

# VERSALETE



### **Reitor**

Ricardo Marcelo Fonseca

### **Vice-Reitor**

Graziela Bolzón de Muniz

### **Revista Versalete – v. 6, n. 10**

Publicação Semestral do Curso de Letras da UFPR  
<http://www.humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduação/>  
[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), Helena Martins (PUC-RJ), Isabel C. Jasinski (UFPR), Janice I. Nodari (UFPR), Jeniffer I. A. de Albuquerque (UTFPR), João Arthur Pugsley Grahl (UFPR), Jonathan Degenève (Université Paris III), Juan M. Carrasco González (Universidad de Extremadura, Espanha), Luiz E. Fritoli (UFPR), Luiz M. S. Gardenal (UFPR), Marcelo C. Sandmann (UFPR), María Beatriz Taboada (Universidad Autónoma de Entre Ríos), Marina Chiara Legroski (UEPG), Martín Ramos Díaz (Universidad de Quintana Roo), Miguel Ángel Fernández Argüello (Universidad Nacional de Asunción), Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), Patrícia de Araújo Rodrigues (UFPR), Paulo Henriques Britto (PUC), Perfecto E. Cuadrado (Universitat de les Illes Balears), Piotr Kilanowski (UFPR), Renata P. de S. Telles (UFPR), Rossana A. Finau (UTFPR), Thiago V. Mariano (UFPR).

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

Adriano Scandolaro, Adriano Smaniotto, Aline N. Barbosa, Ana Beatriz M. Braun, Ana Carla V. Bellon, Ana Ferreira, Ana Karla C. Canarinos, Andressa Medeiros, Bárbara Del Rio Araújo, Beatriz H. Cruz, Bruno Nogueira, Caetano W. Galindo, Camila D. M. Crestani, Cilene Tanaka, Clarissa L. Comin, Dafne G. Skarbek, Daniel Martineschen, Débora S. Araújo, Filipe Reblin, Gabriel D. Rachwal, Gabriela Silva, Greicy P. Bellin, Hugo Simões, Iamni Reche, Irineo B. Frare Netto, Janice I. Nodari, Jeniffer I. A. de Albuquerque, João F. Gremski, Jussara Jurach, Karla R. Mendes, Lohanna Machado, Lucianne C. F. N. Moreira, Luiz Rogério Camargo, Luzia Dias, Maria Isabel da S. Bordini, Marina X. Ferreira, Rosália Pirolli, Rosyane M. P. Natal, Sandra M. Stroparo, Soraia Blank, Thalita Uba.



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

**Volume 6, Número 10, jan.- jun. 2018**

**Revisão e formatação dos textos**

Carolina Bigaiski Spring, Dankar Bertinatto Guardiano de Souza, Giovani Tridapalli Kurz, Helena Stürmer, Letícia Pilger da Silva, Maria Carolina Almeida, Rebeca Lessman, Valentina Thibes Dalfovo

**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.6, n.10 (2018). Curitiba, PR : UFPR, 2018.

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-9<sup>a</sup>/985



## APRESENTAÇÃO

Neste número continuamos contemplando textos em todas as áreas a que a revista se dedica. Nas seções especiais, o nosso **Professor Convidado** é Caetano W. Galindo, que nos apresenta um relato da recepção da obra de D.F. Wallace. Nosso **Autor Convidado** é o poeta e prosador Fabrício Corsaletti, que responde de maneira divertida e angustiada ao nosso **Questionário Proust**.

Entre os artigos, a qualidade, a variedade de assuntos e de procedência dos textos é um belo exemplo do vigor e da qualidade das pesquisas em nossas universidades.

É importante que se sublinhe esse fato, já que as licenciaturas do país estão se vendo obrigadas a passar por alterações cujos resultados de longo prazo são ainda imprevisíveis. Comemoremos, portanto, o vigor atual.

Desejamos a vocês uma ótima leitura.

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

Editoras



**MENOS BALA. MAIS GIZ.**  
**SOMOS TODOS PROFESSORES**



## SUMÁRIO

### *SUMMARY*

#### ESTUDOS LINGÜÍSTICOS *LINGUISTIC STUDIES*

Intertextualidade no discurso cancionero de Luiz Gonzaga.

*Intertextuality in the song's discourse of Luiz Gonzaga.*

**9** Maria Lidianne de Sousa Pereira  
Aluiza Alves de Araújo  
Leydiane de Sousa Pereira  
Rakel Bezerra de Macêdo Viana

O livro *building bridges* analisado à luz de diretrizes do programa nacional do livro didático (pnld).

*The book building bridges analyzed in the light of guidelines of the national schoolbook program (pnld).*

**29** Katia Barbara Gottardi Mulon

Letramento crítico: atividades de leitura em inglês para fins acadêmicos.

*Critical literacy: reading activities in English for academic purposes.*

**41** Sofia Uberti Yamin  
Maíra da Silva Otaran

#### ESTUDOS LITERÁRIOS *LITERARY STUDIES*

A voz narrativa: diálogo entre “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, e “Nas águas do tempo”, de Mia Couto.

*The narrative voice: dialogue between “A terceira margem do rio”, by Guimarães Rosa, and “Nas águas do tempo”, by Mia Couto.*

**63** Jeciane de Paula Oliveira

O fragmentário e o efêmero: a subversão da linguagem nas crônicas de Lima Barreto.  
*The fragmentary and the ephemeral: the subversion of language in Lima Barreto's chronicles.*

**78**            Giovani T. Kurz

A gênese de uma escritora — estudo de identidade em *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar.

*The genesis of a writer — study of identity in A mulher que escreveu a Bíblia, by Moacyr Scliar.*

**97**            Sabrina Siqueira  
                  Rosani Ketzer Umbach

A face feminina da guerra: Svetlana Aleksiévitch e Elizabeth Wein.

*The female face of war: Svetlana Alexievich and Elizabeth Wein.*

**116**           Fernanda Nunes Menegotto

Melhor é ser: a (anti)modernidade na obra poética de Adélia Prado.

*"Melhor é ser": the (anti)modernism in Adélia Prado's poetic production.*

**140**           Valentina Thibes Dalfovo

*Chanoyu*: o papel da cerimônia do chá no romance *Mil tsurus*, de Yasunari Kawabata.

*Chanoyu: the role of the tea ceremony in Yasunari Kawabata's A thousand cranes.*

**159**           Maria Silvia Duarte

O sobrenatural no regionalismo brasileiro do final do século XIX e do início do XX.

*The supernatural in Brazilian regionalism of the late nineteenth and early twentieth centuries.*

**170**           Hélder Brinate Castro

A vontade de enfrentar o leão: um estudo da obra *Sentimental*, de Eucanaã Ferraz.

*The will to face the lion: a study of the book Sentimental, by Eucanaã Ferraz.*

**188**           João Felipe Gremski

## ESTUDOS DA TRADUÇÃO TRANSLATION STUDIES

Traduzir o inefável: *Roaratorio* e *Finnegans Wake*.

*To translate the ineffable: Roaratorio and Finnegans Wake.*

**210**           Yuri Amaury Pires Molinari

Tradução comentada do poema "Situation" de Ka. Naa. Su.

*Commented translation of the poem "Situation" by Ka. Naa. Su.*

**232**           Rafael Iatzaki Rigoni

Figurações do tempo na reflexão contemporânea sobre tradução

*Time representations in contemporary translation thought*

**244**           Gisele Eberspächer



PROFESSOR CONVIDADO  
*GUEST PROFESSOR*

*Graça infinita* no Brasil (uma história pessoal).  
*Infinite Jest in Brazil (a personal story).*  
**265** Caetano Waldrigues Galindo

AUTOR CONVIDADO  
*GUEST AUTHOR*

Questionário Proust  
*Proust Questionnaire*  
**288** Fabrício Corsaletti



ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

*LINGUISTIC STUDIES*

## INTERTEXTUALIDADE NO DISCURSO CANCIONEIRO DE LUIZ GONZAGA

### *INTERTEXTUALITY IN THE SONG'S DISCOURSE OF LUIZ GONZAGA*

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

Aluiza Alves de Araújo<sup>2</sup>

Leydiane de Sousa Pereira<sup>3</sup>

Rakel Bezerra de Macêdo Viana<sup>4</sup>

**RESUMO:** Com base na Linguística Textual (KOCH, 1991; 2004; MARCUSCHI, 2008; KOCK; BENTES; CAVALCANTE, 2008; MELO; NASCIMENTO, 2009), analisamos as marcas de intertextualidade no discurso cançãoeiro de Luiz Gonzaga. Objetivamos observar de que maneira o fenômeno da intertextualidade aparece nas letras de duas canções interpretadas por Gonzaga: *Asa branca* e *A volta da Asa branca*. A análise indica que a intertextualidade permeia as letras das canções em foco, assinalando o diálogo entre elas e promovendo a construção dos sentidos das canções.

Palavras-chave: intertextualidade; construção de sentidos; letra de canção.

**ABSTRACT:** Based on the Textual Linguistics (KOCH, 1991; 2004; MARCUSCHI, 2008; KOCK; BENTES; CAVALCANTE, 2008; MELO; NASCIMENTO, 2009), we analyze the intertextuality marks in Luiz Gonzaga's discourse. We aim to observe how the phenomenon of intertextuality appears in the lyrics of two songs interpreted by Gonzaga: *Asa branca* and *A volta da Asa branca*. The analysis indicates that intertextuality permeates the lyrics of the songs in focus, marking the dialogue between them and promoting the construction of the meanings of the songs.

Keywords: intertextuality; meaning construction; song lyrics.

---

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

<sup>2</sup> UECE.

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

<sup>4</sup> Mestranda, UECE.

## 1. INTRODUÇÃO

Tomando como norte estudos vinculados à Linguística Textual tais como Koch (1991; 2004), Koch, Bentes e Cavalcante (2008), Marcuschi (2008), Melo e Nascimento (2009), dentre outros, analisamos, neste trabalho, as marcas de intertextualidade no discurso cancionero de Luiz Gonzaga, cantor e compositor brasileiro, conhecido também como o Rei do Baião. Pontuamos que essa mesma temática foi sinalizada por nós em outro trabalho (PEREIRA; ARAÚJO; PEREIRA, 2017). Contudo, naquele momento, não foi possível, por questão de objetivos e posição metodológica, abordar de modo mais aprofundado o fenômeno da intertextualidade no discurso cancionero de Gonzaga. Aliás, até onde sabemos, essa temática ainda não foi devidamente explorada por outros estudos.

Diante desse ponto lacunar, intentamos, neste artigo, observar de que maneiras as marcas de intertextualidade presentes nas letras de canções interpretadas pelo Rei do Baião contribuem com a construção dos sentidos e ideias vinculadas em seu discurso. Diante da impossibilidade de observarmos, no espaço deste estudo, diversas canções interpretadas por Gonzaga, os dados que alimentam esta pesquisa provêm de um *corpus* composto pelas letras de duas de suas canções, a saber: *Asa branca* e *A volta da Asa branca*.

Como premissa inicial, defendemos que, apesar de terem sido construídas a partir de diferentes contextos e em momentos distintos, é possível observar entre as letras das canções selecionadas um diálogo marcado por diferentes tipos de intertextualidade que asseguram a construção de alguns dos sentidos presentes no discurso cancionero de Gonzaga e que, conseqüentemente, marcam sua obra.

Para a realização deste trabalho, defendemos que o princípio de intertextualidade pode ser observado nos mais diferentes gêneros textuais (COSTA;

AMORIM, 2016) e abordamos tal temática a partir de um gênero específico, isto é, *letra de canção*<sup>5</sup>. Além disso, é importante colocar que, para a realização deste estudo, defendemos, juntamente com Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 16, destaques nossos), a ideia de que: “Todo texto é um *objeto heterogêneo*, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte *outros textos que lhe dão origem*, que o *predeterminam*, com os quais *dialoga*, que ele *retoma*, a que *alude* ou *aos quais se opõe*”.

Com o intuito de facilitar a abordagem e distribuição dos conteúdos tratados aqui, dividimos este artigo em quatro seções. Primeiramente, temos esta introdução. Na sequência, discutimos alguns dos pontos que envolvem o princípio de intertextualidade, a fim de apresentar ao leitor os pressupostos teóricos que embasam o trabalho. Depois disso, apresentamos e discutimos os dados da pesquisa, isto é, analisamos algumas das marcas de intertextualidade presentes nas letras das canções *Asa branca* e *A volta da Asa branca*. Por último, tecemos algumas considerações.

## 2. O FENÔMENO DA INTERTEXTUALIDADE: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

O termo ‘intertextualidade’ teve sua origem no interior da Teoria Literária, mais precisamente com os trabalhos de Kristeva (1974), Genette (1982) e Jenny (1979). De acordo com esses estudiosos, o termo intertextualidade pode ser aplicado às discussões dos “casos célebres em que uma obra literária faz alusão a outra obra literária: por exemplo, o *Ulisses* de James Joyce e a *Odisseia* de Homero, entre outros” (TRASK, 2004, p. 147).

---

<sup>5</sup> De acordo com Costa (2010, p. 118, grifo no original), “canção é um gênero híbrido, de caráter *intersemiótico*, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia)”. Ainda que esse mesmo autor aponte a necessidade de abordar as dimensões verbal e musical juntas, sob pena de confundir a canção com outro gênero, assinalamos que não faremos aqui considerações acerca de questões melódicas das canções selecionadas. Afinal, interessa-nos observar as marcas de intertextualidade presentes na linguagem verbal em si, pois acreditamos que esse ponto atende aos objetivos deste trabalho.

Nessa linha de raciocínio, Kristeva (1974) defende que todo texto literário é construído a partir de uma agregação de diferentes citações que acabam resultando em outro texto. Com o aprofundamento da compreensão do princípio de intertextualidade, viu-se que era possível observar tal fenômeno nos mais variados gêneros textuais e não apenas naqueles presentes no universo da Literatura.

Na verdade, hoje, nos parece consenso dentre os estudiosos do fenômeno, a ideia de que “todos os textos comungam com outros textos, ou seja, não existem textos que não mantenham algum aspecto intertextual, pois nenhum texto se acha isolado e solitário” (MARCUSCHI, 2008, p. 129). Diante da notável produtividade da intertextualidade nos mais diversos gêneros textuais, não demorou muito para que diferentes teóricos, vinculados a áreas distintas, se voltassem, com maior atenção, para as inúmeras questões que emergem do princípio da intertextualidade.

Dessa maneira, áreas como a Linguística Textual (KOCH, 1991; 2004; KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008; MARCUSCHI, 2008; MELO; NASCIMENTO, 2009), a Análise do Discurso (PÊCHEUX, 1969; MAINGUENEAU, 1976) e a Semiologia (VERÓN, 1980), por exemplo, contribuíram, cada uma a seu modo, com a compreensão do princípio de intertextualidade. No âmbito da Linguística Textual, a partir do qual este trabalho procede, a noção de intertextualidade foi incorporada com base, principalmente, na perspectiva dialógica de Bakhtin (1970; 2003; 2009), para quem:

Todo texto só ganha vida *em contato com outro texto* (com contexto). Somente neste ponto de *contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo*. Enfatizamos que esse contato é *um contato dialógico entre textos*. Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas (BAKHTIN, 2009, p. 162, destaques nossos).

A partir disso, somos levadas a crer que nenhum texto pode ser compreendido de modo isolado, muito menos ignorando-se os diferentes diálogos que um



determinado texto estabelece com outros, elaborados previamente, e sempre situados em um determinado espaço sociocultural.

No que tange à conceituação de intertextualidade<sup>6</sup> propagada pela Linguística Textual, destacamos, conforme Koch, Bentes e Cavalcante (2008) que:

A intertextualidade *stricto sensu* [...] ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (*intertexto*) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores (cf. Garrod, 1985). Isto é, em se tratando de intertextualidade, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 17, destaques no original).

Nas destacadas palavras de Koch, Bentes e Cavalcante (2008), ressaltamos o uso do termo 'intertexto' em consonância com o princípio de intertextualidade. A esse respeito, se faz pertinente a distinção entre intertexto e intertextualidade estabelecida por Maingueneau (2005). De acordo com ele, o *intertexto* compreende os fragmentos de textos previamente construídos e que podem ser identificados em determinados textos. Por outro lado, a intertextualidade figura como uma espécie de princípio maior que rege a inserção de intertexto(s) em um texto.

Diante da interdependência entre essas duas noções, Maingueneau (2005, p. 78) conclui que "o intertexto é um componente decisivo das condições de produção discursiva". Nessa mesma linha de raciocínio, Koch (1991, p. 530) defende que a intertextualidade tem se revelado uma "condição de existência do próprio discurso."

Até aqui, vimos que o princípio de intertextualidade compreende "a presença de partes de textos prévios dentro de um texto atual." (MARCUSCHI, 2008, p. 131).

---

<sup>6</sup> É importante mencionar a distinção entre intertextualidade *lato* e *stricto sensu*. Em linhas gerais, a primeira tem relação com a necessária ligação entre os mais diferentes textos, sendo, portanto, uma condição essencial para a existência de qualquer texto (KRISTEVA, 1974). A segunda, por sua vez, compreende a inserção ou menção de determinado texto, elaborado previamente, em outro texto (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008). Pontuamos que, neste trabalho, ainda que reconheçamos a inestimável relevância da intertextualidade *lato sensu*, nos limitamos a discutir os aspectos que assinalam a intertextualidade *stricto sensu*, nas letras das canções *Asa branca* e *A volta da Asa branca*.

Importante colocar que os chamados textos prévios podem, ou não, ter sido produzidos pelo(s) mesmo(s) autor(es). Isso tem feito com que alguns estudiosos (SANT' ANNA, 1985) reservem o uso do termo intertextualidade para os casos em que um determinado escritor, compositor, dentre outros, faz uso de intertextos produzidos por outrem.

Em sentido oposto, quando eles inserem “em seu texto trechos de outras obras suas, preferem falar em *autotextualidade* e *intratextualidade*” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 18, destaques das autoras). Neste trabalho, nos valem tanto dos termos autotextualidade como intertextualidade, sem grandes distinções entre eles, tal como sugerem Koch, Bentes e Cavalcante (2008). Essa postura se justifica porque, como veremos, na análise das canções, ambas as noções são pertinentes para o estudo das letras das canções de Luiz Gonzaga selecionadas para este trabalho.

No que concerne aos diferentes tipos de intertextualidade, pontuamos, ainda de acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2008), que é possível encontrar diferentes tipos de intertextualidade. Entre os mais produtivos, podemos citar: ‘intertextualidade temática’, ‘estilística’, ‘explícita’ e ‘intertextualidade implícita’.

Sobre a intertextualidade temática, acredita-se que esse princípio pode ser encontrado:

[...] entre textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber ou uma mesma corrente de pensamento, que partilham temas e se servem de conceitos e terminologia próprios, já definidos no interior dessa área ou corrente teórica; entre matérias de jornais e da mídia em geral, em um mesmo dia, ou durante um certo período em que dado assunto é considerado focal; entre diversas matérias de um mesmo jornal que tratem desse assunto; entre revistas semanais e as matérias jornalísticas da semana; entre textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 18).

Sobre a intertextualidade estilística, sabemos que ela ocorre durante a tentativa feita por um determinado poeta, escritor, compositor etc., de reproduzir estilos, ou até mesmo variedades linguísticas, a partir de outras fontes (QUINTAL, 2011). Desse

modo, temos notícia de textos que tentam ‘imitar’, ‘reproduzir’, ‘repetir’, bem como ‘parodiar’ textos bíblicos, jargões produzidos em determinados ambientes profissionais, dialetos, etc. (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008).

A fim de exemplificar o que estamos chamando de intertextualidade estilística, vejamos uma tira do Chico Bento, personagem de Maurício de Sousa, disponível na internet:



Copyright © 2001 Maurício de Sousa Produções Ltda. Todos os direitos reservados.

Figura 1 — Intertextualidade estilística em Chico Bento<sup>7</sup>.

Na figura 1, destacamos as falas da mãe do personagem Chico Bento. Nelas, encontramos as seguintes colocações “cumé qui é?”, “ocê”, dentre outras. Expressões como essas tendem a ser associadas à linguagem de sujeitos oriundos de zonas rurais e/ou desfavorecidos socialmente (BORTONI-RICARDO, 2004). Sobre esse ponto, é importante ressaltar que, no caso da tira de Maurício de Sousa, temos apenas uma tentativa de representação estilística de determinadas variedades linguísticas. Ou seja, não há, nos exemplos em destaque, uma expressão sincera de tais variedades. Isso porque trabalhos como esses “não são representações fiéis das variedades que eles supostamente veiculam. Não são nem têm que ser, já que [nesse tipo de trabalho] *está*

<sup>7</sup> Disponível em: <http://tirinhasdahistoria.blogspot.com.br/2012/10/chico-bento.html>. Acesso em: 08 Mar. 2018.

presente uma intenção lúdica, artística, estética e, nem de longe um trabalho científico rigoroso” (BAGNO, 2013, p. 83, destaques nossos).

Temos, ainda, a intertextualidade denominada implícita. De acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 30), esse tipo de intertextualidade acontece “quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo quer de lhe seguir a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário”.

Para exemplificar a intertextualidade implícita, recorreremos a uma tira da Turma da Mônica, também de autoria de Maurício de Sousa:



Figura 2 — Intertextualidade implícita em A turma da Mônica.<sup>8</sup>

Na figura 2, destacamos a primeira fala da Mônica, que diante de um espelho diz: “Espelho, espelho meu... existe garota mais bonita que eu?”. Nessa fala, a personagem de Maurício de Sousa se apropria de trechos de uma famosa expressão da *madrasta malvada*, personagem do conto de fadas *Branca de Neve e os sete anões*. Chamamos atenção para o fato de que em momento algum há uma menção direta ao nome do conto de fadas, personagens ou qualquer outro item, além da fala da madrastra malvada, mencionada diretamente na tira em análise e que remete ao conto de fadas.

<sup>8</sup>Disponível em: [https://get.google.com/albumarchive/102326267117824013727/album/AF1QipO-UoB5HH\\_dX1GKE\\_UYVJA6O15S\\_2RijfwoKJo3](https://get.google.com/albumarchive/102326267117824013727/album/AF1QipO-UoB5HH_dX1GKE_UYVJA6O15S_2RijfwoKJo3). Acesso em: 08 Mar. 2018.

Isso, nos parece, assegura a presença indireta de um texto formulado previamente, o qual Maurício de Sousa acredita estar gravado na mente dos leitores de *A turma da Mônica*.

Por último, destacamos o princípio da intertextualidade explícita. Ainda segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 28), “a intertextualidade será explícita quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto, isto é, quando a um outro texto ou um fragmento citado, é atribuído enunciador”. Assim, a intertextualidade explícita tem se materializado por meio de citações nos mais diferentes gêneros, como, por exemplo, os gêneros acadêmicos tais como *resumo, artigos, dissertações, comunicações, teses, referências bibliográficas*, etc. Em gêneros como esses, é sabido que a fonte do intertexto costuma aparecer de modo explícito.

Em linhas gerais, esses são alguns dos principais pontos que assinalam a compreensão do princípio de intertextualidade, bem como de suas diferentes formas de manifestação. Evidentemente, outras questões poderiam ser destacadas, caso desejássemos aprofundar ainda mais a observação do fenômeno da intertextualidade. Contudo, acreditamos que os pontos destacados aqui podem proporcionar aos leitores uma visão, ainda que panorâmica, acerca do fenômeno que procuramos analisar em duas letras de canções de Luiz Gonzaga, conforme poderemos observar na seção 3 deste artigo.

### 3. *ASA BRANCA E A VOLTA DA ASA BRANCA*: MARCAS INTERTEXTUAIS

As letras das canções analisadas aqui, isto é, *Asa branca* e *A volta da Asa branca*, fazem parte da vasta obra do cantor e compositor brasileiro Luiz Gonzaga, visto por muitos como um dos grandes nomes da Música Popular Brasileira (COSTA, 2009; MATOS, 2011; COSTA; RODRIGUES, 2014). A primeira canção foi composta pelo Rei do Baião, em parceria com Humberto Teixeira, e lançada no ano de 1947. Como temática

central da canção *Asa branca*, os compositores abordam o problema da seca que castiga algumas localidades do sertão nordestino (COSTA, 2009).

Diante das adversidades enfrentadas por causa dos longos períodos de seca, o personagem da canção se vê obrigado a deixar sua terra natal, ainda que contra sua vontade. Assim, podemos dizer que na letra da canção *Asa branca*, predomina um sentimento de tristeza e lamentação diante de um cenário no qual prevalece a imagem de um “sertão sofrido, sem água e de temperatura causticante que traz sofrimento até hoje” (COSTA; RODIGUES, 2014, p. 69). Além disso, percebemos a ênfase dada pelos compositores a determinados aspectos da natureza.

A fim de comprovar o que estamos proferindo, destacamos, na íntegra, a letra da canção *Asa branca*:

Letra da canção 1

*Asa branca*

- (1) Quando oei a terra ardendo
- (2) 'Qual fogueira de São João
- (3) Eu perguntei a Deus do céu, uai
- (4) Por que tamanha judiação
- (5) Eu perguntei a Deus do céu, uai
- (6) Por que tamanha judiação
  
- (7) Que braseiro, que fornaia
- (8) Nem um pé de prantação
- (9) Por farta d'água perdi meu gado
- (10) Morreu de sede meu alazão
  
- (11) Por farta d'água perdi meu gado
- (12) Morreu de sede meu alazão
  
- (13) Inté mesmo a Asa branca
- (14) Bateu asas do sertão
- (15) Intoncê eu disse, adeus Rosinha
- (16) Guarda contigo meu coração
- (17) Intoncê eu disse, adeus Rosinha
- (18) Guarda contigo meu coração
  
- (19) Hoje longe, muitas léguas
- (20) Numa triste solidão

(21) Espero a chuva cair de novo  
(22) Pra mim vortá pro meu sertão

(23) Espero a chuva cai de novo  
(24) Pra mim vortá pro meu sertão  
(25) Quando o verde dos teus ói  
(26) Se espaiá na prantação  
(27) Eu te asseguro não chore não, viu  
(28) Que eu vortarei, viu  
(29) Meu coração

(30) Eu te asseguro não chore não, viu  
(31) Que eu vortarei, viu  
(32) Meu coração

Fonte: (GONZAGA; TEIXEIRA, 2001).

A segunda canção analisada aqui, *A volta da Asa branca*, foi composta por Luiz Gonzaga, em parceria com Zé Dantas e lançada no ano de 1950, ou seja, três anos após *Asa branca*. Assim como nesta última, percebemos em *A volta da Asa branca* um cenário no qual aspectos da natureza são novamente ressaltados. Contudo, ao contrário do que ocorre em *Asa branca*, o tom de alegria, contentamento e esperança percorre toda a letra de *A volta da Asa branca*. A euforia que percebemos na letra desta segunda canção, nos parece ter sido provocada pelo retorno das chuvas às terras do sertão nordestino, ato que promove a esperança do personagem de voltar para sua terra natal. Vejamos, portanto, a letra da canção *A volta da Asa branca*:

Letra da canção 2  
*A volta da Asa branca*

(1) Já faz três noites  
(2) Que pro norte relampeia  
(3) A Asa branca  
(4) Ouvindo o ronco do trovão  
(5) Já bateu asas  
(6) E vortou pro meu sertão  
(7) Ai, ai eu vou me embora  
(8) Vou cuidar da prantação  
(9) A seca fez eu desertar da minha terra



- (10) Mas felizmente Deus agora se alembrou
- (11) De mandar chuva
- (12) Pr'esse sertão sofredor
- (13) Sertão das muié séria
- (14) Dos home trabaiado
  
- (15) Rios correndo
- (16) As cachoeira tão zoando
- (17) Terra moiada
- (18) Mato verde, que riqueza
- (19) E a Asa branca
- (20) Tarde canta, que beleza
- (21) Ai, ai, o povo alegre
- (22) Mais alegre a natureza
  
- (23) Sentindo a chuva
- (24) Eu me arrescordo de Rosinha
- (25) A linda flor
- (26) Do meu sertão pernambucano
- (27) E se a safra
- (28) Não atrapaiá meus pranos
- (29) Que que há, o seu vigário
- (30) Vou casar no fim do ano.

Fonte: (GONZAGA; DANTAS, 2001).

Ao compararmos as letras das canções *Asa branca* e *A volta da Asa branca*, percebemos, antes de tudo, cenários marcados pelo contraste. Neles, ora predomina a seca e a desesperança, ora a abundância de água e a euforia do personagem. Mesmo diante de tais cenários contrastantes e do fato de ambas as canções terem sido lançadas em períodos distintos da carreira de Luiz Gonzaga, identificamos, entre elas, algumas marcas de intertextualidade.

O primeiro aspecto desse fenômeno pode ser verificado logo nos títulos das canções: *Asa branca* e *A volta da Asa branca*. Cientificamente conhecido como *patagioenas picazro*, a *Asa branca* tornou-se uma espécie de pássaro símbolo do sertão nordestino, por meio do discurso cancionero de Luiz Gonzaga (COSTA, 2009).

Ao observarmos os títulos das canções, vemos que, em ambas, há a menção direta ao pássaro *Asa branca*. Isso, em nossa compreensão, assinala a intertextualidade



explícita. Afinal, logo no título da segunda canção, os ouvintes de Luiz Gonzaga são reportados ao título de outra famosa canção de o Rei do Baião, lançada previamente.

Compreendemos ainda que os compositores, de ambas as canções, utilizam a ave para estabelecer uma comparação com o retirante nordestino que deixa sua terra natal em busca de melhores condições de vida. No entanto, seu sonho é voltar a viver no sertão nordestino, de onde nos parece nunca ter desejado sair. Dessa forma, a metáfora que, na verdade, já havia sido destacada por Costa (2009), é utilizada pelos autores para eternizar o pássaro no sertão do nordeste brasileiro.

Conforme discutimos na seção 2, assumimos que há intertextualidade explícita quando verificamos “a presença de um discurso em outro discurso de modo localizado e identificável. Pode aparecer na forma não marcada (discurso indireto, indireto livre, paráfrase, pastiche, etc.), ou na forma marcada (discurso direto, com aspas ou alusão identificada).” (AUTHIER-REVUZ, 1982 apud MARCUSCHI, 2008, p. 131)

Além de serem evidenciados pela intertextualidade explícita, os títulos das canções revelam a autotextualidade. Desse modo, temos na letra da canção *A volta da Asa branca* “alusão identificada” à outra canção de Luiz Gonzaga, isto é, *Asa branca*. Interessante colocar que o fenômeno da autotextualidade tem se revelado bastante produtivo nos mais diferentes gêneros textuais e, de acordo com Mesquita (2015, p. 02), a autotextualidade: “[...] traz à frente a noção de que inexistente discurso original (ao menos não para além do ponto de vista metafísico) e de que a subjetividade, incluindo-se a artística, encontra-se limitada por um mundo de discursos e contextos que se repetem e se modificam por iterabilidade”.

Importante colocar que, ao usar a autotextualidade, enquanto estratégia intertextual, os compositores da canção não apenas reproduzem em *A volta da Asa branca* o título de outra canção que marcou a obra de Gonzaga, mas também conferem a ela novos significados, ideias. Um desses significados mais marcantes nos parece ser justamente a ideia de continuidade que, aliás, nos chama atenção pela presença em

toda a letra de *A volta da Asa branca*. Em outros termos, na letra desta canção, percebemos a continuidade, assim como o desfecho de acontecimentos iniciados, anteriormente, na letra da canção *Asa branca*.

Um desses acontecimentos é justamente a partida do pássaro Asa branca, bem como do personagem, marcadas na letra da canção 1. A esse respeito, destacamos alguns versos das letras das canções *Asa branca* e *A volta da Asa branca*, respectivamente:

Canção 1

(13) Inté mesmo a Asa branca

(14) Bateu asas do sertão

(GONZAGA; TEIXEIRA, 2001).

Canção 2

(1) Já faz três noites

(2) Que pro norte relampeia

(3) A Asa branca

(4) Ouvindo o ronco do trovão

(5) Já bateu asas

(6) E vortou pro meu sertão

(GONZAGA; DANTAS, 2001).

Ao colocarmos os versos supracitados em paralelo, fica evidente como um fato ocorrido (a partida da Asa branca do sertão), na letra de *Asa branca* (canção 1), é retomado, por meio da intertextualidade implícita, na letra de *A volta da Asa branca* (canção 2). Apesar de encontrarmos a referência direta ao nome do simbólico pássaro nas duas estrofes, dizemos que a intertextualidade também é *implícita*, isso porque, no ato de retorno da ave, marcado em *A volta da Asa branca*, está subentendido que, em outro momento, ela partiu. Esse momento, por sua vez, é justamente retratado na letra da canção 1.

Acerca da noção de intertextualidade implícita é importante ressaltar que: “O produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal

não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 31).

Desse modo, vemos que a ‘descoberta’ do intertexto é um ponto reconhecidamente importante para a construção dos sentidos de um determinado texto. No caso das canções em análise, reconhecemos, portanto, que os acontecimentos cantados em *A volta da Asa branca* ganham maior significação quando são ativados, na memória do ouvinte, os fatos cantados na letra da canção *Asa branca*.

Além da partida e retorno da Asa branca que marca o diálogo entre as letras das canções, percebemos, em ambas, a presença de um mesmo personagem, isto é, uma jovem chamada Rosinha. Em nossa compreensão, esse ponto, novamente, assinala a intertextualidade explícita. A esse respeito, vejamos os seguintes versos:

Canção 1

(13) Inté mesmo a Asa branca  
(14) Bateu asas do sertão  
(15) Intoncê eu disse, adeus Rosinha  
(16) Guarda contigo meu coração  
(GONZAGA; TEIXEIRA, 2001).

Canção 2

(23) Sentindo a chuva  
(24) Eu me arrescordo de Rosinha  
(25) A linda flor  
(26) Do meu sertão pernambucano  
(GONZAGA; DANTAS, 2001).

Além da retomada, em *A volta da Asa branca*, de fatos ocorridos previamente na letra de *Asa branca*, bem como a menção direta a um mesmo personagem, notamos, também, o desfecho, em *A volta da Asa branca*, de uma expectativa iniciada em *Asa branca*. Sobre esse ponto, vejamos os versos abaixo:

## Canção 1

(19) Hoje longe, muitas léguas

(20) Numa triste solidão

(21) Espero a chuva cair de novo

(22) Pra mim vortá pro meu sertão

(GONZAGA; TEIXEIRA, 2001).

## Canção 2

(7) Ai, ai eu vou me embora

(8) Vou cuidar da prantação

(GONZAGA; DANTAS, 2001).

Nos versos em destaque, o ponto que chama nossa atenção é o modo como o locutor assinala, na canção 1, sua expectativa de retornar para sua terra natal. Contudo, para que isso aconteça, deixa claro que espera o retorno das chuvas às terras secas do sertão. Conforme assinalamos no parágrafo anterior, essa expectativa encontra seu desfecho na letra da canção 2, como podemos observar nos versos 7 e 8.

Por último, pontuamos que, tanto na letra da canção *Asa branca* como em *A volta da Asa branca*, identificamos, ainda, o que chamamos, na seção 2 deste artigo, de intertextualidade estilística. Assim, é notável como, ao logo das letras das canções, os compositores tentam representar traços linguísticos que geralmente são associados a determinados sujeitos, mais especificamente, àqueles oriundos de regiões interioranas e situados em esferas sociais desfavorecidas socioeconomicamente (BORTONIRICARDO, 2004). Sobre esse ponto, destacamos, em *Asa branca*, a presença de vocábulos como “*oei, perguntei, fornaiá, prantação, intoncê, vortá, espaiá*”, dentre outros. Já na letra da canção, *A volta da Asa branca*, convém destacar os seguintes termos: “*vortou, prantação, trabaiado, moiada, arrescordo, atrapaiá, pranos*”, etc.

No que tange à *intertextualidade estilística*, ou seja, a tentativa de reproduzir determinadas variedades linguísticas no discurso cancionero de Luiz Gonzaga, vale pontuar que, nesse caso, assim como na tira de Mauricio de Sousa, mencionada na seção 2, temos apenas uma tentativa de representação e não uma representação fiel

das variedades linguísticas das quais Gonzaga busca apropriar-se. Em outras palavras, há, por trás do uso dos termos que tendem a ser associados a determinadas variedades linguísticas uma intenção puramente estilística e não científica. Em nossa compreensão, a ausência de compromisso científico explica o modo ‘caricato’ como determinada variedade linguística é retratada nas letras de *Asa branca* e *A volta da Asa branca*.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alicerçadas em discussões estabelecidas por trabalhos desenvolvidos no campo da Linguística Textual, colocamos em discussão, neste artigo, a presença de intertextualidade no discurso cancionero de Luiz Gonzaga. Para isso, selecionamos as letras das canções *Asa branca* e *A volta da Asa branca*, ambas compostas e interpretadas por Gonzaga. Assim, buscamos observar como o princípio da intertextualidade contribui com a construção dos sentidos e ideias presentes nas letras das canções.

Como premissa inicial, defendemos que, embora tenham sido construídas com base em diferentes contextos e em momentos distintos, é possível observar, entre as letras das canções selecionadas, um forte diálogo, bem como diferentes tipos de intertextualidade que asseguram a construção de algumas ideias vinculadas no, e pelo discurso cancionero de Gonzaga.

Ao observar, portanto, o evidente diálogo entre as letras das canções, confirmamos nossa premissa inicial. Assim, vimos que tais diálogos, em linhas gerais, podem ser percebidos, tanto de modo implícito como explícito, em vários pontos das canções. No que tange aos tipos de intertextualidade mais produtivos em *Asa branca* e em *A volta da Asa branca*, percebemos a predominância da intertextualidade *implícita*, *explícita* e *estilística*.

Ao término deste estudo, acreditamos estar contribuindo, ainda que discretamente, com as discussões acerca do princípio de intertextualidade, ao apontarmos sua forte presença e relevância para a construção de duas das mais populares canções de Luiz Gonzaga, significativo nome da Música Popular Brasileira. De igual maneira, esperamos ter proporcionado um breve panorama acerca da inesgotável riqueza do trabalho de o Rei do Baião.

## REFERÊNCIAS

BAGNO, Marcos. *Sete erros aos quatro ventos: a variação linguística no ensino de português*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *Educação em língua materna: a sociolinguística na sala de aula*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Trad. Clara Cabbré Rocha. Paris: Seuli, 1970.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. 13. ed. São Paulo, Editora Hucitec, 2009.

COSTA, José Zilmar Alves da. *Um ser de lá do ser(tão) e as construções da(s) sua(s) identidade(s) no discurso cancionista nordestino*. 2009. 210f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal do Rio Grande do Norte — Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem — Natal, 2009.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 117-132.

COSTA, Fábio Soares da.; RODRIGUES, Janete da Páscoa. Oralidades escritas de seu “Lua” e as representações identitárias de nordestinidade brasileira no forró tradicional. *Temática*. Londrina, ano X, n. 9, 2014, p. 63-75.

COSTA, Margareth Torres de Alencar; AMORIM, Thiago de Sousa. A intertextualidade em Cem anos de solidão, de Gabriel García Márquez. *Linguagem em Foco*. Fortaleza, vol. 8, n. 1, 2016, p. 107-117.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes — La littérature au second degree*. Paris: Seuil, 1982.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto; DANTAS, Zé. *Asa branca/A volta da Asa branca*. Luiz Gonzaga. In GONZAGA, Luiz. *Luiz Gonzaga ao vivo — volta pra curtir*. Regravação Teatro Tereza Rachel, Rio de Janeiro: BMG, CD, 2001.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In ALMEDINA, Solei (Org.). *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

KOCH, Ingedore G. Villaça. Intertextualidade e polifonia: um só fenômeno? *Revista D.E.L.T.A*, São Paulo, v. 7, n. 2, 1991, p. 529-543.

\_\_\_\_\_. *Introdução à linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, M. Mônica. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva Editora, 1974.

MAINGUENEAU, Dominique. *Introduction aux méthodes d'analyse du discours*. Paris: Hachette, 1976.

\_\_\_\_\_. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Cria Edições, 2005.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MATOS, Marcos Paulo Santa Rosa. As representações do Nordeste em "A triste partida de Luiz Gonzaga". *Revista de Linguagens Boca da Tribo*. Cuiabá, v. 1, 2011, p. 20-45.

MELLO, Vera Helena Dentee de; NASCIMENTO, Valdir Flores do. Enunciação, texto, gramática e ensino de língua materna. *Ciências e Letras*. Porto Alegre, vol. 45, n.1, 2009, p. 193-218.

MESQUITA, Ana Carolina de Carvalho. Autotextualidade como estratégia narrativa moderna: aspectos da criação em Virginia Wolf e Clarice Lispector. *Cadernos da Abralic* vol. 2, n. 2, São Paulo. *Anais XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, 2015.

PÊCHEUX, Michel. *Analyse automatique du discours*. Paris: Dunod, 1969.

PEREIRA, Maria Lidiane de Sousa; ARAÚJO, Aluiza Alves de; PEREIRA, Leydiane de Sousa. Análise estilística da canção A volta da asa branca. *Percursos Linguísticos*. Espírito Santo, vol. 7, n. 14, 2017, p. 64-81.

QUINTAL, Luciana da Costa. O processo de leitura a partir da intertextualidade em A turma da Mônica. *Cadernos do CNLF*, Vol. XV, n. 5, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, Rio de Janeiro, 2011.

SANT' ANNA, Afonso. Romana. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.

TRASK, Robert Lawrence. *Dicionário de linguagem e linguística*. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

VERÓN, Eliseo. *A produção de sentido*. Trad. Aliceu Dias Lima. São Paulo: Cultrix, 1980.

Recebido em: 15/12/2017

Aceito em: 06/03/2018



## O LIVRO *BUILDING BRIDGES* ANALISADO À LUZ DE DIRETRIZES DO PROGRAMA NACIONAL DO LIVRO DIDÁTICO (PNLD)

### *THE BOOK BUILDING BRIDGES ANALYZED IN THE LIGHT OF GUIDELINES OF THE NATIONAL SCHOOLBOOK PROGRAM (PNLD)*

Katia Barbara Gottardi Mulon<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esta pesquisa buscou verificar se determinado livro de ensino de língua inglesa adotado em uma escola de educação bilíngue atende a três critérios eliminatórios específicos do componente Língua Estrangeira Moderna do PNLD 2017. A partir de estudos sobre produção de material didático em linha com língua em uso (DE OLIVEIRA, 2014; TILIO, 2008), traço considerações acerca do nível de atendimento dos critérios selecionados e concluiu que o livro em questão atende parcialmente apenas um dos critérios.

Palavras-chave: material didático de língua estrangeira; língua em uso; Programa Nacional do Livro Didático.

**ABSTRACT:** This research sought to verify whether a certain English-language textbook adopted by a school with bilingual education meets three specific eliminatory criteria for the Modern Foreign Language component of the 2017 National Schoolbook Program. Based on previous research on the production of textbooks in line with language-in-use concept (DE OLIVEIRA, 2014; TILIO, 2008), we drew considerations about the level of attendance to each of the selected criteria and concluded that the book in question partially meets one criterion only.

Keywords: foreign language textbook; language in use; national schoolbook program.

## 1. INTRODUÇÃO

O livro didático desempenha um papel-chave no ensino e aprendizagem de uma língua adicional<sup>2</sup> não apenas como recurso na construção do conhecimento linguístico

---

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

do aprendiz, mas também como um elemento no processo de (re)construção das identidades dos alunos. Isto porque “o livro didático pode ser visto como um andaime ideal e cuidadosamente construído para a organização e interpretação de uma nova experiência linguística e cultural” (KRAMSCH, 1988 *apud* TILIO, 2008, p. 137). Ainda, além de desenvolver o intelecto e a visão crítica dos estudantes, os livros didáticos podem veicular valores e modelos culturais/ideológicos associados à língua ensinada (TILIO, 2008).

A partir de discussões sobre os desafios na produção de materiais didáticos nas disciplinas *Metodologia de Ensino de Língua Estrangeira Moderna e Prática de Docência em Língua Estrangeira Moderna I*, ministradas no curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Paraná, concebeu-se a presente análise, a qual buscou verificar se um determinado livro adotado em uma escola de educação bilíngue da região de Curitiba/PR atende a três dos 22 critérios eliminatórios específicos para o componente Língua Estrangeira Moderna (Inglês e Espanhol) do PNLD 2017 — anos finais do Ensino Fundamental<sup>3</sup>.

O livro selecionado — *Building Bridges* — compõe a coleção *Longman Keystone* da editora *Pearson Education*. Editado e impresso nos Estados Unidos, o livro possui como público-alvo jovens “falantes estrangeiros”, conforme expresso na catalogação bibliográfica: “1. *English language - Textbooks for foreign speakers - Juvenile literature*”. No ano de 2014, este livro foi adotado como material didático para a disciplina de língua inglesa no quinto ano do ensino fundamental<sup>4</sup> de uma escola

---

<sup>2</sup> Opto por utilizar o termo “língua adicional” à “língua estrangeira” ou à “segunda língua” pela vantagem de não estar vinculado a um contexto geográfico específico ou a características individuais do falante. Para uma discussão aprofundada destas noções, ver LEFFA; IRLA (2014). No entanto, mantenho a expressão “língua estrangeira” quando adotada por outros autores ou em documentos oficiais, como no Edital do Programa Nacional do Livro Didático.

<sup>3</sup> Os anos finais do ensino fundamental compreendem do sexto ao nono ano. Já os iniciais, do primeiro ao quinto.

<sup>4</sup> Apesar de o livro em questão ter sido adotado no quinto ano do Ensino Fundamental na escola bilíngue, recorro ao PNLD do sexto a nono ano como base de análise, por ser a partir deste segmento

bilíngue da região de Curitiba/PR. Esta instituição de ensino oferece um currículo bilíngue desde a Educação Infantil até o nono ano do Ensino Fundamental. Neste currículo, os alunos do quinto ano têm nove aulas semanais de língua inglesa.

## 2. CONCEPÇÕES DE LÍNGUA SUBJACENTES À PRODUÇÃO DE MATERIAIS DIDÁTICOS

Vera Lúcia Menezes de Oliveira (2014), em artigo que versa sobre os desafios na produção de materiais didáticos para o ensino de línguas no ensino básico no Brasil, aponta que “enquanto o edital [do PNLD] estimula a criação de um material mais afinado com a língua em uso, muitos professores gostariam que o estudo gramatical fosse priorizado” (DE OLIVEIRA, 2014, p. 353), evidenciando como diferentes concepções de língua norteiam os atores envolvidos com a produção e utilização do livro didático.

Assim, de um lado, muitos professores têm preferência pelo ensino da língua enquanto “um sistema fechado, transparente e passível de estudo quando abstraída de seu uso social e ideológico” (JORDÃO, 2006, p. 02). Estes professores demonstram, portanto, entender língua como simples meio de comunicação ou como mero veículo de informação (BRASIL, 2015). De outro lado, os livros didáticos editados em consonância com os critérios do PNLD priorizam o ensino da língua em uso, ou seja, em linha com uma concepção de língua como construção histórica (BRASIL, 2015), o que “significa conceber o conhecimento como determinado social e linguisticamente.” (JORDÃO, 2006, p. 06)

Conforme apontado no Edital do PNLD 2017, o ensino de língua adicional deve “afastar-se de uma concepção que simplifica problemas, conflitos, divergências, para privilegiar o espaço de construção compartilhada de conhecimento, o entendimento

---

que se considera obrigatório o ensino de uma língua adicional e se estabelecem critérios para seleção de livros didáticos.

de que as manifestações de linguagem constituem práticas sociais atravessadas por sentimentos, valores e saberes profundamente atrelados a processos históricos de sociedades muito diversificadas.” (BRASIL, 2015, p. 49)

Portanto, quando se concebe o ensino da língua em uso, pensa-se, por exemplo, em materiais que apresentem manifestações de linguagem que circulam no mundo social e que sejam representativas de variadas comunidades que se comunicam em determinada língua. Busca-se, também, propor atividades que estimulem o desenvolvimento da capacidade de reflexão crítica por parte dos alunos, ou seja, os textos, por exemplo, não são utilizados apenas como pretexto para se ensinar regras gramaticais. Pretende-se, por fim, sistematizar conhecimentos da língua adicional por meio do estudo de ocorrências linguísticas em contextos discursivos, já que a língua “constrói discursos, produz efeitos de sentido indissociáveis dos contextos em que se constituem.” (BAKHTIN, 1988 *apud* JORDÃO, 2006, p. 07)

### 3. METODOLOGIA

O livro didático *Building Bridges* foi adotado em 2014 por uma escola bilíngue da região de Curitiba/PR como material didático para as aulas de língua inglesa do quinto ano do Ensino Fundamental. Tendo conhecido tal livro, fiquei interessada em investigar mais a fundo os princípios subjacentes às propostas pedagógicas adotadas no material em questão.

A partir de debates sobre os critérios do edital de convocação de editores para o processo de aquisição de livros didáticos a serem destinados aos alunos dos anos finais do ensino fundamental de escolas públicas federais, estaduais e municipais participantes do PNLD nas disciplinas já mencionadas, tornou-se oportuno avaliar se o livro em questão adequar-se-ia a três critérios do PNLD-2017, ou seja, se apresenta:

— Manifestações em linguagem verbal, não verbal e verbo-visual que circulam no mundo social, oriundos de diferentes esferas e suportes representativos de comunidades que se manifestam na língua estrangeira;

[...]

— Atividades de leitura comprometidas com o desenvolvimento da capacidade de reflexão crítica;

[...]

— Sistematização de conhecimentos linguísticos da língua estrangeira, a partir do estudo dos elementos linguísticos em contextos discursivos, de modo a valorizar a relação entre o seu conhecimento e a interpretação das manifestações em linguagem verbal, não verbal e verbo-visual, ultrapassando o nível da sentença isolada. (BRASIL, 2015, p. 50-51)

Esses critérios, de número cinco, oito e quatorze respectivamente no referido edital, foram selecionados por denotarem uma concepção de ensino de língua em uso, a qual adoto como referencial para esta análise.

O livro *Building Bridges* é composto por oito unidades temáticas denominadas: “*Journeys*”, “*Hidden forces*”, “*Play ball!*”, “*Family ties*”, “*The power of words*”, “*Exploring the senses*”, “*The world of plants*” e “*Wings*”. Cada uma destas unidades é composta por dois textos de gêneros diferentes (conto popular, lenda, fábula, mito, biografia, texto científico, informativo, entre outros). Na seção de pré-leitura, o aluno é estimulado a refletir sobre o contexto e o vocabulário associado ao tema, além de ser apresentado a uma estratégia de leitura ao final. Após os textos, há uma seção de revisão e prática com foco na compreensão do conteúdo e do vocabulário, e outra de extensão, onde são sugeridos temas de pesquisa ou atividades práticas para que os alunos aprofundem seus conhecimentos. Na sequência, há uma seção intitulada “*Connecting to Writing*”, onde um tópico de gramática e um de escrita são apresentados, bem como atividades de produção de texto. Por fim, há uma revisão dos conteúdos por meio de atividades que buscam vincular os dois textos lidos e de perguntas voltadas ao desenvolvimento da língua e do conteúdo. Antecedendo as oito unidades temáticas, há uma seção introdutória intitulada “*Getting started*”, na qual se propõe uma revisão de conceitos como números, letras, dias da semana, meses do ano, cores, formas, objetos, entre

outros. Ao final, o livro conta com uma seção de manuais e recursos. Para fins deste artigo, selecionou-se a primeira unidade — “*Journeys*” — como objeto de análise, sobre a qual passamos a dissertar.

#### 4. DISCUSSÃO E RESULTADOS

Os resultados da análise da referida unidade à luz de cada um dos três critérios selecionados serão apresentados separadamente, nos subtópicos a seguir.

##### 4.1. MANIFESTAÇÕES DE LINGUAGEM QUE CIRCULAM NO MUNDO SOCIAL E SEJAM REPRESENTATIVAS DE VARIADAS COMUNIDADES

Como bem apontado na seção “Princípios e critérios de avaliação para o componente curricular Língua Estrangeira Moderna (Espanhol e Inglês)” do PNLD 2017, “aprender uma língua estrangeira tem como um de seus princípios [norteadores] proporcionar o acesso a sentidos relacionados a outros modos de compreender e expressar-se no e sobre o mundo” (BRASIL, 2015, p. 49). Desta forma, compreende-se que manifestações de linguagem que circulam no mundo social (em oposição a enunciados/textos didatizados para fins de aquisição do código linguístico) favorecem o entendimento de que a língua é “ideológica, perpassada por relações de poder que ela mesma constrói; [...] [portanto há] marcas de determinações culturais nos textos que produzimos [...]” (JORDÃO, 2006, p. 07)

A unidade analisada apresenta apenas dois textos verbais autênticos<sup>5</sup>: um conto popular adaptado e um excerto de uma peça de teatro nele baseada, ambos intitulados “*Jewel in the Sand*”. Outros textos verbais utilizados na unidade têm o objetivo de

---

<sup>5</sup> De acordo com Telma Ferreira (2010, p. 19), citando Berber Sardinha, “um texto autêntico é aquele que não foi criado com a finalidade de ensinar língua, sendo que possui todos os defeitos e virtudes da vida real.”

transmitir o conhecimento de Estudos Sociais que trata do nomadismo. O primeiro texto, que aparece na seção intitulada “foco no conteúdo”, por exemplo, traz uma indicação de que “não-ficção dá informação verdadeira”<sup>6</sup> (WILEY, 2004, p. 38), o que denota uma filiação teórica estruturalista, na medida em que a realidade é concebida como algo exterior ao sujeito, implicando a existência de um mundo dado (JORDÃO, 2006). Ao se acreditar que a realidade é preexistente e exterior ao sujeito, “pressupõe-se também graus de aproximação e afastamento deste mundo único, concreto, ‘natural’ e, portanto, ‘verdadeiro’” (JORDÃO, 2006, p. 2). Esta estratégia didática de apresentar um conhecimento como supostamente verdadeiro não favorece a construção do conhecimento de forma compartilhada, alicerçado nos saberes prévios dos alunos e marcado por determinações culturais. Tampouco “proporciona o acesso a sentidos relacionados a outros modos de compreender e expressar-se no e sobre o mundo” (BRASIL, 2015, p. 49), como requerido no Edital do PNLD 2017.

Já as manifestações de linguagem não visual são, na sua grande maioria, imagens autênticas de grupos nômades. A unidade trata dos beduínos e dos nômades da Mongólia, além de apresentar as poucas tribos nômades existentes na América do Norte, como os Sioux.

Foi possível notar, também, que a unidade não conta com nenhum depoimento ou diálogo autêntico de comunidades nômades. Por exemplo, a atividade de escrita pede que o aluno imagine que a princesa do conto “*Jewel in the Sand*” tivesse um diário e pede que se leia um trecho deste. Como o trecho não tem qualquer menção de autoria e fonte, entende-se ser um texto adaptado/didatizado. Entretanto, poderia ter sido mais produtiva a seleção de trecho de um diário ou depoimento em jornal ou revista de algum membro de uma família real da atualidade, por exemplo, como sugestão para que o aluno escrevesse seu próprio registro de diário, conforme solicitado na atividade em questão.

---

<sup>6</sup> No original: “Non-fiction gives true information” (WILEY, 2004, p. 38, tradução da autora).

Apesar de o foco de análise ser a unidade inicial, uma rápida avaliação das demais unidades foi suficiente para verificar a inexistência de manifestações de linguagem representativas de variadas comunidades no livro como um todo. O que se tem são informações sobre outras comunidades, por exemplo, povos antigos, famílias em variados contextos, personalidades, etc., mas não manifestações de linguagem desses grupos. Da mesma forma, os textos autênticos nas demais unidades também se limitam aos do campo literário, como contos e peças, ou canções populares, oferecendo ao aluno poucas oportunidades de tomar contato com outras manifestações de linguagem que circulam no mundo social.

Desta forma, o livro *Building Bridges* parece apresentar baixo atendimento a este critério eliminatório específico, na medida em que não prioriza manifestações de linguagem que circulem no mundo social e que sejam representativas de variadas comunidades.

#### 4.2. DESENVOLVIMENTO DA CAPACIDADE DE REFLEXÃO CRÍTICA

Atividades de leitura comprometidas com o desenvolvimento da capacidade de reflexão crítica estimulam que o aluno reflita sobre maneiras de agir e pensar o mundo em situações e culturas diferentes, em comparação com a sua realidade, “de modo a perceber que o mundo é plural e heterogêneo e entender o papel de cada um como cidadão.” (BRASIL, 2015, p. 50)

A unidade analisada traz apenas um questionamento em linha com este pressuposto, quando aborda diferentes tipos de habitação utilizada pelos nômades, convidando o aluno a refletir e comparar os diferentes usos e funções destas habitações em relação aos da sua própria moradia. Todas as demais atividades priorizam o aprendizado do conteúdo, como, por exemplo, recontar a um colega o que o aluno aprendeu sobre os nômades; ou a aquisição do código linguístico, com



exercícios do tipo: a) complete as sentenças como o vocabulário estudado ou b) responda as perguntas com informações que podem ser retiradas do texto.

Há que se considerar também, tendo em vista que o livro é destinado a jovens “falantes estrangeiros”, que este se centra em temáticas neutras que não representam realidades mais próximas dos alunos, visto que seu público-alvo é composto de estudantes de todas as partes do mundo. Além do estudo dos povos nômades proposto na primeira unidade, têm-se os seguintes conteúdos nas demais unidades: guerra de Troia, história asteca e maia, povos sumerianos, escrita cuneiforme, sentidos dos animais, partes das plantas, fotossíntese, características familiares, mendelismo, terremotos, entre outros.

O livro em questão, portanto, parece não estimular o desenvolvimento da capacidade crítica dos alunos conforme requerido no Edital do PNLD 2017, já que se centra muito mais no conteúdo teórico (conhecimentos de ciências e estudos sociais) e na sistematização dos conhecimentos linguísticos.

#### 4.3. SISTEMATIZAÇÃO DE CONHECIMENTOS LINGUÍSTICOS EM CONTEXTOS DISCURSIVOS

No último critério eliminatório específico que se analisa neste artigo, a sistematização de conhecimentos linguísticos em contextos discursivos, o livro *Building Bridges* também apresenta oportunidades para melhor enquadrar-se neste critério, uma vez que as atividades de sistematização linguística não são propriamente contextualizadas. Na unidade objeto desta análise — *Journeys* — o tópico gramatical refere-se ao uso de artigos em inglês (“a” vs. “an” vs. “the”). Os exemplos estão relacionados à temática da unidade, porém, longe de estarem associados a contextos discursivos. Vejamos alguns exemplos de sentenças da parte explicativa:

*A princess lost **an** earring. (One princess lost one earring).*

[...]

*Ali found **the** earring. (Ali found the specific earring that the princess lost). (WILEY, 2004, p. 52, grifos do autor)*

Da mesma forma, na parte prática, é solicitado ao aluno que sublinhe o artigo em sentenças como as que seguem:

- *A sheik is a Bedouin leader.*
- *The Mongolian nomads are an Asian people.*

Por fim, na seção de revisão, um dos exercícios solicita ao aprendiz de língua estrangeira que nomeie os três artigos aprendidos na unidade (“*a*”, “*an*” e “*the*”) e que escreva três sentenças, utilizando-os.

Nota-se, portanto, que a temática da unidade (nomadismo) é utilizada apenas como pretexto para as atividades de sistematização linguística. Nenhum dos exercícios da unidade busca sistematizar os conhecimentos linguísticos como parte de contextos discursivos, de forma “a valorizar a relação entre o seu conhecimento e a interpretação das manifestações em linguagem verbal, não verbal e verbo-visual, ultrapassando o nível da sentença isolada.” (BRASIL, 2015, p. 51)

Alternativamente, tendo em vista o ensino contextualizado de língua, poderia ter sido solicitado ao aluno que analisasse o emprego dos artigos, tanto no conto popular como na peça teatral, contrastando-o com o uso em outras manifestações de linguagem, como depoimento ou diálogo.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, buscou-se analisar em que medida o livro *Building Bridges* atende a três dos 22 critérios eliminatórios específicos para o componente Língua Estrangeira

Moderna (Inglês e Espanhol) do PNLD 2017 — anos finais do Ensino Fundamental. Esses critérios foram selecionados por privilegiarem uma concepção de língua em uso. Ficou demonstrado que, apenas no critério que trata do estímulo ao desenvolvimento da capacidade de reflexão crítica do aluno, o livro atenderia, ainda que parcialmente, o requerido no Edital do PNLD 2017. Nos outros dois critérios, o referido livro não atenderia ao disposto no edital, por não apresentar manifestações de linguagem que circulam no mundo social e representam variadas comunidades, nem privilegiar a sistematização de aspectos linguísticos em contextos discursivos. Não poderia, portanto, ser adotado nas redes públicas de ensino no Brasil.

Ainda que seja um programa que “objetiva a escolha, aquisição e distribuição gratuita de livros didáticos para os alunos das escolas públicas do Ensino Fundamental” (KRIEGER, 2006, p. 236), e não para os alunos de escolas privadas, é possível afirmar, com base na análise dos três critérios eliminatórios selecionados, que o PNLD fornece parâmetros relevantes para a seleção de materiais didáticos que priorizem o ensino da língua em uso, constituindo-se, portanto, em referencial apropriado também para escolas da rede privada de ensino que visem ao ensino contextualizado de línguas.

Por fim, visando a ampliar esta análise inicial, futuras pesquisas podem investigar em que medida este mesmo livro atende a outros critérios eliminatórios que privilegiem a língua em uso dentre os 22 estabelecidos no edital do PNLD, ou tomar como objeto o manual do professor do referido volume, a fim de analisar a concepção de língua incorporada nas orientações pedagógicas oferecidas ao professor.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. MEC-SEB. *Guia de livros didáticos: PNLD 2017 — Língua Estrangeira Moderna*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2015. Disponível em:

<http://www.fnde.gov.br/programas/programas-do-livro/consultas/editais-programas-livro/item/6228-edital-pnld-2017>. Acesso em: 13 out. 2017.

DE OLIVEIRA, Vera Lúcia Menezes. Os desafios na produção de materiais didáticos para o ensino de língua no ensino básico. In *Revista (Con)textos Linguísticos*, v. 8, n. 10.1, 2014, p. 344-357. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/8367/5940>. Acesso em: 14 jun. 2017.

FERREIRA, Telma de Lurdes S. B. *Linguística de corpus e autenticidade de livros didáticos: o caso do português como língua estrangeira (PLE)*. Dissertação (Mestrado em Linguística aplicada). 192 p. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

KRIEGER, Maria da Graça. Políticas públicas e dicionários para escola: o Programa Nacional do Livro Didático e seu impacto sobre a lexicografia didática. In *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 18, p. 235-252, abr. 2006. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6950/6458>. Acesso em: 22 jan. 2018.

JORDÃO, Clarissa Menezes. O Ensino de Línguas Estrangeiras: de código a discurso. In VAZ BONI, Valéria. *Tendências Contemporâneas no Ensino de Línguas*. União da Vitória: Kaygangue, 2006, p. 26-32.

LEFFA, Vilson J.; IRALA, Valesca B. O ensino de outra(s) língua(s) na contemporaneidade: questões conceituais e metodológicas. In LEFFA, V. J.; IRALA, V. B. (Orgs.). *Uma espiadinha na sala de aula: ensinando línguas adicionais no Brasil*. Pelotas: Educat, 2014, p. 21-48. Disponível em: [http://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/03\\_Leffa\\_Valesca.pdf](http://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/03_Leffa_Valesca.pdf). Acesso em: 10 jun. 2017.

TILIO, Rogério. O Papel do Livro Didático no Ensino de Língua Estrangeira. In *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Vol. VII, N. XXVI, Jul-Set 2008, p. 117-144. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/view/33/71>. Acesso em: 05 jun. 2017.

WILEY, Kaye. *Building bridges*. White Plains: Pearson Education, 2004.

Recebido em: 27/02/2018

Aceito em: 18/03/2018

# LETRAMENTO CRÍTICO: ATIVIDADES DE LEITURA EM INGLÊS PARA FINS ACADÊMICOS

## *CRITICAL LITERACY: READING ACTIVITIES IN ENGLISH FOR ACADEMIC PURPOSES*

Sofia Uberti Yamin<sup>1</sup>

Maíra da Silva Otaran<sup>2</sup>

**RESUMO:** Analisamos uma unidade de livro didático (LD) de leitura em inglês para fins acadêmicos com o propósito de identificar perspectivas de aprendizagem que norteiam as atividades de leitura de artigos acadêmicos e se elas promovem letramento crítico. Investigamos marcadores linguísticos nas instruções das atividades com base na Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014) e nas capacidades de leitura (ROJO, 2004). Resultados indicam que as atividades são subsidiadas pela concepção cognitiva de aprendizagem. Concluimos que atividades que ensejem o letramento crítico podem ser melhor exploradas.

Palavras-chave: letramento crítico; livro didático; artigos acadêmicos.

**ABSTRACT:** This study aims to analyze one unit of an academic reading book in English for academic purposes. We aim to identify which perspectives of learning guide the reading activities of academic articles and if they promote critical literacy. We investigated linguistic markers in the instructions of the activities based on the Systemic-Functional Grammar (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014) and on reading abilities (ROJO, 2004). Results indicate that the activities are subsidized by the cognitive conception of learning. We conclude that activities which lead to critical literacy can be better explored.

Keywords: critical literacy; textbook; research articles.

---

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

<sup>2</sup> Mestranda, UFSM.

## 1. INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, vários pesquisadores pensaram em abordagens pedagógicas para o ensino de línguas que promovam a reflexão crítica e a participação mais ativa do aluno na sociedade. Lev Vygotsky defende que, para que a aprendizagem ocorra de forma legítima, é importante considerar o contexto social, bem como o momento cultural e histórico (NEWMAN; HOLZMAN, 1993). A perspectiva sociocultural é voltada ao papel da cultura e da linguagem na constituição do sujeito. Assim, a linguagem é estruturada pela atividade e pelas nossas ações no mundo (TICKS, 2008). Ao considerar a linguagem como prática social, entender a rede de gêneros discursivos que permeiam essas práticas auxilia num ensino contextualizado — localizado cultural e historicamente.

