, p. 21). O escritor chileno, portanto, ao problematizar, na voz de sua narradora-personagem, o lugar da literatura latino-americana no cânone tradicional, reivindica um posto de resistência à “unidade opressiva” (RESENDE, 2008, p. 21).

Ainda sob o signo do delírio onírico, a poetisa uruguaia espanta-se quando se percebe transportada para uma região fria, gélida, distante do espaço da Cidade do México, “como se de repente o sonho tivesse dado um giro de 180 graus” (BOLAÑO, 2008, p. 115) e tivesse ido parar em meio a montanhas de gelo. Acompanha-a, nesse cenário impreciso e inóspito em que o tempo parece diluído, somente a “voz do sonho” (BOLAÑO, 2008, p. 113). Em uma interlocução curiosa, cortada hora ou outra por um “silêncio de meses ou talvez de anos” (BOLAÑO, 2008, p. 116), conversam sobre literatura. Bolaño coloca em cena, novamente, a relevância do repertório literário para a reconstituição da memória fragmentada de Auxílio.

Findado o sonho, com o afastamento da “vozinha”, a narradora acorda, mais uma vez, no banheiro da faculdade, sua “trincheira” e seu “palácio”, ponto de partida e de chegada de suas incursões surreais pelo tempo e pelo espaço. Como um ato de resistência — um amuleto? — à solidão, à fome, à sede e ao frio de seu cativeiro, ela lê o exemplar de Pedro Garfias que carrega consigo e conjectura: “Quantos versos sabia de cor? Comecei a recitar, a murmurar os que eu recordava e teria gostado de poder anotá-los; entretanto, embora tivesse uma Bic, não tinha papel. Depois pensei: boba, você tem o melhor papel do mundo à sua disposição. Cortei então papel higiênico e comecei a escrever [...]” (BOLAÑO, 2008, p. 124).

A memória individual, a memória coletiva e a memória de leitura são fragmentárias, podendo, com o tempo, diluir-se em esquecimento. A escrita, porém, tem para Auxílio a força da resistência, a força da sobrevivência, a força da

permanência no tempo e no espaço. O que escreveu, no entanto, jogou na latrina e deu descarga, atitude que lhe suscita a seguinte reflexão:

Pensei: apesar de toda a minha astúcia e de todos os meus sacrifícios, estou perdida. Pensei: que ato poético destruir meus escritos. Pensei: melhor teria sido comê-los, agora estou perdida. Pensei: a vaidade da escrita, a vaidade da destruição. Pensei: porque escrevi, resisti. Pensei: porque destruí o escrito vão me descobrir, vão me pegar, vão me violentar, vão me matar. Pensei: ambos os fatos estão relacionados, escrever e destruir, se esconder e ser descoberta [...]. (BOLAÑO, 2008, p. 125)

Jorge Fonet afirma que essa cena leva ao limite a noção da literatura como um trabalho envolto em dor e em sofrimento. Assim, ela espelha, metonimicamente, a busca das gerações de escritores contemporâneos por um lugar na história da literatura depois do *boom* editorial latino-americano (2005, p. 24). Depois dessa autorreflexão sobre o seu efêmero processo de escrita, metáfora das implicações do fazer literário para o escritor e para a sociedade, Auxilio Lacouture, finalmente, é encontrada em seu esconderijo por uma secretária da faculdade. Narradora contemporânea com tons “épicas” — desprovidos, porém, de nobreza —, o epíteto de “mãe da poesia mexicana” a alça à condição de porta-voz de seu tempo. Ela testemunha não só a repressão ditatorial mexicana, mas, sobretudo, a literatura latino-americana ou, mais amplamente, as expressões artísticas à margem dos grandes centros difusores e legitimadores. Sobrevive à adversidade para contar sua história pessoal, mas ao fazer isso revive a memória de uma coletividade.

Auxílio, conforme nos relata, tenta voltar à rotina de antes, porém já não é mais a mesma, não se autodenomina a mãe da poesia mexicana; sente-se inquieta e, assim como ocorria no banheiro da faculdade, volta a ter alucinações. Em uma das passagens mais poéticas da obra, como se estivesse retomando o ponto onde cessou a alucinação passada, se vê deixando para trás o território nevado e do alto, à beira de um abismo, avista um imenso vale. Ao longe, no prado, vê uma sombra movediça, ao que percebe

tratar-se de uma multidão de jovens caminhando e cantando rumo ao abismo do vale. Apesar de despencarem todos, os ecos de seus cantos continuaram sendo ouvidos por Auxílio: “E embora o canto que escutei falasse da guerra, das façanhas heroicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, eu soube que acima de tudo falava do destemor e dos espelhos, do desejo e do prazer. E esse canto é nosso amuleto” (BOLAÑO, 2008, p. 131).

Esse canto épico, metonímia do próprio canto heroico de Auxílio Lacouture, é metáfora da literatura que resiste, no contexto latino-americano, à violência estatal, à hegemonia massificadora da globalização, à imposição canônica. O *Amuleto* é forjado, sobretudo, pela reverência à memória de leitura enquanto traço constitutivo não só da subjetividade da narradora-personagem, mas da identidade latino-americana e da própria literatura contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. “México 1968: O massacre de Tlatelolco e a Universidade Latino-americana”. In *Projeto História*, n. 36, jun. 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2355/1431>>. Acesso em 25 abr. 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRITTO, Paulo Henriques. “Poesia e memória”. In PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FORNET, Jorge. *Nuevos paradigmas en la narrativa latino-americana*. Maryland: Latin American Studies Center, University of Maryland, College Park, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

MARCO, Valeria. “A literatura de testemunho e a violência de estado”. In *Revista Lua Nova*, n. 62, 2004.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”. In: *Projeto História*, n. 30, jun., 2005.

Submetido em: 06/07/2016

Aceito em: 26/08/2016

## SER ESCRITOR: A FORMAÇÃO DO ROMANCISTA MILAN KUNDERA

### *BEING A WRITER: THE FORMATION OF THE NOVELIST MILAN KUNDERA*

Lorena do Rosário Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste estudo, abordamos a figura do escritor Milan Kundera passando pelas duas facetas: a autoral e a romancista, conforme ele mesmo se intitula, usando como fio condutor argumentativo o livro/ensaio de Kundera, *A arte do romance* (1988). A partir das considerações de Natalie Heinrich, Pascale Casanova, Pierre Bourdieu, Marielle Macé, Maurice Blanchot e outros, começamos a delimitar os passos de sua criação, interpretação das obras, relação com literatos, trabalho de tradução e visão do ofício de escritor e da sua própria literatura.

Palavras-chave: Milan Kundera; escrita; romance.

**ABSTRACT:** In this study, we approach the figure of the writer Milan Kundera focusing in two perspectives: the authorial and the novelist, as he calls himself, using as a guide the argumentative Kundera's book/essay, *The art of the novel* (1988). From considerations provided by Natalie Heinrich, Pascale Casanova, Pierre Bourdieu, Marielle Macé, Maurice Blanchot and others, we begin to define the steps of his creation, the interpretation of his works, his relationship with other writers, his translations and, moreover, how he understood the role of the author and his own literature.

Keywords: Milan Kundera; writing; novel.

---

<sup>1</sup> Mestranda, UFMG.

[sobre os textos aqui presentes] concebi-os todos com a ideia de que um dia seriam reunidos uns aos outros em um só livro-ensaio, balanço de minhas reflexões sobre a arte do romance.

(Devo destacar que não tenho a menor ambição teórica e que este livro todo é apenas a confissão de um prático? A obra de cada romancista contém uma visão implícita da história do romance, uma ideia do que é o romance; é esta ideia do romance, inerente a meus romances, que tentei expor.)

Prefácio de *A arte do romance*, Milan Kundera, p. 3

Ao longo deste estudo procurei não delimitar de forma precisa a figura do escritor Milan Kundera, mas construir de um modo bastante heterogêneo um esboço interpretativo de como a formação de um escritor pode ser vista nas obras e reflexões do autor, por meio de seu livro-ensaio *A arte do romance* (1988). O resultado é uma análise de um indivíduo extremamente consciente de si, de sua escrita e de suas relações — sejam elas com seus pares, seu público ou com os profissionais que o acompanham — e que, acima de tudo, prefere deixar em relevo as suas dúvidas, os seus romances.

Nas discussões contemporâneas, tem sido cada vez mais imperativo o estudo da história literária dos escritores, bem como as definições do que vêm a ser os conceitos de escritor, autor, obra e livro. Viso, por meio deste estudo, pensar a respeito da construção desses conceitos em relação à figura do escritor tcheco Milan Kundera. A escolha por privilegiar, como ponto central de discussão, o livro de ensaios *A arte do romance* (1988) se deve, sobretudo, pelo caráter diverso e fragmentário de seus escritos, a algo que já se encontra presente na maioria de seus romances, contos e ensaios: “A herança depreciada de Cervantes”, sobre a sua concepção pessoal do romance europeu; “Diálogo sobre a arte do romance”, primeira parte de uma entrevista concedida a Christian Salmon sobre a prática de escrita do romance; “Anotações inspiradas por *Os sonâmbulos*”, comentários realizados por meio de um artigo sobre o romance de Hermann Broch, que lhe é caro; “Diálogo sobre a arte da

composição”, segunda parte da entrevista concedida a Christian Salmon; “Em algum lugar do passado”, reflexões sobre os romances de Kafka; “Sessenta e quatro palavras”, dicionário de palavras-chaves de sua estética do romance; e “Discurso de Jerusalém: o romance e a Europa”, discurso após o recebimento do Prêmio Jerusalém em 1985.

A começar pela sua relação com a escrita, em todas as suas narrativas, é possível perceber uma escolha muito bem pensada no que tange às palavras, o que sinaliza a sua preocupação extrema com o que se diz e o que se faz, com o que é dito. Devido à sua vivência e seu deslocamento, como exilado na França, Kundera tornou-se, a cada publicação de seus romances, um eterno procurador das palavras; fato esse que teve início a partir da constatação de que, nas suas obras traduzidas, elas foram amputadas tanto em relação ao estilo quanto em relação ao conteúdo. Tal impressão produziu nele um choque tamanho que, por consequência, o fez pensar e trabalhar incansavelmente: “a leitura, o controle, a revisão de meus romances, antigos e novos, nas três ou quatro línguas estrangeiras que sei ler ocuparam inteiramente todo um período de minha vida...” (KUNDERA, 1988, p. 109). Para Kundera, a procura pelas palavras é semelhante à busca de um pastor por seu rebanho de carneiros selvagens: “triste figura para si mesmo, risível para os outros” (1988, p. 110).

Outro traço distintivo da construção da figura do escritor, que foi abordado por Natalie Heinich em seu livro, é a visão do escritor como um *métier*, onde a autora introduz as distinções entre profissão e amadorismo, além de vincular tal imagem a uma prática que envolve “uma aprendizagem, um trabalho duro de consciência profissional e do senso de responsabilidade” (HEINICH, 2000, p. 25). Semelhante visão possui Kundera ao falar de si como um profissional da escrita: “Um profissional? Sim e não. Um escritor não é um profissional, que deve recusar à rotina, por outro lado, escrever exige um domínio técnico. De qualquer maneira, escrever é uma profissão e é extremamente difícil” (KUNDERA *apud* HEINICH, 2000, p. 25). Não obstante, ainda que Kundera tenha feito essa afirmação, o qualificar-se como escritor assume outras

nuances quando, no meio de seus ensaios, ao se referir a si mesmo ele prefere se qualificar antes como um romancista do que como um escritor. Isso pode ser visto no seguinte excerto retirado do seu discurso ao receber o *Jerusalem Prize* em 1985:

É com uma grande emoção que recebo hoje o prêmio que traz o nome de Jerusalém e a marca deste grande espírito cosmopolita judeu. É como romancista que o recebo. Sublinho, *romancista* [grifo do autor], não digo escritor. O romancista é aquele que, segundo Flaubert, quer desaparecer atrás de sua obra. Desaparecer atrás de sua obra, isto quer dizer renunciar ao papel de homem público. Não é fácil hoje, quando tudo que é muito ou pouco importante deve passar pelo palco insuportavelmente iluminado dos mass media que, contrariamente à intenção de Flaubert, fazem desaparecer a obra atrás da imagem de seu autor. (KUNDERA, 1988, p. 139)

Um ponto interessante nesse trecho merece ser pensado, quando Kundera utiliza o termo “palco insuportavelmente iluminado” para se referir às representações midiáticas: faz parte da figura do escritor, definida por Natalie Heinich (2000) — principalmente se levarmos em conta que a alcunha de escritor só é afirmada por meio de seu reconhecimento, de sua não contestação —, o compromisso com o público e com as obrigações editoriais, bem como as entrevistas, as divulgações de obras, participações em premiações, etc. Para Kundera, tal desdobramento em raros momentos é realizado de maneira positiva (recebimento de prêmios e diálogos feitos por meio de colaborações, mas que passam por sua revisão), de modo que, desde 1985, o romancista passou a não mais realizar entrevistas, optando pelo silêncio. Podemos observar essa postura dele no seguinte trecho, retirado de seu dicionário pessoal “Sessenta e quatro palavras”:

ENTREVISTA. Maldito seja o escritor que permitiu pela primeira vez que um jornalista reproduzisse livremente suas opiniões! Ele começou um processo que não poderá senão levar o escritor ao desaparecimento: aquele que é responsável por cada uma de suas palavras. No entanto, gosto muito do *diálogo* [grifo do autor] (forma literária maior) e fiquei feliz com muitos colóquios refletidos compostos, redigidos em concordância comigo. [...] Em 1985, decidi firmemente: entrevistas nunca mais. Apenas diálogos, co-redigidos por mim, acompanhados

de meu copyright, qualquer outra opinião atribuída a mim deve ser considerada, a partir daquela data como falsa. (KUNDERA, 1988, p. 113)

Esse silêncio em partes diz respeito a uma indisposição entre o dito e o publicado e em partes diz respeito à preferência de vários entrevistadores em se utilizar de sua história pessoal de exílio como um gancho de audiência na interpretação de seus romances algo que vai contra a sua concepção de si como um romancista. Para ele, a principal distinção entre um romancista e um escritor diz respeito a uma questão de direcionamento: no primeiro, o foco está na obra e no segundo, o foco está na imagem pessoal.

ROMANCISTA (e escritor). Releio o curto ensaio de Sartre “Que é escrever?” Nem uma só vez ele usa as palavras *romance*, *romancista*. Fala somente do *escritor de prosa*. Distinção correta. O escritor tem ideias originais e uma voz inimitável. Ele pode servir de qualquer forma (romance inclusive) e tudo o que ele escreve, sendo marcado por seu pensamento, levado por sua voz, faz parte de sua obra. Rousseau, Goethe, Chateaubriant, Gide, Malraux, Camus, Montherlant.

O romancista não faz muito caso de suas idéias. Ele é um descobridor que, tateando, se esforça para desvendar um aspecto desconhecido da existência. Não está fascinado por sua voz, mas por uma forma que ele persegue, e só as formas que correspondem às exigências de seu sonho fazem parte de sua obra. Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulker, Céline, Calvino.

O escritor se inscreve no mapa espiritual de seu tempo, de sua nação, no mapa da história das ideias.

O único contexto em que se pode apreender o valor de um romance é o da história do romance europeu. O romancista não tem contas a prestar a ninguém, salvo a Cervantes. (KUNDERA, 1988, p. 129)

Nessas novas distinções feitas entre esses conceitos, podemos visualizar uma nuance comum aos escritores, observada por Marielle Macé em *Situations, atitudes* (2013), no que diz respeito ao escritor apresentar um recorte de suas leituras<sup>2</sup>, em

---

<sup>2</sup> Em *Situations, atitudes* (2013), Macé tratará da história literária, o estudo histórico que seria dedicado aos autores, escritores e às suas relações com a literatura e seus pares. Em um dado momento, a autora se ocupará das influências que outros autores proporcionaram na vida dos autores e mostrará que isso se evidencia, principalmente, quando os autores realizam listas de obras e autores que foram vitais para a sua escrita e o seu gosto literário, se utilizando de citações.

entrevistas ou até mesmo no corpo de seus textos, na construção de sua história literária, por meio das citações de outros autores e, não só isso, apontar para a sua biblioteca pessoal. Isso coloca o escritor como, acima de tudo, um leitor assíduo de outros escritores, sugerindo continuidade e mostrando as influências sofridas por ele.

