

# VERSALETE



### **Reitor**

Ricardo Marcelo Fonseca

### **Vice-Reitora**

Graziela Bolzón de Muniz

### **Revista Versalete**

Publicação Semestral do Curso de Letras e da Pós Graduação em Letras da UFPR

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

[prppg.ufpr.br/site/ppgletras/pb/](http://prppg.ufpr.br/site/ppgletras/pb/)

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

### **Editoras**


Janice I. Nodari 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), Cláudia H. Daher (UFPR), Dirce Waltrick do Amarante (UFSC), Helena Martins (PUC-RJ), Isabel C. Jasinski (UFPR), Janice I. Nodari (UFPR), Jeniffer I. A. de Albuquerque (UTFPR), Jonathan Degenève (Université Paris III), Luiz E. Fritoli (UFPR), Luiz M. S. Gardenal (UFPR), Marcelo C. Sandmann (UFPR), María Beatriz Taboada (Universidad Autónoma de Entre Ríos), Marina Legroski (UEPG), Martín Ramos Díaz (Universidad de Quintana Roo), Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), Patrícia de Araújo Rodrigues (UFPR), Paulo Henriques Britto (PUC), Piotr Kilanowski (UFPR), Renata P. de S. Telles (UFPR), Rossana A. Finau (UTFPR), Thiago V. Mariano (UFPR).

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

Adilson C. Batista, Alencar Guth, Alexandre Gil França, Ana B. Braun, Ana Carolina Torquato, Ana Karla Canarinos, André T. Pelinser, André Xavier, Andressa L. M. Medeiros, Annalice del Vecchio de Lima, Anny C. de A. Moreira, Antoniele de C. Luciano, Antonio Gubert, Aracy Bonfim, Aristeu Mazuroski Jr., Arthur Aroha K. da Silva, Áureo L. Guerios Neto, Bárbara del R. Araújo, Bárbara Tanaka, Beatriz C. Souza, Bruna Kindinger, Bruno Vieira, Caetano W. Galindo, Camila D. M. Crestani, Cleber A. Cabral, Daiane Rodrigues, Daniel F. Ribeiro, Daniele Santos, Dankar B. G. de Souza, Dankar B. G. de Souza, Diogo Simão, Dionei Mathias, Eduarda R. D. da Matta, Elianne V. M. Izquierdo, Emanuela Siqueira, Francine F. Osaki, Francisco B. dos Santos, Gabriel Caesar Santos, Giovanni T. Kurz, Guida Bittencourt, Gustavo Vazquez, Hugo Simões, Iamni R. Bezerra, Ilsen M. C. Gareca, Isabela Cim F. de Melo, Janice Inês Nodari, Janina Rodas, Jeanine Javarez, João Paulo da Silva, Josué B. de A. Godinho, Kaio C. Carmona, Kelly C. Miranda, Kleber Kurowski, Letícia P. da Silva, Lídia da Silva, Lielson Zeni, Lohanna Machado, Luciane C. F. N. Moreira, Luis Henrique G. Ferreira, Luiz Guilherme de Oliveira, Márcia Becker, Maria de Fátima O. Bezerra, Maria Fernanda dos Santos, Maria Isabel Bordini, Mariana C. Pinto Marino, Marina Xavier Ferreira, Matheus Barbosa Moraes de Brito, Maurício Resende, Nádia Zirolto, Pâmella P. Negreli, Paoletta Santoro, Patrícia S. Guibes, Phelipe Cerdeira, Raphael P. Lautenschlager, Rebeca P. Queluz, Roberto B. de Menezes, Ricardo Peixoto Pinto, Rodrigo Pereira dos Anjos, Rondinelly G. Medeiros, Sandra M. Stroparo, Selmo Figueiredo, Sérgio Freitas, Suelen A. C. Trevizan, Thais Cons, Thiago Steven, Tiago Ribeiro, Umberto Miele, Vanessa M. P. da Silva.



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

**Volume 9, Número 16, jan.-jun. 2021**

**Revisão e formatação dos textos**

Aliton Dimas Pereira Gomes, Ana Julia Prado Antunes, Caroline Rodrigues Dolinski Antunes, Giuliana Borges Roballo, Glória Letícia Wenceslau Barão Marques, Isabella Boddy da Silva, Lucas V. Vebber Cardenas, Luiz Fernando Huf de Carvalho.

**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, Sandra M. Stroparo, v.9, n.16 (2020). Curitiba, PR: UFPR, 2021.

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. Stroparo, Sandra M.

CDD 20.ed. 400

---

Sirlei do Rocio Gdulla CRB-9ª/985



## APRESENTAÇÃO

Vamos repetir aqui, em parte, nossa última apresentação: desde o n. 15 as coisas pioraram muito em nosso país e não podemos fechar os olhos para o que está acontecendo.

Nossa Universidade está fechada há 16 meses. Continuamos trabalhando, dando aulas, orientando, mas as revistas foram abandonadas pela Capes e pelo CNPq: não há mais editais de apoio a publicações no Brasil, e isso no momento em que se exige, mais que nunca, que os professores publiquem e consigam projeção internacional a partir da divulgação de seus trabalhos e de suas publicações.

Ainda assim, apresentamos aqui um belo conjunto de textos, cobrindo todas as áreas temáticas da revista. Além disso, nosso professor convidado, Guilherme Gontijo Flores, professor, tradutor, poeta, escreveu um texto curioso, múltiplo, em que ética, poesia e tradução se misturam. Já o nosso autor convidado é ninguém menos que Ricardo “Chacal” de Carvalho Duarte, poeta que já fez muito desde o tempo em que foi chamado de poeta Marginal.

E, novamente, não podemos deixar de chorar nossos mortos. No momento em que fechamos esta revista, a situação é a seguinte:

549.501 pessoas mortas no Brasil.

4.172.497 pessoas mortas no mundo.

Chorar esses números não é anulá-los: é lamentar o negacionismo, a incompetência e a corrupção, que colaboraram tanto para a existência de tantas mortes.

Boa leitura. Boa sorte para todos nós.

Janice I. Nodari e Sandra M. Stroparo  
Editoras



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

## SUMÁRIO

### *SUMMARY*

#### ESTUDOS LINGUÍSTICOS *LINGUISTIC STUDIES*

Dispositivo e tecnologia: uma análise dos *Quadrinhos dos anos 10* de André Dahmer.  
*Dispositive and technology: an analyses of Quadrinhos dos anos 10 de André Dahmer.*  
**10** Viviane Lis Mariano Mendes

Deslize de sentido e relações de poder e de verdade: dizeres em alusão ao 31 de março de 1964.  
*Slide of meaning and relations of power and truth: sayings in allusion to March 31, 1964.*  
**26** Maruana Kássia Tischer Seraglio

Diversidade linguística e ensino de inglês: considerações sobre o inglês afro-americano e o Rap e o Hip-hop.  
*Linguistic diversity and English language teaching: remarks on African American English and Rap and Hip-hop.*  
**44** Elisa Mattos

#### ESTUDOS LITERÁRIOS *LITERARY STUDIES*

A reterritorialização do sujeito em *O invasor*, de Marçal Aquino.  
*The reterritorialisation of the subject in O invasor, by Marçal Aquino.*  
**64** Natália Saffiry de Oliveira dos Santos  
Rosana Cristina Zanelatto Santos

Aspectos da narração nos contos de Bernardo Kucinski: o testemunho da ditadura militar brasileira.  
*Narration aspects in Bernardo Kucinski's tales: the testimony of the Brazilian military dictatorship.*  
**83** Alexandre Henrique Silveira

Águas que desenham a história: uma perspectiva sobre o olhar de João Miguel Fernandes Jorge e Mia Couto.

*Waters that design history: a perspective on the view of João Miguel Fernandes Jorge and Mia Couto.*

**98** Ana Carolina dos Santos Linhares

A jagunçagem em algumas obras regionalistas.

*Jagunçagem in some regionalist works.*

**115** Denise de Fátima Lessa Alves

Repensar heróis: a representação das disputas pela posse de terras no Paraná em *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941), de David Carneiro.

*Rethinking heroes: the representation of disputes over Parana's land in O drama da Fazenda Fortaleza (1941), by David Carneiro.*

**133** Jorge Antonio Berndt  
Thiana Nunes Cella

A condição da classe trabalhadora no teatro de Joe Orton.

*The working-class condition in the theatre of Joe Orton.*

**152** Jonathan Renan da Silva Souza

*Cândido*, de Voltaire, e suas aproximações possíveis com as *Etiópicas* de Heliodoro e com o romance grego antigo.

*Voltaire's Candide and its possible similarities with Heliodorus's Aethiopica and ancient Greek novels.*

**172** Francelise Márcia Rompkovski

A busca de uma sociedade africana tradicional e a figura feminina na obra poética de Paula Tavares.

*The search for a traditional African society and the female figure in the poetic work of Paula Tavares.*

**190** Paula Ester Apolônia

Uma crítica às vítimas de violência urbana no conto "Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos".

*A criticism of victims of urban violence in the tale "Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos".*

**205** Júlia Silveira Soares

## ESTUDOS DA TRADUÇÃO

### TRANSLATION STUDIES

Imprensa & tradução: jornais internacionais e nacionais noticiando o teste positivo de Bolsonaro para a Covid-19.

*Journalistic translation: national and international perspectives when Bolsonaro tested positive to Covid-19.*

**224** Elisa Heiermann Quadros  
Luiza Benetti de Lemos Cordeiro  
Sabrina Costa da Silva  
Silvana Ayub Polchlopek



O paratexto prefacial de tradução literária: o caso dos *Hamlets* brasileiros.  
*The prefatory paratext of literary translation: the case of the Brazilian Hamlets.*

**244** Pedro Luís Sala Vieira

*O caçador de pipas* como romance multilíngue: observações sobre a tradução brasileira.  
*The kite runner as a multilingual novel: observations on the Brazilian translation.*

**265** Julia Pinhero Judice Menezes

#### RESENHA

*REVIEW*

O cultivo de memórias ancestrais em *Baaraz Kawau*, de Gustavo Caboco.  
*The cultivation of ancestral memories in Baaraz Kawau, by Gustavo Caboco.*

**285** Thiago Alexandre Correa

#### PROFESSOR CONVIDADO

*GUEST PROFESSOR*

Ética.  
Ethics.

**293** Guilherme Gontijo Flores

#### AUTOR CONVIDADO

*GUEST AUTHOR*

Questionário Proust  
*Proust Questionnaire*

**300** Chacal





ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

*LINGUISTIC STUDIES*

# DISPOSITIVO E TECNOLOGIA: UMA ANÁLISE DOS *QUADRINHOS DOS ANOS 10* DE ANDRÉ DAHMER

## *DISPOSITIVE AND TECHNOLOGY: AN ANALYSIS OF QUADRINHOS DOS ANOS 10 BY ANDRE DAHMER*

Viviane Lis Mariano Mendes<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo analisar, pela perspectiva da Análise do Discurso Foucaultiana, algumas tiras da obra *Quadrinhos dos Anos 10* (2016), do quadrinista André Dahmer. Escolhemos analisar como os objetos tecnológicos, em especial os aparelhos celulares, figuram na obra e quais as relações que os sujeitos estabelecem com eles. Para tanto, utilizamos as noções de discurso e dispositivo de Michel Foucault e a análise da subjetividade neoliberal de Pierre Dardot e Christian Laval.

Palavras-chave: dispositivo; neoliberalismo; Dahmer.

**ABSTRACT:** This study analyzes, from the theoretical point of view of Foucaultian Discourse Analysis, some comics from *Quadrinhos dos Anos 10* (2016), written by the comics writer André Dahmer. Technological objects, especially mobile phones, were chosen to be our focus as for how they figure in the comics and what relationships the subjects establish with them. Michel Foucault's concepts of discourse and dispositive and the Dardot and Laval's analysis of neoliberal subjectivity are brought up to understand those relationships.

Keywords: dispositive; neoliberalism; Dahmer.

### 1. INTRODUÇÃO

Em “A Fábrica do Sujeito Neoliberal”, nono capítulo da obra *A Nova Razão do Mundo*, o filósofo francês Pierre Dardot e o sociólogo de mesma nacionalidade Christian

---

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

Laval se dedicam a analisar como o novo ordenamento econômico mundial, advindo do neoliberalismo, acarretou mudanças sociais que geraram também um novo tipo de sujeito, denominado pelos autores, em sua análise, de *sujeito neoliberal*. Esse novo sujeito está inscrito na lógica empresarial neoliberal e leva as relações humanas a uma reprodução das relações produtivas, fazendo com que os sujeitos implementem em suas vidas pessoais a mesma lógica do mercado, das fábricas e das empresas, conforme se verifica no excerto a seguir:

Diversas técnicas contribuem para a fabricação desse novo sujeito unitário, que chamaremos indiferentemente de “sujeito empresarial”, “sujeito neoliberal” ou, simplesmente, neossujeito. Não estamos mais falando das antigas disciplinas que se destinavam, pela coerção, a adestrar os corpos e a dobrar os espíritos para torná-los mais dóceis — metodologia institucional que se encontrava em crise havia muito tempo. Trata-se agora de governar um ser cuja subjetividade deve estar inteiramente envolvida na atividade que se exige que ele cumpra. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 327).

Conforme a tese defendida pelos autores, os modos de produção e de consumo influenciaram no modo como se dão os processos de constituição das subjetividades. Dessa forma, uma das agências do neoliberalismo foi operar a reorganização psíquica dos sujeitos. Nesse contexto, o trabalho já não tem seu sentido ontológico, ou seja, o trabalho não produz a existência do homem, mas ganha um sentido instrumental, servindo apenas para a produção de mercadoria. Essa alienação do trabalho produz sujeitos cujos desejos são os do mercado:

As novas técnicas da “empresa pessoal” chegam ao cúmulo da alienação ao pretender suprimir qualquer sentimento de alienação: obedecer ao próprio desejo ou ao Outro que fala em voz baixa dentro de nós dá no mesmo. Nesse sentido, a gestão moderna é um governo “lacaniano”: o desejo do sujeito é o desejo do Outro. Desde que o poder moderno se torne o Outro do sujeito. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 327).

Esse novo ordenamento psíquico dos sujeitos altera também as relações de consumo e as coloca cada vez mais ditadas pelas regras do mercado e do marketing. Os sujeitos passam a ter desejos que não dizem respeito ao que eles de fato necessitam, mas, certamente, ao que o mercado deseja que estes desejem. O desejo de si passa a ser o desejo do outro, sendo este outro o mercado. Essa é uma relação de poder, e de dominação:

A subjetivação neoliberal institui cada vez mais explicitamente uma relação de gozo obrigatório com todo outro indivíduo, uma relação que poderíamos chamar também de relação de objetualização. Nesse caso, não se trata simplesmente de transformar o outro em coisa — segundo um mecanismo de “reificação” ou “coisificação”, para retomarmos um tema recorrente da Escola de Frankfurt —, mas de não poder mais conceder ao outro, nem a si mesmo enquanto outro, nada além de seu valor de gozo, isto é sua capacidade de “render” um *plus*. Assim definida, a objetualização apresenta-se sob um triplo registro: os sujeitos, por intermédio das técnicas gerenciais, provam seu ser enquanto “recurso humano” consumido pelas empresas para a produção de lucro; submetidos à norma do desempenho, tomam uns aos outros, na diversidade de suas relações, por objetos que devem ser possuídos, moldados e transformados para melhor alcançar sua própria satisfação; alvo das técnicas de marketing, os sujeitos buscam no consumo das mercadorias um gozo último que se afasta enquanto eles se esfalfam para alcançá-lo.(DARDOT; LAVAL, 2016, p. 321).

É nesse mesmo contexto da subjetividade neoliberal e dos desejos do mercado que estão inscritos os indivíduos expostos na obra do quadrinista André Dahmer, em especial em seu livro *Quadrinhos dos Anos 10*, lançado em 2016, e que ficou em 3º lugar na categoria quadrinhos do Prêmio Jabuti de 2017. Ao longo das 320 páginas de *Quadrinhos dos Anos 10*, dedicadas cada uma a uma tirinha, Dahmer busca sintetizar um pouco da vida moderna, da primeira década do século em que vivemos. O autor tenta destrinchar as complexidades contemporâneas surgidas das novas tecnologias, redes sociais, internet e aparelhos eletrônicos, bem como as novas formas de relações derivadas desses novos elementos, cada vez mais presentes na sociedade moderna.

Neste trabalho, escolhemos analisar a relação dessas subjetividades presentes na obra de Dahmer (2016) com os objetos, mais especificamente com a figuração dos

aparelhos celulares e como eles se tornam um dispositivo ao deixarem de pertencer somente a um campo objetivo e passivo, para se tornarem catalisadores de uma rede de elementos heterogêneos, que tem como um de seus efeitos as próprias subjetividades, produzidas a partir dessas conexões do dispositivo, transformando-se em novos agentes, por sua vez, de ampliação da proliferação das relações de poder e saber instituídas pelo dispositivo.

Buscamos entender, com o auxílio do método foucaultiano de análise, como esse novo sujeito supramencionado interage com esses objetos, ou ainda, verificar a recíproca dessa relação: como esses objetos interagem com esses sujeitos e se os próprios objetos não passam a ter eles mesmos uma certa agência, subtraindo também a localidade agencial costumeiramente atribuída à posição sujeito. Para tratar das relações entre dispositivo, subjetividade e a obra de Dahmer, faremos um breve resumo das noções de dispositivo em Foucault— noções essas que são de decisiva importância para nossos argumentos.

## 2. A NOÇÃO DE DISPOSITIVO

“O jogo de Michel Foucault” é o título de uma entrevista concedida por Foucault a um grupo de psicanalistas e que foi publicada em 1977 no boletim periódico do campo freudiano francês (FOUCAULT, 2014b). Nela, dentre outros assuntos, Foucault é instado a esclarecer sua concepção de dispositivo. A resposta é tripartida e contém termos importantes para a nossa discussão:

i) Um dispositivo é uma reunião (*ensemble*) de elementos heterogêneos, que compreendem discursos, instituições, arranjos arquitetônicos, leis, decisões regulatórias, declarações científicas, proposições filosóficas, morais, filantrópicas etc. Um dispositivo reúne, portanto, elementos discursivos e não discursivos; forma uma rede (*réseau*) entre esses elementos e compõe, com eles, um todo heterogêneo;

ii) Foucault afirma pretender analisar a natureza do liame que o dispositivo estabelece entre esses elementos heterogêneos. Tratar dessa questão é importante, pois permite notar os múltiplos jogos que dispositivos variados interpõem entre seus elementos, que podem, por sua vez, participar de diferentes dispositivos: “[s]endo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição, ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática.” (FOUCAULT, 2010, p. 244).

iii) Dispositivo é uma espécie de formação (*formation*) que responde a uma urgência em um dado momento histórico. Nesse sentido, um dispositivo tem um processo de gênese que responde a um “imperativo estratégico”, que funciona como sua matriz (FOUCAULT, 2010, p. 244).