Com o propósito de localizar o estudante em seu contexto e promover uma leitura de texto e de mundo mais crítica, a pedagogia de gêneros, perspectiva que toma como base a teoria sociocultural de Vygotsky, traz um olhar para as práticas sociais do indivíduo como ponto de partida para a compreensão da materialização dessas práticas sociais nos gêneros discursivos (MOTTA-ROTH, 2006a).

Considerando o livro didático (LD) como uma das ferramentas utilizadas em sala de aula para o ensino de línguas, este trabalho tem como objetivo investigar as atividades referentes a uma das quatro unidades de um livro didático de leitura para fins acadêmicos — Unidade 3: Leitura de artigos acadêmicos — com vistas a identificar qual(ais) perspectiva(s) de aprendizagem norteia(m) as atividades didáticas voltadas para a leitura das seções do Artigo Acadêmico. Nesse sentido, este estudo propõe uma análise reflexiva sobre o uso do LD no ensino de leitura acadêmica como uma ferramenta para promover o pensamento crítico.

Este trabalho se alinha aos nossos projetos de dissertação de Mestrado<sup>3</sup> que estão em andamento, os quais buscam, dentre outros objetivos, investigar a organização retórica das seções de Resultados, Discussão e Conclusão de artigos acadêmicos das áreas da Estatística e da Agronomia, com a finalidade de subsidiar o ensino de leitura e escrita de artigos acadêmicos em língua inglesa. Assim, a investigação de atividades da unidade referente à leitura de artigos acadêmicos do LD, neste trabalho, poderá colaborar futuramente com propostas de materiais didáticos nas áreas específicas que estão sendo investigadas nos projetos de Mestrado.

A seguir, apresentamos uma revisão de literatura que discute teorias sobre o processamento de leitura, perspectivas sociais e letramento crítico, adotadas no ensino de leitura. Na sequência, apresentamos o universo de análise do *corpus* e os procedimentos para a análise dos dados seguido dos resultados da análise, bem como a interpretação e explicação dos mesmos, momento em que propomos adaptações de atividades com vistas a promover o letramento crítico. Por fim, apresentamos as considerações finais acerca das reflexões deste estudo.

## 2. PERSPECTIVAS DE ENSINO E APRENDIZAGEM

### 2.1. PERSPECTIVA COGNITIVISTA

Diversas perspectivas de aprendizagem foram desenvolvidas ao longo das décadas, cada uma se adaptando às novas descobertas científicas relacionadas ao pensamento humano. Uma dessas perspectivas é o cognitivismo, idealizado por Noam Chomsky na década de 1970, o qual ainda tem sido focado em livros didáticos por se tratar de uma abordagem que se preocupa com o estudo de estruturas mais profundas da língua (BROWN, 2007). O cognitivismo se interessa pelos processos cognitivos, ou

---

<sup>3</sup> As pesquisas de mestrado estão em andamento e são um recorte do projeto guarda-chuva *Análise crítica da multimodalidade: ciência da linguagem para os multiletramentos* (HENDGES, 2017), sob orientação da prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Graciela Rabuske Hendges.

seja, pelas relações entre conhecimento e mente, organização da memória e estrutura mental. Noam Chomsky (2006) defende a ideia de que a linguagem é inata ao homem, afirmando que existe um “órgão linguístico” e, a partir disso, o sujeito é visto como um ser racional e senhor de sua aprendizagem. Essa perspectiva considera as competências universais para a compreensão de linguagem, sem focar no processo de aprendizagem e nas atividades culturais em que o aluno está engajado. (STETSENKO; ARIEVITCH, 2013)

A partir dessa concepção cognitivista, pelo menos duas abordagens para o ensino de línguas podem ser destacadas como exemplo: a Abordagem Natural, na qual o sujeito aprende a partir de situações pouco modeladas, considerando que o discurso emerge em sala de aula propiciando um ambiente comunicativo próprio para a aquisição da linguagem, ao invés da análise da mesma (BROWN, 2007); e a Abordagem Comunicativa, na qual a segunda língua é ensinada a partir de estruturas pré-selecionadas e pré-estruturadas, resultando em sua aprendizagem. (TICKS, 2008)

A perspectiva cognitivista subsidia atividades em livros didáticos para fins acadêmicos devido à necessidade de existirem atividades que explorem as estruturas da língua e que promovam o raciocínio lógico e o entendimento conceitual do aluno (STETSENKO; ARIEVITCH, 2013). Os processos cognitivos de leitura foram teorizados por pesquisadores como Goodman, Smith, Gough, Gabe, Eskey e Rumelhart (SILVEIRA, 2005). Com o objetivo de descrever a interação entre leitor e textos, eles propuseram modelos que descrevem o que acontece no processo de leitura, por exemplo, processos como o *bottom-up*, o *top-down* e o interativo. (AEBERSOLD; FIELD, 1997)

O modelo *bottom-up*, também chamado de ascendente, explica que tal processamento de leitura é centrado no texto, ou seja, se concentra no processo de decodificação. Esse processo se caracteriza pela identificação de letras, palavras e sentenças do texto de forma que o leitor construa sentido a partir de elementos léxico-gramaticais (MARCUIZZO, 2004; SILVEIRA, 2005). Um exemplo de processamento



*bottom-up* pode ser representado em uma atividade didática na qual o professor forneça aos alunos títulos de seções de um texto, por exemplo, de artigos acadêmicos, de forma desordenada e então peça a eles que agrupem os títulos das seções com os parágrafos referentes às informações das seções. Nesse exemplo, o leitor estabelece “relações entre as sentenças a fim de obter uma representação integrada do conteúdo do texto.” (MARCUIZZO, 2004, p. 04)

Neste processo de leitura, conforme o modelo *bottom-up*, o leitor constrói sentido ao reconhecer as estruturas, sendo que o reconhecimento do texto vai progredindo de forma crescente a partir de unidades específicas (letras e palavras) para unidades gerais (sentenças) (SILVEIRA, 2005). Esse modelo apresenta uma perspectiva estruturalista da linguagem, na qual o leitor pode se prender somente à forma, extraíndo significado de maneira automática a partir de fragmentos que compõem o texto, de modo a não perceber como o processo de leitura ocorre. (AEBERSOLD; FIELD, 1997)

Ao contrário do modelo ascendente de leitura, em que o foco se dá na decodificação de estruturas lexicais e semânticas, o modelo *top-down*, ou descendente, é caracterizado por centrar-se no leitor. Ou seja, o leitor acessa as suas experiências prévias de modo a fazer previsões acerca do conteúdo do texto (MOTTA-ROTH, 1991; SILVEIRA, 2005). Por exemplo, o leitor prevê o conteúdo do texto a partir de textos não verbais — tais como tabelas e gráficos que o acompanham — e textos verbais — tais como títulos, subtítulos e fonte do texto (MARCUIZZO, 2004) — a fim de fazer previsões para identificar informações acerca do conteúdo do texto a partir de seu conhecimento de mundo.

Nesse processo de leitura, o leitor ativa experiências prévias que estão relacionadas com o contexto daquele texto ou outro semelhante, isto é, ele constrói significado de informações que não estão escritas no texto (MOTTA-ROTH, 1991). O leitor baseia suas expectativas, ou seja, previsões em relação ao tópico do texto, nesse

conhecimento que ele já possui para então criar formas de significação do texto (AEBERSOLD; FIELD, 1997). Uma estratégia frequentemente utilizada nesse processamento de leitura é o *skimming*, o qual consiste em uma leitura rápida em busca do tema do texto para descobrir sobre o que se trata. (SILVEIRA, 2005)

Os modelos ascendente e descendente participam da formação de uma terceira abordagem, chamada de modelo interativo (AEBERSOLD; FIELD, 1997). Esse modelo leva em consideração que o ato de ler se efetiva na interação entre o leitor e o texto (SILVEIRA, 2005). A partir da fundamentação de que o conhecimento prévio, integrado às formas linguísticas — tais como fonemas, sentenças, etc. —, ativará o processo de construção de sentidos, pressupõe-se que o leitor tenha um papel ativo nesse processo, ou seja, que o leitor se torna ativo ao processar e atribuir significado àquilo que está escrito.

Nesse processamento de leitura, o contexto social é levado em consideração, uma vez que o leitor acumula uma bagagem de conhecimento sobre determinado assunto a partir de cada texto que é lido, compondo seu conhecimento de mundo, o que o leva a entender o texto de forma mais efetiva e significativa (MOTTA-ROTH, 1991). Com isso, é possível perceber que “a compreensão em leitura é um processo interativo entre texto e conhecimento de mundo de cada um ativado no momento de leitura” (p. 07).

## 2.2. PERSPECTIVA SOCIOCULTURAL

A concepção sociocultural de aprendizagem tem Vygotsky como idealizador, e considera o social como inerente à atividade humana. A linguagem passa a ser vista não apenas como estruturadora da atividade humana, mas também como estruturada por ela. (TICKS, 2008)

Nos últimos vinte anos, surgiram abordagens de ensino visando a concepção sociocultural de aprendizagem. Uma dessas concepções é a pedagogia de gêneros, que

busca explorar a linguagem dentro de seu contexto de produção, mostrando como a linguagem está constituída nas atividades sociais, nos papéis sociais em contextos situados e em relações interpessoais (MOTTA-ROTH, 2006a). Portanto, pensar a linguagem em contextos situados de produção e consumo é pensar a linguagem como gênero. (MOTTA-ROTH, 2006b; MOTTA-ROTH, 2008)

Ao pensar a linguagem como gênero, estamos pensando em instâncias de práticas sociais com organização retórica relativamente estável, situadas em contextos específicos e atravessadas por discursos de várias ordens (MOTTA-ROTH, 2008). Nesse sentido, faz-se necessária uma pedagogia de ensino de leitura que explore todos os aspectos sociais, contextuais e discursivos presentes em um gênero. Assim, uma abordagem que promova a leitura crítica colabora para que esses aspectos presentes nos gêneros sejam explorados em sala durante a aula.

### 3. LETRAMENTO CRÍTICO

Promover o pensamento crítico é preparar o aluno para refletir sobre a leitura que faz do mundo e para se posicionar diante dela. A leitura crítica implica mais do que a decodificação do texto, realizada por meio de uma leitura superficial. Ela enseja a participação ativa do leitor para discutir com o texto, interpretar discursos, questionar as ideologias e os propósitos e se posicionar diante disso. Segundo a pesquisadora Désirée Motta-Roth (2008), a leitura crítica “implica a percepção das relações entre texto e contexto e conecta a experiência individual às experiências sociais e às condições sócio-históricas de produção, distribuição e consumo dos textos na sociedade” (MOTTA-ROTH, 2008, p. 243). Assim, o ensino de leitura crítica pode encorajar o aluno a engajar-se nas práticas letradas, uma vez que o aluno que lê criticamente busca entender o texto como um todo, estabelece relações com o

contexto, visa entender as funções e enunciados das tarefas propostas em conexão com as práticas sociais.

O ensino de leitura crítica tem como objetivo “equipar os alunos com ferramentas teóricas e analíticas que lhes permitam desconstruir os discursos aos quais um determinado texto pertence” (FIGUEIREDO, 2008, p. 170) para que ele possa atuar e se posicionar no mundo. Dessa forma, ler criticamente pressupõe a reflexão do aluno sobre as relações sociais de poder, as ideologias e as diferentes visões de mundo que perpassam o texto.

#### 4. O LIVRO DIDÁTICO NO ENSINO DE LEITURA ACADÊMICA

O ensino reflexivo promove a conscientização do professor e do aluno quanto à aprendizagem e quanto a si próprio e seu papel no mundo. Para tanto, esse ensino depende de um material didático que explore gêneros textuais relevantes para o desenvolvimento das habilidades de letramento, em conjunto com uma proposta de sequência de atividades que proporcionem o envolvimento do aluno de forma atuante e reflexiva nas práticas sociais. (SCHLATTER, 2009)

O LD serve como instrumento em sala de aula, com a função de facilitar o processo de ensino e aprendizagem. No ensino de leitura acadêmica, o LD busca facilitar o processo de leitura de gêneros acadêmicos a partir de atividades que promovam não apenas a compreensão do texto, mas também a reflexão e a interpretação acerca do tópico proposto em conexão com suas práticas sociais, considerando seu contexto de prática.

Atividades de leitura crítica devem estar de acordo com a “natureza social do uso da linguagem” (SCHLATTER, 2009, p. 14) e não apenas levar o aluno a construir conhecimento de tal forma que os novos conhecimentos adquiridos sejam incorporados aos já existentes, sendo assim transformados para estabelecer novos

sentidos. Elas devem também promover a transformação social do aluno por meio de tarefas que o façam questionar o texto. Exemplos de tarefas em atividades de leitura acadêmica que promovem o pensamento crítico podem ser relacionadas à avaliação da autenticidade e veracidade dos textos com vistas a orientar o aluno à formulação de uma opinião própria. Além disso, as tarefas podem ser também a reflexão sobre o ponto de vista do autor; identificação do nível de persuasão presente no texto a fim de formular diferentes formas pelas quais esse texto poderia ser escrito, conforme suas experiências pessoais, considerando seus contextos de prática e diferenças culturais (CERVETTI; PARDALES; DAMICO, 2001).

A partir desse contexto de uma abordagem crítica aos gêneros textuais, a seção a seguir apresenta os critérios de escolha do *corpus*, bem como os procedimentos de análise adotados para a investigação das atividades de leitura.

## 5 METODOLOGIA

### 5.1 UNIVERSO DE ANÁLISE

O *corpus* desta pesquisa é composto por atividades de leitura em língua inglesa da unidade 3, intitulada “Lendo Artigos Acadêmicos”, do livro *Leitura em Inglês: Gêneros Acadêmicos* (RADÜNZ, et al, 2015). Esse livro didático (LD) está na sua 3ª edição, de 2015, e foi produzido pelo Projeto Línguas no Campus (LINC), vinculado ao Laboratório de Pesquisa e Ensino de Leitura e Redação (LabLeR), da Universidade Federal de Santa Maria, RS. Ele oferece atividades que buscam desenvolver as habilidades de leitura em língua inglesa com foco no registro acadêmico e aborda os seguintes gêneros acadêmicos: resumo acadêmico, artigo acadêmico e resenha.

O LD *Leitura em Inglês: Gêneros Acadêmicos* foi selecionado para compor o *corpus* a partir dos seguintes critérios: livro didático que propõe o ensino de leitura de gêneros acadêmicos e disponibilidade de acesso para consulta e avaliação.

Quanto à organização do LD, ele possui 04 unidades estruturadas da seguinte maneira: Unidade 1 refere-se ao ensino de estratégias de leitura em inglês como língua estrangeira; Unidade 2 refere-se à leitura do gênero resumo acadêmico; Unidade 3 refere-se à leitura do gênero artigo acadêmico; e Unidade 4 refere-se à leitura de resenhas acadêmicas.

Para este trabalho, selecionamos a Unidade 3 por se alinhar às nossas pesquisas de Mestrado sobre a investigação da organização retórica de artigos acadêmicos e, além disso, pela grande demanda de alunos de graduação e pós-graduação que buscam os cursos oferecidos pelo LINC sobre a leitura de artigos científicos. Essa unidade se chama “Lendo Artigos Acadêmicos” e está subdividida em quatro subunidades: Lendo a Introdução de um AAE<sup>4</sup>; Lendo a Metodologia de um AAE; Lendo os Resultados de um AAE e Lendo a Discussão de um AAE.

## 5.2 CATEGORIAS DE ANÁLISE

O presente estudo se propõe a analisar as atividades de leitura indicadas na unidade referente à leitura do gênero acadêmico do LD para fins acadêmicos (Unidade 3). Para tanto, consideramos duas categorias analíticas para esta investigação: a) identificação de marcadores linguísticos nas instruções das atividades com base na Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday e Matthiessen (2014) e b) análise das atividades com base nas capacidades de leitura propostas por Rojo (2004).

A abordagem teórico-metodológica da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) (HALLIDAY, 1989) propõe uma análise com ênfase na léxico-gramática, configurando-se como “uma teoria de reflexão e de ação sobre diferentes manifestações da linguagem em contextos de uso” (SILVA; SPINDOLA, 2013, p. 267). A linguagem desempenha três funções fundamentais, que são realizadas por meio de um sistema léxico-gramatical, chamadas por Halliday de metafunções. A Gramática Sistêmico-

---

<sup>4</sup> Apresentamos aqui a sigla AAE que se refere ao “Artigo Acadêmico Experimental”.

Funcional (GSF) (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004; 2014) é uma ferramenta analítica que oferece recursos metalinguísticos — ideacional, interpessoal e textual<sup>5</sup> — que auxiliam na análise linguística do discurso. A partir dessas três metafunções, é possível investigar as escolhas léxico-gramaticais, ou seja, elementos da semântica e da sintaxe, feitas em um determinado contexto, e os possíveis significados que podem estar presentes.

Para esta análise, enfocaremos nos elementos ideacionais através da análise da transitividade, ou seja, nos processos presentes nas instruções das atividades que se caracterizam como os comandos para os alunos fazerem as tarefas. Além disso, consideraremos as capacidades de leitura propostas por Roxane Rojo (2004), que são: decodificação do texto; compreensão do texto; interação entre leitor e autor; e apreciação e réplica do leitor em relação ao texto.

### 5.3 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Os seguintes procedimentos foram utilizados para a análise das atividades de leitura para fins acadêmicos da Unidade 3 do livro didático:

1. Leitura da apresentação do LD a fim de identificar a(s) perspectiva(s) de ensino e aprendizagem que os autores podem apresentar como subjacentes ao material.
2. Descrição das atividades que compõem o *corpus* (Unidade 3 do LD) em termos de tarefa proposta por meio da identificação da estrutura da atividade em relação aos objetivos e procedimentos demandados, bem como a engenharia dos

---

<sup>5</sup> Segundo Halliday e Matthiessen (2014), a metafunção ideacional permite um olhar para a ação e experiência através da análise do sistema de transitividade. A interpessoal, por sua vez, permite um olhar para as relações entre os participantes através da identificação do sistema de modo e modalidade. A textual permite um olhar para a oração como mensagem, através da identificação da organização do texto e sua coesão.

exercícios como, por exemplo, a organização das atividades com uso de tabelas ou itens.

3. Análise dos enunciados das atividades com base na GSF e capacidade de leitura em busca de elementos textuais que permitam a identificação de princípios pedagógicos de leitura que subjazem essas atividades.

4. Descrição das atividades que promovem leitura crítica e identificação de atividades com potencial para leitura crítica por meio da análise de elementos textuais que remetem ao ensino reflexivo como, por exemplo, que orientam o aluno a produzir o sentido do texto; fazer uma reflexão acerca dos participantes dos gêneros; desvendar o objetivo comunicativo do texto; identificar a estrutura textual do gênero; perceber a relevância do assunto, as marcas de avaliação e os pontos de vista representados no texto.

5. Sugestão de adaptação de atividades com potencial para leitura crítica a partir de pesquisas prévias que reportam análise de material didático a fim de promover letramento crítico. (MOTTA-ROTH, 2006b; SCHLATTER, 2009; ROJO, 2004)

## 6. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Foram analisadas 36 atividades de leitura acadêmica na unidade que compõe o *corpus* deste trabalho. Verificamos que elas apresentam um grande potencial para que discussões sob uma perspectiva crítica sejam conduzidas. Percebemos que as atividades parecem ser subsidiadas sob uma perspectiva voltada ao social e ao contexto de situação do aluno. Contudo, as instruções das tarefas parecem não estar tão claras para que uma leitura crítica, de acordo com a literatura apresentada nesse artigo, seja realmente apresentada sem que o/a professor/a precise conduzir a discussão.



## 6.1 APRESENTAÇÃO DO LIVRO

Ao ler o prefácio do LD, verificamos que o material apresenta uma concepção social de ensino e aprendizagem que foi adotada pensando no público-alvo do material didático (alunos de graduação e pós-graduação de qualquer área disciplinar da UFSM). Nesse sentido, o LD enseja que o aluno reflita sobre seu processo de leitura de forma consciente, de maneira que as estratégias e informações linguísticas estudadas em sala de aula sejam aplicadas a novas situações de leitura em seus contextos de estudos e pesquisa. Assim, o LD foi elaborado com base em pesquisas prévias da organização retórica dos gêneros acadêmicos estudados em cada unidade, possibilitando que as atividades possam explorar de forma comparativa o conhecimento de elementos retóricos e linguísticos do artigo acadêmico em suas áreas disciplinares.

Dessa forma, o prefácio apresenta que a abordagem pedagógica adotada no LD “busca refletir uma concepção de linguagem como sendo funcional e indissociável do seu contexto” (RADÜNZ, et al., 2015, s.p.). No entanto, o LD parece não apresentar como subsídio teórico o letramento crítico ou a perspectiva sociocultural na elaboração das atividades, embora percebamos que ele foi pensado com o intuito de desenvolver o pensamento reflexivo do aluno, uma vez que os autores do LD consideram que “através da linguagem é possível perceber visões de mundo, identidades e representações sociais e culturais, bem como intervir no mundo, ocasionando mudanças sociais.” (RADÜNZ, et al., 2015, s.p.)

## 6.2 A CONCEPÇÃO COGNITIVISTA EM ATIVIDADES DE LEITURA

A análise da apresentação das 36 atividades da Unidade 3 do LD em leitura acadêmica mostrou que a perspectiva cognitiva subjaz a maioria das atividades de leitura para fins acadêmicos, como pode ser observado no exemplo da Figura 1, retirado da subunidade “Lendo a Introdução de um AAE”. Nesse exemplo, as

atividades suscitam levantamento de conhecimento prévio dos alunos (*schemata*<sup>6</sup>) em relação à organização retórica típica da seção nas suas áreas de pesquisa. Elas ainda estimulam a previsão de informações na seção e a investigação da prática de leitura dos alunos. Essas atividades de levantamento de conhecimento prévio do aluno localizam-se no início de cada subunidade, constituindo as atividades de pré-leitura. (MOTTA-ROTH, 2008; ROJO, 2004)

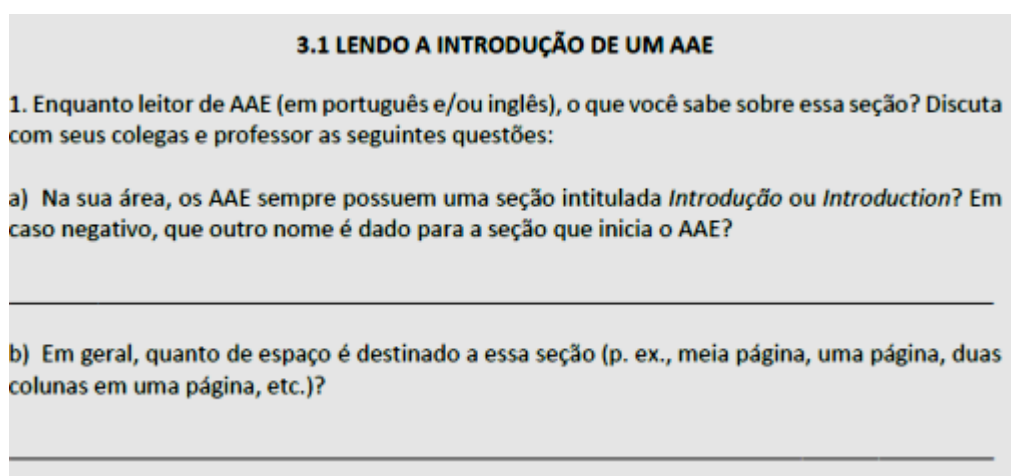


FIGURA 1 — EXEMPLO DE ATIVIDADE DE PRÉ-LEITURA DE PERSPECTIVA COGNITIVA.

Fonte: RADÜNZ, et al, 2015, p. 26.

As atividades que ativam o conhecimento prévio do aluno em relação ao gênero discursivo são necessárias a fim de contextualizar o texto que será lido e preparar o aluno a agir como um analista do texto (SCHLATTER, 2009). Essas são atividades necessárias para que o aluno inicie o processo de construção de conhecimento referente ao tema que será estudado.

O exemplo na Figura 2 mostra uma atividade que propõe a leitura do *layout* e a identificação de palavras-chave no texto com vistas a identificar a seção do artigo

<sup>6</sup> “Estrutura cognitiva que organiza significativamente vários conceitos inter-relacionados com base em experiências anteriores.” (MARCUSOZZO, 2004, p. 04)

acadêmico à qual essas imagens pertencem. Nessa atividade, tanto a linguagem verbal, quanto a visual, são consideradas.

3. Analise os recortes abaixo retirados de diferentes seções de diferentes AAE e marque aqueles que fazem parte da seção de *Resultados*. Circule as pistas da linguagem que ajudaram você nesta identificação.

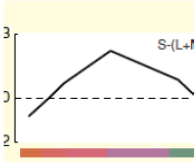
<p>We obtained hue preference curves by plotting for each of 18 light standard hues the proportion of trials on which it was preferred (Figure 1). We found that hue preference curves do not vary significantly for different lightness and saturation levels (Figure 2 and the Supplemental data). The r</p>	<p>All four students presented completed, quantitative posters reflected the elements of the basic framework. This set up a very explicit template from the content of the student based her research projects on systematic</p>	<table border="0"> <tr><td>60</td><td>1.32</td><td>2.90</td><td>1.41</td></tr> <tr><td>36</td><td>1.55</td><td>2.50</td><td>1.47</td></tr> <tr><td>26</td><td>1.65</td><td>4.11</td><td>1.65</td></tr> <tr><td>89</td><td>1.46</td><td>4.57</td><td>1.61</td></tr> <tr><td>68</td><td>1.44</td><td>2.87</td><td>1.47</td></tr> <tr><td>63</td><td>1.82</td><td>3.02</td><td>1.90</td></tr> </table>	60	1.32	2.90	1.41	36	1.55	2.50	1.47	26	1.65	4.11	1.65	89	1.46	4.57	1.61	68	1.44	2.87	1.47	63	1.82	3.02	1.90
60	1.32	2.90	1.41																							
36	1.55	2.50	1.47																							
26	1.65	4.11	1.65																							
89	1.46	4.57	1.61																							
68	1.44	2.87	1.47																							
63	1.82	3.02	1.90																							
	<p>team size has also grown each year. On average, the number of authors per paper in the social sciences papers are written in pairs. Unlike the other areas of research, single authors still produce over 90% of the papers in the arts and humanities. Nevertheless, there is a significant trend toward teams in arts and humanities (<math>P &lt; 0.001</math>). Lastly, patents also show a strong trend toward teams. Although these data are on a shorter time scale (1975–2000), there is a similar annualized increase in the proportion of teamwork. Average team size has risen from 1.7 to 2.3 inventors per patent, with the</p>	<p>examining the scree plot. Scale items were generally grouped by factor of highest loading (see Table 2). For the total sample, three factors emerged and accounted for 34% of the variance. Factor 1 (alien visitation and cover-up) comprised items</p>																								

FIGURA 2 — EXEMPLO DE ATIVIDADE DE PRÉ-LEITURA DE PERSPECTIVA COGNITIVA.

Fonte: RADÜNZ, et al, 2015, p. 46.

O uso dessas atividades de leitura com foco no levantamento de conhecimento prévio, de leitura periférica ou de identificação de palavras-chave é importante numa sequência didática. As atividades, embora não promovendo a leitura crítica, são voltadas para a investigação do gênero acadêmico com vistas a promover as habilidades de leitura do aluno quanto a esse gênero, que é o propósito do LD. Porém, elas enfocam apenas as capacidades de compreensão do texto baseadas em estratégias.

As demais atividades das subunidades (leitura e pós-leitura) seguem, via de regra, o mesmo padrão de modelagem cognitivista. Todavia, identificamos algumas atividades com potencial para leitura crítica, as quais serão apresentadas na próxima seção, juntamente com sugestões de complementação destas a partir de um viés reflexivo.

### 6.3 ATIVIDADES PARA PROMOVER LEITURA CRÍTICA

Ao analisar todas as 36 atividades de leitura da Unidade 3, constatamos que nenhuma delas parece promover a leitura crítica, pois oferecem recursos para o aluno entender o contexto de publicação — por meio da identificação da fonte de publicação e do(s) autor(es) e da organização retórica do gênero, através da análise das pistas linguísticas para a identificação das seções —, porém não ensejam a reflexão do aluno acerca da produção, distribuição e consumo desse gênero.

No entanto, percebemos que há um grande potencial para que algumas dessas atividades promovam a leitura crítica. Por exemplo, após a leitura do texto, pode ser proposta uma atividade que estimule a reflexão e o posicionamento crítico referente ao que foi lido, por meio de instruções que encorajem o aluno a perceber o conteúdo do texto em relação às práticas sociais (por exemplo, identificação dos participantes e das relações estabelecidas entre eles e o posicionamento do autor). O exemplo na Figura 3 mostra uma atividade com potencial para leitura crítica (retirado da subunidade “Lendo a Discussão de um AAE”).

4. Verifique quais dos movimentos típicos apresentados na página anterior estão presentes nessas seções nos artigos “1” e “2”.

FIGURA 3 — EXEMPLO DE ATIVIDADE COM POTENCIAL PARA LEITURA CRÍTICA.

Fonte: RADÜNZ, et al, 2015, p. 53.

No exemplo acima, a atividade pede somente a identificação da organização retórica nos artigos acadêmicos trabalhados em sala de aula, mas não promove reflexão acerca do contexto de publicação ou traz para o contexto do aluno. Assim, pensamos que atividades que desafiem o aluno a, primeiro, compreender quais movimentos retóricos estão presentes e porquê e, segundo, transpor esse conhecimento à sua área de pesquisa são necessárias para promover a criticidade e a

capacidade reflexiva do aluno. Nesse sentido, propomos uma adaptação a esse modelo de atividade cognitiva com vistas a promover a leitura crítica (Figura 4).

4. Verifique quais dos movimentos típicos apresentados na página anterior estão presentes nessas seções nos artigos “1” e “2”.
- Quantos movimentos você identificou? Quais são eles?
  - Os movimentos retóricos estão na ordem apresentada na seção *Dica*? Em caso negativo, tente explicar as razões para os artigos não seguirem essa ordem.
  - Como se dá a organização retórica da *Discussão* em sua área? Ela segue o padrão retórico apresentado anteriormente? Analise o seu AAE e discuta com seus colegas os resultados encontrados.

FIGURA 4 — PROPOSTA DE AMPLIAÇÃO DE ATIVIDADE DE LEITURA PARA PROMOÇÃO DE LEITURA CRÍTICA.

Fonte: As autoras.

Após as atividades de pré-leitura e leitura, como, por exemplo, atividades que apresentam tarefas de delimitação do campo semântico do texto e da identificação de informações específicas — atividades típicas de reconhecimento do texto — pode-se propor uma reflexão sobre os significados no texto com o objetivo de promover o pensamento crítico. O exemplo na Figura 5 apresenta uma atividade cuja tarefa é identificar os verbos modais e seus significados nos textos fornecidos pelos exercícios. A tarefa parece ser complexa, porém, ela poderia ser reestruturada a fim de promover a reflexão do aluno acerca das diferenças de sentido que, a partir de diferentes escolhas, a mensagem do texto pode apresentar.

8. Agora, leia a sessão *Comment* do artigo “1” e *Discussion* do artigo “2” e identifique quais verbos modais são utilizados e quais são seus significados. Em seguida, realize a mesma atividade com a sessão correspondente à Discussão do artigo da sua área.

1	2	Artigo da sua área

FIGURA 5 — ATIVIDADE DE LEITURA. Fonte: RADÜNZ, et al, 2015, p. 56.

A atividade apresentada previamente está ao final da Unidade 3 e, por isso, poderia ser melhor estruturada, uma vez que atividades de pós-leitura deveriam explorar aspectos críticos (MOTTA-ROTH, 2008). A fase de pós-leitura é o momento de estabelecer relações do texto com suas condições de produção e consumo, portanto, são comuns tarefas de identificação do ponto de vista do autor, sobre a reflexão referente ao nível de persuasão e sobre a opinião do aluno diante do assunto tratado e do ponto de vista identificado.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise das atividades de leitura para fins acadêmicos da Unidade 3 do LD *Leitura em Inglês: Gêneros Acadêmicos*, verificamos que o material é subsidiado pela concepção cognitiva de aprendizagem norteando a produção das atividades de leitura para fins acadêmicos. Desse modo, as atividades focam a leitura e a compreensão da organização retórica do gênero, os aspectos léxico-gramaticais e, às vezes, voltam-se para o contexto situacional do aluno, questionando a sua prática de leitura e escrita de artigos acadêmicos.

Atividades que promovem o pensamento crítico, sob a perspectiva sociocultural de Vygotsky, almejam não apenas a promoção dos processos de compreensão do texto,

mas também das capacidades do aluno em relacionar o que foi lido com seu contexto de mundo, considerando as diferenças culturais, sociais e históricas de produção e consumo do texto (MOTTA-ROTH, 2008). Assim, embora atividades de leitura crítica no ensino de inglês sejam importantes para o pensamento reflexivo e a formação do cidadão, percebemos que, no contexto de inglês para fins acadêmicos, estratégias de leitura com base no cognitivismo parecem carecer ainda de atenção. Isso se dá devido ao perfil do público alvo, tipicamente universitário e/ou técnico relacionado às pesquisas científicas/acadêmicas, que necessita desenvolver habilidades e estratégias para uma leitura mais efetiva de textos na área do ensino de leitura.

Concluimos que a elaboração de atividades didáticas, sob a ótica da perspectiva sócio-histórica de Vygotsky, que ensejem a leitura crítica, exigem extenso e aprofundado estudo. Assim, espera-se que os resultados desse estudo sirvam de motivação para o desenvolvimento de LDs com atividades voltadas ao ensino de leitura crítica e que colaborem com futuras pesquisas para letramento acadêmico.

## REFERÊNCIAS

AEBERSOLD, Jo Ann; FIELD, Mary, Lee. "What is reading". In AEBERSOLD, Jo Ann.; FIELD, Mary Lee. *From reading to reading teacher*. New York: Cambridge University Press, 1997, p. 05-19.

BROWN, H. Douglas. "A 'Methodological' History of Language Teaching". In BROWN, H. Douglas. *Teaching by principles: An interactive Approach to Language Pedagogy*. 3<sup>rd</sup> ed. San Francisco State University, 2007, p. 47-72.

CERVETTI, Gina; PARDALES Michael; DAMICO, James. *A tale of differences: comparing the traditions, perspectives, and educational goals of critical reading and critical literacy*. Reading Online, v. 4, n. 9, 2001. In <[http://www.readingonline.org/articles/art\\_index.asp?HREF=articles/cervetti/index.html](http://www.readingonline.org/articles/art_index.asp?HREF=articles/cervetti/index.html)>. Acesso em: 18/08/2012.

CHOMSKY, Noam. "A biolinguística e a capacidade humana". In CHOMSKY, Noam. *Linguagem e mente*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006, p. 311-332.



FIGUEIREDO, Débora de Carvalho. "A análise Crítica do Discurso na sala de aula: uma proposta de aplicação pedagógica". In CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa; SCLIAR-CABRAL, Leonor. *Desvendando Discursos: conceitos básicos*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. "Part A". In HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood; HASAN, Ruqaiya. *Language, context, and text: aspects of language in a social semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood; MATTHIESSEN, Christian Matthias Ingemar Martin. *An introduction to functional grammar*. 3<sup>rd</sup> ed. London: Hodder Arnold, 2004.

\_\_\_\_\_. *Halliday's introduction to functional grammar*. 4<sup>th</sup> ed. London: Routledge, 2014.

HENDGES, Graciela Rabuske. *Análise crítica da multimodalidade: ciência da linguagem para os multiletramentos*. Projeto de pesquisa, Registro GAP/CAL nº 046194. Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017.

MARCUZZO, Patrícia. "O papel da leitura crítica no ensino de inglês como língua estrangeira". *Linguagens e Cidadania*, v. 6, n. 2, 2004.

MOTTA-ROTH, Désirée. "Processamento de sentidos na leitura de textos em inglês como língua estrangeira". *Letras 1*. Santa Maria: CAL/UFSM, 1991, p. 92-102.

\_\_\_\_\_. "O ensino de produção textual com base em atividades sociais e gêneros textuais". *Linguagem em (Dis)curso*, v. 6, n. 3, 2006a, p. 01-14.

\_\_\_\_\_. "Questões de metodologia em análise de gêneros". In KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher (Orgs.). *Gêneros textuais: Reflexões e ensino*. 2. ed. rev. e ampliada, Rio de Janeiro: Lucerna, 2006b, p. 145-163.

\_\_\_\_\_. "Para ligar a teoria à prática: Roteiro de perguntas para orientar a leitura / análise crítica de gênero". In MOTTA-ROTH, Désirée; CABAÑAS, T.; HENDGES, Graciela R. (Orgs.). *Análises de textos e discursos: relações entre teorias e práticas*. 2. ed. Santa Maria: PPGL — Editores, 2008, p. 243-272.

NEWMAN, Fred; HOLZMAN, Lois. "Praxis: A zona de desenvolvimento proximal". In NEWMAN, Fred; HOLZMAN, Lois. *Lev Vygotsky: Cientista revolucionário*. São Paulo: Editora Loyola, 1993, p. 71-110.

RADÜNZ, Amanda Petry; PREISCHARDT; Betyna F.; ZIEGLER, Fernanda Lopes Silva; HENDGES, Graciela Rabuske; ARNT, Janete; OTARAN, Maira da Silva; MARCUZZO, Patrícia; UBERTI, Sofia Yamin. *Leitura em Inglês: Gêneros Acadêmicos*. 3<sup>a</sup> ed. Santa Maria: UFSM. Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, LABLER, CELS, LINC, 2015.

ROJO, Roxane. *Letramento e capacidades de leitura para a cidadania*. São Paulo: SEE: CenP, p. 853, 2004. Texto apresentado em Congresso realizado em maio de 2004.

SCHLATTER, Margarete. "O ensino de leitura em língua estrangeira na escola: uma proposta de letramento". *Calidoscópio*, v. 7, n. 1, jan/abr 2009, p. 11-23.



SILVA, Wagner. R.; SPINDOLA, Elaine. "Afimial, o que é gênero na Linguística Sistêmico Funcional?". *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 34, 2013, p. 259-307.

SILVEIRA, Maria Inez Matoso. "Modelos de leitura". In SILVEIRA, Maria Inez Matoso. *Modelos Teóricos & Estratégias de leitura: suas implicações no ensino*. Maceió: EDUFAL, 2005, p. 23-63.

STETSENKO, Anna. ARIEVITCH, Igor. *Teaching. Learning and development: a post-Vygotskian perspective*. 2013. In  
<[http://people.ucsc.edu/~gwells/Files/Courses\\_Folder/documents/StetsenkoArievitchPost-VygPerspect.pdf](http://people.ucsc.edu/~gwells/Files/Courses_Folder/documents/StetsenkoArievitchPost-VygPerspect.pdf)>. Acesso em: 26 ago. 2013.

TICKS, Luciane Kirchhof. "'O que eu faço e o que eu digo que faço': a metaconsciência de professoras de inglês sobre teorias de aprendizagem". *Vidya*, Santa Maria, v. 28, 2008, p. 43-66.

Recebido em: 06/03/2018

Aceito em: 09/04/2018



ESTUDOS LITERÁRIOS

LITERARY STUDIES

A VOZ NARRATIVA: DIÁLOGO ENTRE “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”, DE  
GUIMARÃES ROSA, E “NAS ÁGUAS DO TEMPO”, DE MIA COUTO

*THE NARRATIVE VOICE: DIALOGUE BETWEEN “A TERCEIRA MARGEM DO  
RIO”, BY GUIMARÃES ROSA, AND “NAS ÁGUAS DO TEMPO”, BY MIA COUTO*

Jeciane de Paula Oliveira <sup>1</sup>

**RESUMO:** Os contos “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa e “Nas águas do tempo”, de Mia Couto são construções ficcionais nas quais a figura do narrador conduz uma narrativa tomada pelos domínios da memória: são narradores velhos que rememoram uma experiência marcante da infância. Sendo assim, este trabalho tem como objetivo aproximar os dois contos, desnudando as suas similitudes e diferenças. Nessa proposta, pretende-se focalizar a presença da memória na articulação das narrativas e os distintos processos que a rememoração provoca nesse artífice da palavra. De igual modo, intenta-se observar a relação do ser que narra com as demais personagens centrais dos contos, as quais são fundamentais na arquitetura das narrativas e na constituição do estatuto do narrador-personagem.

Palavras-chave: literatura comparada; narrador; memória.

**ABSTRACT:** The short stories "A terceira margem do rio", by Guimarães Rosa and "Nas águas do tempo", by Mia Couto are fictional constructions in which the figure of the narrator conducts a narrative characterized by the domains of memory: they are old narrators who recall a remarkable experience from their childhood. Thus, this work aims to approximate the two stories by exposing their similarities and differences. In this proposal, we intend to focus on the presence of memory in the articulation of the narrative and on the different processes that the remembrance causes in the narrators. Similarly, we intend to observe the relationship of the narrator with the other central characters of the stories that are fundamental in the architecture of the narratives and in the constitution of the narrator-character status.

Keywords: comparative literature; narrator; memory.

---

<sup>1</sup> IFRO.

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

João Guimarães Rosa e Mia Couto ocupam distintos espaços, mas partilham de similaridades nas construções ficcionais. Rosa, brasileiro; Couto, moçambicano: unidos, antes de tudo, pela língua portuguesa, os dois autores engendram uma expressividade verbal inventiva, na qual a palavra não se destina somente às proposições postas pelas convenções, ela é reinventada, tanto no plano semântico quanto no fonético. Significado e significante são concebidos em uma dependência visceral, em que as fronteiras entre prosa e lírica são dilaceradas. Utilizando-se de elipses, metáforas, anáforas, metonímias, Rosa e Couto fazem emergir, nas falas das personagens, uma poesia ímpar.

Notam-se, portanto, semelhanças inegáveis na composição das obras desses autores, especialmente, na contística. *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa e *Estórias abensonhadas*, de Mia Couto apresentam o mesmo universo criador: historietas, cujos enredos, muitas vezes, rompem com a linearidade tradicional e, aparentemente, parecem não integrar uma sequência de eminentes feitos evidenciam, contudo, de forma significativa, o indivíduo em uma posição distante da convencional.

A obra *Primeiras estórias* foi lançada em 1962<sup>2</sup> e contém 21 contos publicados no decorrer dos dois anos anteriores no jornal *O Globo* e na revista *Senhor*, no Rio de Janeiro. Por sua vez, *Estórias abensonhadas* apresenta 26 contos e a primeira edição data de 1994<sup>3</sup>. Embora essas obras apresentem diversas temáticas, o fio condutor é a tentativa perene dos autores em enunciar, de forma simbólica, os segredos da existência humana. São personagens com características distintas (faixa etária, sexo), mas que se unem por uma presença partilhada: as atitudes psicológicas e sociais ultrapassam a fronteira da dita “normalidade” posta pelas convenções sociais. A

---

<sup>2</sup> Nas citações, utilizaremos a publicação de 2001, no Rio de Janeiro, pela editora Nova Fronteira.

<sup>3</sup> Nas citações, utilizaremos a publicação de 2012, em São Paulo, pela editora Companhia das Letras.

construção das narrativas, portanto, é realizada através de uma linguagem com tratamento artístico que revela as personagens; e de enredos arquitetados por palavras transmutadas em imagens e sensações.

Nas referidas obras, duas narrativas se destacam: em *Primeiras estórias*, o conto “A terceira margem do rio” e em *Estórias abensonhadas*, o conto “Nas águas do tempo”. Nos dois textos, as semelhanças são pujantes. Ambos são narrados em primeira pessoa, ressaltando três personagens marcantes — (1) o narrador, (2) a mãe, (3) o pai (em Rosa) e o avô (em Couto). A voz do narrador é regida pela esfera da memória. São personagens que revelam o poder de atuação das reminiscências nas ações do presente e do futuro. Nessas lembranças, o espaço dos contos também é comum: um rio desnudando a imagem da travessia entre o mundo material e o metafísico. É devido a essas visíveis similitudes que esse trabalho comparatista se justifica.

## 2. FIOS QUE SE CRUZAM NAS REMINISCÊNCIAS DO NARRADOR

O estatuto do narrador, tanto em “A terceira margem do rio” quanto em “Nas águas do tempo”, está marcado pelos domínios da memória: trata-se de um narrador, já velho, rememorando vivências da infância. De acordo com David Lowenthal (1998, p. 83) “[...] lembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos. Nossa continuidade depende inteiramente da memória; recordar experiências passadas nos liga aos nossos *selves* anteriores, por mais diferentes que tenhamos nos tornado.” Nesse contexto, o passado não é algo estático; pelo contrário, movimenta-se modificando as ações do presente e norteando as futuras. Por isso, o desejo dos indivíduos em alterar as experiências passadas. Se esse procedimento não é possível no plano material, na teia narrativa construída por um narrador, faz-se exequível. Dessa forma, o narrador torna-se o criador, com poder para alterar inclusive as suas próprias reminiscências.

Segundo Vera Maquêa (2010, p. 32) o “passado lembrado é ao mesmo tempo individual e coletivo, mas como forma de percepção é intensamente pessoal, sentida como um evento particular que aconteceu ao ‘eu.’” As lembranças desses eventos não são iguais para todos os indivíduos que participaram deles. Por isso, cada ser recorda do passado a sua maneira. Essa multiplicidade de sentidos que um mesmo evento, vivenciado por diversas pessoas, pode assumir, rejeita um ideal de verdade absoluta, e faz emergir verdades particulares sobre os episódios vividos.

Sob essa perspectiva, denota-se o viés contencioso dos relatos dos contos em análise, uma vez que as narrativas transmitidas por esses narradores são a vaga lembrança das impressões que eles experimentaram quando crianças: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, *pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas*, quando indaguei a informação. *Do que eu mesmo me alembro*, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste que os outros, conhecidos nossos.” (ROSA, 2001, p. 79, grifos nossos)

Percebe-se que no conto de Rosa, os elementos que compõem a narrativa são o imbricamento entre as próprias lembranças do narrador e os dados obtidos por meio dos adultos que conviviam com ele naquele momento. Informações benéficas: quiçá condizendo ao que ocorreu; quem sabe, ditas apenas para deixar no narrador a imagem positiva do pai; talvez, seguindo apenas a tendência que o humano ocidental apresenta: proferir virtudes sobre os que já morreram. Na narrativa de Couto, em menor grau, também se acentua o caráter dúbio da rememoração do narrador. A própria confissão do arquiteto narrativo atesta essa assertiva, admitindo, em um diálogo com o avô, que “[m]eus ouvidos se arregalaram para lhe decifrar a voz rouca. *Nem tudo entendi.*” (COUTO, 2012, p. 13, grifos nossos)

As narrativas em análise são apresentadas por meio de uma voz parcial: a do narrador, sendo essa voz a enunciativa de lembranças de experiências vividas na infância. Nesse sentido, o narrador-personagem, ao assistir aos fatos quando era

criança, interpreta-os de uma dada forma e recolhe para si essa percepção que é narrada nos contos. Sob tal prisma, as informações passadas pelo narrador podem ser carregadas de imaginação. Interessante passagem é:

Mas minha irmã teve menino, ela mesma entestou que queria mostrar para ele o neto. Viemos, todos, no barranco, foi num dia bonito, minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento, ela erguia nos braços a criancinha, o marido dela segurou, para defender os dois, o guarda-sol. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados. (ROSA, 2001, p. 83)

Nessa cena, conjecturas podem ser lançadas: a irmã poderia estar cumprindo algum ritual religioso, como o batismo da criança ou a apresentação a um ente sobrenatural. Mas o narrador-personagem, movido pela ausência do pai, interpreta a cena segundo suas apreensões. Entende-se que as muitas proposições que envolvem os contos tornando-os narrativas que se abrem como um caleidoscópio admitem vários ângulos de sentido e favorecem múltiplas interpretações.

Pensando como Michel Pollak (1992), a memória individual não grava tudo. Ela tem um caráter seletivo que — como resultado de um verdadeiro trabalho de organização — grava, recalca, exclui, relembra, a constituir um fenômeno em que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. Nesse sentido, as muitas peças que faltam nos quebra-cabeças constituintes das narrativas em análise são justificadas pelo deslumbramento que comumente norteia a forma como as crianças veem o mundo aliado à condição escorregadia da memória individual.

No entanto, a grandeza dessas narrativas dar-se-á justamente pela maneira como foram compostas. Os contos se erigem como uma grande viagem em que cada palavra se apropria de uma profusão de caminhos e acepções, tornando a compreensão possível apenas se esses vocábulos forem tomados em um prisma poético, cuja ortodoxia seja oposta ao racionalismo. Somente assim, poder-se-á perceber que “A terceira margem do rio” e “Nas águas do tempo” são narrativas

esculpidas em um projeto que refuta a lógica usual, empregando-a apenas para suplantá-la, suprimi-la por meio de uma arquitetura que suscita concepções filosóficas imbricadas às ações supostamente despretensiosas das personagens.

Nessas reminiscências, três personagens se destacam: no conto de Guimarães Rosa, o menino, o pai, a mãe; no de Mia Couto, o menino, o avô, a mãe. Mas nenhuma personagem é nomeada por nome próprio, sendo caracterizada apenas pelo papel social que desempenha na comunidade familiar. Em ambos os contos, a narrativa, ao ser realizada pelo menino (já velho), apresenta as personagens pela perspectiva desse artífice da palavra. Assim sendo, para o narrador-personagem, destaca-se a função desempenhada pelas personagens no seio familiar em detrimento de uma individualidade marcada pela presença do nome.

Embora nas historietas os narradores também sejam personagens destacadas, eles não ocupam, sozinhos, o lugar central. Nesse caso, torna-se imprescindível destacar que as lembranças são rememoradas pelos narradores protagonistas, mas, em suas rememorações, estes constroem relatos em que são personagens que dividem o protagonismo com o pai, em “A terceira margem do rio”, e o avô, em “Nas águas do tempo”. Ao lado dessas personagens, esses narradores se cingem de duas instâncias narrativas: são autodiegéticos e homodiegéticos<sup>4</sup> concomitantemente. Estão em um lugar privilegiado na narrativa, mas não conseguem vislumbrar os pensamentos das personagens, narram apenas o que veem ou o que imaginam ver, além de suas próprias impressões.

Se pensarmos as contribuições de Norman Friedman (2002), o narrador desses contos é *narrador-protagonista e testemunha*, pois é a personagem central da história. Na dinâmica do narrar, ele “[...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de

---

<sup>4</sup> Nomenclatura cunhada por Gérard Genette (1979). O termo autodiegético diz respeito ao narrador que participa da história como personagem central, enquanto que o termo homodiegético se refere ao narrador que participa da narrativa, mas desempenha um papel secundário.



visão é aquele do centro fixo.” (FRIEDMAN, 2002, p. 176). O narrador participa da história narrada, mas o papel que ocupa não oferece acesso aos pensamentos e sentimentos das personagens. O que esse narrador conta ao leitor é apenas o que ele poderia descobrir de maneira legítima. “À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade.” (FRIEDMAN, 2002, p. 176). O protagonismo não é, porém, exercido somente pela figura do narrador, a função é dividida com outras personagens nos contos, o pai (em Rosa) e o avô (em Couto).

### 3. A AUSÊNCIA EM CONTRASTE À PRESENÇA

Apesar das visíveis similitudes entre o conto de Rosa e o de Couto, o conflito nas narrativas é gerado por meio de distintas nuances: o primeiro, pela ausência; o segundo, pela presença. Em “A terceira margem do rio”, o narrador conta que seu pai, um homem aparentemente normal, decide encomendar a construção de uma canoa pequena, para caber apenas o remador. Com a canoa em mãos, lança-se ao rio, sem dar explicações, para não voltar jamais:

Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recordação. [...] Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo [...] Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar nunca mais. (ROSA, 2001, p. 80)

A atitude do pai é o fator marcante na memória do narrador-personagem, por isso todas as outras ações na narrativa se desenrolam a partir dessa. O narrador, mais afetado do que qualquer outra personagem, não consegue seguir a vida após o episódio, vivendo em torno da memória do pai. É ele que se encarrega de furtar

alimentos da casa e esconder em um “oco de pedra do barranco” (ROSA, 2001, p. 81), a fim de prover o sustento do pai; a irmã, o irmão e a mãe se mudam, apenas ele permanece no mesmo lugar: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei — na vagação, no rio no ermo — sem dar razão de seu feito” (ROSA, 2001, p. 84).

Assim, o conflito da narrativa é suscitado pela ausência desse pai, fator que promove no narrador-personagem uma percepção encantada desse ente querido. A distância envolve a imagem do pai em uma aura de sedução e fascínio, que talvez não existisse se houvesse a convivência, reveladora minuciosa até dos pequenos lapsos humanos: “Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai [...] sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — “foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...”; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade.” (ROSA, 2001, p. 83)

A carência promovida pela falta impulsiona o narrador-personagem a fantasiar uma parecença com o pai. Essa fantasia parece tentar suprir a falta dessa personagem na vida do narrador. Dessa forma, percebe-se que no conto de Rosa o narrador-personagem é arquitetado por meio da angústia e da confusão provocadas pela postura de insulamento do pai. No de Couto, por sua vez, o narrador-personagem se erige em meio à compreensão e ao aconchego, concebidos pela imagem companheira do avô.

O conto “Nas águas do tempo” inicia misterioso, conduzindo o leitor a embeber-se gota a gota das ações, para depois chegar ao enlevo final. O narrador-personagem anuncia que seu avô costumava conduzi-lo por um barco, mas o destino era um enigma: “Nem eu sabia o que ele perseguia. Peixe não era. Porque a rede ficava amolecendo o assento.” (COUTO, 2012, p. 09). Aos poucos, esse narrador consente que o leitor tenha contato com as descrições do lugar onde era levado pelo avô: “Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar

das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra” (p. 10). E: “*Nesse lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades.*” (p. 12, grifos do autor)

Esse artifício permite que o leitor conheça o espaço pelos olhos do narrador, ao passo que esse narrador-personagem se aproxima do ambiente, ao leitor também é concedido esse direito. Mas diferentemente de “A terceira margem do rio”, no conto de Couto todo o percurso do neto é feito em companhia do avô, que intentava apresentá-lo às crenças ancestrais. Como homem velho, experiente, era responsabilidade sua transmitir ao neto a sabedoria de seu povo, para que através da memória ocorresse a perpetuação desse conhecimento.

Aquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufarfalhudas, nós éramos os únicos que preponderávamos. Nosso barquito ficava ali, quieto, sonecendo no suave embalo. O avô, calado, espiava as longínquas margens. Tudo em volta mergulhava em cacimbações, sombras feitas da própria luz, fosse ali a manhã eternamente ensonada. Ficávamos assim, como em reza, tão quietos que parecíamos perfeitos. De repente, meu avô se erguia no concho. Com o balanço quase o barco nos deitava fora. O velho, excitado, acenava. Tirava seu pano vermelho e agitava-o com decisão. A quem acenava ele? Talvez era a ninguém. Nunca, nem por pinte, vislumbrei por ali alma deste ou de outro mundo. Mas o avô acenava seu pano.

— Você não vê lá, na margem? por trás do cacimbo?

Eu não via. Mas ele insistia, desabotoando os nervos.

— Não é lá. É lááá. Não vê o pano branco, a dançar-se?

Para mim havia era a completa neblina e os receáveis aléns, onde o horizonte se perde. Meu velho, depois, perdia a miragem e se recolhia, encolhido no seu silêncio. E regressávamos, viajando sem companhia de palavra. (COUTO, 2012, p. 10)

Tanto em “A terceira margem do rio” quanto em “Nas águas do tempo”, há a ideia da travessia desse mundo para outro, além da morte. Em ambos os contos, a comunicação com esse outro mundo é feita pelo balançar de panos. Mas no de Couto, os panos são assinalados por cores: do lado dos vivos, a cor é o vermelho, representando o vermelho do sangue que remete à vida, pois o vermelho é “universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com

sua força, seu poder e seu brilho [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 944); do outro, é o branco, simbolizando o transcendente, sugerindo a libertação do espírito. “É uma cor de *passagem*, no sentido [...] dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda a iniciação: morte e renascimento.” (ibid., p. 1411, grifo dos autores)

Sem dúvida, o âmago do conto de Mia Couto (2012) é a atitude do avô em tentar, insistentemente, que o neto adquirisse os conhecimentos de seu povo, abrindo possibilidades para a propagação às gerações futuras. A presença constante do avô é fundamental para o refinamento do olhar do neto, que com o passar do tempo começa a enxergar o acenar dos panos, dos quais o avô tanto falava.

Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundado. Então, lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões. (COUTO, 2012, p. 14)

A morte do avô se configura na narrativa por meio da metáfora da travessia: “o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor.” (p. 14). A transmutação da cor do pano indica a passagem do avô de um lado para o outro. Poeticamente, o narrador rememora as lágrimas que caíram de seus olhos, ao perceber a morte do avô: “Meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões.” (p. 14). A sensibilidade do neto é acentuada e o avô vence sua luta: enfim, o neto podia visualizar para além das fronteiras e transmitir à descendência o legado deixado pelo avô, como pode ser observado no findar da narrativa, pela voz do neto-narrador: “a esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem.” (COUTO, 2012, p. 14)

O avô apresentou o neto ao mundo transcendental e cultivou essa relação até que o neto por si só pudesse vislumbrar e compreender a existência de uma terceira margem, aquela que não se encontra em um plano material, mas metafísico. Nessa ambientação a que o neto foi inserido, quando viu o avô do outro lado, não se apavorou nem sentiu medo. As lágrimas que desciam eram apenas a percepção de que o avô transpassava a fronteira entre os mundos. Diferente situação é a do conto de Rosa, os anos afastados do pai comportavam as diversas conjecturas das razões de seu procedimento: doideira? Pagamento de promessa? Lepra? Sem resposta definitiva, o filho vivia das migalhas das lembranças que restavam, sempre buscando contato com o pai:

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava pra cá, concordando. E eu tremi, profundo, de repente: porque antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gestos — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por favor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além. (ROSA, 2001, p. 85)

Sem a iniciação que o neto do conto de Couto tivera, porém, o filho do conto de Rosa assusta-se ao deparar-se com a imagem do pai que ele imagina ser do outro mundo. Se “A terceira margem do rio” inicia demarcando o afastamento do pai, encerra elucidando a fuga do filho, que teme o contato para além das fronteiras entre os mundos. No conto de Rosa, marcado pelas concepções ocidentais, o indivíduo não está preparando para lidar com o transcendente.

Nas sociedades de tradição oral, como a Moçambicana, não é estranho o fato de a memória se cristalizar em torno dos antepassados ancestrais. “O passado institui-se como uma referência insubstituível, à qual a comunidade vai buscar a inspiração para a sua conduta no presente, bem como o exemplo para a explicação dos fenômenos com que depara”, conforme destaca Ana Mafalda Leite (1998, p. 91). Em contraposição,

está a desvalorização da figura do ancião no Ocidente, espaço onde os eventos e as pessoas são facilmente esquecidos, dando lugar ao novo, supervalorizado.

#### 4. A IMAGEM DA MÃE: RAZÃO QUE SUCUMBE AO TRANSCENDENTE?

Arquitetada como ponto oposto à transcendentalidade, ambientação que norteia as narrativas, há, nos dois contos, a presença de uma mãe, erigida como a veia da racionalidade que tenta suplantar o mítico. No conto brasileiro, a mãe é descrita como a força que conduz a família: “Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu.” (ROSA, 2001, p. 79)

Essa mãe não aprova a estranha decisão do pai: “Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — *“Cê vai, ocê fique, você nunca volte”!*” (ROSA, 2001, p. 80, grifos do autor). Ela cuida dos eventos práticos, sem se deixar levar por desvairamentos. Semelhante condição apresenta a mãe do conto africano. Sobre ela, o narrador acentua:

Em casa minha mãe nos recebia com azedura. E muito me proibia nos próximos futuros. Não queria que fôssemos para o lago, temia as ameaças que ali moravam. Primeiro, se zangava com o avô, desconfiando dos seus não propósitos. Mas depois, já amolecida pela nossa chegada, ela ensaiava a brincadeira:

— Ao menos vissem o namwetxo moha! Ainda ganhávamos vantagem de uma boa sorte...

O namwetxo moha era o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço. Nós éramos miúdos e saíamos, aventureiros, procurando o moha. Mas nunca nos foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda em juventude, se tinha entrevisto com o tal semifulano. Invenção dele, avisava minha mãe. Mas a nós, miudagens, nem nos passava desejo de duvidar. (COUTO, 2012, p. 11)

A negação do mítico na fala da mãe é latente, marcada por uma ironia sutil que perfaz seu discurso quando se refere ao fantasma, desacreditado pela razão. Ela se ocupa de um pragmatismo amparado em uma modernidade que recusa a tradição.

Dessa forma, a personagem mãe, tanto no conto moçambicano quanto no brasileiro, rejeita o elemento metafísico em detrimento da valorização da racionalidade, bem como descrê em formas de explicação da realidade que recorram ao sobrenatural, ao mistério.

A reflexão sobre a exaltação do conhecimento racional e a minimização das crenças populares é substancial na construção das narrativas. Lado a lado, estão personagens com diferentes ideologias: o avô e o pai simbolizam o metafísico, subvertem o dualismo presente nas sociedades, instauram uma nova ordem, a terceira margem; as mães são erigidas pelo ceticismo; o neto e o filho são a nova geração, incumbida de perpetuar ações e ideologias revivificadas pela memória.

Nesse sentido, as propostas das narrativas em análise se cruzam, pois Couto e Rosa incorporam ao texto literário crenças populares que permanecem vivas por meio, não da escrita, mas da oralidade. No entanto, a arquitetura dos dois contos se perfaz em distintos formatos de narrativa: em “Nas águas do tempo”, é um avô que ensina ao neto que instrui o filho, sugerindo uma ação que se repete infinitamente. Em “A terceira margem do rio”, é um pai que se isola em uma canoa no meio do rio, ato que seria reiterado pelo filho: “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.” (ROSA, 2001, p. 85). Mesmo reiterada, a tradição acaba com o filho, que não teve descendentes.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diálogo que se estabelece entre “A terceira margem do rio” e “Nas águas do tempo” revela em cada um dos contos um artífice da palavra que ao narrar suas próprias lembranças, erige relatos carregados de parcialidade, possibilitando a arquitetura de histórias repletas de imaginação, fator que relativiza a ideia de verdade

plena, mas que promove a concepção de verdades individualizadas, em conformidade com o interesse (mesmo que inconsciente) daquele que narra.

A figura do narrador-personagem nos contos analisados se atém a narrar lembranças que alteraram o curso de sua vida. No de Rosa, as lembranças do isolamento do pai promovem dor e sofrimento; já no de Couto, as recordações do companheirismo do avô geram contentamento e alegria.

Quando os narradores personagens se deparam com o mundo metafísico, reagem de distintas formas. No conto brasileiro, o narrador mostra-se confuso, com medo de suplantar as fronteiras entre os mundos; no moçambicano, o narrador compreende a existência de algo além e intenta possibilitar a transmissão desse conhecimento para as futuras gerações.

A presença da imagem da mãe tempera as narrativas, estabelecendo pensamentos contrários: enquanto o pai ou avô representam o transcendente; a mãe é o pragmatismo, a racionalidade. A escolha pela utilização dessa personagem permite a reflexão sobre o conflito entre a tradição e a modernidade, impulsionando também a possibilidade de pensar a respeito da propagação massificadora de um ideal de mundo (o do ocidente, o racional) que se impõe, dilacerando as outras formas de existência, crença e cultura.

Por fim, percebe-se que “A terceira margem do rio” e “Nas águas do tempo” são narrativas que se aproximam, especialmente pela maneira como foram construídas: Rosa e Couto utilizam uma linguagem criativa, incorporando ao texto ficcional, marcas da oralidade. Além disso, há a presença de vocábulos novos que desnudam a grandeza desses autores magistrais.



## REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COUTO, Mia. "Nas águas do tempo." In \_\_\_\_\_. *Estórias Abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico". In *Revista USP*. São Paulo, nº53, p. 166-182, março-maio, 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LOWENTHAL, David. "Como conhecemos o passado". In *Projeto História 17*, PUCSP: São Paulo, nov. 1998.

MAQUÊA, Vera. *A escrita nômade do presente: literatura de língua portuguesa*. São Paulo: Arte e Ciência, 2010.

POLLAK, Michel. "Memória e identidade social". Trad. Monique Augras. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

ROSA, João Guimarães. "A terceira margem do rio." In \_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Recebido em: 08/05/2017

Aceito em: 17/02/2018

# O FRAGMENTÁRIO E O EFÊMERO: A SUBVERSÃO DA LINGUAGEM NAS CRÔNICAS DE LIMA BARRETO

## *THE FRAGMENTARY AND THE EPHEMERAL: THE SUBVERSION OF LANGUAGE IN LIMA BARRETO'S CHRONICLES*

Giovani T. Kurz<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir de uma análise do trabalho de Lima Barreto como cronista, procura-se apontar expedientes textuais em que a coloquialidade e a aproximação com o leitor tomam contornos distintivos, em contraste do autor carioca com autores contemporâneos. Da mesma maneira, faz-se um retorno a manifestações de Lima Barreto em que a preocupação com uma linguagem acessível a qualquer leitor ocupa posição central no processo de produção de sua literatura. Busca-se, por fim, apontar o funcionamento destes mecanismos linguísticos em suas crônicas.

Palavras-chave: Lima Barreto; crônica; modernização.

**ABSTRACT:** Analysing the work of Lima Barreto as a chronicler, we aim at pointing out texts in which colloquiality and the approach to the reader take on distinctive contours, contrasting the author and other contemporary authors. In the same direction, it is essential to return to Lima Barreto's concern with an accessible language to any reader. Finally, this paper aims at showing the functioning of these linguistic mechanisms in Barreto's chronicles.

Keywords: Lima Barreto; chronicles; modernization.

1.