A citação, isto é, o < real memorável>, o gesto pelo qual reconhecemos no outro, pelo qual se recupera o escritor preferido (Stendhal, Montaigne, Goethe no caso de Gide) no presente, o que significa ter a sua biblioteca em seus bolsos, de ser um com sua cultura, de se nutrir constantemente. Na prática de citação, o passado não é mais contemplado em sua antecedência ou pensado como um cenário causal, mas vivido como um fundo memorial, um tesouro sempre presente, o depósito de um solo mental. (MACÉ, 2013, p. 48, tradução nossa)<sup>3</sup>

Em muitas de suas reflexões sobre o romance, podemos ver também citados os nomes de Kafka, Broch e Mussil, escritores centro-europeus, e de Laurence Sterne e Diderot. Kundera os qualifica dentro de uma categoria que ele intitula de quatro apelos do romance: da diversão, do sonho, do pensamento e do tempo. Com isso, por meio dessa divisão, ele tenta mostrar como tais escritores o afetaram, sendo possível, portanto, inferir uma visão de si dentro de uma filiação, a partir de uma herança que lhe foi dada. Além do mais, podemos associar essa menção aos escritores como um desejo de pertencimento a uma república virtual das letras, uma vez que a mesma ignora as distâncias temporais e espaciais. Nesse sentido, ao se colocar junto de outros nomes que não se encontram presentes e em contato com ele, Kundera evidencia o seu

---

<sup>3</sup> No original: La citation, c'est-à-dire le <concret mémorable>, le geste par lequel on se reconnaît en l'autre, par lequel on rapatrie l'écrivain préféré (Stendhal, Montaigne, Goethe dans le cas de Gide) dans le présent, ce qui suppose d'avoir sa bibliothèque dans ses poches, de faire corps avec sa culture, de s'en nourrir constamment. Dans la pratique de la citation, le passé n'est pas contemplé en son antécédence ou pensé selon un scénario causal, mais vécu comme un fonds mémoriel, un trésor toujours présent, le gisement d'un sol mental. (MACÉ, 2013, p. 48).

não pertencimento em relação aos seus pares literários e estabelece uma relação diaspórica com eles.<sup>4</sup>

Essa relação toma proporções maiores quando se soma a experiência do exílio, vivenciada por ele: como escritor, Kundera se depara com as questões de representatividade de seu país e com a linguagem, uma vez que passa a escrever em francês<sup>5</sup>, a partir das narrativas *A Lentidão* (1995), *A identidade* (1997), *A ignorância* (2000) e *A festa insignificância* (2014). Pascale Casanova o cita em diversos momentos como um dos escritores que passaram pela “consagração das instâncias parisienses” (CASANOVA, 2002, p. 207), conscientes de habitarem as pequenas nações e de possuírem uma “posição frágil e marginal, e que sofrem ao mesmo tempo por pertencerem a uma nação pouco reconhecida literariamente e por não serem percebidos como tal” (p. 225). Aos escritores das pequenas nações é exigida a postura de uma escrita a serviço de um povo, uma ligação familiar, ancestral com o que vem da nação. Isso poderia justificar por que, nos textos de Kundera, há recorrentemente uma menção aos escritores centro-europeus e transparece uma necessidade de resgatar o valor perdido de sua cultura. Por fim, Casanova o menciona ainda ao falar sobre os escritores e a imposição/adoção da língua francesa, fato bastante expressivo na sua literatura:

Milan Kundera, escritor checo exilado na França desde 1975, há alguns anos redige seus livros em francês; porém, mais ainda, desde 1985 decidiu, após ter ele próprio controlado e corrigido a totalidade das traduções francesas de seus livros checos, fazer da versão francesa de sua obra, a única inteiramente autorizada. Por um procedimento que inverte o processo comum da tradução (e que mais uma

---

<sup>4</sup> A relação diaspórica faz menção à leitura do texto “O diário e a diáspora” (2011), de autoria de Myriam Ávila, no que diz respeito à visão do escritor como um indivíduo que vive o não pertencimento em relação aos seus pares, desenvolvendo o sentimento de diáspora.

<sup>5</sup> Desde 1985, Milan Kundera optou por exilar-se da República Tcheca e reside na França, em Paris. Essa mudança lhe gerou tamanho impacto que, a partir de 1995, todos os seus livros lançados em sequência foram escritos em língua francesa. Há um embate grande nisso, pois mesmo que os livros estejam escritos em francês há muitas referências, diretas ou indiretas, a Praga, e a República Tcheca.

vez prova que se trata menos de uma mudança de língua do que de “natureza”), o texto francês de seus romances torna-se portanto a versão original [...] (CASANOVA, 2002, p. 339)

A relação entre o escritor e os processos editoriais também merece uma nota, uma vez que se encontram nesse meio as discussões em torno da autoria e do controle de assinatura, algo do qual Kundera definitivamente não abre mão. O autor como assinatura controla tudo o que se veicula sobre ele ou seus romances e o modo como é veiculado. Há o estabelecimento de várias relações baseadas na legalidade e no respeito máximo à originalidade e à privacidade por detrás do signo Milan Kundera. Todo o trabalho é realizado em conjunto e concordância com as exigências do escritor.

A ideia de *illusio*, definida por Pierre Bourdieu em seu livro *As regras da arte* (1996), faz-se cara a nós no que tange à construção da figura do escritor: é esse interesse que certos indivíduos sociais possuem por fazer parte de um jogo em determinado campo. Cabe à *illusio* todo um mecanismo de apostas, de incertezas e de crenças; no caso do escritor, significaria a convicção da importância de seu campo literário. Isso poderia ser expresso por meio do reconhecimento da importância dos escritores que o antecederam, dos seus contemporâneos, da literatura como esse espaço lírico de desvelamento humano e pela vontade de ser visto em tal posição de escritor, como pertencente a esse campo. Implicitamente, quando Kundera tece suas considerações acerca do futuro do romance, em “A herança depreciada de Cervantes”, podemos vislumbrar materialmente a sua *illusio*:

Os artistas de vanguarda criaram obras realmente corajosas, difíceis, provocadoras, vaiadas, mas as criaram com a certeza de que “o espírito do tempo” estava com eles e que, amanhã, ele lhes daria razão.

Outrora, eu também considerei o futuro como único juiz competente de nossas obras e de nossos atos. Mais tarde é que compreendi que o namoro com o futuro é o pior dos conformismos, a covarde adulação do mais forte. Pois o futuro é sempre mais forte que o presente. É realmente ele, com efeito, que nos julgará. E, certamente, sem nenhuma competência.

Mas se o futuro não representa um valor aos meus olhos, a que estou ligado: a Deus? à pátria? ao povo? ao indivíduo?

Minha resposta é tão ridícula quanto sincera: não estou ligado a nada, salvo à herança depreciada de Cervantes. (KUNDERA, 1988, p. 22)

Esse desvio de uma voz composta de “eles” para uma voz feita de “nós”, somada à afirmação final de uma ligação a uma herança proveniente de Cervantes, atesta o interesse de se colocar em um campo, em se mostrar portador de um nome que lhe permite estar nesse mesmo grupo e carregar para si e em si todas as alegrias e as dores compartilhadas entre os escritores. A ideia de *illusio* se aproxima do texto *Une histoire collective*, de Didier Alexandre, quando o teórico aponta para a necessidade da construção de uma historicidade literária, demonstrada por meio da intertextualidade, que se encontra presente em todos os escritores, como uma das principais razões que lhes permite a aquisição e a conquista de seu reconhecimento em um coletivo. Podemos ver isso no seguinte trecho:

Com efeito, todo escritor é suscetível pela sua prática de intertextualidade ou seus escritos críticos para estabelecer uma história literária com diversos efeitos: pelo exercício de sua auto reflexividade, de sua capacidade estruturante, de seu diálogo com os seus contemporâneos, o autor está situado no espaço e no tempo literários. (ALEXANDRE, 2013, p. 244, tradução nossa)<sup>6</sup>

Ainda no que diz respeito ao último trecho de Milan Kundera, acima mencionado, podemos observar também em relação à *illusio* da figura do escritor, a presença do conceito de *habitus* desenvolvido por Bourdieu, que diz respeito a todo um conjunto de percepções e disposições que só se realizam “efetivamente em relação com uma estrutura determinada de posições sociais marcadas” (BOURDIEU, 1996, p. 299). O escritor como indivíduo, no momento em que se situa temporalmente dentro do campo literário e passa a mover-se entre seus pares, assumindo para si posturas e

---

<sup>6</sup> No original: “En effet, tout écrivain est susceptible par sa pratique de l’intertextualité ou ses écrits critiques de mettre en place une histoire littéraire aux effets multiples: par l’exercice de son autoréflexivité, de sa capacité structurante, de son dialogue avec ses contemporains, l’auteur se voit situé dans l’espace et le temps littéraires”. (ALEXANDRE, 2013, p. 244)

predisposições que visam à inserção em uma estrutura social, se insere dentro do *habitus*. Com isso, Kundera ao realizar as citações dos escritores que lhe causam certo apelo sensível também se mostra pertencente ao *habitus* do seu campo literário. Cabe lembrar aqui que, devido à autonomia do campo literário, as posições podem e devem ser conquistadas pelos escritores, por isso a necessidade de saber se mover, de saber jogar. Essa consciência de movimento aparece na menção feita por Kundera à relação do futuro com as obras e os atos, o que demonstra o reconhecimento por parte dele de sua impotência perante a temporalidade e as mudanças que esse passar do tempo pode provocar em relação à interpretação de sua figura e de suas obras.

No que tange a relação entre o escritor e a obra, ainda que sejam possíveis variáveis perspectivas, prezo por privilegiar apenas duas: a reflexão em torno da estruturação dos romances e a sua visão acerca do que é o romance como gênero, tópicos bastante comuns na construção da figura do escritor. O envolvimento com as etapas da escrita se torna evidente quando Kundera tece considerações relacionando a arquitetura de seus romances à arquitetura de uma composição musical. Por ter crescido sob forte influência musical, ele consegue estabelecer uma perspectiva da construção de seus textos baseada em andamentos musicais; isso é evidenciado na seguinte afirmação: “Como é o caso nos meus romances, o conjunto é composto de partes formalmente muito heterogêneas (jazz; paródia de uma valsa; fuga; coral, etc.) e cada uma delas tem uma orquestração diferente (piano, viola; piano solo; viola, clarineta, bateria, etc.)” (KUNDERA, 1988, p. 82). Esse falar sobre os processos e as inspirações que o levam à escrita é também uma característica do escritor: a ele cabe a explicação em torno dos livros e das ideias que estão vinculadas em seus textos, além do desvelamento das técnicas empregadas por ele no ato de escrever.

Sobre a reflexão em torno de seus romances, algo interessante de se notar em Kundera é a consciência de que seus romances possuem uma conexão entre si, que pode ser vista como temática. No ato de sua escrita se configuram palavras-chave a

partir das quais é construído o restante da narrativa, uma relação orbital feito planeta e satélite: seus personagens só existem de acordo com as indagações existenciais que ele pretende tecer ao longo do texto. Contudo, o romancista observa o fato de que mesmo havendo em cada romance um número tal de palavras responsáveis pela sua orientação, é possível em todos eles encontrar ecos de uma única palavra vista como representante da razão de ser e da eterna busca dos outros: a leveza.

LEVEZA. Já encontro a insustentável leveza do ser em *A brincadeira*: “Caminhei sobre os paralelepípedos poeirentos e senti a pesada leveza do vazio que pesava sobre a minha vida.”

E em *La vie est ailleurs*: “Jaromil tinha às vezes sonhos horríveis: sonhava que tinha que levantar um objeto extremamente leve, uma xícara de chá, uma colher, uma pena, e que não o conseguia, que ele era tanto mais fraco quanto mais leve era o objeto, que sucumbia sob sua leveza.”

E em *La valse aux adieux*: “Raskolnikov viveu seu crime como uma tragédia e acabou sucumbindo sob o peso de seu ato. E Jakub se admira que seu ato seja tão leve, que não o estafe, que não pese nada. E se pergunta se essa leveza não é mais aterrorizadora que os sentimentos histéricos do herói russo”

Em *O livro do riso e do esquecimento*: “Esse saco vazio no estômago é exatamente a insuportável ausência de peso. E, assim como um extremo pode a qualquer momento transformar-se em seu contrário, a leveza levada ao seu máximo tornou-se o terrível *peso da leveza*, e Tamina sente que não poderá suportá-lo nem mais um segundo.”

Foi somente relendo as traduções de todos os meus livros que me dei conta, consternado, dessas repetições! Depois, consolei-me: todos os romancistas só escrevem, talvez, uma espécie de tema (o primeiro romance) com variações. (KUNDERA, 1988, p. 120)

Esse excerto é interessante porque mostra o reconhecimento feito por Kundera de que em seus textos é possível visualizar a recorrência à leveza e, mais do que isso, nos confere a impressão de que o seu primeiro romance seria a grande obra, aquela que se situa como inacessível e que é sempre um objeto de procura do escritor. O emprego do termo “variações” estabelece relações com possíveis reminiscências platônicas, no sentido de que é por meio dessas variações que se tenta chegar à leveza. Para Maurice Blanchot, a relação entre o escritor e a obra se estabelece por meio de uma eterna busca, de um movimento de aproximação que não se completa. O escritor

tem na sua experiência a condição de nunca chegar de fato ao momento de apreensão da obra, de tomá-la para si.

As obras deveriam, pois, ser o mais importante. Mas será assim? De modo algum. O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam. (BLANCHOT, 2005, p. 291)

Ainda que Milan Kundera não tenha expresso, em palavras, uma possível tentativa de busca pela leveza como grande obra — o que sugere que sua ocorrência tenha se manifestado por muitas vezes de modo inconsciente e não intencional no que diz respeito ao escritor —, a constatação de que todos os seus romances passam por esse tema dão base suficiente para tal suposição. É a obra como “espera da obra”. (BLANCHOT, 2005, p. 352).

Sobre as suas considerações em relação ao gênero romance, Kundera abordará a visão do romance como um espaço de dúvidas, de questionamentos do ser. Tudo o que for trabalhado em sua escrita do romance reforçará esse exame da existência, mostrando os descobrimentos das inúmeras possibilidades que ela comporta em si. Pensar no romance é pensar no humano, na experiência do ser em contato com a vida e com o mundo, se desnudando de certezas e abrindo espaços para questionamentos. É nesse momento que ele passará a se auto afirmar como romancista, esse escritor que explora a existência humana. Isso se torna evidente quando o seu conceito de romance aparece: “[...] grande forma de prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência” (KUNDERA, 1998, p. 127).

Outras especificações ainda são feitas no que tange ao gênero romance: a sua relação com a poesia e a produção europeia, por exemplo; na primeira, Kundera afirma o fato de o romance assumir a exigência da poesia — critério na seleção e

arranjo de palavras, além da predileção pela originalidade —, e na segunda, ele afirma não ser possível uma história universal do romance e sim histórias de romances de várias nacionalidades — o que nos faz inferir uma visão genérica heterogênea, diversa. O romance europeu é alçado ao status de singular, pois possui suas origens em condições muito particulares: “pela riqueza de suas formas, pela intensidade vertiginosamente concentrada de sua evolução, por seu papel social, o romance europeu (assim como a música europeia) não tem semelhante em nenhuma outra civilização” (KUNDERA, 1988, p. 128). De tal modo, o romancista se insere entre os seus pares literários não somente nas suas citações aos escritores de sua inspiração, mas também pelo fato de escrever em um gênero que possui uma história e que lhe permite fazer parte dela.