Desse modo, um dispositivo se define como uma rede (*réseau*) de elementos heterogêneos, cuja gênese se dá a partir de uma urgência, um imperativo, de um dado momento histórico. “Rede” e “Gênese” são, portanto, dois termos medulares na concepção de dispositivo apresentada por Foucault nessa entrevista. O que essas duas expressões podem apontar para o entendimento da noção de dispositivo?

Por um lado, o fato de um dispositivo colocar em rede elementos heterogêneos implica a possibilidade de que esses elementos não constituam, necessariamente, relações entre si. Desse modo, uma rede é sempre a instituição de relações *não necessárias*, do ponto de vista da constituição dos objetos. Ou seja, a existência de uma rede, seu estatuto ontológico, é uma contingência: nada se inscreve no âmago de seus elementos constituintes para que a definam, de modo necessário, de tal ou tal maneira. Na mesma entrevista, Foucault afirma que um dispositivo se constitui e perdura na medida em que é a ligação de dois processos: o processo de sobredeterminação funcional e o processo de preenchimento estratégico perpétuo. O primeiro diz respeito às relações internas de um dispositivo: o modo como seus elementos entram em contato e, em movimentos de ressonância e contradição, replicam-se, ajustam-se, emergem ou

se invisibilizam. O segundo trata da reutilização (*réutilisation*) que o dispositivo promove dos elementos que surgem das novas condições de emergência que ele institui. Foucault cita como exemplo o ambiente delinquente que as prisões criaram como efeito cego, não previsto. Um espaço de filtragem, concentração e profissionalização de práticas ilegais bastante diferente do que havia no século XVIII. Todo o sistema prisional e penal, então, rearranja-se estrategicamente para preencher esse espaço, otimizá-lo e compô-lo para a perpetuação do dispositivo.

Por outro lado, a responsividade que também caracteriza o dispositivo é uma condição *necessária* para sua existência. Como vimos anteriormente, no exemplo das prisões, mesmo os elementos ou espaços emergentes a partir das relações instituídas pelos dispositivos *têm* de receber uma réplica, precisam sofrer um processo de adaptação, conformação, invisibilização, para se religarem ao plano estratégico do dispositivo. Esse aspecto é de grande importância porque, a partir dele, podemos afirmar que não são determinadas relações que necessariamente constituem um dispositivo, mas *a atividade mesma de interpor relações*. Um dispositivo não é a *relação*; é a *atividade* de fazer relacionar. Nesse sentido, se as relações que um dispositivo instaura não são necessárias, mas a própria atividade de colocar em relação é que é necessária, então qualquer relação *pode* dar acesso a um novo dispositivo (FOUCAULT, 2010). Isso nos leva, para tratarmos do dispositivo, a desviar o foco das relações que ele estabelece, para tratar dos elementos que o constituem. Por que um dispositivo operou com um elemento e não outro? Por que, no dispositivo da sexualidade, a genitália recebeu tanta atenção e não outra instância corporal?<sup>2</sup> O foco nos elementos não oblitera as relações. Ao contrário, permite entrever as fissuras dos dispositivos: os ligames, as junções, os nós, as marcas de costura, que sulcam as relações. As relações são as conexões entre os elementos, mas onde essas conexões se instalam? Nos próprios

---

<sup>2</sup> Ver os comentários de Foucault, no primeiro volume da *História da Sexualidade*, sobre a reabsorção dos "prazeres sem fruto" à sexualidade centrada na genitalidade (FOUCAULT, 2014a, p. 40). Ver também: Rabinaw e Dreyfus (1995, p. 186).

elementos, dobrando-os, desarticulando, desfiando; mas também reconstruindo-os, religando, redesenhando.

Uma outra especificidade se adiciona a nossa problemática: vivemos — nós ocidentais do século XXI — em uma sociedade marcada pelas redes. A maioria de nós sempre está envolvida com alguma espécie de conexão, online ou offline, de maneira que, atualmente, as relações não são mais construídas apenas por redes de escalas espaciais e temporais históricas ou multi-elementais. Qualquer indivíduo que possua um único aparelho celular *smartphone* e acesso à internet consegue constituir mais relações que qualquer dispositivo instituído no mundo analógico. O saber sobre a sexualidade, surgido da proliferação dos discursos através das técnicas de confissão, é, hoje, infinitamente maior e complexo, dada a pulverização e a difusão dos instrumentos de captura e cooptação das práticas e dos dizeres. Pelo avanço tecnológico, medições de comportamento ficaram mais refinadas e micrológicas: composição química das emoções, circulação padronizada na cidade, nos espaços públicos e privados; hábitos pessoais mínimos: tempo de permanência, de alimentação, de trabalho; relações interpessoais: possíveis amigos, conhecidos; possíveis interesses, necessidades. A massa de dados é enorme, com cada indivíduo, ou usuário, produzindo voluntariamente uma quantidade inimaginável de informações sobre si mesmo e seus próximos, e divulgando-os aberta e gratuitamente *on* e *offline*. Tudo isso derivado, principalmente, da posse de um único objeto.

Essas novas formas de captura são acompanhadas também de novas formas de subjetivação. Como afirma Gilles Deleuze (2016, p. 365-366), “pertencemos a tais dispositivos e agimos neles”, de maneira que “[e]m todo dispositivo, é preciso distinguir o que somos (o que já nem somos mais) e o que estamos em vias de devir”. A subjetividade é um dos resíduos produzidos pela ação dos dispositivos. Os processos de subjetivação ou assujeitamento ocorrem justamente durante a atividade criativa e inovadora dos dispositivos que marcam “sua capacidade de transformar-se, ou de



fissurar-se já em proveito de um dispositivo do porvir.” (DELEUZE, 2016, p. 365). Os movimentos de sobredeterminação funcional e preenchimento estratégico sedimentam a dispersão dos enunciados, criando a rede capaz de produzir os regimes de verdade, as técnicas de si, o uso dos espaços e dos corpos, curvas de tensão entre saberes, bifurcações e oposições. Sendo assim, um dispositivo nunca é uma totalização unitária do campo de forças, mas uma malha momentaneamente conflitiva e incoerente, coordenada e coesa, fissurada e lisa. Esse desequilíbrio constante do dispositivo é o que permite a emergência de variadas formas de subjetividade e de resistência nas relações de poder.

Tomando esses dois últimos aspectos — o enredamento característico das sociedades ocidentais contemporâneas e a produção de subjetividade oriunda dessas conexões — é possível afirmar que um dispositivo *pode* seconstituir, por exemplo, em escalas muito menores do que os dispositivos que foram analisados por Michel Foucault. É nesse sentido que pretendemos analisar a figuração dos objetos nas tiras de Dahmer: eles parecem introduzir e conformar, frequentemente, novas formas de ser-no-mundo, outras formas de subjetividade, estreitamente atreladas e encadeadas a redes mais amplas, que transpassam instituições governamentais, conglomerados empresariais, campos de administração política, comunicação pública e privada, mercados produtivos e assim por diante. E que também atravessam corpos, formas de visibilidade dos indivíduos, micro organizações, locais de resistência, relações familiares etc.

### 3. ANÁLISE

Nas tiras aqui estudadas, as imagens são tão importantes quanto o texto em si. Por meio de três a quatro quadros, às vezes até menos, elas são capazes de produzir críticas e crônicas das complexidades da vida contemporânea. Frequentemente, lançam

mão do humor por meio da quebra de expectativa, subentendidos e intertextos para lhes agregar sentido.

Podemos observar como Dahmer têm retratado os aparelhos celulares. Em suas tiras, os aparelhos não exercem apenas suas funções precípuas, ou seja, suas funcionalidades objetais destinadas a realizar ligações, acessar à internet, produzir e trocar mensagens e interagir com aplicativos. Os aparelhos passam a afetar o sujeito e o modo mesmo como este produz a si mesmo. Dessa forma, os objetos tornam-se uma instância de subjetivação: não mais um mero ser-aí passivo, que suporta as ações arbitrárias e livres de um sujeito. Essa divisão, sujeito e objeto, é oriunda de uma determinada grade filosófica que compreende o sujeito como algo *anterior* ao campo de relações que chamamos de mundo. Para o idealismo alemão, de Kant a Hegel, mas também, guardadas as devidas diferenças, para as chamadas filosofias da consciência, de Husserl a Sartre, o sujeito é algo prévio às relações que, porventura, possa estabelecer. Como se sabe, as filosofias advindas do estruturalismo e da crítica da metafísica feita por Nietzsche se opuseram veementemente à naturalização e anterioridade da noção de consciência e de sujeito (HABERMAS, 2000). Foucault é herdeiro dessas últimas correntes, posicionando o sujeito como o substrato de um processo que opera em escalas de poder e saber, à revelia dos indivíduos.

Nesse sentido, ao modificarmos nossa compreensão para nos adaptarmos às novas formas de “objetalização”, seguindo a expressão de Dardot e Laval (2016, p. 321), podemos perceber como o caráter objetual dos aparelhos celulares atuais não implica em tomá-los como simples matéria inerte à espera de um sentido mobilizado pelo indivíduo. Ao contrário, eles, os celulares, operam formas de subjetivação que até pouco tempo eram inimagináveis pelo pensamento tradicional da tecnologia: a tecnologia apenas como organização progressiva da instrumentália passiva através da qual os humanos modificavam seu ambiente. É por isso que é possível arriscar uma nova interpretação e qualificar tais objetos como uma forma de materialização

contemporânea dos dispositivos, na medida em que eles se tornam aparato de uma rede de relações, provocando mutações e criações de subjetividade. Os aparelhos de celular alteram a relação sujeito-objeto e modificam o sujeito, transformando não somente o sentido dos termos sujeito e objeto, mas principalmente alterando as relações possíveis entre eles.



FIGURA 1 — (DAHMER, 2016, p. 141).

Na tirinha, o celular é personificado como se fosse um filho que requer cuidados e atenção. As relações que tradicionalmente eram tomadas como tipicamente humanas, agora são reinsertadas em instâncias diferenciais da tecnologia, uma vez que o celular não configura, como dissemos anteriormente, meramente um objeto inerte e passivo. Ao tratar do celular como um humano, o personagem da tira talvez reconheça, de fato, a radicalidade das transformações por que passou a tecnologia, deixando de ser um meio de acesso a um determinado fim, conteúdo ou sentido, para ser o próprio sentido, fim e conteúdo. Não se trata mais de lidar com funcionalidades discretas, com instrumentos passivos, com técnicas de fazer acontecer e produzir, mas de produzir *a partir* das condicionalidades disponibilizadas pela quantidade, qualidade e intensidade das relações que tal objeto é capaz de fazer. Isso altera tudo: não mais o sujeito cujas estruturas transcendentais condicionam o que é possível e impossível de conhecer,

como na filosofia de Kant e de seus pósteros; mas o próprio objeto, cujas funcionalidades constroem o que é possível dizer e fazer.

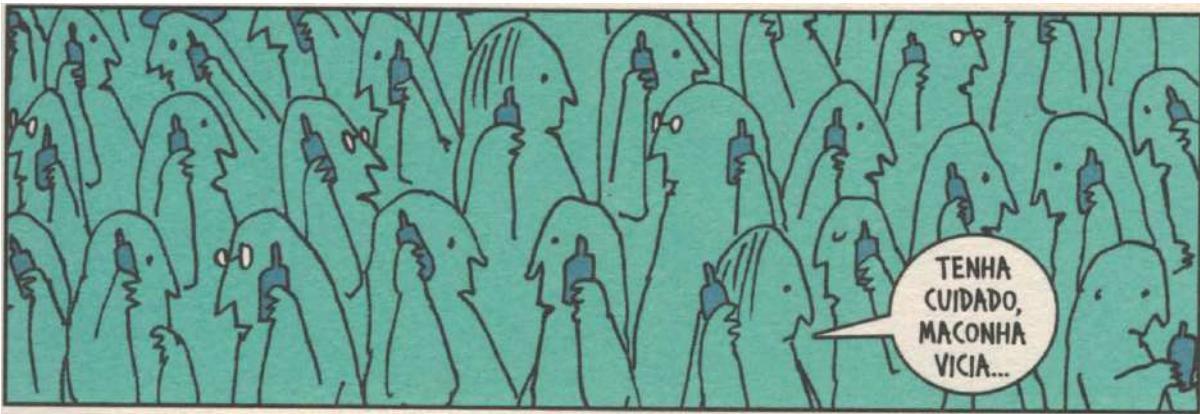


FIGURA 2 — (DAHMER, 2016, p. 64).

É justamente essa constrição do dizer e fazer que aparece na segunda tirinha. Nela, em um único quadro e quatro palavras, o autor consegue fazer uma significativa crítica social, quando sugere a contradição de uma pessoa imersa no uso generalizado e naturalizado do celular alertando outra, por meio do próprio celular, acerca da existência de vício associado à maconha. Tal contradição destaca a ausência de autopercepção característica da compreensão contemporânea de vício como atrelado principalmente a substâncias farmacológicas, negligenciando que o vício é um modo de relação que pode ser estabelecido com quaisquer atividades, objetos ou práticas. Legalmente, o vício é tido como um fator de incapacidade da pessoa, sendo, por vezes, atenuador em casos de infração ou crime, ou mesmo indicador de necessidade de tutela jurídica. Nesse sentido, o vício é uma forma de debilitação do sujeito, no sentido de que restringe ou inviabiliza o exercício saudável das faculdades racionais que lhe foram atribuídas pelas noções de subjetividade e pessoalidade advindas do Iluminismo e do kantismo. Se na primeira tirinha há uma subjetivação do objeto, na segunda o personagem enunciador oblitera as formas de cerceamento injungidas pela

endemicidade da tecnologia, e, sobretudo, naturaliza a condição de constante conectividade de sua sociedade. Além disso, a evidência da normalidade, daquilo que passa despercebido como o resultado de construções, atravessamentos e recalcamientos do contato entre elementos discursivos e não discursivos, torna-se o centro do enunciado: o que é considerado relação viciosa ou relação saudável em uma sociedade dependente e definida pela impossibilidade efetiva de uma vida analógica? O que torna a relação de abuso de consumo de um fármaco mais perniciosa do que o consumo abusivo de dados? Essa distinção depende de uma quantidade dilatada de ditos e não ditos para sustentá-la, para torná-la o verdadeiro, o óbvio. Contudo, a partir de uma pergunta tipicamente foucaultiana, é possível apontar para o início de uma desconstrução arqueogenealógica que nos provoca a remontar aos processos de construção do vício como uma forma de debilidade subjetiva e, mais amplamente, como foi realizada a restrição de seu sentido para o campo dos químicos e das substâncias.



FIGURA 3 — (DAHMER, 2016, p. 248).

Aqui, o aparelho celular aparece no lugar do fruto proibido, em referência alegórica ao mito bíblico do pecado original, que conformaria o destino da humanidade e justificaria seus sofrimentos e injustiças. Nessa analogia, o celular seria um marco e mote da passagem de uma vida plena e de harmonia para uma posterior, de pecado e desarranjo, assim como o fruto proibido o é na tradição cristã. Dessa maneira, o celular

aparece — talvez até como metonímia da tecnologia — como o elemento de desvio do percurso estável e plácido da humanidade. Contudo, note-se: essa forma de representação do aparelho e da tecnologia dá alcances não somente históricos à sua ação, mas, sobretudo, ontológicos. Isso no sentido de que o significado do fruto na tradição cristã se dá pela mudança ocorrida no estatuto do humano quando o casal primitivo o comeu. A ingestão do fruto provocou uma alteração na forma mesma de existência do humano, de modo a ser possível segmentar tanto a história quanto a forma de existência humana em duas eras: uma anterior e outra posterior ao pecado de comer o fruto proibido. Um dos sentidos do celular na boca da serpente, no quarto quadro, é, então, a possibilidade de se segmentar a narrativa da história humana e a qualificação de suas atribuições tradicionais em um antes e um depois do advento dos *smartphones*. O que torna esse objeto, mais uma vez, não apenas suporte de práticas, mas instituidor de ações, configurador de agências, produtor de subjetividades. É importante notar, no entanto, que o celular não é considerado como uma origem única e fundamental da subjetividade moderna neoliberal. Ela é apenas o catalisador de um processo que, devido a uma série de outros processos, tensões, jogos, relações de poder etc., pode emergir como possível em um determinado momento histórico. O celular não é, portanto, a fonte definitiva dos impasses da sociedade neoliberal, mas é uma importante instância de alteração, de desvio, delírio, bifurcação, das práticas conformadas sob o signo da tecnologia.



FIGURA 4 — (DAHMER, 2016, p. 160).

Por fim, na última tirinha por nós selecionada para tratar das relações entre subjetividade, neoliberalismo, sob o fio condutor da noção de dispositivo, temos um diálogo entre pai e filho, em que há, de modo mais incisivo e veemente, uma das múltiplas formas de compreensão do humano produzida contemporaneamente: a transformação do humano em um dado informacional. Essa nova compreensão é cada vez mais relevante devido à crescente massa de informações que os indivíduos contemporâneos produzem não apenas nas redes sociais, mas em quaisquer relações que tenham com o mundo online. Em uma transação bancária, ou na simples visualização ou pesquisa de um determinado produto de consumo, no tempo de permanência em um estabelecimento, uma quantidade cada vez mais ampla de informações é capturada pelos aparelhos celulares e disposta a um sem-número de empresas e multiplicadores que as maximizam e monetarizam. O próprio humano passa, assim, a ser equalizado com as demais formas de informação, passando a ser um dado entre outros no mercado do *big data*.