O estudo da crônica esbarra invariavelmente na condição de um texto efêmero de veiculação jornalística. Seu caráter fluido, ora narrativo, ora lírico, que pode — mas não deve, necessariamente — passar pelo puro comentário, podendo se reduzir a uma ou assumir simultaneamente as três (e ainda outras) características, é outro

---

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

empecilho em sua delimitação enquanto gênero. Há ainda a questão de sua leitura fora do contexto original, que Antonio Candido enfatiza ao afirmar que a crônica "não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha" (CANDIDO, 1992, p. 14). Massaud Moisés, muito menos sutil, ataca veemente a presença da crônica em livro, colocando que "mais do que o poema, a crônica perde quando lida em série", afirmando o imprevisto como parte de sua natureza — "imprevisto colhido na efemeridade do jornal, não na permanência do livro" (MOISÉS, 1982, p. 107). Há, por outro lado, posicionamentos análogos ao de Afrânio Coutinho, que questiona, acerca da crônica: "não será antes um gênero anfíbio que tanto pode viver na coluna de um jornal como na página de um livro?" (COUTINHO, 1986, p. 135), ou de Eduardo Portella, que, ainda na década de 1950, constata a importância dos livros "para fazer da crônica um gênero literário específico, autônomo" (PORTELLA, 1958, p. 111). Ainda assim, a existência da problemática acerca da publicação é indício relevante de que a questão não é bem resolvida.

Ainda em meio ao debate sobre o estabelecimento da crônica enquanto gênero, Luiz Carlos Simon, em seu *Duas ou três páginas despreziosas* (2011), eleva Rubem Braga (1913-1990) como o grande definidor da forma que tais textos mantêm até hoje. Simon, porém, afirma não desconsiderar cronistas anteriores, lembrando-se de nomes como José de Alencar (1829-1877), Machado de Assis (1839-1908), Raul Pompéia (1863-1895), Olavo Bilac (1865-1918) e Lima Barreto (1881-1922) (SIMON, 2011).

2.

Autor homenageado na Feira Literária de Paraty (FLIP) de 2017, Lima Barreto carrega, em imensa maioria das análises de sua obra, um forte vínculo entre sua

biografia e sua produção literária. Ainda assim, é importante ressaltar o que afirma Josélia Aguiar, curadora da edição de 2017 da FLIP, sobre o autor, no *website* oficial:

Por muito tempo Lima Barreto ficou na 'aba' de literatura social, e sua obra e trajetória possibilitaram muitos debates sobre a sociedade brasileira. O que eu gostaria, mesmo, é que a Flip contribuísse para revelar o grande autor que ele é. Para além das questões importantíssimas sobre o país que ajuda a levantar, tem uma expressão literária inventiva e interessante, à frente de sua época em termos formais, capaz de inspirar toda uma linhagem da literatura em língua portuguesa. (AGUIAR, 2017, s/p).

A perspectiva que Aguiar adota ao debater a obra do autor carioca é a mesma que se propõe aqui. Seria demasiada ingenuidade negar o caráter fortemente social do que Lima Barreto escreveu ao longo da vida — o próprio autor afirma, em resposta a um suposto correspondente anônimo, "Se o senhor me cita *Dáfnis e Cloé*, eu cito o *Satiricon*; se o senhor me cita a *Princesse de Clèves*, eu lhe apresento *Lazarillo de Tormes*" (BARRETO, 2010, p. 48), contrapondo o romantismo e bucolismo de certas obras com o caráter mais moderno e social de outras. Porém, ao encontro do que afirma Josélia Aguiar, é fundamental revisitar a obra do autor prestando especial atenção às questões formais, que Lima Barreto subverte sem qualquer cerimônia, antes de qualquer manifesto modernista.

Beatriz Resende, em seu *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em Fragmentos*, empenha-se em apontar, entre outras questões, características formais particulares ao autor em suas crônicas. Resende vê "a crônica como representação literária do fragmentário, do ambíguo, do efêmero" (RESENDE, 2016, p. 52), e é a partir dessa concepção que se estrutura o objetivo de se desenvolver, aqui, uma análise estética da obra de Lima Barreto: suas crônicas, publicadas em abundância, por carregarem tal característica fluida, apresentam-se como o gênero ideal para apontar subversões significativas nas convenções literárias da época. Sobre isso, Beatriz Resende afirma: "A primeira recusa de qualquer compromisso com a elite intelectual se fez em Lima

Barreto pela denúncia da escrita academicista, velha, 'coelhonetista', antecipando a instauração do novo que vai se dar na escrita modernista." (RESENDE, 2016, p. 18)

O adjetivo de Beatriz Resende se refere a Henrique Maximiliano Coelho Neto (1864-1934), escritor dono de um empolamento linguístico responsável por seu esquecimento pelos intelectuais envolvidos com o Movimento Modernista. Lima Barreto, por sua vez, em mais de uma oportunidade hostilizou o formalismo "coelhonetista", recusando os artifícios retóricos característicos do período e dando lugar a uma linguagem mais fluida, popular.

Em *A língua portuguesa na "Belle Époque": Lima Barreto e sua crítica*, Lúcia Maria de Assis coloca, já de início: "Sabe-se que o escritor, um pré-modernista, não concordava com a maneira como a língua era empregada pelos literatos da época, pois, dizia ele, era dirigida à elite. Tratava-se, então, de mais uma manifestação de preconceito." (ASSIS, 2017, s./p.)

A preocupação com a descomplicação do texto é central na obra de Lima Barreto. O próprio autor, consciente de suas convicções estéticas, escreve, em 1916, *Amplius!*, texto publicado como introdução à coletânea de contos *Histórias e sonhos*, de 1920.

3.

Em *Amplius!*, há, condensados, inúmeros motivos da literatura de Lima Barreto. O autor dá grande ênfase ao fato de escrever uma literatura "inteligível", em vez de recorrer a uma erudição fácil e aos "cloróticos gregos da Barra da Corda e pançudos helenos da praia do Flamengo" (BARRETO, 2010, p. 46).

No texto, ele responde a uma suposta "carta anônima", que faz, sobre o seu *Triste fim de Policarpo Quaresma*, "reparos sagazes e originais" (BARRETO, 2010, p. 47). Rebatendo o autor da carta, que "está preso a ideias mortas" (p. 48), Lima Barreto

afirma, em resposta contundente, a necessidade de “deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros, e aproveitar de cada um deles o que puder” e “reformular certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens.” (ibid, p. 48)

É evidente, mesmo ao mais ingênuo leitor, que a existência deste correspondente a quem Lima Barreto dirige sua resposta é no mínimo duvidável. Não se pode, contudo, obviamente, menosprezar o que diz o autor. Muito pelo contrário: sintetizando neste "anônimo" os ataques sofridos em decorrência de opções estéticas, Lima discorre, pela via de um humor irônico, sobre seus ideais de autoria e literatura, como visto na citação anterior. Alguns parágrafos à frente, lê-se:

Não desejamos mais uma literatura contemplativa, o que raramente ela foi; não é mais uma literatura plástica que queremos, a encontrar beleza em deuses para sempre mortos, manequins atualmente, pois a alma que os animava já se evoluiu com a morte dos que os adoravam. [...] eu tento também executar esse ideal em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias. (BARRETO, 2010, p. 49)

Ainda nessa direção, Lima retoma o título de seu texto para encerrá-lo, em tom apaixonadamente exaltado, "'Amplius! Amplius!'. Sim; sempre mais longe!" (BARRETO, 2010, p. 49). O autor, dono de plena consciência acerca de sua produção literária, traça, aos olhos do leitor, a partir dessa obscura carta anônima, seu horizonte estético, enfatizando a necessidade de se produzir literatura em "língua inteligível". O português de Lima Barreto vai ao encontro da própria temática de suas crônicas — uma captura do Rio de Janeiro em "fragmentos", como bem coloca Beatriz Resende (2016). Da prostituta ao pedinte, ao pobre, ao vagabundo; um Rio de Janeiro por completo, que pela primeira vez, em matéria literária, é enquadrado de maneira não

exótica, sem qualquer estranhamento. Com humor, sim, mas sem o distanciamento tão corriqueiro das crônicas de outros autores que produziam à época.

Luiz Carlos Simon fizera questão de mencionar, em sua breve listagem de cronistas que precederam seu tão importante Rubem Braga, autores anteriores a Lima Barreto, como José de Alencar, Machado de Assis, Raul Pompéia e Olavo Bilac. Deles, apenas Machado talvez tenha, ainda que com ressalvas, dedicado um olhar mais prolongado em direção à margem da sociedade. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz ressalta, já no prefácio, como

[a]o transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica. (SCHWARZ, 2000, p. 09)

Olavo Bilac, por exemplo, apresenta uma voz totalmente distinta em suas crônicas daquela presente no Bilac poeta, parnasiano inconfundível, ao retratar questões da modernidade, ainda que com certo desdém — sua descrição do novíssimo cinetoscópio é marcante nesse sentido.

Entre os autores mencionados por Simon, apenas Lima Barreto teve êxito em seu trabalho como cronista a ponto de tornar-se, de maneira crescente com o passar dos anos, tão conhecido por ele quanto por seu trabalho como contista ou romancista — até porque, mesmo em outros gêneros, o projeto de Lima se mantém estruturado, inequívoco.

4.

No ensaio *Escritores que ficaram démodés*, José Brito Broca retoma Benjamin Costallat (1897-1961) para ilustrar a precariedade e a efemeridade do sucesso literário no Brasil. Costallat, como bem afirma Brito Broca, "chegou a ser entre 1922 e

25 um dos escritores mais discutidos e mais lidos do Brasil" (BROCA, 1991, p. 341). Em seu ensaio, porém, a ênfase recai sobre o "curioso fenômeno" da queda do autor no absoluto esquecimento, desenvolvendo-se de maneira a mapear as razões da decadência de Costallat ao ostracismo.

Para José Brito Broca, as crônicas do autor de maneira nenhuma se tornaram piores — talvez sejam até melhores, observa —, e ainda assim o público, a certa altura, deixou de cultivar qualquer interesse sobre Costallat e sua literatura. Para o ensaísta, a mudança da recepção se deve à "rapidez com que se opera a mudança dos quadros em nossa vida literária, como consequência das transformações vertiginosas do progresso no Brasil." (BROCA, 1991, p. 342)

O ensaio deixa evidente o quanto a vida literária no Brasil se transformou em vinte, trinta anos, e a incapacidade de adaptação de certos autores — inclui-se aqui Benjamin Costallat — foi definitiva para "torná-los deslocados no ambiente literário e, conseqüentemente, fora de foco: *démodés*." (BROCA, 1991, p. 342). Curioso, porém, é ressaltar uma observação em relação à linguagem das crônicas do autor: "Lê-se uma crônica de Costallat e vê-se que a sua 'linguagem' [...] já não é a dos nossos dias. Por quê? Porque o êxito desse escritor [...] se fez integrado numa 'paisagem' que não mais existe." (op. cit., p. 342)

A ideia de retomar o ensaio de Brito Broca é justamente a busca por compreender as razões pelas quais Costallat, morto praticamente quarenta anos depois de Lima Barreto, desapareceu quase totalmente da investigação literária contemporânea, enquanto o espaço de Barreto no mesmo contexto ainda cresce, com revisitações constantes e a incessante busca por textos ainda não identificados do autor. A questão da linguagem, apontada por Brito Broca, é central para diferenciar os projetos literários. Se em *Amplius!* Lima Barreto deixou claras suas ideias a respeito da importância da linguagem no texto literário, faz-se necessário um olhar mais detido sobre seu trabalho, de maneira a identificar elementos que o diferenciam da produção



literária circundante e que, contrariamente ao trabalho de Benjamin Costallat, fazem-no sobreviver até a redação deste ensaio.

5.

Exemplo de olhar consistente à obra de Lima Barreto é o volume *Sátiras e outras subversões*, organizado por Felipe Botelho Corrêa e publicado pela Penguin/Companhia das Letras em 2016. Na introdução à antologia, que reúne 164 contos e crônicas inéditos em livro até então, seu organizador ressalta como, para Lima Barreto, a sátira "tinha a potência de ser combativa, revolucionária e mortal no âmbito do embate das ideias e práticas daquele começo de século XX" (CORRÊA, 2016, p. 13). Na sequência, ao desenvolver a ideia da sátira como elemento de subversão, o pesquisador afirma como Barreto, "revertendo ou contradizendo os valores correntes", apresenta uma "simpatia pelas camadas mais baixas da sociedade, além da crítica política contundente, dos comentários sociais que nadavam contra a corrente e de uma literatura que se fazia e se queria deliberadamente popular e acessível." (CORRÊA, 2016, p. 15)

Exemplo tanto da abordagem satírica quanto da construção linguística é a crônica *O pistolão*, publicada em 10 de abril de 1915, no número 355 de *Careta* e assinada por J. Caminha:

Quando o dr. Café foi nomeado diretor do Serviço de Construção de Albergues e Hospedarias, anunciou aos quatro ventos que não atenderia a pistolões. Sabe toda a gente em que consiste o pistolão ou o cartucho. É uma carta ou cartão de pessoa influente, de amigo ou amiga, de chefão político que faz as altas autoridades torcerem a justiça e o direito. Café tinha anunciado que não atenderia absolutamente aos tais "cartuchos"; que ia decidir por si todos os casos e questões. Firme em tal propósito, ele se trancara no gabinete e lia os regulamentos que inteiramente desconhecia, sobretudo os da sua repartição. Naquele dia, o doutor teve notícia de que um moço o procurava. Deu ordem a um contínuo que o fizesse entrar.

- Que deseja?  
— Vossa excelência há de perdoar-me o incômodo. Eu desejava ser nomeado porteiro do albergue da ilha do Governador.  
— Há albergue lá?  
— Há sim, senhor.  
Café pensou um tempo e disse com rapidez:  
— Não conheço bem o senhor. Quem me garante a sua idoneidade para o cargo?  
— Vossa excelência disse que não admitia empenhos...  
— É verdade...  
— Mas saberá vossa excelência que eu...  
— É, é... O senhor deve fazer-se recomendar.  
— Tenho mesmo já a recomendação.  
— De quem é?  
— Do senador Xisto.  
— Deixe-me ver.  
Café leu a carta e lembrou-se de que esse senador tinha concorrido muito para a nomeação dele.  
Leu e respondeu:  
— Pode ir. Amanhã estará nomeado. (BARRETO, 2016a)

Pode-se notar, na crônica, alguns elementos tão relevantes quanto recorrentes na produção de Lima Barreto, especialmente em relação a algumas marcas linguísticas.

Desde quando dr. Café grita aos "quatro ventos" em recusa ao "pistolão", passando pela definição irônica do pistolão, até o diálogo entre dr. Café e o moço que pleiteia o cargo na portaria da ilha do Governador, há tanto marcas de informalidade quanto marcas de uma efetiva oralidade.

Simulando uma formalidade desajeitada, vê-se na fala do rapaz — "Vossa excelência há de perdoar-me o incômodo. Eu desejava ser nomeado porteiro do albergue da ilha do Governador." — a mão de Lima Barreto manipulando o texto em busca tanto do humor quanto da "língua popular". Há marcas, porém, antes mesmo do diálogo entre os dois. A menção genérica a uma "chefão político", ou mesmo a grafia de "justiça" e "direito" em minúsculo, pode ilustrar muito do que Lima coloca no seu *Amplius!*.

Ao encontro disso, há expedientes comuns na crônica *A conferência*, publicada na mesma *Careta*, n. 383, em 23 de outubro de 1915, e reproduzida a seguir:

Como é do conhecimento de toda a gente, o sr. presidente da República reuniu no seu palácio, em dias da semana passada, várias personalidades republicanas, entendidas em finanças e coisas econômicas, e pediu-lhes o parecer para solver a crise em que nos debatemos.

Apesar de nada haver transpirado, pudemos, graças à nossa arguta reportagem, saber de alguma coisa do que lá se passou.

Sua excelência começou com solenidade:

— Meus senhores, o país está à beira de um abismo e espera das luzes de seus filhos a salvação. (*Pausa*) O déficit...

X. — Vossa excelência há de me permitir que o interrompa.

Ex. — Pois não.

X. — O déficit pode ser coberto com um imposto sobre a renda, seja esta...

Y. — Como?

X. — Um imposto sobre a renda.

Y. — Isto é um absurdo. Pois não vê nossa excelência que vamos desgostar nossos amigos ricos. Por exemplo: o Castro fica zangado; o Faye aborrecido; o John não nos cavará mais empréstimos...

Z. — Tem toda a razão.

Ex. — Como há de ser, então?

A. — Podemos suprimir o lugar de subsecretário do Exterior, que é até inconstitucional.

Z. — Como? É lugar sempre à mão para servir aos camaradas.

Y. — Tem toda a razão.

Ex. — Como há de ser?

Y. — O melhor é taxarmos a carne-seca.

Z. — Tem toda a razão. É um imposto que vai render muito, pois os povos, que são país, teimam em não comer outra coisa.

Ex. — Bem achado.

X. — *Hodie midi...* (BARRETO, 2016b).

A crônica, além de ressoar de maneira flagrante e bastante incômoda no contexto político e social de mais de cem anos depois, apresenta elementos em sua construção que merecem ser destacados.

A estrutura básica, a exemplo de *O pistolão*, constrói-se ao redor do diálogo das personagens. A linguagem, uma outra vez, é oralizada, com veios humorísticos nos quais pode se inserir o próprio leitor. Já no princípio, por exemplo, vê-se a expressão "coisas econômicas" como ilustração do distanciamento do narrador das filigranas da

economia, ao passo que se vale de uma estratégia de composição de uma empatia entre a posição do narrador e do leitor. Em seguida, há, em "pudemos, graças à nossa arguta reportagem, saber de alguma coisa do que lá se passou", uma situação precisa para apresentar o projeto de literatura proposto por Lima Barreto, materializado aqui numa conversa com o leitor, ainda que não de modo explícito.

Vê-se um narrador externo, jamais onisciente, que apenas sabe do que se passou na conferência graças à "arguta reportagem". Dessa maneira, externa, o narrador junta-se ao leitor de modo a descobrir o diálogo entre os políticos, alinhando seu olhar, por meio da perspectiva e de referências, ao longo das duas crônicas, com o de um "espectador".

Por outro lado, é possível encontrar crônicas como *O culto da competência* (*Careta*, nº 609, 21 de fevereiro de 1920, assinada por Jonathan), em que o discurso permanece, ao longo de todo o texto, com o narrador. Ao contrário das crônicas anteriores, não há diálogo entre personagens, e os instrumentos de interação com o público leitor da crônica são distintos. É evidente, porém, que a sátira novamente aparece como eixo do texto, ainda que construída de maneira distinta.

A crônica, demasiado extensa para ser reproduzida aqui na íntegra, trata de ironizar, desde o título, certas indicações de Epitácio Pessoa, presidente da República entre 1919 e 1922. Todavia, o humor, que interessa mais diretamente a esta análise, constrói-se de maneira similar aos casos apontados anteriormente, uma vez que o narrador se coloca ao lado do leitor, de maneira a apontar, às vezes até de uma perspectiva de senso-comum, questões pertinentes do objeto da crônica (seja política, arte, tecnologia).

Lê-se, em certo ponto: "O Brasil tem muitos generais, de brigada e de divisão, até marechais há de sobra, no pressuposto de que venha a ter ele um grande conflito armado e precise pôr em pé de guerra duzentos ou mais mil homens." (BARRETO, 2016c)

O fragmento aparece no início do segundo parágrafo, ilustrando a maneira como Lima Barreto se alinha à ideia comum de que o Brasil jamais entraria em guerra, e assim aponta a quantidade excessiva de generais e marechais no país.

Logo em seguida, ele introduz a temática central da crônica: “Apesar de tê-los assim aos montes, em nenhum dos oficiais-generais existentes na atividade sua excelência encontrou o que fosse capaz de comandar a Brigada Policial ou Divisão Policial ou Corpo Policial.” (BARRETO, 2016c)

A ironia, acima, é igualmente flagrante. A crônica se ocupa de indicar dois casos em que, apesar das opções, foram escolhidos para os cargos os nomes mais incompetentes possíveis. Primeiro, no caso da "Brigada Policial ou Divisão Policial ou Corpo Policial", escolhe-se o já aposentado irmão do presidente, que vivia no meio "das galinhas e dos pombos" (ibid.); em seguida, Barreto traz o nome de Raul Soares, apontado ministro da marinha. Nascido em Minas Gerais e tendo feito carreira em São Paulo, o humor constrói-se ao redor do fato de dr. Raul ter visto o "mar" apenas uma vez, "em menino numa praia de Mar de Espanha, em Minas." (ibid.).

Deve-se notar como, em momento algum, apesar da fluidez da leitura, Lima Barreto se orientou por uma fluidez de escrita, uma vez que é possível enxergar, dedicando atenção à estrutura do texto (ou *dos textos*), um processo de construção orientado por um projeto de linguagem e posterior representação da realidade, satirizada.

É notório que, na crônica, enquanto gênero, é comum perceber um tom de informalidade, de maneira a configurar uma "conversa" do cronista com o espectador. Em Lima Barreto, o procedimento se materializa por meio de um texto de pouca retórica e referências cotidianas, acessíveis à maioria dos leitores de jornais e revistas. Ao mesmo tempo, há crônicas, como *O pistolão* ou mesmo *A conferência*, em que a presença do discurso direto, por meio dos diálogos, apresenta um expediente distinto, em que o leitor, em vez de ocupar o papel responsivo que ocupa quando o narrador

propõe a interlocução, passa à posição de, efetivamente, espectador, observando o desdobramento do enredo nas vozes das personagens. Não resta dúvida, porém, de que o grau de proximidade do leitor com as personagens é ampliado exponencialmente em função de instrumentos linguísticos; uma "língua brasileira" que o cronista enfatiza em suas representações de oralidade.

Cabe apontar que, para Lima Barreto, havia certo viés de literatura como destino, como *missão*, como ele mesmo afirma em sua conferência, posteriormente publicada como crônica em *Marginália, O destino da Literatura*: "E o destino da Literatura é tornar sensível, assimilável, vulgar esse grande ideal de poucos a todos, para que ela cumpra ainda uma vez a sua missão quase divina." (BARRETO, 1921, s/p.)

O autor, na mesma conferência, é incisivo ao colocar a necessidade de intercompreensão, ao debater a questão da linguagem na literatura:

Portanto, meus senhores, quanto mais perfeito for esse poder de associação; quanto mais compreendermos os outros que nos parecem, à primeira vista, mais diferentes, mais intensa será a ligação entre os homens, e mais nos amaremos mutuamente, ganhando com isso a nossa inteligência, não só a coletiva como a individual. A arte, tendo o poder de transmitir sentimentos e idéias, sob a forma de sentimentos, trabalha pela união da espécie; assim trabalhando, concorre, portanto, para o seu acréscimo de inteligência e de felicidade. (BARRETO, 1921, s/p.)

Por fim, aponto para a crônica *O futuro do feminismo* (assinada por Amil, publicada na revista *Fon-Fon*, nº 17, em 3 de agosto de 1907). O que se vê, nesta crônica, é um tom distinto de qualquer das crônicas citadas. O narrador, utilizando uma construção diferente, não trabalha com brechas do cotidiano como princípio de algum desenrolar humorístico. Tampouco menciona nomes, notícias, fatos pontuais. O que Lima Barreto faz, aqui, é dirigir um olhar amplo a certo elemento social — a condição da mulher. Há, claro, certa inflexão satírica, repetindo um expediente já presente em crônicas como *O culto da competência* e *A conferência*, ao dialogar diretamente com alguma noção corrente do leitor (o *senso-comum*). Em *O futuro do*

*feminismo*, o narrador da crônica, projetando a crescente ocupação de postos de trabalho tradicionalmente masculinos pelas mulheres — "Tudo leva a supor que as damas também abracem os duros misteres de que hoje se encarregam os homens." (BARRETO, 2016d) —, idealiza um namoro entre um soldado e uma gari durante a madrugada (ibid.).

Em seguida, nota-se o tom mais sereno que o narrador adota ao olhar para o futuro, se não com esperança, ao menos sem qualquer lamentação. Sobre as mulheres, afirma: "Que venham estas já, já!" (ibid.), configurando, entre as crônicas analisadas, o único desalinhamento com o senso-comum da época (após, claro, ter já incorporado algumas ideias correntes do período em parágrafos anteriores do mesmo texto).

A evidência incontornável é que Lima Barreto domina as brechas por onde o leitor penetra o texto; controla-as de maneira a expandi-las ou estreitá-las, adotando certas perspectivas para a abordagem dos temas que lhe parecem pertinentes; alinha-se à voz comum para às vezes subvertê-la — e às vezes não. À parte da temática escolhida, a conversa com o leitor, mesmo que não explícita, direta, é expediente invariável do texto limabarretiano, que concorda ou discorda da voz corrente, cotidiana. O fato é: o texto de Lima Barreto, em consonância ou dissonância de ideias, dialoga diretamente com a voz de seu leitor.

As opções estéticas tomadas pelo autor nas crônicas aqui abordadas demonstram, mesmo que de maneira pontual e limitada, uma inserção na luta pelo público. A chegada e afirmação de tecnologias como o cinema e o telefone provoca no cronista um ímpeto de batalha pelo leitor, movido pelo temor de perdê-lo ou, até mesmo, sequer travar disputa, uma vez que o público podia passar completamente ao largo da literatura em direção a entretenimentos distintos. Nesse sentido, o desenvolvimento de uma estética da vida corrente é fundamental a Lima Barreto, a seu projeto de literatura.

6.

Cabe, para efeito de comparação, apresentar crônicas escritas contemporaneamente, apontando aproximações e distanciamentos da obra cronística de Lima Barreto. Neste sentido, convém dirigir o olhar à produção de João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto (1881-1921), também jornalista, no Rio de Janeiro, em período praticamente coincidente com o de Lima.

A comparação surge como procedimento válido uma vez que ambos os autores, Lima e Paulo Barreto, compartilharam das mesmas condições cronológicas e espaciais para desenvolver seu trabalho. As crônicas de João do Rio, da mesma maneira, apresentam um narrador com características de *flâneur*, capturando o Rio de Janeiro urbano, moderno/modernizado. *A alma encantadora das ruas*, antologia das crônicas publicadas na imprensa carioca entre 1904 e 1907, é exemplo da maneira como o autor absorve a cidade e a desenha em suas crônicas. Lê-se, na crônica *Visões d'Ópio*, trechos como o que segue:

O Rio é o porto de mar, é cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vasa que o oceano lhe traz. Há de Tudo. Vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis, ciganos debochados... Todas as raças trazem qualidades que aqui desabrocham numa seiva delirante. (RIO, 1995, p. 59)

Flagrante, em primeiro momento, é a extensão maior das crônicas de João do Rio, quando em contraste com as de Lima Barreto, assemelhando-se, em alguma medida, ao conto, no qual se explora não necessariamente a incorporação de ideias correntes, os fatos corriqueiros ou as interlocuções com o noticiário, mas o desenvolvimento da narrativa e, por extensão, das personagens. Deve-se apontar, da mesma maneira, para a construção de tais crônicas, em que o humor não é peça central e a inserção do leitor acontece de forma bastante mais detida.



*Visões d'Ópio* se inicia assim:

— Os comedores de ópio? Era às seis da tarde, defronte do mar. Já o sol morrera e os espaços eram pálidos e azuis. As linhas da cidade se adoçavam na claridade de opala da tarde maravilhosa. Ao longe, a bruma envolvia as fortalezas, escalava os céus, cortava o horizonte numa longa barra cor de malva e, emergindo dessa agonia de cores, mais negros ou mais vagos, os montes, o Pão de Açúcar, S. Bento, o Castelo apareciam num tranquilo esplendor. (RIO, 1995, p. 59)

Não resta dúvida, a esta altura, que o projeto da crônica como gênero autônomo inclui, em seu programa, a busca do autor por um narrador que dialogue diretamente com o leitor, desenvolvendo justamente uma já mencionada "conversa" com o receptor do texto. Deve-se ressaltar, porém, que cada cronista trabalha com mecanismos distintos de aproximação a este leitor. No trecho de João do Rio reproduzido acima, nota-se uma longa introdução do propósito temático, lançando mão de recursos narrativos e descritivos raros ou inexistentes na crônica de Lima Barreto, que, em geral, é muito mais enxuta e com menos balizas.

As obras de Lima e Paulo Barreto coincidem, por outro lado, na insistência de abordar, ainda que de maneiras bastante distintas, o processo de modernização pelo qual passava o Rio de Janeiro, compartilhando, também, da ironia como recurso humorístico. O fato é que, ainda que tratando de temáticas com algum grau de aproximação, e passando por recursos razoavelmente semelhantes na constituição do sentido de seus respectivos textos, é impossível confundir as crônicas de João do Rio e de Lima Barreto. Ainda que se possa imergir nas minúcias dos textos, buscando aproximações e afastamentos, deve-se apontar uma característica bastante mais geral que, em grande medida, explica a diferença na produção dos dois autores: a recepção.

Tendo publicado em revistas como a *Careta* e a *Fon-Fon*, em que João do Rio também veiculava suas crônicas, Lima Barreto dialoga, via de regra, com um público diferente daquele que acompanha com assiduidade tais revistas. A interlocução do autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* se dá com leitores de classes mais baixas da

população, de escolaridade mais rarefeita, diferente do leitor que visita os textos de João do Rio. A partir disso, não é exercício árduo perceber a já mencionada distinção na extensão e complexidade da estrutura narrativa entre os dois autores. Ainda que a modernização do Rio — e mesmo o olhar dirigido para as margens do ambiente urbano em expansão — apareça como temática frequente em ambos os cronistas, a maneira de conduzir o leitor pelos meandros do texto — e, por extensão, do próprio Rio de Janeiro — é radicalmente outra.

Nesse sentido, não é descabido afirmar que João do Rio e Lima Barreto, cada um à sua maneira, propõem uma sintonização com as expectativas de determinados grupos de leitores. João do Rio atende ao que espera um leitor mais elitizado, ao retratar as faces múltiplas do Rio de Janeiro a um passo do exotismo, enquanto Lima Barreto configura as narrativas sem a necessidade de apresentar ao leitor fragmentos até então desconhecidos de sua própria cidade. Em última instância, pode-se dizer que os propósitos narrativos dos dois autores vão ao encontro tanto de seus respectivos públicos quanto de suas respectivas biografias.<sup>2</sup>

7.

O fato é que Lima Barreto, antecipando-se à formalização da revolução estética que se seguiria à sua morte, propôs uma literatura verdadeiramente dissonante daquela produzida por seus contemporâneos. Com relação a um modelo literário cujo eixo sempre fora a retórica, Lima subverteu tanto forma quanto conteúdo, destinando um olhar crítico e satírico em direção aos "grandes acontecimentos", destilando certo desprezo irônico em direção à política e a figuras de destaque, enquanto destacava

---

<sup>2</sup> Para maior aprofundamento na aproximação das figuras de Lima Barreto e João do Rio, ver: SILVA, Fábio José da. *O Dandi e o boêmio: João do Rio e Lima Barreto no mundo literário da Primeira República*. 157f. Dissertação (Mestrado em História Social) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

camadas marginalizadas, baixas, excluídas de um Rio de Janeiro em processo de modernização.

Capturando em fragmentos uma sociedade fragmentada, o que Lima Barreto conseguiu atingir foi certa uniformidade estética no trato com os mais diversos temas, do retrato da mulher pobre à crítica de arte, o autor encontrou um viés, com raras exceções, inédito à abordagem de questões centrais, ainda que pouco exploradas, do Brasil do início do século XX.

Nesse sentido, o trabalho de recuperação e análise realizado por Felipe Botelho Corrêa, assim como inúmeros trabalhos de busca e identificação das crônicas de Lima Barreto, é fundamental à reconstituição social, sim, mas também a um remonte estético da produção do período, das visões do autor carioca em relação à literatura e à arte das primeiras décadas do século iniciado em 1900.

Lima Barreto é um autor, por sinal, de profunda erudição e dono de uma capacidade narrativa notável, fato atestado pelas suas crônicas, que, fugindo de um debate prolífico e, a rigor, inútil de questões contemporâneas, apresentam um humor sutil o bastante para enquadrar a sociedade, satirizada e subvertida, em um trabalho literário de preciosidade inestimável.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Josélia. *Lima Barreto*. Disponível em: <<http://flip.org.br/edicoes/flip-2017/homenageado>>. Acesso em 21 out. 2017.

ASSIS, Lúcia Maria de. *A língua portuguesa na "Belle Époque": Lima Barreto e sua crítica*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/06.htm>. Acesso em 21 out. 2017.

BARRETO, Lima. "Amplius!". In *Contos Completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. "O Subterrâneo do Morro do Castelo". In *Correio da Manhã* — edições de 28-29/4/1905, 2-10/5/1905, 12/5/1905, 14-15/5/1905, 19-21/5/1905, 23-28/5/1905, 30/5/1905, 1/6/1905, 3/6/1905.

\_\_\_\_\_. "O destino da literatura". In *Revista Souza Cruz*, out-nov. de 1921.

\_\_\_\_\_. O pistolão. In: *Sátiras e outras subversões*. Org. Felipe Botelho Corrêa. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016a.

\_\_\_\_\_. A conferência. In: *Sátiras e outras subversões*. Org. Felipe Botelho Corrêa. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016b.

\_\_\_\_\_. O culto da competência. In: *Sátiras e outras subversões*. Org. Felipe Botelho Corrêa. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016c.

\_\_\_\_\_. O futuro do feminismo. In: *Sátiras e outras subversões*. Org. Felipe Botelho Corrêa. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016d.

BROCA, José Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

CORRÊA, Felipe Botelho. *Sátiras e outras subversões: textos inéditos / Lima Barreto*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: \_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Editora da UFF, 1986, vol 6.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1982.

PORTELLA, Eduardo. A cidade e a letra. In: \_\_\_\_\_. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1958.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2016.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

SILVA, Fábio José da. *O Dandi e o boêmio: João do Rio e Lima Barreto no mundo literário da Primeira República*. 157f. Dissertação (Mestrado em História Social) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

SIMON, Luiz Carlos. *Duas ou três páginas despreziosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas*. Londrina: Eduel, 2011.

Recebido em: 02/11/2017

Aceito em: 13/03/2018

A GÊNESE DE UMA ESCRITORA — ESTUDO DE IDENTIDADE EM A  
*MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA*, DE MOACYR SCLIAR

*THE GENESIS OF A WRITER — STUDY OF IDENTITY IN A MULHER QUE  
ESCREVEU A BÍBLIA*, BY MOACYR SCLIAR

Sabrina Siqueira<sup>1</sup>

Rosani Ketzer Umbach<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho discute a identidade em *A mulher que escreveu a Bíblia*, considerando a habilidade da escrita como elo entre as etapas de ação e das conexões de alteridade na narrativa. Considerando o narrar um meio de compreender aspectos de uma existência múltipla, a protagonista se percebe narradora assim que aprende a escrever. Como a questão da escrita tem relação direta com a alteridade, é no campo do discurso que se estabelece o embate entre este conceito e a identidade.

Palavras-chave: alteridade; identidade; Moacyr Scliar; narrador.

**ABSTRACT:** This work discusses the identity in *A mulher que escreveu a Bíblia*, concerning the ability of writing as a link between the different stages of action and the connections of otherness in the story. Considering the storytelling as a way of understanding aspects of a multiple existence, the protagonist sees herself as a narrator as soon as she learns how to write. As there is a close relation between the writing issue and the otherness, it is in the field of discourse that the clash concerning this concept and the identity is established.

Keywords: otherness; identity; Moacyr Scliar; narrator.

---

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

<sup>2</sup> UFSM.

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho estuda a identidade de narradora na protagonista de *A mulher que escreveu a Bíblia*, tendo o fato de a protagonista ser feia como fio condutor do enredo e a habilidade da escrita como elo entre as diferentes etapas de ação. O aprender a ler e a escrever determina a mudança no destino da protagonista, que é anônima. Considerando o narrar um meio de compreender aspectos de uma existência múltipla, a protagonista se percebe narradora assim que aprende a escrever.

*A mulher que escreveu a Bíblia*, romance de Moacyr Scliar, possui uma parte inicial, e a parte principal posterior é recordação de uma existência anterior da protagonista da primeira parte. As duas partes do livro são narradas em primeira pessoa, sendo que na primeira o narrador é um homem da atualidade e na segunda a narradora é uma mulher que vive em tempos arcaicos e cuja voz é acessada pela memória de uma personagem da primeira fase, que seria sua versão no tempo presente. Acontece, portanto, uma mudança de perspectiva de uma fase para outra, e a história é o vínculo entre esses dois narradores. O primeiro narrador é professor dessa disciplina e utiliza seu conhecimento acadêmico na profissão de terapeuta de vidas passadas. A segunda narradora é agente histórico, por participar da corte do Rei Salomão na fase em que ele decide transcrever a história da humanidade em um livro, que é escrito por ela.

A feiura é o fio condutor da narrativa. É devido ao entendimento de o que a aparência impossibilitaria em sua vida que a narradora e protagonista anônima assume o curso de sua existência pelo domínio da técnica da escrita. Por se perceber feia e diferente, ela não espera ter a vida de uma mulher comum da aldeia. Todo o enredo de *A mulher que escreveu a Bíblia* está atrelado à feiura da protagonista, já que é devido a esse aspecto que ela aprende a escrever e se torna uma narradora, de sua vida e da

história da humanidade. Conforme explica a narradora/protagonista, logo no início do romance, “[a] feiura é fundamental, ao menos para o entendimento desta história.” (SCLIAR, 2007, p. 15)

Até olhar-se no espelho da irmã, ela vivia praticamente como as outras jovens da aldeia. Quando se descobre feia, vê-se sozinha: “[M]eu destino estava traçado. Agora eu era a feia e tudo em minha vida seria condicionado por essa feiura” (SCLIAR, 2007, p. 24). Passado o primeiro terror do conhecimento de sua fealdade — conhecimento a que havia renunciado inconscientemente por autopreservação até encontrar um espelho, aos dezoito anos — a feia sabe que aquela imagem externa não é algo que a esgota e que a conclui. Ela é ciente de seu ativismo interior e de sua subjetividade. A identidade, para a protagonista, se coloca como questão uma vez que se vê diante de uma crise existencial, cujo estopim foi a mirada no espelho. Aí então, o que parecia fixo e estável sofre um desgaste e sua vivência é deslocada ao campo da incerteza. Sabendo que seria sempre uma *outsider* no grupo, ela se refugia numa caverna, com a qual sente afinidade pela geografia tortuosa que repete as imperfeições de sua face.

É talvez por apiedar-se de sua condição de feia que o escriba da tribo lhe concede o privilégio de ensinar-lhe a escrita, conhecimento raro entre os homens e totalmente incomum entre as mulheres, em pleno século X a.C. Possivelmente por ver nela outra força que não a aparência, o escriba torna-se mestre para a protagonista e um mundo novo se revela, com potencialidades que a moça só encontraria depois de passar pelo golpe de sorte que foi a reivindicação do rei de tomá-la como esposa. Conforme Rafaela Pucca, “a narrativa de Scliar evidencia a confluência dos opostos prosa/poesia, História/ficção, oralidade/escrita, sagrado/profano” (PUCCA, 2006, p. 7), como veremos a seguir.

## 2. A ESCRITA COMO FONTE DE PRESTÍGIO

O poder que a escrita lhe confere excede as expectativas da vida de uma moradora de aldeia na época narrada, porque é uma habilidade pouco difundida mesmo entre os homens, detentores de mais privilégios na sociedade patriarcal da comunidade aldeã retratada por Scliar. Sendo assim, a feiura proporciona um privilégio, já que foi a motivação para que a narradora recebesse o ensinamento. Quando iniciada na habilidade de manipular as letras em palavras e estas em frases, a importância da feiura é relativizada e a moça sente-se algo “interessante”. Portanto, a feiura inicial, revelada pelo espelho, era aterrorizante porque estava atrelada à inutilidade, tendo em vista que sendo feia era possível que não desempenhasse a função principal de mulher aldeã, que era a de constituir família, porque não competia pela atenção masculina em pé de igualdade com as outras mulheres da aldeia: “Tinha conseguido algo com que nunca sonhara. [...] Já não me sentia tão feia. Meu rosto continuava o mesmo, mas a sensação de fealdade intrínseca, [...] essa sensação se atenuara consideravelmente.” (SCLIAR, 2007, p. 30)

Tendo aprendido a ler e a escrever, a feiura perde o tom assustador, porque já não implica inutilidade. Conquistada a habilidade da escrita, a feia ganha ascendência sobre o patriarca da tribo, seu pai, uma vez que domina uma sabedoria da qual ele é ignorante. Ela passa, então, a transcrever em pergaminhos a história de sua gente, antecipando, sem saber, aquela que seria sua missão no palácio do rei Salomão. Assim, exercita a habilidade de narradora. Considerando a percepção de Paul Ricoeur a respeito da identidade como uma construção baseada na alteridade — no reconhecimento de semelhanças e diferenças; e na percepção da existência do outro e do seu olhar sobre nós, a identidade “não poderia ter outra forma que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar.” (RICOEUR, 1991, p. 55)



A feia passa a considerar as questões que cercam sua identidade a partir do conhecimento de seu rosto no espelho. O objeto que reflete a aparência deu nome a uma teoria do psicanalista Lacan acerca de conceitos identitários. Ele questionou a existência de uma identidade concreta, fixa e estável a partir de sua revisão da teoria freudiana do id/ego, e fez isso ao afirmar que a linguagem significa ainda algo além do que quer dizer. A “fase do espelho” representaria a primeira compreensão da subjetividade, quando a criança se percebe um ser distinto da mãe. Essa fase enfatizaria a fragmentação inerente ao indivíduo e à sua percepção identitária.

De acordo com Lacan, o primeiro encontro com o processo de construção de um ‘eu’, por meio da visão do reflexo de um eu corporificado, de um eu que tem fronteiras, prepara, assim, a cena para todas as identificações futuras. [...]

Tendo, inicialmente, adotado uma identidade a partir do exterior do eu, continuamos a nos identificar com aquilo que queremos ser, mas aquilo que queremos ser está separado do eu, de forma que o eu está permanentemente dividido no seu próprio interior. (SILVA, 2009, p. 64)

O ponto de vista dessa narradora cujo estímulo é o aprendizado do mundo das palavras é sempre objetivo. Como para a protagonista Jane Eyre (2008), em obra homônima da escritora inglesa Charlotte Brontë, a certeza de que não pode contar com sua aparência para atrair a benevolência alheia a torna mais forte e convicta de que deve ser a própria impulsionadora de seu destino, conforme mostra o fragmento:

Que pretendo? Um novo lugar [...] sob novas circunstâncias. Pretendo isso porque a ninguém é proibido desejar o melhor. Mas como é que se faz para obter uma colocação nova? Creio que a gente apela para os amigos. Mas eu não tenho amigos. Entretanto também existem muitas pessoas que não os têm e que agem e se defendem por si mesmas. [...] Então exigi do meu cérebro que encontrasse uma solução, e depressa. (BRONTË, 2008, p. 56)

Diferente da personagem de Brontë, no entanto, a feia de Scliar está fora de um contexto de valorização do estudo e de apreensão cultural, e a característica mais forte da personalidade dela é estabelecer-se como escritora, não somente como leitora. No

espaço dramatizado em *A mulher que escreveu a Bíblia*, a maioria das personagens e quase todas as mulheres são vistas e desempenham sua função social enquanto grupo e não tanto como indivíduos, como as mulheres da aldeia e as esposas e concubinas de Salomão. Nesse sentido, a feia aproxima-se dos homens em seu campo de ação: assemelha-se ao pai, patriarca da tribo, e ao rei, na sua individualidade de exercer uma tarefa que é só dela. Ela conquista certa individualidade por ser a única muito feia e a única alfabetizada nos espaços que habita. Com a recriação/reinvenção de si mesma a partir do conhecimento da escrita, a feia entra em contato com o preceito de início, que utiliza depois, para escrever a Bíblia.

### 3. A FEIA NARRADORA

Quando domina a escrita, a feia pode perpetuar o seu discurso e, com isso, firmar-se como agente na aldeia. Conforme Hannah Arendt, “a ação e o discurso são os modos pelos quais os seres humanos se manifestam uns aos outros” (ARENDR, 2005, p. 189). Para a autora, o discurso e a ação, muito mais do que a mera existência corpórea, é o que insere o indivíduo como vida humana entre os homens. O preceito de início atrelado à criação do homem enquanto humanidade, e o relato do início do mundo sendo feitos por uma mulher, nos dá a dimensão de um posicionamento favorável ao feminino no romance de Scliar.

Sendo feia, a protagonista via-se constantemente isolada, pois desde a infância as outras crianças fugiam de sua companhia. Ficando só, ela dispõe de tempo e privacidade para duas atividades fundamentais a uma futura narradora: a observação das ações alheias e a organização do pensamento oriunda das horas de meditação sobre essa observação. Dessa forma, quando finalmente é ensinada a escrever, a moça tem desenvolvida previamente a capacidade de organização dos fatos observados, de modo a contá-los como uma narrativa com argumentos conectados.

Assim, quando relembra a vida passada e assume a voz narrativa da feia de tempos remotos, a protagonista elabora um texto que se desenrola com coerência de argumentos. Esse texto, deixado para o terapeuta de vidas passadas em uma carta, é construído com o ponto de vista da feia do passado e com a colaboração do distanciamento e do vocabulário da feia moderna. Toda a história é conectada por argumentos verossímeis, vinculados por causalidade. Quando se descobre feia, por exemplo, ela se põe a investigar as causas da feiura, tendo em vista que o mesmo mal não atingiu as irmãs. Lembra então de um comentário de que a mãe costumava olhar a montanha enquanto estava grávida dela, o que fez com que a geografia acidentada se repetisse em sua face desarmônica. Como se a contemplação da mãe a tivesse definido, feito dela alguém especial, e como se a montanha olhasse a grávida de volta e tivesse o poder de interferir na aparência da criança sendo gestada. “As impressões que minha mãe tivera durante a gestação se haviam gravado de maneira indelével na face da filha. [...] A obsessiva vigilância teve, contudo, um inesperado efeito: a visão da montanha ficou impressa para sempre no meu rosto.” (SCLIAR, 2007, p. 24)

A semelhança com a montanha traduz-se em afeto para com o acidente geográfico, já que é ali o local de refúgio e prazer que a protagonista escolhe antes de aprender a ler e conquistar outros horizontes. Desde a infância, quando o indivíduo passa a formar sua subjetividade a partir do reconhecimento de que é um sujeito distinto da mãe, a feia teve indícios de sua diferença no grupo, pela reação das outras crianças, que choravam e fugiam a sua presença. Kathryn Woodward, em *Identidade e diferença* (2009), explica que, para Lacan “[o] sentimento de identidade de uma criança surge da internalização das visões exteriores que ela tem de si própria” (SILVA, 2009, p. 63). Portanto, todo processo de consolidação identitária pelo qual passa a feia tem base na constatação de uma fratura para com seu grupo referente. Conforme Woodward, Lacan verifica que esse primeiro processo de construção de um “eu” prepara “a cena para todas as

identificações futuras” (idem, p. 64) e, assim, a feia chega aos dezoito anos sabendo-se diferente.

Segundo Eric Landowski (2002), o sujeito adquire consciência de si mesmo, de sua presença no mundo, a partir da diferença, independentemente de ordem, caráter ou variação. A construção do “eu” passa por um processo de exploração do mundo. Tanto em relação ao mundo que o cerca, quanto em relação a si mesmo e ao outro, o sujeito, dessa mesma forma, constitui-se pela diferença. O sujeito teria necessidade de um outro para alcançar um sentido de existência própria. Isto porque atribui algo específico a esta diferença, um conteúdo determinado ou sugerido, justamente o que segrega o eu e o outro. Dessa forma, o sujeito define a si mesmo, ou tenta definir, a partir de uma imagem autoconstruída e também considerando a imagem que este outro envia de volta ao eu. Como demonstra Landowski: “[...] um sujeito não pode, no fundo, apreender-se a si mesmo enquanto ‘Eu’, ou ‘Nós’, a não ser negativamente, por oposição a um “outro”, que ele tem que construir como figura antitética a fim de poder colocar-se a si mesmo como eu contrário: ‘O que eu sou é o que você não é.’” (LANDOWSKI, 2002, p. 25)

A construção de uma identidade narradora, para a feia, atrela-se também ao fato de dar utilidade à alfabetização. Como não houvera oferta de muitos livros para leitura na aldeia, a forma de usar o alfabeto recém descoberto foi para escrever, e não tanto para ler. Privada de narrativas para ler, a feia cria suas próprias, desenvolvendo-se como uma narradora. E não demora a perceber que nas histórias que cria, a imaginação é a lei e ela pode ser o que quiser. Motivada pela liberdade advinda da habilidade da escrita, que exerce escondida na caverna, ela acessa uma beleza que não é passageira: a sabedoria oriunda da reflexão possibilitada pela escrita. “Não era só um texto que eu estava produzindo; era beleza, a beleza que resulta da ordem, da harmonia. [...] feia, eu era, contudo, capaz de criar beleza. Não a falsa beleza que os espelhos enganosamente refletem, mas a verdadeira e duradoura beleza dos textos.” (SCLIAR, 2007, p. 32)

O que faz a narradora descobrir essa nova face da beleza e que eleva sua existência é a prática de redatora, de criadora de histórias; é a capacidade de organizar em frases e parágrafos as histórias que julga importantes serem gravadas, salvas da ação do tempo, como a saga de seu povo, o passado nômade do avô e a visão empreendedora do pai, que se estabelece porque crê em fundar uma grande cidade. Desde o início do aprendizado da escrita aflora seu instinto de escritora, não apenas de leitora. Com o aprendizado da escrita, a narradora está investida de poder, pois a escrita é uma forma de força e a linguagem (re)organiza o real.

Apesar da racionalização característica da personagem, a narrativa produzida pela feia é construída em um grau de subjetividade, porque se trata do ponto de vista dela. Mesmo quando se coloca fora do grupo de referência (e a alfabetização intensifica sua condição de estranha dentro dos grupos), seja na aldeia ou no harém, sua postura não é de vítima e o que predomina é o humor.

Por vezes a narradora se dirige ao leitor, fazendo referência metadiscursiva a seu relato: “É feia, esta que vos fala” (SCLIAR, 2007, p. 15). Esse texto que dialoga com o leitor tem relação com o tempo histórico em que se situa a narrativa: uma época que compreende integração das culturas oral e escrita. Nos tempos remotos como o em que vive a feia, a produção de textos estava vinculada à oralidade e o que se escrevia, escrevia-se para ser lido em voz alta, em grupo, tendo em vista que a leitura só se disseminaria como atividade individual e silenciosa séculos mais tarde. Na época dramatizada por Scliar, a oralidade era forma de ensino, uma forma de a memória coletiva do povo hebreu permanecer através das gerações. A tarefa que a feia recebe pode ser vista como de perpetuação da cultura do povo hebreu, pois, sendo nômade e tendo sofrido perseguições, é o Pentateuco (os primeiros cinco livros bíblicos) que, de certa forma, mantém os judeus compreendendo-se como povo.

#### 4. A VIDA NO HARÉM

Quando vai para a corte, em Jerusalém, a feia passa da liberdade em espaço aberto para o confinamento do harém. No entanto, ela alcança uma nova forma de liberdade quando recebe a tarefa de escrever o livro que contaria a história da humanidade. Ela ascende socialmente através da escrita mesmo em face da privação da liberdade. No harém, a dificuldade de comunicação vivida no espaço aberto (como quando as crianças fugiam a sua aproximação e o truncamento nas relações com a família) é substituída pela capacidade de liderança: é dela a ideia da greve de sexo e é a ela que as esposas recorrem diante da inconveniente visita da rainha de Sabá.

Todas as transformações na vida da protagonista estão associadas ao texto escrito. Primeiro, ela toma conhecimento de seu potencial como indivíduo quando aprende a escrever. Mais tarde, a mudança para a corte é anunciada por meio de uma mensagem em um pergaminho, que ela mesma pode ler. Para alterar sua condição de esposa rejeitada, aposta em uma bem redigida carta ao pai.

Como na *Carta ao pai* (2004), de Franz Kafka, a feia tenta expor sua condição de oprimida e exorcizar nesse texto situações mal resolvidas no relacionamento entre ela e seu progenitor, como o poder da autoridade e a culpa permeando as relações: “culpa era o componente essencial de nossa tradição” (SCLIAR, 2007, p. 22). Estando distante da família, ela consegue articular essa problemática. Na carta de Kafka, ele culpa o pai por não lhe passar os ensinamentos do Judaísmo, o que faz com que ele perca a identidade judaica, a ligação com seu povo e seja então um “judeu caído”. Assim como o pai descrito por Kafka, o patriarca da tribo é uma figura opressora, que não costumava aceitar opiniões diferentes, causando na filha a sensação de não ser amada e respeitada. E ela atribui a essa insegurança desenvolvida na convivência com o pai o fracasso da

primeira noite com o rei: “Era o esperado resultado da problemática relação entre um pai autoritário, distante, e uma filha sensível e amargurada.” (SCLIAR, 2007, p. 83).

Diferente do texto kafkiano, no entanto, a feia fala sobre tudo isso com leveza. O texto de Scliar contém humor irônico uma vez que faz referência à *Carta ao pai* de um judeu deslocado a partir da carta de uma judia que não só se firma como pertencente ao povo, como ainda protagoniza a inscrição da memória coletiva e da história de seu povo. Enquanto Kafka é o judeu caído, a feia é a judia em plena ascensão. O deslocamento dela em relação às demais é para uma hierarquia superior, de mulher que não precisa agradar a nenhum homem, inclusive o próprio rei, para manter sua posição privilegiada. Quando se refere à carta, a feia utiliza o artigo definido “a”, antecipando para o leitor que o que escreveria a seguir não era uma carta qualquer, mas um texto determinante, tanto no que se refere à vida da personagem como no tocante ao enredo do romance. Graças à eloquência dessa carta, sua habilidade é descoberta pelo rei, que lhe incumbe da tarefa de escrever a Bíblia.

O exercício da escrita faz com que a feia desenvolva técnicas de leitura do mundo. Por estar habituada ao raciocínio concatenado, ela identifica um padrão de organização no harém assim que chega. Repara, por exemplo, no sistema burocrático em que eram registradas esposas e concubinas, e a numeração dos leitos das esposas. Letrada, ela é prática em sua forma de olhar a vida. Racionaliza acerca das situações e procura respostas objetivas às problematizações que se lhe apresentam. A protagonista cita as características que fazem dela uma feia, como a assimetria da face e o número de sinais, e pensa sobre qual razão leva determinadas esposas a serem chamadas pelo rei. Além de elencar uma lista de possíveis critérios de seleção, faz conjecturas sobre um diálogo com o soberano, em que ele lhe indagaria maneiras de selecionar as mulheres para seu leito e pensa que, aí, “teria a oportunidade de fazer uma brilhante exposição” (SCLIAR, 2007, p. 61). A esperança era não de uma modernização do método de seleção depois dessa conversa, mas que ele, convencido de que a feia possuía um predicado que a

nenhuma outra poderia ser atribuído — e que desbancaria a beleza efêmera —, abdicaria de todas as outras pela sua companhia; feia, porém, inteligente.

## 5. VOCABULÁRIO MODERNO, TEXTO SAGRADO

Quando se põe a escrever, a feia estabelece uma relação de intertextualidade, uma vez que cria o texto bíblico dentro do texto que conta sua vida e será entregue ao terapeuta de vidas passadas por uma versão sua na modernidade, alguém em quem a feiura e a falta de sorte no setor de relacionamentos persistem por gerações. Na descrição da vida passada que configura a trama de *A mulher que escreveu a Bíblia*, a narradora, que é a feia moderna, ora se demora em descrição subjetiva, ora dá saltos de objetividade.

Sendo a redatora da Bíblia uma mulher, ela imprime ao texto certas marcas de feminilidade. Por exemplo, opta por dizer que o universo foi gestado, como a formação lenta e gradual de uma criança, com o cuidado natural de um corpo materno, e não simplesmente criado, como um processo mecanizado de junção de peças, em algum artefato masculino. A opção por não descrever a divindade criadora foi expressão da descrença em Deus como um ser masculino. A feia não compartilha do espírito belicoso dos anciãos, que dão a cada fato as cores da desgraça, e prefere conferir ao texto um tom pacífico e aberto ao feminino. Pensa que poderia contar que Adão e Eva tiveram também filhas, assim como Caim e Abel poderiam ter optado por um empreendimento agropastoril conjunto, transmitindo às gerações um exemplo de negócio rentável e da possibilidade de lucros advindos do companheirismo fraternal, ao invés de imortalizar um texto de sangue e fúria. Mas ela é somente a redatora, responsável pela estilística do texto. O roteiro fica a cargo dos anciãos, que obedecem ao sumo sacerdote do Templo e imortalizam a faceta masculina, mais introspectiva, que não valoriza os traços de afeto e prioriza pecados e castigos. Quando contesta a narrativa entregue pelos anciãos, o



mote do romance ultrapassa a individualidade da feia, posto que ela se preocupa em como o conteúdo do livro irá reverberar às gerações futuras.

Além da forma racional com que a feia pondera sobre tudo, são marcas de seu texto o humor e a utilização de um vocabulário coloquial, repleto de expressões modernas. Por exemplo, “Ah, sim, agora estávamos no terreno da safadeza propriamente dita. [...] o velhinho tinha direito a sua cota de sacanagem” (SCLIAR, 2007, p. 100). Isso se deve ao fato de que a história é contada com o vocabulário da feia moderna. Assim, ela fala em prosa fluente de uma época em que a literatura era, principalmente, feita em versos e para ser declamada.

Sem citar mais do que o início e mencionar algumas personagens populares do texto bíblico, o romance leva ao questionamento do quanto a história dos povos que têm sua consciência espiritual influenciada pela Bíblia poderia ter sido diversa, caso os ou as encarregados(as) da tarefa possuíssem o entendimento da personagem Salomão, de que o poder da mensagem se dissemina pelo mundo e resiste ao tempo, e de que ideias são mais perigosas do que armas. Ou compartilhassem da opinião da feia, de que a história do povo de Salomão havia de ser uma história de afeto, e não de abominação e pecado.

Como opta por descrever Deus como energia geradora, em protesto à crença dos escribas e do rei em um deus masculino, a feia legaria ao mundo o direito de imaginar o criador como cada um desejar. Sua narrativa é liberal e contestadora, como quando se utiliza de suas próprias fantasias para descrever o encontro de Adão e Eva como algo mais próximo do possível, colocando o sexo presente no texto sagrado: “Criados, o primeiro homem e a primeira mulher enamoraram-se loucamente um do outro e aí transformaram o Éden num cenário de arrebatadora paixão” (SCLIAR, 2007, p. 96). Da forma com que escolhem narrar, os anciãos e a feia, o início da humanidade caracteriza-se como uma ficção e não como documento do desenrolar da ocupação humana no mundo, o que sugere o caráter de parcialidade da Bíblia e marca a ironia da pretensão

de texto sagrado atribuída ao livro. Como coloca Hannah Arendt, a “diferença entre a história real e a ficção é precisamente que esta última é ‘feita’, enquanto a primeira não o é. A história real, em que nos engajamos durante toda a vida, não tem criador visível nem invisível porque não é criada.” (ARENDR, 2005, p. 198)

Scliar dá forma de romance a uma narrativa ambientada em um tempo histórico contemplado pela épica, já que a forma “romance” é mais historicamente recente e o tempo a que nos remete *A mulher que escreveu a Bíblia* é bastante anterior ao contexto burguês no qual essa forma ascendeu. É uma narrativa em que a protagonista age como um sujeito moderno, que duvida da própria realidade e questiona a existência do deus de Salomão e as convenções de seu tempo. Como é uma personagem que reflete, ela acaba por tomar decisões apropriadas, não age por impulso. Ao questionar a narrativa da qual é redatora, a feia formaliza e aponta as fissuras do relato bíblico: a história da Bíblia, dentro da história da feia, viria a contrariar o estilo de vida de seu idealizador, Salomão.

## 6. PALAVRAS DE EMPATIA

O conhecimento de sua fealdade, aos dezoito anos, explica algumas reações dos outros para com a protagonista, daqueles que desconhecem sua subjetividade e só a definem pelo exterior que se lhes apresenta. Entendendo-se diferente por ser muito feia, ela se reconhece como um “outro”, alguém que escapa ao padrão do grupo referente na aldeia, característica que era somente suspeitada até a visão de si mesma. Sendo a diferente, a personagem se isola espontaneamente do grupo, ao passo em que o grupo já a isolava há anos.

A escrita, porém, colabora com conexões interpessoais na vida da feia. Logo de início, é por uma questão de empatia que o conhecimento lhe é entregue. Existe uma afinidade do escriba para com ela, que faz com que o homem se apiede e lhe ensine a

escrever: também ele é feio. Mais tarde, conforme progride o trabalho no livro, surge uma identificação das mulheres do harém para com ela. E, quando isso acontece, o relato bíblico sofre uma inflexão: depois de páginas de batalhas, lutas e muito sangue, acontece o juramento de fidelidade entre as personagens bíblicas Ruth e Naomi, promovendo identificação na narradora, que tivera, até então, as mulheres como suas antagonistas. Primeiro a mãe omissa, a quem ela atribui a culpa pela feiura pela insistente mirada da montanha, depois a irmã bela e insensível ao manipular o espelho dentro de casa, legando à feia a dor provocada pelo conhecimento de sua fealdade. Quando muda de espaço, o universo feminino pouco amistoso é referenciado pela recepção no harém: “a princípio risinhos; logo, cacarejos, gargalhadas — deboche escarrado, total desrespeito; solidariedade, [...] nenhuma.” (SCLIAR, 2007, p. 43)

Até a parte do relato bíblico da amizade entre sogra e nora, a feia havia experimentado maior identificação com personagens masculinas. A primeira atitude de bondade vem do pai, que podia tê-la jogado fora quando bebê, mas não o fez. Assim como ela, o pastorzinho, outra personagem masculina com quem a feia estabelece afinidade, passa por um percurso de amadurecimento entre o apedrejamento na aldeia e o confronto com os guardas, quando perde o braço. Essa depreciação de sua aparência o aproxima fisicamente da feia, amadurece sua visão de mundo e o torna mais propenso a admirar as qualidades dela. Quando ela vai ao seu encontro, em contrapartida, está embelezada pelo conhecimento da escrita e com autoestima elevada pela tarefa que cumprira. Além de sentir-se uma mulher plena pela consumação do casamento na noite de sua fuga do harém.

Por fim, o reconhecimento pelo rei do poder investido no ato de escrever é manifestado quando convida a feia a sentar-se no trono e julgar o pastorzinho. Ocupar o assento real, ainda que por alguns instantes, havia sido o desejo da protagonista na primeira vez em que estivera no salão, como tentativa de entronizar sua feiura. “Eu a queria cortejada, homenageada, glorificada. [...] Queria a feiura poderosa a ponto de se

tornar beleza” (SCLIAR, 2007, p. 53). O desejo é realizado. Quando é convidada pelo rei a julgar, ela é bela, poderosa e revela-se também sábia, tendo em vista a sentença misericordiosa de deixar o réu em liberdade. Nesse momento, mesmo o expoente feminino máximo de poder e beleza presente no recinto, a rainha de Sabá, presta seu reconhecimento à feia.

O fogo que destrói os pergaminhos, a exemplo do que acontece com a suposta *Poética II*, de Aristóteles, em *O nome da Rosa* (1983), do escritor Umberto Eco, pode criar no leitor um vínculo de empatia com a versão do texto bíblico escrito pela feia: de alguma forma, o que chega aos nossos tempos como história da humanidade contada pelo texto sagrado coincide em alguns pontos com a narrativa redigida em um dos cômodos do palácio do rei Salomão, por uma certa feia.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se cada personagem de destaque da parte principal de *A mulher que escreveu a Bíblia* tem sua contrapartida na parte inicial do romance, o terapeuta de vidas passadas poderia ser a reencarnação de Salomão, porque assim como ele, leva um tempo a perceber as qualidades e se apaixonar pela feia. As personagens do presente mantêm características do passado. A feia da modernidade, que lembra a vida passada e escreve sua história (continua uma narradora na vida moderna), também tem um pai influente. No passado era filha do patriarca da tribo, no presente é filha de pai fazendeiro, com o qual também tem dificuldade de relacionamento. A protagonista continua a ser uma pessoa reclusa, tendo na irmã bela a sua confidente. Essa irmã envolve-se com o amado da feia, um empregado da fazenda, como outrora fora pastorzinho na aldeia do pai. Como no passado, o patriarca manda dar-lhe uma surra e, algum tempo depois, o jovem se percebe apaixonado pela feia. O terapeuta é o homem inteligente, que teve sua

carreira de professor de história influenciada pela trajetória do pai, que acreditava que o filho seria o grande líder que ele não chegou a ser.

*A mulher que escreveu a Bíblia* é uma história de empoderamento feminino, escrita quando esse termo talvez ainda não fosse tão imperativo. Um empoderamento que independe, e até se beneficia, da ausência da beleza, característica comumente associada às mulheres bem-sucedidas em fábulas, contos de fadas e alguns romances. Sendo assim, a feia está na contramão das belas princesas que são salvas por apaixonados príncipes e, via de regra, não têm outra função social que não inspirar os súditos por sua beleza e bondade.

A protagonista do romance não é heroica, nem trágica, mas alguém ambivalente, com aspectos positivos e negativos. Ela preenche os critérios de personagem romanesca também ao cumprir um percurso e apresentar-se como alguém que evolui, que se transforma e que é educada pela vida. Nesse sentido, esta narrativa de Scliar se apresenta como um romance de formação. O heroísmo da feia está em sua disposição de agir, ou, conforme Arendt (2005) explica sobre o herói revelado pela história e que não precisa ter qualidades heroicas, “de inserir-se no mundo e começar uma história própria.” (ARENDR, 2005, p. 199).