Em virtude dos aspectos mencionados ao longo do texto, observamos uma postura bastante consciente e reflexiva de Milan Kundera em relação à profissão de escritor, ao trabalho de escrita, à questão da autoria e à decisão por se auto intitular romancista, tomando como base de consulta o seu livro ensaio *A arte do romance*. Além disso, passamos por questões comuns aos escritores, bem como a relação desenvolvida por eles com seus contemporâneos literatos, com a tradição e com o público, um trabalho de reconhecimento e admiração. Por fim, discutimos ainda as questões relativas ao gênero romance, importantes para a definição de Kundera como romancista europeu, explorador da consciência humana.

## REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Didier. Une histoire collective. In DEBAENE, V. et alii (dir.). *L'Histoire littéraire des écrivains*. Presses de l'université Paris-Sorbonne, collection "Lettres françaises", 2013.

ÁVILA, Myriam. *O diário e a diáspora*. IPOTESI, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, pp. 235-240, jan./jun. 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

HEINICH, Natalie. *Être Écrivain — création et identité*. Paris: La Découverte, Armillaire, 2000.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance (ensaio)*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MACÉ, Marielle. Situations, attitudes. In ALEXANDRE, Didier. *Une histoire collective*. DEBAENE, V. et alii (dir.). L'Histoire littéraire des écrivains. Presses de l'université Paris-Sorbonne, collection "Lettres françaises", 2013.

Submetido em: 20/08/2016

Aceito em: 11/09/2016



ESTUDOS DA TRADUÇÃO

TRANSLATION STUDIES

## A HOSTILIDADE DE UMA LÍNGUA WHORFIANA

### *THE HOSTILITY OF A WHORFIAN LANGUAGE*

Eduardo César Godarth<sup>1</sup>

**RESUMO:** A proposta deste trabalho é percorrer a obra de ficção científica *Babel-17* (1962) em busca de concepções tradutológicas manifestadas explícita ou implicitamente, dado o fato de que sua protagonista é uma poetisa, poliglota, com grande talento para tradução. O livro apresenta uma concepção de linguagem fortemente baseada na Hipótese Sapir-Whorf, relação que é investigada no corpo do trabalho, por meio de uma recuperação da origem da hipótese, a partir das formulações iniciais de Franz Boas e Edward Sapir.

Palavras-chave: tradução; hipótese Sapir-Whorf; relativismo linguístico.

**ABSTRACT:** This paper aims at reading through the novel *Babel-17* (1962), in search of translation concepts, overtly or covertly manifested in the book, given the fact that its protagonist is a poet, multilingual, with a “knack” for translation. The book presents a language notion strongly influenced by the Sapir-Whorf Hypothesis, a connection that is investigated in the paper, via the recuperation of the origin of the hypothesis in its first formulations, by Franz Boas and Edward Sapir.

Keywords: translation; Sapir-Whorf hypothesis; linguistic relativity.

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu de um projeto maior, proposto pelo Prof. Dr. Werner Heidermann, de encontrar na literatura instâncias em que tradutores aparecem como protagonistas ou, pelo menos, como figuras de destaque dentro de uma narrativa. O objetivo da empreitada é identificar como esse tradutor é representado, quais são as concepções de tradução que aparecem explícita ou implicitamente no texto, que tipo

---

<sup>1</sup> Doutorando, UFSC.

de imagem depreende-se daquilo que está escrito e qual a relação dessas percepções com a realidade de ser tradutor.

Os resultados foram diversos. Algumas obras, mesmo tendo o tradutor/a tradutora como protagonista, dedicavam no máximo algumas páginas, algumas linhas, ao comentário da profissão, enquanto outras descreviam o ofício de maneira bastante poética. O romance que analisei, e que apresentarei nas páginas a seguir, proporcionou vários *insights*, alguns deles até mesmo inusitados. *Babel-17*, um romance de ficção científica publicado nos anos 1960, conta a história de uma poetisa com um talento excepcional para línguas, que é convocada pelo governo para decifrar um código que esconde a comunicação dos Invasores, uma facção que pretende atacar a Terra e seus planetas aliados.

No desenvolvimento desse artigo, pretendo, primeiramente, apresentar o livro, bem como seu autor, Samuel R. Delany, para em seguida comentar algumas passagens do romance propriamente dito, discutindo, entre outros assuntos, a hipótese Sapir-Whorf e sua relação com a concepção de linguagem que o livro utiliza (e que está intimamente ligada à concepção de tradução), a diferença entre tradução e decodificação e a posição da protagonista em relação àquilo que se espera de um tradutor profissional.

## DELANY E *BABEL-17*

Samuel R. Delany nasceu em 1942, em Nova York, e é reconhecidamente um dos maiores escritores norte-americanos de ficção científica. Venceu o prêmio Nebula duas vezes (uma por *Babel-17*, e outra em 1972, pelo livro *The Einstein Intersection*), além de duas vezes o Hugo Award, que também premia anualmente os melhores romances de fantasia e ficção científica. Delany continua escrevendo, mas com menos

frequência. Ele é também conhecido por tematizar a sexualidade em seus livros<sup>2</sup>, além de escrever ensaios sobre o assunto, sendo ele mesmo abertamente homossexual.

*Babel-17* é um livro de ficção científica, publicado pela primeira vez em 1966. Rendeu a seu autor, como dito, o prêmio anual Nebula, dedicado a obras desse gênero. Mais recentemente foi republicado como parte da coleção Science Fiction Masterworks, da editora britânica Gateway. *Babel-17* pertence a um afã de publicações de ficção científica relacionadas ao tema da exploração do universo e do encontro entre humanos e variadas raças alienígenas; tudo isso impulsionado pelo crescente número de descobertas envolvendo os fenômenos gravitacionais de larga escala, composição de estrelas, características de outros planetas (vale citar aqui o astrofísico Carl Sagan, um dos grandes nomes do campo, famoso por incentivar jovens a seguirem sua profissão), além, é claro, da corrida espacial que culminou na primeira viagem do homem à lua em 1969, e dos desenvolvimentos na computação.

A ambientação do romance sugere uma complexidade narrativa bastante grande: uma interminável guerra intergaláctica envolvendo várias raças e vários planetas, espalhados pela imensidão do espaço e divididos em duas facções principais, parece chegar a um clímax quando a Aliança, o lado ao qual pertencem os humanos (ou a maior parte deles), intercepta algumas comunicações entre os inimigos que aparentemente revelam onde acontecerão os próximos ataques, entre outras informações vitais. Até pelo próprio tamanho da obra (em torno de duzentas páginas, dependendo da edição) essa complexidade aparente se esvai à medida em que o leitor percebe que o foco do livro não é o conflito ou as facções, mas sim uma língua artificial. A resolução da guerra se encontra nas mãos da protagonista, Rydra Wong. Ela recebe a missão de decifrar o código de comunicação usado pelos inimigos, mas logo descobre que não se trata de um código, mas sim de uma língua, uma língua capaz de fazer com

---

<sup>2</sup> Em *Babel-17* temos casamentos triplos, relações homossexuais e até sexo entre um humano e um fantasma tecnológico, além de, é claro, uma protagonista mulher forte e independente em plenos anos 60. Este assunto não é, contudo, o tema deste artigo.

que seu usuário tenha habilidades fora do normal, mas ao mesmo tempo perca controle sobre algumas de suas ações, em determinadas circunstâncias. Essa língua chama-se Babel-17<sup>3</sup>.

Rydra, uma linguista, poetisa e celebridade literária interplanetária<sup>4</sup>, tem um talento absurdo para aprender novas línguas. Ela tem domínio completo sobre sete línguas terrestres e cinco extraterrestres (mais difíceis pela dificuldade de produção de fonemas), além de conhecimentos avançados em várias outras. Além disso, ela possui o que o livro descreve como um “knack”, um talento natural para o trabalho com meios de comunicação. Todo esse talento faz com que seja não somente uma ótima oradora, mas também uma excelente ouvinte: ela é capaz de prever o que outras pessoas vão dizer, o que, em termos práticos, funciona como uma leitura de mentes. Esta habilidade é demonstrada logo no início do livro, quando o personagem General Forester vai ao encontro da protagonista para saber como anda o progresso do deciframento e acaba se embasbacando por seus dotes estéticos e intelectuais.

O passo rápido do livro faz com que, já ao fim do primeiro capítulo, Rydra tenha sido recrutada para se dirigir ao local em que, de acordo com suas pesquisas, outro ataque inimigo acontecerá. A protagonista exige do exército que tenha autonomia para escolher a tripulação de sua nave e logo parte em direção ao espaço. Seguem-se a essa partida algumas aventuras, durante as quais Rydra vai aprendendo a nova linguagem e vai percebendo que, ao utilizá-la, suas habilidades mentais e motoras são enormemente aprimoradas. Quando pensa em Babel-17, por assim dizer, parece que tudo ao seu redor fica mais lento, que as outras formas de comunicação demoram séculos para ocorrer. “A sensação enlouquecedora de que suas palavras em inglês

---

<sup>3</sup> Quando se referir ao nome do romance, Babel-17 aparecerá italicizado. Quando se referir à língua, sem marcas de formatação.

<sup>4</sup> Ela não é descrita como uma tradutora profissional, mas é filha de uma, e já trabalhou em projetos de tradução, inclusive para o governo.

demoravam demais em sua boca! O pedido do Açougueiro (...) parecia uma fita tocando a um quarto da velocidade” (DELANY, 2010)<sup>5</sup>.

O idioma é descrito como “A língua mais analiticamente exata que se possa imaginar. (...) as ideias surgem em enormes blocos de conjuntos congruentes, governados pelas mesmas palavras<sup>6</sup>” (DELANY, 2010). Babel-17 é, portanto, uma língua extremamente lógica, em que quantidades enormes de informação são comprimidas em pequenas unidades morfo-fonológicas. O próprio Delany deve ter se sentido tentado a descrever com mais precisão, ou até mesmo transcrever algum trecho de conversa em sua língua inventada<sup>7</sup>, mas percebeu que tal descrição seria impossível. O trecho a seguir exemplifica essa dificuldade:

[Rydra] se recostou, virou-se e olhou a sala.

Não.

Ela não 'olhou a sala.'

Ela 'fez uma coisa em outra coisa'. A primeira coisa era um pequeno vocábulo que indicava uma percepção passiva, mas imediata, que poderia ser auditiva, olfativa, bem como visual. A segunda coisa eram três fonemas igualmente pequenos que se misturavam em tons musicais variados: o primeiro fixava o tamanho da câmara, aproximadamente 7,5 metros, e sua forma cúbica; o segundo identificava a cor e o provável material das paredes — algum metal azul; finalmente o terceiro era ao mesmo um repositório das partículas que denotam a função da sala quando descoberta, e uma marca gramatical que ela poderia usar para se

---

<sup>5</sup> “The maddening feeling that her English words took so long on her tongue! The Butcher's request (...) seemed like a tape played at quarter speed”.

Por se tratar de um e-book, não há referências a páginas. Trechos em que o original aparece em nota de rodapé foram traduzidos por mim.

<sup>6</sup> “the most analytically exact language imaginable. [...] ideas come in huge numbers of congruent sets, governed by the same words.”

<sup>7</sup> Desenvolver línguas artificiais, ou conlangs, como são conhecidas a partir de “constructed languages”, tornou-se uma atividade de destaque em tempos recentes, devido à sua utilização em filmes e seriados. Em sua forma mais sofisticada, demanda a criação de sistemas gramaticais extremamente complexos e de listas imensas de vocabulário, para que a língua seja verossímil. Babel-17, desse ponto de vista, está em um estágio bastante prematuro de desenvolvimento, pois suas características são apenas sugeridas por Delany. Um dos autores de literatura mais famosos por criar línguas artificiais foi J. R. R. Tolkien. No texto “A Secret Vice” (2006), ele descreve esta atividade que, para ele, era um passatempo muito prazeroso.

referir à experiência como um todo com apenas um símbolo, sempre que fosse necessário<sup>8</sup> (DELANY, 2010).

Rydra viu, cheirou, ouviu, pensou sobre, analisou a função da sala em que estava, além de várias outras informações, com apenas dois vocábulos de Babel-17. Nada disso foi “ativo”, poderíamos dizer, tudo isso surgiu em sua mente como uma exigência da linguagem que utilizava. Isso já nos remete ao que Whorf diz sobre os Hopi, mas antes de análises mais aprofundadas, sigamos com o enredo.

Após escapar por pouco de uma emboscada, a nave de Rydra acaba “encalhada” em uma região do espaço da qual não conseguirá sair sem ajuda (os instrumentos de localização da nave não estão aptos). Depara-se, nesse momento, com um gigantesco cargueiro espacial. A tripulação logo descobre que esse cargueiro é, na verdade, uma espécie de nave ferro-velho, sem lealdade à Aliança, ou aos Invasores, que sobrevive da coleta de restos de batalhas entre as duas facções.

Esse encontro é a chave para a resolução do romance, pois nessa nave Rydra entra em contato com o enigmático Butcher (açougueiro), o único outro usuário de Babel-17 no livro. Rydra usa as habilidades que a língua lhe proporciona para ajudar o cargueiro a vencer uma batalha contra agressores imprevistos<sup>9</sup>, ganhando assim a confiança do capitão da nave e do tripulante misterioso. É relatado que esse homem

---

<sup>8</sup> “[...] [Rydra] fell back, turning about to look at the room.

No.

She didn't 'look at the room.'

She 'something at the something.' The first something was a tiny vocable that implied an immediate, but passive, perception that could be aural or olfactory as well as visual. The second something was three equally tiny phonemes that blended at different musical pitches: one an indicator that fixed the size of the chamber at roughly twenty-five feet long and cubical, the second identifying the color and probable substance of the walls — some blue metal — while the third was at once a place holder for particles that should denote the room's function when she discovered it, and a sort of grammatical tag by which she could refer to the whole experience with only the one symbol for as long as she needed to(....)” Todas as traduções são minhas.

<sup>9</sup> A passagem é muito longa para ser transcrita, mas pode ser resumida da seguinte forma: Rydra percebe que a mesma estrutura linguística de Babel-17 com a qual anteriormente descrevera as tramas de um curativo descrevia também o movimento das naves inimigas, fazendo com que pudesse prever onde elas estariam após um dado intervalo de tempo. Com essa informação, Rydra guiou os tiros de seus aliados, o que, para os observadores, pareceu mágica, sendo, na verdade, apenas lógica.

surgiu nessa nave há pouco tempo, não tem nenhuma memória de seu passado (nem mesmo um nome, o que lhe rende a alcunha de açougueiro) e fala de maneira estranha, como se tivesse apenas recentemente aprendido a falar. Rydra imediatamente toma um enorme interesse por ele, sentindo uma espécie de ligação inexplicável.

Ao passar mais tempo com esse passageiro, Rydra finalmente chega à conclusão de que ele também sabe, ou melhor, tem a língua Babel-17 internalizada, e a grande revelação que o açougueiro traz sobre essa língua e que finalmente revela sua “natureza” à protagonista é que ela não possui palavras correspondentes a “I” (eu) e seus derivados “me”, “mine” (me, mim, meu, etc.). Isso leva Rydra finalmente à conclusão de que Babel-17 é uma língua criada artificialmente, que pode ser “inserida” dentro de usuários para que eles ajam de maneiras pré-estabelecidas. O açougueiro, por exemplo, foi responsável por vários ataques terroristas à Aliança nos últimos anos, mas ele nem mesmo se dera conta disso, pois fora manipulado pela língua.

'Bem,' disse Rydra, 'para começar, a palavra para Aliança em Babel-17 é traduzida como: aquele-que-invadiu. Daí já se entende o resto. Todo tipo de artimanha está programada dentro dessa língua. Quando você pensa em Babel-17, parece perfeitamente lógico tentar destruir sua própria nave e se auto hipnotizar para esquecer o fato. Assim você não descobre o que você mesmo está fazendo e não tem como tentar se impedir'<sup>10</sup> (DELANY, 2010).