Um caso notório foi o escândalo envolvendo a eleição do ex-presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, e a campanha pela saída do Reino Unido da União

Europeia, o Brexit, em que uma empresa chamada Cambridge Analytica utilizou de dados e perfis do Facebook para manipular o sufrágio (KAISER, 2019; EMPOLI, 2019). Usuários que não tinham um perfil político definido passaram a ter suas *timelines* saturadas por vídeos de campanha a favor do candidato e da opção pela saída da União Europeia. O resultado foi a eleição de Trump à presidência e a saída do Reino Unido da Confederação Europeia. Esse caso é emblemático sobre como a tecnologia ajudou decisivamente a produzir novas subjetividades e relações em um campo em que, até então, acreditava-se que o mais importante eram as relações estabelecidas por noções como liberdade de expressão, voto livre, livre participação, democracia etc.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As alterações que os modos de produção e de consumo sofreram ao longo da história humana provocam, em consequência, mudanças também no modo em que a subjetividade humana se dá: o advento do neoliberalismo, nas últimas décadas, provocou uma reorganização psíquica dos sujeitos, o que os franceses Laval, sociólogo e Dardot, filósofo, em sua obra *A Fábrica do sujeito neoliberal* denominaram de Sujeito Neoliberal. Essa nova forma subjetiva surgiu a partir do dispositivo da eficácia e da eficiência na utilização dos recursos (inclusive recursos *humanos*), da lógica empresarial, do modelo de autogestão empresarial, e de toda uma série de condições de emergência que levaram à existência desses sujeitos, e não de outros em seu lugar. Essa mudança tem reverberações também nas relações de poder, nos discursos e na economia. Esse novo homem nos leva a remontar a quais processos discursivos e não discursivos o constituíram e quais as transformações e modificações ainda estão ocorrendo ao redor deste.

As histórias em quadrinhos se mostram como um gênero que permite visualizar o campo de tensões, lutas, readaptações, retornos, dispersões que atravessam as



subjetividades emergentes das relações modernas de produção de existência. Por meio de poucas tiras e palavras, Dahmer (2016) consegue tratar temas fortes, polêmicos, angustiantes, com a simplicidade complexa que os desenhos e a arte permitem congregar.

## REFERÊNCIAS

DAHMER, André. *Quadrinhos dos Anos 10*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. "A fábrica do sujeito neoliberal". In DARDOT, P.; LAVAL, C. *A Nova Razão Do Mundo: Ensaio Sobre A Sociedade Neoliberal*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 321-376.

DELEUZE, Gilles. "O que é um dispositivo?" In DELEUZE, G. *Dois Regimes de Loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 359-369.

EMPOLI, Giuliano da. *Os Engenheiros do Caos*. Trad. Arnaldo Bloch. Belo Horizonte: Vestígio, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. e org. Roberto Machado. 3ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2010.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2014a.

\_\_\_\_\_. "O Jogo de Michel Foucault". In FOUCAULT, M. *Ditos & Escritos IX: Genealogia da ética, Subjetividade e Sexualidade*. Organização de Manoel Barros da Mota. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b. p. 44-77.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KAISER, Brittany. *Manipulados: como a Cambridge Analytica e o Facebook invadiram a privacidade de milhões e botaram a democracia em xeque*. Trad. Roberta Karr e Bruno Fiuza. São Paulo: Harper Collins, 2019.

RABINAW, Paul.; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

Recebido em: 22/09/2020

Aceito em: 29/03/2021

# DESLIZE DE SENTIDO E RELAÇÕES DE PODER E DE VERDADE: DIZERES EM ALUSÃO AO 31 DE MARÇO DE 1964

## *SLIDE OF MEANING AND RELATIONS OF POWER AND TRUTH: SAYINGS IN ALLUSION TO MARCH 31, 1964*

Maruana Kássia Tischer Seraglio<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo analisa efeitos de sentido produzidos pela substituição de comemorar por rememorar no pronunciamento do presidente Jair Messias Bolsonaro em 2019, e que se refere à Ordem Alusiva do Dia 31 de março de 1964. As análises têm ancoragem teórico-metodológica na Análise de Discurso francesa. Os resultados indicam que a troca de palavras produz o efeito de sentido de saudade e de admiração do Presidente sobre o período. Ademais, ocorre disputa por uma narrativa que obtenha o discurso da verdade sobre o tema e que, para isso, relações de poder são mobilizadas.

Palavras-chave: ordem alusiva; efeito de sentido; poder; verdade.

**ABSTRACT:** This article analyzes the effect of meaning produced by the replacement of commemorating by remembering in the speech of the President Jair Messias Bolsonaro in 2019, which refers to the Allusive Order of March 31, 1964. The analyses are anchored theoretically and methodologically in the French Discourse Analysis. The results indicate that the exchange of these words produces the effect of meaning of the President's longing and admiration over the period. In addition, there is a dispute for a narrative that obtains the discourse of truth on the subject and, therefore, power relations are mobilized.

Keywords: allusive order; effect of meaning; power; truth.

### 1 COMEÇANDO A CONVERSA

Discutir o período em que os militares estiveram no poder entre 1964 e 1985 no Brasil pode se tornar conflituoso, principalmente por haver duas narrativas principais

---

<sup>1</sup> Mestranda, UFFS, Bolsista CAPES.

disputando o *status* de verdade. Uma dessas narrativas é a de que o país, naquele período, enfrentava uma ameaça comunista que foi eliminada por intervenção de um regime militar e que, após o período necessário, devolveu o poder para os civis. A outra narrativa é a de que ocorreu um golpe para que determinado grupo tomasse o poder no país, promovendo o desenvolvimento de uma ditadura militar que violou em diversos aspectos os direitos humanos. Por consequência, qualquer discurso que envolva uma ou outra narrativa abrange movimentos de análise.

O dia 31 de março de 2019 marcou 55 anos do início do período em que os militares assumiram os maiores cargos políticos no país durante 21 anos. Com a eleição direta, em 2018, de um representante militar na função mais importante em uma democracia, a de presidente, houve questionamentos sobre a possibilidade da volta de um período militar de cunho similar como ao que ocorreu há mais de cinco décadas.

Em seu primeiro ano de mandato e com quantidade significativa de militares ocupando cargos no governo, veio à tona, em meados de março de 2019, qual seria o posicionamento do presidente Jair Messias Bolsonaro na data já mencionada. Respondendo a isso, o porta-voz da Presidência, Otávio Rêgo Barros, afirmou, dias antes da data, que o Presidente não considerava aquele período como uma ditadura militar (defesa da primeira narrativa) e que ele havia autorizado a realização de comemorações devidas, incluindo uma Ordem do Dia (ANEXO I, ao final deste texto) que deveria ser lida nos quartéis.

Contudo, o ato de o Presidente permitir comemorações em relação ao período militar provocou diversas manifestações contrárias por parte da população, órgãos federais e jurídicos, meios de comunicação em massa e políticos, questionando, principalmente, a coerência em se comemorar um período em que civis foram presos, torturados e até mortos por militares (defesa da segunda narrativa). Em resposta, o presidente Bolsonaro, dias antes da data e em evento que visava a comemoração de

211 anos da Justiça Militar, negou ter determinado a comemoração da data, pois segundo ele “não foi comemorar, foi rememorar, rever o que está errado, o que está certo e usar isso para o bem do Brasil no futuro.” (BOLSONARO, 2019, s/p).

Com base nesse pronunciamento do Presidente e na substituição do termo comemorar por rememorar, propõe-se um ensaio que analise os efeitos de sentido produzidos por essa escolha, por meio do conceito de deslize de sentido, pois o sentido não está ligado à palavra em si, à sua literalidade. É a partir da transferência de sentidos “que elementos significantes passam a se confrontar, de modo que se revestem de um sentido” (ORLANDI, 2015, p. 42). Assim, este estudo tem orientação teórico-metodológica na Análise de Discurso — doravante AD — ligada à escola francesa com o autor Michel Foucault. Ademais, a pesquisa faz um movimento metodológico constante entre teorias e análises, a partir do que Verli Petri (2013, p. 42) define como movimento pendular, pois é “no movimento de ir e vir (da teoria para análise e/ou vice-versa) que o pêndulo agita os processos de produção de sentidos sobre o corpus, movimentando a contemplação que estagnaria o analista e, conseqüentemente, o movimento de análise”. Desse modo, a produção de sentidos sobre o material que se analisa é estimulada a partir desse deslocamento, logo, cada análise é singular e contempla a incompletude e a contradição que o movimento constante provoca.

No campo dos estudos discursivos, trabalha-se com a seleção de um corpus — ou mais do que um — para focalizar os objetivos da pesquisa. Assim, os corpora de análise desta pesquisa são: (a) o pronunciamento do Presidente sobre a substituição dos termos anteriormente mencionados; e (b) a Ordem do Dia alusiva ao dia 31 de março de 1964. Após a análise do pronunciamento, são investigadas sequências discursivas — doravante SD — da Ordem Alusiva, nas quais identifica-se uma tentativa de fortalecer o posicionamento do Presidente. Assim, propõe-se pensar os corpora enquanto discursos, como no sentido utilizado por Dominique Maingueneau

(2015, p. 36), pois “as pessoas produzem textos para fazer passar uma mensagem, para exprimir ideias e crenças, para explicar algo, para levar outras pessoas a fazer certas coisas ou a pensar de certa maneira, e assim por diante”. Desse modo, o sentido é construído dentro das fronteiras do discurso, mas mobiliza elementos exteriores, os quais influenciam e mostram-se no discurso.

Nesse percurso analítico, é mobilizado o conceito de deslize de sentido, no qual os textos se remetem uns aos outros, bem como a disputa pela narrativa e pela verdade. Por fim, pensa-se as relações de poder envolvidas e que provocaram a substituição de termos no pronunciamento do Presidente, uma vez que se entende essa substituição não como uma mera troca de termos, mas como uma ação provocada por movimentos de poder advindos de esferas da sociedade exigindo mudanças sobre o tema. Dessa forma, os corpora da pesquisa partem da declaração de Bolsonaro sobre a data e da Ordem Alusiva do Dia, aprovada pelo Presidente.

Com fundamento nos recortes teóricos e metodológicos previamente apresentados, se objetiva esgotar o objeto de análise a partir da cisão teórico-metodológica adotada, visto que “a metodologia da Análise de Discurso existe, mas não para, está em suspenso, em movimento, (de)pendendo como o pêndulo, relativizando os olhares sobre o mesmo objeto” (PETRI, 2013, p. 41-42). Ressalta-se ainda que as investigações realizadas nesta pesquisa acontecem sob um recorte específico e, portanto, promovem um gesto de leitura sobre o objeto de estudo, abrindo novas e futuras possibilidades de análises para outros pesquisadores.

## 2 EFEITOS SOBRE COMEMORAR E REMEMORAR

Para auxiliar na análise dos efeitos de sentido provocados pela substituição da palavra comemorar por rememorar, buscou-se o sentido de ambas em um dicionário. Esse movimento contribui para que, em seguida, seja contraposto com o sentido de

deslize e, mais adiante, com a seleção de palavras utilizadas na Ordem do Dia, documento aprovado pelo Presidente.

De acordo com Eni Orlandi (2015), a metáfora é fundamental na AD, pois nessa área a metáfora não é vista como figura de linguagem, mas como uma palavra tomada por outra. Portanto, a metáfora tem a essência de transferir sentidos, determinando a maneira como as palavras significam, caracterizando o deslize de sentido.

O significado da palavra comemorar corresponde a lembrar de um fato para festejá-lo. Contudo, é interessante notar que, quando se comemora, geralmente se comemora sobre o acontecimento ou sobre o indivíduo pelo qual se sente carinho ou admiração, pois, ao se comemorar, se festeja, e festa é sinônimo de alegria, de felicidade, de celebração. Portanto, comemorar diz respeito a pensar sobre algo (do passado) que se admira e/ou de que se sente falta. Como exemplo, pode-se dizer que celebrar o aniversário de alguém significa comemorar o nascimento, fato do passado de um indivíduo por quem se sente carinho.

Já a segunda palavra aqui analisada, rememorar, corresponde ao sentimento de recordar com nostalgia, escrever ou pensar algo do passado de maneira terna. Esse sentido é sutilmente desigual ao sentido de relembrar, que possui significado de lembrar novamente, trazer novamente à memória, sem a necessidade de haver ternura nesse movimento de pensar sobre o passado. Isso posto, entende-se que, quando alguém diz que lembra de onde morava na infância, pode haver ou não saudade e boas memórias do local. O que é diferente de dizer que se rememora a casa da infância, pois esse movimento demonstra a saudade e a ternura pelo local e pelas memórias do passado.

Partimos da noção foucaultiana sobre discurso, na qual discurso é “um conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação” (FOUCAULT, 2017, p. 131). Assim, o discurso não pode ser pensado como algo inédito do dizer, mas como um discurso que faz parte de uma teia de dizeres, que se repetem e que se

transformam por meio do interdiscurso e da memória. Com base nisso, os sentidos podem ir além daqueles que estão sendo apresentados, pois os sentidos derivam de outras significações, caracterizando o deslocamento, o deslize de sentido.

Para Michel Foucault (2017, p. 146), a análise discursiva tem como princípio a noção de que tudo nem sempre é dito e assim, “estudam-se os enunciados no limite que os separa do que não está dito, na instância que os faz surgirem à exclusão de todos os outros”. Ainda de acordo com o autor francês, devemos perguntar como determinado enunciado apareceu e não outro. Assim, é preciso descobrir o não dito dentro desse discurso, ou seja, se trata

[d]e compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação, de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados, a que pode estar ligado, demonstrar que outras formas de enunciação excluem. (FOUCAULT, 2017, p. 34).

Desse modo, o sentido necessita desse deslize, desse não dito, pois não está ligado à palavra em si, à sua literalidade. É a partir da transferência de sentidos que os elementos se contrastam e se revestem de sentido (ORLANDI, 2015). Logo, palavras iguais podem significar de modos diferentes, porque estão inscritas em formações discursivas diferentes. De acordo com Foucault (2017, p. 142), “a formação discursiva é o sistema enunciativo geral ao qual obedece um grupo de performances verbais [...]. Um enunciado pertence a uma formação discursiva como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo”. Assim, a FD não é formada por um conjunto particular de vocabulário, mas pelo modo ou pela posição ideológica que essa escolha de vocabulário indica, ou seja, que efeitos de sentido essa escolha de vocabulário provoca. Além disso, o não dito contribui para o dito, pois de algum modo, se acrescentam. Sempre há no dito um não dito que se faz necessário. (ORLANDI, 2015).

A análise discursiva, segundo Foucault (2017, p. 34), trata de “estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui”. Assim, o deslize é visto por Foucault (2017) como acontecimento que não pode ser esgotado inteiramente, visto que está articulado à memória e ao acontecimento, e por estar amarrado a discursos anteriores e seguintes. Pensando nesse deslize de sentido, no qual o sentido pode ser outro, a substituição do termo comemorar por rememorar carrega sentidos similares, pois ambos os termos fazem referência a determinado período do passado adicionando carinho, admiração, afeto e saudade. Esse movimento de análise mostra que o sujeito que produz rememorar tem no não dito o sentido de comemorar, pois apresenta afeto e saudade do período de que fala. Isso posto, o pronunciamento do Presidente, enquanto deslize de sentido, demonstra o sentimento e o desejo oculto em (re)memorar um período da história do país.

A escolha dos termos expõe a visão do sujeito sobre o período que se iniciou em 31 de março de 1964. Nessa percepção, o Presidente acredita ter sido um momento que não caracteriza ditadura, mas regime militar, reafirmando seu posicionamento sobre a primeira narrativa e excluindo a segunda que enxerga esse mesmo momento como ditadura militar. Foucault (2017, p. 30) afirma que “tudo o que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio”. Portanto, é interessante notar que se buscou amenizar os efeitos produzidos pela utilização da palavra comemorar, utilizando rememorar, mas o dizer é inscrito em outros dizeres e, no deslize, se retoma novamente o sentido de comemorar.

### 3 (RE)TOMANDO A ORDEM ALUSIVA

A AD, de acordo com Foucault (2017), mostra como os diferentes textos se remetem uns aos outros, pois, entre outros motivos, estão ligados a enunciados



anteriores e posteriores e, ao mesmo tempo, a situações e a consequências que provocam alterações no próprio texto. Assim posto, o pronunciamento do Presidente sobre o 31 de março pode ser visto como dizer ligado à Ordem Alusiva do Dia, pois ambos os discursos se remetem ao mesmo acontecimento. Com base nisso, em seguida, são analisadas duas SD da Ordem Alusiva e que fortalecem o discurso do Presidente, sendo o documento também aprovado por ele.

Ao retomar seu pronunciamento sobre a substituição do termo comemorar por rememorar, o Presidente afirma que o movimento de rememorar aquele período do passado é necessário para “rever o que está errado, o que está certo e usar isso para o bem do Brasil no futuro” (BOLSONARO, 2019, s/p). Ao observarmos a SD1, retirada da Ordem Alusiva, percebemos que o movimento de refletir sobre o tema para auxiliar no futuro do país, destacado pelo Presidente, também é encontrado no documento.

SD1 — Em 1979, um pacto de pacificação foi configurado na Lei da Anistia e viabilizou a transição para uma democracia que se estabeleceu definitiva e enriquecida com os aprendizados daqueles tempos difíceis. As lições aprendidas com a História foram transformadas em ensinamentos para as novas gerações. Como todo processo histórico, o período que se seguiu experimentou avanços. (BRASIL, 2019, s/p).

É interessante notar que, no pronunciamento do Presidente, são usados os termos errado e certo, já na Ordem encontra-se o termo lições. Existe relação entre os termos, pois as lições ficam após o aprendizado dos erros e dos acertos do passado. Portanto, as lições, os erros e os acertos são modificados de modo a tornarem-se ensinamentos para o futuro. Logo, há a presença de um acontecimento carregado tanto de acertos quanto de erros, mas que não os esquecer e rememorar-los contribuirá para que a nação tenha um futuro mais próspero nas gerações que estão por vir.

Como dito no início deste texto, o período de 21 anos, a iniciar em 31 de março de 1964, possui duas narrativas que disputam o *status* de verdade. A ação do Presidente, ao determinar a comemoração ou a rememoração da data, foi entendida

por muitos como discurso de defesa da primeira narrativa — a de que o país passou por um período difícil, em que a solução foi a instalação de um regime militar e não de uma ditadura, buscando defender a democracia do país. Esse discurso da busca da verdade se encontra na Ordem Alusiva, como mostra a SD2.