Existe uma relação entre o aprendizado da escrita e as relações de poder na vida da protagonista, cujas ações são alinhavadas pela feiura. A narradora passa por um movimento de amadurecimento gradual, com desenvolvimento de autocontrole, conquistado a partir da socialização e do sentimento de utilidade alcançado com a tarefa de escrever o livro. Ela se transforma a partir do que vive e das experiências de solidão nos diferentes espaços: a aldeia, o harém e o quarto em que escreve no palácio. No texto contado pela feia, sabedoria e poder exalam beleza. O domínio da escrita permite que a feia se reinsira num mundo do qual já se julgava apartada. Com o aprendizado e a manipulação da palavra escrita, ela providencia seu segundo nascimento, como explica Arendt (2005): “É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano; e esta

inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato original e singular do nosso aparecimento físico original.” (ARENDDT, 2005, p. 189)

Sendo a conjunção de um ponto de vista antiquíssimo, mas moderno para a época, com a estrutura linguística e de vocabulário dos tempos de hoje, temos uma narradora falando por tempos remotos, mas pensando e se expressando como indivíduo da pós-modernidade. A feia que nasceu novamente a partir da habilidade da escrita olha todos os fatos de frente, sobretudo os desagradáveis. Porque racionaliza a existência, a mulher que escreveu a primeira versão da Bíblia é também a mulher que domina a própria vida.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. Ação. Trad. Roberto Raposo. In \_\_\_\_\_. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

GUIMARÃES, Valci Aparecida Xavier. *A construção do ator feminino em A mulher que escreveu a Bíblia*. Estudos Semióticos. Disponível em <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Editor Peter Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008. Acesso em 4 de julho de 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004.

LACAN, Jacques. *Os complexos familiares na formação do indivíduo: ensaios de análise de uma função em psicologia*. Trad. Marco Antônio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do Outro: Ensaios de Sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PUCCA, Rafaela Berto. *Dialogia e marcas de oralidade em A mulher que escreveu a Bíblia, de Moacyr Scliar*. Terra Roxa e Outras Terras — Revista de Estudos Literários. Vol. 7, 2006, p. 02-08.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (Org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

Recebido em: 19/12/2017

Aceito em: 03/04/2018

## A FACE FEMININA DA GUERRA: SVETLANA ALEKSIÉVITCH E

ELIZABETH WEIN

### *THE FEMALE FACE OF WAR: SVETLANA ALEXIEVICH AND ELIZABETH WEIN*

Fernanda Nunes Menegotto<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho discute a participação feminina na Segunda Guerra Mundial sob a perspectiva de duas obras: *A guerra não tem rosto de mulher*, não ficção da bielorrussa Svetlana Aleksiévitch, e *Code Name Verity*, romance da americana Elizabeth Wein. O trabalho se baseia em artigos que discutem a participação feminina na guerra de modo geral, a fim de examinar como os aspectos discutidos nas pesquisas aparecem nas duas obras, levando em consideração que elas representam experiências diferentes e têm propósitos distintos.

Palavras-chave: literatura comparada; literatura soviética; literatura norte-americana.

**ABSTRACT:** This paper discusses the role of women in World War II from the perspective of two books: *War's Unwomanly Face*, a work of nonfiction by Belarusian author Svetlana Alexievich, and *Code Name Verity*, a novel by North-American author Elizabeth Wein. Articles that discuss the female participation in the War in general terms were used in order to examine how the aspects discussed in the research appear in both works, considering that they represent different experiences and have distinct purposes as well.

Keywords: comparative literature; Soviet literature; North-American literature.

## 1. INTRODUÇÃO

Dentre os anos de 1939 e 1945, o mundo viveu o conflito mais destrutivo de sua história. A Segunda Guerra Mundial deixou milhões de mortos e envolveu virtualmente o mundo inteiro no conflito entre as forças Aliadas e o Eixo, além de ter

---

<sup>1</sup> Graduada, UFRS.



sido marcada pelo extermínio em massa de judeus promovido pelo regime nazista. Com os muitos milhões de mortes e ferimentos incapacitantes causados pelo conflito, muitas nações precisaram, mesmo que apenas temporariamente, repensar a ideia de que as guerras eram territórios exclusivamente masculinos, e milhares de mulheres serviram às forças armadas ou as auxiliaram em diversos países. A participação delas, no entanto, não aconteceu nos mesmos termos que a participação dos homens, e ainda são estes que imperam nas narrativas oficiais sobre a guerra.

O silêncio em relação às mulheres na história não se limita à Segunda Guerra Mundial, no entanto. Em “Uma Breve História do Silêncio”, Rebecca Solnit aponta o silêncio como uma condição imposta historicamente às mulheres, ao serem negados a elas instrução e papéis importantes nos espaços públicos. Para Solnit, o silêncio se perpetua através de diversos mecanismos e em diversas áreas, desde as violências historicamente sofridas pelas mulheres (como estupro e violência doméstica) até a falta de protagonismo feminino na indústria do cinema. Para a autora, a história de cada pessoa é intimamente ligada à sua identidade, e ser privado de contar a própria história significa ter seu espaço negado na própria comunidade. Ela afirma: “a violência contra as mulheres muitas vezes se dá contra as nossas vozes e nossas histórias pessoais. É uma recusa das nossas vozes e do que significa uma voz: o direito de autodeterminação, de participação, de concordância ou divergência, de viver e participar, de interpretar e narrar” (SOLNIT, 2017, p. 19). Contar essas histórias, para ela, é “[mostrar] o problema” e torná-lo “incontrolavelmente visível” (p. 20).

Em *A guerra não tem rosto de mulher*, originalmente publicado em 1985, a bielorrussa Svetlana Aleksievitch contesta a versão que conhecemos da guerra, isto é, um território exclusivamente masculino no qual apenas homens trabalharam por um objetivo comum. Seu livro é um extenso trabalho jornalístico de pesquisa e é construído a partir de dezenas de entrevistas feitas com mulheres soviéticas que de alguma maneira estiveram envolvidas na Segunda Guerra Mundial. É um trabalho que

essencialmente dá voz às mulheres que estavam caladas diante da representação continuamente masculina de tudo aquilo de que participaram ativamente e para o que foram essenciais.

A participação feminina na Segunda Guerra Mundial não se limitou à União Soviética, mas lá foi consideravelmente maior e houve maior assimilação das mulheres aos esforços de guerra em geral. Segundo Beate Fieseler, M. Michaela Hampf e Jutta Schwarzkopf (2014), cerca de um milhão de mulheres soviéticas estiveram envolvidas nas forças armadas e 500 mil serviram como soldados. Destas, cerca de 120 mil atuaram em posições de combate (atiradoras, pilotos, condutoras de tanques e como parte da artilharia). Para além da União Soviética, sabe-se que houve participação feminina na Segunda Guerra também de britânicas, americanas e alemãs. As britânicas, segundo Fieseler, Hampf e Schwarzkopf, chegaram a cerca de 470 mil — um número menor que a URSS em sua totalidade, mas representando um percentual maior das forças armadas (9,39% contra 3%). As americanas, segundo as autoras, chegaram a 350 mil; mas nos Estados Unidos a participação das mulheres (e o conseqüente desafio aos papéis de gênero tradicionais que ela ensejava) foi mais limitada e mal vista pela população em geral.

Diante de tais cenários, parece surpreendente que tão pouco se fale nestas mulheres —, mas passa a não ser tanto assim quando somos confrontados com os relatos trazidos por Aleksievitch. Muitas das mulheres entrevistadas narram sua vida após a guerra e versam sobre a rejeição que sofreram: muitas não casaram, embora o desejassem, porque eram desprezadas por terem agido “como homens” por tanto tempo; muitas foram feridas e depois esquecidas, vivendo em condições extremas de pobreza pelo resto de suas vidas. Diversas delas escondiam seu passado na guerra e não eram consideradas heroínas. Uma dessas mulheres, Olga Vassílevna, narra que, após a guerra, costumava usar suas condecorações — até o dia em que foi questionada: “Por que está usando isso, como se fosse um homem?” (ALEKSIÉVITCH,

2016, p. 104). O que fica claro no livro de Aleksiévitich é que existia um silêncio imposto socialmente a essas mulheres — e é este silêncio que seu projeto busca romper.

Fieseler, Hampf e Schwarzkopf (2014) discutem que, durante a guerra, a propaganda estatal soviética deu espaço e proeminência para algumas das mulheres que participavam das forças armadas, mas que perto de seu final essa discussão passou a se dedicar exclusivamente ao trabalho das paramédicas. “A partir de 1944, o mais tardar, a imagem limitada das mulheres como donas de casa dedicadas à família e mães passou a dominar a propaganda estatal, e isso contribuiu significativamente para a discriminação social contra veteranas.” (FIESELER; HAMPF; SHWARZKOPF, 2014, p. 123, tradução nossa<sup>2</sup>). Na Grã-Bretanha, segundo as autoras, as mulheres que contribuíram com a Defesa Antiaérea nunca participaram de eventos comemorativos da vitória, tornando-se rapidamente esquecidas; porém, as autoras destacam que algumas das mulheres que participaram dos esforços de guerra receberam honrarias: aquelas que trabalhavam em funções que permitiram que mais homens pudessem ser liberados para o combate direto. Para as autoras, quanto mais distantes do combate as mulheres estivessem durante a guerra, mais elas foram valorizadas ao seu fim.

O livro-reportagem de Aleksiévitich veio de sua vontade de contar a versão daquelas mulheres esquecidas, que ficaram caladas, e de fazer um relato mais plural, a partir não de “alguém grande”, mas de “pequenos grandes seres humanos” (2016, p. 19). Em 2012, muitos anos depois da publicação de *A guerra não tem rosto de mulher*, a norte-americana Elizabeth Wein publicou o romance *Code Name Verity*. Ele narra as vidas de duas jovens mulheres britânicas fictícias que participam ativamente dos esforços de guerra. Em seu posfácio, Wein afirma que escrever um livro protagonizado por duas mulheres — uma piloto e uma espiã — não fazia dele menos plausível,

---

<sup>2</sup> No original: “As of 1944, at the latest, the narrow image of women as family bound housewives and mothers came to dominate state propaganda, and this contributed significantly to social discrimination against female veterans.”

“porque *havia* mulheres fazendo estes trabalhos. Não foram muitas. Mas elas existiram. E trabalharam e sofreram e lutaram tanto quanto qualquer homem.” (WEIN, 2012, p. 276, tradução nossa<sup>3</sup>). O romance, então, engloba diversos papéis desempenhados pelas britânicas durante a guerra, dentro de diversas organizações estabelecidas naquele período, como a *Women’s Auxiliary Air Force* (WAAF), que recrutou milhares de mulheres para cooperar com a *Royal Air Force* (RAF, a Força Aérea); a *Air Transport Auxiliary* (ATA), uma organização civil que auxiliava no transporte de aeronaves militares e de pessoal; e a *Special Operations Executive* (SOE), organização criada com a finalidade de desempenhar atividades de espionagem, sabotagem e invasões.

Apesar das diferenças que separam a obra de Aleksiévitich da de Wein — a começar pela mais óbvia, a divisão entre não ficção e ficção —, ambas contribuem no sentido de apresentar a participação feminina na Segunda Guerra Mundial e procuram dar voz a mulheres a partir de intenso trabalho de pesquisa, sejam suas personagens reais ou fictícias. Este trabalho busca aproximar as situações descritas nas duas obras para mostrar onde se interseccionam as faces femininas de cada guerra particular. Ainda que as sociedades britânica e soviética vivessem dois momentos muito distintos nas décadas de 1930 e 1940, é possível perceber o quanto a experiência das mulheres que participaram dos esforços de guerra em ambas as sociedades se aproxima justamente por causa do gênero, que com muita frequência ocasionava sua exclusão ou a sensação de não pertencimento.

## 2. O CASO DA UNIÃO SOVIÉTICA

Em números absolutos, nenhum esforço de guerra mobilizou tantas mulheres quanto na União Soviética. Para além dos números, “a União Soviética se destaca por

---

<sup>3</sup> No original: “*Because there were women doing these jobs. There weren’t many of them. But they were real. They worked and suffered and fought just as hard as any man.*”

levar a militarização das mulheres muito além [da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos] ao tornar disponíveis a muitas delas funções de combate.” (FIESELER; HAMPF; SCHWARZKOPF, 2014, p. 116<sup>4</sup>). D’Ann Campbell (1993) reporta que metade das mulheres que serviram no Exército Vermelho esteve na linha de frente, e que um terço delas recebeu treinamento para operar morteiros, metralhadoras ou rifles.

Na União Soviética, as mulheres tinham permissão para disparar as armas, o que representa uma grande diferença até mesmo em relação à Grã-Bretanha, que também viu uma participação feminina significativa na Segunda Guerra. Embora às mulheres britânicas tenha sido permitido operar o armamento, elas não podiam atirar — um ato simbólico para acalmar a população incomodada com as transgressões dos papéis de gênero tradicionais. Desse modo, a integração das mulheres foi muito maior na União Soviética e, segundo Campbell (1993), a divisão entre funções combatentes e não combatentes que preocupava americanos, britânicos e alemães não existiu lá.

Segundo Fieseler, Hampf e Schwarzkopf (2014), a partir de 1941 ocorreram intervenções para facilitar o recrutamento de mulheres e foram estabelecidos três regimentos exclusivamente femininos, e entre 1942 e 1943, o regime fez diversas campanhas para mobilizar jovens mulheres. Essas medidas, no entanto, eram feitas com intenções temporárias, e não envolviam “nenhuma reestruturação da ordem de gênero soviética, eram apenas mais uma medida tomada em um estado de emergência” (2014, p. 118<sup>5</sup>). As autoras ainda relatam que na União Soviética, diferentemente do que aconteceu na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, viram-se mulheres ocuparem funções de combate e de comando em unidades mistas. Mas, lembram, “esse tipo de igualdade de gênero ficou restrito à duração da guerra, quando o estado soviético precisava de mulheres nessas capacidades para afastar a invasão

---

4 No original: “*The Soviet Union stands out for taking the militarization of women much further than either of the other two by making combat roles available to many of them.*”

5 No original: “*Intended as a temporary measure, it did not involve any fundamental restructuring of the Soviet gender order, but was just another measure taken in the state of emergency.*”

alemã” (p. 119<sup>6</sup>). Ou seja: embora a participação das mulheres soviéticas na guerra tenha permitido muitas transgressões em relação aos papéis de gênero tradicionais por um curto período de tempo e em situações extremas, os efeitos não foram duradouros, o que também tornou mais difícil para muitas dessas mulheres a readaptação aos tempos de paz.

## 2.1. A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER

*A guerra não tem rosto de mulher* foi o primeiro livro de Svetlana Aleksievitch, publicado originalmente em 1985. Seu livro é organizado em dezesseis capítulos que agrupam um ou mais relatos a partir de um tema que eles tenham em comum. Os capítulos também contêm reflexões da própria autora sobre as histórias que ouviu e sobre o próprio trabalho; os relatos apresentam as versões particulares da guerra, e a voz de Aleksievitch busca unir as experiências individuais. Como resultado, há no livro tanto uma visão subjetiva quanto uma visão mais objetiva — que surge do conjunto — sobre a participação das soviéticas na guerra. Todos os títulos de capítulo são citações diretas de algum dos relatos contidos nele, o que evidencia que o trabalho de Aleksievitch consiste principalmente em dar voz a outras mulheres.

Embora o livro tenha recebido uma tradução para o inglês em 1988, o crítico do *The New York Times* Dwight Garner (2017) apontou que esta versão era “pobre e muito censurada”, o que talvez ajude a explicar por que a produção acadêmica a respeito da obra foi tão escassa na língua inglesa. Depois do Nobel de Literatura recebido por Aleksievitch em 2015, o livro foi publicado novamente em inglês, agora em uma tradução da respeitada dupla de tradutores Richard Pevear e Larissa Volokhonsky, que o colocou novamente dentro dos suplementos literários dos grandes

---

6 No original: “*This kind of gender equality was restricted to the duration of the war when the Soviet state needed women in those capacities to fend off the German invasion.*”

jornais. Em 2016, o livro também foi publicado no Brasil e recebeu atenção dos jornais e revistas.

À época da primeira publicação do livro em inglês, Judy Litoff e David Smith apontaram-no como “evidência de que as mulheres foram profundamente afetadas pelo estado de guerra do século vinte” (1992, p. 101, tradução nossa<sup>7</sup>). O livro é agrupado com outros títulos que, segundo os autores, começavam, na época, a questionar a visão essencialista de que homens eram afeitos à guerra e mulheres eram pacíficas. Os autores também destacam o fato de Aleksievitch preferir dar voz às participantes “comuns” dos esforços de guerra, e não a heroínas celebradas. Brunna Bozzi Feijó (2017) aponta três motivos que tornam o trabalho de Aleksievitch inovador para o público leitor brasileiro: o fato de contar a visão soviética da Segunda Guerra, quando estamos mais habituados às versões da Europa Ocidental e dos Estados Unidos; o fato de se tratar de uma narrativa sobre mulheres; e o fato de “confrontar a imagem tradicional da guerra como um ‘evento político grandiloquente’, de ufanismo e de glória, às narrativas individuais que, muitas vezes, discordam ou se ressentem das versões oficiais da história nacional” (2017, p. 563). Mas, para Feijó, seu “grande trunfo” ainda é dar voz às mulheres silenciadas (p. 564), visão também presente nas críticas de Garner (2017) e Liza Mundy (2017).

Garner é um dos poucos autores a questionar o projeto de Aleksievitch; para ele, seus livros “residem em uma zona cinzenta entre jornalismo e ficção” (2017, tradução nossa<sup>8</sup>) e explicam seus métodos jornalísticos ou explicitam sua voz como entrevistadora de modo muito incipiente. Garner destaca também a possibilidade apontada por outros autores de que Aleksievitch tenha atribuído citações incorretas para suas entrevistadas, a fim de corresponder melhor com o seu projeto artístico.

---

7 No original: “*War’s Unwomanly Face provides still further evidence that women have been profoundly affected by twentieth-century warfare.*”

8 No original: “*(Alexievich has called her books ‘novels in voices,’ and) they appear to reside in a gray zone between fiction and journalism.*”



Ainda assim, como afirmado anteriormente, não se pode negar que muito do livro de Aleksievitch consiste em dar voz a dezenas de mulheres, em relatos que ocupam desde capítulos inteiros até uma única frase. Algumas vozes refletem o medo de falar sobre assuntos que costumavam ser proibidos, ou então de revisitar o trauma. Mas elas, ainda assim, falam. Ao visitar um grupo de mulheres com quem conversa extensamente, Aleksievitch recebe uma lista com diversos nomes e números de telefone, e é informada: “Todas ficarão felizes de falar com você. Estão esperando. Vou explicar: é terrível lembrar, mas é mais terrível ainda não lembrar” (2016, p. 119). Se pensarmos na discussão de Solnit (2017) sobre o silêncio dominar a história das mulheres, o livro é, para muitas, um importante processo de rompimento de silêncio, pois percebem que há pessoas que “finalmente querem [as] escutar também” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 46). “Uma pessoa valorizada”, afirma Solnit, “vive numa sociedade em que sua história ocupa um lugar” (2017, p. 19). Aleksievitch e a publicação de seu livro representam, de certa forma, uma ruptura que se abre para que essas histórias finalmente possam ser contadas, ajudando a inserir essas mulheres em uma narrativa da qual foram apagadas.

### 3. O CASO DA GRÃ-BRETANHA

Na Grã-Bretanha, mulheres começaram a ser convocadas para as forças armadas em 1941. Foram 125 mil ao longo dos três anos seguintes e mais 430 mil se voluntariaram, segundo Campbell (1993). A autora conta ainda que o primeiro-ministro à época, Winston Churchill, era um entusiasta do experimento. Como mencionado anteriormente, as mulheres não tinham permissão de atirar. Um relato citado por Campbell (1993) diz que elas aprenderam a realizar todos os trabalhos, exceto disparar as armas. Segundo a autora, esse tipo de proibição, junto à



classificação da participação feminina como não combativa, serviu para atender às demandas da opinião pública.

A integração no serviço militar masculino na Grã-Bretanha foi consideravelmente menor que na União Soviética. As britânicas estavam sempre sob o controle de oficiais homens na parte operacional. Mas a integração das mulheres era maior nos locais onde eram operados os armamentos, visto que a colaboração próxima era essencial para o sucesso. Fieseler, Hampf e Schwarzkopf (2014) ainda descrevem que inicialmente as mulheres que se juntaram à defesa antiaérea foram recebidas com muita tensão e ressentimento. Por isso, a partir de 1942 os recrutas eram misturados desde o treinamento, de modo que eventualmente homens e mulheres passaram a manter-se separados apenas nos dormitórios, gerando uma interconexão maior entre eles.

O governo do Reino Unido reporta que, em 1943, 90% das mulheres solteiras e 80% das mulheres casadas trabalhavam de alguma forma, quer nas forças armadas, quer na terra ou nas fábricas (THE WOMEN..., 2015), pois os esforços de guerra mobilizaram muitos homens para o front. Conta também que cerca de 60 mulheres foram recrutadas por Churchill para a *Special Operations Executive* (SOE), as quais foram implantadas além das linhas inimigas para colaborar com a resistência e ajudar a invasão Aliada. A autora Susan Ottway relata que, inicialmente, o treinamento das agentes da SOE era incompleto: elas não eram treinadas para usar armas de fogo ou os mesmos tipos de defesa que os homens, como se, caso fossem capturadas pelos alemães, fossem ser tratadas com gentileza porque eram mulheres. Isso logo se provou falso e levou a SOE a mudar sua concepção de treinamento para elas (apud WORRAL, 2014). Campbell (1993) também relata que, no caso das mulheres soviéticas, os alemães não tinham nenhuma restrição em atirar, até porque a própria propaganda de guerra alemã operava uma degradação verbal de mulheres que portavam armas, e conseqüentemente estas eram vistas como “antinaturais” pelos

soldados. Considerando-se tal visão, logo o treinamento das agentes da SOE mudou para se tornar igualitário, por exemplo. A (necessária) brutalidade do treinamento fica evidente em *Code Name Verity*.

Ao fim da guerra, Fieseler, Hampf e Schwarzkopf (2014) relatam, as mulheres que haviam se militarizado passaram a ser realocadas em trabalhos domésticos e de escritório, voltando para a posição que ocupavam inicialmente (no caso das agentes da SOE, muito poucas sobreviveram) e para os papéis femininos convencionais. Apenas em 2005 foi erigido um monumento em homenagem às mulheres que contribuíram para o esforço de guerra britânico.

### 3. 1. CODE NAME VERITY

O romance *Code Name Verity* é uma obra de ficção jovem-adulta de autoria da norte-americana Elizabeth Wein, publicada em 2012. Embora diversas vezes na crítica profissional tenham questionado a inclusão do romance na categoria jovem-adulta, citando as descrições gráficas de tortura e violência (INGALL, 2012; MILLER, 2013), o excesso de detalhamento histórico e técnico e de referências literárias (INGALL, 2012) e a temática considerada “incomum” para o gênero, “testando seus limites” (HALL, 2012), o livro foi bem recebido no meio, acumulando indicações para algumas das distinções mais importantes da categoria, como a Michael L. Printz e a Carnegie Medal. Portanto, é significativo que, se a participação das mulheres na guerra é uma história em grande parte ignorada, Wein a esteja levando diretamente para leitores ainda bastante jovens, possibilitando desde cedo o rompimento do silêncio. No meio acadêmico, *Code Name Verity* praticamente não recebeu atenção fora dos periódicos que se detêm especificamente sobre práticas em sala de aula ou sobre literatura para crianças e jovens, a exemplo de Tom Smith (2015). Uma exceção é o breve trabalho de Alba Carretero (2017), que examina o quão importante é o papel de cada uma das

muitas mulheres do romance para os esforços de guerra e como o gênero afeta suas trajetórias.

Um relevante ponto de conexão entre a obra de Wein e a de Aleksievitch é que a primeira, ao dar voz às suas duas narradoras, justifica a existência da narrativa, configurando-a como a junção de dois relatos pessoais sobre a guerra. A primeira metade do romance é narrada por Julie, agente da SOE capturada pelos nazistas na França e então presa e torturada. Em troca de suas roupas, das quais ela fora despida, Julie precisa escrever “tudo o que conseguir lembrar sobre o Esforço de Guerra Britânico” (WEIN, 2012, p. 09<sup>9</sup>). Sua escrita se transforma em uma narrativa que centraliza sua amiga Maddie, piloto da ATA, como protagonista. É através dessa narrativa que Julie descreve as localizações de acampamentos militares e dá detalhes sobre treinamentos e aviões, além de estabelecer uma espécie de diálogo contínuo com o comandante nazista para o qual escreve. Já a segunda metade do romance é narrada por Maddie, piloto que levou Julie até a França e lá precisou ficar após uma pane no avião. Maddie, sem seus documentos, é obrigada a permanecer no país sob uma identidade falsa, e lá acaba participando da Resistência — e, mais tarde, entrando em contato com o depoimento de Julie. O relato de Maddie é uma espécie de diário, que ela escreve no Caderno de Notas recebido pelos pilotos da ATA. Sua escrita nasce de sua necessidade de “fazer alguma coisa” (p. 163).

Maddie faz inúmeras menções, ao longo de seu relato, ao fato de reconhecer o quão perigoso era deixar um registro escrito de suas atividades, mas ainda assim continua a escrevê-lo. Fica evidente sua necessidade de falar e contar a própria história, que também existe em Julie, ainda que esta opte por contá-la a partir da perspectiva de Maddie, e não da própria, “para poder evitar todos os [seus] velhos pensamentos e sentimentos” (WEIN, 2012, p. 48<sup>10</sup>). Os relatos evidenciam ao mesmo tempo a necessidade e o receio de falar presentes em muitas das entrevistas de

---

9 No original: “*All I need to do is cough up everything I can remember about the British War Effort.*”

10 No original: “*I can avoid all my old thoughts and feelings.*”

Aleksiévitch. Assim, também podemos pensá-los em relação ao silêncio destacado por Solnit (2017), que afirma que “a libertação sempre é, em parte, um processo de contar uma história” e que “não poder contar a sua história pessoal é uma agonia, uma morte em vida que às vezes se torna literal” (2017, p. 19). Wein evidencia essa ideia nas vozes narrativas que cria; Julie diz, ao fim de sua confissão: “Tudo o que fiz foi ganhar tempo, o tempo para escrever isso aqui. Eu nem mesmo contei nada de útil a ninguém. Eu só contei uma história” (WEIN, 2012, p. 160<sup>11</sup>) —, mas *contar uma história* é literalmente o que a mantém viva na prisão.

#### 4. A(S) FACES(S) FEMININA(S) DA GUERRA

Como se vê, existiram diferenças consideráveis entre a participação feminina na Segunda Guerra Mundial na Grã-Bretanha e na União Soviética, a mais relevante delas sendo a função combativa que as mulheres soviéticas tiveram. No entanto, existiram também diversos traços em comum, como o fato de muitas dessas mulheres estarem ocupando pela primeira vez um espaço que é tradicionalmente masculino e realizando tarefas que são também tradicionalmente masculinas, bem como o fato de os anos de guerra não terem operado grandes mudanças na ordem de gênero em nenhum dos países envolvidos.

Um dos pontos de intersecção que ficam aparentes nas obras é a questão da feminilidade que muitas das mulheres buscavam manter em meio às suas atividades militares, a fim de corresponder àquilo que em tempos de paz era socialmente esperado delas, mesmo em um local onde (em geral) isso era ignorado. Também era frequentemente ignorada a necessidade de adaptar os espaços às necessidades físicas dessas mulheres. Elas, ao menos inicialmente, usavam roupas ou calçados feitos com os recrutas homens em mente, e as vestimentas costumavam ser grandes demais para

---

11 No original: “*All I have done is buy myself time, the time to write this. I haven’t really told anyone anything of use. I’ve only told a story.*”

muitas, tornando mais difícil até mesmo sua movimentação. Em *A guerra não tem rosto de mulher*, diz um dos relatos, de Valentina Pávlovna Tchudáieva: “Deram-nos capotes grandes, gordos, parecíamos gravetos dentro deles; não andávamos, rolávamos. No começo não fabricaram nem botas para nós. Havia botas, mas os tamanhos eram todos masculinos. [...] Éramos todas magras, as *guimnastiorki* masculinas ficavam dançando na gente” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 111). De modo muito semelhante, no início da carreira de Maddie, Julie narra em seu relato: “Maddie e as outras WAAFs em seus barracões ainda não tinham recebido uniformes apropriados, mas era inverno e elas tinham sido providas com sobretudos da RAF — sobretudos masculinos. Quentes e à prova d’água, mas ridículos. Como vestir uma barraca” (WEIN, 2012, p. 30<sup>12</sup>). Julie busca enfatizar a posição desconfortável de Maddie na cena, na qual ela se encontra diante de um oficial. O desconforto de Maddie, no entanto, contrasta com a situação inesperada que se sucede: ela é elogiada pelo trabalho muito bem feito e convidada para um voo. Julie claramente também busca enfatizar o bom relacionamento que é estabelecido entre os oficiais e as auxiliares — um provável reflexo de sua necessidade de apresentar os esforços de guerra britânicos sob uma luz positiva para o inimigo, uma vez que seu leitor é um comandante nazista.

Em meio a tamanho estresse e mudança de rotina, era comum também que muitas mulheres parassem de menstruar — uma experiência que, segundo uma das entrevistadas por Aleksiévitch, contribuía para que ela não se sentisse mulher durante os três anos que passou na guerra. Outra entrevistada, Aleksandra Semiónovna Papova, diz: “O organismo se reorganiza a tal ponto que, por toda a guerra, não éramos mulheres. Não tínhamos coisas de mulher... Menstruação...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 184). Na obra de Wein, essa mesma menção à adaptação do corpo à situação é encontrada: “Acho que meu corpo simplesmente desligou durante as três primeiras

---

12 No original: “Maddie and the other WAAFs in her barracks still hadn’t got proper uniforms, but as it was winter they had been issued RAF overcoats — men’s overcoats. Warm, and waterproof, but ridiculous. Like wearing a tent.”

semanas. Agora só realiza funções básicas. Ele sabe perfeitamente bem que nunca vai ser requisitado para propósitos reprodutivos” (WEIN, 2012, p. 109<sup>13</sup>). Nesse sentido, é possível ver nos dois livros uma insistência por parte de algumas mulheres em manterem-se reproduzindo aquilo que associavam à feminilidade em tempos de paz: costurar uma gola de gaze para receber uma medalha, costurar um vestido de noiva inteiro de gaze, tingir as sobrancelhas, poder usar um vestido novamente após quatro anos vestindo calças, arrumar o cabelo e assim por diante. Em *Code Name Verity*, Julie, especialmente, segue com a preocupação de manter todos os fios de cabelo no lugar e de fazer as unhas. Embora não exista nada de inerentemente feminino em nenhuma dessas atividades, fica evidente que tais ideias social e culturalmente aprendidas a respeito do que significaria ser mulher, que permeavam ambas as sociedades aqui analisadas, pesavam sobre elas até mesmo em tempos extremos.

Ambos os livros também relatam a desconfiança inicial por parte dos homens e a noção de camaradagem que em muitos casos acabou surgindo depois, devido à necessidade de um esforço conjunto. Em *A guerra não tem rosto de mulher*, diz um dos relatos, o de Maria Semiónovna Kaliberdá: “E nos esforçávamos mais do que os homens, ainda precisávamos demonstrar que não éramos piores do que os homens. E por muito tempo tiveram uma atitude arrogante, condescendente conosco” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 187). Já em *Code Name Verity*, isso aparece, por exemplo, na conversa de duas pilotos, em que uma diz à outra: “Eles sempre ficam um pouco hesitantes quando uma garota salta da cabine”<sup>14</sup>. A segunda responde que aquilo havia acontecido com ela naquele mesmo dia (WEIN, 2012, p. 88). Essa consciência também leva Maddie a dizer para um colega piloto, depois de não conseguir completar uma missão: “Eu sei o que vão dizer. Garota boba, sem cérebro, muito mole, não se pode confiar numa mulher para fazer o trabalho de um homem. Eles só nos deixam pilotar

---

13 No original: “I think my body simply shut itself down during those first three weeks. It performs basic functions only now. It knows perfectly well it’s never going to be called on for reproductive purposes.”

14 No original: “They’re always a bit boggled when a girl leaps out of the cockpit afterwards”.

aviões operacionais quando estão desesperados” (p. 196<sup>15</sup>). Era um pensamento bastante presente entre as mulheres que se colocavam nesses espaços.

Muitos dos relacionamentos melhoraram com o tempo, no entanto. Em um dos relatos, Appolina Nikonovna Litskévitch-Bairak comenta que certa vez, quando o pelotão que comandava estava passando pela Ucrânia, um artilheiro se referiu a ela como “avião” — que mais tarde ela descobriu significar “vadia”. Seu pelotão entrou em uma briga física com os artilheiros por causa disso. Já em *Code Name Verity*, Maddie, trabalhando como operadora de rádio, salva um grupo de homens da RAF cujo condutor estava perdido e, ainda transmitindo acidentalmente, se pergunta como eles iriam encontrar Berlim se não conseguiam reconhecer Manchester. Maddie é chamada para conversar por um oficial e acredita que ele irá prendê-la, mas, ao invés disso, ele afirma que os garotos deviam a vida a ela e que estiveram enchendo-a de elogios. Como discutido anteriormente, é impossível não considerar o fato de Julie provavelmente estar buscando apresentar os esforços de guerra mistos dos britânicos de maneira positiva para os alemães, como forma de desafio. Carretero (2017) afirma que para Maddie o sexismo é um obstáculo mais frequente do que para Julie; para Carretero, isso pode ser uma consequência de suas respectivas classes sociais (Julie vem de uma família abastada e Maddie faz parte da classe média). Mas também é preciso levar em consideração que a narração de Maddie é uma espécie de diário, escrito por ela para ela mesma, enquanto Julie escreve sobre si apenas na terceira pessoa e como uma personagem secundária na história de Maddie, sem detalhar seu próprio treinamento, e, o mais importante, escrevendo sempre para a leitura atenta de um comandante alemão.

Outro aspecto que se percebe em ambas as obras é a preocupação das mulheres com o *depois* da guerra, com o que fariam e como seriam suas vidas quando só conheciam a guerra e sabiam que as habilidades e conhecimentos que tinham

---

15 No original: “I know what they’ll say. Silly girl, no brains, too soft, can’t trust a woman to do a man’s work. They only let us fly operational aircraft when they get desperate.”



adquirido lá provavelmente não seriam utilizáveis. Assim, em *A guerra não tem rosto de mulher*, temos Valentina Pávlovna Tchudáieva dizendo:

No começo era muita alegria, depois o medo: o que vamos fazer na vida civil? Um medo diante da vida em tempos de paz... As amigas da universidade já tinham se formado, e nós? Não estávamos adaptadas a nada, não tínhamos nenhuma formação profissional. Só conhecíamos a guerra, só o que sabíamos fazer era a guerra [...]. No começo nos escondíamos, não usávamos nem as medalhas. Os homens usavam, as mulheres não. Os homens eram vencedores, heróis, noivos, a guerra era deles; já para nós, olhavam com outros olhos. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 116)

Enquanto isso, em *Code Name Verity*, um dos grandes medos de Maddie é, nas palavras dela, o de “não ter uma habilidade útil” porque ela “não [queria] ter que casar logo depois só para não ter que trabalhar no moinho de Ladderall”<sup>16</sup>, complementando que ela não teria nenhuma outra habilidade além de trabalhar como operadora de rádio, o que não seria muito necessário depois da guerra (WEIN, 2012, p. 46). Era uma preocupação que fazia sentido, visto que ao fim da guerra esperava-se que as mulheres voltassem aos seus papéis tradicionais.

Havia ainda a questão do assédio, mesmo em meio a um esforço de guerra. Um dos relatos coletados por Aleksievitch conta que as mulheres por vezes tinham medo, pois só viam homens à volta, e eles há muito não viam mulheres: “Só havia homens à volta, melhor viver com um do que ter medo de todos. Nas batalhas não era tão terrível quanto depois, principalmente nos momentos de descanso” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 216). Em *Code Name Verity*, Maddie vive um conflito similar (embora, é importante destacar, isso nunca aconteça dentro das forças armadas — ou talvez simplesmente não apareça no relato de Julie por não figurar entre aquilo que ela acha relevante revelar ao inimigo). É no tempo que Maddie passa trabalhando junto à Resistência francesa que ela precisa aprender a lidar com o assédio, que vem de

---

16 No original: “Not having a useful skill [...]. I don't want to have to marry right away just so I don't have to work down Ladderall Mill.”



alguém que ela reconhece como um ótimo líder e que é essencial para de fato salvar vidas, de modo que ela acaba até mesmo se sentindo culpada:

Suponho que tudo que ele queria era um beijo e um afago. Ele se afastou parecendo estar profundamente sentido e me deixou me sentindo culpada e suja e puritana, tudo ao mesmo tempo. Aquilo me assustou muito, mais depois, enquanto eu pensava a respeito, do que na hora. Se ele — ou qualquer um — tentasse se forçar sobre mim, eu não podia fugir. Eu não podia pedir ajuda. Eu teria que aguentar sem reagir, e em silêncio, ou arriscaria me entregar aos nazistas. (WEIN, 2012, p. 178<sup>17</sup>)

Se a guerra não era segura para ninguém, para essas mulheres era ainda menos.

Ambos os livros também destacam, com suas particularidades, a participação de civis nos esforços de guerra, especialmente aqueles que fizeram parte da resistência em terra: testemunhamos o caso da União Soviética, que se defendeu de uma invasão, e da França, que foi parcialmente ocupada. As frentes de resistência organizadas em diferentes países envolviam muitas pessoas, inclusive bastante jovens, o que aparece tanto em um dos relatos registrados por Aleksiévitich quanto no livro de Wein, com a participação de meninas nos esforços da resistência. Em seu relato, Maria Gueórguievitch conta:

Eu era menina, tinha treze anos. Sabia que meu pai ajudava na resistência. Entendia. Vinham umas pessoas à noite. Deixavam umas coisas, levavam outras. Meu pai sempre me levava com ele, me sentava na carroça. ‘Sente aqui e não saia do lugar.’ Quando chegávamos aonde precisávamos, ele pegava armas ou panfletos. Depois, começou a me mandar para a estação de trem. Me ensinou o que tinha que lembrar. Eu me esgueirava em silêncio até os arbustos e ficava ali até a noite, contando quantos trens tinham passado. Lembrava o que estavam levando, dava para ver: armas, tanques ou soldados. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 237)

---

17 No original: “*I suppose all he wanted was a kiss and a cuddle. He backed off looking deeply injured and left me feeling guilty and dirty and prudish all at once. It frightened me terribly, more afterwards when I thought about it than at the time. If he — or anyone — tried to force himself on me, I couldn’t run away. I couldn’t call for help. I’d have to endure it without a fight, and in silence, or risk giving myself up to the Nazis.*”

Outros relatos citam ainda uma mãe e filha (de sete anos de idade) que ajudam a explodir um restaurante e uma mãe que pegava as filhas pelas mãos e saía a andar pela cidade para observar e guardar na memória quais eram os equipamentos usados pelos nazistas. Em *Code Name Verity*, por sua vez, a família inteira com quem Maddie fica escondida participa das operações da Resistência, incluindo duas jovens irmãs de codinomes “Mitraillette” e “La Cadette”. O irmão mais velho delas, que sem saber funciona como disfarce para as atividades da família toda, colabora com a Gestapo. Por causa dele, a família recebe visitas mensais de seus superiores para o jantar, e é quando La Cadette é especialmente útil: “A família reserva a ela a maior parte da atividade de conversar quando os nazistas ocupam sua cozinha — ela aparenta ter a cabeça feita de plumas, mas encanta completamente os visitantes com seu alemão alsaciano fluente. Todo mundo gosta dela” (WEIN, 2012, p. 187<sup>18</sup>). As garotas também ajudam em uma viagem de carro feita pelos membros da Resistência para checar os postos de controle das fronteiras, disfarçada de piquenique em família. Fora de serviço, La Cadette ainda presencia a execução de duas prisioneiras — uma delas que reconhece da escola — quando passeia com suas amigas, visitando um café, ao que Maddie reflete: “Ser uma criança que se preocupa que uma bomba possa matá-la é terrível. Mas ser uma criança que se preocupa que a polícia possa cortar fora sua cabeça é algo completamente diferente.” (WEIN, 2012, p. 216<sup>19</sup>)

Por fim, também é interessante destacar mais dois tópicos que se repetem entre as duas obras. O primeiro engloba as descrições extremas de tortura física e psicológica infligidas sobre os prisioneiros capturados pela Gestapo. Uma das entrevistadas por Aleksiévitch, Liudmila Mikháilovna Káchetchkina, conta que na época em que era prisioneira, junto a outras duas mulheres, elas não choravam: “Sabe,

---

18 No original: “The family lets [her] do most of the talking when the Nazis occupy their kitchen — she appears to have a head full of feathers, but utterly charms the visitors with her fluent Alsatian German. Everybody likes her.”

19 No original: “Being a kid and worrying that a bomb might kill you is terrible. But being a kid and worrying that the police might cut your head off is something else entirely.”

não chorávamos, não entrávamos em pânico: ao entrar para a resistência já sabíamos o que nos aguardava, e por isso mantínhamos a tranquilidade. Falávamos de poesia, lembrávamos de nossas óperas preferidas... Falávamos muito de *Anna Karenina*... De amor..." (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 258). Essa espécie de tranquilidade diante da prisão também aparece em Julie: "Mas eu estava preparada para ficar sem dormir, faminta e de pé por um bom tempo, se apenas não precisasse fazer isso vestindo minha roupa de baixo — bastante suja e úmida às vezes, e TÃO VERGONHOSA" (WEIN, 2012, p. 08<sup>20</sup>). Essa necessidade de *se cobrir* diante de seus algozes, de pelo menos não permitir aquela humilhação, aparece também em outro relato coletado por Aleksievitch, o de Sófia Mirônovna Vereschak: "Batiam em mim, me penduravam. Sempre completamente nua. Tiravam fotos. Eu só conseguia esconder os seios com as mãos..." (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 247). O relato de Julie, no entanto, também enfatiza frequentemente a própria covardia ao escolher trocar suas roupas por informações. É só muito mais tarde que ficamos sabendo que Julie inventara todas as informações que inicialmente pareciam relevantes, em termos de estratégia, para os alemães. Tudo o que Julie descreve é sempre, em parte, um jogo corajoso que estabelece com seu algoz — inclusive sua suposta covardia.

Também é interessante reparar que Liudmila Káchetchkina destaca as conversas sobre poesia, literatura e ópera. Em *Code Name Verity*, Julie escolhe fazer seu relato usando diversas técnicas narrativas aplicadas aos romances. Ela preenche seu relato com muitas alusões literárias<sup>21</sup>, estabelecendo uma espécie de diálogo com o próprio algoz que, ela percebe, é instruído e capaz de percebê-las — e, assim, prende sua atenção e ganha tempo. Quando Julie descreve um voo de Maddie sobre o norte da Inglaterra, sobrevoando o Lago Windermere, o maior lago natural daquele país, ela

---

20 No original: "But I was prepared to go sleepless and starving and upright for a good while yet if only I didn't have to do it in my underwear—rather foul and damp at times, and SO EMBARRASSING."

21 Uma lista bastante extensa que enumera as referências feitas por Julie em seu relato pode ser encontrada no *Shmoop* em <<http://www.shmoop.com/code-name-verity/allusions.html>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

diz: “As montanhas crescentes se erguiam ao seu redor e as águas do poeta brilhavam debaixo dela nos vales da memória — uma miríade de narcisos dourados, *Swallows and Amazons*, Pedro Coelho” (WEIN, 2012, p. 24<sup>22</sup>). Em uma única frase, alude ao poema romântico “I Wandered Lonely as a Cloud”, ao clássico infantil *Swallows and Amazons* e ao personagem da literatura infantil Pedro Coelho. Todas essas obras têm ligação com a montanhosa região de Lake District, onde Maddie cresceu. Ao mesmo tempo, Julie demonstra seu conhecimento enciclopédico a respeito da literatura inglesa e dá ares literários ao seu relato, criando uma memória afetiva para Maddie.

Diante de tudo o que foi exposto acima e nas duas seções anteriores, é possível perceber que, apesar das diferenças, as faces femininas da Segunda Guerra Mundial em diferentes países tiveram muitos pontos de contato. Isso aconteceu não somente porque, nos casos das nações aqui analisadas, havia um inimigo em comum, mas também porque as diferenças socialmente impostas entre os gêneros se faziam muito presentes em ambas as sociedades. Mais do que tudo, é o fato de serem mulheres ocupando espaços tradicionalmente masculinos que aproxima suas experiências.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Rebecca Solnit, “às vezes a fala, as palavras, a voz mudam as próprias coisas, quando trazem a inclusão, o reconhecimento, a reumanização que anula a desumanização. Às vezes são apenas as condições prévias para mudar regras, leis, regimes e trazer justiça e liberdade” (2017, p. 20). O projeto de Svetlana Aleksievitch, realizado há mais de trinta anos, buscava conceder a *fala* para trazer o *reconhecimento*, para ajudar a construir a história silenciada das cerca de um milhão de mulheres que estiveram envolvidas na Segunda Guerra Mundial na União Soviética. No final do século XX, Litoff e Smith (1992) elencavam uma série de obras que

---

22 No original: “The soaring mountains rose around her and the poet’s waters glittered beneath her in the valleys of memory — hosts of golden daffodils, *Swallows and Amazons*, Peter Rabbit”.

buscavam romper com a ideia ainda muito difundida de que as guerras eram um território “masculino” no qual não cabiam mulheres. Ainda assim, tão recentemente quanto 2014 autoras como Fieseler, Hampf e Schwarzkopf continuavam buscando jogar luz sobre a imensa participação das mulheres na Segunda Guerra Mundial, o que mostra que essa parte da história ainda é em grande parte silenciada.

Muitos anos depois da publicação do livro-reportagem de Aleksievitch, Elizabeth Wein publicou o romance *Code Name Verity*, que inclui em sua narrativa diversos eventos que em muito se assemelham àqueles descritos pelas mulheres entrevistadas por Aleksievitch. Embora sejam livros com estruturas e ambições bastante diferentes, as duas obras têm como tema principal a participação da mulher na guerra, uma imagem que ainda não é natural para nós, e esta imagem é construída através do relato pessoal. Para ambas as autoras, o mais importante não é construir um retrato objetivo da participação da mulher na guerra, mas, como descreve Aleksievitch, falar sobre “o ser humano na guerra” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 13), ainda que o trabalho desta última, pelas suas dimensões, também acabe por oferecer um vislumbre de uma história que é coletiva. Wein, por sua vez, se dedica mais especificamente a (re)criar duas experiências individuais, mas contribui com a discussão ao incluir diversas outras mulheres com participação ativa nos esforços de guerra nos arredores de suas duas personagens principais e, além disso, leva a possibilidade de reconhecimento dessa história coletiva a jovens leitores. As duas autoras, com seus projetos, ajudam a demonstrar o quanto a participação das mulheres na guerra, mesmo tendo sido majoritariamente esquecida, ignorada ou silenciada, foi essencial.

## REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Kobo Ebook.

CAMPBELL, D'Ann. "Women in Combat: The World War II Experience in the United States, Great Britain, Germany, and the Soviet Union". In *The Journal of Military History*, v. 57, n. 2, p. 301-323, 1993.

CARRETERO, Alba Alonso. *The Role of Women in World War II: An Analysis of Code Name Verity (2012)*. 2017. 38 f. Trabalho de conclusão de curso (Estudos Ingleses) — Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017. Disponível em: <[http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/25624/1/TFG\\_F\\_2017\\_126.pdf](http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/25624/1/TFG_F_2017_126.pdf)>. Acesso em: 19 abr. 2018.

FEIJÓ, Brunna Bozzi. "Aleksiévitch, Svetlana. A Guerra Não Tem Rosto de Mulher." São Paulo: Companhia das Letras, 2016. In *Tempos Históricos*, v. 21, p. 563-568, 2017. Disponível em: <<http://saber.unioeste.br/index.php/tempohistoricos/article/viewFile/17024/12169>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

FIESELER, Beate; HAMPF, M. Michaela; SCHWARZKOPF, Jutta. "Gendering combat: Military women's status in Britain, the United States, and the Soviet Union during the Second World War". In *Women's Studies International Forum*, v. 47, p. 115-126, 2014.

GARNER, Dwight. "Russian Women Speak Up About the Front Lines and the Home Front". In *The New York Times*, Jul. 25, 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/07/25/books/review-svetlana-alexievich-unwomanly-face-of-war.html>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

HALL, Lauren. "[Reviewlet] Code Name Verity, by Elizabeth Wein". In *Fiction Writers Review*, Oct. 24, 2012. Disponível em: <<http://fictionwritersreview.com/review/reviewlet-code-name-verity-by-elizabeth-wein>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

INGALL, Marjorie. "The Pilot and the Spy: 'Code Name Verity,' by Elizabeth Wein". In *The New York Times*, May 11, 2012. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2012/05/13/books/review/code-name-verity-by-elizabeth-wein.html>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

LITOFF, Judy Barrett; SMITH, David C. "Review: Women at War with Militarism, Part Two: The Experience of Two World Wars". In *NWSA Journal*, v. 4, n. 1, p. 98-105, Spring 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4316179>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

MILLER, Laura. "Code Name Verity: The pilot and the spy". In *Salon*, Aug. 8, 2013. Disponível em: <[http://www.salon.com/2013/08/08/code\\_name\\_verity\\_the\\_pilot\\_and\\_the\\_spy](http://www.salon.com/2013/08/08/code_name_verity_the_pilot_and_the_spy)>. Acesso em: 23 nov. 2016.

MUNDY, Liza. "Forgotten women on the front lines of World War II". In *The Denver Post*, Aug. 10, 2017. Disponível em: <<https://www.denverpost.com/2017/08/10/book-review-forgotten-women-on-the-front-lines-of-world-war-ii/>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

SMITH, Tom. "Code Name Verity by Elizabeth Wein." In *Children's Book and Media Review*, v. 35, n. 1, 2015. Não paginado. Disponível em: <<https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3316&context=cbmr>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

SOLNIT, Rebecca. "Uma Breve História do Silêncio". In \_\_\_\_\_. *A Mãe de Todas as Perguntas: Reflexões sobre os novos feminismos*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 18-59. Kobo Ebook.

WEIN, Elizabeth. *Code Name Verity*. London: Electric Monkey, 2012. Kobo Ebook.

WOMEN of the Second World War, The. In *Gov.uk*, 16 Apr. 2015. Disponível em: <<https://www.gov.uk/government/news/the-women-of-the-second-world-war>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

WORRAL, Simon. "Sister Secret Agents in World War II Fought Alongside Men". In *National Geographic*, Nov. 21 2014. Disponível em: <<http://news.nationalgeographic.com/2014/11/141119-special-operations-executive-soe-world-war-women-ngbooktalk>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

Recebido em: 09/01/2018

Aceito em: 12/03/2018



MELHOR É SER: A (ANTI)MODERNIDADE NA OBRA POÉTICA DE  
ADÉLIA PRADO

*“MELHOR É SER”: THE (ANTI)MODERNISM IN ADÉLIA PRADO’S POETIC  
PRODUCTION*

Valentina Thibes Dalfovo<sup>1</sup>

**RESUMO:** Adélia Prado, poeta brasileira, apareceu na cena literária no ano de 1976. Tornou-se conhecida, portanto, em um período contemporâneo à atividade de outros grandes nomes da literatura moderna brasileira. Assim, sua poesia costuma encaixar-se nesse período, apesar de sua postura pouco moderna verificada em outros aspectos. Este trabalho visa, portanto, discutir em que medida a produção de Adélia Prado é moderna. Para tanto, daremos um panorama do moderno baseando-nos em autores como Friedrich (1978), Bradbury e McFarlane (1989), para então debruçarmo-nos sobre a obra poética em questão e repensar seu lugar.

Palavras-chave: Adélia Prado; poesia brasileira; modernidade.

**ABSTRACT:** Adélia Prado, a Brazilian poet, arose in the literary scenario in the year of 1976. She was contemporary of other representative names of the Brazilian Modernism. Therefore, Adélia’s poetry usually comes into a modern style of production even though her work does also present many other elements that could set her aside from modernism. Thus, this work aims to discuss to what extent Adélia Prado embraces the changes proposed by this movement. In order to do that, we will provide an overview of the modern style based on authors such as Friedrich (1978), Bradbury and McFarlane (1989). Thereafter, we will work on the poetry of Adélia Prado and rethink its place.

Keywords: Adélia Prado; Brazilian poetry; modernity.

---

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



## 1. INTRODUÇÃO

Adélia Prado, poeta mineira, apareceu na cena artística brasileira nos anos de 1970, depois de uma recomendação feita pelo já consagrado poeta moderno Carlos Drummond de Andrade. Daí em diante, sua publicação foi regular, constante e de uma voz bastante autoral. Objeto de análise e apreciação por parte de diversos leitores e críticos, sua obra, não raramente, para fins de descrição, é rotulada como moderna. Inclusive, os fatores que podem levar a obra poética de Adélia Prado a tal rótulo não são de todo enigmáticos. Afinal, o simples fato de ela ganhar visibilidade no período de 1970, dentro de uma linhagem moderna, e continuar publicando nos anos seguintes, já poderia ser o suficiente para dar a entender que sua poesia tem algo em comum com a fase moderna da Literatura, na qual, portanto, poderia ser enquadrada. Para além disso, há que se concordar que a obra poética em questão é visivelmente uma continuação das conquistas modernas. E, para rápida ilustração, podemos escolher o aspecto formal dos poemas, dentre algumas das características que poderiam ser elencadas aqui, como um exemplo disso: poesia emancipada dos padrões clássicos, apresentada em verso livre.

No entanto, seria um grande empobrecimento do conceito de poesia moderna se o considerássemos apenas uma questão no que concerne a partes tão específicas como a forma. É preciso considerar também que o moderno se desenvolveu muito (e, talvez, principalmente) dentro de um padrão de mudança de pensamento que parece ter culminado na forma da poesia moderna. Ou seja, é inegável que, para que a forma moderna surgisse, era necessária sua correlação e constante retroalimentação com o conteúdo. Nesse sentido, portanto, a postura moderna de Adélia Prado é bastante questionada. Poeta nascida no interior de Minas Gerais, dona de casa, mãe de cinco

filhos, católica e conhecida como “a poeta do cotidiano”<sup>2</sup>, Adélia carrega consigo uma formação conservadora que extrapola para o imaginário de seus poemas. É esse, portanto, o impasse que se coloca: uma obra poética com aparência de modernidade e ares de conservadorismo. Como bem coloca Fábio Lucas, trata-se de uma obra que surge de maneira paradoxal, destruindo cânones e manifestando fervor litúrgico<sup>3</sup>. (LUCAS, 1982 *apud* HOLHLFELDT, p.71, 2000)

Para discutir, então, o aspecto da modernidade dentro da obra de Adélia Prado, vale levantar a discussão acerca do que se qualifica como moderno. Teóricos como Malcolm Bradbury e James McFarlane (1989), Hugo Friedrich (1978) e Peter Gay (2016), dão-nos notícia de um moderno na literatura que avança como um contínuo desde seus precursores, como Baudelaire, até chegar em Adélia Prado, da maneira como chegou. Portanto, partindo de uma explanação acerca do moderno, propomos analisar a obra poética de Adélia Prado e pensar o lugar em que ela poderia (ou não) se encaixar dentro de uma classificação literária. Para tanto, faremos uma análise geral da sua produção poética ao selecionar poemas representativos dos temas a partir dos quais a obra vai ser destrinchada aqui: de *Bagagem* (1976) a *Miserere* (2013)<sup>4</sup>, pensar a intertextualidade, o papel do feminino, a crítica social, a religiosidade, o feio/obscuro, a linguagem/forma, o cotidiano e a subjetivação. Iremos colocá-los, então, sob perspectivas de análise de autores que discorreram acerca do moderno

---

2 PRADO, Adélia. *Adélia Prado escreve sobre figuras polêmicas em seu novo livro, “Miserere”*. Entrevista concedida ao portal Uol, 2014. 50s. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/15230468> Acesso em nov. 2017.

3 LUCAS, Fábio. “O escritor e a literatura na sociedade brasileira” in: *Razão e emoção literária*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982. p. 57-58.

4 A ideia de trabalhar com pequenos recortes dentro da obra completa (e não reduzir o escopo a apenas alguns livros específicos) surgiu da afirmação de Adélia Prado em entrevista: “eu tenho escrito um livro só, desde *Bagagem*. *Bagagem*, *O coração disparado*, *Terra de Santa Cruz*, *O Pelicano*, *A faca no peito*, *Oráculos de Maio*, *A duração do dia* e o *Miserere* agora são livros diferentes, poemas diferentes, mas a pergunta e a busca de resposta é uma só.” (PRADO, Adélia. *Adélia Prado escreve sobre figuras polêmicas em seu novo livro, “Miserere”*. Entrevista concedida ao portal Uol, 2014. 1 min 37 seg. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/15230468> Acesso em: nov. 2017).

desde seus primeiros sinais e também sob o crivo de Antoine Compagnon (2014), que nos permite repensar o lugar do moderno.

## 2. DESENVOLVIMENTO

### 2.1 UM CLIMA COMUM: O MODERNO

Já é lugar comum da caracterização do período moderno pensar nas grandes cidades, como Londres. Ainda assim, é útil, para começar a entender a mentalidade do homem moderno, inseri-lo nesse contexto de sociedade bem apresentada por Allan Bullock (1989): urbanizada, industrializada, absorvendo a publicidade e o cinema. Também, encarando novidades como o automóvel, o ônibus, o avião, o telefone, a máquina de escrever e o gravador. Tudo isso em conjunto com mudanças sociais da segunda metade do século XIX: movimentos dos trabalhadores organizados, greves e sufragistas feministas.

Além dessas novidades em diversas áreas do conhecimento, Bullock (1989) lista outros pontos de efervescência moderna: na pintura, na música e na literatura, cita expressivos nomes como Picasso, Stravinsky e Joyce. Em pesquisas científicas, principalmente no que concerne à física, os Curie e Einstein. Cita também outras discussões diversas e de alto nível de importância para o período e para os períodos seguintes, como a psicologia de Freud e a sociologia moderna de Durkheim. Vê-se, nesse panorama, portanto, um período de intensa revisitação e enfrentamento dos modelos de sociedade que regiam o estilo de vida do homem até então.

Assim, até mesmo questões mais objetivas, como a ciência, passavam por uma revisão e mostravam, por um lado, a grandeza do homem ao avançar a passos tão largos e, por outro, a pequenez de suas ideias, tão recorrentemente desconstruídas. Ao mesmo tempo em que o homem se via fortalecido diante de suas conquistas, ele perdia

as estruturas que sustentavam a sociedade até então. Bradbury e McFarlane (1989) fazem entender que “movimento” é uma palavra muito importante nesse período. Com isso, aproximam-se de Marshall Berman (1986), que, ao discorrer sobre o moderno, o faz apresentando a atmosfera “que dá origem à sensibilidade moderna” da seguinte maneira: “[atmosfera] de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, autoexpansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma.” (BERMAN, 1986, p. 12)

Como um elemento diretamente ligado ao homem moderno (seu produtor) e ao tempo em que era produzida, a poesia não fica distante dessas mudanças. Ao contrário, deixa-as expostas. A maneira em que tal exposição se dá pode começar a ser pensada com Graham Hough (1989), quando nos lembra que a partir da geração pós-romântica:

[...] o arquétipo da poesia deixa de se situar no teatro e na narrativa heróica, passando para a lírica. Assim, a poesia encontra sua mais plena expressão não na forma grandiosa, mas na forma refinadamente restrita, não na encenação pública, mas na comunicação íntima, e talvez, em nenhuma comunicação. Entre diversas definições da lírica, a de T.S. Eliot é bastante conhecida: a lírica na voz do poeta falando consigo mesmo, ou com ninguém. É uma meditação interior, ou uma voz no ar, independente de qualquer possível locutor ou ouvinte. (HOUGH, 1989, p. 255)

Nesse sentido, começa a aparecer uma poesia muito mais livre por se colocar diante de pouca, ou quase nenhuma, limitação, uma vez que já não visa mais um público específico. Sendo assim, inovações poéticas, como inserir o feio na poesia, começam a aparecer. Um bom exemplo encontra-se na obra de Rimbaud: “uma poesia de celebrações não ortodoxas e epifanias casuais” com linguagem e imagens que “podem ser chulas de gíria, elaboradamente cultas e convencionalmente poéticas” (HOUGH, 1989, p. 256). No mesmo sentido, é afetado o tratamento da cultura clássica e religiosa. Bem como a linguagem, elas funcionam agora muito mais como

instrumentos nas mãos dos artistas, que podem usá-las da maneira mais conveniente, ainda que baixa: “O poeta tem à disposição todos os mitos do mundo, o que também significa que não tem nenhum — nenhum que se possa impor como propriedade inquestionável dele, pelo simples direito hereditário. [...] Cabe a ele [o poeta] fabricar seu próprio mito ou escolher um, por uma opção existencialista arbitrária, dentre o vasto museu não-codificado, a imensa loja de quinquilharias do passado.” (HOUGH, 1989, p. 257)

Também Hugo Friedrich (1978) acrescenta mais alguns aspectos importantes a essa discussão. Vale ressaltar aqui quatro deles que vão ser de extrema importância para a discussão da obra poética de Adélia Prado. Primeiro, a “despersonalização”, que consiste em separar o eu lírico do autor, o “eu” agora é também o outro, é um eu geral, e não empírico. Segundo, “a estética do feio”, a apresentação da beleza com recursos agressivos, fala-se aqui no “prazer aristocrático de desagradar” (FRIEDRICH, 1978, p. 45). Terceiro e quarto, o “cristianismo em ruína”, muito associado à “idealidade vazia”: é necessário fugir do real para alcançar a transcendência, mas a transcendência é desvinculada do Cristo, não tem um destino preestabelecido. A questão agora é tentar entender: quanto dessas e outras características modernas são expressas na obra poética de Adélia Prado?

## 2.2 MELHOR É SER: A MODERNIDADE NA OBRA POÉTICA DE ADÉLIA PRADO

Os primeiros aspectos a serem trabalhados nesta análise da obra poética de Adélia Prado são de caráter bastante moderno e comum em suas produções: a multiplicidade de vozes, a intertextualidade e a paródia. A discussão acerca dessa primeira questão está diretamente ligada ao desenvolvimento das outras duas. Ela começou a tomar forma, como nos lembra Linda Hutcheon (1991), a partir de conceitos como a discursividade de Mikhail Bakhtin. A partir daí, tornou-se possível

entender a presença de mais de uma voz em diálogo nos textos e, com isso, foi possível entender também a intertextualidade da maneira como a autora pontua: como um texto que se estende, infinito, em uma situação em que a intertextualidade torna-se condição da textualidade (HUTCHEON, 1991, p. 167).

Em decorrência, a paródia também começou a ganhar um espaço maior nas discussões teóricas. Ana Cristina Carvalho (2012) recupera um pouco dessa discussão ao tecer comentários sobre as ponderações de Hutcheon no que concerne à paródia, e lembra que “[o] estudo dá especial destaque à paródia, reconhecendo-a como um fenômeno presente na tradição artística, mas analisando-a através da reconsideração de sua natureza e função à luz da modernidade. [...] O estudo compreende que a paródia é repetição com diferença, um modelo complexo de ‘transcontextualização’, inversão e revisão crítica que remete a arte moderna à sua tradição.” (CARVALHO, 2012, p. 195)

Pensando, então, a paródia dessa maneira — como uma transcontextualização, inversão e revisão crítica —, um primeiro poema que pode bem ilustrar a paródia e, portanto, essa ocorrência moderna na obra de Adélia Prado, está no livro *Bagagem* (1976) e chama-se “Agora, ó José”. Em um primeiro momento, já fica clara a intertextualidade com o poema “José” de Carlos Drummond de Andrade. É necessário, então, entender de que maneira o poema é modificado para tornar-se uma paródia.

AGORA, Ó JOSÉ  
É teu destino, ó José,  
a esta hora da tarde,  
se encostar na parede,  
as mãos para trás.  
Teu paletó abotoado  
de outro frio te guarda,  
enfeita com três botões  
tua paciência dura.  
A mulher que tens, tão histérica,  
tão histórica, desanima.  
Mas, ó José, o que fazes?  
Passeias no quarteirão

o teu passeio maneiro  
e olhas assim e pensas,  
o modo de olhar tão pálido.  
Por improvável não conta  
o que tu sentes, José?  
O que te salva da vida  
é a vida mesma, ó José,  
e o que sobre ela está escrito  
a rogo da tua fé:  
“No meio do caminho tinha uma pedra”  
“Tu és pedra e sobre essa pedra”,  
a pedra, ó José, a pedra.  
Resiste, ó José. Deita, José,  
dorme com a tua mulher,  
gira a aldraba de ferro pesadíssima.  
O reino do céu é semelhante a um homem  
como você, José. (PRADO, 2015, p. 32)<sup>5</sup>

Adélia Prado, ao utilizar o referente “José” do poema de Carlos Drummond de Andrade, é capaz de imprimir sua voz poética de maneira bem clara. Em oposição a ele, vê-se nela um caráter muito mais otimista frente à vida. Se o José de Drummond precisa encarar que “a noite esfriou”, o de Adélia está protegido pelo seu paletó. E, além de aquecido, esse José tem por destino “se encostar na parede” e tem uma mulher, enquanto em Drummond ele está “sem parede nua / para se encostar” e também sem mulher (DRUMMOND, 2015, p. 97). “No meio do caminho”, outro poema de Drummond, também é costurado dentro do poema de Adélia e funciona da mesma maneira: como essa comparação otimista/pessimista.

Primeiro, eles aproximam-se por uma semelhança: em Drummond, o eu lírico tem as “retinas tão fatigadas” (DRUMMOND, 2015, p. 20) e em Adélia “um modo de olhar tão pálido” (Ibid.). Depois, afastam-se e colocam-se em opostos quando o personagem de Drummond continua travado no dilema da pedra, e o de Adélia é convidado a ver a pedra de maneira diferente. Associado à tradição cristã, mais especificamente ao catolicismo (confissão da poeta), a pedra torna-se algo de

---

5 Todos os poemas de Adélia Prado transcritos neste trabalho pertencem ao mesmo volume: PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015, 1 ed.

grandioso por ser justamente sobre uma pedra que Jesus constrói sua Igreja, como narrado em Mateus (capítulo 16, versículo 18) (BÍBLIA, 2002).