Rydra Wong descobre que dado seu caráter artificial e lógico, Babel-17 pode ser reprogramada, refeita, da mesma maneira que um vírus de computador, de modo que seus usuários não mais percam seu livre-arbítrio. Esse é o método que ela encontra

---

<sup>10</sup> “Well,’ said Rydra, ‘to start off with, the word for Alliance in Babel-17 translates literally into English as: one-who-has-invaded. You take it from there. It has all sorts of little diabolisms programmed into it. While thinking in Babel-17 it becomes perfectly logical to try and destroy your own ship and then blot out the fact with self-hypnosis so you won't discover what you're doing and try and stop yourself.” Esta passagem, juntamente com outras, que veremos mais adiante, ilustra muito bem o caráter determinista das línguas apresentado em Babel-17, potencializado pelo caráter virulento da língua artificial.

para resolver a situação das pessoas que foram infectadas por Babel-17: a criação de Babel-18. Além disso, ela descobre que, por ser uma língua extremamente lógica, seus usuários não conseguem lidar com paradoxos linguísticos: essa é a solução que ela encontra para o conflito e que é apresentada de maneira bastante apressada nas últimas páginas do romance. De acordo com Rydra, em seis meses a guerra estará acabada.

A ideia de que uma língua afeta o modo como as pessoas pensam, as fazem melhores que outras em certas tarefas, ou até mesmo determinam o modo como elas agem, ficou bastante conhecida pelo nome de Hipótese Sapir-Whorf. Ainda que hoje em dia ela tenha sido refutada em sua versão mais forte, esteve muito em voga nos anos 1960, época em que *Babel-17* foi escrito. Para ajudar na elucidação de alguns pontos do livro, apresentarei a tese brevemente.

## HIPÓTESE SAPIR-WHORF

Seguirei nesta seção o histórico feito por Gonçalves (2008) em sua tese de doutoramento. Segundo ele, a ponte que liga os estudos sobre linguagem realizados na Alemanha, no século XIX (na pessoa de Humboldt), e o relativismo linguístico de Whorf, encontra-se na figura de Franz Boas, pioneiro na produção de estudos de linguagem de base antropológica. Ele foi um dos defensores, por exemplo, da ideia de que as classes de palavras das gramáticas tradicionais europeias não eram suficientes para explicar todas as línguas do mundo. Já em Boas surge a ideia de que as línguas expressam as dimensões da realidade que são necessárias, isto é, se especializam naquilo que é mais relevante para os falantes.

A discussão continua em Sapir, seu discípulo, que estava interessado em saber qual era a relação entre língua e pensamento. O problema para ele era a questão do desenvolvimento da personalidade: como podemos ser únicos se a língua/pensamento

é um construto social? Conclui que língua e pensamento não podem ser a mesma coisa e admite, finalmente, que a via de influência entre essas duas instâncias é de mão dupla, contrariando a ideia de que a língua era a interface do pensamento, como supunham teorias anteriores. Ainda para Sapir, a busca de uma relação entre língua e raça, ou entre uma língua e a índole do povo que a fala, é uma busca fútil. As diferentes línguas são apenas manifestações de um conteúdo universal a todas as línguas<sup>11</sup>, alheio aos sentimentos dos falantes.

Se alguém desenhar uma dúzia de linhas, por exemplo, de diferentes formas, as perceberá como divisíveis em categorias como “retas”, “tortas”, “curvadas”, “em ziguezague” por causa da sugestividade dos próprios termos linguísticos. Nós vemos, ouvimos e de outra forma experienciamos em grande medida do modo como o fazemos porque os hábitos linguísticos de nossa comunidade predispõem certas escolhas de interpretação (SAPIR apud GONÇALVES, 2008, p.84).

Benjamin Lee Whorf foi aluno de Sapir, e levou adiante as pesquisas sobre o relativismo linguístico. Hoje em dia, linguistas e antropólogos refutam a pesquisa de Whorf e tendem a descartá-la quase completamente. Gonçalves faz uma leitura no sentido de mostrar que nem tudo que ele escreveu foi inútil, mas para os fins deste artigo, mencionaremos apenas a versão forte e mais refutável da hipótese, que tem maior relação com a concepção de linguagem apresentada em *Babel-17*.

Os principais textos de Whorf são produtos de sua pesquisa sobre os Hopi, um povo nativo do continente americano, mais especificamente da América do Norte. Whorf demonstrou que a língua dos Hopi possui um sufixo de uso obrigatório que adiciona aos verbos o significado de onda vibratória (GONÇALVES, 2008, p. 95). Essa obrigatoriedade faz com que os falantes enxerguem esse fenômeno de onda naturalmente, o que os torna mais aptos, por exemplo, a entender a física moderna do que nós, de acordo com Whorf. Em formulações posteriores, Whorf diria ainda que os

---

<sup>11</sup> Como Gonçalves bem aponta, Sapir se aproxima muito mais de um universalismo com essa afirmação, o que “permite inclusive o questionamento acerca da própria inserção do nome de Sapir na formulação de Whorf do [relativismo linguístico]” (GONÇALVES, 2008, p. 81).

Hopi enxergam o tempo de uma maneira diferente da nossa, não como um contínuo, mas como uma oposição entre experiências objetivas e subjetivas.

Não queremos nos ater aos exemplos de Whorf. Pretendo antes ressaltar o seguinte ponto de seu pensamento: línguas diferentes capacitam falantes para diferentes tarefas em grau qualitativo, isto é, falar determinada língua faz com que uma pessoa se torne melhor em determinadas tarefas e que entenda determinados conceitos de maneira inalcançável a falantes de outras línguas<sup>12</sup>. Para Whorf, o sistema linguístico dos Hopi os capacita para entender alguns fenômenos melhor do que nós, melhor do que a nossa linguagem científica (um mero subproduto, uma mera ramificação de nossa língua “defeituosa”).

Outro problema da argumentação de Whorf que nos interessa bastante aqui é o de que em seus artigos, até por sua formação em antropologia, ele utiliza sentenças e construções de línguas muito distantes das indo-europeias. Isso faz com que os dados linguísticos sejam apresentados acompanhados de tradução (para o inglês). Esse processo de tradução gera sentenças por vezes absurdas, o que, para os críticos, é feito de propósito, para reforçar seu argumento de incomensurabilidade entre as línguas. Por um processo de tradução literal como esse, até sentenças de línguas próximas ao português soariam absurdas quando traduzidas. Como afirma Gonçalves, “Em outras palavras, Whorf não consegue listar objetivamente os elementos de diferença que se esperam de qualquer afirmação determinista de que a língua influencia a cultura e o pensamento. Todas as respostas são subjetivas e arcanas, já que, aparentemente, Whorf tem acesso às mentes dos hopi de um modo que só podemos aceitar via mera crença” (2008, p. 106), fato análogo ao caso de Babel-17: devemos acreditar em Delany sobre o poder da língua.

---

<sup>12</sup> A impossibilidade de tradução de palavras como “saudade” ou das supostas dezenas de termos que os inuítes têm para nomear as variações da cor branca são uma consequência natural dessa crença (DEUTSCHER, 2010, p.6).

Em sua fase mais madura, nos textos que escreveu entre 1940 e 1941, Whorf finalmente faz as formulações do relativismo linguístico mais radicais e que lhe renderiam maior fama. Ele postula a incomensurabilidade entre as línguas, de forma que falantes de idiomas diferentes obrigatoriamente percebem o mundo de maneiras diferentes, e que a língua de cada um é, em grande medida, sua prisão. Assim, mesmo a aparente concordância entre os cientistas do mundo ocidental sobre a descrição dos fenômenos é apenas uma consequência da prisão que nós, falantes de línguas indo-europeias, compartilhamos. Novamente, a argumentação em favor dessas hipóteses se dá por meio de exemplos esparsos, místicos, por falácias e discursos reportados, sem verificabilidade.

Gonçalves cita Cassirer para ilustrar essa influência da língua sobre a ciência. De acordo com este autor, “as categorias da realidade aristotélicas se relacionam com categorias da linguagem, identificando a ontologia filosófica de Aristóteles com a própria língua grega” (GONÇALVES, 2008, p. 113). Essa concepção desemboca em um relativismo científico, em que até mesmo nossas crenças científicas mais bem fundamentadas só existem graças a nossos sistemas linguísticos e não valem para pessoas fora desses sistemas, contribuição relevante, frequentemente esquecida pelos críticos de Whorf, e que pode ser lida como “manifestos contrários ao epistemologismo ocidental, [a]o universalismo irrefletido e mal-digerido, ao positivismo lógico jamais identificado por Whorf, mas sempre combatido” (GONÇALVES, 2008, p. 112).

O próprio Whorf, nos últimos textos em que escreveu, pareceu se dar conta da radicalidade de suas informações e tentou, em certa medida, amenizá-las. Contudo, dado o objetivo deste trabalho e a natureza do livro *Babel-17*, não apresentaremos a análise crítica dessas contribuições mais plausíveis. Fiquemos, por enquanto, com uma última citação de Gonçalves:

A leitura determinista da obra de Whorf é a que freqüentemente mais se critica e teme. A possibilidade de completa rendição da nossa liberdade individual de pensamento, criação e intercompreensão causa pavor em qualquer pessoa sensata: se a língua que falamos nos impede totalmente de conceber certas coisas ou se ela pode ser usada para nos limitar em nossas ações, ela é uma arma. (GONÇALVES, 2008, p. 117)

## A LÍNGUA BABEL-17

Enquanto um dos problemas dos artigos de Whorf são os exemplos confusos e as explicações arcanas, Delany se aproveita ao máximo do fato de estar trabalhando no campo da ficção e não ter a preocupação de que alguém, algum dia, venha lhe cobrar exemplos de uso de Babel-17 para que comprove as características que atribui ao idioma. Assim, suas descrições do uso dessa língua tendem a se focar mais nos efeitos provocados no usuário do que em como ela funciona de fato (a citação anterior, em que Rydra percebe o ambiente a sua volta, é uma das raras em que Babel-17 é descrita em termos linguísticos, como sílabas, sufixos, etc.).

A primeira informação a se dizer sobre Babel-17 é a distinção que nos é apresentada logo no início do livro pela própria protagonista, para surpresa de seu interlocutor: não se trata de um código, mas sim de uma língua. Com isso, Rydra Wong quer dizer que Babel-17, a forma de comunicação usada pelos Invasores, não é uma máscara usada para ocultar uma língua já conhecida, um código usado para que aqueles que interceptem a mensagem não entendam o que está sendo dito, como aquele produzido pela máquina Enigma, usada pelos alemães na Segunda Guerra Mundial e decifrado por Alan Turing. Mas sim, uma língua autônoma diferente de qualquer outra.

Na verdade, se levarmos em conta o fato de que Rydra aprende a falar Babel-17 a partir de gravações de comunicações inimigas e que, de acordo com ela mesma, trata-se da língua mais lógica de todas, podemos supor que o trabalho de aprendizado foi uma mistura de decifração, tradução e análise.

'Eu acho' — o general Forester tentou sorrir ' 'que o que você está tentando me dizer é que já que não se trata de um código, mas de uma língua alienígena, é melhor nós desistirmos. (...) ' Mas ela retrucou 'Receio que não seja nada disso que eu disse. Línguas desconhecidas já foram decifradas sem traduções. O hitita e a Linear B, por exemplo. Mas para que eu avance em Babel-17, eu vou ter que saber muito mais'<sup>13</sup> (DELANY, 2010).

Em todo caso, em se tratando de uma língua, Rydra Wong é a pessoa perfeita para entendê-la. É uma artista, fala mais de uma dezena de línguas, tem ouvido absoluto (o que ajuda no aprendizado de línguas tonais), tem uma espécie de dom telepático e é capaz de se comunicar até com seres sobrenaturais (como fantasmas). Soma-se isso ao que é descrito como um “knack”, um talento natural que ela tem para o trabalho com línguas, e temos uma descrição hiperbólica daquilo que se espera de um tradutor competente. De fato, há algumas divagações da protagonista sobre categorias linguísticas únicas de certos idiomas que ela imagina que podem ser úteis para compreender Babel-17.

Pensamentos abstratos em um quarto azul; nominativo, genitivo, elativo, acusativo um, acusativo dois, ablativo, partitivo, ilativo, instrutivo, abessivo, adessivo, inessivo, essivo, alativo, translativo, comitativo. Os dezesseis casos do substantivo em finlandês. Estranho, algumas línguas se viram apenas com singular e plural. As línguas ameríndias nem distinguem número. Exceto o Sioux, na qual há um plural apenas para objetos animados. O quarto azul estava caloroso e tranquilo. Não há como dizer caloroso em francês. Só quente ou tépido. Se não há palavra para algo, como pensar sobre isso<sup>14</sup>? (DELANY, 2010)

<sup>13</sup> “‘I think’— General Forester tried to smile — ‘What you're trying to tell me is that because it isn't a code, but rather an alien language, we might as well give up. (...)’  
But she shook her head. ‘I’m afraid that’s not what I’m saying at all. Unknown languages have been deciphered without translations. Linear B and Hittite for example. But if I'm to get further with Babel-17, I'll have to know a great deal more.’”

<sup>14</sup> “Abstract thoughts in a blue room; Nominative, genitive, etative, accusative one, accusative two, ablative, partitive, illative, instructive, abessive, adessive, inessive, essive, allative, translative, comitative. Sixteen cases of the Finnish noun. Odd, some languages get by with only singular and plural. The American Indian languages even failed to distinguish number. Except Sioux, in which there was a plural only for animate objects. The blue room was round and warm and smooth. No way to say warm in French. There was only hot and tepid. If there's no word for it, how do you think about it?”

Já nesse trecho temos um pouco do relativismo forte de Whorf, relacionado a línguas terrestres. Mais interessante ainda é quando a protagonista precisa utilizar a língua basca para se comunicar com alguns de seus tripulantes. Os *discorporate* (algo como “desincorporados”) são pessoas que já morreram, mas foram ressuscitadas para servirem funções extremamente especializadas em naves. De acordo com o livro, a comunicação entre esses seres e pessoas vivas pode ser feita somente pelo uso de aparelhos especiais<sup>15</sup>. A solução de Rydra é diferente:

Normalmente os seres corpóreos só conseguem conversar com os desincorporados — e lembrar o que foi conversado — usando equipamento especial. Rydra resolveu esse problema traduzindo tudo o que eles falavam imediatamente para o Basco, antes que as frágeis sinapses se rompessem. Ainda que as palavras originais se perdessem, a tradução permanecia<sup>16</sup> (...). (DELANY, 2010)

Usando um processo de tradução simultânea para o Basco, Rydra é capaz de reter a informação altamente volátil. Não é explicado o porquê no livro, mas é interessante que somente o Basco, das línguas conhecidas por ela, seja capaz de reter essas informações. Vale notar também que não há uma incomensurabilidade a ponto de impedir a tradução, talvez porque o assunto que é tratado (uma aparente sabotagem dos circuitos da nave) seja conhecido de ambos os falantes ou porque a língua dos desincorporados seja próxima das línguas comuns. De fato, Rydra não consegue explicar aos outros personagens como é o uso de Babel-17.

---

<sup>15</sup> No trecho a seguir quem conversa com Rydra é o Olho (“the Eye”). Juntamente com o Nariz e a Orelha, eles são responsáveis pelo sistema de navegação da nave. Usando os sentidos que lhes dão nome, eles são capazes de criar uma imagem completa do espaço que os circunda. Essas hipersensações devem, no entanto, ser traduzidas para um capitão normal. Mesmo no caso de uma tradução intersemiótica, o livro não descarta a possibilidade da Tradução.

<sup>16</sup> “Ordinarily, the corporate could only converse with the discorporate — and remember the conversation — over special equipment. Rydra solved the problem by immediately translating whatever they spoke to her into Basque before the weak synapses broke. Though the original words were lost, the translation remained (...).”