SD2 — O 31 de Março de 1964 foi um episódio simbólico dessa identificação, dando ensejo ao cumprimento da Constituição Federal de 1946, quando o Congresso Nacional, em 2 de abril, declarou a vacância do cargo de Presidente da República e realizou, no dia 11, a eleição indireta do Presidente Castello Branco, que tomou posse no dia 15. Enxergar o Brasil daquela época em perspectiva histórica nos oferece a oportunidade de constatar a verdade e, principalmente, de exercitar o maior ativo humano — a capacidade de aprender. (BRASIL, 2019, s/p).

Ao tratarmos sobre a noção de verdade, precisamos visitar Foucault (2018a) para entender seu posicionamento sobre o tema. Ao realizar um corte metodológico — não utilizar as noções mobilizadas pelo termo ideologia —, o autor propõe a análise da relação entre verdade e poder e não entre ciência e ideologia (FOUCAULT, 2018a). Segundo o autor, é necessário entender o conceito de verdade como “um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento de enunciados” (FOUCAULT, 2018b, p. 54). Assim, a verdade é o próprio poder e este ocorre sobre o corpo dos sujeitos e não pelo plano da consciência. Com base nesses argumentos, o autor propõe a análise da relação entre verdade e poder, logo, a própria verdade não existe fora ou sem o poder, ela é o próprio poder.

Além disso, a partir de seus estudos, Foucault (2014) identifica um fortalecimento na sociedade por uma vontade de verdade, a começar no século VII, produzindo uma dicotomia entre discursos verdadeiros e discursos falsos. Essa vontade passa por campos como o sistema penal, a medicina, a psiquiatria, a psicologia e a sociologia, fazendo com que a própria lei só pudesse ser autorizada se embasada em um discurso de verdade. Desse modo, ao eleger a verdade e o poder, o autor gera o desenvolvimento e a análise do funcionamento de um dispositivo, o

dispositivo da verdade. Isso porque, a ilusão, a alienação ou a ideologia não dizem respeito à questão política que interessa Foucault (2018b), mas a própria verdade. Assim, não se investiga o discurso para ultrapassá-lo buscando a verdade, mas se analisa os procedimentos de produção de verdade no interior do discurso.

Com suporte nessa discussão, entende-se que a Ordem Alusiva (re)afirma o discurso do Presidente como verdade sobre o acontecimento em questão. Foucault (2014) percebe a vontade de verdade como sistema de exclusão. Nesse sentido, quem detém o discurso possui a narrativa e a vontade da verdade, excluindo outros discursos, desclassificando-os como discursos verdadeiros. A partir disso, a Ordem Alusiva, por ser um documento aprovado pelo Presidente, reforça o posicionamento do governante sobre o acontecimento e sobre a substituição da palavra comemorar por lembrar. Apresenta-se, na Ordem, um discurso que defende a necessidade de (re)lembrar com ternura um período do passado em busca do estabelecimento de um discurso da verdade e do qual emana poder, pois, como afirma Foucault (2014, p. 10), “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar”.

Essa busca pelo discurso da verdade também implica a memória. Após o pronunciamento do Presidente, a Defensoria Pública da União alegou que a ordem de celebração da data se caracterizava como risco de afronta à memória e à verdade. Esse episódio ilustra como o discurso emana poder para conduzir uma narrativa e estabelecê-la como verdade. Foucault (2017, p. 33-34) argumenta que, para entender como apareceu determinado enunciado e não outro, é preciso “descobrir a palavra muda murmurante, inesgotável, que anima do interior a voz que escutamos [...]”. Assim, a começar pelo pronunciamento do Presidente e do porta-voz em lembrar determinado período da história do país — promovendo tantos debates e disputas — e, em seguida, ao aprovar um documento que reafirma seu posicionamento sobre o

momento, contribui-se para a divulgação e a tentativa de estabelecer como verdade a narrativa de que aquele momento é importante para aprender e contribuir para o futuro do país, além de mostrar qual deve ser a verdadeira história divulgada e acreditada pela população.

#### 4 RELAÇÕES DE PODER E PERIGOS DO DISCURSO

O discurso do Presidente pode ser visto pelo viés das relações de poder abordadas por Foucault em *A Ordem do Discurso* (2014). O autor inicia essa aula inaugural informando que não gostaria de entrar na arriscada ordem do discurso. De acordo com ele, “a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos.” (FOUCAULT, 2014, p. 08). Desse modo, é possível pensar como o pronunciamento do Presidente, ao substituir o termo comemorar por rememorar, busca amenizar os impactos de sua declaração, entrando na ordem do discurso. Quando o porta-voz da presidência informou que Bolsonaro havia determinado comemorações devidas sobre a data, além da leitura da Ordem Alusiva, ocorreram movimentos a favor e contra esse posicionamento do Estado.

Para muitos, esse ato foi visto como perigoso, sendo que, inclusive, a decisão foi derrubada pela juíza Ivani Silva da Luz, da 6ª Vara da Justiça Federal do Distrito Federal. Contudo, essa decisão foi cassada pela desembargadora Maria do Carmo Cardoso, corregedora do Tribunal Regional Federal da 1ª Região, liberando as Forças Armadas para realizarem os eventos previstos, provocando disputa de discursos, de poder e de verdade sobre o acontecimento.

Todos esses acontecimentos geraram muita polêmica, e acarretaram a necessidade de um pronunciamento do Presidente. Esse movimento se relaciona com a interdição que faz parte dos procedimentos de exclusão trazidos por Foucault (2014,

p. 09), pois “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”. Afinal, segundo o autor, a política é o principal espaço, entre tantos outros, que está longe de ser transparente ou neutro. Essa interdição apresentada por Foucault (2014) representa a força e o poder que se desenvolve sobre o Presidente, e ocasiona a necessidade de substituir um termo específico por outro para suavizar os impactos. Assim, não é permitido falar qualquer coisa em qualquer situação.

Nesse sentido, o discurso do Presidente sobre o período do regime ou do golpe militar envolve uma questão histórica mal resolvida no Brasil. Foucault (2014) afirma que alguém só entrará na ordem do discurso ao satisfazer certas exigências, pois nem todos os espaços — o autor intitula como regiões — dos discursos são transitáveis e acessíveis. Logo, o Presidente, ao determinar comemorações, se viu frente a essa ordem, na qual os discursos são controlados e selecionados. Ademais, para poder entrar nessa ordem, ele modificou sua declaração, que, mesmo assim, a partir do deslize, se reporta ao mesmo sentido.

Foucault (2014, p. 25) relata que “o novo não está no do que é dito, mas no acontecimento da sua volta”. Trazendo essa reflexão para o texto, é possível refletir que o pronunciamento do Presidente, a determinação em comemorar ou rememorar, não é algo novo para muitos quartéis brasileiros, visto que já se fazia isso, mesmo com proibições, como as da presidente Dilma Rousseff durante seu mandato. Contudo, o que se coloca como novo é o acontecimento em volta desse episódio específico, pois, pela primeira vez, desde o fim do regime/ditadura militar, um (ex)militar ocupa o cargo da presidência. Diante disso, o novo é o acontecimento e as possíveis mudanças que podem ocorrer com a sequência desse ato.

## 5 CONSIDERAÇÕES

Considerando o objetivo de analisar efeitos de sentido produzidos a partir da substituição de palavras — comemorar e rememorar — no pronunciamento do Presidente Bolsonaro, foram abordadas três principais concepções que contribuíram para entender como as relações de poder e de verdade e deslize de sentido se encontram nesse discurso.

Por meio da fundamentação na análise de significado das palavras comemorar e rememorar em conjunto com a noção de deslize de sentido de Foucault (2017), observou-se que ambas se conectam, uma vez que essas palavras se referem ao passado com sentido de ternura, saudade e felicidade. Logo, o movimento do Presidente de substituir o termo comemorar por outro, rememorar, buscou suavizar os efeitos de sua declaração. Contudo, os sentidos se encontram em redes de significações, que se interligam. Portanto, ainda é possível perceber que o sentido de um termo deslizou para o outro, caracterizando o ponto de vista do sujeito enunciator sobre o período.

Com base na identificação e na análise de duas SD retiradas da Ordem Alusiva, foi possível identificar os sentidos que se amarram e que fortalecem o pronunciamento do Presidente. Como tratado no início deste texto, o período de 1964 até 1985 possui duas narrativas em conflito. Os dizeres do Presidente e o documento oficial defendem uma narrativa sobre o período, buscando estabelecê-la como a narrativa verdadeira sobre os fatos, afinal, esse discurso e o poder que emana disso é pelo que se luta (FOUCAULT, 2014).

No terceiro movimento de análise, procurou-se entender os mecanismos de poder envolvidos e que motivaram o Presidente a tentar suavizar os efeitos de sua declaração. Ao se pronunciar sobre e eleger uma narrativa como verdade, ele entrou

em uma ordem do discurso, que, como afirma Foucault (2014), controla e seleciona os discursos. Logo, o dizer do Presidente, para entrar nessa ordem, precisou atender algumas condições e rituais, e pretendeu amenizar a repercussão. Além disso, foi observado que esse discurso não é algo novo, mas sim o acontecimento a sua volta, com a eleição de um presidente militar.

Isso posto, bebendo das noções de Foucault (2014, 2017, 2018a, 2018b), este texto buscou mostrar que mesmo uma aparente simples troca de palavras abrange questões muito complexas relacionadas à disputa por poder e por verdade. Com base na AD, entende-se que cada palavra produz significações que se relacionam com o sujeito de modo muito particular e profundo, mas que são sempre possíveis de se trazer à superfície para análise, reflexão e busca por mudança.

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

## REFERÊNCIAS

BOLSONARO, Jair Messias. “Bolsonaro muda tom e diz que ideia é rememorar, e não comemorar, golpe de 1964.” *Folha de São Paulo*. Matéria escrita por Talita Fernandes. *Folha de São Paulo*, Brasília, 28 de março de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/03/bolsonaro-muda-tom-e-diz-que-ideia-e-rememorar-e-nao-comemorar-golpe-de-1964.shtml>. Acesso em: 13 jun. 2019.

BRASIL. *Ordem do Dia Alusiva ao 31 de Março de 1964*. Ministério da Defesa, 2019. Disponível em: [https://www.eb.mil.br/web/noticias/alusivos-e-ordem-do-dia/-/asset\\_publisher/QKzf8DsobUm1/content/31-de-marco-de-1964-ordem-do-d-1](https://www.eb.mil.br/web/noticias/alusivos-e-ordem-do-dia/-/asset_publisher/QKzf8DsobUm1/content/31-de-marco-de-1964-ordem-do-d-1). Acesso em: 21 mai. 2021.

DICIONÁRIO Informal. *Diferença entre Rememorar e Comemorar*. 2019. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/diferenca-entre/rememorar/comemorar/>. Acesso em: 13 jun. 2019.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber (1926-1984)*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 7ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018a.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Curso no Collège de France (1978). Org., intr., e rev. técnica Roberto Machado. 8ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018b.

MAINGUENAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Trad. Sírio Possenti. 1ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. 12ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

PETRI, Verli. "O funcionamento do movimento pendular próprio às análises discursivas na construção do 'dispositivo experimental' da análise de discurso." In \_\_\_\_\_, V.; DIAS, C. (Orgs.). *Análise de Discurso em Perspectiva: teoria, método e análise*. Santa Maria: UFSM, 2013, p. 39-48.

Recebido em: 26/11/2021

Aceito em: 16/03/2021



## ANEXO I — ORDEM DO DIA

### MINISTÉRIO DA DEFESA

Ordem do Dia Alusiva ao 31 de Março de 1964

Brasília, DF, 31 de março de 2019

As Forças Armadas participam da história da nossa gente, sempre alinhadas com as suas legítimas aspirações. O 31 de Março de 1964 foi um episódio simbólico dessa identificação, dando ensejo ao cumprimento da Constituição Federal de 1946, quando o Congresso Nacional, em 2 de abril, declarou a vacância do cargo de Presidente da República e realizou, no dia 11, a eleição indireta do Presidente Castello Branco, que tomou posse no dia 15.

Enxergar o Brasil daquela época em perspectiva histórica nos oferece a oportunidade de constatar a verdade e, principalmente, de exercitar o maior ativo humano — a capacidade de aprender.

Desde o início da formação da nacionalidade, ainda no período colonial, passando pelos processos de independência, de afirmação da soberania e de consolidação territorial, até a adoção do modelo republicano, o País vivenciou, com maior ou menor nível de conflitos, evolução civilizatória que o trouxe até o alvorecer do Século XX.

O início do século passado representou para a sociedade brasileira o despertar para os fenômenos da industrialização, da urbanização e da modernização, que haviam produzido desequilíbrios de poder, notadamente no continente europeu.

Como resultado do impacto político, econômico e social, a humanidade se viu envolvida na Primeira Guerra Mundial e assistiu ao avanço de ideologias totalitárias, em ambos os extremos do espectro ideológico. Como faces de uma mesma moeda, tanto o comunismo quanto o nazifascismo passaram a constituir as principais ameaças à liberdade e à democracia.

Contra esses radicalismos, o povo brasileiro teve que defender a democracia com seus cidadãos fardados. Em 1935, foram desarticulados os amotinados da Intentona Comunista. Na Segunda Guerra Mundial, foram derrotadas as forças do Eixo, com a participação da Marinha do Brasil, no patrulhamento do Atlântico Sul e Caribe; do Exército Brasileiro, com a Força Expedicionária Brasileira, nos campos de batalha da Itália; e da Força Aérea Brasileira, nos céus europeus.

A geração que empreendeu essa defesa dos ideais de liberdade, com o sacrifício de muitos brasileiros, voltaria a ser testada no pós-guerra. A polarização provocada pela Guerra Fria, entre as democracias e o bloco comunista, afetou todas as regiões do globo, provocando conflitos de natureza revolucionária no continente americano, a partir da década de 1950.

O 31 de março de 1964 estava inserido no ambiente da Guerra Fria, que se refletia pelo mundo e penetrava no País. As famílias no Brasil estavam alarmadas e colocaram-se em marcha. Diante de um cenário de graves convulsões, foi interrompida a escalada em direção ao totalitarismo. As Forças Armadas, atendendo ao clamor da ampla maioria da população e da imprensa brasileira, assumiram o papel de estabilização daquele processo.

Em 1979, um pacto de pacificação foi configurado na Lei da Anistia e viabilizou a transição para uma democracia que se estabeleceu definitiva e enriquecida com os aprendizados daqueles tempos difíceis. As lições aprendidas com a História foram transformadas em ensinamentos para as novas gerações. Como todo processo histórico, o período que se seguiu experimentou avanços.

As Forças Armadas, como instituições brasileiras, acompanharam essas mudanças. Em estrita observância ao regramento democrático, vêm mantendo o foco na sua missão constitucional e subordinadas ao poder constitucional, com o propósito de manter a paz e a estabilidade, para que as pessoas possam construir suas vidas.

Cinquenta e cinco anos passados, a Marinha, o Exército e a Aeronáutica reconhecem o papel desempenhado por aqueles que, ao se depararem com os desafios próprios da época, agiram conforme os anseios da Nação Brasileira. Mais que isso, reafirmam o compromisso com a liberdade e a democracia, pelas quais têm lutado ao longo da História.

FERNANDO AZEVEDO E SILVA

Ministro de Estado da Defesa

ILQUES BARBOSA JUNIOR

Almirante de Esquadra

Comandante da Marinha

Gen Ex EDSON LEAL PUJOL

Comandante do Exército

Ten Brig Ar ANTONIO C. M. BERMUDEZ

Comandante da Aeronáutica

Fonte: Ministério da Defesa (2019).

## DIVERSIDADE LINGUÍSTICA E ENSINO DE INGLÊS: CONSIDERAÇÕES

### SOBRE O INGLÊS AFRO-AMERICANO E O *RAP* E O *HIP-HOP*<sup>1</sup>

#### *LINGUISTIC DIVERSITY AND ENGLISH LANGUAGE TEACHING: REMARKS ON AFRICAN AMERICAN ENGLISH AND RAP AND HIP-HOP*

Elisa Mattos<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho reflete sobre o *African American English* (AAE) como manifestação de diversidade linguística, associando-o ao *rap* e ao *hip-hop*. Após retomar fatores externos e características internas do AAE e temáticas do *rap* e do *hip-hop*, salientando aproximações, o trabalho posiciona ambos como possibilidades de ensino crítico de inglês, considerando as letras de músicas como registro de uso do AAE e como insumo para letramento crítico (MORGAN, 2001; ALIM, 2007).

Palavras-chave: *African American English*; *Rap* e *Hip-Hop*; Ensino de Inglês.

**ABSTRACT:** This paper reflects upon African American English (AAE) as linguistic diversity, associating it with rap and hip-hop. Following a brief review of AAE's external factors and internal features and rap and hip-hop themes, by highlighting points of convergence, this paper places both as possibilities for critical English language teaching, considering song lyrics as records of AAE usage and as source material for critical literacy (MORGAN, 2001; ALIM, 2007).

Keywords: African American English; Rap and Hip-Hop; English Language Teaching.

---

<sup>1</sup> *Hip-hop* e *rap* são comumente usados para se referir ao mesmo tipo de música, posição adotada neste trabalho. No entanto, ressalta-se que o *hip-hop* é um movimento musical e cultural, que abrange o *rap*, fornecendo temas para as músicas de *rap*, frequentemente inspiradas em aspectos da cultura *hip-hop* (KLATSKIN, 2018, p. 33).

<sup>2</sup> Doutoranda, UFMG.

## 1. INTRODUÇÃO

Como toda língua natural, o inglês apresenta diversidade léxico-gramatical, fonético-fonológica e pragmática-discursiva, organizada nas variações diacrônica (ao longo do tempo), diatópica (entre os espaços geográficos), diafásica (entre as situações de comunicação), diastrática (entre os grupos sociais) e diamésica (entre os meios de comunicação). Como resultado de processos sócio-históricos e culturais, essas variações podem ser observadas na interação entre falantes e devem fazer parte do ensino de línguas, como sugere Marcos Bagno (2007).