Sendo assim, apesar do uso da intertextualidade, o poema de Adélia foge à inquietação moderna bastante ligada ao que Berman (1986) comenta sobre a “perda do halo religioso” mencionada por Marx. A própria poeta deixa isso mais claro em um trecho de sua obra *Solte os cachorros*, a qual nos dá a entender que uma das questões que afasta Adélia de seus contemporâneos é sua angústia, que é de outra ordem:

Me falaram outro dia, viu o poema do Augustus? Aquilo sim, um menino de 18 anos e já com aquela angústia terrível, sim senhor! [...] Querem que eu tenha um desespero que por mais que eu peje não dou conta de sentir. Ninguém vê que por isso mesmo eu sofro dobrado, tudo pequenininho, sem enfeite, tudo indeciso, precisando de eu toda hora arriscar minha coragem toda. Porque acha que eu tenho esta cara castigada? (PRADO, 1987, p. 36)

Portanto, mesmo sendo uma característica moderna, a intertextualidade também cumpre a função de revelar aspectos não modernos na obra da poeta. A título de ilustração, podemos citar aqui vários outros poemas<sup>6</sup> que se utilizam dessa técnica: em *Bagagem* temos “Todos fazem um poema para Carlos Drummond de Andrade” (p. 45), “A invenção de um modo” (p. 27), “Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa” (p. 25), “Bilhete em papel rosa” (p. 67), “Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa” (p. 43); em *O coração disparado* temos “Desenredo” (p. 137), “Fraternidade” (p. 163); em *Miserere* temos “Branca de neve” (p. 445), e em *A faca no peito* temos “A formalística” (p. 284). Todos eles funcionam como uma conversa com outros autores e obras, dialogando suas características.

Dentre eles, vale ressaltar “A formalística”, poema em que Adélia deixa uma pista sobre seu tipo de produção e de que maneira ela se diferenciava da obra produzida à época. Nele, ela opõe “o poeta cerebral” (reconhecido na pessoa de João

---

<sup>6</sup> Todos eles presentes na obra *Poesia reunida* (PRADO, 2015).



Cabral de Melo Neto) à “serva de Deus” (a própria poeta). Opõe, assim, um tipo de poesia mais meticulosa e racional à sua própria, mais livre, que não estuma as musas, mas “passeia porque Deus quis passear”.

Também, mais um poema vale ser mencionado no que concerne à intertextualidade: “Com licença poética”. Nele, a conversa com o “Poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade (2015) é explícita, substituindo o “anjo torto” pelo “anjo esbelto”. Nesse sentido, todo o poema torna-se radicalmente mais otimista em sua mensagem, como no momento em que acredita a maldição de ser coxo só para os homens. Entretanto, não só pela intertextualidade esse poema vale ser citado. Ele também traz consigo outro tema de análise aqui proposto: o feminino. Até porque, um dos efeitos da intertextualidade nesse caso é reforçar e explicitar a visão crítica de Adélia Prado, e essa se dá em um sentido de defesa do feminino. Ao passar do pessimismo para o otimismo, também muda do masculino para o feminino. Segue o poema:

#### COM LICENÇA POÉTICA

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado pra mulher,  
esta espécie ainda envergonhada.  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
sem precisar mentir.  
Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos  
— dor não é amargura.  
Minha tristeza não tem pedigree,  
já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil avô.  
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
Mulher é desdobrável. Eu sou. (PRADO, 2015, p. 17)

Mais detalhadamente, o poema já inicia, como antes dito, através do anúncio de um anjo (agora adjetivado por uma qualidade sua) e segue essa mesma linha positiva até sua conclusão. O eu lírico — explicitamente feminino — diz acreditar em parto sem dor, é responsável pela grandeza de inaugurar linhagens, de fundar reinos e tem uma felicidade que data de tempos distantes (seu “mil avô”). É um eu lírico que rejeita a maldição de ser coxo na vida, maldição dada ao masculino drummondiano e aos homens em geral, e que se coloca numa posição superior à do personagem de Drummond: lembra-se desdobrável, capaz de enfrentar ativamente a vida — tudo isso de maneira pessoal, marcada pela primeira pessoa e pelo tempo verbal presente.

Vê-se, portanto, que apesar de Adélia representar na maioria do tempo uma figura feminina comum a padrões pouco modernos (mãe, religiosa, dona de casa), não deixa de lado discussões pertinentes sobre o feminino. Inclusive, levanta essas discussões de maneira semelhante à que encontramos em poesias como de Walt Whitman, um dos nomes do início do modernismo americano. Em seu poema “Escuto a América cantar”, Whitman apresenta uma representação do feminino já diferente dos seus antecessores. Nesse poema, vemos a mulher apresentada (ainda que em um contexto de maternidade e casamento) ocupando um espaço social tal qual os homens, não de maneira tão romantizada, dona de um trabalho que pertence a ela e a ninguém mais<sup>7</sup>.

No mesmo sentido, outros poemas de Adélia ainda podem ser citados aqui, como “Enredo para um tema”:

---

<sup>7</sup> “Escuto a América a Cantar”: (...) O sapateiro cantando sentado em seu banco — o chapeleiro cantando de pé; / O cantar do lenhador— o jovem lavrador, em seu rumo pela manhã, ou no intervalo do almoço, ou ao pôr-do-sol; / *O delicioso cantar da mãe — ou da jovem esposa ao trabalho — ou da menina costurando ou lavando — cada uma cantando o que lhe pertence, e a ninguém mais* (...) (WHITMAN, 2012, grifo nosso).

## ENREDO PARA UM TEMA

Ele me amava, mas não tinha dote,  
só os cabelos pretíssimos e uma beleza  
de príncipe de histórias encantadas.  
Não tem importância, falou a meu pai,  
se é por isso, espere.  
Foi-se com uma bandeira  
e juntou ouro pra me comprar três vezes.  
Na volta me achou casada com D. Cristóvão.  
Estimo que sejam felizes, disse.  
O melhor do amor é a sua memória, disse meu pai.  
Demoraste tanto que... disse D. Cristóvão.  
Só eu não disse nada,  
nem antes, nem depois. (PRADO, 2015, p. 67)

Nele, Adélia constrói o fato narrado de tal forma, que saltam aos olhos as disparidades dos espaços cedidos para fala. Em um poema de apenas 13 versos, há quatro atos de fala masculinos em oposição a nenhum feminino. Ao contrário, o poema fecha marcando de maneira gritante a disparidade de espaço quando traz a voz feminina que nos revela: “Só eu não disse nada, / nem antes, nem depois.” Em um tema que concerne à própria mulher em questão — muito mais que a seu pai, por exemplo — ela não foi consultada. Assim, é perceptível que há na obra de Adélia Prado, mesmo que não com muita frequência, momentos de criticidade. Vale ressaltar, inclusive, que não é apenas no que concerne ao papel da mulher que a poeta faz tais declarações. Também a Igreja e o Estado, por exemplo, recebem suas críticas.

O poema “O falsete”, em *Terra de Santa Cruz* (PRADO, 2015, p. 213) ilustra bem essa discussão. Primeiro, pelo nome, já denota que o tom de crítica não é exatamente o tom comum, uma vez que o falsete costuma ser um som mais grave ou mais agudo que o usual. De todo modo, ainda que não o mais comum em sua obra, está ali e faz críticas de ordem social e econômica ao Estado e à Igreja. Publicado no ano de 1981, em plena ditadura militar, o eu lírico ironiza declarações de autoridades, narra um relato sobre o que se insinua como um caso de desaparecimento e morte violentos e uma tentativa de disfarçá-los por parte das autoridades. Ainda, cita diretamente o marxismo e o

catolicismo, criticando posturas das autoridades e seus cargos. Sugere até mesmo fundar outro partido que não coincida nem com o governo, nem com o papado. Crítica social essa construída de maneira semelhante ao que vemos, por exemplo, em Drummond, em poemas como “Morte do Leiteiro” (DRUMMOND, 2015, p. 151): ambos os poemas partem de uma empatia em relação ao assassinato de um inocente e criticam uma mentalidade social que justifica essa morte.

No que concerne à religião, mais especificamente, outras demonstrações de criticidade por parte da poeta são apresentadas. Críticas não só às autoridades, mas também àqueles que se dizem religiosos, mas fazem mau uso da liturgia, são tecidas. Exemplo disso encontra-se em “Missa das 10”, no livro *O pelicano* (PRADO, 2015, p. 243), em que são criticadas superficialidades diante da liturgia: continua-se pecando por crer na confissão *in extremis*, vai-se à missa por ser confortável sem, no entanto, compreender sua significação profunda: a imolação do cordeiro nem mesmo o Frei que celebra percebe. Também, a crítica dirige-se a quem não compreende ou distorce a mensagem de Cristo. Nesse sentido, Adélia afasta-se e aproxima-se ao mesmo tempo dos padrões modernos: rechaça uma religião proibitória, enquanto abraça de todo coração o cristianismo. É preciso, portanto, ver a religião não de maneira empobrecida e sanitarista, e amar também aquilo que se convencionou chamar de pecado. Em “Três mulheres e uma quarta”, do livro *O coração disparado* (PRADO, 2015, p. 168), por exemplo, Araceli é predileta de Deus justamente por ela ter amor pelo seu “lixo sagrado”.

Nesse sentido, o poema “Festa do corpo de Deus”, do livro *Terra de Santa Cruz* (PRADO, 2015, p. 207) também é bastante ilustrativo. Ao falar sobre o momento da crucificação de Cristo, através de uma linguagem bíblica, o eu lírico foca em um detalhe despercebido da cena: “Jesus tem um par de nádegas!”. E, dessa imagem, desenrola uma crítica a tabus religiosos (“Nisto consiste o crime, / em fotografar uma mulher gozando / e dizer: eis a face do pecado. / Por séculos os demônios porfiaram

em nos cegar com esse embuste”) que vai desenrolar em uma mensagem de amor ao corpo e de amor a Deus. Esse mesmo poema, ainda, é útil para discutir outra característica moderna que perpassa a obra de Adélia Prado: a presença do feio e do grotesco.

As nádegas de Jesus podem ser um tema bastante incômodo para muitos. Mais ainda quando dentro da poesia, se não levamos em conta um modelo de poesia moderna. E Adélia vai mais além, fazendo poemas como “Objeto de amor”, presente na obra *O pelicano* (PRADO, 2015, p. 240), em que esse objeto amado é o cu, em uma relação direta com a tradição moderna quando pensamos no poema “Vênus Anadiomene” de Rimbaud, por exemplo, que, da mesma maneira, coloca o ânus como objeto de discussão na poesia<sup>8</sup>. Segue o poema:

OBJETO DE AMOR  
De tal ordem é e tão precioso  
o que devo dizer-lhes  
que não posso guardá-lo  
sem que me oprima a sensação de um roubo:  
cu é lindo!  
Fazei o que puderdes com esta dádiva.  
Quanto a mim dou graças  
pelo que agora sei  
e, mais que perdoo, eu amo. (PRADO, 2015, p. 240)

Em um poema composto por nove versos, com um quinto central e mais curto, temos a frase “cu é lindo!” em destaque. Ainda que uma possível compreensão desse poema seja a de que, por ser uma “dádiva”, o cu é também uma criação divina e por isso merece amor, é bastante moderno o clima desconfortável gerado pelo poema. Clima esse que Friedrich (1978) bem define como uma “obscuridade que fascina”, um encanto desagradável. Outros poemas ainda, como “A tristeza cortesã me pisca os olhos”, do seu livro de estreia *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 54), revelam esse tipo de

---

<sup>8</sup> “Vênus Anadiomene”: “(...) Nos rins dois nomes só gravados: CLARA VÊNUS; / — E todo corpo move e estende a ampla garupa / Bela horrorosamente, uma úlcera no ânus.” (RIMBAUD, 2002, p. 25).

produção. Estão presentes, por exemplo, trechos de cenas como o eu lírico batendo em um menino até que ele fique roxo, uma sirene que chama um morto, e por fim “Se não te basta, espia: / eu levanto meu filho pelos órgãos sensíveis / e ele me beija o rosto”. Até em poemas amorosos como é o caso de “Para o Zé”, também de *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 73), a autora ressalta aquilo que é humano, baixo: o poder de perecer, as aparas das unhas, etc. É, portanto, um realismo incômodo, uma representação das “baixeiras” humanas no poema.

Também a linguagem e a vida corriqueira, o cotidiano, são elementos que auxiliam a criar essa atmosfera do poema já não mais como essa arte que não admite temas “baixos”. Em “A diva”, no livro *Oráculos de maio* (PRADO, 2015, p. 347), vemos frases como “tou podre. Outro dia a gente vamos”. Em “A poesia”, de *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 92), frases como “Eh trem!” e “Isso, Delão, isso!”, conferem um tom mais casual ao poema. Em outros, como “Clareira”, também de *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 33), o cotidiano interiorano é extremamente valorizado, quando até mesmo assuntos complexos como a metafísica recebem sua significação em comparação com o dia a dia comum e o bordado em seu bastidor. Como paralelo moderno aqui, poderíamos pensar em nomes como Bandeira, mais especificamente seu poema “Pensão familiar”, em que também temas mais comuns aparecem para fazer críticas sérias: “Um gatinho faz pipi” para lembrar que ele “É a única criatura fina na pensão burguesa” (BANDEIRA, 2000, p. 27). Ou seja, elementos corriqueiros conferem ao poema um outro grau de formalidade, sem, no entanto, deixar de tratar de assuntos entendidos como maiores.

Por fim, e para concluir a discussão, é preciso pensar a dessubjetivação, termo utilizado por Friedrich (1978) para descrever a característica moderna do afastamento entre o autor e o eu lírico. Segundo ele, nesse contexto dos modernos, dando os primeiros sinais em Baudelaire e tomando mais força e forma nos autores subsequentes como Rimbaud, começou-se a rejeitar a análise pessoal das obras: os

poemas não devem mais ser compreendidos à luz ou em paralelo a elementos biográficos. E, nesse sentido, Adélia afasta-se radicalmente do moderno.

Seus poemas tratam abertamente de sua vida pessoal em diversos momentos. É possível vê-la algumas vezes de maneira indireta, por meio de terceiros (uma declaração a José, seu marido, por exemplo); outras vezes, mais diretamente, apresentando-se com seu próprio nome, assinando sua obra. É possível perceber também acontecimentos específicos de sua vida: a morte de seus pais, a graduação em filosofia, o gosto por teatro, a religião católica, entre outros. Ou seja, é possível encontrar Adélia Prado nos detalhes de sua obra. Ela mesma, no programa Roda Viva (2014), comenta sobre a presença inescapável das marcas pessoais dos autores em suas obras: “Ela é autobiográfica, toda obra, até a ficção científica é autobiográfica. Sabe por que que é? Porque o autor de ficção científica ele escolhe o seu tema, a sua ficção. Isso já é pessoal. Então, é impossível a gente não deixar a pata da gente nas coisas que a gente faz”<sup>9</sup>.

Coloca-se até mesmo pessoalmente em alguns poemas, como em “Grande desejo”, presente no livro *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 17): “sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia” e marca, assim, um afastamento dessa característica moderna. Esse mesmo poema ainda, por fim, pode-nos ajudar a concluir esta análise: “Grande desejo” afasta-se do moderno ao se subjetivar, mas também se aproxima dele, por exemplo, graças à forma (verso livre e métrica variável) e ao tratamento do cotidiano (permitindo-se tratar de ossos como comida para cachorro). Em um mesmo poema, e na obra nele representada, há uma visão confusa da presença e da ausência de aspectos modernos.

---

<sup>9</sup> PRADO, Adélia. *Adélia Prado — 24/03/2014*. Entrevista concedida ao programa Roda Viva, 2014. 18 min 40 seg. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6E2afhdOogI&t=4152s> Acesso em: nov. 2017.

### 3. CONCLUSÃO

O lugar da modernidade parece não aceitar uma poesia como a de Adélia Prado por completo. Também, na tradição clássica, essa poeta não se encaixaria de fato. Ao que tudo indica, é moderna demais para os conservadores, e conservadora demais para os modernos. Uma descrição que parece dar conta disso é feita por Gay (2016) quando fala sobre a obra de T.S. Eliot:

Não haveria exemplo melhor de modernista antimoderno do que T. S. Eliot. Seus amigos e leitores encontraram nele instabilidade: “ele parecia radical demais para os conservadores” como seu biógrafo resumiu, “e conservador demais para os radicais”. Atendo-se a opiniões conflitantes, ele fez poesia contemporânea com uma dicção, versificação e temas até então pouco explorados, e escolheu seus primeiros mestres entre franceses rebeldes e anti-burgueses. Entretanto, ao mesmo tempo, Eliot, radical, se agarrava a crenças tradicionais em sua religiosidade e posicionamento político, ambos inseparavelmente entrelaçados.<sup>10</sup> (GAY, 2016, p. 350, tradução nossa)

A aproximação do moderno e do antimoderno no mesmo autor parece ser uma definição cabível à poeta que trabalhamos aqui. Então, vale pensar qual seria o lugar desse moderno antimoderno, desse que está no meio. Em *Os cinco paradoxos da modernidade*, Compagnon (2014) parece dar-nos essa resposta ao conceituar o pós-moderno: “[...] a pós modernidade [...] seria, antes, o próprio desenlace da epopeia moderna, a conscientização de que ‘o projeto moderno’, como diz Habermas, não estará nunca terminado. [...] a pós modernidade propõe simplesmente uma maneira diferente de pensar as relações entre a tradição e a inovação, a imitação e a

---

10 No original: “There was no more fitting a poster boy for anti-modern modernists than T. S. Eliot. His friends and readers found him baffling: “he seemed too radical to conservatives,” as his biographer Peter Ackroyd has summed it up, “and too conservative to radicals.” Holding fast to conflicting opinions, he raised contemporary poetry to hitherto little explored diction, versification, and subject matter, and adopted his first masters among anti-bourgeois French literary rebels. But at the same time, Eliot the radical clung to traditional beliefs in his religion and his politics, the two inseparably intertwined.”



originalidade, não privilegiando, em princípio, o segundo termo.” (COMPAGNON, 2014, p. 128-129)

O lugar de produção de Adélia Prado permite a ela ter acesso às mudanças modernas já com um certo distanciamento, longe da efervescência. Ao que tudo indica, então, Adélia é uma artista e, como afirma Ezra Pound (2006), uma antena da raça. De uma raça mista, interiorana e moderna. Ela capta os sinais de Divinópolis e do eixo Rio-São Paulo e descreve em sua poesia essa frequência bastante original. Moderna ou conservadora, como ela mesmo pontua em seu poema “Momento”, no livro *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 39): melhor é ser.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião — 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem e estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar — A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 1986.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2002.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BULLOCK, Allan. “A dupla imagem”. In BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARVALHO, Ana Cristina Teixeira de Brito. *Resenha — Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Revista Graphos, vol. 14, n. 1, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAY, Peter. *Modernism — The lure of heresy from Baudelaire to Beckett and beyond*. W. W. Norton & Company, 2016.

HOLHFELDT, Antonio. "A epifania da condição feminina". In: Instituto Moreira Salles. *Caderno de literatura brasileira — Adélia Prado*. N. 9. São Paulo, 2000.

HOUGH, Graham. "A lírica modernista". In BRADBURY, Malcolm; McFarlane, James. *Modernismo: Guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

PRADO, Adélia. *Solte os cachorros*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

\_\_\_\_\_. *Adélia Prado escreve sobre figuras polêmicas em seu novo livro, "Miserere"*. Entrevista concedida ao portal Uol, 2014. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/15230468>. Acesso em nov. 2017.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida ao programa Roda Viva, 24/03/2014*. 18 min 40 seg. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6E2afhdOogI&t=4152s>. Acesso em: nov. 2017.

\_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud Livre*. Edição bilíngue. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

WHITMAN, Walt. *I hear America singing*. Trad. Adriano Scandolara. 2012. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2012/02/02/alguns-poemas-breves-de-walt-whitman/> Acesso em mar. 2018.

Recebido em: 13/03/2018

Aceito em: 14/04/2018

*CHANOYU: O PAPEL DA CERIMÔNIA DO CHÁ NO ROMANCE MIL TSURUS,*  
DE YASUNARI KAWABATA

*CHANOYU: THE ROLE OF THE TEA CERIMONY IN YASUNARI KAWABATA'S A*  
THOUSAND CRANES

Maria Silvia Duarte<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente ensaio tem como objetivo analisar o romance de Yasunari Kawabata, *Mil tsurus*, publicado originalmente em 1952, tendo em vista a relação da tradição da cerimônia do chá japonesa (*chanoyu*) com os personagens e a sua importância para o romance. Serão abordadas, também, as considerações feitas por Kakuzo Okakura sobre a cerimônia do chá e o seu papel na cultura japonesa em *O livro do chá*, um volume de ensaios publicado em 1906.

Palavras-chave: cerimônia do chá; Yasunari Kawabata; Literatura japonesa.

**ABSTRACT:** The aim of this essay is to analyze Yasunari Kawabata's novel *A thousand cranes*, first published in 1952, considering the Japanese tradition of the tea ceremony (*chanoyu*) and its importance to the characters of the book. For this purpose, Kakuzo Okakura's view on the role of the tea ceremony in the Japanese culture will be taken into consideration, as explained in *The book of tea*, a collection of essays from 1906.

Keywords: tea ceremony; Yasunari Kawabata; Japanese literature.

*[...] vamos tomar um gole de chá. O fulgor vespertino ilumina bambus, fontes borbulham com alegria e o sussurrar dos pinheiros se faz ouvir em nossa chaleira. Vamos sonhar com o efêmero, e demoremo-nos um pouco mais na formosa tolice das coisas.*  
(Kakuzo Okakura)

---

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

## 1. INTRODUÇÃO

A planta do chá é natural do sul da China<sup>2</sup>, que foi a primeira civilização a cultivá-la. Inicialmente utilizada como medicamento para aliviar dores e tensões, em alguns séculos a planta também passou a ser usada para outros fins: os homens da dinastia Tang<sup>3</sup> reuniam-se para beber o chá como um passatempo poético. Foi durante a dinastia Sung<sup>4</sup>, porém, que a sua apreciação se tornou uma forma de autoconhecimento, um rito altamente influenciado pelos ideais do Taoísmo.

Ao longo dos séculos, a planta foi preparada de diferentes maneiras. Durante a dinastia Tang, segundo Kakuzo Okakura, em *O livro do chá* (2008), a bebida era consumida em forma de barra, adicionando-se sal a ela; os Sung, por sua vez, preparavam-na em pó. A infusão da planta, tal como é feita hoje, foi introduzida apenas na dinastia Ming<sup>5</sup>. A tradicional cerimônia do chá japonesa (*chanoyu*), como concebida no século XV, tem suas raízes no ritual difundido pela dinastia Sung e, por isso, usa a bebida em pó. O Japão conheceu o seu preparo por infusão apenas no século XVII e, embora nos dias atuais este seja o método mais comum a ser utilizado na prática cotidiana, o preparo em pó ainda ocupa o posto de “chá dos chás.” (OKAKURA, 2008, p. 51)

*O livro do chá*, de Okakura, foi escrito em uma época de grandes mudanças na sociedade japonesa, conhecida como a Revolução ou Restauração Meiji. Publicado originalmente em 1906, seu intuito era difundir para as nações ocidentais conhecimento sobre a cultura do Japão, pois, após séculos de isolamento em um regime feudal, esta permanecia obscura ao restante do mundo. Segundo o crítico Braz

---

<sup>2</sup> As informações referentes à história do cultivo do chá foram retiradas da obra *O livro do chá*, de Kakuzo Okakura, publicado em 2008 pela editora Estação Liberdade.

<sup>3</sup> A dinastia Tang foi estabelecida no ano 618 d.C. e dissolvida no ano 907 d.C.

<sup>4</sup> A dinastia Sung foi estabelecida no ano 960 d.C. e dissolvida no ano 1279.

<sup>5</sup> A dinastia Ming foi estabelecida no ano 1368 e foi dissolvida no ano 1644.

Araújo, em *Evolução da sociedade e do Estado no Japão: uma visão abrangente* (1995), a Restauração Meiji deu início a um longo processo de modernização do país. Após séculos de isolamento pelo xogunato Tokugawa<sup>6</sup>, os portos japoneses foram finalmente abertos e relações comerciais e políticas com outras nações foram estabelecidas. O novo governo Meiji, no entanto, logo se viu em desvantagem perante as potências ocidentais, ricas em tecnologia e, principalmente, poder bélico; era necessário, então, modernizar o Japão. O ápice dessa medida, para Araújo, foi a guerra entre o Japão e a Rússia, que ocorreu entre 1904 e 1905, devido a uma disputa pelos territórios da Manchúria e da Coreia. No conflito, os japoneses surpreenderam o mundo ao derrotarem os russos e consolidaram sua presença no Pacífico, o que lhes conferiu o status de potência mundial.

Para Okakura, no entanto, os avanços tecnológicos e as mudanças trazidas pelo governo Meiji não eram vistas de maneira otimista. Neste período, a necessidade do país de desenvolver-se e afastar-se do passado feudal fez com que certas tradições culturais do Ocidente passassem a ocupar um lugar de destaque na vida dos japoneses: não apenas a tecnologia bélica foi importada, mas esta influência também se estendeu ao sistema político, às vestimentas usadas no cotidiano e ao campo das artes. Sobre este fenômeno, Okakura comenta: “Alguns de meus compatriotas exageraram na adoção de seus costumes e etiquetas, na esperança de que a aquisição de colarinhos engomados e cartolas de seda implicaria a conquista de sua civilização. Patéticas e deploráveis, tais afetações evidenciam nossa vontade de nos aproximarmos de joelhos do ocidente.” (OKAKURA, 2008, p. 33)

Sendo assim, a Restauração Meiji parece trazer consigo um processo de ocidentalização do Japão, no qual elementos ligados ao passado feudal do país, como a *chanoyu*, o *Go*<sup>7</sup> e o Código dos Samurais, por exemplo, passam a ocupar uma posição

---

<sup>6</sup> O xogunato Tokugawa foi estabelecido em 1600 e dissolvido em 1868, com a Restauração Meiji.

<sup>7</sup> O *Go* é um jogo de origem oriental frequentemente comparado ao xadrez. Para mais informações sobre a sua estrutura, ver o ensaio de Andrew Feenberg (FEENBERG, Andrew. “Alternative

periférica em relação às inovações vindas do Ocidente. Assim como Okakura, Kawabata, autor da obra que iremos analisar, também demonstra certo saudosismo perante a tradição que, aos poucos, desaparece. Como será abordado a seguir, em seus romances, frequentemente são contrapostas as mudanças trazidas pela Modernidade com os elementos da tradição oriental, no entanto, estas últimas, quando não estão prestes a morrer, transformam-se para adaptar-se à nova civilização que surge.

## 2. KAWABATA E A ARTE DO CHÁ

Yasunari Kawabata foi um escritor japonês que viveu entre 1899 e 1972, ano em que cometeu suicídio colocando sua cabeça em um fogão a gás. Nascido em Osaka, filho de um médico, sua infância foi marcada pelo trauma da morte: seu pai morreu quando tinha apenas um ano, e sua mãe, quando tinha dois. Após os dois incidentes, ele foi morar com sua avó, que morreu no ano do seu sétimo aniversário. Sua única irmã, por fim, assim como seu avô, deixaram o mundo alguns anos depois. O contato precoce com a experiência da morte deixou em Kawabata uma forte impressão que, mais tarde, marcaria sua obra. Em 1968 recebeu o prêmio Nobel da Literatura, sendo o primeiro japonês a alcançar tal reconhecimento. Entre seus trabalhos mais famosos podem ser destacados: *O mestre de Go* (2011), *O país das neves* (2004), *A dançarina de Izu* (2008) e *Mil tsurus* (2017), que é o foco deste ensaio.

Para o crítico Jason Cowley, em seu ensaio *The month of cherry blossom*<sup>8</sup>, quando comenta o romance *O mestre de Go*, Kawabata é o último grande autor a trabalhar no estilo clássico japonês. Isto porque, em suas obras, o escritor tende a contrapor elementos tradicionais da cultura japonesa aos avanços trazidos pela modernização do

---

modernity? Playing the Japanese game of culture." In *Cultural Critique*. University of Minnesota Press, n. 29, p. 107-138, Winter, 1994-1995).

<sup>8</sup> COWLEY, Jason. *The month of cherry blossom*, 2006. Disponível em: < <https://www.newstatesman.com/node/165058>>. Acesso em: 22 abril, 2018.

país. Em *O mestre de Go*, por exemplo, um jornalista deve escrever reportagens sobre uma partida de *Go* entre um grande mestre deste jogo e o jovem que o desafia. O romance é baseado em uma experiência pessoal de Kawabata que, em 1938, ficou encarregado de escrever diversas crônicas para o jornal *Tokyo Nichi-nichi Shinbun*, hoje chamado *Mainichi Shinbun*, sobre a última partida de *Go* de Honinbo Shusai, conhecido por ser invencível, e o aspirante Minoru Kitani. Como aponta Cowley, para Kawabata o *Go* não era apenas um jogo, mas também uma forma de arte, equiparável ao teatro *Nô* e à cerimônia do chá. No entanto, assim como o Japão estava mudando, o jogo também passava por transformações.

No livro, o velho mestre representa o tradicionalismo japonês que, com a Modernidade, sofre severas mudanças. O personagem é como uma relíquia deixada por Meiji, segundo o crítico Andrew Feenberg (1994-1995), o eco de uma civilização que caminha para a sua morte: o antigo Japão. O jovem desafiante, por sua vez, que joga apenas para ganhar, sem se preocupar com o aspecto artístico do *Go*, representa o mundo moderno. “A sua vitória significaria o fim do antigo Japão e a emergência de um novo espírito, dominado pelos negócios e pela mídia (tradução nossa)”<sup>9</sup>, escreve Feenberg. Dessa forma, o melhor jogador deixa de ser aquele que é capaz de produzir o jogo mais perfeito para ser aquele que consegue ganhar mais partidas. Ora, é exatamente este “novo espírito” que, para Kawabata, caracteriza o Japão nos anos que seguiram a Segunda Guerra Mundial.

Este contraste entre tradição e modernidade também é evidenciado em *Mil tsurus*. No romance, porém, não é o jogo de *Go*, mas a cerimônia do chá que ocupa um lugar de relevância, sendo o fio que une as personagens. Kikuji Mitani é um jovem solteiro que vive sozinho na casa que herdou de seus pais. O enredo da história desenvolve-se em um período após a Segunda Guerra Mundial, cinco anos após a morte do senhor Mitani, pai de Kikuji, que havia sido um grande mestre do chá. Após a

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 125. No original: “His victory would mean the end of the old Japan and the emergence of a new spirit, dominated by business and the media.”



sua morte, Kikuji herda todo o seu legado chaísta, que consistia de uma grande coleção de antigas peças de cerâmica, assim como o aposento usado para a realização da cerimônia. O jovem, no entanto, parece dar pouca importância à *chanoyu*, desejando, em certo ponto do livro, cortar definitivamente suas relações com o chá.

Na cena inicial do romance, Kikuji encontra-se parado diante do templo Engakuji<sup>10</sup>, hesitando se deve ou não entrar. Uma das antigas amantes de seu pai, Chikako Kurimoto, insistia em convidá-lo para as cerimônias do chá que organizava, mas ele costumava recusá-las: a seu ver, os convites eram feitos apenas em respeito à memória de seu pai, uma vez que ele nunca se envolvera de fato com a tradição. Desta vez, porém, Chikako havia atraído Kikuji sob o pretexto de apresentar-lhe uma garota, motivo pelo qual ele decide comparecer:

Kikuji recebia um convite toda vez que Chikako Kurimoto promovia um daqueles eventos, realizados na sala reservada do Engakuji. No entanto, desde a morte de seu pai, nunca mais havia participado deles. No seu entender, Chikako só o convidava em respeito à memória do falecido pai.

Entretanto, daquela vez, havia um adendo ao convite. A anfitriã contava com a presença dele, gostaria de apresentar-lhe uma moça. Uma de suas alunas. (KAWABATA, 2017, p. 13)

A cerimônia do chá é uma expressão artística, uma idealização da forma de beber. Kakuzo Okakura afirma que a prática do chá trata da apreciação da beleza dos aspectos mais corriqueiros do cotidiano, sendo que o aposento onde é realizada representa “um oásis no monótono deserto da existência” (OKAKURA, 2008, p. 51). Chikako, no entanto, utiliza a *chanoyu* para realizar arranjos matrimoniais e intrigas sociais, banalizando, assim, a sua prática e depreciando a tradição. Além de Kikuji, na cerimônia de Chikako também está presente a senhora Ota, uma outra amante do senhor Mitani, e sua filha, Fumiko. No passado, o pai de Kikuji havia terminado sua relação com Chikako e começado um caso com Ota, a viúva de um de seus amigos, que

---

<sup>10</sup> Templo localizado em Kamakura. Dos cinco grandes templos da região, o Engakuji é o segundo em ordem de importância.



virara alvo das agressões e dos ciúmes da primeira. Por isso, mesmo anos após a morte de Mitani, Chikako ainda insiste em humilhar a senhora Ota, utilizando um *chawan*<sup>11</sup>, recipiente usado para se beber o chá, que havia pertencido ao falecido senhor Ota e que a viúva havia dado de presente ao senhor Mitani. A peça agora pertencia a Chikako, que a usava para servir Kikuji na frente da rival e de sua filha.

As cerâmicas herdadas por Kikuji são peças antigas que atravessaram séculos, passando por diversas mãos, de geração em geração. Na cerimônia de Chikako, o *chawan* que é usado para constranger a senhora Ota é um Oribe<sup>12</sup>, que data do século XIV. A anfitriã procura enaltecer a prudência do senhor Mitani ao escolher suas cerâmicas: aquela peça, ornamentada com folhas de samambaia que representam “a atmosfera das vilas montanhescas” (KAWABATA, 2017, p. 31), era sempre utilizada pelo mestre na primavera. Kikuji, porém, parece discordar da amante de seu pai, pois comenta: “Imagine. O fato de meu pai tê-lo usado não quer dizer nada. Afinal, é uma peça tradicional, criada na era Momoyama<sup>13</sup> por Rikyu<sup>14</sup>. Quantos mestres do chá devem ter cuidado de tal raridade durante todos esses séculos? Perto deles, que importância tem meu pai?” (Ibid., p. 31-32).

Sendo assim, para Kikuji o senhor Mitani é apenas mais um ponto na longa história do chá e não merece o reconhecimento que lhe é conferido por Chikako. Além disso, nas mãos do jovem, as cerâmicas do senhor Mitani parecem perder seu significado: Kikuji não valoriza a tradição e, embora consiga apreciar a cerimônia até certo ponto, Inamura, a moça que Chikako insistia em apresentar-lhe, caracterizada pelo lenço com estampa de *tsurus* que carrega consigo, desperta-lhe mais interesse.

---

<sup>11</sup> As informações aqui presentes sobre as peças utilizadas na cerimônia do chá podem ser encontradas no próprio romance de Yasunari Kawabata.

<sup>12</sup> Peça criada por Oribe Furata no ano 04 da era Keichô (1596-1615). Pertence ao estilo Oribe-yaki, que é caracterizado pelo geometrismo e pelo colorido das cerâmicas.

<sup>13</sup> A era Momoyama foi estabelecida no ano de 1573 e dissolvida no ano de 1603. Foi sucedida pela era do xogunato Tokugawa.

<sup>14</sup> Sen-no-Rikyu, também conhecido apenas como Rikyu, foi um mestre do chá japonês que viveu entre 1522 e 1591.

No romance, todos os personagens que se envolvem mais profundamente com a cerimônia do chá estão mortos ou já se encontram em idade avançada. Além dos falecidos senhores Ota e Mitani, a viúva Ota e Chikako são personagens cuja relação com a *chanoyu* mostra-se mais forte. Enquanto os três primeiros estão mortos, sendo que a senhora Ota comete suicídio ao longo do romance, Chikako Kurimoto é descrita como uma velha destituída de toda a sua feminilidade e, para Kikuji, “um ser praticamente andrógino [...]” (KAWABATA, 2017, p. 18) cujo “seio marcado por certo já estava murcho pela idade” (Ibid.). Ela tinha uma grande mancha escura e peluda em um de seus seios, cobrindo “metade do seio esquerdo e alcançava a altura da boca do estômago” (Ibid., p. 14), que havia deixado uma forte impressão em Kikuji quando criança: um dia ele e seu pai surpreenderam-na em sua casa, quando cortava os pelos de sua mancha. A imagem ficara na mente de Kikuji, que, ainda criança, tomava conhecimento da traição de seu pai. Anos depois, no salão do templo Engakuji, a imagem do seio horrendo é contraposta à beleza da jovem Inamura, que, desconhecendo o segredo de Chikako, assim como o passado que a ligava a senhora Ota, continua a desempenhar seu papel de servir o chá com graça e beleza.

O enredo exposto acima nos permite pensar que Chikako, então, representa a decadência da tradição, pois usa da arte para seus propósitos grosseiros. A senhora Ota, também, embora aja inocentemente, toma parte nas intrigas de Chikako ao se apresentar diante do filho de seu amante e iniciar uma relação romântica com ele após a cerimônia no Engakuji. A sua filha Fumiko Ota, porém, demonstra vergonha perante as atitudes da mãe: “A filha a seu lado continuava cabisbaixa. Quando por fim a viúva notou o constrangimento da jovem, seu rosto começou a corar de leve, mas manteve os olhos fixos em Kikuji. Era como se tivesse algo a lhe dizer e fosse se jogar a seus pés a qualquer momento.” (KAWABATA, 2017, p. 27)

Sendo assim, parece haver um contraste entre as personagens de Kawabata: os senhores Ota e Mitani, Chikako e a viúva Ota representam o antigo Japão, a civilização

que desaparece. Assim como o grande mestre em *O mestre de Go*, são relíquias deixadas por Meiji. Por sua vez, Kikuji, Fumiko, Inamura e as outras alunas de Chikako representam o novo Japão que surge após a guerra. Fumiko não se interessa pela cerimônia do chá e até mesmo as roupas que usa são em estilo ocidental. Quando indagada pela rival de sua mãe porque não utiliza o *chawan* corretamente, ela responde: “[...] eu não me interesso mais pela prática do chá” (KAWABATA, 2017, p. 130). Além disso, mesmo Inamura e as outras alunas de Chikako demonstram pouco conhecimento sobre a tradição, pois não conhecem as cerâmicas utilizadas, o que as impede de apreciar e conversar sobre os objetos, contentando-se em escutar as explicações de sua mestra.

No final do romance, Chikako propõe a Kikuji realizar uma cerimônia em sua casa com o intuito de celebrar o aniversário de morte do senhor Mitani. Sarcástico, o jovem faz uma sugestão inesperada:

— É mesmo? Mas não seria engraçado um ritual com tudo falso? — jogou a pergunta para Fumiko. — Para mim, este ambiente mofado sempre pareceu infestado de gás venenoso. Se promovêssemos uma cerimônia com tudo falso, a brincadeira talvez servisse para dissipar esse mau fluido. Poderia ser uma ocasião para eu me despedir de meu pai e cortar definitivamente as relações com o chá. Muito embora, a meu ver, essa relação já tinha acabado faz tempo... — Mas esta velha insiste em vir aqui para usar minha sala de chá. É isso que quer dizer? — retrucou Chikako, sem parar de mexer o *chasen*.<sup>15</sup>

A sugestão de Kikuji é simbólica: ao propor, ironicamente, o uso de objetos falsificados em um ritual secular, o personagem não está apenas despedindo-se de seu pai ou cortando os laços com a *chanoyu*, mas está também desprezando a tradição da qual é herdeiro. Os objetos falsificados então serviriam para “dissipar o mal fluido” (KAWABATTA, 2017, p. 131) do “ambiente mofado” (Ibid.), que são as tradições do antigo Japão que ainda sobrevivem nos anos que seguiram a guerra. Além disso, na

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 131. O *chasen* é um tipo de misturador de chá em forma de pincel grosso, feito de cerdas de bambu nas pontas.

casa de Kikuji, o aposento destinado à prática do chá nunca é usado, a não ser por Chikako, e, sempre que o faz, ela deve limpar e arejar o cômodo, pois este se encontra sempre fechado e abafado, o que lhe confere um aspecto de malcuidado. Também a casa da família Mitani encontra-se neste estado e o jovem cogita vendê-la, pois “[...] sempre que começamos a fazer reparos, não tem fim” (Ibid., p. 65). Quando comparada às “sólidas mansões em estilo ocidental” (Ibid., p. 61), a casa de Kikuji construída no estilo japonês clássico pode ser considerada decadente.

Segundo Hounsai Genshitsu Sen, no “Prefácio”<sup>16</sup> de *O livro do chá*, para Okakura a cerimônia do chá era uma arte, sendo “uma conquista cultural comparável ao poderio militar ou a pujança industrial”<sup>17</sup>. Em suas obras, Kawabata também reconhece o valor da *chanoyu* enquanto expressão artística, juntamente ao teatro *Nô*, o *Go* e outras tradições japonesas. *Mil tsurus* é, portanto, uma elegia, um canto melancólico por um passado irrecuperável. De fato, após a guerra, Kawabata declarou que escreveria apenas elegias e produziu obras singulares, repletas de tradicionalismo sentimental, mas talvez as mais memoráveis da literatura japonesa do século XX. Andrew Feenberg, porém, ao comentar o romance *O mestre de Go*, afirma que o saudosismo do autor não é tão simples: “O tradicionalismo sentimental de Kawabata não é tão simples quanto parece a princípio; nostalgia é um momento na estrutura na consciência moderna e, *a fortiori*, uma forma narrativa. É por isso que sua história tem muito a dizer sobre a natureza e as possibilidades da sociedade moderna.” (FEENBERG, 1994-1995, p. 108)<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> SEN, Hounsai Genshitsu. Prefácio. In OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

<sup>17</sup> Ibid., p. 15.

<sup>18</sup> No original: “Kawabata’s rather sentimental traditionalism is not as simple as it appears at first; nostalgia is a moment in the structure of modern consciousness and, *a fortiori*, novelistic form. This is why his story has much to tell us about the nature and possibilities of modern society”.

Tal comentário, no entanto, também poderia ser utilizado para se referir a *Mil tsurus*: este, por sua vez, não é apenas uma elegia ao passado, mas uma forma de entender o mundo moderno.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Braz. “Evolução da sociedade e do Estado no Japão: uma visão abrangente, Dossiê: 50 anos de final de Segunda Guerra”. In *Revista USP*, São Paulo, n. 27, p. 06-19, jun/ago. 1995.

COWLEY, Jason. *The month of cherry blossom*, 2006. Disponível em <<https://www.newstatesman.com/node/165058>>. Acesso em: 22 abril. 2018.

FEENBERG, Andrew. “Alternative modernity? Playing the Japanese game of culture”. In *Cultural Critique*, University of Minnesota Press, n. 29, p. 107-138, Winter, 1994-1995.

KAWABATA, Yasunari. *Mil tsurus*. Trad. Drik Sada. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

\_\_\_\_\_. *O mestre de Go*. Trad. Meiko Shimon. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

\_\_\_\_\_. *A dançarina de Izu*. Trad. Carlos Hiroshi Usirono. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

\_\_\_\_\_. *O país das neves*. Trad. Neide Nagae. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

SEN, Hounsai Genshitsu. “Prefácio”. In OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

Recebido em: 15/03/2018

Aceito em: 16/04/2018

## O SOBRENATURAL NO REGIONALISMO BRASILEIRO DO FINAL DO SÉCULO XIX E DO INÍCIO DO XX

### *THE SUPERNATURAL IN BRAZILIAN REGIONALISM OF THE LATE NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH CENTURIES*

Hélder Brinate Castro<sup>1</sup>

**RESUMO:** Na tradição regionalista brasileira, o intenso misticismo da população rural não apenas expressa a discrepância do interior do país em relação a sua costa, mas também se torna fonte para a suscitação do medo como efeito estético. Explorando crenças no sobrenatural e em lendas locais, algumas narrativas desvelam as singularidades das regiões interioranas enquanto as caracterizam como amedrontadoras e ameaçadoras, tal como ocorre no enredo dos contos “Acauã” (1893), de Inglês de Sousa, e “Feiticeira” (1921), de Afonso Arinos.

Palavras-chave: literatura brasileira; tradição regionalista; literatura sobrenatural.

**ABSTRACT:** In the regionalist tradition of the Brazilian literature, the intense countrymen’s mysticism not only expresses discrepancies between the Brazilian backwoods and the coast, but also becomes a source of fear as an aesthetic effect. By thematizing beliefs in supernatural events and local legends, some literary compositions unveil singularities of the Brazilian interior regions while characterizing them as frightening and threatening, as in the short stories “Acauã” (1893), by Inglês de Sousa, and “Feiticeira” (1921), by Afonso Arinos.

Keywords: Brazilian literature; regionalist tradition; supernatural literature.

### 1. ENTRE O AUTÊNTICO E O EXCÊNTRICO

O fato de a literatura regionalista brasileira abranger autores que apresentam estilos muito diferentes entre si e que escreveram em épocas distintas, desde o

---

<sup>1</sup> Mestrando (bolsista CNPq), UFRJ.

Romantismo aos nossos dias, ocorre essencialmente pela tendência de a historiografia literária interpretar as obras regionalistas como parte de uma corrente à qual pertence “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza as peculiaridades locais” (PEREIRA, 1988, p. 175) das regiões rurais do Brasil. Delimitar o Regionalismo torna-se, portanto, uma tarefa árdua, uma vez que se trata de uma tendência que perpassa nossa história literária, adaptando-se aos mais variados contextos, sem perder, contudo, seu caráter fundamental de representação de “cores locais”.

Na ficção, as particularidades regionais tomam forma de paisagens, climas, tradições, superstições e crenças de determinadas áreas do Brasil que distam, geográfica e socioeconomicamente, da sociedade litorânea do país e dos grandes centros urbanos. O Regionalismo pretende, assim, realçar os elementos específicos que individualizam uma região interiorana em oposição às demais ou a uma idealizada “totalidade” nacional, manifestando, a princípio, um desejo de afirmação e reconhecimento dos ímpares valores culturais das distintas áreas rurais que compõem a nação.

É paradoxal, porém, notar a perspectiva urbana dessa corrente literária. As descrições das áreas interioranas, de seus habitantes e de sua cultura representam os brasileiros que vivem além das fronteiras urbanas ora como personificação dos autênticos costumes nacionais — algo bastante explorado durante o início do nosso Romantismo —, ora como exóticos e atrasados, conforme podemos observar ao longo do nosso Naturalismo. Configura-se, pois, uma contraposição entre as visões dos meios urbano e rural, revelando uma intrínseca relação da tradição literária regionalista com questões socioeconômicas, tal Antonio Candido (2002) discorre:

[O Regionalismo] existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana. O que acontece é que ele vai modificando e adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra benfeita. E pode mesmo chegar à etapa onde os temas



rurais são tratados com um requinte que em geral só é dispensado aos temas urbanos, como é o caso de Guimarães Rosa.<sup>2</sup> (CANDIDO, 2002, p. 86-87)

O Regionalismo, associado a distinções e embates culturais e socioeconômicos, concretizou-se no século XIX desencadeando conflitos, com a urbanização, a industrialização e a europeização, que ocorriam essencialmente ao longo da costa brasileira. Grupos de escritores defendiam programaticamente uma literatura que valorizasse os costumes rurais, vistos como símbolo máximo da brasilidade, em detrimento dos valores citadinos e litorâneos, considerados deturpados devido à constante influência estrangeira. Podemos, assim, conceber essa poética como um “movimento compensatório em relação ao novo” (LEITE, 1994, p. 670), sobretudo a partir da década de 1870, quando ocorreu um intenso processo de modernização na sociedade brasileira, em que o sistema econômico, sustentado pela cultura cafeeira, começou a ajustar-se aos padrões capitalistas industriais. Anos mais tarde, a abolição da escravatura (1888) e a proclamação da República (1889) completaram esse quadro de transformações.

Nascida nesse contexto, nossa literatura regionalista voltou-se para as peculiaridades das regiões mais afastadas dos locais onde ocorriam as turbulentas modificações. O resgate e a conservação da brasilidade do país constituíram, à guisa dos românticos, objetivo essencial dos autores do Regionalismo. Franklin Távora, que compreendia as regiões Norte e Nordeste como as localidades onde se encontrava a autêntica cultura da nação, reproduziu também, em seu programa literário, o discurso dos senhores de engenho ressentidos com a perda de sua força política para a burguesia do Centro-Sul (LEITE, 1994). Caso semelhante ocorreu no Sul do país, onde

---

<sup>2</sup> Candido, ao elucidar a questão das “formas mais grosseiras” e da “obra benfeita”, nos faz atentar para uma problemática que percorre a história do Regionalismo: a qualidade literária das obras. A crítica normalmente qualifica parte das composições regionalistas como desprovidas de valor estético e, quando o reconhece, aprecia-as como obras que superam a poética da qual fazem parte. Exemplar é o caso de Guimarães Rosa, considerado “super-regionalista” por Candido (2002).



o projeto do Partenon Literário<sup>3</sup> espelhava a ideologia dos fazendeiros gaúchos que perdiam sua supremacia ao passo que outras forças políticas e econômicas surgiam rumando à modernização. O Regionalismo não expressou apenas a ameaça das transformações oitocentistas aos costumes rurais e sertanejos, mas também manifestou o receio das elites regionais frente às transformações que ameaçavam principalmente sua hegemonia econômica.

Foi então com o intuito de contribuir com a conservação da cultura local que o Regionalismo começou a ganhar forma durante o período romântico da nossa literatura. Por meio do estudo e da “descoberta” do interior, a poética regionalista tornou-se mais um instrumento para a afirmação nacional. A valorização dos aspectos regionais fez com que o homem rural — sobretudo o sertanejo — substituísse a figura mítica do indígena. Dissipada a idealização das selvas, os romancistas viram no mestiço sertanejo, herdeiro de Peri e Ceci, de Martin e Iracema, uma figura mais coerente com a essência brasileira, que muito distava do idealismo romântico. O sertanejo, ao viver em áreas isoladas, sem grande contato com os centros litorâneos, possuiria uma “evolução cultural relativamente autônoma, por isso mais ‘autêntica’” (ALMEIDA, 1999, p. 39), conservando a cultura original da nação, fruto da mescla de hábitos indígenas, europeus e africanos.

Essa produção de um tipo de literatura que pudesse se opor à ameaça de urbanização e europeização dos valores e espaços rurais desencadeou, porém, efeitos colaterais. A ênfase nas peculiaridades dos locais mais afastados dos grandes centros urbanos trouxe para o primeiro plano a percepção da alteridade e, conseqüentemente, o medo do diferente e do desconhecido. A “primitiva rudeza” (ALENCAR, 1875, p. 04) cultural dos homens rurais, na expressão do narrador de *O sertanejo* (1875), de José

---

<sup>3</sup> A Sociedade Partenon Literário, criada em 18 de junho de 1868, foi uma associação político-cultural que reuniu vários intelectuais gaúchos em torno da revista de mesmo nome e de um ideário republicano-regionalista. Seu surgimento possibilitou discussões sobre temas diversos, desde questões literárias a assuntos sociais mais abrangentes, como a escravidão.

de Alencar, esteve sempre prestes a se transfigurar em barbárie aos olhos citadinos. Seus hábitos alimentares, suas festas e sua fala podiam deixar de ser tratados como excêntricos e exóticos, transpassando o limite do humano e transformando-se em atos bestiais e, às vezes, sobrenaturais. Sua religiosidade pôde ainda ser tida como bárbara ou como uma corrupção sincrética da religião cristã do homem considerado civilizado, o habitante das cidades e cultor das letras e das ciências. Ademais, a origem mestiça do sertanejo, que, conforme os pressupostos românticos seria o símbolo supremo da brasilidade, constituiu o signo máximo do aviltamento racial da nação a partir da divulgação de interpretações de teorias científicas deterministas, como as de nossos autores naturalistas sobre os pressupostos de Hippolyte Taine e de Charles Darwin.

A descrição dos costumes, das crenças e dos causos sertanejos apresenta, assim, dois resultados: por um lado, valoriza-os como pitorescos e autênticos; por outro, pinta-os como desumanos e selvagens para o leitor citadino. Tal prática reforçou a representação do homem do interior como um ser inferior, atrasado e inculto perante o homem considerado civilizado e urbano. Nossos prosadores assumiram “uma atitude contraditória de adesão e repulsa” (LEITE, 1994, p. 686), porque, buscando retratar as tradições rurais que o processo de modernização ameaçava fazer desaparecer, representaram-nas como retrógradas e bronzas, como perigos constantes ao país, que tentava se desenvolver à luz de pressupostos positivistas europeus.

Os elementos elencados nessas narrativas propiciaram ainda o florescimento de histórias capazes de gerar o medo artístico. A descrição do ambiente interiorano, focalizada em seus aspectos exóticos e aversos à vida — como a sublimidade terrível das florestas e a aridez da caatinga —, converte-o, muitas vezes, em *locus horribilis*, isto é, em ambientes sem proteção contra o terror e o horror, onde a escuridão e a estrutura desordenada estimulam medo e fantasias irracionais. A exposição do atraso econômico e da despótica tradição colonial e patriarcal, potenciais ameaças ao

desenvolvimento da nação, ganha os contornos do passado, que retorna para assombrar o presente e o futuro. As crenças e superstições locais configuram-se como fontes para narrativas sobrenaturais que exploram, tanto no plano da diegese quanto no da recepção, efeitos melodramáticos e emocionais, e que empregam, de forma contínua, campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental.

Cercados por condições topográficas inóspitas e por ameaças humanas e sobre-humanas, os brasileiros interioranos, em parte de nossa literatura regionalista, têm o pessimismo, o sofrimento e a religiosidade extrema como fatores inalienáveis da sua condição de atraso e barbárie perante o homem citadino do final do século XIX e do início do XX. Se entre eles o perigo é iminente, para os que veem de fora o “sertão é o oco do mundo, o breu que serve de guarida à onça pintada e aos criminosos, seres selvagens, adversos às regras da civilização.” (MARTINS, 2013, p. 80)

## 2. A CRENÇA NO SOBRENATURAL

Em meio a um ambiente social e natural agressivo, em que a vida era subjugada por potentados fazendeiros e assolada pela ameaça constante de secas e doenças, o sertanejo despojado dos séculos XIX e XX encontrava algum consolo em suas crenças e superstições. As explicações de caráter sobrenatural tentavam dar algum sentido a sua vida desafortunada. Era recorrente, portanto, a crença em criaturas fantásticas e míticas, símbolos de poder e mediadores entre os âmbitos extraordinário e ordinário. O universo preternatural constitui, por outro lado, uma importante fonte de medo. Temem-se tanto seres sobrenaturais pertencentes ao próprio espaço sertanejo, como os feiticeiros e os fantasmas de senhores de engenho, quanto criaturas circunscritas ao ambiente selvagem, os “[m]itos rústicos e não urbanos” (FREYRE, 1987, p. 40), como o saci, o boto cor-de-rosa e a mãe d’água.

Esse misticismo, contudo, não era e nunca foi exclusividade das culturas tachadas de inferiores e/ou atrasadas. Waldemar Valente (1963) defende a ideia de que o homem, independentemente do nível cultural e científico da sociedade na qual se insere, possui sua mentalidade marcada pelo misticismo. Podemos tomar como exemplo um fato trivial ainda presente no cotidiano das grandes cidades: a crença em sorte e azar, que se manifesta “em função de pequenos fatores, como que tocados de força diferente daquelas que agem no mundo físico” (VALENTE, 1963, p. 14). A disposição humana à sobrenaturalidade seria uma característica imanente: diante daquilo que não é totalmente compreendido por seus preceitos e saberes, o ser humano pode recorrer a justificativas preternaturais.

Howard Phillips Lovecraft (1987), ao refletir sobre o gênero literário do horror sobrenatural, também aponta para o fato de a crença no preternatural constituir um aspecto intrínseco do ser humano. Para o escritor de Providence, trata-se de um traço que herdamos dos homens primitivos. Diante de fenômenos com causas e efeitos compreendidos, nossos ancestrais apresentavam sensações definidas baseadas no prazer e na dor. Porém, quando se deparavam perante os inúmeros eventos desconhecidos e incompreendidos, eram arrebatados pelo medo, pelo pavor e por interpretações maravilhosas, em que, não raro, surgiam personificações amedrontadoras. O desconhecido e o imprevisível revelaram-se, por conseguinte, onipotentes e terríveis fontes de benesses e calamidades concedidas à humanidade por motivos misteriosos e totalmente extraterrenos, pertencendo, assim, a esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte. Como consequência das condições de vida primitiva conduzirem, com grande intensidade, a sentimentos e impressões do sobrenatural, a natureza fisiológica do ser humano impregnou-se excessivamente de religião e superstição.

O mestre do horror cósmico salienta, ademais, que, como nos lembramos dos sentimentos de dor e de ameaça da morte de forma mais vívida do que das emoções de

prazer, e como nossos sentimentos relativos aos aspectos favoráveis do desconhecido foram, desde o início, apreendidos e organizados por rituais religiosos consagrados, os traços mais obscuros e maléficos do mistério cósmico figuraram preferencialmente em nosso folclore popular (LOVECRAFT, 1987). Assim, “[i]ncerteza e perigo seriam os catalisadores das narrativas sobrenaturais populares. O desconhecido representaria uma fonte constante de possibilidades perigosas e malévolas.” (FRANÇA, 2010, p. 78)

As afirmações lovecraftianas sobre a genealogia primitiva de nossa predisposição ao sobrenatural dialogam ainda com o pensamento de Sigmund Freud a respeito do medo no âmbito da estética. A partir de seus estudos acerca de experiências com o “estranho”, o pai da psicanálise estabeleceu paralelos entre a conduta humana em relação ao medo e as remotas compreensões animistas do universo:

É como se cada um de nós houvesse atravessado uma fase de desenvolvimento individual correspondente a esse estágio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo aquilo que agora nos surpreende como “estranho” satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão. (FREUD, 1996, p. 257-258)

Freud declara que, durante nosso desenvolvimento como indivíduos, experimentaríamos uma fase, especificamente na infância, na qual nossas atividades mentais assemelhar-se-iam a dos homens primitivos: a crença em espíritos que perambulam pelo mundo, em magias diversas; o medo onipresente diante de um ambiente repleto de ameaças, proibições e eventos incompreendidos, etc. Por meio de um processo racional de educação, tais vestígios de nossos antepassados teriam sido gradativamente recalçados, mas continuariam latentes, podendo ser acionados quando instauradas as circunstâncias ideais: “Todas as pessoas supostamente educadas cessaram oficialmente de acreditar que os mortos podem tornar-se visíveis

como espíritos, e tornaram tais aparições dependentes de condições improváveis e remotas.” (FREUD, 1996, p. 259-260)

Valente (1963) complementa, por sua vez, que o misticismo seria influenciado por outros fatores sociais além das relações educacionais, como motivos econômicos e sociopolíticos, e por fatores mesológicos — de natureza animal ou vegetal, climatérica e telúrica — da região onde determinada população se desenvolve. Haveria, portanto, uma variação na intensidade da crença no sobrenatural conforme a capacidade, maior ou menor, de determinada cultura compreender e explicar os fenômenos que a natureza oferece. A inexistência de um sistema educacional formal, a ineficácia administrativa do Estado, o isolamento em relação às metrópoles e as condições topográficas ajudam a compreender, sob essa perspectiva, a força das crenças e superstições nos sertões brasileiros dos séculos XIX e XX.

### 3. O SOBRENATURAL NO REGIONALISMO BRASILEIRO DOS ANOS FINAIS DO SÉCULO XIX E INICIAIS DO XX: UM ESTUDO DE “FEITICEIRA” E DE “ACAUÃ”

O patrimônio místico das áreas interioranas do Brasil construiu-se em torno de um longo processo de sincretismo que se iniciou com o encontro entre o catolicismo ibérico e as cosmologias indígenas nas aldeias missionárias fundadas pelos jesuítas nos séculos XVII e XVIII. As missões capuchinhas junto à população cabocla no século XIX e a vinda de africanos escravizados influíram ainda na conformação das crenças sertanejas que, entre adaptações e rupturas, constituíram uma forma singular de leitura de mundo. Nas áreas rurais do país, sobejam lendas e mitos da tradição popular das narrativas orais, muitas das quais foram exploradas por alguns de nossos autores em suas obras regionalistas. As superstições, os causos e as criaturas sobrenaturais dos ermos brasileiros não somente representam a “cor local”, mas tornam-se agentes do medo, que, conforme Lovecraft (1987) trata-se do mais antigo e intenso sentimento

experimentado pelo ser humano, cuja forma mais remota e aguda é a do medo do desconhecido.

Maurício Menon, analisando o período entre 1843 e 1932 da literatura brasileira, aventa ainda que,

[...] ao [se] tratar do regionalismo, do sertanismo ou das correntes a eles ligadas, há um maior destaque, por parte dos estudiosos, nos temas aqui trabalhados [o gótico, o terror, o horror e o suspense]. Seria esta uma ramificação mais desenvolvida da literatura de terror/horror, suspense e mistério no Brasil? A julgar pela literatura do gênero desenvolvida na Europa, alimentada nas raízes dos contos populares, no cristianismo e na mitologia bárbara, há de se pensar que sim. (MENON, 2007, p. 82)

Constata-se, portanto, que obras regionalistas/sertanistas, ao tematizarem causos populares, misticismos e crenças de uma população caracterizada pelo sincretismo religioso, podem conter narrativas que exploram eventos sobrenaturais, sejam eles explicados ou não, gerando o medo como efeito de recepção. A essa reunião de distintas heranças culturais — as tradições nativas, com seus mitos e costumes; os folclores e lendas europeus; e os rituais africanos e seu panteão de entidades da natureza —, somam-se o isolamento das regiões rurais e, por conseguinte, o alheamento quanto a explicações científicas, que se desenvolviam no litoral brasileiro da segunda metade do século XIX e dos princípios do XX. Conforma-se, portanto, meio ideal para a composição de obras que não somente tematizam crenças no sobrenatural, mas que também apresentam, ao leitor citadino, os sertanejos como seres humanos ameaçadores, pertencentes a uma cultura mais próxima a de nossos ancestrais primitivos.

Entre as figuras míticas exploradas por nossos literatos, as bruxas são personagens frequentes. O imaginário a seu respeito chegou ao Brasil durante o processo de colonização, quando, na Europa, a perseguição a elas encontrava-se em pleno auge. Aqui desembarcaram, como degradadas, pessoas acusadas de praticar

feitiços e encantamentos na metrópole. Além disso, sob a visão do colonizador, os desconhecidos e exóticos ritos dos nativos foram rapidamente associados às práticas de bruxaria europeia. Mais tarde, a mesma aproximação ocorreu em relação às religiões e tradições africanas. Paulatinamente, constituiu-se uma singular feição da bruxa, representada, em terras brasileiras, por curandeiros, mandingueiros, feiticeiras etc., cujos conhecimentos mesclam diversos elementos das culturas nativas, africanas e europeias.

Prova disso são as inúmeras narrativas brasileiras que apresentam feiticeiras e feiticeiros, geralmente negros, como personagens. É o caso de “Praga”, texto de *Sertão* (1896), coletânea de contos de Coelho Neto em que o sobrenatural aparece constantemente, e também de narrativas cujo enredo se desenrola em torno das ações praticadas por esses seres místicos, caso de “Feiticeira” (1921), de Afonso Arinos.

Publicado postumamente, esse último conto narra as apreensões da mucama Benedita após entregar Juquinha, o filho de seu senhor, ao mandingueiro Tio Cosme para a realização de um feitiço. O narrador explica que a escrava, por ter sido criada na casa-grande, recebera uma “educação superior à sua condição” (ARINOS, 2006, p. 182), não sofrendo a mesma influência mística que Cosme exercia sobre os demais escravos. “Contudo [...] [a] vida misteriosa, o caráter sombrio e o torvo aspecto de Cosme geravam-lhe na alma um certo temor e uma certa fé no feiticeiro” (p. 182-183). Observamos aqui que o conto explicita, sob um viés eurocêntrico, a relação direta entre a descendência africana dos cativos e sua educação “inferior” e “atrasada” com a crença no ser sobrenatural. Interessa-nos apontar ainda que a figura horrível do mandingueiro amedrontava até seus antigos senhores, desvelando que a casa-grande e sua tradição europeia não estavam totalmente isentas de influências místicas, o que ratifica as declarações de Lovecraft, Freud e Valente sobre nossa propensão natural e universal em crer no preternatural.



Partindo dessa percepção, o narrador descreve Tio Cosme de forma similar aos bruxos do velho mundo, enfocando as características ameaçadoras e repulsivas da personagem, cujo “[o]lhar torvo, rompendo frio e perverso dos bugalhos vermelhos, como os dentes afiados rompem da mucosa rubra do jaguar, pairava sobre Benedita, agudo e penetrante” (ARINOS, 2006, p. 180-181). Cosme, de forma similar aos típicos bruxos europeus, morava também distante do povoado, na mata, em uma palhoça onde se encontravam diversos elementos exóticos — provavelmente utilizados para a realização de feitiços — como vasilhas feitas do fruto da cabaceira e da cueira, penas de diferentes aves, insetos mortos e couros de outros animais. O que diferencia, contudo, esse feiticeiro daqueles que habitam o imaginário europeu é, em essência, sua ira contra os brancos:

[Tio Cosme] deixava pender do pescoço, na ponta de cordões escuros, amuletos de couro, unhas e presas de onça, que livram de quebrantos e de enfermidades. Empregava essas patranhas em serviço de seu ódio aos brancos, de vingança contra os sofrimentos de sua raça. Espécie de pajé negro, era Cosme o espírito de revolta entre os seus malungos. Ninguém ousava ofendê-lo, porque um terror supersticioso, ao qual os próprios fazendeiros não escapavam, opunha uma verdadeira muralha a qualquer agressão à sua pessoa. Verdadeiro duende no meio daqueles homens simples, ninguém duvidava da eficácia de suas pragas. Quando o preto, juntando os dedos na boca, fazia um beijo, parecia que de seu corpo iam brotar miríades de malefícios. Gozava de má fama entre os seus brancos, que já o haviam libertado com a condição de ir-se ele para longe. Profundamente supersticioso, tornava-se o oráculo dos outros negros e da gente miúda, vivendo sempre com beberagens e práticas estranhas para curar doenças, livrar de má sorte e despertar o amor. (ARINOS, 2006, p. 181-182)

“[P]ajé negro”, “duende”, “oráculo dos outros negros e da gente miúda” são apenas algumas das caracterizações de Cosme que o situam, sincreticamente, entre a cultura indígena, a europeia e a africana: eis a típica representação do feiticeiro brasileiro. Além disso, como podemos notar, os brancos temiam as ações do bruxo, que tinha um vívido sentimento de vingança. O feitiço que Cosme realizaria para Benedita demonstra essa sua cruel ânsia: ele deceparia o braço de Juquinha e o

afogaria. Quando iria executar o menino, o ex-escravo foi morto pelo amante da mucama, Miguel, a quem, então, passa a assombrar: “Olha a alma do tio Cosme, na figura de um cabrito, bicho amaldiçoado. Vamos sair daqui.” (ARINOS, 2006, p. 192)

Se bruxas e assombrações são criaturas recorrentes na cultura ocidental, não podemos dizer o mesmo sobre outros seres fantásticos, restritos a determinados locais. A tradição oral brasileira nos permite afirmar que nossa cultura, em especial, a interiorana, é repleta de mitos. Intrínsecas às tradições rurais, essas lendas foram bastante exploradas pelas ambições do nosso Regionalismo da segunda metade do século XIX e do início do XX: seres míticos, como o caopora e a boiuna, foram retratados em inúmeras narrativas numa tentativa de delinear a “cor local”.