Outro exemplo da hipótese de Whorf surge quando Rydra descreve os Yiribians. Ao fazerem um tratado com os terráqueos, fez-se necessária a explicação da palavra *house* (casa). Como esse povo alienígena não tem esse conceito, aproximadamente 45 minutos são necessários para que se explique essa ideia. Por outro lado:

“(...) tem uma usina de conversão de energia solar gigantesca que fornece toda a energia elétrica da corte. (...) Um Yiribiano consegue dar uma olhada nessa usina, e depois descrevê-la para outro Yiribiano que nunca a viu, de forma que o segundo conseguiria construir uma duplicata perfeita, acertando até a cor das paredes, sabendo onde cada parte fica, qual o tamanho (...); resumindo, descreveria o trabalho todo em nove palavras. Nove palavras bem pequenas<sup>17</sup> (...)” (DELANY, 2010).

Podemos notar exatamente o tipo de relativismo descrito por Whorf: há uma certa tendência de caridade ao mostrar que o outro é tão capaz quanto nós, ao mesmo tempo em que o papel de cultura dominante se reverte (o “outro” é melhor); o que sobra é uma espécie de relativismo científico, como mencionamos acima.

A ideia de que, se uma palavra não existe ou não é conhecida, o conceito também não existe, aparece no livro. “Açougueiro, tem certas ideias que não tem palavras correspondentes. Se você não tem as palavras, não pode conhecer as ideias<sup>18</sup>” (DELANY, 2010), Rydra diz a Butcher para que ele comece a entender a noção de “eu”. Esse tema já foi explorado em outros romances e está atrelado a uma ideia de impossibilidade de tradução, o que, como vimos, não condiz exatamente com o resto do romance<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> (...)there is a huge solar-energy conversion plant that supplies all the electrical energy for the Court. (...) One Yiribian can slither through that plant and then go describe it to another Yiribian who never saw it before so that the second can build an exact duplicate, even to the color the walls are painted, (...) where each piece is located, how big it is, in short completely describe the whole business, in nine words. Nine very small words(...).”

<sup>18</sup> “Butcher, there are certain ideas which have words for them. If you don't know the words, you can't know the ideas.”

<sup>19</sup> Uma explicação, por maior que seja, é, em grande medida, uma tradução.

Babel-17 é uma língua que pode ser “inserida” em indivíduos, fazendo com que eles ajam de maneira premeditada. Ela funciona, portanto, analogamente a um vírus. Vejamos esse trecho em que Rydra explica como Butcher virou um assassino:

'De qualquer forma,' Rydra continuou, 'Babel-17, como uma língua, contém um programa pré-configurado para que o Açougueiro se torne um criminoso, um sabotador. Se você soltar alguém sem nenhuma memória em um país estrangeiro, conhecendo apenas as palavras para ferramentas e peças de máquinas, não se surpreenda se essa pessoa virar um mecânico. Manipulando seu vocabulário corretamente, você poderia transformá-lo facilmente em um marinheiro ou em um artista'<sup>20</sup> (DELANY, 2010).

A ideia de língua como vírus não é nova, e aparece, por exemplo, nos escritos de William Burroughs, ao longo dos anos 1960. Para ele o vírus da palavra (“word virus”) é uma “infecção viral, física que desenvolveu uma relação parasítica ou simbiótica com o corpo humano. De fato, essa infecção é fundamental para o que hoje entendemos como 'ser humano'<sup>21</sup>” (LAND, 2005, p. 453). Esse vírus simbiótico é propagado pelo contato e só sobrevive quando atrelado a formas de vida, no caso, a humana. *Babel-17* leva essa teoria ao extremo<sup>22</sup>, já que a língua Babel-17 pode não somente ser implantada em uma pessoa, como também manipulada *in loco* e alterada de forma que sua eficácia seja aumentada. Aparenta-se mais a um vírus de computador, do que biológico. Seu anticorpo, nessa analogia, seriam os paradoxos que quebrariam sua estrutura lógica. A implicação dessa equiparação para a tradução é incerta, mas o que importa aqui é que, funcionando como um vírus, seu caráter bélico é reforçado.

---

<sup>20</sup> “‘Anyway,’ Rydra went on, ‘Babel-17 as a language contains a pre-set program for the Butcher to become a criminal and saboteur. If you turn somebody with no memory loose in a foreign country with only the words for tools and machine parts, don’t be surprised if he ends up a mechanic. By manipulating his vocabulary properly you could just as easily make him a sailor, or an artist.’”

<sup>21</sup> “physical, viral infection which has developed a parasitic or symbiotic relationship with the human body. In fact this infection is fundamental to what we now understand as ‘human being’.”

<sup>22</sup> Não encontrei indicações claras de que Delany tenha lido Burroughs, mas ele afirma em uma entrevista que ficou feliz ao descobrir que seria publicado pela mesma editora que Burroughs (Disponível em <http://www.depauw.edu/sfs/interviews/delany42interview.htm>, acessado em 28/02/2016).

## CONCLUSÃO

Levando-se em conta a premissa deste trabalho (encontrar tradutores como figuras relevantes dentro de obras literárias), é possível dizer que *Babel-17* não se encaixa exatamente na proposta. A protagonista não é exatamente uma tradutora profissional, e o trabalho de tradução que é contratado para realizar mistura-se, como vimos, com o de decifração. A palavra tradução (“translation”) e suas derivadas aparecem 13 vezes no texto todo, e em nenhuma dessas ocorrências é usada para descrever o ofício, ou qualquer método de tradução empregado. Não há afirmações que conectem o tipo de concepção de linguagem utilizado (relativista, whorfiano) com concepções de tradução.

Contudo, a falta de informações também é um tipo de informação. Como vimos, Rydra tem um talento, um “knack” para traduzir, que faz com que ela simplesmente ouça as palavras e recite seu significado em outra língua. Será que essa habilidade é necessária para tradutores? De outro ponto de vista, a capacidade de Rydra de falar vários idiomas a torna especial, pois faz com que esteja um pouco mais livre da prisão linguística imaginada por Whorf, mais apta a compreender a realidade. Seria esta uma característica dos tradutores, especialmente daqueles capazes de trabalhar com mais de um par de idiomas?

Além disso, assim como nos textos de Whorf, se faltam discussões teóricas a respeito da tradução a dimensão material dessa prática surge a todo momento. E essa despreocupação com a tradução e com o que significa traduzir pode muito bem ser tomada como o reflexo de uma época em que os Estudos da Tradução ainda não estavam consolidados. Traduzir era simplesmente transportar de uma língua a outra, não havia problema epistemológico, filosófico ou prático, mesmo no contexto de um relativismo que, no fundo, prega a incomensurabilidade entre idiomas.

Aliás, essa diferença radical suposta pelo relativismo também não foi respeitada, por assim dizer, na descrição dada de Babel-17. Delany comete o mesmo erro de Chomsky. Este, ao imaginar o que um linguista marciano diria sobre a comunicação humana se viesse à Terra (CHOMSKY, 2002), parece não perceber que seu marciano hipotético, por ser criação sua, só pode ver aquilo que ele mesmo vê. Aquele, da mesma forma, dificilmente escapa de descrever uma língua inventada (provavelmente por alienígenas), superior a todas as outras, nos termos de uma gramática aplicável a línguas terráqueas, principalmente indo-europeias (classes de palavras, elementos morfo-fonológicos, etc).

Apesar desses “problemas”, a mensagem final do livro é interessante, já que se aproveita de Babel-17 estar no limite entre uma língua de verdade e um código perfeito de representação da realidade (uma materialização do *logos*), para dar uma lição sobre individualidade e o papel da força criadora do “eu”, do aspecto criativo da linguagem, como Gonçalves advoga em sua tese. Diz Rydra: “Babel-17 é uma língua analítica tão exata que praticamente garante ao falante o domínio técnico sobre qualquer situação que presencie”. No entanto, “A falta de um 'eu' não deixa você ver que, ainda que este seja um modo altamente eficiente de se olhar para as coisas, ele é o único modo<sup>23</sup>.” (DELANY, 2010).

No fundo, uma “língua whorfiana” seria impossível, pois a hipótese de Whorf não define as capacidades de uma língua específica, mas explica a diferença entre todas elas. Nesse sentido, a língua Babel-17 seria uma espécie de *überlingua*, que, em um mundo em que o relativismo linguístico de Whorf fosse válido em sua forma mais radical, seria capaz de dominar todas as outras e tornar seus usuários seres quase perfeitos, dominadores da mais verdadeira forma de ciência, sem obstáculos ou dilemas teórico-filosóficos. Para piorar, essa língua bélica praticamente não poderia

---

<sup>23</sup> “Babel-17 is such an exact analytical language, it almost assures you technical mastery of any situation you look at.”

“the lack of an ‘I’ blinds you to the fact that though it's a highly useful way to look at things, it's the only way.”

ser traduzida, pois ela já diz tudo. *Babel-17*, portanto, pode ser lido como uma descrição ficcional, um exercício de imaginação de quais seriam as terríveis consequências de um mundo em que esse tipo de relativismo fosse a regra.

## REFERÊNCIAS

CHOMSKY, N., HAUSER, M. e FITCH, W. TECUMSEH. *The Faculty of Language: What Is It, Who Has It and How Did It Evolve?* In Science Magazine, Vol. 298, 22 Novembro de 2002, pp. 1569-1579.

DELANY, Samuel R. *Babel-17*. [S.l.]: Editora Gateway, 2010.

DEUTSCHER, Guy. *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*. Nova York: Metropolitan Books, 2010.

GONÇALVES, Rodrigo T. *PERPÉTUA PRISÃO ÓRFICA OU ÊNIO TINHA TRÊS CORAÇÕES: O Relativismo Linguístico e o Aspecto Criativo Da Linguagem*, 2008. Disponível em <<http://www.usp.br/verve/coordenadores/rgoncalves/>>. Acessado em: 28/02/2016.

LAND, Christopher. *Apomorphic Silence: Cutting-up Burroughs' Theory of Language and Control*. In: *Ephemera*, Vol. 5(3), pp. 450-471, 2005. Disponível em <<https://www.academia.edu/189619/>>. Acessado em 28/02/16.

TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Londres: HarperCollins Publishers, 2006.

Submetido em: 20/08/2016

Aceito em: 17/10/2016



PROFESSOR CONVIDADO

GUEST PROFESSOR

## A INTERPRETAÇÃO NACIONAL AO REDOR DE 1970: ROMANCE E CIÊNCIAS SOCIAIS NO BRASIL

### *NATIONAL INTERPRETATION AROUND 1970: THE NOVEL AND THE SOCIAL SCIENCES IN BRAZIL*

Pedro Dolabela Chagas (UFPR)

**RESUMO:** Aproximação entre as ciências sociais e certos romances produzidos no Brasil entre meados da década de 1960 e meados da década seguinte. A insuficiência das formas e conceitos legados pelas tradições literária e ensaística; a crítica da interpretação nacional dualista e a perda da utopia de futuro; as contradições da modernização brasileira: as respostas de cada um dos campos discursivos a esse conjunto de questões. A forma do romance como resposta ao desafio da interpretação de um país em transformação.

Palavras-chave: romance brasileiro pós-64; interpretação nacional; romance e ciências sociais.

**ABSTRACT:** Approximation between the social sciences and certain novels produced in Brazil between the mid-1960s and the mid-1970s. The insufficiency of forms and concepts inherited from the literary and essayistic traditions; the critique of the dualistic national interpretation and the loss of utopia; the contradictions of the Brazilian modernization: the responses of each discursive field to this set of issues. The form of the novel as a response to the challenges of interpreting a changing country.

Keywords: post-1964 Brazilian novel; national interpretation; the novel and the social sciences.

Pensem os romances e as ciências sociais como dois sismógrafos, detectando padrões e atribuindo valores às movimentações de um Brasil em transformação entre meados da década de 1960 e meados da década seguinte. Tudo mudava: a demografia, a economia, a cultura, a política, a religião, a arte, o comportamento, a mídia, a educação, a sexualidade, as relações familiares... Tal como em outras partes do mundo, aquele foi um período de forte aceleração da história, em que nada parecia permanecer incólume — e no entanto...

No entanto, pelo menos no Brasil os arcaísmos seguiam vivos. Sim, o velho Brasil ficava pra trás, e um sintoma disso eram as páginas iniciais de *Incidente em Antares*, com suas remissões em série à terminologia analítica consagrada pela ensaística da primeira metade do século XX: o “mandonismo” nas relações locais de poder, a religiosidade movida pela promoção da imagem pública das famílias (mas desprovida de teologia e da experiência do mistério), a conciliação como modo preferencial de gestão dos conflitos, o “patrimonialismo” e o “coronelismo” da política personalista, o “patriarcalismo” das relações familiares... Essas noções eram mobilizadas, na obra de Érico Veríssimo, para descrever o Brasil cristalizado no século XIX, e em progressiva erosão no século XX: a sugestão era que, tomados ao pé da letra, aqueles conceitos não mais se aplicariam ao Brasil de 1971, ano de publicação do livro. Mas apenas se tomados “ao pé da letra”, pois se o velho Brasil ficava pra trás, ele também continuava presente. A nossa modernização fora arcaizante; tudo mudara em seu fluxo, tudo continuava igual. Essa contradição era uma característica central do processo que estaremos a observar: para o romance e para as ciências sociais, a percepção era que novas formas, novos conceitos, novas proposições eram necessárias para interpretá-la.

Vista nesses termos, a aproximação entre as ciências sociais e o romance tem algo de estratégico. Bakhtinianamente, entendo que o romance representa o real num diálogo permanente com outras representações contemporâneas, investidas de vieses valorativos de todo tipo: é sob a mediação dos juízos e atributos de fato colocados por outros discursos que o gênero remete ao mundo atual. Daí a contribuição potencial das ciências sociais: se estava em curso uma mudança na interpretação do país, e se romancistas dialogam com aqueles discursos que lhes parecem mais salientes e influentes no tratamento dos seus temas de interesse, é de supor que o romancista brasileiro interessado na interpretação nacional coteje e processe um espectro de informações similar ou isonômico àquele que o cientista social toma como objeto de

pesquisa. Não se trata de postular que os escritores aqui comentados lessem especificamente o ensaísmo aqui analisado, se o que unia uns e outros era o esforço de produzir respostas maduras para problemas apenas recentemente intuídos, mas já dispersamente articulados no campo aberto das trocas discursivas — na imprensa, na discussão acadêmica, na oratória política, nas manifestações artísticas... E a sugestão deste artigo é que a disposição a interpretar aqueles problemas levaria os dois “sismógrafos” à percepção de um problema semelhante: a insuficiência do legado da tradição como modelo para a relação com o presente.

Para o cientista social, os conceitos do ensaísmo da primeira metade do século XX se mostravam limitados diante das aporias e contradições do Brasil atual. Para o romancista, o problema era duplo: os padrões de interpretação macroscópica da condição nacional entravam em crise no mesmo momento em que a vida cotidiana, em suas estruturas condicionantes e padrões de expectativa, estava em transformação. Isso colocava em suspenso o pressuposto do compartilhamento do mundo entre autor e leitor: não havia substrato para a objetivação “realista” de um *Vidas secas*, nem para a ideação interpretativa de um *Macunaíma*: se o Brasil se tornara desconhecido, como ele poderia *receber unidade* como obra literária? Que formas estariam aptas não a representar um real compartilhado, ou mesmo a construir retoricamente alguma representação simbólica passível de ampla aceitação, mas a *buscar* um real ainda por ser conhecido? Dar representação literária ao processo de dissolução de um certo Brasil, tentando-se discernir e avaliar o Brasil que emergia: que formas dariam materialidade não à síntese interpretativa da nossa condição, mas ao testemunho de um processo cujo próprio desenrolar vinha nublando a possibilidade da interpretação? Para isso, não havia receita...