No ensino de inglês, no entanto, a diversidade linguística tem sido pouco abordada de forma sistemática e crítica<sup>3</sup>, o que pode ser indicativo de uma formação docente superficial (RAJAGOPALAN, 2005) e de políticas linguísticas hegemônicas que visam a atender a interesses neoliberais e neocoloniais de grupos economicamente dominantes, indiretamente se concretizando através de agentes de planejamento linguístico como o material didático ou a reprodução de discursos e mitos referentes a uma suposta superioridade do inglês padrão americano ou britânico (SIQUEIRA, 2012).

Uma possibilidade concreta de valorizar a diversidade linguística do inglês — e de não perpetuar políticas linguísticas discriminatórias — é rever as bases sócio-históricas de usos linguísticos não padrão comumente marginalizados. Para a variedade afrodescendente do inglês americano, foco deste artigo, esse exame envolve um processo crítico e decolonizador, já que as realidades que geraram o inglês afro-americano estão ancoradas na exploração de indivíduos e/ou grupos escravizados, até hoje marginalizados precisamente por processos (neo)coloniais.

---

3 Em estudo exploratório (SÁ, 2017), identificamos ausência de diversidade linguística nas práticas de ensino de inglês e na formação docente de 40 professores entrevistados em Minas Gerais e São Paulo: 87,5% ensinam exclusivamente a variante americana padrão, 57,5% dos quais justificam tal escolha com base em exposição e familiaridade com essa variante, 30% condicionam a escolha ao material didático usado e 55% afirmam não se sentirem preparados para ensinar qualquer outra variante.

Desse modo, o ensino crítico e decolonizador passa pelo entendimento de tensões, opressões e privilégios que se refletem nas práticas de língua(gem). Para José Romão (2014, p. 53), esse ato de decolonizar não se concretiza na "libertação das colônias para criar um estado-nação independente, mas sim [em] um processo de reconhecimento de várias ciências e epistemologias", necessariamente incluindo as práticas e os conhecimentos de grupos minoritarizados, como os indígenas e quilombolas no Brasil e os latinos, afrodescendentes e indígenas nos Estados Unidos. Trata-se, portanto, de conhecer e legitimar saberes e práticas historicamente deixadas às margens da sociedade por meio de processos de apagamento e desvalorização.

Para discutir a diversidade linguística por uma perspectiva crítica, este trabalho se concentra na variedade afrodescendente do inglês, referindo-se ao *rap* e ao *hip-hop* como ferramentas possíveis para o ensino de inglês, considerando suas características e associações com essa variedade da referida língua. Na próxima seção, o inglês afro-americano é abordado, e depois, na terceira seção, o *rap* e o *hip-hop* são aprofundados. A quarta seção aponta para possibilidades de uso do *rap* e do *hip-hop* no ensino de inglês. Por fim, são tecidas algumas considerações acerca do tema aqui tratado.

## 2. O INGLÊS AFRO-AMERICANO

O *African American English* (AAE) pode levar muitos nomes, desde *Black English* a *African-American Vernacular English* (AAVE). Sonja Lanehart e Ayesha Malik (2015) discutem os muitos nomes que essa variedade pode apresentar, elegendo a forma *African American Language* (AAL) por entenderem que esse termo engloba "todas as variações do uso linguístico nas comunidades afro-americanas, reconhecendo as muitas variedades no termo genérico" (LANEHART; MALIK, 2015, p. 03, tradução nossa)<sup>4</sup>. No

---

4 Original: "all variations of language use in African American communities, recognizing that there are many variations within the umbrella term." LANEHART; MALIK, 2015, p. 03).

presente trabalho, optou-se por *African American English (AAE)*<sup>5</sup>, pois o foco é o ensino de inglês, reconhecendo a diversidade que esse idioma apresenta na história e atualmente.

Apesar de indicativa do *status* do inglês afro-americano, a nomenclatura diversa é apenas a ponta do *iceberg* quando se pensa em usos linguísticos. Para compreender melhor esses usos, seja para fins de análise ou descrição linguística ou para o ensino de línguas, é preciso “mergulhar” na cultura-história de seus falantes, buscando entender a força motriz e os processos sócio-históricos que culminaram nas atuais propriedades linguísticas de um idioma ou variedade, neste caso o AAE, considerando aspectos externos e internos à língua. Assim, é preciso “tino investigativo” por parte de quem estuda a língua, visando a examinar esses usos e essas propriedades além da superfície.

Por muito tempo, acreditou-se que a escravização havia apagado todos os traços das línguas e culturas africanas no falar dos negros escravizados e as diferenças de uso da língua nada mais eram do que “imitações imperfeitas e inadequadas da língua e cultura europeias e americanas”, segundo Geneva Smitherman (1994, p. 04, tradução nossa)<sup>6</sup>. Tal crença assimilacionista e etnocêntrica pode explicar o baixo prestígio tradicionalmente associado a essa variedade, ao posicionar as culturas e língua anglo-americanas como superiores, apagando/estigmatizando manifestações linguísticas e culturais que não se encaixam nesse padrão.

No entanto, o AAE não é linguisticamente inferior a qualquer outra variedade inglesa e, de modo geral, traços linguístico-culturais não são simplesmente apagados, mas tendem a se enraizar por meio de contato e/ou assimilação (THOMASON, 2020). Desse modo, e como qualquer outra língua natural, o AAE apresenta regularidades que podem ser explicadas por contato linguístico entre línguas africanas faladas por

---

5 Ressalta-se que o AAE não é falado exclusivamente por afro-americanos (ADGER *et al.*, 2007), e nem todos os afro-americanos falam AAE (TICCO, 2015). Mufwene (2001) oferece uma discussão sobre a nomenclatura.

6 No original: “imperfect and inadequate imitations of European-American language and culture.” (SMITHERMAN, 1994, p. 04).

escravizados e/ou variedades do inglês falado pelos colonos anglo-americanos<sup>7</sup>. A suposta inferioridade do AAE nada mais é do que um construto social que reflete uma visão preconceituosa, não estando relacionada com suas características como sistema linguístico (PULLUM, 1999).

Entre os fatores externos de contato linguístico, pode-se verificar que o AAE também foi influenciado pelo contexto e por interações dos/entre os escravizados no ambiente onde passaram a coexistir forçadamente, impactado por questões como "o tamanho da plantação, a variedade de contatos dos escravos com os brancos, sua ocupação, sua autoimagem, a origem geográfica dos colonos europeus etc." (EWERS, 1995, p. 02, tradução nossa)<sup>8</sup> nos séculos XVII e XVIII, principalmente nas atuais Carolina do Sul e Geórgia (MUFWENE, 2001). Segundo Salikoko Mufwene (2001), a quantidade de negros escravizados, compondo a maioria da população de várias colônias do Sul, é mais um fator de influência, além da fase pré-segregação entre brancos e negros, no século XVII.

## 2.1 Características lexicais

O léxico do AAE organiza-se em dois grandes grupos: i) expressões e palavras usadas por falantes de todas as faixas etárias; e ii) expressões e palavras privilegiadas por uma faixa etária específica, geralmente adolescentes e jovens adultos, como gírias

---

7 Duas hipóteses buscam explicar a gênese do AAE: a) trata-se de um crioulo norte-americano desenvolvido por escravos, que se espalhou pelas colônias e áreas de exploração (RICKFORD, 2015) e b) refere-se a um dialeto inglês derivado da "fala dos brancos do sul [dos EUA] e de variedades linguísticas britânicas" (EWERS, 1995, p. 01). A perspectiva crioula tem sido defendida por Joey Dillard (1972), John Rickford (2015), Smitherman (1977, 2000), Joahn Rickford e Russell Rickford (2000) e Tracey Weldon (2003). A perspectiva dialetal é sustentada por William Labov *et al.* (1968), Edgar Schneider (2015), Shana Poplack (2000) e Shana Poplack e Sali Tagliamonte (2001). Ressalta-se, no entanto, que essas abordagens podem se complementar, como observam Rickford (2015) e Gerard Van Herk (2015).

8 No original: "the size of the plantation, the slaves' range of contact with whites, their occupation, their self-image, the geographical origin of the European colonists etc." (EWERS, 1995, p. 02).



associadas à cultura popular (RICKFORD; RICKFORD, 2000; GREEN, 2002). Sobre o primeiro grupo, John Rickford e Russell Rickford (2000) explicam que "muitas dessas palavras historicamente 'negras' referem-se a aspectos únicos da experiência negra, incluindo atributos físicos, distinções sociais e práticas culturais e tradições dos afro-americanos" (RICKFORD; RICKFORD, 2000, p. 94, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Um exemplo é a palavra *ashy*, que se refere à aparência esbranquiçada ou acinzentada da pele devido à exposição ao vento e/ou ao frio, e é mais evidente em afro-americanos devido à pigmentação mais escura da pele das pessoas negras, como citado em Smitherman (1994). De acordo com Rickford e Rickford (2000) e Lisa Green (2002), essa acepção não é conhecida fora dos círculos interacionais afro-americanos e até o início do século XXI esse sentido do termo ainda não havia sido dicionarizado<sup>10</sup>.

Uma das principais características lexicais do AAE é o uso diferenciado de palavras já existentes no inglês, isto é, o AAE subverte propriedades semânticas para dar novos sentidos a itens lexicais da língua inglesa (GREEN, 2002). Ademais, o AAE, especialmente nas letras de *rap* e *hip-hop*, é empregado como uma força criativa, extremamente suscetível a inovações (MORGAN, 2001). A palavra *haterade*, por exemplo, é uma mescla de Gatorade com o item lexical *hate*, usada em *Here, get some haterade, get ya thirst quenched*, na música *Chun-Li*, de Nicki Minaj (MARA, 2018), e já se encontra dicionarizada.

## 2.2 Características morfossintáticas

Em relação a aspectos sintático-morfológicos, o AAE apresenta regularidades como a chamada *zero copula*, ou a ausência do verbo *be* após pronomes

---

9 Original: "many of these historically 'black' words refer to unique aspects of the black experience, including the physical attributes, social distinctions, and cultural practices and traditions of African Americans." (RICKFORD; RICKFORD, 2000, p. 94).

10 Até a data de submissão do presente trabalho, apenas o dicionário Cambridge online listava essa acepção do termo.

peçoais/sintagmas nominais no presente, como em (1), (2) e (3), a seguir, indicada por  $\emptyset$ , além da não concordância verbo-nominal do presente *be* (PULLUM, 1999; GREEN, 2002), como no exemplo (4), em negrito. Apesar de controversa, a ausência de *be* não é mero acaso, assim como não é ilógica a falta de concordância. Há vários elementos que condicionam a não realização ou a não concordância de *be* em AAE, entre eles restrições fonológicas (LABOV *et al.*, 1968), a função e o tipo do pronome e o contexto imediato (EWERS, 1995).

(1) *Some wan' play young Lauryn like she  $\emptyset$  dumb*(*Lost ones*, Lauryn Hill) (HILL, 1998);

(2) *You  $\emptyset$  just a Black man in this world* (*This is America*, Childish Gambino) (GLOVER, 2018);

(3) *Oh, I get it, huh, they  $\emptyset$  paintin' me out to be the bad guy* (*Chun-Li*, Nicki Minaj) (MARA, 2018);

(4) *We was poorer than the other little kids ... You just working with the scraps you was given* (*Dear Mama*, Tupac Shakur) (SHAKUR, 1994).

Adicionalmente, o AAE apresenta particularidades no uso de marcadores de tempo e aspecto. Por exemplo, *done*, "que enfatiza a completude de uma ação e/ou sua relevância para o presente" (RICKFORD; RICKFORD, 2000, p. 120, tradução nossa)<sup>11</sup>, um dos marcadores mais conhecidos no AAE, funciona de forma similar aos auxiliares *have/has*, como visto em (5). Note-se, no entanto, que *done* não ocorre em negativas, ao contrário de *have/has*, e Rickford e Rickford (2000) explicam que os efeitos de sentido associados a *done* diferenciam-se daqueles de *have/has*; *done* parece indicar intensidade, segundo os autores.

---

11 No original: "[Done,] which emphasizes the completed nature of an action, and/ or its relevance to the present." (RICKFORD; RICKFORD, 2000, p. 120).

(5) *I done put a hundred bands on Zimmerman, shit*(*The Box*, Roddy Ricch) (MOORE JR., 2020).

O AAE também faz uso do verbo *be* em forma invariante para indicar que uma ação é habitual (6) e intensifica *been*, soletrado *BIN*, para se referir a uma ação iniciada e ainda em andamento (RICKFORD; RICKFORD, 2000). *Been* também é usado de forma semelhante a *have/has been*. Outra propriedade do AAE é a ausência de concordância morfosintática na realização verbal da terceira pessoa do singular (7), e o uso recorrente de *ain't* para substituir *be+not*, *have+not* e *did+not* (WOLFRAM; SCHILLING-ESTES, 2001), indicado em (8).

(6) *But homicide be looking at you from the face down*(*Alright*, Kendrick Lamar) (DUCKWORTH, 2015);

(7) *My emancipation don't fit your equation* (*Lost ones*, Lauryn Hill) (HILL, 1998);

(8) *We ain't got no time to waste* (*LOVE*, Kendrick Lamar) (DUCKWORTH, 2017);

(9) *I won't never sell my soul, and I can back that* (*The Box*, Roddy Ricch) (MOORE JR., 2020).

Como Gerard Van Herk (2015) explica, o inglês americano padrão tem sido equivocadamente usado como ponto de comparação para o AAE. A comparação é entendida como equivocada porque o AAE reteve propriedades compartilhadas com outras variedades da língua inglesa, as quais não eram consideradas não padrão na época/local de uso, segundo o autor. Como exemplo, temos a dupla negação. Hoje demonizada, essa estrutura era recorrente no inglês dos séculos XVII e XVIII<sup>12</sup> e foi no

---

12 Como explica Ingrid van Ostade (1982, p. 279), o século XVIII trouxe uma forte necessidade de padronizar o inglês e "as regras eram muitas vezes construídas com base na razão, pois entendia-se

final do século XVIII que começou a ser questionada, com base em princípios da lógica e da matemática, nas iniciativas de padronização do inglês moderno. O exemplo (9) apresentado acima ilustra a dupla negação em uma música de *rap* e *hip-hop*.

### 2.3 Características fonético-fonológicas

No que diz respeito aos aspectos fonético-fonológicos do AAE, praticamente todas as palavras que apresentam duas sílabas e terminam no sufixo *-er* são vocalizadas e soletradas *-a*, *-uh*, ou *-ah*, como em *brothah* para *brother* (MORGAN, 2001). De acordo com Gunnel Tottie (2002), no AAE as primeiras sílabas não tônicas tendem a não ser realizadas, como indicado em (10) e (11), em destaque, e /r/ não é pronunciado no final de palavras (*car* = /ka/), entre vogais (*sure* = /ʃɜ:/) e antes de grupos de consoantes (*dark* = /dak/).

(10) *We ain't even 'posed to be here (Niggas in Paris, Jay-Z e Kanye West)* (WEST; CARTER, 2011);

(11) *Skins protected 'gainstthe ozone layers (Fear of a Black Planet, Public Enemy)* (RIDENHOUR, 1990).

Adicionalmente, a velar final /ng/ pode se transformar em alveolar /n/ e os finais *-ing* e *-ink* frequentemente viram *-ang* e *-ank* (TOTTIE, 2002). O fonema /ð/ é realizado como [d] quando em posição inicial, fazendo *this* ser pronunciado *dis*, ou como [v] em posição intervocálica (*brother* é pronunciado /bəvə/) em AAE (TOTTIE, 2002). O fonema /θ/ transforma-se em [f] e o /l/ final é frequentemente apagado, mesmo em

---

que tudo deveria ser logicamente explicado e justificado." A dupla negação, até então não entendida como incorreta, passou a ser vista como erro.

formas contraídas, o que leva a pronúncia de *told* a ser realizada como *toe*, por exemplo, e *I'll do it* como "a du it" (TOTTIE, 2002).

A compreensão de questões sociolinguísticas como as discutidas nesta seção deveria fazer parte da formação docente permanente. Essas informações serviriam para explicar em sala de aula que o que se entende como linguisticamente correto/incorreto pode variar com o tempo e tem motivações extra-linguísticas. Além disso, como explica Pullum (1999), o AAE apresenta regularidades linguísticas e os supostos usos não padrão seguem regras dessa variedade que estão condicionadas a restrições linguísticas e apresentam características internas identificadas em outros sistemas linguísticos.

### 3. RAP E HIP-HOP

Dados do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 e primeiramente concebidos como movimento cultural, o *rap* e o *hip-hop* foram criados e inicialmente consumidos pelas e nas comunidades afrodescendentes em grandes centros urbanos norte-americanos, como resposta da juventude para "a ideologia política da era Reagan-Bush e o abandono sistemático da sociedade e educação das comunidades urbanas nos EUA" (MORGAN, 2001, p. 187), com foco no uso de AAE. Como explica Matthew Feldman (2002), o AAE *também* pode ser encarado como meio de expressão e registro artístico-cultural, já que as letras das músicas funcionam igualmente como registro de uso, de acordo com Samy Alim (2007).

Além do alto grau de liberdade linguística para criar associações de palavras e rimas, o *rap* e o *hip-hop* têm como principais temas questões cotidianas. Segundo Tricia Rose (1994, p. 02), as principais temáticas do *rap* e *hip-hop* masculino voltam-se para o jovem afrodescendente em busca de *status* social em sua comunidade, sobre como evitar a pressão das gangues locais e ganhar respeito, sobre "como lidar com a perda de

amigos em tiroteios e overdoses, além de histórias grandiosas e às vezes violentas alimentadas pelo poder sexual masculino sobre as mulheres".

As temáticas femininas, por sua vez, voltam-se para a jovem afrodescendente "cética quanto às investidas românticas dos homens, a perspectiva de uma garota envolvida com um traficante de drogas, que não consegue se desvencilhar desse estilo de vida perigoso" (ROSE, 1994, p. 02-03, tradução nossa)<sup>13</sup>. Alguns *raps* falam do fracasso masculino em oferecer segurança às mulheres e "atacam os homens onde sua masculinidade parece mais vulnerável: o bolso" (p. 03, tradução nossa)<sup>14</sup>. Outros *raps* referem-se a histórias de irmãs/amigas motivando mulheres para se livrarem do abuso de seus parceiros.