Tomemos como exemplo o livro *Contos amazônicos* (1893), de Inglês de Sousa. Nessa obra, além de serem representados aspectos culturais amazônicos, encontramos narrativas que, ao enfatizarem os aspectos terríveis e ameaçadores de lendas e superstições locais, arquitetam enredos fomentadores do medo artístico. Entre os nove textos que compõem o volume, cinco — “A feiticeira”, “Acauã”, “Amor de Maria”, “O baile do judeu” e “O gado do Valha-me Deus” — versam sobre eventos sobrenaturais extraídos do folclore ou do imaginário popular regional. Para os fins desta análise, debruçar-nos-emos sobre a narrativa “Acauã” (1893), uma vez que, nela, Inglês de Sousa desenvolve uma trama amedrontadora a partir de duas lendas: a da cobra grande, a boiuna, e a da ave acauã.

No início do conto, a descrição do povoado de São João Batista de Faro como um *locus horribilis* fornece pano de fundo ideal para os eventos sobrenaturais que ocorrem ao longo da narrativa: Faro “é sempre deserta”, suas ruas, “quando não sai a lua, são de uma escuridão pavorosa” e “só se ouve [...] o pio agoureiro do murucututu ou o lúgubre uivar de algum cão vagabundo” (SOUSA, 2005, p. 60). Nesse espaço soturno, o capitão Jerônimo Ferreira escuta ruídos assombrosos que vinham de uma lagoa próxima: “era a voz da cobra grande, da colossal sucuriçu que reside no fundo

dos rios e dos lagos. Eram os lamentos do monstro em laborioso parto” (p. 62). Assustado, o capitão desmaia, espantando um grande pássaro escuro, a acauã, que emite seu canto anunciador de má sina. Esses eventos sobrenaturais, ao serem apresentados sob a perspectiva de um homem supersticioso e em luto — Ferreira perdera a mulher há poucos dias —, podem suscitar dúvidas no leitor quanto a sua veracidade. Ao longo da narrativa, essa incerteza desfaz-se e a trama preternatural do conto confirma-se.

Para tal, Inglês de Sousa pauta-se em uma das lendas do folclore que envolve a cobra sucuriju. Conforme a tradição oral, uma índia, grávida do réptil, dá à luz duas crianças gêmeas, uma de boa índole e outra de má. No conto, a filha legítima do capitão, Aninha, e a encontrada na lagoa, Vitória, fazem paralelo a essa cria preternatural. Elas são criadas como gêmeas e apresentam comportamentos opostos: enquanto esta se caracteriza por sua altivez e estranheza, aquela se demonstra débil e subjugada pela irmã — dizia-se que estava sob a ação de feitiço. É ao final da narrativa, durante o casamento de Ana, que a sobrenaturalidade que perpassa a narrativa é confirmada:

De pé, à porta da sacristia, hirta como uma defunta, com a cabeleira feita de cobras, com as narinas dilatadas e a tez verde-negra, Vitória [...] fixava em Aninha um olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão. A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente. Um leve fumo azulado saía-lhe da boca, e ia subindo até o teto da igreja. Era um espetáculo sem nome! (SOUSA, 2005, p. 69)

A prole da serpente fantástica revela sua verdadeira face, reiterando as suspeitas de que possuía algo de monstruoso e maléfico. Sua descrição ocorre tanto pelo constante uso de vocábulos pertencentes ao campo semântico da morte e do medo — “hirta”, “defunta”, “horrível”, “demônio” —, quanto por meio de características animais, situando-a entre o domínio humano e o ofídico: “cabeleira feita de cobras”, “narinas dilatadas”, “língua fina, bipartida”. Vitória não apenas retrata

um autêntico monstro do horror, ameaçador e repulsivo, mas também demonstra o rico sincretismo cultural presente nos confins do Brasil, uma vez que sua figura aproxima-se à do mito grego da Medusa.

A reação de Aninha à aparição monstruosa da irmã assemelha-se, por sua vez, à lenda que envolve a ave acauã. Além de seu assustador canto agoureiro e de seus singulares hábitos alimentares — determinadas culturas indígenas creem que se alimenta exclusivamente de serpentes —, o pássaro, ao emitir seu grito sonoro, traz consequências aterradoras. Acredita-se que a mulher que o escuta enlouquece e definha: em terríveis crises de convulsões, cai por terra, rasgando com as unhas o próprio peito e repetindo, lugubrememente, o canto da ave, tal como ocorre com a filha legítima do capitão:

Então convulsões terríveis se apoderaram do corpo de Aninha. Retorcia-se como se fora de borracha. O seio agitava-se dolorosamente. Os dentes rangiam em fúria. Arrancava com as mãos o lindo cabelo. Os pés batiam no soalho. Os olhos reviraram-se nas órbitas, escondendo a pupila. Toda ela se maltratava, rolando como uma frenética, uivando dolorosamente.

[...]

Inteiriçou-se. Ficou imóvel. Encolheu depois os braços, dobrou-os a modo de asas de pássaro, bateu-os por vezes nas ilhargas e, entreabrindo a boca, deixou sair um longo grito que nada tinha de humano, um grito que ecoou lugubrememente pela igreja:

— Acauã! (SOUSA, 2005, p. 70-71)

Ao descrever a cena, o narrador enfatiza os aspectos tenebrosos do comportamento de Aninha, que, ensandecida, maltratava-se e convulsionava-se impetuosamente. Semelhante à irmã, sua fisionomia animaliza-se: como um pássaro, ela faz dos braços asas e emite um pio bestial, o canto agourento da acauã.

O narrador de “Acauã” faz, pois, uso de duas lendas locais bem específicas para construir um enredo que suscita medo nas personagens e nos leitores. O narrador de “Feiticeira” utiliza-se, por sua vez, de uma crença não delimitada a espaços geográficos, a crença em bruxos. Desenrolam-se, assim, tramas semelhantes à genuína

história fantástica<sup>4</sup> lovecraftiana, ou seja, à narrativa que possui uma atmosfera misteriosa e empolgante de pavor a forças externas desconhecidas e que suspende as leis fixas pelas quais os seres humanos compreendem a Natureza (LOVECRAFT, 1987), suscitando o medo tanto no plano da diegese quanto no da recepção.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de Afonso Arinos e de Inglês de Sousa constituem dois exemplos de como a tradição regionalista brasileira apresenta um posicionamento ambíguo. Ao mesmo tempo em que descrevem e valorizam como autênticas, isto é, essencialmente brasileiras, as crenças e superstições das personagens sertanejas, caracterizam-nas como de uma população primitiva, discrepante do ideal de ordem e progresso do Brasil do final do século XIX e do princípio do XX. Diante do turbulento processo de modernização ocorrido na virada dos séculos, ambas as narrativas corroboram para o entendimento de que o sertão e seus habitantes — o país desconhecido pelo litoral — seriam impedimentos para o futuro e, por isso, seus costumes e lendas populares ganharam contornos amedrontadores e pavorosos.

Importa salientar, por outro lado, que a suscitação do medo não se restringe apenas ao âmbito das narrativas, ou seja, não se limita aos sentimentos das personagens, mas influi também nas sensações dos leitores diante dos contos. Dessa forma, as composições de Arinos e Sousa, enquanto retratam a população sertaneja como primitiva, por essa crer veementemente no sobrenatural, desvelam ao leitor da época, em sua maioria os moradores do litoral e dos centros urbanos, a disposição imanente do ser humano à sobrenaturalidade, uma vez que as tramas não podem ser

---

<sup>4</sup> No original “true weird tale”. Lovecraft não alude à literatura fantástica conforme os preceitos de Tzvetan Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica* (1975), mas se refere a um tipo mais específico de “literatura sobrenatural”. Os principais sentidos de “weird” são “1. (frightening because it is) unnatural, uncanny or strange; 2. unconventional, unusual or bizarre” (*Oxford Advanced Learners Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1989, p. 1448).

apreendidas inteiramente pelas leis racionais das quais nos utilizamos para compreender o mundo a nosso redor.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *O sertanejo: romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ARINOS, Afonso. "Feiticeira". In \_\_\_\_\_. *Contos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1921], p. 177-193.

CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". In \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 77-92.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. "Praga". In \_\_\_\_\_. *Sertão*. Porto: Lello & Irmão, s.d. [1896], p. 9-61.

FRANÇA, Julio. "Fundamentos estéticos da literatura de horror: A influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft". *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 14, p. 73-89, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/10358>>. Acesso em: 20 out. 2016.

FREUD, Sigmund. "O estranho". In \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud; edição standard brasileira*. V. XVII. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 233-269.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. "Velha Praga? Regionalismo literário brasileiro". In PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 665-702.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MARTINS, Eduardo Vieira. "Contornos do sertão". In SALLES, Germana; SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Literatura brasileira: região, nação, globalização*. Campinas: Pontes, 2013, p. 59-86.

MENON, Mauricio César. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira; de 1843 a 1932*. 2007. 216 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: história da literatura brasileira (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

SOUSA, Inglês de. "Acauã". In \_\_\_\_\_. *Contos amazônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1893], p. 59-71.

VALENTE, Waldemar. *Misticismo e região (aspectos do sebastianismo nordestino)*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1963.

Recebido em: 15/03/2018

Aceito em: 22/04/2018

## A VONTADE DE ENFRENTAR O LEÃO: UM ESTUDO DA OBRA

*SENTIMENTAL*, DE EUCANAÃ FERRAZ*THE WILL TO FACE THE LION: A STUDY OF THE BOOK SENTIMENTAL, BY  
EUCANAÃ FERRAZ*João Felipe Gremski<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo estudar o eu poético do livro *Sentimental* (2012), do poeta Eucanaã Ferraz. O foco recai na forma com que esse “eu” trabalha com os sentimentos e emoções na tentativa de expor-se de uma maneira sentimental, sem passar por um “filtro” que eliminaria qualquer tipo de excesso na exposição dos seus sentimentos. O projeto falha, e o que vemos é um eu poético que evita falar dos seus sentimentos, e que acaba percebendo a impossibilidade de escrever um livro verdadeiramente sentimental.

Palavras-chaves: Eucanaã Ferraz; *Sentimental*; poesia brasileira.

**ABSTRACT:** The focus of this article is to study the poetic persona of the book *Sentimental* (2012), written by Brazilian poet Eucanaã Ferraz, and the way this persona deals with his feelings and emotions throughout the poems by exposing himself in a sentimental way, without using a “filter” which would eliminate sentiments in excess. The project fails, and what we have in the end is a poetic persona that avoids exposing his sentiments, and ends up realizing the impossibility of writing a true sentimental book.

Keywords: Eucanaã Ferraz; *Sentimental*; Brazilian poetry.

No presente artigo, pretendo realizar um estudo da obra *Sentimental* (2012), de Eucanaã Ferraz, poeta carioca, professor de literatura brasileira pela UFRJ e que, desde 1990, vem publicando livros de poemas, somando um total de 7 obras até o momento: *Livro Primeiro* (1990), *Martelo* (1997), *Desassombro* (2002), *Rua do Mundo* (2004), *Cinamateca* (2008), *Sentimental* (2012) e *Escuta* (2015).

---

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



Planejo expor a maneira com que o eu poético de *Sentimental* se apresenta ao longo dos poemas do livro — como ele lida com as próprias emoções e expõe seus sentimentos. O título da obra não foi escolhido por acaso: vemos um eu poético que tenta, através dos poemas, ser sentimental; sem passar, portanto, por um “filtro” que eliminaria qualquer tipo de excesso nessa exposição de sentimentos. Porém, antes de adentrar nos poemas do livro, faz-se uma pergunta: como podemos entender o que é ser “sentimental”? Essa complicada palavra pode ter inúmeras interpretações.

Nesse sentido, a Professora Vilma Costa, ao analisar *Sentimental* no artigo “A Sombrinha e o Equilibrista” (2013), adverte-nos com uma afirmação interessante. Ao falar sobre a palavra *sentimental*, questiona a nossa tendência a relacionar a palavra com o Romantismo, e, juntamente a isso, com termos como lamurioso ou excessivo. Vilma Costa conclui o raciocínio chegando ao cerne da questão: “por que não se denominar sentimental uma poética que lida com a intensidade dos afetos e sentimentos humanos, demasiado humanos?” (COSTA, 2013, s.p.)

É através dessa definição que desejo percorrer os poemas do livro. Acredito que o sujeito poético de *Sentimental* não deseja o romantismo, mas tenta olhar o mundo de uma maneira mais inocente. O problema aqui é como lidar com essa “viagem através dos sentimentos”, como definiu José Castello (2012). A respeito desses sentimentos, o crítico se pergunta: “Como decifrá-los? Como interpretá-los? Não será o mais difícil apenas aceitá-los?”. E é ao longo do livro que acabamos percebendo a impossibilidade de escrever um livro verdadeiramente sentimental. Ainda recorrendo a Castello:

Não é fácil lidar com sentimentos sem transformá-los em pesadas placas de prensa e reduzi-los à máscara lamentável dos clichês. Sentimentos têm, quase sempre, uma aparência fácil: brotam espontaneamente, às golfadas, e escorrem molhados dos olhos. Difícil é enfrentá-los a seco. Mais difícil ainda, observá-los como travas que, em vez de expressar, bloqueiam a experiência. (CASTELLO, 2012, s.p.)

E o que o eu poético acaba percebendo, ao longo dos poemas, inconscientemente, é a impossibilidade de tirar do coração tudo o que ele oferece: “Quase só músculo a carne dura. / É preciso morder com força” diz o poema de abertura do livro (FERRAZ, 2012, p. 9). Mesmo mordendo com força, o que sai são os “sentimentos mais dolorosos e menos sentimentais” (CASTELLO, 2012), o que, nem de longe, faz o livro ser uma obra não lírica, não sentimental, ou outros nomes que possam lhe dar, mas um livro que aspira chegar a este estado *sentimental* e atinge, nessa empreitada, níveis surpreendentes de lirismo e beleza, como veremos a seguir.

A narratividade dos poemas de Ferraz, que já vinha ganhando força desde seu livro anterior, *Cinamateca* (2008)<sup>2</sup>, ganha, em *Sentimental*, novo fôlego; muitos dos poemas se organizam em estrofes “carregadas” de palavras, como se tentassem dizer mais, abordar outros pontos de vista, narrar com detalhes tudo o que esse coração oferece ao ser mordido. Os poemas, por mais narrativos que sejam, tentam organizar as quebras entre versos e estrofes através do uso de *enjambements*, fazendo com que o leitor organize mentalmente aquilo que é lido. Por esse motivo, o leitor acaba ganhando um papel ao interpretar essa “torrente de discursos”, como nos diz Vilma Costa: “por mais clareza ou objetividade que o poeta persiga, a comunicação é interrompida pela necessidade de interpretação e apropriação de ideias e sentimentos de quem lê.” (COSTA, 2013, s.p.)

Ainda em termos formais, alguns poemas do livro estão em redondilha maior, como “Les romanciers étrangers” (p. 68), que será trabalhado mais à frente, e outro está em decassílabo (“Sangue do meu sangue”, p. 35). Por mais que sejam minoria no livro, esses poemas já mostram uma mudança em relação às obras anteriores de Eucanaã, onde encontramos pouco trabalho com a métrica.

---

<sup>2</sup> Para mais informações sobre essa questão — e também sobre a obra de Eucanaã Ferraz como um todo — favor consultar a dissertação de mestrado que escrevi sobre a obra do poeta, intitulada *Um Estudo da Obra Poética de Eucanaã Ferraz* (2016).

Agora, passemos aos poemas que considero mais interessantes para se entender melhor essa empreitada na busca pelos sentimentos.

O poema “Vem” (p. 11) conta-nos a história de um homem que quis “o espinho extremo”:

Saberia reconhecê-lo em meio a tudo? Algum sinal?  
Um cisne gravado na testa? Talvez

bastasse, à distância, atentar nos modos de dobrar  
ou desfazer frases um lenço quem sabe, no levar  
água à boca, moeda à bolsa, banal, vislumbrasse  
um rastro, mesmo sem saber agora, não saberia  
nunca?, o que faria do acaso o certo, até que

se manifestasse numa forma inadiável e porque seria  
assim avistaria na matéria mínima a sua fábrica,  
o fogo que sobreviveria contra a indiferença dos dias;  
mas as ruas são compridas, era preciso estar mais perto  
para perceber; [...]

É possível perceber até aqui uma necessidade do eu poético de explorar todos os sentimentos que chegam em um fluxo contínuo. No entanto, esse sujeito percebe que o mundo à sua volta não participa desse acordo. O ideal, portanto, seria

beber sem supor alguém após o drinque, gastar-se só,  
sem presumir um abraço à saída do cinema, à saída  
de sábado, mas ele sacrificaria qualquer ponderação  
para persistir no engano de seguir à própria sorte

Ao final do poema, o sujeito à margem encontra o seu destino final, tendo as canções de amor como principal veneno:

[...] Canções  
de amor foram o seu veneno, todas à roda da mesma  
víscera, da mesma válvula sentimental, podia senti-la  
sem amores nem romances, sangue e bomba só,  
como no peito de um bicho que é apenas isso.

Então, exausto, sem nenhum grito, deitou-se sobre  
a pedra escura da rua ou da escarpa mais alta da lua  
mais miserável e suja e esteve ali, parado, manso,  
sem que nada pedisse ao tempo ou pretendesse.  
E era só uma noite entre as noites, quando despertou

agitado, deve ter sido assim, pela visão de uns lábios,  
vinham acesos, na direção  
dos seus.

Esse sujeito sentimental, se assim podemos chamá-lo, “exausto, sem nenhum grito”, vê a sua empreitada como fracassada. Como nos diz Leonardo Gandolfi ao tratar do poema: “o adjetivo que dá título ao livro se mostra questionado” (2013, s.p.), ou seja, o *sentimental*, depois de ser posto à prova diante de mundos “abarrotados de frases moles *blogs* celulares / fazer amigos impressionar pessoas”, acaba exausto e resignado.

De maneira diferente — mas abordando a mesma ideia — temos no poema “Uma gaiivota viesse” (FERRAZ, 2012, p. 15) um eu poético que se nega a aceitar um presente de um amigo que viaja para Lisboa: “não quero, Alberto, / de Lisboa senão o que ela não dá, o que ela guarda e é preciso / roubar, a secreta alegria que não cabe nos guias de turismo”. Essa recusa não é apenas a um presente, mas é uma recusa a *sentir*, afinal:

De nada valem os antiquários; quando voltamos de Lisboa, tudo  
o que trazemos, percebemos, está partido, por isso, Alberto,  
não vale a pena trazer nada, que daí só trazemos, sem dar conta

o que nos parte  
o que nos corta,  
mal fechamos a mala, mal abrimos a porta.

É como se ele se recusasse a ser o sujeito do poema “Vem”, visto logo acima; melhor não arriscar experimentar o “veneno das canções de amor”, ou buscar o “espinho extremo”. Há em “Uma gaiivota viesse” um eu poético sentimental, mas este

nega entregar-se a tal estado ao recusar um presente de Lisboa, lugar que traz sentimentos e nostalgia ao sujeito.

A desconfiança em *sentir* aparece logo adiante, no poema “Papel tesoura e cola” (p. 19). Ao estar diante de uma paisagem chinesa, o eu poético se questiona:

Do alto, tomado pela beleza, achei que  
em meu coração a tristeza era mesquinha;

pensar em mim e em você me pareceu avareza,  
tendo em vista que nós somos bem menores

Mais uma vez temos um sujeito sentimental; ele sente tristeza em seu coração, mas a diminui, achando mesquinho “pensar em mim e em você”. Ao final do poema, até a sua presença naquele lugar é questionada:

Era uma tarde chinesa, tarde de mim sem você,  
quando vi que nós dois juntos não valíamos

a cena.

Assim como que em “Uma gaivota viesse”, aqui temos um eu poético oposto àquele que se mostra frio e não sente nada; ele sente algo (seja a tristeza em uma tarde chinesa, que acha ser mesquinha, seja a saudade de Lisboa, que quer evitar sentir), mas não deseja levar esse sentimento adiante, expressá-lo abertamente. Como nos diz Leonardo Gandolfi: “De alguma forma, está-se diante do desejo — e não exatamente de sua consumação — de que as palavras expressem sentimentos.” (2013, s.p.)

A melancolia também atinge esse sujeito, e aparece de maneira mais clara em uma espécie de “trilogia” — três poemas que aparecem juntos e que constituem uma sequência narrativa do tema. No primeiro deles, “Da vista e do visto” (FERRAZ, 2012, p. 24), temos o eu poético, já no início do poema, constatando: “Mais uma vez é maio;

não o levaste comigo; / horas se escrevem com o lápis de sempre”; e é ele próprio que nos lembra: “maio, mês de meu aniversário, quando a melancolia / é menos nítida que a linha dos morros e dos edifícios”.

Por estar em maio, no mês do seu aniversário, a melancolia se disfarça um pouco, tornando-se “menos nítida” do que geralmente é; no entanto, algo foi levado, e é através dessa constatação que o poema segue na sua estrofe final:

vento, sol, amendoeiras, é como te digo, não levaste  
maio e mesmo os meus olhos estão aqui, comigo; algo,  
porém, sei que se foi contigo; que coisa era, não sei,  
e, ainda que pequena, faz falta, era minha; coincidência  
ou não, procuro e não encontro a minha antiga alegria.

Ou seja, o que prevalece até aqui é uma melancolia que, por mais que esteja amenizada, predomina; a alegria, por outro lado, segue desaparecida, perdida em algum lugar.

No poema seguinte, “Melancolia” (FERRAZ, 2012, p. 25), fica claro que é essa melancolia o sentimento predominante do eu poético; tudo que possa significar alguma alegria — alegria que ele procura desde o poema anterior — é, na verdade, uma cópia, como nos dizem os primeiros versos:

Uma cópia do nosso quarto, cada coisa, e pedaços da paisagem lá fora;  
não se trata de dor ou desespero, é apenas a cópia da minha alegria; [...]

A segunda estrofe segue de maneira fatalista, constatando quase um apocalipse:

Todos estão cegos. Todos estão loucos. Todos estão mortos.  
Deuses habilidade súplica suborno não têm nenhum poder  
e nos lançamos ao destino, ao veredito da sorte, às leis do acúmulo  
rios hotéis *palaces* suítes, reproduções disso e daquilo, do que  
não vemos nem saberemos, imagens não me sirvam de consolo  
mas quando sejam o horror guardem ainda alguma beleza, a cópia  
da beleza de quando éramos nós dois e o mundo; não é o fim,

é o dedo de ninguém sobre a tecla que nos copia, somos nós  
sem nós em cópias, à perfeita e sem fim ilusão, à perfeição  
da vertigem.

O eu poético mais contido e ponderado do poema anterior se transforma, e temos aqui um sujeito que, através de inúmeras constatações, tenta entender o que aconteceu, porque a sua alegria está ausente, e porque tudo que por um segundo considerou ser algo alegre não passa de uma cópia, um testemunho falso da sua verdadeira condição.

Passada essa torrente emocional, o poema seguinte, “Graça e sempre” (FERRAZ, 2012, p. 26), que fecha essa trilogia, parece um respiro de ar fresco depois de uma tempestade. A chegada da sua mulher amada constitui uma renovação, um recomeço, interrompendo o estado melancólico em que ele se encontrava:

Um, a ideia o deu;  
dois, algum esforço,  
e ainda outro;  
é neste verso, o quarto, que ela chega

e interrompe,  
quando a melancolia maquinava um daqueles poemas,  
mas a grande obra toda se desfez na luz repentina que  
me sorria.

A leveza de “Graça e sempre”, em contraste com a gravidade e resignação do poema anterior, termina esse ciclo pessoal do eu poético e revela-nos — da mesma forma que nos poemas de *Sentimental* vistos anteriormente — uma vontade de não se entregar à melancolia, de não se deixar cair no desespero. Em “Graça e sempre”, o poema que se forma surge com dificuldade e os versos revelam certa falta de vontade de seguir na escrita do poema (medo, talvez, de cair novamente em um estado melancólico?); o esforço para escrever vai até o quarto verso, e é apenas quando a mulher chega, que o poema pode chegar a um desfecho. Dessa forma, o eu poético

interrompe algo que, à primeira vista, parecia incontrolável — escrever um poema melancólico — para apenas contemplar o rosto daquela mulher que aparece de repente diante dele.

Mas é no poema “Sob a luz feroz do teu rosto” (p. 20) que temos o combate direto entre o eu poético e a sua vontade de “sentir mais”; e é na figura do leão — animal belo e, ao mesmo tempo, perigoso — que essa luta se realiza. Como veremos no estudo do poema, acredito que a figura do leão simbolize o desejo de ser mais *sentimental*; mas, como estamos vendo, essa tem sido uma tarefa complicada de se realizar.

Na primeira estrofe, o eu poético fala abertamente sobre o seu desejo de encarar este leão, de afagá-lo:

Amar um leão usa-se pouco,  
porque não pode afagá-lo  
o nosso desejo de afagá-lo,

como tantas vezes cão e gato  
aceitam-nos a mão a deslizar  
sobre seu pelo;

Para o eu poético, é difícil afagar um animal como o leão, mesmo desejando isso, e qualquer contato direto com ele deve ser extremamente raro. Em seguida, e no que pode ser uma alusão à “Fábula de Anfion”, do livro *Psicologia da Composição*, de João Cabral de Melo Neto (o herói, Anfion, deseja despojar a sua poesia de afetividade e, por isso, joga a sua flauta longe), o eu poético reforça o fato de não podermos amar um leão agora que “a flauta que tudo encantaria” foi quebrada:

Amar um leão não se devia,  
agora que já não somos divinos,  
quando a flauta que tudo

encantaria, gentes animais  
pedras, nós a quebramos contra



a ventania; amar

um leão é só distância: tê-lo ao seu lado,  
não poder beijá-lo, o deserto  
que habita em torno dele;

Para o eu poético, amar um leão é algo feito só à distância; não podemos nos aproximar e explorar tudo aquilo que o animal pode oferecer. Por isso, para evitar sermos atacados por essa criatura imprevisível, é melhor amar os objetos à nossa volta; esses objetos são seguros, inofensivos, e não corremos o risco de cair em uma armadilha:

era mais certo amar um barco,  
era mais fácil amar um cavalo;  
amar um leão é não poder amá-lo;

Esse amor ao leão toma proporções românticas quando o eu poético deseja que o animal o mate, e vai mais além ao assumir que esta seria “a dor maior, mais que esperada”:

e nada que façamos adoça  
o que nele nos ameaça se  
amar um leão nos acontece:

à visão de nosso coração  
ofertado, tudo nele se eriça,  
seu desprezo cresce;

amar um leão, se nos matasse;  
se nos matasse o leão que amamos  
seria a dor maior, mais que esperada:

presas patas fúria cravadas em nossa carne;  
mas o leão, que amamos,  
não nos mata.

Esse ideal, nitidamente romântico, de morrermos pela dor maior, mostra que o eu poético não só deseja esse leão para si, como quer morrer com as patas dele cravadas na sua própria carne.

“Sob a luz feroz do teu rosto” é, acredito, um dos poemas símbolo do livro e revela-nos, através do uso da alegoria, o tabu de se falar dos sentimentos dentro de um poema agora que a flauta “que tudo encantaria” foi quebrada. Em outras palavras, enfrentar um leão — assim como falar abertamente dos sentimentos — é perigoso, por isso, é melhor ficar distante, e apenas imaginar como seria morrer por ele.

O único personagem de *Sentimental* que se torna, de fato, sentimental, é Yuri Gagarin, o primeiro astronauta a dar a volta na órbita da Terra. O poema, intitulado “El labirinto de la soledad” (FERRAZ, 2012, p. 28), conta-nos de que maneira Yuri passa a ser considerado “um idiota que se comovia mais que o esperado”, e que “vizinhos e cunhados decretaram: / o homem estava doido; mas sua mulher assegurava / que ele voltara apenas sentimental”. Mas, antes de falar de “El labirinto de la soledad”, e da importância de seu título, passarei por outros poemas que considero interessantes dentro do contexto do livro.

Os poemas seguintes à “Sob a luz feroz do seu rosto” são mais “frios”, sem o apego a sentimentalismos (talvez o eu poético esteja mais consciente da dificuldade de enfrentar o leão), falando de forma mais direta sobre a solidão, como em “Senhor Capitão” (p. 54): “O homem só, a bordo do seu silêncio, / não necessita bens que não sejam velas remos; [...] se o mar tivesse janelas talvez houvesse / outro mundo no qual esse homem descansasse // o seu desprezo”.

No poema “Les romanciers étrangers” (p. 68), ao implorar por um beijo do seu amor, a mulher ouve um não como resposta e pergunta a si: “Mas como ele conseguia / ser assim, intransponível?”. O poema segue:

Diante dela, parecia  
que se convertera em pedra,

pedra inteiramente não,  
muro inteiramente muro.

Que fazemos quando alguém  
que amamos se faz assim  
diante de nosso desejo,  
frente a nosso desespero?

Hoje os olhos estão secos.  
Ela lembra. E ela entende  
que tudo foi bem pior:  
porque a pedra não era ela,

porque a pedra era ela mesma,  
apesar de toda lágrima.  
Sim, ela era a pedra dele,  
em que ele a transformara.

A lágrima aqui não tem efeito, é o *não* que pesa como uma pedra. “Sentimentos nem sempre estão onde julgamos”, diz José Castello (2012, s.p.), e por mais que o poema acima pareça evidenciar o antissentimental — o homem intransponível — vemos apenas que esse sentimento aparece de uma forma diferente, como se filtrado pela *secura* do *não* da resposta do homem e da *pedra* em que a mulher se transformara.

Sob o ponto de vista formal, é importante mencionar que “Les romanciers étrangers” está todo em redondilha maior, deixando os versos com um ritmo interessante — quase dançante — o que contrasta com a temática do poema, que fala de um rompimento amoroso. Essa relação acaba conferindo um ar irônico à situação: enquanto lemos sobre esse amor desfeito, somos levados pelo ritmo que a métrica fornece ao poema. Além disso, é válido ressaltar a assonância na última estrofe, procedimento este marcado pelo trabalho com os sons das letras “a” e “e” em “Diante dela, parecia/ que se convertera em pedra” e “Sim, ela era a pedra dele,/ em que ele a transformara”, reforçando, assim, a circularidade que a assonância provoca.

“Tão bonita” (FERRAZ, 2012, p. 74), poema que vem logo em seguida, fala sobre a inutilidade de tentar se falar sobre a natureza — tentar poetizar as suas

características —, atestando o seu estado frio e indiferente com os sentimentos que possam ser demonstrados através de um poema.

Inútil, minha Hwang Jin-I, dizer ao rio  
é linda a lua sobre as colinas  
caindo, para vê-la vale deter-se por um instante.

Não vale a pena, desista, é nada tentar conversar,  
tentar convencer, tentar o que seja.  
De nada adiantaria dizer ao rio que,

chegando à praia, ele não retornará  
e nunca mais verá a montanha que passeia  
devagar, a árvore que vai no vento.

De que serve, Hwang Jin-I, passar assim,  
com tanta pressa, fluir  
tão facilmente?

O eu poético se mostra resignado ao tentar poetizar aquilo que vê à sua volta. O “ser sentimental” de poemas anteriores (que tentava se aproximar do leão) agora parece indiferente com o entorno, questionando até mesmo o próprio rio do poema e a pressa com que flui em direção ao mar, como nos diz a última estrofe. Esse questionamento com relação ao rio pode ser aplicado a nós mesmos: para que estamos aqui, vivendo nossas vidas com tanta pressa? E o tempo, implacável, que passa tão facilmente na direção de um fim inevitável?

Formalmente temos algo interessante acontecendo na 1ª estrofe. No momento em que o eu poético começa a falar para o rio, a partir do segundo verso, a sonoridade ganha um teor mais lírico através das aliterações em “linda a lua sobre as colinas / caindo, para vê-la vale deter-se por um instante”. É como se ele estivesse entoando esses versos para o rio, como em uma canção.

O caráter não sentimental de “Tão bonita” chega a um limite: não há mais a vontade de “sentir” que havia em outros poemas; a resignação aqui é total, chegando, na última estrofe, a um abandono até mesmo da nossa própria existência. Se tínhamos

no poema “Vem” (FERRAZ, 2012, p. 11) uma tentativa de tentar “o espinho extremo”; em “Sob a luz feroz do seu rosto” (p. 20) uma vontade de afagar o leão, e na “trilogia” de poemas (p. 24-26) uma forte melancolia e a busca pela “antiga alegria”, aqui em “Tão bonita” o que temos é apenas resignação.

Dois poemas de *Sentimental* destoam do livro pela sua estrutura formal, de versos mais curtos e com estrofes menores, e pela maneira com que são trabalhadas as imagens. O primeiro deles, “Muda-se o Carlos Mendes de Sousa” (p. 85), fala sobre a mudança de um amigo para a cidade de Braga, em Portugal; destaco aqui a beleza com que as imagens são descritas, mesmo que brevemente, sobre essa nova casa do seu amigo:

Donde se veem os telhados,  
foi o que me disse.

Imagino então o vermelho das telhas,  
mordidas por um céu largo,

e a luz, que há de ser um terraço.  
A caixa dos correios

é pequena? Melhor assim,  
cabem só livros magros

de poemas.  
Seja feliz aí em Braga,

nesta rua de nome iluminado:  
do raio.

O eu poético retorna aqui a uma poesia mais despreocupada, sem tentar ser sentimental e sem se ater a questões pessoais, melancolia, solidão, tristeza, etc. A ida de um amigo a uma outra cidade desperta uma busca por imagens que descrevam esse lugar, e as colocações do “eu” são serenas, inocentes: ele imagina o vermelho das telhas, alegra-se pela caixa do correio ser pequena — assim, cabem apenas livros de

poemas — e até o nome da rua, do raio, ganha força poética ao tornar-se uma rua de nome iluminado.

“Muda-se o Carlos Mendes de Sousa” (p. 85) parece um respiro de frescor depois dos poemas anteriores, mais “cheios”, tanto pela maior narratividade quanto pelo elevado número de conflitos interiores do eu poético.

O mesmo acontece no poema “Imagens de urubu” (p. 90), em que é descrito o voo da ave por sobre a “baía sulfúrea o horizonte purpúreo”:

Largo único vai o urubu puro Le Corbusier  
seu apuro sobre a baía sulfúrea o horizonte purpúreo

disciplina  
e fome

dependuradas no vento sobre ruas aturdidas difusas  
enquanto o crepúsculo, Medusa paciente, lentamente

cai.

O eu poético avista essa ave, “puro Le Corbusier” — em referência ao arquiteto suíço —, e através dessa contemplação, as imagens vão se desenrolando. Formalmente, temos um trabalho muito interessante, como o uso das vogais “a” e “u” no primeiro verso, traçando um “caminho de sons” abertos e fechados, culminando na “leveza” do nome do arquiteto, que parece flutuar no verso da mesma forma que o urubu. Destaque também para os dois últimos versos: o crepúsculo — que no penúltimo verso parece estar chegando devagar através do uso das palavras “paciente” e “lentamente” — cai bruscamente através do efeito causado pela quebra não só do verso, mas da estrofe, terminando o poema com a palavra “cai”, solitária e decisiva, estabelecendo assim o contraste/paradoxo entre o voo do urubu e a noite que chega.

Voltamos agora para o poema “El laberinto de la soledad” (FERRAZ, 2012, p. 28), considerado pelo próprio Eucanaã Ferraz, em entrevista a Cadão Volpato, como uma

“metáfora do livro” (FERRAZ *apud* VOLPATO, 2012). O poema conta a história do astronauta russo Yuri Gagarin, o primeiro homem a viajar para o espaço e ver a Terra de longe, afirmando a famosa frase: “A Terra é azul”.

Em “El laberinto de la soledad”, Yuri volta do espaço um sujeito sentimental e, depois de afirmar que a terra é azul, passa a dizer obviedades e desperta a ira dos seus inimigos, que passam a considerá-lo como “um idiota // que se comovia mais que o esperado”:

Yuri viu que a Terra é azul e disse a Terra é azul.  
Depois disso, ao ver que a folha era verde disse  
a folha é verde, via que a água era transparente

e dizia a água é transparente via a chuva que caía  
e dizia a chuva está caindo via que a noite surgia  
e dizia lá vem a noite, por isso uns amigos diziam

que Yuri era só obviedades enquanto outros  
atestavam que tolo se limitava a tautologias  
e inimigos juravam que Yuri era um idiota

que se comovia mais que o esperado; chorava  
nos museus, teatros, diante da televisão, alguém  
varrendo a manhã, cafés vazios no fim da noite,

sacos de carvão; a neve caindo, dizia é branca  
a neve e chorava; se estava triste, se alegre,  
essa mágoa; mas ria se via um besouro dizia

um besouro e ria;

Já é possível perceber através dessas cinco primeiras estrofes que não há economia nas palavras. Entendemos o que Yuri “sofre”: ele fala obviedades; mas diversos exemplos são enumerados — quase sem nenhuma pontuação — passando a sensação de que as tais obviedades não são apenas faladas pelo astronauta, mas pelo próprio eu poético, que mistura a sua voz com a de Yuri.

vizinhos e cunhados decretaram:  
o homem estava doido; mas sua mulher assegurava  
que ele apenas voltara sentimental. O astronauta

lacrimoso sentia o peito tangido de amor total  
ao ver as filhas brincando de passar anel  
e de melancolia ao deparar com antigas fotos

de Klushino, não aquela dos livros, estufada  
de pendões e medalhas, mas sua aldeia menina,  
dos carpinteiros, das luas e lobisomens,

de seu tio Pavel, de sua mãe, do trem,  
de seus primos, coisas assim, luvas velhas,  
furadas, que servem somente para fazer chorar.

Yuri torna-se aquilo que o eu poético do livro desejaria ser: “sentimental”. É claro que, no poema, o astronauta é representado como o estereótipo perfeito para tal adjetivo, virando, assim, uma caricatura; mas pelo que vimos até agora nesse estudo dos poemas de *Sentimental*, o eu poético não consegue atingir tal estado em que se diz aquilo que sente e, ao mesmo tempo, se sente de fato aquilo que diz. Se Yuri diz obviedades é porque está sendo sincero, sem utilizar nenhum tipo de filtro; o eu poético do livro, por outro lado, acaba filtrando seus sentimentos mais fortes e ocultando outros, que ficam apenas sugeridos nas entrelinhas. O problema é que o astronauta do poema, ao personificar o “ser sentimental”, acaba ficando à margem da sociedade.

Era constrangedor o modo como os olhos  
de Yuri pareciam transpassar as paredes,  
nas reuniões de trabalho, nas solenidades,

nas discussões das metas para o próximo ano  
e no instante seguinte podiam se encher de água  
e os dentes ficavam quase azuis de um sorriso

inexplicável; um velho general, ironicamente  
ou não, afirmara em relatório oficial que Yuri  
Gagárin vinha sofrendo de uma ternura



devastadora; sabe-se lá o que isso significava,  
mas parecia que era exatamente isso, porque  
o herói não voltou místico ou religioso, ficou

doce, e podia dizer eu amo você com a facilidade  
de um pequeno-burguês, conforme sentença  
do Partido a portas fechadas.

Yuri também mudou o seu gosto artístico, preferindo Octavio Paz (que escreveu um livro cujo nome dá título ao poema de Eucanaã) e as “telas degeneradas de Picasso”:

Certo dia, contam,

caiu aos pés de Octavio Paz; descuidado tropeçara  
de paixão pelas telas cubistas degeneradas de Picasso.  
Médicos recomendaram vodca, férias, Marx,

barbitúricos; o pobre-diabo fez de tudo  
para ser igual a todo mundo; mas,  
quando aparecia apenas banal, logo dizia coisas

como a leveza é leve. Desde o início,  
quiseram calá-lo; uma pena; Yuri voltou vivo  
e não nos contou como é a morte.

O poema termina assim, com um breve lamento da voz poética que buscava saber mais desse sujeito sentimental.

O livro de Paz, que dá título ao poema, fala sobre a construção da identidade mexicana através da história do país. Recorro aqui ao professor Antonio Paulo Rezende (UFPB), que fala sobre a monumental obra do poeta mexicano:

Não se pode negar que há, no livro, um propósito de apresentar as tradições mexicanas, suas máscaras, seus desejos de ruptura, suas perdas, suas impossibilidades de sair do labirinto, sua solidão contemporânea da modernidade. O mexicano firma sua identidade histórica, inventando suas singularidades, traçando suas diferenças com outros povos e culturas, criando formas e espelhos para traduzi-las. Ao ser ele mesmo, termina por universalizar-se, eis o cerne da dialética de Paz. (REZENDE, 2000, s.p.)

A partir dessa afirmação, Rezende se detém na questão da solidão como consequência da alienação do povo mexicano que, para Octavio Paz, acabou se isolando ao não encontrar em si próprio, e no outro, algo que os unisse.

A solidão e a alienação expressam perdas e distanciamentos, são conceitos pensados ou experiências vividas, através da relação do eu com o outro, nossos espelhos, nossas referências para a construção das nossas identidades. A solidão expressa a dificuldade de se reconciliar com o outro, a nostalgia de algo que foi perdido, que nos tira a coragem de enfrentar o mundo, ou mesmo nosso desencantamento com as coisas que nos cercam, uma certa dose de niilismo. Nessa perspectiva, o estudo da história pode fazer emergir o que está escondido ou aparentemente perdido, abrir caminhos para a reconciliação [...] (REZENDE, 2000, s.p.)

Assim, podemos supor que Yuri Gagarin é aquele que, mesmo estando junto do outro, enfrenta uma solidão imensa e sente-se isolado da sociedade. Octavio Paz tenta, através de um estudo da história do seu país, abrir esses caminhos de reconciliação; Yuri, ao tornar-se um sentimental, tenta abrir esse caminho de outro jeito: reconciliar-se com o seu próximo através dos sentimentos. Se Paz buscava sinergia partindo do todo — da identidade de um país —, Yuri assume a tarefa para si próprio, e com o “peito tangido de amor total”, sai por aí, dizendo “eu te amo” com facilidade, caindo de amores por telas cubistas e, vejam só, pela obra de Octavio Paz.

Yuri é o ideal extremo e inalcançável do eu poético; e podemos até arriscar sugerir uma conexão entre “El laberinto de la soledad” (FERRAZ, 2012, p. 28) e o poema “Sob a luz feroz do teu rosto” (p. 20), que fala sobre a dificuldade que temos de afagar o leão, afirmando que “se nos matasse o leão que amamos / seria a dor maior, mais que esperada [...] mas o leão, que amamos, / não nos mata”.

O personagem de Yuri Gagarin pode ser justamente aquele que foi morto por esse leão. Como nos dizem os dois últimos versos de “El laberinto de la soledad”: “Yuri voltou vivo / e não nos contou como é a morte”; Yuri, mesmo vivo, foi morto pelo leão,

entregou-se ao sentimental, mas, infelizmente, não nos contou como é essa “dor maior, mais que esperada”.

*Sentimental* é, de certa forma, uma tentativa de se escrever uma poesia que se aproxime mais do “leão”, de transmitir sentimentos abertamente, sem a preocupação de filtrá-los. Como nos diz Cadão Volpato, Eucanaã “esperava encontrar a carga emocional que imaginava não ser tão evidente nos outros livros” (2012, s.p.). “Meu projeto falhou”, diz o próprio Eucanaã, “eu não sei tocar esse instrumento.” (FERRAZ, *apud* VOLPATO, 2012, s.p.)

Há, no entanto, um mérito nessa “falha” de projeto: a descoberta de que falar de sentimentos na poesia atual é ainda algo complicado, um caminho tortuoso e obscuro. Acredito sim que o eu poético do livro é sentimental, mas expressar este “estado” em poemas é uma outra história. Como bem disse José Castello, “Talvez se possa pensar na poesia como um vão. Uma rachadura. Algo que segura os sentimentos fáceis, para que outros, mais dolorosos e menos sentimentais, ocupem o seu lugar” (CASTELLO, 2012, s.p.). Em outras palavras, o eu poético encara o leão de frente, desejando morrer ao final, mas (infelizmente?) sai vivo para contar a história.

## REFERÊNCIAS

CASTELLO, José. “A Trava dos Sentimentos”. In *Gazeta do Povo*. Curitiba, 8 dez. 2012. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-trava-dos-sentimentos-2fijmduw8u5m3imehtw72qmoe>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

COSTA, Vilma. “A Sombrinha e o Equilibrista”. 2013. In *Jornal Rascunho (online)*. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-sombrinha-e-o-equilibrista/>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

FERRAZ, Eucanaã. *Sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GANDOLFI, Leonardo. “Sentimental”. In *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, nº184, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Set. 2013. Disponível em: <[http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_view.php?id=34&page=1&type=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_view.php?id=34&page=1&type=1)>. Acesso em: 19 jun. 2018.

GREMSKI, João Felipe. *Um Estudo da Obra Poética de Eucanaã Ferraz*. 2016. 170 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/42522>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

REZENDE, Antonio Paulo. “Octavio Paz: as trilhas do Labirinto”. In *Revista Brasileira de História*, [s.l.], v. 20, n. 39, p. 223-248, 2000. FapUNIFESP (SciELO). DOI: 10.1590/s0102-01882000000100010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882000000100010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100010)>. Acesso em 19 jun. 2018.

VOLPATO, Cadão. “Eucanaã Ferraz Encontra Alta Poesia em Sentimental”. In *Valor: Econômico*. São Paulo. 5 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2891022/eucanaa-ferraz-encontra-alta-poesia-em-sentimental-ixzz2BLbDilvs>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

Recebido em: 15/03/2018

Aceito em: 04/05/2018



ESTUDOS DA TRADUÇÃO

TRANSLATION STUDIES

## TRADUZIR O INEFÁVEL: *ROARATORIO* E *FINNEGANS WAKE*

### *TO TRANSLATE THE INEFFABLE: ROARATORIO AND FINNEGANS*

#### WAKE

Yuri Amaury Pires Molinari<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo visa analisar a peça musical *Roaratorio* (1979), de John Cage, enquanto tradução musical do *Finnegans Wake*, de James Joyce. Valer-nos-emos, para tanto, de comentários do próprio autor sobre a relação de sua obra com a de Joyce, e de Galindo (2008; 2010) para questões interpretativas mais pontuais, bem como do referencial de Julio Plaza (2013) para abordar mais profundamente as questões da intersemiose e o modo como se dá o processo tradutório em *Roaratorio*.

Palavras-chave: tradução; intersemiose; *Roaratorio*.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze John Cage's *Roaratorio* (1979) as a musical translation of Joyce's *Finnegans Wake*. The composer's commentaries on the links between his piece and Joyce's, along with Galindo's essays (2008; 2010), will provide the basis for this analysis, as well as Julio Plaza's (2013) considerations about intersemiosis, which will help deepen our understanding of the translation process that takes place in *Roaratorio*.

Keywords: translation; intersemiosis; *Roaratorio*.

## 1. INTRODUÇÃO

Muito já foi escrito a respeito do *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, apesar de não ser possível dizer que tenhamos alcançado uma compreensão satisfatória dessa obra, e nem mesmo saber se chegamos à metade do caminho rumo a essa compreensão, pavimentado de leituras e estudos os mais diversos. Por outro lado,

---

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

comparativamente, poucas pesquisas foram dedicadas ao *Roaratorio* (1979), de John Cage, obra musical talvez igualmente instigante e desafiadora, baseada no texto de Joyce.

Tentarei, neste reduzido espaço, contribuir, ainda que singelamente, para a popularização dessa obra no meio acadêmico. Da mesma forma que o *Wake* permite uma miríade de leituras, interpretações e análises diferentes, o *Roaratorio* também se presta a muitas abordagens interessantes e proveitosas tanto para o campo da Literatura quanto para o da Música — campos esses que se aproximam e se entrelaçam de maneira quase indissolúvel na última obra de Joyce.

O *Finnegans Wake*, de fato, é um livro deveras musical, e é possível que se tenha dito o bastante a esse respeito (GALINDO, 2010). A concepção de linguagem nele manifesta se aproxima algo perigosamente da música — e digo “perigosamente” porque, como todos que tentaram lê-lo o sabem perfeitamente bem, não se sai ileso da leitura do *Wake*. A dificuldade extrema em se decifrar os neologismos, aglutinações linguísticas e trocadilhos multilíngues — sem falar na prosa ondulante e irregular — presentes na obra chega a exigir que em certos momentos, como Joyce já o havia sugerido, leia-se o texto em voz alta, de modo a trazer o som ao primeiro plano.

Este trabalho de linguagem acaba por efetivar uma espécie de estetização extrema do médium linguístico: mais do que comunicar informações precisas, as palavras se tornam, elas mesmas, o fim da enunciação. Não é o que elas denotam, ou seus referentes no mundo, que importa no discurso do *Wake* — ou talvez isso também importe, porém de uma maneira muito peculiar —, mas as operações de transformação realizadas nelas. Com isso, a materialidade do signo é reforçada e adensada: o leitor se dá conta, talvez mais do que nunca, de que está enfrentando palavras, e não cenas ou diálogos de uma história. E, na mesma proporção em que a palavra adquire espessura e concretude — materialidade — em *Finnegans Wake*, os diálogos e cenas se tornam menos concretos, mais abstratos — imateriais, impalpáveis

—, sem, entretanto, desaparecerem: ocorre “apenas” (entre aspas porque a operação, embora simples, é revolucionária) que o tradicional estatuto de transparência da linguagem, estabelecido por uma ideologia utilitarista da comunicação que pretende o apagamento do signo em si em proveito da informação que ele veicula, é violado. As palavras, assim, ao invés de se submeterem aos conteúdos, colocam-se ombro a ombro com eles, fazendo-se presentes à vista do leitor.

Por se tornar menos utilitária e referencial, e mais estética, a linguagem perde progressivamente seu valor relacional — ou seja, em relação às coisas do mundo —, e se torna autorreferente. Neste ponto, poderíamos concluir que Joyce leva a cabo um processo de transformação da palavra em um médium que, como a música, não tem laços utilitários com o sujeito que tem contato com ele, de modo a favorecer ao extremo a contemplação estética, desinteressada, de que Schopenhauer (2003 [1820]) fala, e que conduz, em última análise (de novo, como a música), ao contato direto, imediato, com a Ideia.

Não por acaso, a esse propósito, Galindo (2008) alinha o *Wake* a uma experiência linguística de morte. E sendo a morte a dissolução da subjetividade, encontramos paralelo com a transcendência do princípio de razão subjetiva ocasionada pela contemplação desinteressada e que permite ao indivíduo “desindividualizar-se” e ganhar acesso à esfera das Ideias. Mas expliquemos a proposição de Galindo: o *Finnegans Wake* equivale à experiência da morte, em primeiro lugar, porque a mortalidade é um dos temas recorrentes na obra. Entretanto, como tema (deveríamos usar “isotopia”, do jargão semiótico), ela não se manifesta num discurso lógico, numa linguagem comum. E nem poderia: se, como Wittgenstein quis no *Tractatus Logico-Philosophicus* (1994 [1921]), o ser humano não é capaz de compreender o fenômeno da morte (porque ela não pertence ao campo da vida, ao qual a humanidade está circunscrita), tampouco a linguagem humana é capaz de



expressá-lo em palavras. A morte, então, assim como outros fenômenos dessa natureza, é inefável: está além do alcance da compreensão, da linguagem e da razão.

Fala-se aqui, claro, da linguagem em sua concepção utilitarista, seja prosaica ou científica. A linguagem de que o *Wake* é composto, diferentemente, é algo mais: como falamos acima, os signos linguísticos na obra sofrem transformações de tal magnitude que a própria estrutura de significação é desestabilizada, pois as palavras que figuram na obra não são, em sua escandalosa maioria, dicionarizadas. São significantes compostos a partir doutros significantes, enxertados de maneira arbitrária e alheia à lógica da formação de palavras da língua inglesa. Com isso, os significados atribuídos aos significantes assim encavalados também são sobrepostos.

E é nesse aspecto que a significação linguística no *Finnegans Wake* se torna peculiar: porque, por um lado (para um leitor desavisado, ou conservador), as palavras parecem não significar nada; por outro, as palavras abarcam num só tempo significados oriundos de duas (ou mais) palavras inteiramente diversas, que têm pouco a ver entre si (e a percepção simultânea desses significados cristalizados num só significante tem um impacto considerável sobre o leitor — às vezes, insustentável); e, num terceiro lado ainda, podemos dizer que dessa sobreposição de significados emerge um sentido resultante da soma de todos os significados, mas maior que eles (pois as possibilidades de conciliação dos significados são infinitas).

A linguagem empregada por Joyce na obra, então, não opera como a linguagem comum; deveras, ele a subverte, e em dois aspectos principais: primeiramente, seu sentido, independentemente da leitura feita, permanece aberto e inconcluso. Os signos verbais, portanto, perdem a fixidez que é característica (e requisito) da linguagem utilitária; tornam-se fluidos. Segundamente, ela sabota a compreensão racional, requerendo algo mais para seu entendimento: uma suspensão da lógica e do juízo, e um abandono à irracionalidade, ao prazer do texto. Já que o que está em jogo no *Wake* já não é mais mera informação unívoca, mas um jogo de significados detonados a

partir do choque de significantes, o prazer se torna um aspecto mais que relevante — necessário — na leitura do texto. Mas esse prazer só surge com a abolição da lógica linear. De modo que, uma vez mais, para fruir de algum entendimento da obra, é preciso deixar de lado uma compreensão utilitarista do mundo.

É essa propriedade da linguagem joyceana de transcender a significação comum e recusar o acabamento semiótico que a situa além da compreensão — portanto, no domínio do inefável, daquilo que as palavras não definem. Daí a conclusão de Galindo (2008), de que o *Wake* é a morte. E daí o paralelo com a música e a “desindividualização” schopenhaueriana; pois a Ideia de Schopenhauer também é inefável (SCHOPENHAUER, 2003 [1820]).

## 2. TRADUÇÃO E ORIGINAL

Tendo tecido essas breves considerações iniciais a respeito da musicalidade do *Finnegans Wake*, podemos retornar ao *Roaratorio*. Qual a significância de uma tradução musical de um livro que já é ele próprio tão musical?

Uso o termo “tradução” aqui de modo algo temerário, uma vez que o *Wake* não está presente na íntegra nessa obra. O texto lido em *Roaratorio* (pois a peça radiofônica é composta por uma camada com a gravação de um texto lido por Cage, outra com sons ambientes e uma última com música instrumental) é o *Writing for the Second Time through Finnegans Wake* (1978), que é uma versão resumida do *Writing through Finnegans Wake* (1978), ambos escritos por Cage. Nesses textos, o autor reescreve o *Wake* em uma série de mesósticos (espécie de acróstico que utiliza letras presentes no meio das palavras escolhidas — e não no começo — para formar o nome de Joyce) compostos por frases e palavras da própria obra em questão. Ou seja, ele reorganiza o material linguístico do livro e o edita violentamente (as 626 páginas do original se reduzem a 120 no primeiro, e a 41 no segundo). O que, para outras obras,

se constituiria em mera adaptação, aqui acarreta uma perda imediatamente perceptível: pouco ou nada resta da prosa joyceana que constitui um dos pontos nevrálgicos da musicalidade do texto, tanto por seu trabalho formal com a sonoridade das palavras quanto por sua estrutura sintática que, subvertida e pervertida ao sabor de uma lógica onírica, constitui um dos principais fatores de estranhamento da obra.

Se o original não está em questão, não nos seria autorizado falar em tradução, e seríamos forçados a considerar o *Roaratorio* como uma adaptação radiofônica que resume o livro. Isso, entretanto, não encerraria a possibilidade de encará-lo como uma obra de caráter tradutório, uma vez que o resumo de um livro não deixa de ser uma parte do original, ao conservar alguns elementos (enredo) em detrimento de outros. Claro, o enredo do *Wake* é tão rarefeito e impalpável que mal poderíamos determiná-lo satisfatoriamente para então resumi-lo. Contudo, isso também poderia depor a favor do resumo em mesósticos: por mais reduzido que esteja o enredo presente no *Writing...* (CAGE, 1978), ele ainda estaria lá presente, em sua vagueza noturna, apenas em um grau de condensação mais elevado. Lembremo-nos que Joyce estruturou sua obra à maneira de um fractal, em que cada parte, por menor que seja, é representativa do todo. De certo modo, o *Finnegans Wake* inteiro está no *Roaratorio*. Isso se torna evidente quando ouvimos Cage falar sobre o processo de composição da obra, em seu discurso de 1979 (CAGE, 1979): cada palavra de seus mesósticos pode ser referida à página e linha do livro de que foi retirada, assim como os sons ambientes rigorosamente catalogados e atrelados à leitura em voz alta.

E some-se a isso que, diferentemente de um resumo comum ou mesmo de uma adaptação, os mesósticos de Cage — o compositor faz questão de frisar em seu discurso — são compostos inteiramente por palavras presentes no original, sem acréscimos. Assim, o ouvinte se depara apenas com palavras escritas por Joyce, embora reordenadas pelo músico. Essa reordenação (que segue a ordem das páginas do livro, mas se constrói aleatoriamente, tendo como único critério a possibilidade de

formar o nome de Joyce com suas letras internas [CAGE, 1979]), conquanto prejudicial ao fluxo musical cuidadosamente elaborado no *Wake*, não é de todo alheia aos princípios estéticos que o orientam: sendo um livro sem começo nem fim, e que pode começar a ser lido em qualquer ponto, a reorganização aleatória das palavras seria apenas o passo seguinte dessa estética de acaso e caos. E, como a própria estrutura da obra de Joyce já é, ela mesma, desordenada e desconexa, *Roaratorio* mantém-se fiel a essas características ao ignorar qualquer princípio de organização intencional, e se valer do acaso para encadear um mesóstico no outro. Cage (1979) menciona também seu desejo de que a *horspiel* emule o estado de “poesia e caos” do *Wake*.

Certamente, haverá uma perda da musicalidade inerente à estrutura textual do *Finnegans Wake*. Mas poderíamos dizer que o acompanhamento musical em *Roaratorio* recupera, em certa medida, essa musicalidade.

O que se perde, então, é a estrutura do original e suas minúcias e, no entanto, justamente aí entra em cena um elemento crucial e diferencial da obra de Cage: sua utilização de gravações de sons ambientes dos locais mencionados no *Wake*, e ordenados conforme seu aparecimento no livro, sincronizadas com os mesósticos que se referem à página em questão. Ou seja, à medida que cada página do livro é resumida em formato de mesóstico, ouvimos também os sons associados aos lugares citados nessa mesma página, em uma espécie de dispositivo sonoro de preservação da estrutura textual original.

Obviamente, todos os aspectos citados acima (enredo, ordem, musicalidade, estrutura) não são transpostos para o *Roaratorio* exatamente como estão presentes no *Finnegans Wake*. Perde-se algo — talvez muito — da especificidade do livro que, afinal, é o que o torna tão *sui generis* e rico. No entanto, que algo se perca em toda tradução é comum e é possível que a perda observada em *Roaratorio* seja maior porque, afinal, ela resulta da tentativa de traduzir um romance (experimental) em sons, e o meio sonoro tem sua própria especificidade, distinta da do meio escrito.

Consideremos a seção que vai de 00:01:15 a 00:01:30 na obra de Cage, e torna-se claro como ela se relaciona com o *Wake*: a repetição da estrutura frasal “*this is a...*”, variando apenas os termos que a seguem, remete inequivocamente à famigerada seção do *Willingdone Museum*, em que (presumivelmente) a *janitrix* guia os visitantes apontando os objetos do museu. Os ruídos ambientes, nesse trecho do *Roaratorio*, cessam, dando lugar ao som de passos, conversas e — claro — líquido sendo sugado por um canudo de plástico. É perceptível como, nesse intervalo de quinze segundos que resume um episódio de duas páginas e meia, não apenas os elementos principais da cena estão presentes como também a mudança de ambiente se dá não em termos de quietação do ruído, mas de transformação da qualidade do ruído. Os sons que remetem a espaços externos somem, e resta a balbúrdia gerada por uma aglomeração de pessoas agitadas. Fica aí evidente a visão de Cage: enquanto um leitor médio poderia supor — algo ingenuamente — que a visita ao museu se dê num ambiente de silêncio e ordem, a tradução musical escancara uma abordagem sardônica que, se não bastasse a afinidade com o humor particular de Joyce, encontra respaldo no discurso de *mistress Kathe*, repleto de interrupções, interjeições e divagações.

### 3. SIGNEGANS WAKE

Se podemos considerar *Roaratorio* como uma obra que traduz o *Wake*, devemos verificar em que medida esse processo de tradução se dá. Isso se dará em dois momentos distintos: considerações sobre as particularidades do meio sonoro em relação ao escrito e suas possibilidades; e análise dos métodos empregados por Cage para traduzir Joyce.

Como tratamos de uma tradução feita entre dois sistemas de signos distintos, a noção de tradução intersemiótica inaugurada por Roman Jakobson e aprofundada por Julio Plaza será a que norteará nosso estudo. Em *Tradução Intersemiótica* (2013),

Plaza apresenta uma visão dos processos de tradução interartes baseada na semiótica de C. S. Peirce. Contudo, como Galindo (2008) aponta, o *Finnegans Wake* parece recusar os moldes de semiose clássica, ao operar deformações em seus signos verbais de modo que eles apresentem múltiplas possibilidades de referência sobrepostas. Esse feixe de significados impede uma leitura direta, unívoca, como a relação significante/significado original quereria. Joyce teria criado um novo esquema de semiose?

Ainda assim, a semiótica peirceana parece dar conta dessa dificuldade teórica, pelo menos em um primeiro momento. Ao se valer de um modelo sógnico tricotômico que envolve ativamente o receptor do significante, ela desestabiliza a normatividade tradicional da significação linguística. Além disso, cria uma noção bastante cara a Peirce, e que se alinha perfeitamente ao objeto que temos aqui em vista: o ícone. Ele é um dos três tipos de signo (junto com índice e símbolo), e seu processo de semiose se dá pela semelhança entre suas qualidades constitutivas.

Digamos que o *Finnegans Wake* não seja um livro, uma estrutura ou um signo, mas, sim, a morte, ou o inefável (GALINDO, 2008). Para ser o inefável, ele precisa falar a linguagem do inefável, ou seja, ser, ele mesmo, inefável. A inefabilidade, então, será uma característica da linguagem empregada no livro que terá por consequência, ao ser lida, a experiência idiossincrática da sensação do inefável. O *Wake* iconiza a inefabilidade em sua linguagem (materialmente, ele ainda é um livro composto por páginas, capa, lombada e tinta), que é inconcebível em sua lógica desafiadora da racionalidade — poderíamos dizer, mesmo, que é indizível em duas concepções diferentes. Primeiro, a ortografia das palavras frequentemente resiste a interpretações unívocas de sua pronúncia. Segundo, e é razoavelmente seguro afirmar, a imensa maioria das frases presentes no *Wake* jamais seria pronunciada espontaneamente por qualquer falante de inglês, em virtude não apenas dos trocadilhos multilíngues, mas

também da sintaxe, das escolhas paradigmáticas, da extensão dos sintagmas e do conteúdo caótico expresso por elas.

O que equivale a dizer que as qualidades constitutivas do *Finnegans Wake* “emulam” o inefável. E isso se dá de duas maneiras diferentes e complementares: a obra como um todo funciona como um macrossigno de inefabilidades; e cada microssigno da estrutura da obra atua, também, como êmulo do inefável. A fractalidade do *Wake* vem à tona novamente. Pois a sensação que se tem ao ler ou considerar o livro inteiro é análoga à que se experimenta ao ler “*twolips*”, “*crackajolking away*” ou “*roaratorio*” — experiências do inconcebível. Do mesmo modo, a inefabilidade nos assalta ao final de cada frase, de cada página, de cada capítulo... E ao final do livro, quando o próximo passo será retornar ao início e recomeçar o ciclo.

(A própria noção de ciclo já é interessante para pensar a semiose do *Finnegans Wake*. Pois ao mesmo tempo em que um ciclo implica um certo fechamento sobre si mesmo, também implica encararmos o livro como um processo que se constrói continuamente, portanto, aberto no tempo. A semiose do *Wake* é contínua, aberta e, acrescentemos, progressiva; e a semiose para Peirce é também um processo que se dá nesses termos, principalmente no tocante ao ícone.)

Nesses termos, então, pode-se considerar o *Wake* como um signo cuja semiose pode ser encaixada no esquema da iconização: ele se faz inefável para “representar” (entre grandes aspas) o inefável; se faz onírico para “representar” o sonho. E ainda mais porque, em primeiro lugar, a concepção sígnica de Peirce não é estanque nem unívoca, mas bastante fluida, baseada em processos de caracteres variados que se desenrolam entre os elementos do próprio signo e que, idealmente, se estendem à semiose infinita. Em segundo lugar, a própria ideia de representação icônica peirceana escapa à ideia que tradicionalmente se faz da representação como *mímesis* (daí as aspas utilizadas acima).