Precisemos a questão. Ao lidarem com um processo de bifurcação histórica que impunha uma renovação da interpretação nacional que ninguém sabia muito bem como conduzir, mas que muitos julgavam urgente, certos autores retomaram

perguntas que tradicionalmente haviam orientado aquela porção do romance brasileiro que, desde o século XIX, se envolvera na interpretação do país. Eram perguntas de vocação simultaneamente ontológica e deontológica, descritiva e prescritiva: o que é o Brasil?, quais são os seus problemas constitutivos?, quando eles começaram e como devemos lidar com eles?, que visões de futuro podemos formular?... Para cada uma dessas perguntas, a resposta objetiva não se desvinculava do juízo valorativo (sobre estados de coisa, opções de ação e ideações de futuro), mas é claro que todo juízo pressupõe certo acordo sobre o objeto em questão, isto é, sobre a definição de qual é o objeto e dos elementos que o singularizam — nalguma medida, certa concordância sobre o objeto é necessária para a comunicação do juízo a seu respeito. No entanto, ao redor de 1970, a incerteza provocada pela mudança acelerada do tópico de investigação — o Brasil — empurraria alguns romancistas a uma busca mais fundamental pelos elementos que o constituíam como objeto de referência, e pelos códigos literários que permitiriam dar consistência (e talvez *conferir unidade*) ao complexo heterogêneo de informações sobre ele atualmente discerníveis. Os juízos sobre a condição nacional passavam a acontecer, pois, *pari passu* com o próprio trabalho de conhecimento de Brasil atual, que era redescoberto pelo desvelamento dos elementos que o singularizavam diante da sua história anterior: se, para julgar o Brasil, era preciso em primeiro lugar saber o que ele era, logo se descobria que ele, ao redor de 1970, era um processo de diferenciação histórica ainda em curso. A forma-romance era como a representação de um processo, então, e não como teleologia orientada *a priori* para o seu próprio autofechamento como unidade: no plano da composição, isso faria mitigar o foco no desfecho do enredo como fechamento interpretativo da obra, em prol da dedicação à narração de movimentos abertos, incertos, contraditórios, para deles chegar — quem sabe? — a interpretações de cunho totalizante. Eis o fenômeno identificado; vejamo-lo de perto.

*Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e a sua narração da construção progressiva de uma ordem totalitária: uma sucessão de fragmentos iteram informações de todo tipo, ora inseridas e interconectadas na trama causal do enredo, ora não, numa lógica que remete ao Oswald de Andrade de *Memórias sentimentais de João Miramar* — pela composição do conjunto a partir do sequenciamento de pequenos recortes de informação individualizados e sequenciados ao longo do enredo, e pelo distanciamento irônico que predomina entre os títulos dos fragmentos e os temas que eles abordam. Do conjunto, emerge um mundo ficcional a meio caminho entre a remissão ao presente (de 1971) e a pura distopia, um quadro em que tendências históricas, sociais e políticas discerníveis em 1970 são hiperbolizadas a ponto de fazerem do horror uma nova rotina. O horror à vezes recebe um verniz trágico, mas *Zero* pode ser racionalizado a ponto de quebrar programaticamente o apelo dramático que a evocação da realidade sócio-histórica poderia suscitar no leitor — mediante, por exemplo, a passagem à forma-poema, que é mobilizada, em certos momentos, para substituir o potencial sentimentalismo da projeção do horror numa estória pessoal de vida pela visão pretensamente “objetiva”, mas afinal intensamente crítica, de um lugar em que a atividade de construção é uma contínua destruição. É o que encontramos no fragmento intitulado “Visão”:

Placas: custo total  
desta obra: 2 bilhões.  
Sacos de papel — carcaças  
de caminhões — lama — viadutos  
entradas para vilas,  
desvios — caminhões — postos  
borracheiros — óleo —  
lixo — fundos de casas —  
trocamos sua bateria  
por uma nova — fábricas  
de asfalto — misturadoras de  
concreto — caminhões listrados,  
monumentos tropicalistas. (BRANDÃO, 1976, p. 221)

Acima de tudo, a sucessão de fragmentos — que, como acabamos de ver, podem fugir à forma narrativa — confere ao enredo um ritmo peculiar: no meu entender, mimetiza-se o ritmo da metrópole moderna de Terceiro Mundo, impactado pelo ritmo da vida política do país, e que vai impactar a vida pública e a memória individual de cada morador. Ele é marcado pelo *staccato*, pela iteração da redundância, pelo ruído, por cortes abruptos e quebras de andamento, pela exposição constante a novas informações que provocam o esquecimento imediato de informações anteriores... O ritmo acelerado da vida individual, social e política da metrópole periférica, cuja modernização conjuga autoritarismo político, degradação social e predação econômica: o modelo, afinal, era a São Paulo do segundo pós-guerra, em seu crescimento poderoso, destrutivo e anômico. Era o ritmo da publicidade e da comunicação de massa, do deslocamento solitário em meio à diversidade de tipos humanos, em meio à violência, à sujeira e à degradação, na experiência cotidiana do espaço como bombardeio permanente de imagens, sons, odores, fuligem... A lógica fragmentária da circulação da informação faz com que o personagem José adquira consciência do seu mundo, em que ele vive apenas de maneira lenta e passiva: não por acaso, a publicidade e a propaganda política são duas das fontes principais de formação da consciência. É o ritmo de um mundo em que o “capitalismo”, como totalidade global, se faz presente no cotidiano da periferia do sistema-mundo, na materialidade de uma ordenação econômica que tudo organiza e das práticas sociais que ele sugestiona — as rotinas de trabalho e consumo, os desejos de realização condicionados pela publicidade (e também pela propaganda oficial), as formas de interação pública (e as manifestações da violência), os padrões de conduta moral... Nessa forma-romance, a experiência do herói dá testemunho da vivência da história coletiva como passagem a um anonimato radical, submetido a instâncias variadas (e ubíquas) de repressão da imaginação e do comportamento: foi a forma que *Zero* encontrou para processar aquele Brasil em transformação.

Façamos uma comparação. Entre meados dos anos 1960 e o final dos anos 1970, um pressuposto básico da interpretação do Brasil pelas ciências sociais, vindo dos anos de 1930, entrava em suspenso. Pensemos neste denominador comum de *Raízes do Brasil*, *Formação do Brasil Contemporâneo*, *Os donos do poder*, da obra de Celso Furtado e dos integrantes do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros): a disposição de escavar as características e problemas de fundo que, herdados do nosso processo de construção social, cultural e política, condicionavam negativamente a integração do país à modernidade, conforme ditada pelos modelos de sucesso do Atlântico Norte. Prevalencia a sugestão de que o autoconhecimento — a formação de uma consciência-de-si ancorada na correta interpretação da nossa história — seria decisivo para criar um projeto de nação que cotejasse as nossas carências mais urgentes, em respeito a certos aspectos da nossa identidade que deveríamos querer preservar. Até meados dos anos de 1960, mesmo que o desânimo e o pessimismo não fossem incomuns, o pensamento social brasileiro remetia ao futuro como horizonte utópico de referência, não raro demonstrando acreditar na capacidade diretiva das elites intelectuais e políticas em conduzir, de cima para baixo, o processo de construção nacional — era viva e atuante, em outras palavras, a noção de *projeto*.

A certa altura essa sensibilidade mudou. Interpretações e projetos precisam de algum foco, mas tornou-se difícil oferecer explicações monocausais para os problemas atuais. Muita coisa estava mudando ao mesmo tempo, por razões não convergentes; na desorientação política pós-64, em meio a transformações de ordem econômica, demográfica, religiosa, cultural e simbólica, o Brasil parecia menos nítido, menos discernível para o observador sincrônico. Havia uma ditadura militar no poder, e ela era parte importante da inquietude. Mas desde os anos 1950, e ainda mais intensamente na década seguinte, para onde quer que se olhasse o país estava diferente: mais urbano, menos católico, mais jovem e populoso, mais integrado pelo avião e pela rodovia, mais industrializado, mais escolarizado (e com uma vida

universitária mais ativa), diversificado na oferta de opções profissionais, parâmetros morais e hábitos comportamentais, diversificado economicamente, menos centralizado no Rio de Janeiro, com um sistema artístico mais variado e autonomizado (no cinema, nas artes plásticas, na poesia), em que o “popular” convivia com o “erudito” e o “nacional” convivia com o “importado”... Era muita coisa ao mesmo tempo, tornando distante aquele Brasil rural, católico, “patriarcal”, “coronelista”, “mandonista” e “ibérico” descrito pela interpretação nacional das gerações anteriores. Mas se essas categorias não ajudavam a interpretar o presente, que outros conceitos estariam à disposição? Talvez nenhum: a sensação era de que a interpretação devia ser recolocada sob novos fundamentos. Era difícil falar do que o Brasil *era* (como identidade cristalizada) no momento em que ele se tornava algo outro, com propriedades ainda por serem discernidas, e com isso a interpretação nacional se distanciaria do projeto, do planejamento, da ideação de futuro, para recolher-se à investigação do presente — o que continuaria envolvendo, como não poderia deixar de ser, alguma leitura de passados mais ou menos distantes. Mas note-se que o passado deixaria de ser tomado como fonte de revelação das condições de formação daquilo que deveria ser bem conhecido, para ser devidamente transformado, para ser lido como fonte de explicação de condições atuais que, até onde alcançava a imaginação política (ou a menos que algo de inesperado acontecesse), ninguém se imaginava capaz de mudar. Da posição de fomentador do planejamento, o intelectual se recolhia à de observador resignado de uma ordem que, a manter-se o quadro político atual, seguiria indefinidamente intocada: excetuando-se os dois extremos do espectro político (a ordem conservadora e a esquerda radical), o futuro estava adiado, interrompido.

Essa perda do futuro era algo novo. Ela foi provavelmente o embrião de uma visão hoje comum, talvez prevalecente: a compreensão da história do Brasil como uma história *lenta*. A expressão é de José de Souza Martins (1994), mas ela pouco difere do

tom predominante em Luiz Werneck Vianna (1997), em Carlos Guilherme Mota e Adriana Lopez (2015), em Heloísa Starling e Lilia Schwarcz (2015): um Brasil que caminha historicamente sob o travamento permanente de forças antigas, que impõem a indefinida permanência do mesmo... Em seu bloqueio da utopia, e na extensão da sua presença, a difusão dessa sensibilidade era algo novo na segunda metade dos anos 60, projetando um grande ceticismo em relação à construção política do país, às suas perspectivas de futuro, e sobretudo ao otimismo nacional-desenvolvimentista que tivera nas produções do ISEB a sua máxima manifestação. Vale a pena destacar esse último ponto, para frisar a diferença entre dois momentos vizinhos, apartados pelo golpe de 64.

Como denominador comum da sua produção intelectual, o ISEB idealizava um processo de modernização nacional guiado pelas nossas características histórico-culturais constitutivas, e não pelo receituário importado. Concebia-se um papel instrumental para o intelectual, que atuaria como intérprete das consciências “menos esclarecidas” ao promover a “racionalização social” através do planejamento sob o pressuposto da existência de uma “realidade histórica” comum, que unia todos os brasileiros e na qual se processava a gênese e o desenvolvimento das consciências de classe (cuja correta interpretação, por sua vez, deveria fundamentar o planejamento). A crítica da dependência levava à demanda pelo desenvolvimento econômico, que acabaria com o atraso social, com a improdutividade, com o “vazio cultural” e a ineficácia política: essa utopia nacionalista admitia o capitalismo como realidade global, postulando que o seu fortalecimento no Brasil nos daria a autonomia necessária para a superação do subdesenvolvimento. A “desalienação” do Brasil e dos brasileiros se daria mediante a consolidação plena de um capitalismo liberto dos seus entraves externos e internos — em especial dos setores parasitários, estáticos e decadentes (simbolizados pelos latifundiários), a quem o ISEB contrapunha os setores dinâmicos, produtivos e progressistas compostos pela burguesia industrial

ascendente. A crítica incidia contra a dependência estrangeira, e não contra o capital; como promessa de unidade, projetava-se um corpo social reconciliado no esforço pelo progresso; como força diretiva da aliança entre empregadores e trabalhadores, estaria o Estado, instância necessária de racionalização e gestão do desenvolvimento.

Necessidade de forjar uma ideologia promotora do desenvolvimento (o progresso não acontece naturalmente, devendo ser impulsionado de cima); ruptura com a “consciência ingênua” (“passiva”, “imobilista”, “colonial”) do subdesenvolvimento; forjar uma ideologia culturalmente *autêntica*, que abrangesse a comunidade *como um todo* em respeito à sua história e valores norteadores sob o pressuposto que, desde 1930, “os setores dominantes de todas classes sociais têm os *mesmos* interesses situacionais (a transformação social) e estes interesses situacionais, por sua vez, *coincidem* com as necessidades objetivas de todo o país (a expansão das suas forças materiais de produção)” (TOLEDO, 1982, p. 42); um projeto da educação das massas para que elas conhecessem a si mesmas; a ideologia como impulso à autoconsciência da nação: em noções como essas, o ISEB afirmava uma utopia de futuro em que um Brasil 100% brasileiro se afirmaria como nação 100% globalizada, otimismo que logo desapareceria. Mas a passagem ao pessimismo não seria imediata; à sua maneira, ela seria bem tumultuada. Para o observador disposto a aprender com a experiência, permitindo que as suas interpretações sejam moldadas pela empiria ao invés de adaptar a empiria às suas crenças, um período de incerteza leva à revisão do aprendizado prévio: pelo menos para os autores comentados aqui, aquele foi um momento de busca pelo conhecimento, em que velhos consensos não mais valiam, mas novos consensos não haviam emergido.

É claro que, à diferença das ciências sociais, romances não se comprometem com formulações “epistemologicamente fundamentadas” sobre os quadros observados. Em linha com Franco Moretti (2007), prefiro pensar que eles remetem a angústias coletivas motivadas por problemas urgentes, mas para os quais o debate

público ainda não produziu formulações consistentes. A esses problemas a ficção remete de maneira muitas vezes inacabada, sugestiva, ambígua, mas em sintonia com as tensões que eles produzem, buscando mobilizar os afetos do público ao suggestionar alguma compreensão coerente — mesmo que embrionária — a seu respeito e, no limite, suggestionar maneiras de enfrentá-los no plano da ação prática, no plano individual ou coletivo. Tudo dando certo, a mobilização afetiva pode estimular certo consenso em torno de valores que a própria obra suggestiona para o equacionamento dos problemas em vista — esse seria o seu componente retórico. Ou seja, mesmo que a ficção seja ambígua na expressão, ela pode mobilizar afetivamente o leitor para direcioná-lo a favorecer valores que ela mesma defende.

Para que essa *performance* retórica funcione, o mais comum é que a narrativa de ficção apresente os estados regulares do mundo da ação mediante proposições de cunho valorativo que, ao mesmo tempo, apresentem valor descritivo: para que as coisas, os lugares, os eventos recebam alguma valoração — ética, estética, moral, política... — passível de aceitação pelo leitor, é preciso que o leitor acredite que eles estão sendo apresentados de maneira plausível: a moral e a epistemologia devem sustentar-se mutuamente. Em geral, esse mundo que atua como pano de fundo da ação não chama atenção para si mesmo: ele é apenas o contexto em que o enredo transcorre. A atenção do leitor recai sobre os acontecimentos da trama, que pressupõem aquela regularidade de fundo, mas que extrapolam o seu viés normativo-preditivo ao apresentarem situações atípicas — é porque a normalidade de fundo não acomoda os conflitos do enredo que esses conflitos adquirem relevância. O interesse recai sobre eventos que excedem as expectativas regulares da ambiência social representada, mas que devem negociar com ela de maneira mais ou menos conflitiva: pelo menos na convenção realista, é dos acontecimentos da trama que se depreendem os juízos valorativos que poderiam equacionar as questões abordadas, cujo interesse transcende o limite da própria representação.