O chamado *conscious rap* ou *political hip-hop*, por sua vez, ganhou notoriedade nas últimas três décadas, abordando temas como feminismo, nacionalismo negro e afrocentrismo. O feminismo é um ponto de destaque, dado o histórico de misoginia do *rap* por meio de letras que vitimizam e/ou objetificam mulheres negras, evidenciando práticas machistas, especificamente no *gangsta rap* (ADAMS; FULLER, 2006, p. 940). O afrocentrismo, por sua vez, ganha ênfase em letras como *Formation*, de Beyoncé (12), visando à representação e ao empoderamento, e respondendo a comentários racistas sobre a aparência de sua filha.

(12) *I like my baby heir with baby hair and afros / I like my negro nose with Jackson Five nostrils* (*Formation*, Beyoncé) (KNOWLES, 2016).

Como se pode notar, o *rap* e o *hip-hop* estão profundamente ligados à história, cultura e língua afro-americanas e essa pode ser uma razão pela qual o AAE é comumente utilizado nas músicas. O chamado "*black speech*", segundo Stephen

---

13 Original: "skeptical of male protestations of love or a girl who has been involved with a drug dealer and cannot sever herself from his dangerous life-style." (ROSE, 1994, p. 02-03).

14 Original "attack men where their manhood seems most vulnerable: the pocket." (ROSE, 1994, p. 03).

Henderson (1973, p. 87), é usado de forma consciente, estratégica, pois os artistas "sabem que os negros [...] não falam como os brancos [...] há uma complexa e rica herança linguística, poderosa e sutil", que dialoga com a história de seus falantes.

#### 4. POSSIBILIDADES DE ENSINO CRÍTICO DE INGLÊS

Linguisticamente, há uma série de aproximações entre o AAE e o *rap* e o *hip-hop* na literatura especializada. Como vimos na seção 2, as características lexicais, morfossintáticas e fonético-fonológicas do AAE podem ser abordadas em sala de aula por meio das letras de *raps* e músicas de *hip-hop*, contrastando essas propriedades linguísticas com aquelas de variedades outras, de forma não prescritiva, ou através da identificação/descrição de usos específicos ao AAE, buscando mapear regularidades. Em última análise, o objetivo desse tipo de exercício é melhor compreender a diversidade linguística do inglês.

Segundo Marcyliena Morgan (2001), a ideologia linguística do *rap* e do *hip-hop* apresenta como principais eixos a ênfase no AAE, com foco no falar regional das classes trabalhadoras, além do caos lexical, em que princípios básicos da língua(gem) são explorados e subvertidos para criar significados e padrões de uso novos, colocando em destaque a natureza ideológica das escolhas linguísticas. A palavra *bama*, por exemplo (13), usada para se referir a 'caipiras' das zonas rurais do sul dos Estados Unidos, é específica do AAE, devendo ser contextualizada no ensino, para públicos que a desconhecem.

(13) *My daddy Alabama, Momma Louisiana / You mix that negro with that Creole make a Texas bama (Formation, Beyoncé) (KNOWLES, 2016).*

Como observado na seção anterior, os temas das músicas discutem as realidades dos afro-americanos, com letras que falam "a real", sem enfeites. Segundo Leslie Ash e Walter Edwards (2004, p. 166), a franqueza das letras é "um mantra na comunidade afro-americana negra, na classe trabalhadora", tanto na temática quanto nas escolhas linguísticas das músicas. O *conscious rap*, em específico, oferece críticas contundentes a problemas enfrentados pela população negra, evidenciando alta conscientização social, como em (14) e (15), em que a violência urbana e o encarceramento maciço da juventude negra masculina são abordados, com o AAE sendo usado como meio de expressão artístico-cultural.

(14) *See, once upon a time inside the Nickerson Garden projects / The object was to process and digest poverty's dialect / Adaptation inevitable: gun violence, crack spot / Federal policies raid buildings and drug professionals (Duckworth, Kendrick Lamar) (DUCKWORTH, 2017);*

(15) *Power-lift the powerless up out of this towering inferno / My ink so hot it burn through the journal / Hip-Hop passed all your tall social hurdles / Like the nationwide projects-prison-industry complex (Mathematics, Yasiin Bey [Mos Def]) (BEY, 1999).*

Assim, músicas como *Glory*, de Common (LYNN; LEGEND, 2014), *Mathematics*, de Yasiin Bey (BEY, 1999) e *Fear of a Black Planet*, de Public Enemy (RIDENHOUR, 1990), entre outras, podem ser usadas no ensino de inglês como textos-base para discutir questões e eventos sócio-históricos relevantes após um trabalho de desenvolvimento de habilidades de leitura, oferecendo possibilidades de reflexão crítica pós-leitura. Nesse sentido, o *rap* e o *hip-hop* criam pontes entre interesses e objetivos de aprendizado como alternativa para desenvolver o letramento crítico e habilidades acadêmicas, "cidadania, autoestima e outras habilidades transferíveis", como sugerem Nat Turner e Tyson Rose (2015, p. 603-604).



Ainda em relação ao desenvolvimento de habilidades de leitura, de acordo com Crystal Belle (2016), o *rap* e o *hip-hop* ajudam no aprimoramento lexical por meio do AAE, e oferecem ao professor insumos autênticos para a compreensão e prática narrativa, em que elementos como enredo, voz do narrador, espaço etc., podem ser analisados. Esse tipo de exercício, segundo a autora, é capaz de levar os alunos a uma melhor compreensão textual e literária, se considerarmos que músicas de *rap* e *hip-hop* estruturam-se na narrativa musical (KLATSKIN, 2018), especialmente o *conscious rap*. Além de trabalhar a textualidade e a compreensão leitora, as narrativas de músicas de *rap* e *hip-hop*, imbuídas de conscientização política, certamente funcionarão como inspiração para a produção escrita em língua inglesa, incentivando os alunos a narrarem suas próprias histórias (BELLE, 2016).

Além de utilizar as letras como insumo para o ensino crítico de inglês, é possível usar os vídeos das músicas para contextualizar e/ou ilustrar temas e críticas levantados nas letras, enfatizando a relação simbiótica entre o AAE e a identidade e realidade afro-americanas. Por exemplo, nos vídeos musicais<sup>15</sup> *Formation*, de Beyoncé, e *This is America*, de Childish Gambino, temas como o orgulho e a identidade negra e críticas a acontecimentos que afetam mais a população negra nos Estados Unidos (o furacão Katrina em *Formation* e a violência policial em *This is America*) são apresentados visualmente, acompanhando as letras.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A diversidade linguística da língua inglesa (por exemplo, variação diatópica e diastrática) tem raízes históricas profundas, em grande parte ligadas a políticas de

---

15 Por restrições de direitos autorais, não é possível reproduzir neste trabalho as cenas dos cliques dessas músicas. Assim, remeto o leitor aos vídeos oficiais, que se encontram disponibilizados em [https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV\\_bQ&ab\\_channel=Beyonc%C3%A9VEVO](https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ&ab_channel=Beyonc%C3%A9VEVO) e em [https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY&ab\\_channel=ChildishGambinoVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY&ab_channel=ChildishGambinoVEVO).

discriminação e exploração de grupos minoritarizados (RAJAGOPALAN, 2005), que, infelizmente, ainda estão vivas nas sociedades pós-modernas de modo geral. Como parte integral das sociedades, a educação não está alheia a essas políticas discriminantes. Ao contrário, é muitas vezes por meio dela que as políticas se concretizam ou se mantêm vivas. O professor de línguas, como um estudioso da língua(gem), pode e deve questionar arbitrariedades e discriminações em seu objeto de ensino (BAGNO, 2007).

No ensino de inglês, políticas linguísticas de grupos dominantes cumprem esse papel de discriminação também por meio da artificialização e do "amaciamento" da realidade, criando um mundo "plastificado" (SIQUEIRA, 2012, p. 319), com a diversidade linguística reduzida a meras diferenças fonético-fonológicas e/ou lexicais entre as variantes padrão americana e britânica. Essa maneira rasa e reducionista de encarar a diversidade não acontece por acaso e, entre outras razões, ela serve como forma de deslegitimar ou apagar usos linguísticos outros. Um desses usos, como argumentado neste trabalho, é o inglês americano afrodescendente.

Muito longe de ser uma simples gíria ou inglês "quebrado", o AAE é uma variedade linguística de resistência e comunhão cultural (SMITHERMAN, 1997), que se manifesta e se renova em diversos espaços, entre eles o rap e o hip-hop, e que apresenta regularidades como qualquer outra língua natural. É desse modo que o inglês afro-americano é abordado no presente trabalho: como uma variedade linguística legítima, cujas regularidades refletem profundas marcas sócio-históricas que não deveriam ser apagadas ou ignoradas em qualquer tratamento linguístico/educacional. Ao contrário, deveriam ser contextualizadas tanto no presente quanto em relação a suas origens.

Nesse sentido, abordar o AAE por meio da música é também uma forma de "fazer com que as pessoas negras conscientemente celebrem as inovações de seus ancestrais no inglês — a evidência viva de um encontro africano com uma sociedade linguisticamente hostil no Novo Mundo", conforme argumentam Rickford e Rickford

(2000, p. 75, tradução nossa, itálico no original)<sup>16</sup>: uma experiência certamente tão significativa "quanto fazer com que as pessoas negras enfrentem o legado da própria escravidão" (idem, tradução nossa)<sup>17</sup>. Essa abordagem pode ganhar contornos interdisciplinares, com as músicas utilizadas também no ensino de outras disciplinas, em associação com o inglês.

Um ensino de línguas verdadeiramente crítico pressupõe uma análise (mais) criteriosa e questionadora do que se ensina, e de quais vozes são ouvidas e silenciadas nesse percurso, considerando desde os materiais didáticos até as variedades linguísticas privilegiadas, ignoradas ou rechaçadas no ensino de idiomas. Espera-se que as considerações discorridas no presente trabalho sejam mais um passo em direção a uma formação docente mais crítica e reflexiva, que contemple e busque entender a diversidade linguística, de modo geral, e a história-cultura por trás do inglês afro-americano, especificamente.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, Terri M.; FULLER, Douglas B. The Words Have Changed But the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music. *Journal of Black Studies*, v. 36, n. 6, 2006, p. 940

ADGER, Carolyn T., WOLFRAM, Walt; CHRISTIAN, Donna. *Dialects in schools and communities*. London: Routledge, 2007.

ALIM, H. Samy. Critical Hip-Hop Language Pedagogies: Combat, Consciousness, and the Cultural Politics of Communication. *Journal of Language, Identity & Education*, v. 6, n. 2, p. 161-176, 2007.

ASH, Leslie; EDWARDS, Walter F. AAVE Features in the lyrics of Tupac Shakur: The notion of "Realness". *Word*, v. 55, n. 2, p. 165-178, 2004.

BAGNO, Marcos. *Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística*. 1ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

---

16 Original: "getting ting folks consciously to celebrate their ancestors' innovations on English — the living evidence of an African encounter with a socially and linguistically hostile New World" (RICKFORD; RICKFORD, 2000, p. 75).

17 Original: "as exacerbating as getting them to confront the legacy of slavery itself." (idem).

BELLE, Crystal. Don't believe the hype: Hip-hop literacies and English education. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, v. 60, n. 3, p. 287-294, 2016.

BEY, Yasiin [Mos Def]. *Mathematics*. Rawkus, 1999. [CD. 4:10]

DILLARD, Joey L. *Black English: its history and usage in the United States*. New York: Random House, 1972.

DUCKWORTH, Kendrick L. *Alright*. Top Dawg Entertainment: California, 2015. [CD. LP. Download digital 3:39]

\_\_\_\_\_. *Duckworth*. Top Dawg Entertainment: California, 2017. [CD. Download digital. 4:09]

\_\_\_\_\_. *LOVE*. Top Dawg Entertainment: California, 2017. [CD. Download digital. 3:33]

EWERS, Traute. *The Origin of American Black English: Be-Forms in the Hoodoo Texts*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1995.

FELDMAN, Matthew. *African American Vernacular English in the lyrics of African American popular music*. 50 p. Undergraduate thesis. Bryn Mawr College, Pennsylvania, United States, 2002. Disponível em:

[https://scholarship.tricolib.brynmawr.edu/bitstream/handle/10066/10316/Feldman thesis 2002.pdf?sequence=1](https://scholarship.tricolib.brynmawr.edu/bitstream/handle/10066/10316/Feldman%20thesis%202020.pdf?sequence=1). Acesso em: 15 mar 2020.

GLOVER, Donald. *This is America*. RCA, 2018. [streaming. 3:45]

GREEN, Lisa. *African American English: A linguistic introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HENDERSON, Stephen. *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References*. New York: William Morrow & Co., 1973.

HILL, Lauryn. *Lost ones*. Philadelphia: Ruffhouse Records, 1998. [CD. 5:33]

KLATSKIN, Morgan. Reclaiming the Black Personhood: the Power of the Hip-Hop Narrative in Mainstream Rap. *Criterion: A Journal of Literary Criticism*, v. 11, n. 1, 2018, p. 33.

KNOWLES, Beyoncé. *Formation*. New York City: Quad Recording Studios, 2016. [3:26]

LANEHART, Sonja L.; MALIK, Ayesha. Language Use in African American Communities— An Introduction. In LANEHART, Sonja L. (ed.). *The Oxford Handbook of African American Language*. Oxford: OUP, 2015. p. 1-18.

LABOV, William et al. *A Study of Non-Standard English of Negro and Puerto Rican Speakers in New York City*. 2 vols. Philadelphia: US Regional Survey, 1968.

LYNN, Lonnie Rashid.; LEGEND, John. *Glory*. Columbia Records. New York City, 2014. [streaming. 4:32]

- MARAJ, Onika. *Chun-Li*. Glenwood Place Studios: Burbank, CA, 2018. [streaming. 3:11]
- MOORE JR, Rodrick. *The Box*. Atlantic. [Download digital. 3:16]
- MORGAN, Marcyliena. "Nuthin' but a G thang": Grammar and language ideology in Hip Hop identity. In LANEHART, Sonja L. (ed.). *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*. Amsterdam: John Benjamins, 2001. p. 187-209.
- MUFWENE, Salikoko S. What is African American English? In LANEHART, Sonja. (ed.). *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*. Amsterdam: John Benjamins, 2001. p. 21-52.
- POPLACK, Shana. *The English History of African American English*. Malden/MA: Blackwell, 2000.
- POPLACK, Shana; TAGLIAMONTE, Sali. *African American English in the Diaspora*. Malden: Blackwell, 2001.
- PULLUM, Geoffrey. African American Vernacular English is not standard English with mistakes. In: WHEELER, Rebecca S. (ed.). *The workings of language*. Westport: Praeger, 1999. p. 59-66.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. A geopolítica da língua inglesa e seus reflexos no Brasil. In RAJAGOPALAN, Kanavillil. *A geopolítica do inglês*. São Paulo: Parábola, 2005. p. 135-159.
- RICKFORD, John R. The Creole Origins Hypothesis. In LANEHART, Sonja L. (ed.). *The Oxford Handbook of African American Language*. Oxford: OUP, 2015. p. 35-56.
- RICKFORD, John R., RICKFORD, Russell J. *Spoken Soul: The Story of Black English*. NYC: John Wiley & Sons, 2000.
- RIDENHOUR, Charles D. *Fear of a Black Planet*. Green Street Recording: New York City, 1990. [LP, cassette. 63:21].
- ROMÃO, José E. Epistemology of the oppressed. In TEODORO, António; GUILHERME, Manuela. (eds.). *European and Latin American Higher Education Between Mirrors*. Boston/Taipei: Sense Publishers, 2014. p. 41-54.
- ROSE, Tricia. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover: University Press of New England, 1994.
- SÁ, Elisa Mattos de. O inglês como língua internacional e a noção de World Englishes: percepções de professores brasileiros e implicações para o ensino de idiomas. IV CONEL — Congresso Nacional de Estudos Linguísticos — UFES/PPGEL, 16 e 17 de novembro, 2017.
- SHAKUR, Tupak. *Dear Mama*. Interscope: New York City, 1993-94. [CD, cassette. 4:39]
- SCHNEIDER, Edgar. Documenting the History of African American Vernacular English: A Survey and Assessment of Sources and Results. In LANEHART, Sonja L. (ed.). *The Oxford Handbook of African American Language*. Oxford: OUP, 2015. p. 125-139.

SIQUEIRA, Domingo. S. P. "Se o inglês está no mundo, onde está o mundo nos materiais didáticos de inglês?" In SCHEYERL, Denise; SIQUEIRA, Savio. (orgs.). *Materiais didáticos para o ensino de línguas na contemporaneidade: contestações e proposições*. Salvador, EDUFBA, 2012. p. 311-354.

SMITHERMAN, Geneva. *Talkin and Testifyin: The Language of Black America*. Detroit: Wayne State University Press, 1977.

\_\_\_\_\_. *Black talk: Words and phrases from the hood to the amen corner*. New York: Houghton Mifflin, 1994.

\_\_\_\_\_. The Chains Remain the Same: Communicative Practices in the Hip Hop Nation. *Journal of Black Studies*, 28, n.1, p. 3-25, 1997.

\_\_\_\_\_. *Talkin that Talk: Language, Culture and Education in African America*. New York: Routledge, 2000.

THOMASON, Sarah. Contact Explanations in Linguistics. In HICKEY, Raymond (ed.). *The handbook of language contact*. 2 ed. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2020. p. 33-50.

TICCO, Julie. E. *Using African American Vernacular English and Hip Hop Nation language to teach standard American English*. 2015. 253 f. Master's Thesis (Master of Science in Education Teaching English to Speakers of Other Languages). State University of New York. New York, 2015.

TOTTIE, Gunnel. *An introduction to American English*. Oxford: Blackwell, 2002.

TURNER, K. C. Nat; ROSE, Tyson L. History of Research on Multiliteracies and Hip Hop Pedagogy: A Critical Review. In LANEHART, Sonja L. (ed.). *The Oxford Handbook of African American Language*. Oxford: OUP, 2015. p. 603-616.

VAN HERK, Gerard. The English Origins Hypothesis. In LANEHART, Sonja L. (ed.). *The Oxford Handbook of African American Language*. Oxford: OUP, 2015. p. 23-34.

VAN OSTADE, Ingrid Tieken-Boon. Double negation in eighteenth-century English grammars. *Neophilologus*, v. 66, p. 278-285, 1982.

WELDON, Tracey L. Revisiting the Creolist Hypothesis: Copula Variability in Gullah and Southern Rural AAVE. *American Speech*, v. 78, p. 171-191, 2003.