Apesar da semiótica peirceana estar firmemente assentada na noção de representação, e todo signo querer representar algo para alguém (PLAZA, 2013), o estatuto do ícone é bastante peculiar: por operar pela semelhança analógica, ele adquirirá um caráter mais qualitativo (a qualidade sendo algo que tende ao metafísico em Peirce). Com isso, seu processo de representação se orienta mais à detonação de sentimentos que beiram o irracional, sensações como as que desperta a música (PLAZA, 2013): o ícone não quer tanto representar algo, mas o efeito que esse algo tem sobre os sujeitos. Para tanto, ele terá de provocar tal efeito nos sujeitos.

Ao buscar essa representação oblíqua, que, paradoxalmente, acaba sendo a via mais direta para representar algo, o ícone não remeterá o sujeito a algo exterior, mas à sua própria materialidade sígnica, que se propõe despertar o efeito análogo desejado. Tal signo, sinestésico por natureza, seria fundamentalmente estético e autorreferente, e suas qualidades materiais “não se reportam a algo que está fora do signo, mas apenas apresentam-se a si mesmas.” (PLAZA, 2013, p. 23). Ele se propõe transmitir “apenas uma possibilidade de compreensão” (p. 24), e a tal ponto que seu poder de representação “apresenta-se no mais alto grau de degeneração porque tende a se negar como processo de semiose” (p. 24).

Assim, a dificuldade em se localizar um modelo semiótico para o *Finnegans Wake* encontra solução na categoria peirceana de ícone, ele próprio um signo complexo, estetizado e tendendo à inefabilidade. Se a obra em questão “acaba por se recusar qualquer fechamento semiótico” (GALINDO, 2008), é porque essa é uma característica própria do ícone: autorreferenciar-se a tal ponto que seu processo de semiose tende à negação da representação (no *Wake*, por se tratar de signos linguísticos que ainda conservam traços representativos, podemos falar duma superação da representação). O conhecimento que oferece, qualitativo, tornado em simples possibilidades de compreensão, cria a “permanente noção de incompletude” que permitirá a entrada em cena da imaginação do leitor (GALINDO, 2008).



#### 4. SONS E LETRAS

Este passeio pela semiótica peirceana não é gratuito. Poder categorizar o *Finnegans Wake* com um ícone do inefável nos permitirá determinar os parâmetros em que pode se dar a tradução intersemiótica efetuada pelo *Roaratorio*. Porque, se o *Wake* iconiza o inefável, são os dispositivos iconizantes da inefabilidade que buscaremos na obra de Cage. Paralelamente, encontraremos processos indiciais que remetem ao livro de Joyce, que constituirão um ponto de tensão na semiose do *Roaratorio*.

Primeiramente, verifiquemos as implicações da tradução de signos pertencentes a um meio gráfico para um meio sonoro. O primeiro ponto levantado por Plaza (2013) a respeito do meio gráfico/visual é que seus signos se apresentam no espaço, o que os diferencia substancialmente dos signos sonoros, que se dão no tempo. Isso acarreta uma discrepância na maneira como os signos são apreendidos nesses dois meios: o meio visual possibilita que eles sejam captados simultaneamente, ou seja, todos os signos de uma determinada estrutura são abarcados no mesmo instante, de maneira que a própria estrutura do signo fica evidente para o observador. Já no meio sonoro, os signos são apreendidos sucessivamente ao longo do tempo. O ouvinte não terá acesso à estrutura sígnica como um todo, de modo que não apenas apreenderá os signos que se lhe apresentam como um fluxo informe, como também cada signo apresentado no canal sonoro adquire uma importância diferenciada, já que, destacado de um contexto estrutural, suas possibilidades de sentido são potencializadas e aguçadas (o que equivaleria a dizer que o signo sonoro não é visto como um tijolo em uma parede de tijolos à vista, mas como um novo elo adicionado a uma corrente ainda inacabada).

A tradução musical que *Roaratorio* efetiva impossibilita a apreensão simultânea, estrutural, que é própria ao *Wake*, em sua natureza gráfica, trazendo a ele um dado de temporalidade. Note-se, entretanto, que o meio visual não é desprovido de certa temporalidade: os signos visuais podem ser explorados ao longo do tempo e, particularmente no caso da obra em questão, essa noção de tempo é necessária e enfatizada, uma vez que a incompreensibilidade exige exaustivas explorações e reexplorações dos signos wakeanos (esse princípio de tempo cíclico, repetitivo, se alinha com a própria estrutura da obra, ela mesma calcada na repetição). Mas o *Roaratorio* exclui quase por completo a possibilidade de uma simultaneidade estrutural (“quase” porque, como música, pressupõe uma noção de harmonia que se presentifica nas três camadas sonoras da peça — estas, apreendidas simultaneamente em um feixe harmônico, instauram um princípio de estrutura), o que desloca o *Finnegans Wake* para um território incerto, inconstante.

Contudo, a obra de Joyce já é, ela mesma, incerta, inconstante e semelhante a um fluxo. Só que esses aspectos são iconizados na linguagem do *Wake*. O que Cage faz é tornar absolutamente evidente esse aspecto quase inalcançável do discurso wakeano, e aproximá-lo ainda mais da fala, conforme o projeto de vocalização<sup>2</sup> da obra proposto por Joyce. Aí entra em jogo o segundo aspecto citado mais acima: a importância que cada palavra do texto lido por Cage assume ao ser retirada de um contexto visual e colocada em um contexto de fala, quase irrepetível (“quase”, novamente, porque a gravação da peça pode ser ouvida novamente; mas não há, por isso mesmo, possibilidade de o ouvinte retornar a alguma palavra que não tenha compreendido para melhor analisá-la). As ambiguidades — aliás, polissemias — sintáticas e lexicais se acirram ao limite. Ao mesmo tempo, porém, perdem-se muitos trocadilhos

---

<sup>2</sup> Sobre a vocalização do *Wake*, o projeto *online* coletivo *Waywords and Meansigns*, iniciado em 2014, promoveu a construção colaborativa duma espécie de *audiobook* musical, contando com o texto integral da obra de Joyce, recitado por diversas pessoas. Atualmente, o projeto encerrou sua segunda edição e se dedica a fragmentos do livro. Os resultados podem ser ouvidos no site oficial da empreitada: <http://www.waywordsandmeansigns.com>. Acesso em: 13 jun. 2018

multilíngues, que se estabelecem principalmente na grafia das palavras. Da mesma forma que o meio gráfico não pode conferir tamanho poder de ambiguidade às suas palavras, ao apresentá-las em uma sucessão de sons inacabada, o meio sonoro não consegue dar conta dos trocadilhos feitos com elementos visuais.

Outra característica dos meios postulada por Plaza (2013) é que o canal visual permite que seu observador selecione na estrutura a informação na qual deseja se deter, oferecendo-lhe, assim, a possibilidade de considerar cada signo separadamente ou em conjunto. O mesmo não se daria no canal acústico, que obriga o ouvinte a lidar com os signos à medida que eles se apresentam no tempo, sem possibilidade de retornar ou avançar. Traduzir sonoramente o *Wake* se torna, assim, encurralar o ouvinte; submetê-lo à torrente de palavras caudalosas e neológicas sem permitir recurso a um salva-vidas.

Esse movimento, de certa forma, tira o receptor do controle: se, no livro, o leitor ainda tem a chance de vasculhar as palavras detalhadamente em busca de sentido (mesmo que, o mais das vezes, tal busca redunde em frustração), em *Roaratorio* até mesmo isso é aniquilado, e o ouvinte é condenado a tentar agarrar no ar palavras que, inevitavelmente, serão soterradas pelas outras que as seguem. Cage confronta o ouvinte de sua peça com o abismo semiótico (em termos de vazio e de abertura) ao colocá-lo em posição passiva diante do caos, ao passo que Joyce o faz ao dar a seu leitor uma falsa esperança que não tarda a ser destruída, pois a possibilidade de uma exploração ativa das palavras logo se mostra vã frente à panóplia de significados simultâneos e paralelos que se lhe apresentam.

Apontemos, *en passant*, que o supracitado caos sonoro-semiótico em *Roaratorio* se dá em dois aspectos: na superposição de três camadas sonoras cuja relação mútua frequentemente não é evidente; e na ambiguição extrema da palavra recitada por Cage. Isto se alinha à lógica de resumo do *Writing...* (CAGE, 1978), primeiramente, porque cada página do *Finnegans Wake* comporta uma carga semiótica tão grande, e

duma natureza tão heterodoxa (vide as polissemias originadas das transformações linguísticas e dos trocadilhos multilíngues), que poderíamos falar numa sobrecarga de sentido — ou seja, informação abundante e desorganizada: caos. Juntemos a isso que o processo de resumo do *Writing...* (CAGE, 1978) se dá justamente ao acaso; ou seja, o texto resumido também se apresenta desorganizadamente (embora seguindo a ordem das páginas), ressoando em escala microscópica a aleatoriedade manifesta na estrutura do *Wake*. Mas é claro que, resumido, o texto joyceano torna-se menos ameaçador, mais palatável. Afinal, é o mar de palavras grotescas que tanto intimida o leitor; e, reduzido a uma ou duas curtas sentenças, o impacto se suaviza. Mas é aí que entram em cena as camadas sonoras adicionais, de sons ambientes e musicais, que injetam sentido no texto musical a ponto dele também se tornar assustador e indecifrável à primeira vista.

Poderíamos, aqui, dizer que a inefabilidade de *Finnegans Wake* tem muito a ver com o caos. Isso porque o caráter inefável da obra, como Galindo (2008) argumentou e retomamos mais acima, se dá por se constituir como uma experiência linguística de morte em que a linguagem extravasa seus limites e não admite mais uma significação unívoca, racional. O que se manifesta — talvez, antes, se constrói — na palavra deformada que admite simultaneamente muitos significados, na sintaxe que desafia a lógica argumentativa, no encadeamento de parágrafos que sabota a progressão textual e passa a sensação de circularidade, etc. Ausência de progressão, ausência de lógica, abundância de sentidos: caos. E a fractalidade do *Wake* enfatiza essa recursividade, esse eterno retorno a uma linguagem sempre aberta e instável, assimilando e potencializando o aspecto caótico.

A capacidade de identificar sua fonte de informação é o terceiro aspecto em que o meio visual se diferencia do sonoro, pois, neste, a fonte de som pode não ser facilmente localizável. Ao passo que, ao ter contato com um texto no canal visual, identificamo-lo e situamo-lo no espaço de modo a saber a fonte que o emite ou veicula

(a página onde está escrito o poema, a tela em que está pintada uma cena, ou onde se desenrola um filme), o mesmo não se dá com o canal sonoro, pois pode-se escutar um som sem saber de onde ele vem, e mesmo sem conseguir identificá-lo, o que nos conduz a um exercício de inferências, deduções, análises e hipóteses acerca de sua origem. Por ser imediatamente apreensível, o texto visual é visto como um fato, o que dota o canal visual de uma univocidade; o canal sonoro, por sua vez, se torna ambíguo, já que, desconhecendo-lhe a fonte, se pode atribuir-lhe variados referentes, e, com isso, variados significados. Em outras palavras, portanto, o signo visual tende ao documento (comprovado, inquestionável), e o sonoro, ao mito (incerto, interpretado). Oras, a travessia do *Wake* de uma seara documental para uma mítica constitui um gesto que se alinha ao seu próprio projeto onírico e incerto.

Conquanto um suporte de suposto valor documental seja algo que acentue a quebra de expectativa do leitor e o paradoxo da linguagem inefável posta por escrito — o que contribui para a produção de sentido da obra —, a imprecisão sonora acaba por potencializar a confusão gerada pelo discurso wakeano, no qual jamais se sabe ao certo quem está dizendo o quê, e a confusão de vozes é ecoada na confusão de sons de *Roaratorio*, onde o texto se mistura ao canto, a melodias e a ruídos.

Finalmente, Plaza (2013) considera que, diferentemente do espaço visual, o espaço acústico é um espaço sem fronteiras ou horizontes; ele flui independente da posição nele ocupada pelo ouvinte. Essa indeterminação lhe confere um caráter mais qualitativo e analógico — ou seja, icônico. E se o *Wake* pode ser considerado um ícone do inefável, transpô-lo para um espaço icônico significa potencializar sua representação para além dos limites do meio visual. Porque, de certa maneira, é como se ele se desmaterializasse perante o leitor e convertesse todo o seu discurso em um fluxo contínuo de sons que cercam o ouvinte sem que ele saiba identificar de onde exatamente eles vêm.

Some-se a isso a presença de ruídos ambientes e de música irlandesa completamente descolada do texto, e a experiência de caos e incompreensibilidade se elevam a um grau imprevisto. A superposição de sons discrepantes e descoordenados (alocados a partir de *chance operations*<sup>3</sup>, segundo Cage [1979]) remete imediatamente à atmosfera de sonho, e a iconiza de uma maneira que não seria possível ao *Finnegans Wake* — principalmente por criar um espaço qualitativo-analógico-icônico em torno do ouvinte.

## 5. ÍCONES E ÍNDICES

Os procedimentos de iconização do inefável citados acima podem ser resumidos a cinco: emprego da fala, ambigüização do discurso, passivização do receptor, mitificação da fonte e indeterminação do espaço. É prudente notar que os dois primeiros, ao remeterem ao *Finnegans Wake*, assumem também um caráter indicial; quanto aos três últimos, tratam-se de movimentos de distanciamento em relação ao original e aproximação da inefabilidade que Galindo (2008) reconhece no *Wake*.

Se nos voltarmos aos elementos discretos apresentados na peça musical, e, mais exatamente, em cada uma das camadas sonoras, observaremos, em contraste, que a maior parte dos signos se estabelece como índice do *Finnegans Wake*. A começar, justamente, pelo canal de música instrumental, no qual figuram apenas instrumentos típicos da música folclórica irlandesa (violino, flauta, bodhrán e gaita irlandesa) tocando melodias típicas. A alusão à nacionalidade de Joyce e ao país onde a grande maioria dos acontecimentos do livro parece se passar é bastante óbvia. Trata-se de uma camada de som cujo propósito parece ser unicamente o de ancorar o *Roaratorio* no *Wake*. Além disso, o próprio Cage (1979) menciona sua vontade de utilizar a música instrumental baseado na relação de Joyce com a música e na fortuna crítica da obra

---

<sup>3</sup> Operações do acaso, tradução nossa.

desse escritor, que considera que as canções tradicionais irlandesas estão na raiz do livro.

É verdade que há inúmeras (literalmente) alusões a canções populares e folclóricas irlandesas no livro, o que levantaria imediatamente a hipótese de a camada sonora em questão iconizar tais elementos. Tal possibilidade existe, e, até certo ponto, pode ser considerada válida; contudo, não foi possível verificar uma correspondência temporal entre a música tocada e a página do livro lida em *Roaratorio*. Por exemplo, a melodia da canção “*O, Willie brew’d a peck o’ malt*” aludida já na primeira página do *Wake* não encontra paralelo musical nos primeiros segundos da obra de Cage. Então é possível dizer que a camada musical irlandesa da peça definitivamente indicializa o *Finnegans Wake*, e, de alguma forma, iconiza as menções constantes à música folclórica irlandesa, sem, entretanto, ater-se a uma ordem ou estrutura que se relacione com a obra de Joyce. Cage (1979), mesmo, aponta que a camada de música tradicional se apresenta independentemente das outras duas camadas, que têm uma relação mais íntima com a estrutura do *Wake*.

A camada de sons ambientes colhidos nas localidades mencionadas no livro também parece deixar bastante evidente seu caráter indicial. E de fato, ao estabelecer uma referência ponto-a-ponto com signos presentes no *Wake*, ela se afirma como um índice da obra. Os sons de passos na água seguidos pelos de sinos de igreja que abrem *Roaratorio* talvez sejam a melhor escolha de signos sonoros para referenciar a frase inicial “*riverrun, past Eve and Adam’s*” (JOYCE, 1999 [1939], p. 03). É digno de nota, também, o caráter crítico da tradução efetuada nesses dois sons: a pluralidade de sentidos possibilitados pela frase se fecha na ação de vadear um rio nas proximidades de uma igreja. Este fechamento de sentido, entretanto, funciona também para despertar o ouvinte para significados que ele possivelmente ainda não tenha considerado, de modo que ele será forçado a retornar ao livro para encontrar a referência linguística apropriada.



Mas os sons ambientes não necessariamente remeterão o ouvinte inequivocamente ao *Finnegans Wake*. Supondo um ouvinte que desconheça o livro, os signos sonoros tornar-se-ão meros índices de lugares: um rio, uma igreja. E será a justaposição dos índices (que mais adiante dão lugar a ruídos industriais e de locomotiva) que instaurará a indefinição do espaço sonoro, e que proporcionará (idealmente), através do caos de fragmentos de ruídos, a experiência do inefável (como proposto mais acima, na seção 4). A confusão sonora é análoga à linguística, do *Wake*. O projeto de Cage se assenta nessa confusão: a apresentação dos sons mencionados no livro bastaria para “trazê-lo à música” (CAGE, 1979). As possibilidades da música em si não constituem assunto relevante para o compositor. Suas atenções voltam-se para o texto original e as possibilidades musicais que este oferece.

A camada que comporta a leitura em voz alta de *Writing...* (CAGE, 1978), a priori, apresenta um índice do original joyceano. Mesmo que a especificidade ortográfica do original se perca ao ser lido em voz alta, o fato de se tratar de palavras extraídas da obra já basta para concretizar a referência indicial a *Finnegans Wake*. Expressões como “*Jem or Shem*”, que figura aos dez segundos de *Roaratorio*, soam perfeitamente reconhecíveis, de modo que a referência ao *Wake* é estabelecida solidamente (ressaltemos que a expressão citada é proferida logo depois do início duma melodia irlandesa ao violino, que iconiza a canção “*O, Willie brew’d a peck o’ malt*”: dessa forma, mantém-se a ordem dos referentes que se reportam à frase “*Rot a peck of pa’s malt had Jem or Shen brewed*” — ao passo que o grito que referencia “*avoice from afire*” só é ouvido aos vinte e dois segundos, subvertendo-se a ordem do livro, mas mantendo a indicialidade). Contudo, o original, como anteriormente mencionado, se faz presente na peça de maneira fragmentária, e reordenada pela sintaxe poética de Cage. Esse fato, primeiramente, estabelece *Roaratorio* como uma tradução indicial topológico-metonímica (PLAZA, 2013): o *Writing...* (CAGE, 1978) funciona como metonímia do



*Wake*, e instaura a presença do original a partir de alguns traços reconhecíveis. Não se trata, portanto, de uma mera transposição do livro para o rádio, ou de uma leitura em voz alta de *Finnegans Wake*. A tradução intersemiótica, ela mesma uma prática artística “crítico-criativa” (PLAZA, 2013, p. 14), não se limitará a um olhar subserviente em relação ao original; dona de uma visada crítica interessada, mais do que na reprodução, em uma re-produção, ela o transcriará à sua própria maneira.

Segundamente, essa metonimização do texto de Joyce se dá a partir de um processo de “desmilitarização” sintática, ou seja, a partir de uma filtragem e reorganização do material linguístico do *Wake*. Esse mesmo processo, ao se alinhar à “desmilitarização” lógico-linguística proposta por Joyce, acaba por iconizar tal proposta. Fora isso, pode-se considerar que cada mesóstico lido por Cage já é em si uma metonímia — índice de uma página do livro, e que a presença do nome de Joyce no centro de cada mesóstico também reforça esse caráter indicial.

Dada a análise executada acima, podemos depreender que, estrutural e conceitualmente, *Roaratorio* tende, de fato, a ser um ícone do inefável: asseguram isso tanto as particularidades do meio sonoro quanto a estrutura tripartida que se desenrola em sobreposições regidas em parte pelo acaso, em parte por correlações sonoro-textuais. A experiência de audição da peça, deveras, é uma que situa o ouvinte em um espaço fluido, onde a mixórdia de sons e a temporalidade unívoca criam um impacto análogo ao de *Finnegans Wake*.

Por outro lado, os signos apresentados em cada uma das camadas sonoras da peça apresentam, em seus processos de significação, uma tensão entre a iconização e a indicialização. Mesmo que, primariamente, eles façam referência explícita ao *Wake* e mesmo justifiquem suas presenças por essa representação do original, pode-se observar, em seus bojos, propriedades que — talvez justamente por se reportarem ao livro — tendem a iconizar o inefável. Dessa forma, a inefabilidade que se identifica no *Roaratorio* é proveniente tanto dos processos iconizantes — a obra de Cage

assumindo um caráter inefável — quanto dos indicializantes, que remetem à obra de Joyce — já que esta funciona, dentro da significação cageana, como um ícone do inefável, portanto, um signo fluido e indefinido.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo buscou, em um primeiro momento, justificar a peça musical *Roaratorio* como tradução intersemiótica de *Finnegans Wake*. Para tanto, ateu-se tanto à relação do *Wake* com a música quanto aos aspectos da obra de Cage que possuem qualidades tradutórias.

Em seguida, a partir da pesquisa desenvolvida por Galindo (2008, 2010), procurou-se determinar como se dá o processo de semiose do *Finnegans Wake*, e em relação a quem ele se dá.

Finalmente, pôde-se analisar as implicações e as particularidades da tradução sonora que *Roaratorio* efetiva. Ao traduzir a obra de Joyce, Cage a transdiz. Apesar das referências óbvias (e não tão óbvias) ao original, a semiose de *Roaratorio* parece se fundamentar em processos que tendem a se reportar a outra coisa que não o *Wake*: ao inefável.

## REFERÊNCIAS

CAGE, John. *Discurso de recebimento do prêmio Carl Sczuka*. Donaueschingen, 20 de outubro de 1979. Disponível em: < <https://storiografia.me/2013/11/07/john-cage-roaratorio-an-irish-circus-on-finnegans-wake-1976-79/>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. *Roaratorio: an Irish circus on Finnegans Wake*. 1979. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=bdHe4c10smY>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. *Writing Through Finnegans Wake & Writing for the Second Time Through Finnegans Wake*. University of Tulsa Department of English, 1978.

GALINDO, Caetano W. *Agora tornei-me a morte, destruidora de mundos*. Apresentação de Trabalho/Comunicação, Abralic 2008.

\_\_\_\_\_. "The Finnecies of Music Wed Poetry: A música e o Finnegans Wake". In *Scientia Traductionis*, n. 8, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2010n8p299/16300>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Penguin Books, 1999 [1939].

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003 [1820].

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1994 [1921]. 294 p. Tradução de: Luiz Henrique Lopes dos Santos.

Recebido em: 27/12/2017

Aceito em: 12/03/2018

## TRADUÇÃO COMENTADA DO POEMA "SITUATION" DE KA. NAA. SU.

### COMMENTED TRANSLATION OF THE POEM "SITUATION" BY KA. NAA. SU.

Rafael Iatzaki Rigoni<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho apresenta a tradução comentada do poema "Situation", do poeta indiano Ka. Naa. Su. (1912-1988), tendo como objetivo a transcrição do poema e seu referencial imagético e cultural para o contexto brasileiro.

Palavras-chave: "Situation"; Ka. Naa. Su.; tradução comentada.

**ABSTRACT:** This paper presents the commented translation of the poem "Situation" by the Indian poet Ka. Naa. Su. (1912-1988) aiming at transcribing the poem and its imagetic and cultural references to the Brazilian context.

Keywords: "Situation"; Ka. Naa. Su.; commented translation.

<i>Situation</i>	Situações
<i>Introduced to the Upanishads by T. S. Eliot;</i>	Apresentado ao Candomblé por Pierre Verger;
<i>and to Tagore by the early Pound;</i>	e a Drummond pela jovem Bishop;
<i>and to Indian Tradition by Max Muller (late of the Bhavan);</i>	e à hospitalidade brasileira por Stefan Zweig (ponte Brasil-Europa);
<i>and to Indian dance by Bowers;</i>	e à música nacional por Tinn Brønner;
<i>and to</i>	e à

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos Literários, UFPR.

<i>Indian art</i>	arte brasileira
<i>by what's-his-name;</i>	por fulano-de-tal;
<i>and to Tamil classics</i>	e aos nossos índios
<i>by Danielou</i>	por Lévi-Strauss
<i>(or was it Pope?);</i>	(ou terá sido Montaigne?);
<i>neither flesh</i>	nem terra
<i>nor fish blood</i>	nem ar
<i>nor stone totem-pole</i>	nem mesmo o azul do mar;
<i>vociferous</i>	vociferando
<i>in thoughts</i>	pensamentos
<i>not his own;</i>	que não são seus;
<i>eloquent in words</i>	eloquente com palavras,
<i>not his own</i>	que não são suas
<i>("The age demanded...")</i>	("Topografia é imparcial...")

(Translated from the Tamil by the poet)

Ka. Naa. Subramanyam (1912-1988), mais conhecido por Ka. Naa. Su., foi um poeta, crítico literário e romancista indiano que desempenhou um papel importante no período modernista da literatura indiana. Sua participação no movimento moderno da literatura de seu país estava baseada em duas atividades: na produção de seus próprios livros e na colaboração com as revistas literárias da época, chamadas de *Little Magazines*. Atualmente, as *Little Magazines* ainda exercem um importante papel no cenário literário e cultural da Índia, ainda que de forma um pouco mais tênue, se levarmos em consideração a importância que essas revistas exerciam no cenário cultural e político nas décadas de 1940 e 1950.

As primeiras *Little Magazines* surgiram na Índia a partir da popularização do maquinário tipográfico importado pelos britânicos no momento em que iniciam a colonização do país. O movimento ganhou volume e consistência a partir da década de 1950. Contudo, as primeiras *Little Magazines* surgiram duas décadas antes. Revistas como "*Kabita*" e "*Parichay*" apareceram em 1930 e exerceram influência em uma série

de atividades e publicações que, anos mais tarde, viriam a culminar no movimento de independência indiana.

O contexto de publicação do poema é importante para entendermos as razões pelas quais o poeta foi intensamente criticado no momento de sua publicação. Quando Ka. Naa. Su. publicou seu poema "Situation" em uma das *Little Magazines* de Tâmil Nadu, seu teor se contrapôs à tradição esquerdista e revolucionária nas esferas estética e política em que as *Little Magazines* estavam engajadas. Isso se deu principalmente devido ao teor pró-colonizador do poema. A independência indiana não havia completado 20 anos quando o poeta decide apontar T. S. Eliot, Pound e outros estrangeiros como pontes para o conhecimento da essência da própria Índia.

A tradução do poema "Situation" está baseada na concepção de que, devido às delimitações regionais e às idiossincrasias do poema, aquilo que muitas vezes está velado em outros poemas — isto é, a intraduzibilidade da informação estética, para usarmos um conceito de Bense (2003) — se mostra de maneira clara. Pois além da questão cultural e linguística, o poema parece se definir por uma estética da afronta quando opta por configurar o elemento do colonizador de uma forma diferente do padrão, e ainda parece tecer uma crítica ao intelectual indiano, segundo acreditam alguns estudiosos, como é o caso de Shankar (2012) que afirma:

O intelectual no centro do poema é, exasperadamente para o poeta, "nem carne nem sangue de peixe nem totem de pedra", mas o próprio poema é carne e sangue de peixe e totem de pedra. O intelectual é satirizado não porque ele quer se mostrar familiar com tradições culturais diferente, mas sim porque ele não conhece suficiente ou apropriadamente bem as tradições que ele afirma ter familiaridade, ou mesmo identidade. (SHANKAR, S., 2012, p. 150)<sup>2</sup>.

Por isso, optou-se por uma abordagem na qual todo o referencial indiano, isto é, toda a marca do local e do particular, fosse transcrito tendo como horizonte o

---

<sup>2</sup> No original: "The intellectual at the heart of the poem is, exasperatingly for the poet, "neither flesh nor fish blood nor stone totem pole," but the poem itself is flesh and fish blood and stone totem pole. The intellectual is satirized not because he wishes to show himself familiar with different cultural traditions but rather because he does not know well enough or appropriately enough the very cultural traditions with which he claims familiarity, even identity." (SHANKAR, S., 2012, p. 150)

ambiente cultural brasileiro. O ato de transcriar o poema também pode ser visto como uma forma de nos posicionarmos ante aos questionamentos propostos pelo texto. Isso devido ao fato de que, mesmo profundamente enraizado e atrelado ao seu "local de fala", o texto parece exigir que nós, leitores, reflitamos sobre o nosso local de recepção. Ou seja, ao ler um poema sobre o descobrimento da própria identidade nacional do sujeito por meio daquilo que é estrangeiro, por meio do contato de forasteiros com a realidade local do sujeito, até que ponto não pensará o leitor em sua própria experiência, na possibilidade de que algo semelhante lhe tenha acontecido? O questionamento levantado pelo poema é genuíno porque parece revelar um mecanismo da construção da identidade, nacional ou individual, além de avaliar a importância da alteridade na constituição do "eu".

Sabemos que uma "transcrição" é algo complexo e controverso, pois envolve uma série de conceitos e práticas mais delicadas e instáveis. Por exemplo: o que é uma língua e o que me permite acreditar que existem correlatos e paralelos entre a língua x e a língua y? Qual é o grau de fidelidade que se deve ter com relação ao texto da língua de partida? Até que ponto a criatividade deve prevalecer, ou deveria esta se subordinar a fidelidade? Diante desses polos, aparentemente inconciliáveis, a transcrição foi feita almejando uma fidelidade ao aspecto que acreditamos ser central ao poema: a indicação da importância daquilo que é estrangeiro para a construção da identidade local ou individual; o encontro daquilo que nos é mais subjetivo por meio daquilo que nos é externo. Contudo, o poema na língua de chegada também foi fiel aos conceitos e ideais daquele que o transcreveu, por exemplo: o interesse em construir uma cadeia semântica de termos relacionados à geografia foi maior do que o desejo de preservar, por exemplo, os questionamentos apresentados na sétima estrofe no poema em inglês ao deformar a expressão "*neither flesh nor fish*" ou mesmo ao se referir às figuras-símbolos da pedra e do totem; isso porque acreditamos que indicar a semelhança do processo de construção de identidade independentemente do local

onde ela aconteça é basilar para que a transcrição se justifique. Em outros termos, indicar ao leitor brasileiro que o processo que aconteceu na Índia há décadas atrás também acontece no Brasil agora nos levou a destacar termos e léxicos geográficos, ou a criar elementos que apontassem para essa direção. Neste sentido, podemos afirmar que a sétima estrofe que foi "corrompida" e versada como "nem terra / nem ar / nem mesmo o azul do mar" procura instaurar a ideia — que mais a frente será novamente articulada pelo verso de Bishop, "Topografia é imparcial" — de que a estrutura da identidade e mesmo das culturas humanas se dá à revelia do contexto em que se insere, ou seja, o processo de construção da identidade acontece da mesma forma em qualquer região do globo, a localização geográfica e temporal não é capaz de alterá-la.

Poderia ser dito que o texto final apresenta uma oscilação entre criatividade e fidelidade que poderia invalidá-lo caso o leitor não se atentasse ao fato de que a fidelidade do tradutor é para com a lógica interna, o efeito e a visualidade do texto e não para com as relações estabelecidas no poema, pois são esses os elementos que lhe permitem afirmar que há algo do poema de partida que ainda vive e ecoa no poema de chegada. Isto é, a inexistência da relação entre "*Indian Tradition*" e "Hospitalidade brasileira", "*Indian dance*" e "música brasileira", ou mesmo "*Tamil Classics*" e "nossos índios" não deve ser algo que desabone o texto de chegada, isso porque o objetivo não era estabelecer um paralelo direto com as referências e citações do poema em inglês, mas sim privilegiar os aspectos da cultura brasileira que fossem facilmente reconhecidos como importantes para o construto de cidadão brasileiro.

A escolha por retirar todo o referencial indiano e substituí-lo por um referencial brasileiro foi feita a partir da constatação de que o efeito da obra está amarrado ao contexto sócio-histórico, e por isso o mesmo se perderia, ou ainda, pareceria deslocado e não significaria muito para o leitor brasileiro. Em outros termos, acreditamos que o mecanismo de reconhecimento, de identificação entre o sujeito lírico e o sujeito que lê o texto, é peça basilar na composição do poema. Sendo assim,



optamos por transcriar a técnica, o mecanismo textual que permite tal identificação, e não os termos e referências a pessoas e obras presentes no poema. Essa relação de reconhecimento e identificação ocupa um lugar de centralidade no poema em inglês, uma vez que o mesmo foi elaborado a partir de uma simbiose de símbolos locais, referências culturais e uma linguagem oriunda de um campo semântico patriótico: o texto se apropria de símbolos nacionais e regionais — os "Upanixades", e conseqüentemente a língua sânscrita; o poeta nacional que mais foi prestigiado no cenário internacional, Tagore, prestigiado a ponto de ter sido o primeiro não-europeu a receber um Prêmio Nobel de Literatura (1913); os clássicos regionais de Tâmil e ainda outros — para configurar um sujeito lírico que parecesse autenticamente indiano, isto é, um sujeito inserido na cultura popular e nacional indiana.

Passemos agora a uma sucinta exposição dos elementos e dos motivos alterados no poema da língua de partida e seus correspondentes em português. Começamos pelo próprio título, pois ele sintetiza o processo e os conceitos por trás da transcrição: a opção por preservar a semelhança com o título em inglês se deu graças ao interesse de que o leitor pudesse reconhecer no texto de chegada uma primeira relação direta e explícita. Contudo, a alteração do termo de singular para plural aconteceu devido ao fato de que o texto traduzido estabelece uma série de tensões e dissonâncias que não podem ser ignoradas: a voz do tradutor procura articular uma primeira voz presente no texto em inglês, que por sua vez é uma tradução de um texto originalmente traduzido do tâmil para o inglês pelo próprio autor, a uma nova voz criada por ele, e por isso acaba adicionando um elemento de conflito e tensão. Do primeiro movimento, de tâmil, a língua do colonizado, para inglês, a língua do colonizador, para o segundo momento, do inglês, a língua do colonizador, para o português, a língua hoje utilizada pelo colonizado, mas originária do colonizador, existe uma ruptura de paralelismo entre a condição indiana e a condição brasileira que poderia afastar ao invés de aproximar os textos. Diante disso, optou-se por marcar o

plural, "situações", para indicar no corpo do texto que a composição é o resultado de uma série de eventos; uma série de traduções e não apenas uma tradução.

Os "Upanixades" são escritos sagrados sânscritos que costumam ser considerados como a coluna vertebral do hinduísmo, pois é a partir desses tratados poético-filosóficos que os homens podem aprender sobre Brâman e enfim livrar-se de Samsara, o fluxo constante de renascimento e morte ao qual a humanidade está presa. A opção de substituir os "Upanixades" pelo Candomblé foi feita não só por se tratar de uma religião criada no Brasil, mas ainda por ter em sua origem um sincretismo típico de nossa cultura. Podemos ir além: a criação do Candomblé revela um aspecto da cultura humana que parece estar presente em toda a criação cultural e artística, e até mesmo identitária: é a partir do encontro de elementos diferentes, até mesmo elementos que muitas vezes poderiam ser categorizados como elementos opostos, que algo é criado. Essa constatação, por mais óbvia que pareça, costuma ser negligenciada, e comumente pode levar a ideais de pureza cultural ou mesmo de graus qualitativos de cultura profundamente questionáveis.

Pierre Verger, Stefan Zweig, Tinn Brønner, Lévi-Strauss e Montaigne foram colocados no poema de maneira paralela aos nomes citados no poema original, isto é, são estrangeiros que, ao entrarem em contato com símbolos ou elementos nacionais, se apropriaram deles e os inseriram em suas criações, sejam elas estudos, pesquisas ou obras artísticas. É a partir dessa presença do elemento brasileiro em sua obra que o sujeito lírico presente no poema entra em contato com a brasilidade de sua nação. Dentre os nomes citados devemos destacar o de Stefan Zweig por um motivo: Zweig aparece no texto como uma forma de recuperar aquilo que denominamos como a "estética da afronta" encontrada no poema em inglês, pois a "hospitalidade brasileira", louvada pelo austríaco em sua carta suicida, não estaria presente no dia-a-dia do sujeito lírico. Isso pode levar o leitor a indagar sobre duas possibilidades: ou a hospitalidade brasileira é algo de existência questionável, uma vez que o sujeito não a

conhecia, ou esse sujeito lírico se revela como um intelectual incapaz de conhecer o mundo senão por meio dos livros e dos relatos alheios. Críticos como Subramanian Shankar (2012) acreditam que o intelectual é satirizado no poema "Situation" justamente por ser incapaz de se relacionarem com a realidade da qual eles fazem parte e da qual acreditam advém sua própria identidade. O poema em português não pode salvar essa "afrota ao intelectual" marcada no poema em inglês, pois estava comprometido com a criação de elementos que apontassem e indicassem para o mecanismo de construção de identidade. O movimento paradoxal de entrarmos em contato com o que é local, com o que nos rodeia e permeia a vida cotidiana em nosso país, através daquilo que é estrangeiro, pode ser visto como uma forma natural de constituirmos nossas identidades, subjetivas ou mesmo nacionais — nossa identidade segundo alguns estudiosos parece ser constituída a partir das relações exteriores, das relações com tudo aquilo que não nos pertence e não nos é particular, o não-eu, o Outro. Mas, se analisado a partir do ponto de vista do senso comum, seria possível dizer que esse movimento pode revelar um aspecto comum da cultura local: a admiração exacerbada pela cultura estrangeira. Essa admiração, alguns afirmam, está calcada em um complexo de inferioridade generalizado na população brasileira<sup>3</sup>. Mas até que ponto isso é algo local? O sujeito lírico que vocifera pensamentos que não pertencem a si, ou que é eloquente com palavras que também não são suas, pode ser visto como a simples revelação da nossa condição de sujeitos dialógicos, pensando aqui em termos bakhtinianos.

É nesse momento que duas figuras se destacam na composição do poema em português: Elizabeth Bishop e Carlos Drummond de Andrade. A presença de Bishop ocorre devido, em primeiro lugar, a um paralelo com a figura de Ezra Pound que no poema de partida é um exemplo de poeta estrangeiro que ao entrar em contato com a

---

<sup>3</sup> Nelson Rodrigues em uma crônica publicada em 1958 explica: "Por 'complexo de vira-latas' entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. Isto em todos os setores e, sobretudo, no futebol." (RODRIGUES, 2007, p. 116)

cultura local por ela se interessa<sup>4</sup>, mas ela também surge graças às suas traduções de nossos poetas mais célebres, como Bandeira, Cabral e Drummond para a língua inglesa; traduções que permitiram que o melhor da poesia nacional ultrapassasse as fronteiras da nação. A opção por Drummond aconteceu não só por ele ter sido um dos expoentes de nosso modernismo e ser reconhecido dentro e fora do país como um grande poeta, mas também por uma relação de paralelismo que pode ser construída entre nosso poeta e Tagore, uma vez que ambos são poetas símbolos da nação, altamente estudados na academia e profundamente populares, ao contrário de poetas aclamados pela crítica especializada e negligenciados pela comunidade leitora. Outro motivo para a presença de Drummond foi a sua constante reflexão sobre o indivíduo e a nação, como podemos ver nestes versos de seu famoso poema “hino nacional”:

O Brasil não nos quer! Está farto de nós!  
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.  
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros? (ANDRADE, 2015, p. 50)

Bishop, como Pound, está presente não só na referência explícita ao seu nome no segundo verso, mas também aparece encerrando o poema com um de seus versos. “*The age demanded*” é um verso do poema “*Hugh Selwyn Mauberley*” de Ezra Pound e também um verso do poema homônimo do americano Ernest Hemingway. A escolha do verso “Topografia é imparcial; norte e oeste são iguais”, traduzido pelo célebre Paulo Henriques Britto, adiciona vários elementos, pois, além de estabelecer uma nova cadeia de referências dentro do corpo do poema, adiciona ao texto um questionamento diante dos problemas de construção de identidade e de nacionalidade. Uma vez que, se a “Topografia é imparcial; norte e oeste são iguais”,

---

<sup>4</sup> Ezra Pound em março de 1913 publica um ensaio na prestigiosa revista inglesa *fortynight review* onde ele relata seu encontro com Rabindranath Tagore e descreve a atmosfera de surpresa e exaltação que envolvia os convidados ao ouvirem os poemas do poeta indiano. O autor afirma que Yeats chegou a declarar Tagore como alguém “*greater than any of us*” e o próprio Pound o compara a Dante. O texto pode ser lido em: <http://fortnightlyreview.co.uk/2013/04/rabindranath-tagore/>

podemos nos indagar até que ponto há diferenças no processo de construção de subjetividades dos indivíduos de nações díspares. Os levantamentos feitos pelo texto de partida poderiam ser estranhos ao leitor brasileiro, ou ainda, até que ponto o poema traduzido se refere a questões brasileiras e não indianas também? Acredito que o verso de Bishop pode nos direcionar à máxima de Terêncio que Séneca nos aconselha termos sempre em mente: "*Homo sum; humani nil a me alienum puto*" (SÉNECA, 2006, p.346) (Sou humano, nada do que é humano me é estranho), isto é, tudo que é humano nos é familiar. Por isso entendemos que, seja no norte ou no oeste, a construção da subjetividade parece ser a mesma: a topografia do eu é formada a partir daquilo que lhe é estranho e externo, mais uma vez Rimbaud, *Je est un autre!*

O eco da paradigmática frase de Rimbaud é um dos indícios da qualidade e da complexidade do texto de Ka. Naa. Su. Primeiramente, o dialogismo presente no texto e na construção da identidade do sujeito lírico aponta para uma relação de apropriação e pertencimento à cultura literária moderna ocidental. Muito mais do que superficialmente citar T. S. Eliot e Pound, dois grandes nomes da lírica do século XX, o que o autor faz é justamente o movimento descrito por Eliot em seu famoso artigo "*Tradition and the individual talent*":

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país tem uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. (ELIOT, 1919, s.p., Trad. Ivan Junqueira, 1989).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> No original: "Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his

Ka. Naa. Su. parece carregar seu texto dessa presença do passado à qual T. S. Eliot se refere e, mais, ele ainda relaciona duas tradições, a tradição europeia e a tradição indiana, em um texto *sui generis*. O movimento que deve ser percebido é o esforço do poeta em colocar seu texto na encruzilhada entre as tradições literárias europeia e indiana, mesclando aspectos históricos, geográficos e sociais em uma composição sobre a construção da identidade, ou ainda o processo de autodescoberta como indivíduo pertencente a uma coletividade. Devemos destacar as expressões "*simultaneous existence*" e "*simultaneous order*" utilizadas pelo poeta britânico em seu texto, mas que parecem muito bem descrever o poema em questão. Essa existência simultânea é descrita, mas acima de tudo emulada no corpo do poema: texto primeiramente publicado em Tâmil, mas em seguida traduzido para a língua inglesa; poema sobre a quintessência da identidade indiana firmada em raízes colonizadoras; poema indiano que muito bem descreve uma realidade brasileira.

A lógica interna do texto não está baseada em um raciocínio binário de alternância e exclusão, "isso ou aquilo", mas partilha da característica de todo grande poema lírico da modernidade que por meio de um trabalho cuidadoso de articulação e organização de léxicos comuns, cria uma linguagem refinadamente elaborada e capaz de criar um mundo onde as coisas se revelam como "isso e também/mas também aquilo". Sabemos que "dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas" (HALL, 2011, p. 13), e por isso podemos afirmar que da mesma maneira que a linguagem se constrói a partir da relação entre termos opostos que podem coabitar um mesmo discurso sem se anular, mas sim completando-se, assim a identidade se dá a partir de um mecanismo de partilha e coabitação de elementos que

---

bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order." (ELIOT, 1919, s.p.)

podem ser compreendidos como opostos; isto é, a identidade não se constrói a partir da exclusão daquilo que me é diferente, antes é construída por meio da articulação dos polos opostos presentes dentro de nós mesmos.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

ELIOT, T. S. *Tradition and the individual talent*. 1919.

<<http://people.unica.it/fiorenzoiuliano/files/2017/05/tradition-and-the-individual-talent.pdf>>

Acesso em: 12 mar. 2018

\_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

RODRIGUES, Nelson. In: *As cem melhores crônicas brasileiras*. Org. Joaquim Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SÉNECA, Lucio Anneo. *Cartas a Lucilio*. Tradução, prólogo e notas Vicente López Soto. 3. ed. Barcelona: Juventud, 2006 .

SHANKAR, Subramanian. *Flesh and Fish Blood: Postcolonialism, Translation, and the Vernacular*. Los Angeles: University of California Press, 2012.

Recebido em: 12/03/2018

Aceito em: 13/04/2018

# FIGURAÇÕES DO TEMPO NA REFLEXÃO CONTEMPORÂNEA SOBRE A TRADUÇÃO<sup>1</sup>

## *TIME REPRESENTATIONS IN CONTEMPORARY TRANSLATION THOUGHT*

Gisele Eberspächer<sup>2</sup>

**RESUMO:** A relação entre tempo e tradução parece figurar com menor frequência em comparação com a noção espacial na pesquisa contemporânea sobre tradução. Partindo dessa hipótese, esse artigo busca identificar os diferentes modos de figuração da questão do tempo no pensamento atual sobre tradução. Para isso, realizou-se um levantamento de obras que se valem de alguma figuração do tempo. Depois do levantamento, foi realizado um mapeamento das figurações do tempo mais representativas nesse *corpus*.

Palavras-chave: tradução; tempo; figurações do tempo.

**ABSTRACT:** The relation between time and translation seems to be less frequent in contemporary translation research in comparison to the spatial assumption. Considering this hypothesis, this article aims to identify how time is represented in contemporary research on translation. Thus, papers that somehow present time within their discussion were mapped. After that, the *corpus* found was analyzed, so that the notions of time more frequently discussed could be identified.

Keywords: translation; time; time representations.

### 1. INTRODUÇÃO

Derivada de duas palavras do latim (*trans* — *através, além* — e *latum* — que, como passado do verbo *ferre*, significa *trazer*), a palavra tradução traz já na sua etimologia a noção de “carregar” ou “levar” “através” de algo. Portanto, a ideia de

---

<sup>1</sup> O presente artigo é resultado de uma pesquisa de Iniciação Científica, com orientação do professor Maurício Mendonça Cardozo, UFPR/CNPq.

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



transferência de sentido de um lugar para o outro é comumente usada para descrever a atividade — frequentemente relacionada a uma noção mais física que temporal (BELLOS, 2012). Porém, ao se debruçar na tradução percebe-se que a questão temporal também é inevitável nessa discussão.

A relação entre o tempo e a tradução já foi vista de diversas formas ao longo do pensamento sobre a tradução. Ela pode se referir a uma diferença temporal da realização da tradução para uma língua específica em relação ao original; às diferenças gramaticais entre duas línguas e como traduzir uma temporalidade narrativa diante disso; ao próprio tempo de duração para realizar uma tradução; à história da tradução; ou ainda às mudanças que o pensamento a seu respeito sofreu durante os anos. Pode-se falar sobre a efemeridade de uma tradução ou sobre a tradução como um desdobramento da vida da obra original.

Como se vê, é difícil negar uma relação entre tempo e tradução — relação que se mostra de uma maneira ampla. Ainda assim, a questão do tempo parece ocupar um lugar cada vez mais discreto nas pesquisas e reflexões sobre a área. Quando vista como uma espécie de ponte entre culturas e línguas, a tradução é referida com metáforas geográficas, mostrando uma tendência mais espacial do que temporal. Como explicam Maurício Cardozo e Viviane Veras (2017):

Nas últimas décadas, a partir do forte processo de institucionalização do campo dos Estudos da Tradução e da crescente profissionalização da atividade de tradutor, tornou-se cada vez mais imperativo, num horizonte de interesses que cobre todo o campo das Humanidades, discutir a questão do *lugar* da tradução, do *lugar* do tradutor, assim como a questão da tradução como disseminadora e fundadora de lugares-políticos, linguísticos, culturais, ideológicos. Nesse movimento, no entanto, diferentes vertentes do pensamento tradutório tradicional e contemporâneo passam mais decisivamente pelo *como*, *onde*, *de onde* e *para onde*, do que pelo *quando* da tradução, mesmo quando se trata de discutir centralmente a questão do tempo. Se essa tendência espacializadora se mostra tão presente na discussão da tradução — como em tantos outros âmbitos de discussão da condição humana —, eis aí mais uma razão para problematizarmos sua dimensão temporal. (CARDOZO; VERAS, 2017, p. 04)

O tempo é inerente à tradução. Mas em que medida ele, direta ou indiretamente, está presente na discussão do campo que se dedica a estudar essa prática? Este artigo busca fomentar a discussão teórica sobre o tempo e a tradução para identificar como essa reflexão é realizada na pesquisa contemporânea e qual a relevância dela para a compreensão da tradução como prática ou fenômeno. Para isso, foi realizado um levantamento do modo como algumas figurações do tempo surgem nas discussões contemporâneas sobre tradução.

## 2. METODOLOGIA E RESULTADOS

Levando-se em consideração o objetivo da pesquisa de identificar os modos de figuração do tempo no estudo contemporâneo sobre tradução, o artigo apresenta um levantamento de obras (ensaios, artigos, teses e dissertações) que abordam o tema. Pretende-se, portanto, apresentar o cenário, e não se aprofundar em pontos específicos encontrados durante a pesquisa.

Para isso, foram realizadas buscas em plataformas de internet para identificar textos sobre tradução que apresentassem palavras importantes para nossa pesquisa, tais como “tempo”, “contratempo”, “contemporâneo”, e outras. A partir disso, foi possível identificar 48 textos que trazem algum tipo de discussão sobre a questão do tempo na tradução.

As revistas acadêmicas consultadas foram os *Cadernos de Tradução* da UFSC, revista quadrimestral do curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, criada em 1996; a *Rónai Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, atrelada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); e a *Belas Infiéis*, revista criada em 2011 pelo curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília (UnB). Além disso, optou-se por pesquisar também em periódicos da grande área de Letras como, por exemplo, a

revista *Alea*, uma publicação do programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e a revista *Letras*, da UFPR, por acreditar-se que, apesar de não se concentrarem nos Estudos da Tradução, essas são revistas em que se publicam, ainda que esporadicamente, textos importantes sobre o assunto.<sup>3</sup>

Outras duas fontes foram usadas além das revistas. Uma delas é o banco de teses e dissertações da Unicamp, que tem seu acervo digitalizado e de fácil acesso. Realizou-se também uma busca na plataforma Google Acadêmico, acreditando que ela poderia indicar outros espaços possíveis de pesquisa e apontar fontes até então não encontradas.

Com a leitura e fichamento dos 48 textos do *corpus* dessa pesquisa, foram identificadas oito figurações principais de tempo. A separação em categorias é feita com o objetivo de identificar esquematicamente a maneira com que a pesquisa contemporânea brasileira lida com o tema. Por ser um esquema, é simplificadora; acredita-se, porém, que é uma ferramenta útil para uma compreensão inicial do cenário da pesquisa. O critério abordado para a classificação foi a identificação de um tema principal trabalhado no artigo, não exclusivo (é possível, inclusive, que um artigo trabalhe com mais de uma figuração do tempo, sendo considerado para o gráfico apenas o tema principal do trabalho). As categorias foram criadas conforme a leitura dos artigos, ou seja, não foram predeterminadas; buscaram-se, portanto, semelhanças e diferenças entre os textos lidos. É importante mencionar também que nem todos os conceitos são homogêneos entre os autores, trabalhando-se assim com os termos usados por cada um deles em seus estudos. O gráfico a seguir mostra a distribuição dessas noções nas obras (as informações completas sobre os textos estão nas referências bibliográficas do artigo):

---

<sup>3</sup> Ainda que o *corpus* selecionado seja limitado, acredita-se que sejam algumas das fontes mais relevantes para o campo de estudo em questão. Admite-se, ainda, que investigações posteriores em mais plataformas e fontes de busca podem enriquecer os resultados.

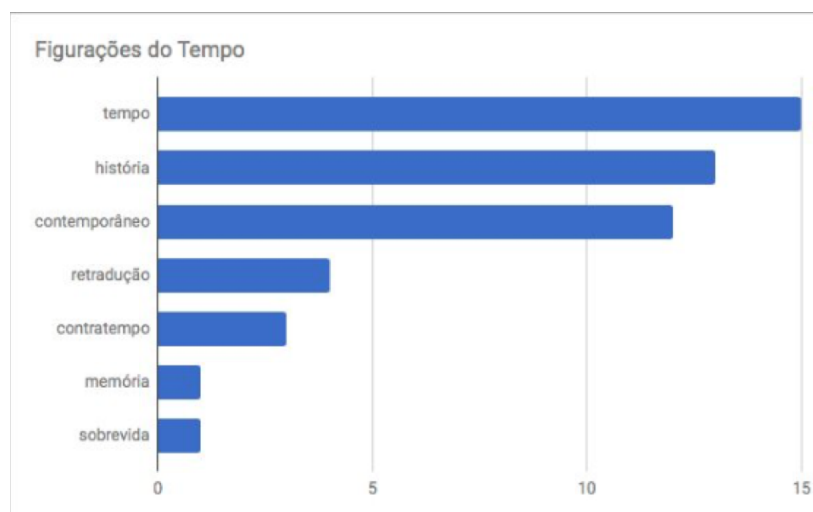


FIGURA 1 — FIGURAÇÕES DO TEMPO

A partir desses resultados, pode-se perceber que uma noção de tempo não especificada em outra figuração é a mais frequente, seguida do tempo histórico, do tempo figurado pela noção do contemporâneo, da retradução, da memória e da sobrevida. Ainda assim, apenas quatro dos 48 artigos apresentam o termo “tempo” nas palavras-chave<sup>4</sup> (sendo eles Cardozo [2017], Martins [2017], Amorim [2017] e Nascimento [2017]), o que indica não apenas a dificuldade de se encontrar pesquisas que se proponham a discutir esse tema a partir desse dado de referência como também a importância menos central atribuída à questão do tempo nos referidos textos.

Além disso, foi identificado durante a leitura e o fichamento que apenas oito (dos quais três se utilizam da palavra-chave tempo) dos 18 textos que apresentam o tempo como tema se propõem de fato a discutir a relação entre tempo e tradução

<sup>4</sup> Ressaltando-se que foram excluídos dos resultados os textos que apresentavam outras menções ao termo que não se enquadravam na pesquisa, como quando o “tempo” fazia parte de títulos de livros (quando determinado trabalho discorria sobre o romance *Em busca do tempo perdido*, por exemplo, ou quando “tempo” era usado como parte de uma expressão idiomática).

como parte principal da reflexão (configurando-se assim o tempo como assunto central). Os outros dez mencionam essa noção e essa discussão como parte de uma discussão mais ampla ou de forma paralela a outros assuntos (tempo como assunto indireto), sem se debruçar, no entanto, atentamente a outras figurações de tempo.

Para explicitar mais detidamente de que a maneira as figurações do tempo aparecem nas obras identificadas, segue-se uma breve apresentação e discussão dos 48 textos encontrados, separados por tema principal, em ordem crescente de ocorrência.

### 2.1. “SOBREVIDA”

O conceito de “sobrevida”, que surge na discussão da tradução especialmente a partir do famoso ensaio de Walter Benjamin intitulado *A tarefa do tradutor* (2010), está relacionado às diferentes formas de sobrevivência de uma determinada obra. É o tema da dissertação de Vanete Santana (2001), que discute o conceito de originalidade do texto e a sobrevivência (termo usado por Santana em sua tese) de acordo com Benjamin de traduções de autores como Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe.

### 2.2. “MEMÓRIA”

Outra figuração possível é a “memória”, que traz uma noção não cronológica, mas afetiva, do tempo. É o caso de Roberto Kahn (2012), que traz essa noção para discutir a intertextualidade entre as obras de Proust e Benjamin e discutir algumas possibilidades de tradução perante isso. Essa é uma noção da temporalidade da tradução que não será aprofundada no presente artigo.

### 2.3. “CONTRATEMPO”

O conceito de “contratempo” pode assumir diferentes significados, dependendo do autor do trabalho em questão. Assim, durante a busca pelos artigos que formam o *corpus*, foram consideradas várias acepções — desde uma noção musical, como algo que vem depois, até uma noção de “adversidade”. Marcos Siscar (2017) investiga a autotradução poética em Beckett, que escrevia tanto em francês como em inglês. A partir disso, discute o tempo na tradução, considerando que ele se apresenta como uma forma de “contratempo” na obra de Beckett — ou seja, aquilo que vem depois da obra. Rosana Bines (2017) também percebe uma questão temporal ao aproximar dois textos de Benjamin a um livro de Cris Abani a partir da noção de “contratempo”: as obras falam principalmente sobre a relação intrincada entre as línguas e a maneira com que isso altera a temporalidade de uma obra.

Ainda sobre Benjamin, Marcelo Moraes (2017) parte de uma aproximação entre a obra do autor e Marcel Proust para discutir questões do envelhecimento e esquecimento como contratempos críticos inerentes às obras — tanto as originais como as traduções. O autor se vale mais da noção de “contratempo”, porém a articula com temas como “sobrevida” e “memória.”

### 2.4. “RETRADUÇÃO”

A “retradução” é um conceito relacionado à noção de tempo por considerar-se que uma obra foi traduzida mais de uma vez no curso do tempo, e que o resultado será sempre diferente — há, portanto, uma ação do tempo nessa diferença. Esse fato faz parte da pesquisa dos seguintes autores: Thiago Mattos de Oliveira (2014), que discute o percurso do teórico Yves Gambier sobre esse tema; Fernandes Moreira

(2013), que se debruça sobre a comparação de sete traduções do livro de contos *Dublinenses*, de James Joyce; Graziela Schneider (2013), que pensa a questão da retradução a partir da obra de Vladimir Nabokov; Márcio Carneiro e Izabela Leal (2016), que pensam na retradução ao comparar duas traduções da Torá.

## 2.5. “CONTEMPORÂNEO”

Uma das figurações possíveis do tempo é a noção de “contemporâneo” e “contemporaneidade”, que em geral relaciona a tradução de uma obra ao momento em que foi traduzida, assumindo que esse tempo possa se refletir de alguma forma no resultado final. Maria Aparecida Barbosa (2016), por exemplo, aplica essa noção às ilustrações de um texto do escritor E.T.A. Hoffmann, que, segundo a autora, apresentam características de diferentes tempos, somando assim “àquilo que adere ao seu tempo o deslocamento e o distanciamento necessários para a compreensão desse, [enquanto] abala[m] noções lineares da cronologia histórica” (BARBOSA, 2016, p. 80). Mas, ainda que essa seja uma noção que permeia a discussão proposta pelo artigo, a autora foca sua atenção no estudo das ilustrações, usando o conceito de contemporâneo apenas como uma contextualização da pesquisa.

A noção de “contemporâneo” aparece também em Sílvia Anastácio e Célia Silva (2014), que investigam como o mito do Pigmaleão foi reinterpretado em produções culturais contemporâneas e como o efeito da obra se modificou ao longo dos séculos. Para a autora, o tempo é visto como um agente de alteração da leitura e tradução de uma obra. O artigo se concentra na comparação das obras escolhidas e a noção de tempo aparece como um fator importante de mudança, mas não é discutido com profundidade. O artigo apresenta também a figuração temporal de “história”, mas a própria autora apresenta a noção de “contemporâneo” como mais central ao seu tema.

Já Eloá Teixeira (2014) e Marc Crépon (2016) se propõem a pesquisar a maneira

com que a tradução participa da formação da identidade dos indivíduos na sociedade contemporânea, sendo entendida como um fenômeno que não é pontual, mas sim progressiva na construção de uma relação — fazendo parte, assim, de um processo temporal de identificação.

Ao discutir a tradução de *On the road*, de Jack Kerouac, Thelma Nobrega (1991), considera que há um aspecto contemporâneo à tradução em toda tradução feita — “o tradutor produz significados a partir do seu contexto histórico e social”, afirma o autor em seu resumo. De maneira semelhante, Adauto Villela (2001) fala sobre a noção de “invisibilidade” do tradutor focando na recepção contemporânea da tradução. A noção também perpassa a pesquisa de Luís Fernando Protásio (2013), que se debruça sobre os estudos teóricos da tradução contemporânea, entrando superficialmente num debate sobre o tempo.

Mary Snell-Hornby (2014) procura refletir sobre o efeito dos desenvolvimentos recentes (como o avanço tecnológico) na percepção da língua e da tradução, assim como no perfil do trabalho do tradutor. Já para Mariana Reis Mendes (2016), a tradução é um meio de se pensar o contemporâneo: ela se debruça sobre esse aspecto a partir da tradução jornalística de textos sobre o *impeachment* de Dilma Rousseff.

No texto de apresentação da edição especial “Depois de Babel”, da Revista Cadernos de Tradução, Susana Lages, Mônica Saavedra e Johannes Kretschmer (2014) ressaltam uma ideia de que o espaço literário contemporâneo é marcado por uma consciência pós-babélica, o que ressalta o papel do tradutor. Assim, o reflexo da mudança temporal dos receptores é capaz de mudar também a relação estabelecida com obras traduzidas. Para Erika Vieira e Thais Diniz (2000), o contemporâneo é uma chave de interpretação para traduções intersemióticas de Shakespeare, já que é a partir das características temporais que alterações em relação ao original são feitas. A pesquisa se aproxima da noção de tempo histórico, mas foi considerada na categoria “contemporâneo” por ela ser destacada mais pelas autoras.



## 2.6. “HISTÓRIA”

Consuelo Lagorio (2009) pesquisa a utilização dos dicionários e da tradução na época de colonização do Brasil. Para isso, assume uma noção de tempo histórico. Cristina Rodrigues (1999), por sua vez, considera que o conceito de tradução muda ao longo do tempo, tendo significados que se alteram conforme as mudanças da sociedade. De maneira semelhante, Susana Lages (2002), se concentra na obra de teóricos como Walter Benjamin, Heidegger, Haroldo de Campos e Jacques Derrida para estabelecer um diálogo entre diferentes correntes interpretativas sobre a tradução, trazendo assim a história da tradução como debate de diferença temporal. Ruth Bohunovsky (2001) também opta por um percurso entre diferentes momentos da teoria da tradução, mas se concentra nos conceitos de “fidelidade” e “invisibilidade” do tradutor.

Distanciando-se um pouco desses trabalhos, Luiza Araujo (1993) se debruça sobre as mudanças que aconteceram na tradução com a chegada de programas de tradução automática. Ainda que não seja uma relação óbvia, a tese aborda a mudança que a tradução sofre perante uma inovação tecnológica, encarada como um acontecimento histórico relacionado ao tempo. Carolina Alfaro e Maria Carmelita Dias (1998) também focam nesse tema: além de fazer um percurso histórico sobre essas ferramentas, elas as apresentam como auxílio ao tradutor.

Para Davi Gonçalves (2016), a tradução é uma forma de reminiscência histórica, já que é uma maneira de transportar um texto anterior para um novo momento. Além disso, para ele, a tradução depende do tempo, espaço e contexto do público receptor.

Orlando Grossegeesse (2015) lida com a noção histórica de maneira diferente. Ao analisar a tradução do livro *História do cerco de Lisboa*, depara-se com a questão da narrativa histórica dentro do livro e como ela deve ser traduzida para leitores da

língua alemã. Tito Romão (2013) também trabalha com um comparativo entre português e alemão, mas se concentra na tradução de fraseologias, recuperando também um aspecto histórico da formação dessas expressões.

Já Laura Brandini (2014) recupera a história das traduções brasileiras para livros de Roland Barthes. Segundo a autora, esse percurso evidencia cada um dos momentos histórico-culturais em que ele foi traduzido (o artigo dialoga também com a noção de retradução, porém foi inserido na noção de história por acreditar-se que o artigo se apoia mais firmemente nessa premissa). De maneira semelhante, Josalba Vieira (1996) ressalta a diferença de leituras para um mesmo texto de Walter Benjamin. O teórico alemão marca também a pesquisa de Maria Clara Castellões de Oliveira (2012), que compara o pensamento de teóricos judaicos da tradução. Para a autora, há uma analogia entre a produção desses teóricos com a tradição de interpretação das Escrituras por parte de rabinos. Assim, há uma relação temporal estabelecida a partir do momento em que se faz uma conexão entre pensamentos historicamente diferentes.

Para Davi Gonçalves (2015), a tradução e a história apresentam uma relação diferente. O autor defende que a tradução influenciou e influencia historicamente a evolução das culturas humanas.

## 2.7. “TEMPO” COMO ASSUNTO INDIRETO

Os trabalhos apresentados até o momento discutem figurações diversas do tempo. Os exemplos presentes em 2.7 e 2.8 trazem uma noção menos especificada de tempo — apoiam-se, portanto, em uma noção mais geral do termo. Foram consideradas menções a “tempo como assunto indireto” nos textos encontrados que fazem referências mais gerais de uma dimensão temporal, levando esse tema em consideração enquanto se debruçam sobre outras questões. Um exemplo disso é

Maurício Cardozo (2016), que propõe uma discussão teórica da tradução como relação — nesse contexto, a tradução é também uma relação entre dois tempos distintos. Já Sabrina Sedlmayer (2016) se debruça sobre a obra tradutória de Herberto Helder, que trabalhou com textos ameríndios, e passa pela questão do tempo ao debater a temporalidade dessas obras, escritas por povos colonizados.

Viviane Veras (2017) parte de uma experiência de tradução de Marguerite Duras para discutir aquilo que não se diz, nem no tempo nem na tradução. Ao trazer um relato de tradução, traz a noção de tempo do processo tradutório, do tempo gramatical da narrativa da autora, e da sintonia entre o tempo da obra e o tempo da tradução. Davi Pessoa (2017) também parte da obra de uma escritora, dessa vez Clarice Lispector, para fazer uma relação entre tempo, escrita e tradução. O pesquisador defende que há algo que rompe uma noção cronológica do tempo na obra de Lispector como cronista que se relaciona com o seu modo de traduzir. Já Evandro Nascimento (2017) faz um questionamento sobre o tempo e o espaço da tradução partindo da obra de Kafka, traduzida pelo próprio pesquisador.

Álvaro Faleiros (2017) discorre sobre a questão do “tempo” a partir da recepção de poemas de Mallarmé presentes em diferentes antologias poéticas e publicados com anos de diferença. Raul Antelo (2017) também compara textos traduzidos, partindo de duas traduções diferentes de uma mesma produção de Borges para questionar a homogeneidade da obra. Os autores articulam noções de tempo histórico e de retradução, porém foram inseridos na presente categoria por se proporem a discutir uma questão temporal.