No entanto, e como já foi antecipado, nas obras que interessam a esse artigo aquela segurança na composição do mundo ficcional, que remeteria à realidade sincrônica ao atuar como pano de fundo do enredo, não era fácil de conseguir. O presente devia ser *buscado* e a sua representação devia ser lentamente construída em *Incidente em Antares*, em *Quarup*, de Antônio Callado, em *O Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. E a concentração no presente levaria, como nas ciências sociais, à substituição da remissão ao futuro pelo esforço de compreender como se havia chegado àquele ponto. Cada obra veria um Brasil diferente, em comum vislumbrando não uma modernização ainda por acontecer, como nos anos de 1930, mas um país já modernizado para o qual a modernização, ao invés de ter cumprido um papel autonomizante e emancipatório, era parte do problema — outra percepção que as aproximava das ciências sociais.

Nas ciências sociais, esse seria o diagnóstico da teoria da dependência, da tese da “revolução burguesa” de Florestan Fernandes, da teologia da libertação. Vale lembrar ainda a teoria do patrimonialismo de Raymundo Faoro, que, lançada em 1958, só alcançaria ampla repercussão com a edição “revista e ampliada” de *Os donos do poder* em 1975, que então seria absorvido em conjunto com as proposições mais sombrias do ambiente pós-64.

A teoria da dependência sugeria que, se a nossa modernização econômica não havia colaborado para reduzir a pobreza — conforme idealizado nas gerações anteriores —, isso teria ocorrido porque o modelo dependente de industrialização era, na verdade, produtor de pobreza: as formas atuais da pobreza no Brasil eram parte constitutiva da nossa modernização econômica, e não arcaísmos residuais. A perspectiva era monista: condições que aparentavam arcaísmo integravam, na verdade, o *modus operandi* do sistema vigente, notabilizado pela sincronia de temporalidades que interrelacionavam a miséria e a riqueza, a “indústria de ponta” e a agricultura de subsistência numa lógica comum. Não se podia esperar que a

“moderna” São Paulo fornecesse um modelo que pudesse libertar do atraso as regiões “atrasadas” do país, porque a nossa modernização tanto pressupunha quanto produzia o “atraso” do qual ela mesma se alimentava. Não por acaso, ao incorporar mais tarde esse mesmo diagnóstico (ver BOFF, 1980), a teologia da libertação associaria a sujeição do indivíduo na pobreza moderna à vida no cativeiro: a modernização era prisão, e não utopia.

Numa relação de “afinidade eletiva” com essas duas teorias, a “revolução burguesa” de Florestan Fernandes insinuava uma visão “lampedusiana” da formação histórica do Brasil, pela qual as nossas “revoluções” teriam seguido o mesmo e único padrão: de cima pra baixo, elas concretizavam acordos que garantiam à elite econômica o apoio da elite política, com a qual ela não competia. À diferença das interpretações que identificavam, nas “revoluções burguesas” desde 1789, a emergência da burguesia como agente desestabilizador do mando político tradicional, seria preciso observar como, no Brasil, os agentes da modernização econômica historicamente prestavam fidelidade ao *status quo* político em troca do atendimento aos seus interesses de classe: a modernização de superfície mantinha intocado o *modus operandi* de fundo. Essa proposição estabeleceria outra “afinidade eletiva”, por sua vez, com a teoria do patrimonialismo de Faoro, que soava ainda mais sombria ao propor o Brasil como produto de um Estado dedicado a preservar a si próprio desde o século XIV português: desde antes do descobrimento, pois, a sociedade civil estaria acorrentada a uma grande máquina de preservação do mesmo.

Pode parecer que estou falando de coisas apartadas: o romance com dificuldades de interpretar um país em transformação, as ciências sociais enfatizando que nada de novo acontecia (pois nos processos recentes as estruturas históricas não haviam se alterado). Mas o *Zeitgeist* tinha a estrutura do paradoxo: tudo mudava muito e muito rápido, mas o passado seguia vivo e ativo.

Não surpreende que as interpretações dualistas do país, tão fortes desde Euclides da Cunha, ainda parecessem pertinentes para tratar do presente histórico, então como ainda hoje. Um país de contrastes, de ricos e pobres, de regiões de desenvolvimento desigual, aparecia, em 1954, em *Os dois Brasis*, de Jacques Lambert, que repisava a tópica euclidiana ao enfatizar o isolamento territorial das nossas porções subdesenvolvidas, o choque entre modernidade e arcaísmo (“Os dois Brasis igualmente brasileiros, mas separados por vários séculos” (LAMBERT, 1969, p.103)), as diferenças entre os indicadores sociais, os choques psicológicos da imigração interna, isto é, o desprezo pelo nordestino no Sudeste, que Lambert comparava ao imigrante norte-africano na França (como se oriundos de outro país eles fossem)... Mesmo que Lambert acreditasse que o arcaísmo do “interior profundo” estava em processo de dissolução com a emergência da classe média como força social, parecia-lhe impor-se a constatação de que

A coexistência, em um mesmo país, de duas civilizações de épocas diferentes, não pode deixar de perturbar o funcionamento das instituições políticas, porque, apesar do federalismo, as mesmas instituições têm de reger as duas sociedades diferentes. No país desenvolvido e no país subdesenvolvido, as mesmas instituições são compreendidas de maneira diversa e produzem resultados diferentes. (LAMBERT, 1969, p. 241)

Uma sociedade dual: o modelo interpretativo seguia firme. Ao mesmo tempo, ele era cada vez mais insuficiente. Vimos como a teoria da dependência se apercebera das suas limitações ao criticar a perspectiva “etapista” nele implicada, que pressupunha a possibilidade da superação do arcaísmo como se o país estivesse num “estágio” inicial da sua modernização. Também nos romances que eu tenho em mente o dualismo seguia presente, igualmente recebendo uma abordagem que fugia à mera polarização: *Quarup*, *Incidente em Antares*, *Zero*, *Romance da Pedra do Reino*, nenhuma dessas obras colocava em primeiro plano os promotores ou as vítimas da desigualdade. Em contrapartida, elas davam voz a narradores e personagens que, acima de tudo,

queriam entender a realidade imediata, colocando em segundo plano a sugestão de soluções para os seus problemas e de formas concretas de ação. Os personagens falavam — conversavam, debatiam, discutiam... — e pensavam — imaginavam, lembravam, sonhavam... —, e mesmo na solidão o dialogismo era intenso. Personagens e narradores mergulhados na tagarelice, no falatório que poderia suscitar algum entendimento do mundo, tarefa que impunha, entre outras coisas, desmascarar os discursos que se ofereciam como saber objetivo sobre o país. Mesmo que tudo mudasse continuando igual, muito trabalho era preciso para desvelar as estruturas que conferiam aparência de movimento à *stasis* — ou que imobilizavam o movimento, tanto faz.

Apareceriam, então, indícios de um novo modo de interpretação do país: uma interpretação globalizada. O Brasil se tornava parte do “Terceiro Mundo”, categoria de circulação recente. Era a “América Latíndia” de *Zero*, a compra de terras no Rio Grande do Sul pelo capital estrangeiro, em *Incidente em Antares*, o “revolucionário” de *Romance da Pedra do Reino* que identificava o sertanejo a populações pobres mundo afora: esses elementos afastavam aquelas obras da obsessão com a identificação daquilo que nos seria culturalmente específico, em direção ao discernimento, no Brasil, dos elementos que a nossa condição geopolítica nos fazia compartilhar com países em situação semelhante. Mas o “Terceiro Mundo”, conceito que globalizava a interpretação daquelas condições que, internas aos países, indicavam as suas posições periféricas na ordem global, tanto expandia a uma escala global o dualismo rico-pobre, moderno-subdesenvolvido, quanto reduzia o poder de ação dos agentes locais. Pois se o inimigo era uma ordem global a ser integralmente reformada, ele se agigantava demais para ser combatido com eficácia na pequena escala — e *Romance da Pedra do Reino* terminava com o sonho do personagem Quaderna, *Zero* se encerrava no exílio involuntário do protagonista, em nenhum dos casos havendo qualquer promessa de redenção.

*Quarup* e *Incidente em Antares* mantiveram, no entanto, o adversário dentro da nação — mesmo assim, sem perspectiva de redenção. A primeira terminava no engajamento quase suicida do herói na guerrilha; a outra, numa crítica velada à omissão eufórica da classe média durante o “milagre econômico”. Mas tampouco seria correto limitá-las à condição de reações ao regime militar. Isso não explicaria a dilatação temporal e geográfica de *Quarup*, que fazia coincidir os dez anos entre o suicídio de Vargas e o golpe de 64 com dez anos da vida de um protagonista em trânsito pela igreja católica pernambucana, pela zona rural inflamada pelas Ligas Camponesas, pela alta burocracia federal na capital da República, por tribos indígenas do Xingu, pelo centro geográfico do Brasil, dali de volta a Recife, antes de partir para a guerrilha — em Goiás. Tanto tempo, tantas pessoas, tantos fatos históricos, tanto trânsito pelo Brasil, isso mirava um tema maior: da mesma maneira, a mera condição de reação ao regime militar não explica os cento e trinta anos de história do Rio Grande do Sul cobertos em *Incidente em Antares*. Por que tamanha volta no tempo, se o interesse fosse apenas o presente da ditadura, e não o presente como estágio mais recente de um processo de longa duração? Nas duas obras como em outras do período, pulsava a vontade de compreender como havíamos chegado àquele ponto: que elementos singularizavam o Brasil atual, que processos históricos haviam levado a ele? E como *constituir romance* a partir de perguntas desse tipo?

Vendo-se impedidos de apelar a um mundo conhecido e compartilhado com o leitor, nas obras aqui mencionadas os enredos transcorreriam em mundos ficcionais que nem o autor, nem o leitor, nem os próprios personagens conheciam muito bem — inúmeras visões parciais, nenhuma visão de conjunto. Apenas a *obra* daria uma visão do conjunto, constituído pelo alinhavar de uma enorme quantidade de elementos que excederiam o escopo de um olhar individual — era assim que o Brasil, como unidade fragmentada, emergia dos fragmentos de *Zero*. Em regra, é num mundo investido de “normalidade”, “regularidade” e “tipicidade” que o personagem se vê em conflito com

a ordenação normativa de fundo. Mas agora essa própria ordenação deveria ser descoberta: as próprias estruturas que conferiam “normalidade” ao mundo da ação deveriam ser objeto de investigação. A narrativa retirava o foco da ação e o transferia para o delineamento do mundo em que a ação transcorria, e cuja apresentação se tornava pelo menos tão saliente quanto os eventos do enredo. Para isso não existiam, porém, convenções prontas, e a mudança de função reabria a forma como um problema a ser resolvido: em cada obra que enfrentasse aquela tensão, a sua própria forma emergiria como *resultado* daquele enfrentamento. E cada solução seria singular à sua maneira, não raro sob a inspiração de referências diferentes da tradição romanesca.

Surgiria então a “narrativa enciclopédica” — pela terminologia de Edward Mendelson (1976) — de *Romance da Pedra do Reino*, espécie de catálogo meta-literário que sincronizava linguagens, fatos, saberes, práticas sociais e artísticas, a história da literatura e a história do pensamento que, em conjunto, haviam constituído o Brasil como *cultura*: a remissão ao Brasil como totalidade, visitada na diacronia da sua formação e na sincronia da sua diversidade interna, foi o modo escolhido por Suassuna para revolver o passado como estratégia para a interpretação do presente. Mais ou menos na mesma época, apareceriam a interpretação anticartesiana, joyceana ou beckettianamente codificada, da condição nacional em *Catatau*, de Paulo Leminski, a sátira orwelliana de *Fazenda modelo*, de Chico Buarque, a estrutura de “arquivo” de *A festa*, de Ivan Ângelo, a crítica social e política, autorrefletida como crítica meta-literária ao naturalismo de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins... Cada uma dessas obras era singular à sua maneira, mas note-se que a busca pela forma como busca do país nem sempre levaria à inovação estética. Pelo menos num caso importante, ela levaria à aparição, entre nós, de um raro *Bildungsroman* — em 1967, por obra de Antônio Callado. Tão importante na história do romance europeu, o *Bildungsroman* nunca chegou a se tornar, no Brasil, um subgênero tradicional: é

plausível supor que, num país em que o mero nascimento nas classes médias tradicionalmente garantira a boa inserção do indivíduo na ordem social, aquele gênero teria pouca motivação — o que indica, em negativo, a abrangência da reordenação social em curso nos anos de 1960. Detalhemos essa proposição.

À semelhança do modelo inaugural colocado pelo *Wilhelm Meister* de Goethe, “romances de formação” — pelo menos como eu os compreendo — mostravam as dificuldades de inserção e/ou autoafirmação de jovens heróis e heroínas que, deparando-se com um quadro de instabilidade social, sentiam não mais poderem confiar no saber tradicional, transmitido através das gerações, para se orientarem na realidade contemporânea: era-lhes preciso construir, pela experiência pessoal e singular do mundo, o aprendizado que os orientaria na vida futura. Essa seria uma “formação” para a ação intramundana, e não para o recolhimento no “eu”, e o seu percurso poderia ser doloroso e frustrante: Franco Moretti (2006) enfatiza que apenas em seu momento inaugural o subgênero prometia a felicidade futura; avançando o século XIX e adentrando o século XX (em *O jovem Törless, Os Buddenbrooks, Retrato do artista quando jovem...*), a descoberta das “leis do mundo” redundaria em pessimismo, frustração, ou eterna inadaptação — como aconteceria em *Quarup*. É nesses termos que se deve apreciar as possibilidades que o subgênero oferecia a Callado.

Ele lhe oferecia um herói ingênuo, de início ignorante e passivo diante do estado atual e dos movimentos em curso no mundo em que vivia, mas aberto à sensibilização pelas pessoas e pelo ambiente ao seu redor. Ele lhe oferecia um herói jovem, ansioso para descobrir a sua própria vocação a contrapelo das limitações que a ordenação social lhe impunha. Da crise colocada pela dificuldade de afirmação (afetiva, material e intelectual) nas condições iniciais do enredo, esse herói inquieto, aberto a transitar pelo mundo e a se deparar com o desconhecido, iria, quem sabe, aprender sobre o mundo e sobre si mesmo o suficiente para discernir as condições que lhe permitiriam acomodar-se nele de alguma maneira, dignificando-se a si mesmo nesse processo — o

*Bildungsroman* de Callado mantinha a acomodação como sua perspectiva inicial. O trânsito pelo Brasil do herói imaturo promoveria o seu autoconhecimento, impulsionado pela compreensão dos conflitos entre as leis sociais e o “imperativo íntimo” composto pelos sonhos, ideações e volições que ele projetava como condições para a sua autoafirmação; tudo dando certo, o enredo poderia dramatizar — como em Jane Austen... — as condições para uma conciliação possível. Em *Quarup*, porém, o *Bildungsroman* oferecia a Callado um modelo para a encenação da impossibilidade daquela conciliação: dos seus dez anos de experiência pelo Brasil, o herói não induz qualquer modelo de ação que lhe parecesse, ao mesmo tempo, moralmente adequado e pragmaticamente efetivo para o enfrentamento do presente.