WEST, Kanye; CARTER, Shawn. *Niggas in Paris*. Roc-A-Fella Records: New York City, 2011, [Download digital. 3:38]

WOLFRAM, Walt; SCHILLING-ESTES, Natalie. *American English: Dialects and Variation*. New York: Blackwell Publishers Inc., 2001.

Recebido em: 05/03/2021

Aceito em: 25/03/2021



ESTUDOS LITERÁRIOS

LITERARY STUDIES

A RETERRITORIALIZAÇÃO DO SUJEITO EM *O INVASOR*, DE MARÇAL

AQUINO

*THE RETERRITORIALISATION OF THE SUBJECT IN O INVASOR, BY  
MARÇAL AQUINO*Natália Saffiry de Oliveira dos Santos<sup>1</sup>Rosana Cristina Zanelatto Santos<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho visa a investigar o processo de desterritorialização de sujeitos marginalizados, bem como os efeitos da reterritorialização da violência diante das movimentações espaciais ou simbólicas, manifestas e causadas por meio das ações desses sujeitos, tomando para análise a novela *O Invasor*, de Marçal Aquino (2011). Utilizamos como suporte teórico as proposições de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014; 2010; 1995) sobre o rizoma, sob o aspecto da multiplicidade e aplicados aos processos de desterritorialização e de reterritorialização. Além disso, são usados os apontamentos de Rogério Haesbaert (2006) sobre os mesmos temas e como esses transcorrem na constituição de objetos artísticos, especialmente na literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; violência; desterritorialização; reterritorialização; Marçal Aquino.

**ABSTRACT:** This paper aims to investigate the process of deterritorialisation of marginalised subjects, as well as the effects of the reterritorialisation of violence concerning spatial/symbolic movements, whose manifestations and causes are related to the actions of the subjects, based on the novel *O Invasor*, by Marçal Aquino (2011). As theoretical support, the propositions of Gilles Deleuze and Félix Guattari (2014; 2010; 1995) on the rhizome are used — considering the aspect of multiplicity — and applied to the processes of deterritorialisation and reterritorialisation. Furthermore, the notes of Rogério Haesbaert (2006) on the same themes are also considered, as to how they take place in artistic creation, especially in contemporary Brazilian literature.

Keywords: contemporary Brazilian literature; violence; deterritorialization; Marçal Aquino.

---

<sup>1</sup> Graduanda, UFMS. Bolsista de Iniciação Científica/UFMS.

<sup>2</sup> UFMS. PQ — CNPq.



## 1. INTRODUÇÃO

Neste texto, tomaremos como contemporânea a literatura produzida no Brasil a partir do início da ditadura militar. Devido à censura imposta pelo regime militar brasileiro a partir de 1964, os anos subsequentes tornaram-se palco para uma produção que se aproximava da literatura-reportagem e que, talvez nas entrelinhas, buscasse representar o que era vetado na realidade empírica. De acordo com Malcolm Silverman (2000), a literatura torna-se mais “jornalística” após o golpe militar de 1964 e busca comunicar a dura realidade que por anos foi abafada pela repressão política da época. Entretanto, essa “vontade” de comunicar o que era censurado não corresponde a uma possível formatação do pensamento popular e, sim, a uma tentativa de representação, por meio da ficção, das mazelas, das injúrias e das violências contra grupos dissidentes. Esse panorama colaborou para a volta de tendências como: a ficção regional, a sondagem das relações familiares, a prosa marcada por uma sexualidade exacerbada e a permanência do realismo, intensificado até atingir um estilo “brutalista”, conforme expressão de Alfredo Bosi no que se refere à literatura de Rubem Fonseca, entre outros escritores brasileiros contemporâneos.

Silverman (2000) refere-se aos tipos de romances que permearam esse momento histórico no Brasil. Diante da perspectiva adotada nesta pesquisa e dos rumos que esta discussão tomará, é válido destacar o romance de massificação, o romance de costumes urbanos e o romance realista-político. O romance de massificação procurou representar as causas e principalmente os efeitos do movimento migratório das zonas rurais para os grandes centros urbanos. Essa produção ficcional fez notar que, pela falta de infraestrutura e investimentos, os grandes centros urbanos brasileiros tornaram-se áreas metropolitanas com milhares de famintos, onde a miséria gerou a violência, o crime, a frustração e a morte. O

romance de costumes urbanos focou na situação do sujeito como vítima massificada pela máquina socioeconômica, expressando temas como as angústias pessoais e a violência encarnada pelas personagens. Já o romance realista-político, trata-se daquele que, além de abordar temas de cunho social, ocorreu no período pós-golpe de 1964, possuindo um estilo fragmentado como o trauma que se abateu sobre a sociedade brasileira.

Segundo Antonio Candido (1989, p. 211), a literatura brasileira do século XX é uma “literatura do contra” e possui temas como “[...] guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social”. Esses temas ilustram a volta de um realismo que, diferentemente daquele que floresceu no século XIX, diz sobre assuntos referentes a grupos sociais que anteriormente não eram mencionados como protagonistas ou/e não possuíam relevância nas tramas/textos literários. Para Candido (1989, p. 208-209), esse ingrediente trouxe ao texto literário a quebra de fronteiras e teve como resultado o aparecimento de “textos indefiníveis”.

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. (CANDIDO, 1989, p. 208-209).

Sobre esta mudança, podemos ressaltar duas forças importantes para o seu desenvolvimento: a globalização, na sua face de expansão tecnológica, e a incorporação de assuntos referentes à cultura de massa pela literatura. Em relação à

primeira, o bombardeio dos novos meios de comunicação exerce um papel significativo na produção literária e no processo criativo dos escritores, que vivem em meio a uma pluralidade que acaba implicando em uma crescente fragmentação e desintegração formal da escrita. A incorporação dos novos códigos de comunicação trouxe uma modificação significativa nos modos de escrever. Em relação à segunda força, a introdução de temas caros à cultura de massa contribui para a aproximação entre a ficção e a realidade empírica, além de aproximar sujeitos postos à margem do centro/do protagonismo. Isso cria novas demandas para o escritor, amplia a abrangência do texto literário e difunde novas expectativas no leitor.

O advento da tecnologia, segundo Francisco Gomes (2015), expôs ainda mais essa aproximação, pois com leitores mais integrados neste mundo digital tem-se a motivação para a produção de textos altamente imagéticos, de fácil acesso e que representam a realidade de quem os lê. O aumento de produções fílmicas a partir de obras literárias é uma contingência dessa aproximação. As adaptações ou traduções de obras literárias para o audiovisual aproximam o público da literatura, mesmo que seja por intermédio da imagem, ampliando a leitura dos textos literários.

Diante desse quadro, pensemos a narrativa literária brasileira contemporânea de modo mais aprofundado. Essa narrativa dialoga, ainda, com o realismo do século XIX. Para Jacques Rancière (2010, p. 78-79), “[q]uando a divisão [entre as almas da elite e as das classes baixas] desaparece, a ficção se entope de eventos insignificantes e de sensações de todas aquelas pessoas comuns que ou não entravam na lógica representativa, ou entravam nos seus devidos lugares (inferiores) e eram representadas nos gêneros (inferiores) adequados à sua condição.”

Rompe-se, portanto, em certa medida, com um pacto estabelecido por uma verossimilhança romântica, controlada por uma lógica hierárquica do ponto de vista social e da ordem das conveniências linguísticas, o que abrirá frentes para que cheguemos a, e investiguemos, narrativas como *O Invasor*, de Marçal Aquino (2011),

tomando os processos de desterritorialização e de reterritorialização como nortes teóricos.

## 2. O TERRITÓRIO E O SUJEITO DESTERRITORIALIZADO

Aquino (2011), em *O Invasor*, de maneira bastante singular, busca representar os movimentos tanto dos sujeitos como da própria violência urbana. Esses movimentos, que se traduzem em ações, ocorrem por meio do trânsito entre territórios diferentes. Segundo Rancière (2010, p. 79),

A ação é uma esfera de existência. Concatenações de ações só poderiam dizer respeito a indivíduos que viviam na esfera da ação, que eram capazes de conceber grandes planos e de arriscá-los no confronto com outros grandes planos e com os golpes do destino. Elas não poderiam se referir a pessoas que estavam confinadas à condição da vida nua, devotadas à única tarefa de sua reprodução infinita. Verossimilhança não é somente sobre que efeito pode ser esperado de uma causa; ela também diz respeito a o que pode ser esperado de um indivíduo vivendo nesta ou naquela situação, que tipo de percepção, sentimento e comportamento pode ser atribuído a ele ou ela. (RANCIÈRE, 2010, p. 79).

A proposição de Rancière se refere ao realismo do século XIX, estabelecendo um percurso a partir do qual não somente o que se lê muda, mas também a percepção do receptor se altera: o enredo vai sendo criado de tal modo que a verossimilhança romântica seja sucedida pelo aparente desaparecimento das distinções entre realidade empírica e representação, o que, por sua vez, trará à tona uma nova sensibilidade, marcada por traços de uma aparente igualdade social, por exemplo (RANCIÈRE, 2010). Esse caminho ainda está sendo trilhado, acrescido de outras nuances, como as discutidas por Regina Dalcastagnè (2017) no artigo intitulado “Ruídos, interferências e dissonâncias: o que há de novo na literatura brasileira contemporânea”:

Daí a provocação do título deste texto. O que há de novo na literatura brasileira contemporânea é justamente o que causa dissonância nesse campo literário tão homogêneo: homens e, especialmente, mulheres, negros/as e periféricos/as, pobres e “mal instruídos/as” entram imediatamente em desacordo com o que se imagina como Literatura Brasileira. O “novo” aqui tem a ver, é claro, com a perspectiva social, com as escolhas repertoriais, com as personagens que passam a ter voz, mas também com os modos de dizer, com a dicção própria desses autores e autoras e mesmo com os usos que fazem da língua, que dão outra textura e outro sentido ao texto (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 22).

As tais interferências discutidas por Dalcastagnè (2017) não são da ordem das coisas negativas, posto que os conflitos são legitimamente humanos, fecundos e democráticos, sendo “[...] artisticamente originais e relevantes.” (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 22). Cada detalhe das estruturas da narrativa literária contemporânea importa para a construção de uma cena em que tudo é dissonância, inclusive os sujeitos que “[...] têm cara de gente do bem.” (AQUINO, 2011, p. 11). Seguindo as indicações de Anísio, por enquanto o matador em fase de contratação, Ivan e Alaor, os contratantes, chegam à Zona Leste da capital paulista, sendo assim recebidos no ponto de encontro: “Merecemos uma rápida avaliação dos dois sujeitos que bebiam cerveja debruçados no balcão, conversando com o velho que devia ser o dono do bar. Os quatro homens que jogavam bilhar também nos olharam por um instante, e depois retornaram a conversa. O rádio sobre o balcão chiava um programa de músicas antigas.” (AQUINO, 2011, p. 10).

Vale chamar atenção para o uso pelo narrador do verbo “chiar” com respeito ao rádio: chiar significa aquilo que tem, que produz um som agudo, continuado e desagradável, rangente, como se lastimando de algo (GRANDE DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2010, p. 348). É interessante que o rádio é utilizado como alegoria por Dalcastagnè (2017, p. 22) em seu texto:

Para completar a ideia, portanto, junto à imagem da dissonância, as da interferência e do ruído. Então, basta imaginar uma única onda de rádio, transmitindo um mesmo e harmônico discurso sem parar. As interferências, que

podem se manifestar por ruídos ou por pedaços desarticulados de fala, não anulam o discurso, mas incomodam e, mais do que isso, chamam atenção para outras possibilidades de dizer e de existir.

O chiado do rádio na periferia da capital paulista representa não somente um território marcado pela dissonância, mas também marca a representatividade de sujeitos cuja presença incomoda e, no caso de *O Invasor*, de um modo reverso: quando indagado pelo narrador como pôde reconhecer ele e seu sócio logo que chegaram ao bar, Anísio lhe responde: “Dá uma olhada no povo deste lugar: tudo cara fodido, de pele manchada, cabelo ruim, faltando dente, unha preta. Qualquer um é capaz de dizer que vocês não são daqui. Se eu der a mão para o sujeito então, sou capaz até de falar se ele já trabalhou no pesado algum dia. Não tem erro.” (AQUINO, 2011, p. 11).

O fato é que a presença de Ivan e de Alaor naquele território não passa despercebida, como eles a princípio pensam. Os sujeitos que estão no bar da periferia notam a entrada de ambos não com a verossimilhança na qual se pautava especialmente uma literatura anterior ao realismo, de modo normalizado/normatizado pelas conveniências literárias, porém com a inconveniência gerada pelos processos de desterritorialização e de reterritorialização.

Partindo de perspectivas geográficas e tomando, num primeiro momento, como referência *O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*, de Rogério Haesbaert (2006), verificamos que as definições de território foram e podem estar ligadas a questões diversas, como as físicas ou da terra, que levam em conta o instinto de proteção de um grupo de animais para com seu território ou aquelas relacionadas à identidade de determinado grupo, pois seria o local onde os indivíduos estabelecem laços entre si e despertam um sentimento de pertencimento.

Durante um longo período, pensar o território relacionava-se diretamente com o que era material e delimitado por fronteiras físicas. Entretanto, isso tem sido abalado com as novas noções de território que emergiram após a expansão dos meios

tecnológicos e da globalização. Uma das perspectivas que levou à formação de um pensamento mais híbrido é tida como uma visão "integradora", em que as questões culturais, políticas e econômicas, em conjunto, conceberiam a noção do que seja o território. Christine Chivallon (1999), citada por Haesbaert (2006, p. 78), tratará da espacialidade como "uma espécie de experiência total" do espaço, que faz conjugar num mesmo lugar "os diversos componentes da vida social". Contudo, de acordo com Haesbaert (2006, p. 79), esta "experiência total" num mesmo local não é mais possível, pois

[...] a "experiência integrada" do espaço (mas nunca total, como na conjugação íntima entre espaço econômico, político e cultural num espaço contínuo e relativamente bem delimitado) é possível somente se estivermos articulados (em rede) [...]. Não há território sem uma estruturação em rede que conecta diferentes pontos ou áreas [...] hoje temos o domínio dos territórios-rede, espacialmente descontínuos mas intensamente conectados e articulados entre si.

Ou seja, levando em conta essa hibridização, podemos conceber o território a partir "[...] da imbricação de múltiplas relações de poder, do poder mais material das relações econômico-políticas ao poder mais simbólico das relações de ordem mais estritamente cultural." (HAESBAERT, 2006, p. 79). Seguindo essa direção, podemos pensar que o território é totalmente relacional, pois nele ocorrem diversos processos fluidos entre o que é social e o espaço físico propriamente dito, o que faz com que o território também seja fluido e cheio de movimento.

Tendo em vista esse contexto, precisamos recuperar, ainda que brevemente, concepções relacionadas ao rizoma e à desterritorialização. Vivemos em uma sociedade segmentada e fragmentada, na qual quem possui poder, dinheiro e bens materiais encontra-se no topo da pirâmide da desigualdade social, enquanto os que não possuem nada disso permanecem na base. A dinâmica desse sistema preza pela manutenção dos privilégios de classe, de forma que todos continuem em seus lugares até o fim de suas vidas. Assim, seu foco é a centralização máxima de poder em poucas

mãos, para o controle dos fluxos que movem o mundo. Entretanto, essa noção de centralidade começa a perder força ao adentrarmos nas teorias a respeito da convivência em rizoma.

De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), estudiosos da desterritorialização e do deslocamento, ambos os conceitos não se estruturam mais de maneira hierarquizada; eles não partem de um ponto central e não são uma possível referência aos demais. Para ambos, o rizoma funciona por meio de encontros e de agenciamentos, como um mapa de multiplicidades e de possibilidades. Neste sistema, as coisas são flexíveis, vários núcleos são possíveis, porém nenhum deles ocupa uma posição maior que os demais. A alegoria da marionete funciona como uma imagem de multiplicidade em Deleuze e Guattari (1995, p. 05):

Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. “Os fios ou as hastes que movem as marionetes — chamemo-las a trama. Poder-se-ia objetar que sua multiplicidade reside na pessoa do ator que a projeta no texto. Seja, mas suas fibras nervosas formam por sua vez uma trama. E eles mergulham através de uma massa cinza, a grade, até o indiferenciado... O jogo se aproxima da pura atividade dos tecelões, a aqueles que os mitos atribuem às Parcas e às Norns”. Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.

Nessa perspectiva de "rizoma ou multiplicidade", em *O Invasor*, temos um narrador em primeira pessoa, Ivan, que conta em retrospecto o que teria acontecido a partir da necessidade do desaparecimento/assassinato de Estevão, seu sócio e de Alaor em uma empreiteira, e o conhecimento de Anísio. Mesmo a descrição de Anísio é, diríamos, comum, sem demonstrações de seu perigo no decorrer da narrativa:



Era um homem atarracado, de braços, fortes e mãos grandes. Tinha a pele bem morena, olhos verdes e usava o cabelo crespo penteado para trás. Uma dessas misturas que o Nordeste brasileiro produz com certa frequência. Ao contrário do que eu imaginava, ele não parecia ameaçador — embora houvesse dureza em seu jeito de olhar.” (AQUINO, 2011, p. 10).

Ainda que o foco narrativo esteja atrelado à voz de Ivan, a invasão territorial começa quando ele e Alaor partem para a Zona Leste da capital paulista em busca de um matador. Começam aí, pelo menos aparentemente, desde o início da trama de Aquino (2011), os processos de desterritorialização e de reterritorialização de sujeitos, sejam eles os "bacanas", sejam eles os "fodidos", que carregam consigo a violência.

Para explicar os conceitos de desterritorialização e de reterritorialização, tomamos uma alegoria utilizada por Deleuze e Guattari (2010, p. 91) e que se refere ao capitalismo:

O comerciante compra num território, mas desterritorializa os produtos em mercadorias, e se reterritorializa sobre os circuitos comerciais. No capitalismo, o capital ou a propriedade se desterritorializam, cessam de ser fundiários e se reterritorializam sobre meios de produção, ao passo que o trabalho, por sua vez, se torna trabalho “abstrato” reterritorializado no salário: é por isso que Marx não fala somente do capital, do trabalho, mas sente a necessidade de traçar verdadeiros tipos psicossociais, antipáticos ou simpáticos, O capitalista, O proletário.