## 2.8. “TEMPO” COMO ASSUNTO CENTRAL

Os artigos aqui apresentados aprofundam mais a discussão entre tempo e tradução, em oposição aos artigos mencionados nas partes anteriores deste artigo, que

traziam essa discussão em paralelo a outra(s).

Alice Ferreira e Ana Helena Rossi (2013) discutem a tradução a partir de uma reflexão sobre o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade:

A tradução é, então, antes de tudo, interdiscursividade e, enquanto tal, é, por excelência, o que pode suscitar a multiplicação textual por ser multiplicidade. Não há limite para o traduzir, nem línguas, nem épocas. Cada tradução terá um valor intrínseco e não um valor frente a normas externas. Nesse sentido, a tradução passa valores estrangeiros ou autóctones, seu valor é de ser um texto onde se encontram as línguas e as culturas dentro de uma sincronia-diacronia que remete à constituição daquele espaço-tempo específico. (FERREIRA; ROSSI, 2013, p. 44)

Assim, para as autoras, o tempo é uma característica inerente a uma tradução — o que inclui tanto a noção do tempo trazida pela obra original quanto a noção de tempo que se apresenta a partir da obra traduzida. Tanto que, para elas, a tradução é vista como um processo ao mesmo tempo crítico-teórico e criativo e, como tal, cria uma relação entre sujeito, tempo e espaço — e seu resultado está então intrinsecamente relacionado a essas três características.

Esse pensamento está relacionado com a abordagem de Cardozo e Veras (2017) sobre o assunto. Na apresentação para a edição temática sobre tempo e tradução da *Revista Letras*, os autores iniciam a discussão ressaltando a multiplicidade de formas de relação entre tempo e tradução: “falar de tempo e tradução é falar da tradução feita inexoravelmente em seu tempo, mas também do(s) tempo(s) que cada tradução não é capaz de deixar de reinventar” (p. 03). Assim como Ferreira e Rossi (2013), Cardozo e Veras também acreditam, entre outras relações possíveis, que a tradução traz uma questão temporal por não poder ser separada do tempo na qual é feita.

Considerando a tradução literária, Cardozo e Veras (2017) apontam também que, além da discussão entre tempo e tradução em relação a uma efemeridade do texto traduzido (quando comparado ao texto original, tido como perene), há também “aquelas que reconhecem na tradução uma forma de rejuvenescimento das obras traduzidas e de desdobramentos da vida de um original” (p. 03). Além disso, os

autores apresentam também a noção de contratempo, abordada brevemente em 1.6: “a extemporaneidade do eu (tradutor) e do outro (autor, leitor) é uma evidência empírica, já que a tradução é sempre aquela que chega depois; já que se dirá, de um texto traduzido, que ele é tradução, e não um original, justamente por ele vir depois, a contratempo.” (p. 05)

Cardozo (2017) revisita vários autores, como Benjamin e Berman, para questionar noções de tempo, vida e morte quando relacionadas à tradução: “Mais acurado do que falar dos tempos do original e da tradução, seria então falar do original e da tradução como formas de tempo, como formas de morte e vida” (p. 57). Ainda sobre Benjamin, o artigo de Detlev Schöttker (2017) investiga a formação do pensamento teórico sobre a tradução e das obras autobiográficas de Benjamin a partir da sua atuação prática com a tradução e a leitura. O autor defende, principalmente, que há um diálogo entre a obra de Benjamin com a de Raabe, principalmente na maneira com que os autores lidam com as noções de tempo, tanto em termos de nostalgia (de forma mais abstrata) como em termos de materialidade na mudança do tempo na modernidade e no espaço urbano. Assim, a modernidade é entendida como grande marca da obra benjaminiana. A incorporação do tempo é, a partir da leitura proposta pelo autor, a maneira com que Benjamin cria um diálogo com uma tradição literária.

Já Helena Martins (2017) apresenta a tradução como uma tensão entre tempos a partir de uma pergunta feita por Virginia Woolf: “Onde rir ao ler os gregos?”. Ao perceber uma perda do humor na tradução dos clássicos, tanto Woolf quanto Martins percebem que a tradução é a ferramenta com a qual se opõem tempos diferentes. Martins afirma que o projeto artístico de Woolf parte de “inventar uma sintaxe poética capaz de insurgências intempestivas sobre a ordem hostil que reconhecia na língua e na literatura de seu tempo” (p. 73). Assim, a questão do tempo é vista tanto como uma noção de contemporaneidade (a partir do momento que as obras trazem consigo

características de seu próprio tempo de produção) quanto como uma noção de estilo narrativo, já que a própria Woolf distorce a noção de tempo em suas obras ficcionais para indicar uma percepção diferente da passagem do tempo na modernidade.

Lauro Amorim (2017), assim como Helena Martins (2017), também pensa a questão do tempo que distancia uma obra de sua tradução, porém conduz sua pesquisa a partir de questionamentos do impacto dessa passagem temporal na tradução de autobiografias. Nesse caso, o tempo é apresentado como questão de duas maneiras diferentes: a primeira é que como gênero, a autobiografia já propõe uma temporalidade própria, já que ela aceita que o que é dito é a verdade do momento em que o autor escreve a obra, não necessariamente do momento em que viveu determinada experiência — uma relação que envolve a noção de memória e de um tempo emocional; a segunda é que normalmente a publicação de uma autobiografia é feita por autores que já são célebres de alguma forma e, portanto, é posterior à publicação de outros livros ou a outros grandes acontecimentos da vida daquela pessoa — o tempo aqui mencionado se refere à recepção da obra, que atinge o público depois de determinadas percepções já terem sido feitas. Com a tradução dessas obras (e Amorim usa como exemplo as autobiografias de Richard Wright e Maya Angelou), se faz ainda outra relação temporal, dessa vez relacionada com o tempo que separa a obra e a tradução (considerando, portanto, os acontecimentos desse tempo). O tempo histórico também é uma noção presente no artigo.

Por fim, Barbara Cassin (2017) discute a noção de acidente de forma comparativa entre Aristóteles e Traduições Assistidas por Computador (TAC), mostrando aspectos que diferem e que se mantêm ao longo do tempo e utilizando o tempo como ponto de partida para discutir filosoficamente noções de sinonímia e homonímia. O acidente é em si uma noção temporal — já que lida com a noção de frequência e imprevisibilidade.

### 3. CONCLUSÕES

Falando-se de aspectos práticos, a pesquisa mostra que, com a utilização dos métodos simples de busca escolhidos para esse projeto, há uma dificuldade grande de se identificar textos que discorram sobre a relação entre tempo e tradução, em grande parte por uma falta de inclusão da palavra “tempo” como palavra-chave das pesquisas. Isso cria uma dificuldade para se encontrar referências diretas ao assunto, indicando que a discussão sobre a relação tempo-tradução não costuma acontecer nesse grau de explicitação. Além disso, por se tratar de um tema que apresenta, conforme exemplificado no artigo, diversas figurações, nem sempre é fácil identificá-las — e essas figurações nem sempre são ressaltadas pelos pesquisadores nos títulos ou nas palavras-chave. É possível acreditar que o método aqui utilizado foi capaz de identificar parte da pesquisa produzida sobre o tema e que uma metodologia diferente possa chegar a resultados diferentes.

As dificuldades práticas encontradas e o pequeno número de resultados reafirmam a hipótese da existência de um número pequeno de estudos sobre o tema. O fato de que apenas 48 textos foram identificados como reflexão direta ou indireta sobre o tempo e a tradução em um universo aproximado de 1200 textos<sup>5</sup> pesquisados mostra também que o tempo é uma dimensão ainda tratada de modo lateral na pesquisa contemporânea brasileira sobre tradução.

Perante os resultados apresentados, será possível, em trabalhos futuros, aprofundar a discussão sobre o tema, debatendo com mais profundidade os assuntos apresentados pelos autores e que fizeram parte do *corpus*.

Ainda assim, falar de tradução é, para os pesquisadores aqui apresentados, falar

---

<sup>5</sup> Número composto da estimativa de artigos publicados nas revistas acadêmicas que serviram de base para essa pesquisa.

também sobre o tempo. Um tempo que se configura de diferentes formas e parte de diferentes motivações. Um tempo que por vezes se forma como memória, sobrevivência, contemporâneo, história, retradução e contratempo. Um tempo que, por vezes, se mostra discreto, por outras, dominante. Mas um tempo que, de qualquer forma, se mostra inevitável.

## REFERÊNCIAS

ALFARO, Carolina; DIAS, Maria Carmelita Pádua. “Tradução Automática: Uma Ferramenta de Auxílio ao Tradutor.” In *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 369-390, jan./jun. 1998.

AMORIM, Lauro Maia. “O tempo e o (e)vento: efeitos do tempo e do vento das mudanças em traduções de autobiografias de escritores afro-americanos.” In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 84-108, jan./jun. 2017.

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra; SILVA, Célia Nunes. “O efeito pigmaleão: Bernard Shaw e as releituras de Os Simpsons”. In *Cadernos de Tradução*: Florianópolis, n. 33, 2014.

ANTELO, Raul. “A tradução infinita”. In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 183-202, jan./jun. 2017.

ARAUJO, Luiza Aparecida de. *Por que os computadores não são capazes de traduzir?: uma resposta a partir de uma concepção pós-estruturalista de tradução*. Banco de teses e dissertações da Unicamp, 1993. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269631>>. Acesso em: 13 mai. 2018.

BARBOSA, Maria Aparecida. “Princesa Brambilla — imagens/texto.” In *Cadernos de Tradução*: Florianópolis, n.1, 2016.

BELLOS, David. *Is that a fish in your ear?* Londres: Penguin Books, 2012.

BENJAMIN, Walter. “A Tarefa do Tradutor.” In *Clássicos da Teoria da Tradução*. HEIDERMAN (org.). Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

BINES, Rosana Kohl. “Contratempos de infância e morte.” In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 24-34, jan./jun. 2017.

BOHUNOVSKY, Ruth. “A (im)possibilidade da “invisibilidade” do tradutor e da sua “fidelidade”: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução.” In *Cadernos de Tradução*: Florianópolis, 2001.



BRANDINI, Laura Taddei. "Roland Barthes no Brasil, via traduções." In *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 34, n. 2, p. 120-141, jul./dez. 2014.

CARDOZO, Mauricio Mendonça; VERAS, Viviane. "Tempo e tradução: apresentação." In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 03-08, jan./jun. 2017.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. "Da morte, da vida e dos tempos de morte e de vida da tradução." In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 46-59, jan./jun. 2017.

\_\_\_\_\_. "Tradução como prática e crítica de uma razão relacional." In *Cadernos de Tradução*: Florianópolis, Edição Especial, 2016.

CARNEIRO, Márcio de Carvalho; LEAL, Izabela Guimarães Guerra. "A poesia nas obras da origem: Haroldo de Campos e a tradução de Bere'Shith." In *Belas Infiéis*, v. 5, n. 1, p. 197-210, 2016.

CASSIN, Barbara. Acidente/Acidente de trânsito de Aristóteles à TAC. In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 203-216, jan./jun. 2017.

CRÉPON, Marc. "A tradução entre as culturas." In *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 36, n. 2, p. 254-289, maio/ago. 2016.

FALEIROS, Álvaro. "Os tempos de Mallarmé nas antologias brasileiras de poesia traduzida." In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 143-163, jan./jun. 2017.

FERNANDES MOREIRA, Omar Rodovalho. "*Dubliners*" / "*Dublinenses*": retraduzir James Joyce. Banco de teses e dissertações da Unicamp, 2013. Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269967>>. Acesso em 13 mai. 2018.

FERREIRA, Alice Maria Araújo; ROSSI, Ana Helena. "Antropofagia, mestiçagem e estranhamento: tradução em (dis)curso." In *Cadernos de Tradução*: Florianópolis, n. 31, 2014.

GONÇALVES, Davi Silva. "Translation and Evolution: The Historical Transmission of Culture through Artificial Selection." In *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 35, n. 2, p. 14-40, jul./dez. 2015.

\_\_\_\_\_. "Tradução comentada do ato III da peça *Savages*, de Christopher Hampton, 1974: literatura traduzida como reminiscência histórica." In *Belas Infiéis*: Brasília, v. 5, n. 3, 2016.

GROSSEGESSE, Orlando. "Identidades cruzadas: história do cerco de Lisboa e Geschichte Der Belagerung Von Lissabon." In *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 35, n. especial 1, p. 109-145, jan./jun. 2015.

KAHN, Robert. "Benjamin leitor de Proust." In *Alea*: Rio de Janeiro, vol.14 n. 1, 2012.

LAGES, Susana Kampff; SAAVEDRA, Mônica Maria Guimarães; KRETSCHMER, Johannes. "Depois de Babel." In *Cadernos de Tradução*: Florianópolis, n. especial, p. 9-13, jul./dez. 2014.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LAGORIO, Consuelo Alfaro. "Léxico, dicionários e tradução no período colonial hispânico." In *Alea*: Rio de Janeiro, vol. 11, n. 2, 2009.

MARTINS, Helena Franco. "Tempos e línguas em trânsito na escrita de Virginia Woolf." In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 73-83, jan./jun. 2017.

MORAES, Marcelo Jacques. "Envelhecimento e esquecimento, contratempos da tradução (com Walter Benjamin e Marcel Proust)." In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 35-45, jan./jun. 2017.

NASCIMENTO, Evandro. "O tempo e o espaço da tradução." In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 123-142, jan./jun. 2017.

NOBREGA, Thelma Medice. *On the road e pé na estrada: os caminhos do imaginário em tradução*. Banco de teses e dissertações da Unicamp, 1991. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000034078&opt=4>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. "A contribuição de filósofos judaicos para a ética do traduzir na contemporaneidade." In *Revista Letras*, Curitiba, n. 85, p. 151-161, jan./jun. 2012.

OLIVEIRA, Thiago Mattos de. "Yves Gambier, teórico da retradução." In *Rónai Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*: Juiz de Fora, n. 1, 2014.

PESSOA, Davi Carneiro. "A escritura anacrônica de Clarice Lispector: tarefa de traduzibilidade." In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 109-122, jan./jun. 2017.

PROTÁSIO, Luís Fernando. *A tradução original*. Banco de teses e dissertações da Unicamp, 2013. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000907790&opt=4>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

REIS MENDES, Mariana. "A tradução jornalística do *impeachment* de Dilma Rousseff na mídia internacional." In *Belas Infêis*: Brasília, v. 5, n. 2, 2016.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. Espírito Santo: Unesp, 1999.

\_\_\_\_\_. *Tradução e diferença: uma proposta de desconstrução da noção de equivalência em Catford, Nida, Lefevere e Toury*. Banco de teses e dissertações da Unicamp, 1998. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000126205&opt=4>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

ROMÃO, Tito Lívio Cruz. "Fraseologias zoonímicas relativas a peixes, cetáceos e crustáceos: um estudo comparativo entre o português do Brasil e o alemão." In *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 222-224, jan./jun. 2013.

SANTANA, Vanete Dutra. *O tradutor como auto: transformação e sobre-vida do "original"*. Banco de teses e dissertações da Unicamp, 2001. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269588>>. Acesso em: 13 mai. 2018.

SCHNEIDER, Graziela. "Primavera em fialta": (re)ler, (re)traduzir, (re)escrever com Nabókov." In *Belas Infiéis*: Brasília, v. 2, n.1, 2013.

SCHÖTTKER, Detlev. "História de vida como história do mundo — Walter Benjamin reescreve A Crônica da Rua dos Pardais, de Wilhelm Raabe." In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 164-182, jan./jun. 2017.

SEDLMAYER, Sabrina. "Além Atlântico: a prática tradutória de Herberto Helder." In *Cadernos de Tradução*: Florianópolis, Edição Especial, 2016.

SISCAR, Marcos. "Poesia no contratempo: Samuel Beckett." In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 09-23, jan./jun. 2017.

SNELL-HORNBY, Mary. "Comunicação na aldeia global: sobre linguagem, tradução e identidade cultural." In *Belas Infiéis*: Brasília, v. 3, n. 1, 2014.

TEIXEIRA, Eloá Catarine Pinto. "Para onde caminha a tradução?" In *Rónai Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*: Juiz de Fora, n. 1, 2014.

VERAS, Viviane. "Marguerite Duras, Lol V. Stein: escrita e tradução em andamento." In *Revista Letras*, Curitiba, n. 95, p. 60-72, jan./jun. 2017.

VIEIRA, Erika Viviane Costa; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. "A última tempestade, uma tradução intersemiótica inserida na contemporaneidade." In *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 73-87, jan./jun. 2000.

VIEIRA, Josalba Ramalho. "Duas Leituras sobre *A Tarefa do Tradutor* de Walter Benjamin." In *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 107-113, jan./jun. 1996.

VILLELA, Adauto Lucio Caetano. *As (in)visibilidades dos tradutores: sombra, vestígio e imagem*. Banco de teses e dissertações da Unicamp, 2001. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000222855&opt=4>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

Recebido em: 15/03/2018

Aceito em: 04/05/2018



PROFESSOR CONVIDADO

GUEST PROFESSOR

## GRAÇA INFINITA NO BRASIL (UMA HISTÓRIA PESSOAL)

### INFINITE JEST IN BRAZIL (A PERSONAL STORY)

Caetano Waldrigues Galindo<sup>1</sup>

**RESUMO:** Pelos olhos de um dos tradutores de sua obra, o texto apresenta um pequeno panorama da recepção da literatura de David Foster Wallace no Brasil, com especial ênfase ao processo de tradução e lançamento de seu romance *Graça Infinita (Infinite Jest)*. Além disso, o texto argumenta em favor da relevância da obra e do pensamento de Wallace para o Brasil dos dias atuais.

Palavras-chave: David Foster Wallace; tradução; ética.

**ABSTRACT:** Through the eyes of one of the translators of his work, this paper aims to present a small panorama of the reception of David Foster Wallace's literature in Brazil, paying special attention to the process of translating and publishing of his novel *Infinite Jest (Graça Infinita)*. Besides that, the paper argues for the relevance of Wallace's body of work, and of his ideas, to contemporary Brazilian society.

Keywords: David Foster Wallace; translation; ethics.

*Uma primeira versão deste texto foi originalmente publicada na revista Polja, na República Sérvia. Aqui ele aparece revisto, ampliado, repensado, sem que no entanto se apague seu destinatário original, motivo de toda essa reflexão: alguém ainda mais distante de mim do que você pode estar. Ou não.*

Talvez o mundo nunca tenha precisado tanto da literatura de David Foster Wallace.

---

<sup>1</sup> UFPR/CNPq.

Eu ao menos, olhando aqui deste meu canto do planeta, vendo um Brasil profundamente dividido, marcado pelo ódio, pela intolerância, por vários tipos de normatividade que se recusam a ver o outro reclamar o direito de ser o que é e de ser como é, posso dizer que nos faz imensa falta um discurso baseado numa tentativa de compassividade, de aceitação, um discurso centrado no legítimo esforço de entender outras pessoas e viver ainda que por poucos minutos segundo os parâmetros e dentro das condições de vida de uma pessoa diferente. Viver efetivamente nessas condições, com o máximo possível de suspensão de uma nossa axiologia solipsista, tão fundamental: o máximo que ainda nos permita enxergar dobrado, em dobro, contrastar.

Ao longo dos últimos treze anos eu vivi uma considerável imersão na obra de Wallace, e tive inclusive a oportunidade de traduzir *Infinite Jest (Graça Infinita)*, seu romance mais conhecido, de 1996, e *The Pale King (O Rei Pálido)*, o romance que ele deixou inacabado, em 2008, e que foi publicado três anos depois. O primeiro deles saiu no Brasil em 2014, e o segundo está em produção (a tradução já foi entregue), e deve sair no ano que vem.

Mas embora essas traduções sejam em grande medida o motivo de eu me ver convidado a conversar aqui com você, tão distante de mim e no entanto aproximado pelo interesse que temos pela obra de um mesmo autor, é claro que meu envolvimento também se deu primeiro como leitor. E, como leitor, fui eu também como que vitimado pelo fascínio despertado pela obra de Wallace.

Em 2005 eu me entreguei à curiosidade e fui finalmente ver o que havia naquele romance de que tanto se falava em círculos que tanto me interessavam. Tende a ser assim, afinal. A palavra que pesa é a dos amigos, daqueles que mais se parecem com você. A “bolha” de que tanto se fala nas redes sociais é apenas uma intensificação da “panelinha”, que por sua vez é mero adensamento do “círculo pessoal”. Cheguei

portanto a *Infinite Jest* seguindo as dicas de gente que era em grande medida como eu, sem nem imaginar que me veria diante de uma das mais radicais experiências de valorização da alteridade que já tiveram lugar na minha vida.

Naquele momento eu queria inclusive uma prova de vida. Queria que Wallace me mostrasse que o romance ainda era relevante. Eu estava no meio da primeira versão da minha tradução do *Ulysses*, de James Joyce (que viria a ser publicada apenas em 2012), e me incomodava a sensação de que os romancistas que se seguiram a Joyce de alguma maneira tiveram que fechar os olhos para as inovações e os questionamentos que o *Ulysses* inaugurava. Ou seja, me incomodava a sensação de que a literatura pós-*Ulysses* era em considerável medida ainda pré-*Ulysses*.

Acho que foi em setembro de 2005 que abri a primeira página de *Infinite Jest*. Nos anos seguintes eu li absolutamente tudo que David Foster Wallace tinha publicado e, pelo menos até uns três anos atrás, quando a produção acadêmica começou a decolar de verdade, ainda podia dizer que também tinha lido tudo que alguém escreveu sobre ele.

Eu li os livros.

Li os textos não recolhidos em livros.

Ouvi gravações de leituras públicas.

Li entrevistas. Ouvi entrevistas. Vi entrevistas.

E o mais estranho (e maior prova da grandeza do autor que fui descobrindo) foi que ao invés de aquele romance me provar que o *Ulysses* podia ser “superado”, o que ele conseguiu foi me fazer perceber no *Ulysses* todo um conjunto de coisas que eu ainda não estava valorizando. *Graça Infinita*, menos que *continuidador* do *Ulysses*, se revelou um irmão necessário da obra irlandesa.

Porque eu comecei a tradução do romance de Joyce como tinha começado sua leitura, anos antes: em busca de inovação formal, de virtuosismo técnico. E é claro que encontrei tudo isso ali (e com sobras). No entanto, acabei saindo de dez anos de

envolvimento com o *Ulysses* com a absoluta convicção de que seu maior impacto na minha vida, e na dos leitores ao longo de quase um século desde sua publicação, terá sido humano, humanista. O *Ulysses*, como costuma notar o poeta brasileiro Paulo Henriques Britto, é provavelmente o único grande livro do modernismo que se constitui como monumento à aceitação, à afirmação, ao tonitruante *sim* que o encerra.

Aquele dado “cômico”, tão central para a obra e tão frequentemente menosprezado, se estende assim e o define como um todo. Não em alguma necessidade de buscar o riso, mas nessa leitura carnavalizada de mundo, realidade, espírito. Nessa leitura sintética, inclusiva, participativa. E o fato é que (apesar de o mundo também inapelavelmente cômico de Wallace ser bem menos ‘otimista’ que o de Joyce, e contar com um inegável elemento trágico), na minha formação como leitor, como tradutor, como *pessoa*, eu simplesmente não consigo separar o processo de aprendizado que vivi com Joyce do processo de aprendizado que vivi com *Infinite Jest*, e com todo o resto da produção de DFW.

Algumas semanas atrás, ainda como consequência do lançamento de *Sim, eu digo sim* (2016), meu *guia* de leitura do *Ulysses*, eu fui convidado a dar um curso na biblioteca municipal de Curitiba, cidade onde nasci e sempre morei. O tema do curso, no entanto, não era apenas o *Ulysses*. Eles queriam que eu falasse da aproximação entre Joyce e Wallace. E foi apenas no processo de preparação daquelas três aulas de três horas (que se sobrepôs ao processo de redação deste texto), que me dei conta da profundidade da relação que esses dois autores estabeleceram na minha vida, na minha carreira, na minha visão de mundo. Mas é óbvio (para mim ao menos é óbvio) que durante esses anos todos ela estava operando como que em segundo plano, determinando e orientando minhas escolhas, minhas leituras e minha produção (meu único livro de contos, por exemplo...).

A eles se juntaram leituras anteriores, agora também reinterpretadas por esse novo paradigma (Wallace detonou uma espécie de efeito cascata na minha leitura de



romances, na minha leitura de mundo) e igualmente ativas na reinterpretação do próprio paradigma; a eles também se juntaram autores e autoras novos que pude descobrir já a partir desse olhar “reformatado”, alterado por esse processo.

O mais curioso, no entanto, é que minha carreira como tradutor literário também se delimita em grande medida por esses dois autores.

Quando me sentei para traduzir a primeira página do *Ulysses*, eu nunca tinha traduzido profissionalmente na vida. Quando publiquei minha versão do romance de Joyce, no entanto, ela já era minha vigésima-quinta tradução. E foi também certamente a repercussão que teve o “meu” *Ulysses* que levou ao convite para traduzir *Infinite Jest*.

Eu entreguei a versão final do *Ulysses* para a editora no final de 2011. No começo de 2012 já estava trabalhando com o maior romance de Wallace. Àquela altura havia considerável expectativa entre os leitores brasileiros. A reputação de Wallace (ao menos entre aqueles que se interessam pela literatura criativa, inventiva) só vinha aumentando, na mesmíssima medida em que uma nova geração de autores começava a ocupar um espaço cada vez maior no cenário editorial: uma geração de escritores que tinham em Wallace uma influência definitiva.

Nomes como os de Sérgio Rodrigues, Joca Reiners Terron, Daniel Pellizzari e Daniel Galera, em entrevistas e em ensaios críticos, vinham ajudando a cimentar a influência de Wallace sobre um leitorado que não necessariamente tivera contato com sua produção. Ao mesmo tempo a produção própria dessa nova geração de romancistas (em geral mais novos que o próprio Wallace) ia ajudando a “acostumar” esse leitorado a uma literatura que, ainda que não fosse derivativa, imitativa, se formava também a partir das preocupações e das abordagens de Wallace.

Os leitores de ficção literária de “alto nível” vinham sendo expostos a Wallace, consciente ou inconscientemente. E, especialmente depois da inevitável (e em alguma medida indesejável) repercussão do suicídio do autor, seu nome foi se tornando uma

espécie de palavra mágica que representava o que de mais novo se podia pensar em matéria de literatura.

Mas outro fato curioso é que em 2008, quando chegou a notícia da morte de Wallace...

(Eu lembro bem. Estava sentado exatamente onde estou sentado agora, escrevendo para você poder ler aí na outra ponta do mundo ocidental. Minha mulher recebeu um e-mail de uma ex-aluna. Corri verificar a veracidade da história na internet. Depois de alguns minutos tentando encontrar informações, depois de alguns minutos torcendo para que a aluna estivesse errada, torcendo que não fosse verdade, eu não consegui fazer nada além de levantar, ir até a sala de casa e passar a próxima hora improvisando, nem lembro que tipo de coisa, no piano desafinado, quase da minha idade, que fica ao lado da janela... música sempre foi a minha tentativa de escapar do caos...).

... ele na verdade não era um autor inédito no Brasil. *Brief Interviews With Hideous Men* (*Breves entrevistas com homens hediondos*, na tradução de José Rubens Siqueira), seu segundo livro de contos, tinha sido lançado aqui em 2005, pela mesma Companhia das Letras, a maior e mais importante editora literária do país. No entanto, por alguma razão (*timing*, “afinação” entre tradutor e tipo de prosa...) aquele lançamento passou muito longe de ter a repercussão que a editora e os fãs de Wallace poderiam esperar.

Eu mesmo, dois meses antes de sua morte, tinha publicado numa revista literária (*Arte & Letra*) uma tradução de seu texto sobre David Lynch.

Só que entre os tributos e lamentos de seus por enquanto poucos leitores no Brasil (houve inclusive a criação de um site, editado por mim, pelos romancistas Pellizzari e Galera e pelo editor André Conti, que em breve seria o responsável pelos

outros lançamentos de Wallace), veio também a quase imediata popularização por aqui de “This is Water”, o hoje famosíssimo discurso de formatura que Wallace pronunciou no Kenyon College ainda em 2005, e que logo depois seria lançado nos Estados Unidos em forma de livro.

Aqui, uma grande revista mensal (*Piauí*) comprou os direitos de tradução, e semanas depois da morte do autor os brasileiros foram apresentados àquele que, até hoje, continua sendo o melhor portão de entrada, a melhor apresentação à “chocante” filosofia de vida e de literatura de Wallace. Em pouquíssimo tempo o texto já estava sendo compartilhado, republicado, retraduzido, adaptado em vídeos no YouTube...

Em questão de meses, Wallace deixou de ser um nome citado apenas entre as pessoas mais interessadas nos rumos da literatura mais-que-contemporânea e passou a ser algo reconhecível...

“Aquele romancista que se matou.”

“O cara do texto dos peixinhos que não sabem o que é água...”

Ainda não estava nem perto de ser o tipo de repercussão que poderíamos desejar, mas era um começo. E, especialmente, do ponto de vista de Conti, era a janela de oportunidade para tentar convencer novamente a editora a se envolver com outros projetos wallaceanos, depois da relativa frustração causada por *Breves Entrevistas...*

Foi assim que Sérgio Rodrigues publicou numa prestigiosa revista literária (*Serrote*) uma seleção de trechos do ensaio “E Unibus Pluram”, talvez a melhor definição do “credo” estético de Wallace. Foi assim que os dois Danieis (Pellizzari e Galera) selecionaram, organizaram, traduziram e publicaram a primeira coleção de ensaios de Wallace no Brasil (*Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*, lançada em 2012).

Dessa maneira, quando se divulgou que finalmente (mais de quinze anos depois de seu lançamento, em 1996), *Infinite Jest* receberia tradução brasileira, e que a tradução ficaria sob responsabilidade de alguém que podia ser um total desconhecido,

mas naquele momento tinha alguma reputação como o recente tradutor do *Ulysses*, tudo funcionou muito bem em termos de geração de expectativas. A editora chegou a me fornecer um espaço no seu blog para eu atualizar os leitores quanto ao andamento do trabalho. A cada quinze dias eu informava quantas páginas já tinha traduzido, e comentava algo a respeito do processo.

Eu não tenho notícia de um processo de tradução recente que tenha sido tão publicamente documentado no Brasil, e que tenha sido cercado de uma expectativa tão palpável. Isso, claro, no mundo da “alta literatura”... Quando, por exemplo, nós chegamos no momento de discutir o título do livro (com suas complicadas ressonâncias shakespearianas), eu e o editor nos vimos sob uma verdadeira chuva das sugestões mais absurdas, bem humoradas, bem intencionadas e disparatadas.

Outro fato que colaborou para essa “tensão” que antecedeu o lançamento do nosso *Graça Infinita*, foi a simultaneidade da tradução do romance em Portugal. Numa situação que há de ser tudo menos estranha para um leitor eslavo, eu posso dizer que os níveis de intercompreensão entre portugueses e brasileiros oscilam demais ao longo de vários eixos. E um deles é o de “formalidade”. Uma entrada da Wikipédia (aliás, só existe uma Wikipédia em português, comum a todos os países que usam a língua) pode ser redigida em Lisboa ou no Rio de Janeiro. O leitor percebe a origem do autor, mas via de regra compreende perfeitamente seu texto. Por outro lado, se eu entregar a um brasileiro a transcrição de uma troca de mensagens de WhatsApp entre dois portugueses, não posso apostar que os significados se mantivessem: as gírias são completamente diferentes, por exemplo. E, como sabe qualquer leitor de romances contemporâneos (e muito especialmente qualquer leitor de Wallace), esses registros menos “formais” da língua são responsáveis por boa parte do tom daquela prosa. Logo, é mais do que seguro afirmar que um leitor brasileiro não conseguiria ler de maneira satisfatória uma tradução lusitana de Wallace. E vice-versa.

Além disso, os dois países costumam negociar em separado a compra de títulos e a publicação de traduções. Estritamente falando, não deveria nem ser possível comprar, no Brasil, a tradução portuguesa de um determinado romance.

Em Portugal, *Infinite Jest* foi traduzido (como *A Piada Infinita*) por uma equipe, pai e filho: Salvato e Vasco Teles de Menezes. Tive oportunidade de trocar e-mails com Vasco (o filho), que de lá para cá se transformou numa conversa mais constante. (Aliás, conversei também, durante a tradução, com o grande Ulrich Blumenbach, tradutor alemão do romance, e pessoa extremamente atenciosa).

Mas, por tudo que se disse acima, a versão portuguesa não deveria chegar ao Brasil. O fato, no entanto, é que chegou. E chegou enquanto a nossa versão ainda estava sendo preparada. Houve interpelações oficiais da editora às livrarias que ofereciam *A Piada Infinita*, e eu cheguei mesmo a receber reclamações de leitores mais desatentos que compraram o livro sem perceber que se tratava de uma edição portuguesa e acharam estranhíssimas as escolhas da tradução!

Uma coisa como essas podia acontecer com um lançamento da série Harry Potter. Podia acontecer com o romance mais recente de Dan Brown. O fato de que estava acontecendo com o complexo, imenso e proibitivamente denso romance de Wallace já dizia muito sobre o *hype*, sobre a curiosidade e até sobre a ansiedade de parte dos leitores no Brasil. *Infinite Jest* estava como que chegando primeiro ao Brasil numa versão “pirata” ...

Via de regra eu trabalho rápido.

A tradução literária é uma atividade que me ocupa as (virtuais) horas vagas, e só pode se manter no meu calendário se for realizada com considerável eficiência. Fora isso, meu ritmo normal de produção já tende a uma certa velocidade. Nada aqui existe de mérito, nem (espero) de demérito. Eu me desinteresso fácil e me desconcentro

rápido. Mas se trabalho num ritmo acelerado, contra prazos e pressas, ganho uma capacidade de concentração mais do que considerável.

Havia a pressão dos leitores.

Havia certo interesse da editora de aproveitar esse interesse para lançar o livro o quanto antes.

Havia aquela tradução portuguesa, que ameaçava esvaziar as primeiras vendas.

E havia o fato de que, se normalmente eu traduzo abrindo a primeira página do livro que me foi encomendado e imediatamente escrevendo uma versão em português (ou seja, sem fazer uma leitura integral prévia, já que entre tradução e pelo menos duas revisões eu vou acabar eliminando essa necessidade, e já que gosto de me manter interessado e curioso pela “trama” enquanto traduzo...), nesse caso a situação era completamente diferente. Eu vinha lendo, relendo, estudando e imaginando possibilidades de produzir uma versão brasileira do experimento linguístico de Wallace há vários anos. Sua impressionante capacidade de gerar aquilo que já chegou a ser chamado de “brain voice” de uma geração, a partir de cacos de oralidade, do discurso constrangedor do mundo corporativo, do vocabulário mais raro e rebuscado, de uma sintaxe ao mesmo tempo complexa e de aparência espontânea... essas marcas já estavam rodando na minha cabeça havia muito tempo. Eu vinha tentando criar um paralelo brasileiro para essa voz: nos emails que escrevia, nos contos que esboçava, em outras traduções.

Eu estava “preparado” para traduzir *Infinite Jest* de uma maneira completamente nova. Nenhum outro livro que eu traduzi tinha sido tão intensamente analisado e esmiuçado antes de eu tentar escrever ao menos uma primeira página. E por isso eu tinha confiança de que daria conta da tarefa em um prazo que a muitos parecia improvável.

Eu tinha doze meses para completar a tradução. Blumenbach, por exemplo, usou seis anos.

(E aqui é necessário mais um parêntese.

Eu teria cumprido o prazo. Mas o fato é que minha mãe morreu em outubro de 2012, depois de quase um mês hospitalizada. Depois disso, levei quase dois meses para retomar a tradução num ritmo minimamente decente.

Esse parêntese é descabido?

Talvez fosse, e eu mesmo provavelmente o considerasse inadequado antes de ter passado por esses anos de imersão em Joyce, em Wallace, no Joyce que Wallace me mostrou, no Wallace que Joyce permitiu. Hoje eu tenho total certeza de que os dois me ajudaram a passar por tudo aquilo, e de que aquela experiência, as semanas no hospital, a ameaça e depois a presença incontornável da morte, a certeza de que tudo que ali possa ter sido dor também se transformou em visão de mundo, em uma parte de mim que me permitiu entender melhor o livro que traduzia, e me fez mais capaz de produzir uma versão dele que disse a mesma verdade em português.

Minha mãe se chamava Iracema, um nome que foi inventado por José de Alencar, romancista brasileiro do século XIX, como anagrama da palavra América. O Novo Mundo. Meu mundo novo, sem ela, foi também o mundo em que eu terminei de me tornar o tradutor de *Infinite Jest*. Também graças a ela.)

Entreguei a tradução em 13 meses.

O livro pôde sair dentro dos prazos previstos, ainda que tivéssemos que contar com mais um atraso de alguns meses, devido ao fato de que preferimos, eu e o André, esperar que Ciça Caropreso, uma das preparadoras de originais da editora com quem tenho maior sintonia, ficasse livre para lidar com o texto de Wallace. Achamos melhor aceitar mais essa demora e dar ao texto uma leitura que sabíamos que ela seria uma das poucas capazes de fazer.

Lidar com literatura “diferente”, ousada, é sempre um risco. E o risco aumenta quando você incorpora à equipe (por mais que a composição da tradução possa ser um trabalho solitário, a publicação da tradução é sempre, e deve mesmo ser, resultado dos esforços de um grupo) alguém que não compreenda as sutilezas daquele projeto. A necessidade, por exemplo, de escrever “errado” em certos momentos, de forçar os limites do seu idioma em outros...

E aguardamos a agenda da Ciça, mesmo que isso levasse a previsão de lançamento lá para o fim de 2014, mais de um ano depois de eu entregar a versão “final”... (pois nesse tempo, além de ela ler toda a tradução, cotejando com o original e sugerindo melhoras, eu ainda pegaria o trabalho dela e releria inteiro, aprovando e comentando cada sugestão... ao longo de 1600 laudas de texto traduzido...)

Mas ainda antes do lançamento houve outro longo processo de escolha, que determinou bastante da fortuna e da recepção do romance no Brasil. A escolha da capa.

Desde o começo o projeto-*Infinite Jest* foi diferente. Em vez da situação normal, em que a editora adquire os direitos de publicação, seleciona um tradutor, consulta sua disponibilidade e encomenda o trabalho, o que havia ali era um projeto pessoal. Desde a primeira visita que fiz à casa do editor André Conti, em 2008, nós ficamos chocados com o quanto nossas bibliotecas se pareciam, e com o espaço que elas dedicavam a David Foster Wallace. Nós já conversamos tanto desde aquele dia que minha memória se transforma numa grande confusão. Mas eu seria quase capaz de jurar que já naquele primeiro dia nós (ambos dados a hipérboles e ambos dados a compromissos solenes!) efetivamente pronunciamos as frases: “vamos publicar o *Ulysses!*” e “vamos traduzir *Infinite Jest!*”.

Aproveitar a repercussão do lançamento de um para alavancar o projeto do outro, portanto, parecia natural. E fiquei acompanhando de perto o processo de convencimento dentro da editora, de elaboração de uma proposta de compra, de



assinatura de contrato. Talvez a tradução acabasse ficando para Daniel Galera, que também acompanhava toda a história. Mas no fundo acho que eu sempre soube que seria minha. E ainda antes de eu entregar a versão final nós começamos (os três, eu Galera e Conti) a pensar em ideias para a capa. E desde muito cedo surgiu o tema da caveira, talvez para compensar a dificuldade de fazer o leitor pensar em *Hamlet* a partir de uma tradução da expressão *Infinite Jest*, que para o leitor anglófono tem grandes chances de evocar imediatamente a cena em que o príncipe da Dinamarca contempla o crânio de Yorick, bobo da corte de sua infância, *a fellow of infinite jest*.

No entanto, nada tinha me preparado (nem mesmo os primeiros estudos que os designers encaminharam para a editora) para a mensagem que recebi em julho de 2014, enquanto participava de uma oficina de tradução literária em Paraty, onde se realiza o maior festival de literatura do Brasil, a FLIP.

O que o anexo da mensagem mostrava era uma projeção, 3D, de uma concepção radical para o livro. Um projeto em apenas duas cores (branco e laranja), que tinha na capa somente uma caveira desenhada em seus contornos, com olhos que vagamente lembravam o símbolo para uma fita de vídeo e a mais leve insinuação de um sorriso. E mais nada. Nada do título do livro, do nome do autor, da marca da editora. Tudo isso estava, claro, na mais do que larga lombada (nossa edição ficou com 1144 páginas). Mas, no que foi o golpe mais original de toda a proposta, o nome do autor e o título do romance estavam também impressos nas bordas das páginas, pintadas com o mesmo laranja da capa.



Estávamos empolgadíssimos. E, na verdade, dada a ansiedade que existia já na internet pela revelação do título e também, nós sabíamos, pela revelação do projeto gráfico do livro, tivemos que nos conter para não revelar a imagem. E não podíamos revelá-la primeiro porque ela ainda precisava ser aprovada pela diretoria da editora, claro, e, segundo, porque logo depois que essa etapa foi vencida (com grande facilidade, na verdade), descobrimos que os representantes de Wallace estavam achando que a escolha da caveira podia ser macabra demais, e podia ser uma espécie de referência à morte do autor.

Escrevi um imenso texto de defesa e explicação da nossa escolha, apontando todos os elementos (a referência tortuosa ao *smiley*, o fato de que a caveira está apenas tracejada, incompleta, o mistério referente ao conteúdo do livro, como no *cartucho* que na trama conteria o filme *Infinite Jest V*, ponto central do enredo), e rapidamente os executores literários de Wallace se convenceram e liberaram a produção. Esta capa, de lá para cá, já repercutiu até fora do Brasil, entre leitores de Wallace e entre designers de livros.

A essa altura, estávamos chegando perto do fim de um processo de mais de um ano e meio de trabalho, e de mais de seis anos desde aquele projeto inicial, na casa de André Conti. O livro foi finalmente lançado no final de novembro de 2014 e, como tinha sido liberado previamente para a crítica, já na semana seguinte recebeu o prêmio de melhor tradução do ano, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Menciono o prêmio porque, primeiro, ele denota a curiosidade da própria crítica especializada, que se apressou para conferir o trabalho a tempo de considerá-lo para um dos prêmios mais importantes do Brasil e, segundo, porque ele representou aquilo que no Brasil se chama de “a cereja do bolo” (apesar de nós quase nunca comermos

cerejas!), o detalhe final que como que sacramentou o estatuto de objeto de desejo do livro que nascia.

Aquele momento, editorialmente, foi a hora exata para o aparecimento de *Graça Infinita* no mercado brasileiro. A primeira impressão se esgotou com uma velocidade que surpreendeu até os editores. As primeiras resenhas apareceram imediatamente. Os primeiros vídeos de *booktubers* (um fenômeno que começava a ganhar importância no Brasil, e que hoje é imenso) vieram já em janeiro de 2015, e não pararam de aparecer. A grande imprensa (os senhores da minha idade e mais velhos que eu), os jovens que se manifestavam em blogs e no YouTube, todos registraram o impacto. Houve eventos de lançamento, passei uma semana em São Paulo (eu moro 400 quilômetros ao sul da sede da editora) para dar um curso para leitores, um curso que teve que ter suas vagas sorteadas, dado o excesso de inscritos.

Eu sinceramente não me lembro de um lançamento de um livro tão complexo, tão bem encaixado dentro dos paradigmas da dita “alta literatura” que tenha sido cercado de tamanha atenção. Houve até quem protestasse quanto ao prêmio da APCA, por supor (sem saber que os críticos receberam o livro antes) que eles nem teriam tido tempo de ler, e estariam apenas embarcando na onda de marketing, no que se chamava de *hype*. Mas o fato é que nas semanas seguintes, durante todo o mês de dezembro na verdade, cheio de lançamentos de títulos comerciais para o Natal, não se podia entrar numa livraria brasileira sem ver aquela caveira laranja, sem ver pilhas daqueles livros que se anunciavam já pelas lombadas, sem saber que *Graça Infinita* finalmente tinha chegado.

E quase imediatamente começaram as perguntas: *mas quando sai The Pale King?*

A essa altura o trabalho com o romance póstumo de Wallace já tinha começado, mas acabou sendo concluído apenas no começo de 2016, e neste momento estamos ouvindo as mesmas perguntas dos leitores, ansiosos pelo lançamento, enquanto a mesma Ciça Caropreso trabalha no documento que entreguei, e enquanto mais uma

crise financeira faz com que o calendário de lançamentos da editora como que emagreça, e retarde um pouco mais o lançamento.

Se, como leitor, Wallace tinha mudado minha trajetória, e tinha efetivamente mudado minha vida e se, como tradutor, o convívio com sua obra foi uma escola definitiva não só durante a realização dessas versões, mas também durante todos os anos em que eu imaginava como seria reproduzir aquela *voz* em português brasileiro, como participante do mundo editorial o lançamento de *Graça Infinita* e, em breve, do seu romance seguinte, foram situações extremamente privilegiadas, em que tive a possibilidade (pretensiosa?) de sentir que, como no caso do *Ulysses*, estava definitivamente ajudando a influenciar a paisagem literária brasileira. E mais ainda, talvez, do que no caso de Joyce, já que Wallace certamente fala de maneira mais direta sobre problemas mais familiares do leitor jovem de hoje.

Para quem não leu o livro, por exemplo, a organização InterLace, criada no mundo distópico de *Graça Infinita*, é praticamente idêntica à Netflix, que surgiria mais de dez anos depois. E o fenômeno do *binge watching* estava também assustadoramente prenunciado nesse romance ainda do século XX.

O romance de Wallace, apesar de já ter mais de vinte anos, continuava espantosamente *contemporâneo*, e continuava capaz de determinar os rumos e as preocupações de uma geração de leitores e (o que é ainda mais penetrante) de escritores, que muitas vezes eram crianças quando o livro foi publicado. Os romancistas que mencionei anteriormente têm hoje entre 38 (Galera) e 55 anos de idade (Rodrigues, que portanto é contemporâneo de Wallace, nascido em 1962). Mas gente como Luísa Geisler, premiadíssima autora de meros 26 anos de idade, que declara que Wallace para ela foi uma influência do tamanho da de Joyce, Tchêkhov e Hemingway, por exemplo, talvez demonstre ainda melhor o peso da presença de DFW no Brasil literário de hoje.

E não apenas entre os criadores. Camila von Holdefer, o nome de maior destaque na crítica literária de sua geração (ela tem 29 anos), publicou já em janeiro de 2015 uma resenha gigantesca de *Graça Infinita* que é certamente um de seus trabalhos mais profundos e mais originais (a própria estrutura do texto tem inspiração wallaceana).

Eu, particularmente, como leitor obsessivo de Wallace (e tradutor ainda não satisfeito: quero tentar fazer *Oblivion*, que talvez seja o melhor de seus livros), de fato acho que essa influência é não apenas benéfica, mas de fato necessária, de várias maneiras.

Posso (poderia) ficar milhares de caracteres falando, por exemplo, do saudável exercício de “legitimação” de formas orais espontâneas da língua “da rua” que Wallace me obriga a realizar como tradutor, e obriga seu leitor a aceitar como parte maior do tecido do romance; e posso falar da dificuldade histórica que a literatura brasileira sempre teve no que se refere a lidar com a língua que efetivamente falamos todo dia, e do efeito que esse “tratamento de choque” wallaceano pode ter sobre criadores, críticos e leitores de romances no país. É claro que isso não se deve apenas a Wallace, e nem apenas a este romance, mas o fato é que esta nova geração de romancistas (em geral formada por pessoas multilíngues, e frequentemente dedicadas elas mesmas à tradução literária) tem lidado com isso de maneira muito melhor do que qualquer uma das que a precederam. E acho que DFW tem, sim, um papel nessa mudança de referência.

Posso, portanto, acreditar que o romance nacional nunca tinha precisado tanto de um romancista quanto precisava de David Foster Wallace no começo do século XXI.

Mas eu comecei este texto dizendo que acho que talvez o mundo nunca tenha precisado tanto da obra de Wallace. E acho ainda mais importante terminá-lo voltando a essa ideia.

*Graça Infinita* saiu no Brasil logo depois do resultado das eleições presidenciais que deram um segundo mandato à presidente Dilma Rousseff, com uma margem estreitíssima de vantagem, que além de tudo mostrava uma nítida divisão do país: Dilma vencia no Norte e no Nordeste (mais pobres) e perdia no Sul e no Sudeste. Sua reeleição e sua posse, em janeiro de 2015, vieram seguidas de protestos que, na esteira das grandes manifestações de 2013 (que ocuparam as ruas do país em protestos contra os gastos na preparação da Copa do Mundo), acabaram culminando em uma das manobras mais baixas da história democrática do Brasil, quando uma presidente eleita foi removida do cargo sem que qualquer ofensa criminal tenha sido comprovada, sendo condenada por deputados e senadores que estavam profundamente envolvidos na desonestidade sistêmica que vinha sendo desmantelada pela maior operação de combate à corrupção que o Brasil (e provavelmente o mundo) já viveu, sendo que vários deles acabaram posteriormente presos e afastados de seu cargo.

Entre fins de 2014 e os dias de hoje (já sob o governo de Michel Temer, o presidente mais impopular do mundo, segundo pesquisa recente), o Brasil vem se dividindo cada vez mais. Uma direita furiosa, cega e surda vem ganhando cada vez mais terreno. Baseada em leituras fundamentalistas da religião, ela pratica abertamente a censura às artes e às manifestações políticas, e seu maior representante, um oficial do exército brasileiro, aparece bem cotado para as eleições presidenciais de 2018. A esquerda está desestruturada. O ex-presidente Lula, seu maior líder desde os anos de 1980, foi condenado por corrupção, está preso, e aparece mesmo assim como maior candidato a um novo mandato.

Populismo.

Acusações de lado a lado.

Violência, hostilidade, preconceito, ódio.

Precisamos de graça infinita.

O Brasil de hoje vive de fato uma distopia. E nessa hora é bom lembrar que se a Netflix pode ter sido renunciada em *Graça Infinita*, o presidente Johnny Gentle (caricatura de Ronald Reagan, claro) também parece antever em considerável medida a imagem de bufão criminosamente irresponsável de um Donald Trump. Grandes criadores, como os profetas, não inventam o mundo que virá. Eles apenas o enxergam antes dos outros, com maior nitidez.

E acima de tudo é bom lembrar que se Wallace pôde ter (sobre mim e sobre tantos outros) uma influência profunda, ela não se limita ao campo da forma e da execução literária.

Valorização da oralidade. Sim. Criação de uma nova complexidade sintática, menos derivada de uma noção sinuosamente proustiana de frase, e mais baseada nos meandros inconclusos do nosso pensamento. Sim. Celebração do incompleto e da densidade de inter-relações na trama. Sim. Uso de um modelo “fractal” para estruturação de uma narrativa mais longa. Sim. Claro.

Mas não terão sido esses os aspectos que mudaram mais incontornavelmente seus leitores. Não serão esses dados que terão gerado a possibilidade de eu, um brasileiro irrelevante, estar aqui conversando com você, num mundo que eu não conheço, sobre alguma coisa tão centralmente importante. Essas coisas mudam livros. Mas o que de fato muda uma literatura são pessoas. E Wallace é um dos autores com maior potencial de mudar pessoas que eu conheço.

(E aqui cabe um novo parêntese: recentemente, depois da publicação original deste texto na Sérvia, vieram novamente à tona as acusações da poeta Mary Karr, modelo mais direto para a Madame Psicose de *Graça Infinita*, que sofreu violento assédio obsessivo de parte de Wallace, depois de uma breve relação com ele. Em grande medida essa nova carga de acusações é mais dirigida a D. T. Max, primeiro

biógrafo de Wallace, e à leviandade com que ele glosa esses eventos e os caracteriza como parte do processo criativo de Wallace.

Houve no entanto quem questionasse, a partir dessas “revelações”, o papel ético de Wallace. Houve quem se perguntasse se sua obra, e sua então questionável ênfase na empatia e na “kindness”, não fica irremediavelmente fragilizada.

Acho que, até para explicitar o meu ponto de vista no todo do texto, vale mencionar que de fato houve, e há, certo culto de um São David [culto que chegou a ser ridicularizado mesmo por Jonathan Franzen, amigo próximo de Wallace]. E esse culto pode ter sofrido um duro golpe ao se ver lembrado do comportamento de Wallace em sua relação com Karr. Mas vale também deixar claro que aquilo a que me refiro aqui tem quase nada a ver com a vida de Wallace. E pode em grande medida ter surgido em sua literatura não como extensão de alguma santidade iluminada, mas como decorrência de sua complicada luta com as piores partes de si próprio. Ele inscreve, afinal, esse relacionamento abusivo no romance. Ele publica logo depois disso um livro centrado em *Homens hediondos*.

Ele, como Tolstói, estava muito longe de ser santo. E especialmente muito longe de ter sido santo a vida toda.

Mas queria, ele como Tolstói, lutar contra os demônios. Mudar. E te fazer pensar em mudar.

Nada disso alivia em um micrograma o fardo que tudo aquilo representou e ainda representa para Karr, por exemplo. E é claro que aquilo pode, e deve, matizar nossa leitura da obra. Mas a obra ainda é uma tentativa de reflexão. Ainda tem que ser lida como tentativa de reflexão, como reflexo não de uma postura no mundo que já exista, no autor ou em qualquer outra pessoa, e nem mesmo como vislumbre de algo que acreditamos que virá a existir, mas como análise da necessidade do processo, da tentativa.)



Poucos outros ficcionistas demonstram tão claramente, com tanta franqueza, que seu projeto maior na literatura é empregar as formas da narrativa para entender melhor o ser humano. Para se entender. Para te entender e te ajudar a se entender. E entender o outro, o mundo a sua volta. A “água” que te cerca o tempo todo, como na parábola dos peixinhos.

Quando me perguntam o que teria sido mais difícil na tradução de *Graça Infinita*, as pessoas sempre esperam que eu cite problemas interlinguísticos. Minha resposta, no entanto, invariavelmente diz que o mais duro de tudo foi viver, por meses e meses a fio, DENTRO da cabeça de viciados, depressivos, miseráveis... ser aquelas pessoas. Traduzir é viver aquelas ideias para que elas possam ser minhas a ponto de convencerem o leitor a fazê-las suas. Traduzir é viver por *dentro* daquelas vozes. E aprender a ser cada um deles.

E pode doer.

Por vezes pode machucar demais.

Mas quando me perguntam qual foi a melhor parte de traduzir *Graça Infinita*, minha resposta é a mesma. Viver aquelas coisas.

E dá-las aos outros.

Aos leitores. Aos romancistas que virão. Às pessoas que precisam tanto de menos ódio. Mais esforço e compreensão, de si mesmas e dos outros.

Pessoas que precisam se lembrar da água.

## REFERÊNCIAS

FRANZEN, Jonathan. “Farther Away”. In *The New Yorker*, 18 de abril de 2011, Nova York.

HOLDEFER, Camila von. “Faniquitos ululantes”. < <http://www.camilavonholdefer.com.br/faniquitos-ululantes-2/>> (acesso em 16 de maio de 2018).

GALINDO, Caetano Waldrigues. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Curitiba: Biblioteca Paraná, 2013.

\_\_\_\_\_. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

JOYCE, James. *Ulysses*. Paris: Shakespeare & Company, 1922.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WALLACE, David Foster. "A aura da ironia" (trechos de "E Unibus Pluram"). Trad. Sérgio Rodrigues. Revista Serrote, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2010.

\_\_\_\_\_. *Breves entrevistas com homens hediondos*. Trad. José R. Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Brief Interviews With Hideous Men*. Nova York: Little, Brown, 1999.

\_\_\_\_\_. "David Lynch não perde a cabeça". Trad. Caetano W. Galindo. In *Arte & Letra*, 2008, Curitiba.

\_\_\_\_\_. "E Unibus Pluram". In *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. Nova York: Little, Brown, 1997.

\_\_\_\_\_. *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*. Trad. Daniel Galera & Daniel Pellizari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Graça Infinita*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. *Infinite Jest*. Nova York: Little, Brown, 1996.

\_\_\_\_\_. "A liberdade de ver os outros" (This is Water). In *Piauí*, 25, outubro de 2008, sem crédito de tradução.

\_\_\_\_\_. *A piada infinita*. Trad. Salvato Teles de Menezes & Vasco Teles de Menezes. Lisboa: Quetzal, 2012.

\_\_\_\_\_. *O rei pálido*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, no prelo.

\_\_\_\_\_. *The Pale King*. Nova York: Little, Brown, 2011.

\_\_\_\_\_. *This Is Water*. Nova York: Little, Brown, 2009.

\_\_\_\_\_. *Unendlicher Spass*. Trad. Ulrich Blumenbach. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 2009.



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' chats... Here, in a new version, adapted once again, it is used for literary confidences.*

Sua principal característica como escritor:

*Acho que não tento enganar o leitor de que sou melhor do que sou. Não por ser uma pessoa virtuosa, mas porque sei que isso é impossível. Se fosse possível, eu o enganaria sem dó.*

A qualidade que você mais admira em um escritor:

*O poder de criar imagens originais e reveladoras que nos libertam da claustrofobia da realidade cotidiana. Não se trata de fugir da realidade, mas de ir mais fundo nela. Além disso, que afinal é o que importa, a precisão da linguagem. Seja um texto obscuro ou límpido, surrealista ou minimalista, lírico ou cínico, a linguagem tem que ser precisa. Não pode faltar nem sobrar.*

A qualidade que você mais admira em um leitor:

*A capacidade de grifar as melhores linhas de um texto.*

Sua principal aspiração, ainda não realizada, como escritor:

*Escrever uma dúzia de poemas fortes, comoventes e inesquecíveis.*

Sua principal aspiração, já realizada, como escritor:

*Tenho orgulho de alguns poemas que escrevi — isso é o principal. Em segundo lugar, gosto de todos os livros que publiquei (não gosto de tudo o que publiquei, só gosto do que foi parar nos livros). Acho que eles são honestos, têm verdade própria. Sei que fiz o melhor que pude em cada um deles, na época em que foram escritos. Não significa que eu faria tudo do mesmo jeito hoje, é claro que não. O tempo passa e a gente muda. Mas não tenho vergonha de nada.*

Sonho de felicidade, na vida do autor:

*Ver minhas obras completas reunidas em dois volumes, um de prosa e um de poesia, numa edição simples (sem capa dura!), bonita e sem erros. E também voltar duzentos anos depois da minha morte e constatar que ainda estou sendo lido, ou melhor, constatar que agora estou sendo lido e que meus livros estão sendo impressos sem erros, as vírgulas exatamente nos lugares em que eu coloquei, sem nenhum pra trocado por para e vice-versa etc. etc.*

A maior infelicidade, na vida do autor:

*Não conseguir mais escrever. Ou perder aquela esperança, sem ter escrito algo realmente bom, de que o melhor ainda está por vir.*

Dividindo a literatura em nacionalidades... qual país parece ter hoje a literatura  
mais interessante?

*Não acompanho tão de perto assim a produção contemporânea. Leio um livro americano aqui, um argentino ali, um brasileiro, um italiano, um norueguês, um português, e aí volto pros clássicos, que são tantos. Então prefiro não responder essa pergunta. Seria desonesto.*

O que muda ao se ler literatura em língua estrangeira?

*Sou quase monoglota. Minha experiência de leituras em línguas estrangeiras é pobre. Leio muita prosa traduzida, além de muita poesia em espanhol e alguma coisa em inglês, em edições bilíngues. Ou seja, não tenho nada de original para dizer nesse sentido.*

## Um romance preferido?

O vermelho e o negro, *de Stendhal*. Ou o Grande sertão: veredas, *de Guimarães Rosa*. Mas acima dos dois a Odisseia, *de Homero*, que, como Antonio Candido afirmou em algum lugar, pode ser lida tranquilamente como um romance.

## Um poema ou um livro de poemas preferido?

Um poema: “Poema só para Jayme Ovalle”, *de Manuel Bandeira*, ou “Hoy me gusta la vida mucho menos...”, *de Cesar Vallejo*. Um livro: As flores do mal, *de Baudelaire*. Ou a poesia completa *de Rimbaud*. Ou a poesia completa *de Drummond*. Ou a poesia completa *de Manuel Bandeira*. Ou então Folhas de relva, *de Walt Whitman*.

## Na Sala da Justiça dos escritores... qual o seu super-herói?

Capitão Rimbaud. Lírico e implacável. Come pedra e terra e devolve o leitor ao seu estado primitivo de filho do sol.

## Personagens masculinas favoritas na ficção:

Seymour Glass, poeta inventado por J. D. Salinger que aparece em alguns de seus contos. Julien Sorel, o protagonista romântico de O vermelho e o negro, *de Stendhal*. Algum daqueles intelectuais atormentados dos romances de Dostoiévski, como Ivan Karamázov de Os irmãos Karamázov. Macunaíma, nosso pai. Nick Adams, o herói hemingwayniano, sempre ligado ao mundo sensível, que ele ama como se fosse tudo o que existe, embora

*conheça como poucos o horror. O harpista cego de A Casa Verde, de Mario Vargas Llosa, trágico e misterioso. Diadorim, de Grande sertão: veredas.*

Personagens femininas favoritas na ficção:

*Alguna das mulheres nunca ingênuas e sempre fortes dos contos e romances de Machado de Assis, como a Conceição de “Missa do Galo” ou a Capitu de Dom Casmurro. Lady Brett, a heroína de O sol também se levanta, de Hemingway, que na última página do livro diz para Jake, o narrador ferido de guerra, “Poderíamos ter sido tão felizes juntos”, ao que ele responde “É sempre agradável pensar nisso”. A mãe da família Glass, que surge inteira, como num filme 3D, com seu quimono guarda-tudo nas primeiras páginas de Franny & Zooey, de J. D. Salinger. A prostituta do conto “Bola de Sebo”, de Maupassant (ou seja, a Geni de Chico Buarque). A narradora, e muitas vezes personagem, de Lucia Berlin, com seu humor abrangente, sua inteligência inabalável e seu coração generoso — sem dúvida a melhor companhia neste mundo cruel (humor abrangente, inteligência certa e coração generoso). A duquesa Sanseverina de A cartuxa de Parma, de Stendhal — queria que ela fosse uma pessoa real e me amasse. Diadorim de Grande sertão: veredas.*

Um livro que gostaria de ter escrito:

*Poemas humanos, de Cesar Vallejo.*

Trecho preferido de uma obra:

*Uma frase da Temporada no Inferno, de Rimbaud (na tradução de Lêdo Ivo): “E, ao romper da aurora, armados de uma grande paciência, entraremos nas esplêndidas*



*idades.” Ou aquele verso de Bob Dylan: “He not busy being born is busy dying”. Ou esta estrofe de Manuel Bandeira: “O vento varria os meses / E varria os teus sorrisos... / O vento varria tudo! / E a minha vida ficava / Cada vez mais cheia / De tudo”.*

Você está escrevendo agora?

*Estou, sim. Três livros. Um de crônicas. Quero fazer uma trilogia de livros de crônica (já publiquei dois, Ela me dá capim e eu zurro e Perambule). Um de poesia. Estou há oito anos trabalhando nesse livro, que está enorme, com mais de duzentas páginas. E um de poemas em prosa, ou de prosas curtas — não estou preocupado com classificações —, que deve sair em 2019 ou 2020.*

### **Bio-bibliografia resumida**

Fabrizio Corsaletti nasceu em Santo Anastácio, no Oeste Paulista, em 1978, e desde 1997 vive em São Paulo. Formou-se em Letras pela USP e em 2007 publicou, pela Companhia das Letras, o volume *Estudos para o seu corpo*, que reúne seus quatro primeiros livros de poesia: *Movediço* (Labortexto Editorial, 2001), *O sobrevivente* (Hedra, 2003) e os então inéditos *História das demolições* e *Estudos para o seu corpo*. Também é autor dos contos de *King Kong e cervejas* (Companhia das Letras, 2008), da novela *Golpe de ar* (Editora 34, 2009), dos poemas de *Esquimó* (Companhia das Letras, 2010, que recebeu o Prêmio Bravo! de Literatura no mesmo ano), *Quadras paulistanas* (Companhia das Letras, 2013) e *Baladas* (Companhia das Letras, 2016), das crônicas de *Ela me dá capim e eu zurro* (Editora 34, 2014), além dos livros infantis *Zoo* (Hedra, 2005), *Zoo zureta* (Companhia das Letrinhas, 2010) e *Zoo zoado* (Companhia das Letrinhas, 2014). Com Alberto Martins escreveu *Caderno americano* (Luna Parque, 2016), que reúne poemas em prosa dos dois autores sobre a América Latina, e com Samuel Titan Jr. traduziu *20 poemas para ler no bonde*, do argentino Oliverio Girondo

(Editora 34, 2014). Desde 2010 é colunista da Revista *sãopaulo*, do jornal *Folha de S. Paulo*, onde publica quinzenalmente crônicas e poemas.

Fabrizio Corsaletti was born in Santo Anastácio, in the West of São Paulo, in 1978, and since 1997 has lived in São Paulo. He majored in Letters at USP and in 2007 published, by Companhia das Letras, the book *Estudos para o seu corpo*, which gathers his first four poetry books: *Movediço* (Labortexto Editorial, 2001), *O sobrevivente* (Hedra, 2003), the then unpublished *História das demolições* and “*Estudos para o seu corpo*”. He is also the author of the short stories *King Kong e cervejas* (Companhia das Letras, 2008), the novel *Golpe de ar* (Editora 34, 2009), and the poems in *Esquimó* (Companhia das Letras, 2010, which was awarded the Bravo! Literature Prize in the same year), *Quadras paulistanas* (Companhia das Letras, 2013) and *Baladas* (Companhia das Letras, 2016), the chronicles *Ela me dá capim e eu zurro* (Editora 34, 2014), besides the children books *Zoo* (Hedra, 2005), *Zoo zureta* (Companhia das Letrinhas, 2010) and *Zoo zoado* (Companhia das Letrinhas, 2014). Along with Alberto Martins, he wrote *Caderno americano* (Luna Parque, 2016), which gathers prose poems about Latin America written by both authors, and with Samuel Titan Jr. he translated *20 poemas para ler no bonde*, by the Argentinian Oliverio Girondo (Editora 34, 2014). Since 2010 he is a columnist for *sãopaulo*, a supplement of *Folha de S. Paulo*, where, fortnightly, he publishes chronicles and poems.