Pois se o enredo tem “fechamento”, ele não apresenta qualquer “solução”: ao final, nada está resolvido com um personagem principal que jamais chega a articular para si o “sentido” do mundo em que ele vive — a enorme quantidade de informações sobre o Brasil não é sintetizada em interpretações que pudessem fornecer-lhe algum direcionamento para a sua vida futura. Decerto o enredo conferia fechamento aos dez anos de aprendizado de Nando, demonstrado na sua prontidão para matar um soldado em sua partida para a guerrilha: sim, ele havia se transformado substancialmente. No meu entender, porém, apenas nesse sentido pode-se dizer que *Quarup* adaptava a forma clássica do *Bildungsroman* à interpretação do Brasil contemporâneo, observado da perspectiva de uma trajetória individual investida de significados que ao final adquiriam convergência para o sujeito da experiência. Pois Nando tivera sua dose de “aprendizado”, mas não de “formação”; ele de fato conhecera bem o Brasil e o que se pensava a seu respeito, mas não se formara como um agente político viável para o tempo presente: a sua decisão final pela guerrilha lhe viera do esgotamento das alternativas, e não como um claro projeto (e esperança) de futuro — este é o ponto decisivo. Em centenas de páginas de diálogos entre personagens que viam o país de maneiras diferentes, não raro mutuamente excludentes, Nando mediara entre

propostas de ação mais ou menos radicais, sem assumir posições definidas. Ao final, ele tem um *insight* sobre a sua trajetória que o levaria a ingressar na resistência armada, mas essa escolha pressupusera um processo de desumanização — cristalizado no assassinato utilitário do soldado — sem o qual ele jamais teria optado por uma via de ação que, ao que tudo indicava, estava de antemão condenada ao fracasso. Um *Bildungsroman*, pois, em que a “formação” para o mundo leva a uma escolha proto-suicida: em *Quarup*, a investigação laboriosa do presente, envolvendo dez anos de circulação pelo território na companhia de agentes que interpretavam de diversas maneiras a condição nacional, culminava na impossibilidade de reconciliação, na ruptura com o mundo presente e no adiamento da imaginação de um futuro positivo — a própria imagem do *Zeitgeist* que eu vinha comentando, mesmo que representado na forma clássica de um subgênero tradicional.

Fechemos com *Incidente em Antares*. Vale uma comparação de “cronotopos”: enquanto Nando circulava país afora num período de dez anos, aqui o enredo observa fixamente uma pequena cidade do Rio Grande do Sul durante 130 anos; de um lado, grandes deslocamentos cobrindo uma larga extensão geográfica, numa menor dilatação temporal, do outro, o foco sedentário numa extensão mínima, numa longa duração. A obra de Callado focaliza um personagem principal, a de Veríssimo apresenta um microcosmo. *Quarup* derivava do deslocamento pelo território um efeito de sobreposição sincrônica de elementos representativos da nossa heterogeneidade; *Incidente em Antares* desvelava a ação transformadora da história sobre várias gerações de personagens vinculados num pequeno ponto do espaço. Em *Quarup*, a passagem do tempo era ditada pelo andamento da história política contemporânea, e quando a narrativa chega a 1954, o mesmo ritmo se impõe a *Incidente em Antares* — mas na obra de Veríssimo o presente é colocado sobre o pano de fundo da lenta formação das nossas estruturas políticas e econômicas, sempre arrestados pela violência da “lei natural” — da lei não escrita — contra a lei positiva. Em *Quarup*,

impera o tempo biográfico do aprendizado pela experiência; em *Incidente em Antares*, a temporalidade lenta da cristalização da tradição.

Vimos que logo nas primeiras páginas surgem referências ao mandonismo alimentado pela ignorância e pelo atraso econômico, e que tinha a luxúria sexual como esteio das relações de poder. O narrador remete a um espectro de noções consagradas nos ensaios de interpretação nacional, que aparecem conjugadas a uma outra interpretação que, ao final da obra, transpareceria como a visão da história brasileira propugnada pelo próprio *Incidente em Antares*: ao final da guerra dos Farrapos (ainda em 1845, portanto), quando as elites locais buscam a conciliação como garantia da preservação dos seus privilégios de classe, o tratado de paz tentava apagar da população a memória da guerra — isso era a primeira aparição, no enredo, da interpretação da história do Brasil pela qual o apagamento da memória dos conflitos era uma condição necessária para a preservação do mando político. Enfim, depois do “Enciclopedismo” de Suassuna, do ritmo da experiência da metrópole de Terceiro Mundo em Brandão, do *Bildungsroman* de Callado, vemos agora a forma-romance como forma da história, em Veríssimo: entre a Independência e o golpe de 64, a política de Antares seria “coronelista”, personalista, “patrimonialista”, mais tarde “populista”... O poder das elites políticas locais sempre se renovava de alguma maneira, mesmo que entre as duas famílias dominantes existisse uma rivalidade de origem. A produção econômica giraria da pura apropriação da terra ao “capitalismo de Estado” do Estado Novo, agenciado pelo tráfico de influência no Rio de Janeiro. Assim como em *Quarup*, *Incidente em Antares* interpretava 1964 como resultado da aceleração da nossa história política iniciada em 1954, mas nota-se o contraste entre os protagonistas: Nando era um jovem lançado a um processo de “formação” influenciado pelo transcurso da história; Tibério era um idoso em processo de obsolescência. Nando era a emergência de um agente político possível para o novo Brasil; Tibério era a saída de cena de um agente desgastado. Um interlocutor de

Tibério lhe diria aquilo que ele se recusava a entender: “Um mundo novo está nascendo e os velhos como nós estão sobrando.” (VERÍSSIMO, 2013, p.135) Os anos de 1960 eram uma dobra histórica, e é importante notar que aquela frase não vinha de um personagem individualizado (era um “correligionário” de Tibério), o que a projetava como “voz do tempo”, quase um discurso do autor — pois os personagens da elite de Antares não compreendiam a transformação em curso, ao contrário dos grevistas, estudantes e outras figuras marginais ao poder.

Em 1970 se fechava o giro historiográfico iniciado em 1830. Há uma clara sequência de cortes históricos. Na origem estava a sedimentação de uma cultura rural, mandonista, patriarcal, racista, sexista, patrimonial. Em 1860 ela começa a ser integrada ao capitalismo moderno, num primeiro giro de renovação econômica que reforçaria, porém, a lógica patrimonialista, e logo coronelista, da associação entre o capital e o mando político. Na República Velha, em meio à retórica liberal dominante, a lógica coronelista-patrimonialista se fortaleceria, mesmo que sem a rigidez do patriarcado oitocentista. Em 1930, a centralização do governo federal favoreceria o retorno das velhas oligarquias ao comando, mas esse arranjo não sobreviveria à instabilidade da democracia instaurada em 1945. Em 1960, por fim, o país buscava um novo arranjo de forças, para o qual as elites tradicionais teriam pouco a oferecer... Mas será que a obsolescência daquelas elites de fato indicava o término do velho *modus operandi* da política-economia no Brasil? Não, pois se o giro pela história de *Incidente em Antares* pretendia explicar o presente, ele vinha mostrar que o passado era similar ao presente — diferente, porém igual. O século XIX teria consolidado um modelo dominado pela apropriação patrimonial do mando político, pelo monopólio privado da violência, pela legitimação do poder mediante o investimento na aparência de legalidade do Estado, na boa imagem pública dos cidadãos “proeminentes” e no controle das narrativas sobre o passado, o presente e o futuro da coletividade: *Incidente em Antares* insinuava o poder de permanência dessa estrutura em todo o

território nacional, do qual Antares seria metonímia. E ao sugeri-lo, a obra ria, mesmo que num tom amargo; em contraste com a gravidade do tom de *Quarup, Incidente em Antares* é marcadamente humorístico.

Pensemos no humor como reação à sensação de incerteza, num cenário de conflito. Ele pode ser uma estratégia para equacionar posições de conciliação difícil (ou impossível) em contextos nos quais a conciliação se faz necessária, desejada, ou ao menos conveniente. No enredo de um romance, dirigido a um público cujas expectativas o autor conhece relativamente bem, o humor pode ser mobilizado para provocar reações intensas a questões emocionalmente complexas: foi assim que alguns escritores brincaram com a história do Brasil na década de 1970, momento de frustração, de sensação de fracasso, de fechamento do futuro. Um humor que não raro suscitava um riso amargo ao tratar o Brasil com derrisão, especialmente as versões do Brasil prometidas pelas promessas recentes de futuro, no discurso oficial e na oposição radical. É como se apenas o humor estivesse à altura da tarefa: o Brasil *em si* se tornara risível, e ao invés de fazer piada com a história do Brasil — como o Oswald de Andrade de *Pau-Brasil* —, Érico Veríssimo, em *Incidente em Antares*, tratou a nossa história como piada: a diferença não era pouca.

E o riso nunca é individual. Ele produz certa comunhão entre o autor da piada e aqueles que dela riem: se *Incidente em Antares* fez tanto sucesso, é de supor que muitos subscreviam aquela visão do Brasil tão claramente transformado, mas tão mergulhado na *stasis*. Com o futuro adiado, o passado e o presente pareciam variações do mesmo; sem utopias, prevalecia a imagem da eterna repetição — mesmo que tudo tivesse mudado a ponto de tornar pesada a percepção da passagem do tempo. Pois esse Brasil velho-novo, tão afim ao de Raymundo Faoro, era um Brasil envelhecido:

Chegamos ao fim de nossa adolescência nacional. Somos o único país da América Latina com jeito e possibilidade de vir a ser mesmo uma nação de importância mundial. A festa acabou. Temos de tomar nosso destino em nossas próprias mãos com a maior seriedade e decisão. Não seremos mais tratados como meninos

irresponsáveis, mas como adultos. Ninguém nos dará mais presentes. O preço de ficar adulto é bastante alto, não nos iludamos... (VERÍSSIMO, 2013, p. 159)

Romances em busca de formas que dessem expressão ao processo de complexificação acelerada, de impasse político e de tolhimento da ideação positiva do futuro vivido pelo Brasil... Obras que processavam quaisquer informações do ambiente social brasileiro, adquirindo forma no decorrer desse próprio processamento... Especialmente *Zero* e *Romance da Pedra do Reino* dão a impressão de não terem nascido como “projeto” (como “plano de obra”), tendo se tornado aquilo que vieram a ser ao final de um processo aberto de composição. Em *Quarup* e *Incidente em Antares* a solução formal era mais acabada, mas igualmente imprevista diante da história anterior do romance no Brasil: um *Bildungsroman*, no primeiro caso, e uma ficcionalização da história rio-grandense que desembocava numa espécie de “auto satírico”, de outro, que precedentes eles encontravam na nossa literatura?

Para explicar a *Stimmung* que teria motivado aquela busca formal, recorri às ciências sociais, que enfrentavam problemas semelhantes e que eram, há tanto tempo, importantes referências dialógicas para o romance brasileiro. Resta saber quão dilatada no tempo essa *Stimmung* se tornaria: o Brasil da “história lenta”, quantas vidas essa noção ainda teria, quantas vezes mais ela apareceria no nosso romance? Mas isso é assunto para outra ocasião...

## REFERÊNCIAS

BOFF, Leonardo. *Teologia do cativo de da libertação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976.

CALLADO, Antônio. *Quarup*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1980.

LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis*. São Paulo: Brasiliana, 1969. Trad. Clotilde da Silva Costa.

MARTINS, José de Souza. *O poder do atraso*. São Paulo: Hucitec, 1994.

MENDELSON, Edward. Gravity's Encyclopedia. In LEVINE, G., e LEVERENZ, D. (orgs.). *Mindful pleasures*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 161-196, 1976.

MORETTI, Franco. "The serious century." In MORETTI, Franco (org.). *The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2006, pp. 364-400.

MORETTI, Franco. "A alma e a harpia — reflexões sobre as metas e os métodos da historiografia literária." In \_\_\_\_\_. *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 11-56. Trad. Maria Beatriz de Medina.

MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora 34, 2015.

STARLING, Heloísa; SCHWARCZ, Lilia. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SUASSUNA, Ariano. *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1982.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

VIANNA, Luiz Werneck. *A revolução passiva. Iberismo e americanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.



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 escritora:*

Não existe escritor no universo inteiro que tire mais sonecas à tarde do que eu. Existe o estereótipo do escritor produtivo cedo da manhã, que sou, e o do escritor insone produtivíssimo à noite, que também sou. Mas me defino pela negação: não consigo existir à tarde. Preciso dormir. Além das *siestas*, não há nada que eu faça que alguém não tenha feito melhor.

*A qualidade que você mais admira em um escritor:*

Teimosia literária.

*A qualidade que você mais admira em um leitor:*

Teimosia literária.

*Sua principal aspiração, ainda não realizada, como escritor:*

Agradar meu editor, Marcelo Ferroni, com uma primeira versão.

*Sua principal aspiração, já realizada, como escritor:*

Olha, o mero fato de ter publicado três livros não me desce muito bem. Fico que nem o *David after dentist: is this real life?*

*Sonho de felicidade, na vida do autor:*

O Leitor.

*A maior infelicidade, na vida do autor:*

Boletos.

*Dividindo a literatura em nacionalidades... qual país parece ter hoje a literatura mais interessante?*

Não sei dizer, de verdade. Ando mergulhada em contemporâneos irlandeses — Mike McCormack lançou algo interessantíssimo esse ano —, mas não sei o suficiente sobre literatura libanesa para poder comparar de uma maneira justa. Gosto de Valeria Luiselli e Daniel Saldaña París, mexicanos. Mas descobri Zsuzsi Gardner, canadense, recentemente. Existem tantos países e tantos autores e tantos critérios. Nem entro em “o que é uma nação? O que é nacionalidade? E a identidade nacional?”, que como bacharel em Relações Internacionais, sou legalmente obrigada a abordar...

*O que muda ao se ler literatura em língua estrangeira?*

A língua? O humor? As referências culturais? Os paradigmas? Mas o Nabokov não escrevia em inglês? Isso tudo não está de certa forma ligado? Mas se eu ler um livro de um autor carioca, não muda isso tudo também? Ou seja, muda tudo? Não muda nada? Vocês poderiam parar de perguntar coisas difíceis?

*Um romance preferido?*

*Grande Sertão: Veredas.*

*Um poema ou um livro de poemas preferido?*

*O Livro do Desassossego.*

*Na Sala da Justiça dos escritores... qual o seu super-herói?*

Hemingway, pra caso precisemos de força bruta.

*Personagens masculinas favoritas na ficção:*

Timofey Pavlovich Pnin (*Pnin*), Jude (*Uma Vida Pequena*), Bartleby (*Bartleby, o Escrivão*), Werther (*Os Sofrimentos do Jovem Werther*).

*Personagens femininas favoritas na ficção:*

Capitu (*Dom Casmurro*), Diadorim (*Grande Sertão: Veredas*), Masami Aomame (1Q84) e Ifemelu (*Americanah*).

*Um livro que gostaria de ter escrito:*

Essa semana, *O Arco-Íris da Gravidade*, do Pynchon. Mas muda muito.

*Trecho preferido de uma obra:*

O *Ao Leitor*, de Memórias Póstumas de Brás Cubas. O final de *The Dead*, de James Joyce.

*Você está escrevendo agora?*

Nunca estive lendo e escrevendo tanto. Estou no meio de um mestrado que envolve *Creative Writing* e já comecei a produzir parte da minha tese, um projeto criativo. Além disso, tenho que entregar, provavelmente em janeiro, o resto de meu romance novo à editora. Em outubro, só dormi, escrevi, li e lavei louça. Tem sido uma das experiências mais revigorantes.

*Bio-bibliografia resumida*

Luisa Geisler nasceu em Canoas (RS) em 1991. É autora dos livros *Luzes de Emergência se Acenderão Automaticamente* (Alfaguara, 2014), *Quiçá* (Record, 2011), *Contos de Mentira* (Record, 2011). Foi duas vezes vencedora do Prêmio SESC de Literatura, além de ter sido duas vezes finalista do Jabuti. Participou de produções artísticas em parcerias com instituições internacionais como a *OMI International Arts Center Residency*, de Nova York, e a *Serpentine Gallery*, de Londres. Além disso, tem textos publicados da Argentina ao Japão (pelo Atlântico) e acha a ideia simpática.

Luisa Geisler was born in Canoas (RS — Brazil) in 1991. She is the author of *Luzes de Emergência se Acenderão Automaticamente* (Alfaguara, 2014), *Quiçá* (Record, 2011), *Contos de Mentira* (Record, 2011). She was twice the winner of the SESC Literature Prize, besides having reached the finals of the Jabuti Prize. Geisler participated in artistic productions as a partner of international institutions such as the *OMI International Arts Center Residency*, from Nova York, and the *Serpentine*

*Gallery*, from London. She has also had texts published from Argentine to Japan (through the Atlantic) and she likes the idea.