O primeiro movimento do comerciante é tomar posse, via investimento de seu capital ou de outrem, de um determinado território, para começar a operar sobre ele, promovendo novos encontros e novos embates. Na lógica capitalista, os processos que se desdobram a partir do ato do comerciante acabam sendo naturalizados por uma ordem muito próxima daquela que atribuía aos reis absolutistas um poder investido diretamente por uma autoridade divina. Por que uns têm direito à terra e outros têm que se contentar com a ocupação de um território que não é seu, ainda que a terra o seja?

Ambos também se referem à existência de tipos de desterritorialização, sendo eles a relativa e a absoluta. A relativa refere-se ao abandono de territórios criados socialmente, e a absoluta refere-se à desterritorialização do pensamento ou do próprio pensar, que “desmonta” estruturas antigas e constrói novas, elaborando novos conceitos, num movimento de reterritorialização (DELEUZE; GUATARRI, 2010, p. 91-92). Em nossa investigação do romance *O Invasor*, afirmamos que ambas ocorrem com Anísio, indo de sua forma mais simples até a mais complexa.

### 3. A DESTERRITORIALIZAÇÃO EM *O INVASOR*

De modo geral, as narrativas literárias de Aquino caracterizam-se pela intensa relação com a realidade empírica, procurando transpô-la para a literatura. Ele busca representar, por meio de uma linguagem enxuta, os modos de vida nas grandes cidades do Brasil, sobretudo no "submundo" (expressão utilizada pelo narrador da novela *O Invasor*, para caracterizar o espaço onde se passa a trama) e entre as classes sociais mais baixas.

O que é representado logo no início do romance *O Invasor*, quando os sócios (Alaor e Ivan) vão ao encontro do futuro assassino (Anísio) de seu amigo, e sócio (Estevão), é um local que lhes é estranho, com pessoas estranhas: “[...] demoramos um bocado para encontrar o bar, numa rua estreita e escura da Zona Leste. Um lugar medonho” (AQUINO, 2011, p. 09); “[e]ntão ali estávamos, naquele lugar sem nenhuma vocação para cartão-postal” (p. 09); e “[e]stacionei perto do que parecia ser uma fábrica abandonada, um galpão enorme e cinzento, com paredes pichadas e vitrôs com vidros quebrados” (p. 09).

O “submundo” passa a ser não somente a periferia de São Paulo, onde Anísio habita, mas também os lugares por onde circulam os sócios de uma empreiteira, Alaor, Ivan e Estevão. As personagens não buscam a glória ou grandes conquistas, pois suas

histórias são construídas a partir de conflitos que só na aparência são morais, sendo guiados, em geral, pela hipocrisia e pela corrupção. Por exemplo, Alaor, além de ser o mentor do crime de morte, também possui envolvimento com outras práticas ilegais, como manter a propriedade de um prostíbulo. Ivan, por sua vez, trai a esposa. Ou seja, ambos estão imersos em um quadro movido pela competição e pela esquizofrenia das zonas metropolitanas, buscando por poder e por dinheiro.

Em *O Invasor*, Aquino representa a cultura marginal, a cultura das margens, trazendo para a cena falas carregadas de gírias, de palavrões e de expressões singulares, geralmente associadas à periferia.

Ainda associada à vida na periferia, existe a violência. Em *O Invasor*, a violência não é privilégio das camadas menos abastadas da sociedade; ela se dissemina também nas classes média e alta, e o cenário urbano funciona como facilitador para que as relações de violência e uma aproximação incomodativa ocorram entre essas classes.

Sendo assim, não somente Anísio passa por um processo de desreterritorialização: a violência que o acompanha em sua vida na periferia também invade e se transforma nos lugares por onde circulam os sócios Ivan e Alaor. Em certa ocasião, Anísio visita os dois sócios restantes, o que deixa Ivan bastante incomodado: “O céu e o inferno. Logo depois que Paula desligou, a secretária me avisou que havia um homem à minha espera na recepção. O nome dele? Anísio.” (AQUINO, 2011, p. 70). A violência de Anísio começa a se reterritorializar quando se oferece como segurança da empresa de Ivan e de Alaor:

Estou oferecendo proteção porque gostei dos dois. Vocês não querem?

Espera aí, Anísio, Alaor disse. Aonde você quer chegar, afinal?

A lugar nenhum, Anísio bateu a cinza do cigarro. Eu venho aqui pra empresa, tomo conta da segurança, não atrapalho ninguém. E, se vocês precisarem de alguma coisa, é só falar.

Ah, é? E o que a gente diz para os outros funcionários, Alaor perguntou. Que você é nosso guarda-costas?

Anísio riu.

Sabe o que eu acho? Que você e o Ivan ainda não perceberam que agora são os donos disto aqui. Desde quando dono precisa dar satisfação pra empregado? Dono pode tudo, Alaor. (AQUINO, 2011, p. 77).

De matador de aluguel periférico, Anísio mudará seu status para segurança de empresários na Zona Sul da capital paulista, o que, para ele, abrirá um canal de intimidade com Ivan e Alaor: “Você não confia mesmo em mim, né, Ivan? Eu sou seu amigo, porra.” E Ivan rebate: “Eu não quero ser seu amigo...” (AQUINO, 2011, p. 77).

Como já anotamos, a linguagem do romance traz uma inflexão coloquial, com diálogos pontuados por palavrões: “Ele está fodendo a gente, Alaor falou [...]” (AQUINO, 2011, p. 13), evidenciando a busca de adequação do próprio registro linguístico a outros — nesse caso, não cultos — e a formas de expressão que estejam em sintonia com o ambiente e a situação caótica sob as quais estão vivendo.

Este tipo de projeto estético de reterritorialização nos remete a parâmetros referentes à possibilidade de existência de uma literatura menor. Segundo Deleuze e Guattari (2014), em *Kafka: por uma literatura menor*, esta literatura não seria aquela que é de uma língua menor, mas sim a que uma minoria faz em uma língua maior. Na literatura menor, tudo é político, pois ela pega para si casos individuais que, em cenários de marginalidade, se tornam relevantes e os coloca em foco, diferentemente do que ocorre em literaturas maiores. Segundo Deleuze e Guattari (2014, p. 26), “[...] O que no seio das grandes literaturas ocorre em baixo e constitui como que uma cave não indispensável ao edifício, aqui ocorre em plena luz; o que lá provoca um tumulto passageiro, aqui não provoca nada menos que uma sentença de vida ou de morte.”

Entretanto, não podemos negar que apesar de trazer à luz casos que são individuais e que são invisibilizados, a literatura menor continua encarregada de enunciar a partir de um olhar coletivo, destacando uma certa solidariedade e uma certa sensibilidade para com esses sujeitos, o que pode ser caracterizado como um movimento de desterritorialização.

Neste sentido, o que podemos dizer é que ao realizar esses movimentos a própria literatura se desterritorializa, por meio da língua, a fim de dizer o que usualmente não pode ou não quer ser dito nas literaturas já estabelecidas. O ato de pensar e de escrever sobre sujeitos que em geral não eram vistos como protagonistas faz com que encontremos nossas próprias mazelas representadas, aquilo que sempre foi jogado para baixo do tapete. É o que ocorre em *O Invasor*.

Dessa forma, é necessário “[...] estar em sua própria língua como um estrangeiro” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 48), descentralizando poderes e dizendo o que não pode ser dito, seguindo rotas alternativas, causando, assim, desterritorializações constantes por meio da língua e da literatura.

Em *O Invasor*, Anísio, assassino contratado para matar um dos sócios (Estevão) que, aparentemente, estava atrapalhando a ação dos demais (Ivan e Alaor) em uma empreiteira, é a personagem central da trama. Morador da periferia de São Paulo, em um dia comum e movimentado de sua rotina, encontra-se com os sócios da futura vítima em um bar para fazer a negociação. Nesse primeiro encontro, notamos o primeiro movimento dentro da enorme rede que é uma megalópole como São Paulo. A proposta feita a Anísio serve como um ponto de acessibilidade, uma espécie de brecha para que um novo fluxo seja iniciado e que novas informações percorram essa nova rota. Reiteramos que os sócios Alaor e Ivan pertencem a uma classe social distinta da de Anísio, entretanto, estamos falando de territórios que passam a se conectar de alguma forma, em rede, e, nesse caso, os sócios e o matador conectam-se em prol de um mesmo ideal: o cometimento de um crime de morte/violento.

Anísio será tido como um invasor e carrega esse título de forma bastante forte durante toda a trama. Contudo, como já dito anteriormente, por morar na periferia de São Paulo e ter sido procurado por Ivan e Alaor, é preciso admitir que a invasão primeira não foi feita por ele, mas, concomitantemente, pelas relações de poder que

mantém milhões de pessoas em zonas de exclusão socioeconômica e pelos sócios que buscavam por seus préstimos.

Durante toda a narrativa, Anísio é um homem de poucas palavras, sério e bastante reservado acerca de sua própria história. Contudo, suas ações, por menores que sejam, causam desconforto a quem vem de fora. Ele é incisivo, provocador, silencioso, esperto e desprendido, tendo um alto poder de penetração social, o que faz com que os dois ambiciosos sócios, presos aos seus ideais de enriquecimento e ao próprio território, percam o controle da situação.

Anísio aproveita-se do ponto de acessibilidade, da abertura dada por Alaor e Ivan, para demonstrar seus modos de desterritorialização. Como ele faz isso? Como é reterritorializar-se em um ambiente tão diverso e fluido? O que significa a desterritorialização do invasor, de Anísio?

A desterritorialização de Anísio começa no instante em que ele precisa sair de seu território nativo (a periferia de São Paulo), para "capturar" sua vítima, que pertence a um território distinto ao seu, e cumprir com o combinado com Ivan e Alaor. Após esse primeiro passo, sua reterritorialização começa a ser mais incisiva, visto que Anísio não somente cumpre o combinado, mas também decide adentrar/participar ainda mais do cotidiano de ambos.

A primeira atitude mais agressiva de Anísio em relação ao deslocamento para um novo espaço é a insistência do assassino de aluguel em buscar a parte restante de seu pagamento na empresa, mesmo que Alaor e Ivan insistam em levar a quantia até ele. Ele permanece relutante, forjando assim a persistência dos laços, a fim de criar novos encontros, como lemos ao final do capítulo 7:

Alaor encostou-se na mesa e respirou fundo antes de falar.  
Vamos fazer o seguinte: até amanhã sem falta a gente arruma o dinheiro pra te pagar.  
Anísio esmagou o cigarro no cinzeiro. Sorriu.  
A pressa é de vocês. Mas, por mim, tudo bem. Amanhã eu passo aqui.  
Alaor balançou a cabeça.

Não, não, Anísio. Deixa que nós levamos a grana pra você.  
Anísio se levantou e ergueu a cintura da calça. Olhou para Alaor e depois para mim. (AQUINO, 2011, p. 71-72).

Mais à frente, lemos:

Espera aí, Anísio, eu disse. É bom a gente tomar cuidado, não é? Você é estranho aqui na empresa e...

Anísio me interrompeu:

Eu sou amigo de vocês. Nunca prejudiquei nenhum amigo meu.

Tá bom, tá bom, Alaor consultou o relógio. Só que agora você me pegou no meio de uma reunião importante... Amanhã a gente te procura lá no bar, leva o dinheiro e daí conversamos melhor, que tal?

Eu passo aqui.

Anísio disse a frase olhando direto nos olhos de Alaor. Ficamos em silêncio por alguns segundos. Alaor abriu os braços, se rendeu:

Tá certo. (AQUINO, 2011, p. 72).

E este é só o começo. Após o recebimento total do pagamento, Anísio alega que Ivan e Alaor podem precisar de sua ajuda novamente e se oferece como segurança dos sócios. A atitude desagrada a Ivan, mas não impede que Alaor aceite a proposta, mesmo que com receio. Podemos classificar essa ação como a segunda maior investida de Anísio em sua nova reterritorialização.

A terceira atitude astuta de Anísio diz respeito à filha do sócio morto. Após estreitar ainda mais seu contato com os empresários, trabalhando como segurança e estando frequentemente na empresa, o invasor opta por investir na filha da vítima assassinada. Por vezes, ambos flertam, saem e em um dado momento, acabam sendo flagrados por Ivan no estacionamento.

Mas na manhã do terceiro dia, ao chegar à construtora, eu descobri que não existe nenhuma situação ruim que não possa piorar.

Eu estava atrasado, tinha passado a noite num motel com Paula. Assim que cheguei, vi um carro deixando um de nossos funcionários mais assíduos em frente à construtora, para mais um dia de trabalho.

Os cabelos dele e os da garota que dirigia o carro estavam molhados. Como se os dois também tivessem acabado de sair de um motel. Eles se beijaram. Ele entrou na construtora sem me ver. Ela arrancou com o carro. Anísio e Marina. (AQUINO, 2011, p. 87).

A maneira como Anísio se reterritorializa é bastante penetrante, de forma que o novo território criado afeta tanto os seus atos como os das pessoas que já estavam por lá. O poder, que antes se encontrava nas mãos dos sócios, é descentralizado. Assim, fazendo uso das palavras de Haesbaert (2006, p. 301) o “[...] territorializar-se significa também, construir ou controlar fluxos/redes e criar referenciais simbólicos num espaço em movimento, no e pelo movimento”, transformando um único território em um espaço transfronteiriço.

#### 4. CONCLUSÃO

Considerando todo nosso percurso de análise, podemos dizer que *O Invasor*, de maneira incisiva, provoca um sistema já pré-estabelecido e procura inserir sujeitos culturalmente marginalizados em cenários que, a princípio, não foram pensados, nem projetados por eles e para eles. Entretanto, ao avaliarmos a narrativa com base nos conceitos de desterritorialização e de reterritorialização, notamos que as barreiras impostas entre essas realidades não estão tão afastadas; muito pelo contrário, elas se ligam por um motivo em comum.

A violência assume o papel de elo e, por estar fortemente relacionada às relações de poder, preenche e ajuda a tecer redes que, conectadas, deixam brechas para que sujeitos como Anísio se movimentem, causem perturbações e, conseqüentemente, construam novas ramificações no sistema.

Podemos verificar que narrativas literárias como o romance de Aquino, além de mostrar protagonistas desterritorializados, também desterritorializa a literatura por meio da língua, pois descentraliza poderes, indo contra a ideia da existência de um



cânone que está, necessariamente, localizado no centro, reterritorializando assim literaturas vistas como marginais ou menores.

## REFERÊNCIAS

AQUINO, Marçal. *O Invasor*: novela. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOSI, Alfredo. "Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo". In \_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 7-22.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. (v. 1).

CHIAR. In GRANDE DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Porto: Porto Ed., 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. "Ruídos, interferências e dissonâncias: o que há de novo na literatura brasileira contemporânea." In *Palavra. Literatura em revista*, SESC, São Paulo, ano 8, n. 7, p. 21-30, 2016-2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. (Coleção Filô).

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munhoz. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. (Coleção Trans).

\_\_\_\_\_. 1. "Introdução: rizoma." In \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia — Vol.1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Disponível em: <https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Rizoma-Deleuze-Guattari.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2021.

GOMES, Francisco Wellington Borges. "A literatura em produções audiovisuais: uma reflexão sobre a diferença." In *Tradução em Revista*, v. 18, n. 1, p. 1-12, 2015. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24854/24854.PDF>. Acesso em: 23 mar. 2019.

HAESBAERT, Rogério. *O Mito da Desterritorialização*: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. "O efeito de realidade e a política da ficção." Trad. Carolina Santos. *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, p. 75-90, mar. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2021.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Trad. Carlos Araújo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Recebido em: 30/11/2020

Aceito em: 18/03/2021

## ASPECTOS DA NARRAÇÃO NOS CONTOS DE BERNARDO KUCINSKI: O TESTEMUNHO DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

### *NARRATION ASPECTS IN BERNARDO KUCINSKI'S TALES: THE TESTIMONY OF THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP*

Alexandre Henrique Silveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho investiga a narração em dois contos do escritor Bernardo Kucinski, “Você vai voltar pra mim” (2014) e “A instalação” (2014). Através da discussão acerca dos limites da representação na narração do trauma proposta por Márcio Seligmann-Silva (2008) e Jaime Ginzburg (2012), constata-se que há uma preocupação em inscrever a violência da ditadura de 1964 na escolha por narradores solidários, como modo de elaborar o evento traumático.

Palavras-chave: Bernardo Kucinski; narrador; testemunho.

**ABSTRACT:** The present work investigates the narration in two short stories by Bernardo Kucinski, — “Você vai voltar pra mim” (2014) and “A instalação” (2014). Through the discussion on the limits of representation in the trauma narrative proposed by Márcio Seligmann-Silva (2008) and Jaime Ginzburg (2012), it appears that there is a concern to inscribe the violence of the 1964 dictatorship in the choice of solidary narrators, as a way of elaborating the traumatic event.

Keywords: Bernardo Kucinski; narrator, testimony.

“Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2016, p. 11). Com esse aviso, o escritor brasileiro Bernardo Kucinski inicia sua primeira obra, *K. Relato de uma busca*, publicada inicialmente em 2011. Trata-se de um romance que tematiza, a partir da ficcionalização de um evento factual, o desaparecimento da própria irmã de Kucinski, Ana Rosa, durante o período repressivo da ditadura civil-militar de 1964, ferida nacional que ainda sangra, sem perspectiva de

---

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

cicatrização, apesar dos esforços de governantes para fazê-la cair no esquecimento. Tema caro a esse escritor, tal passado ainda forneceria material para que ele pudesse escrever outras obras sobre a violência ditatorial. Uma delas é a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos*, publicada em 2014 pela Cosac Naify, com narrativas curtas que concentram-se em explorar a atmosfera de opressão dos anos 1970 e a permanência da dor, do luto e do trauma no período pós-ditadura. Embora baseie-se, como material para a escrita, em sua maioria, em eventos históricos, Bernardo Kucinski repete, de modo semelhante, a advertência de seu primeiro romance na abertura do livro de contos: “Aos leitores familiarizados com aqueles tempos, os contos podem lembrar episódios de pessoas conhecidas. Mas não passam de invenções, criações literárias sem nenhuma obrigação de fidelidade a pessoas ou fatos” (KUCINSKI, 2014, p. 07).

Por que se dá essa repetição? Direcionando um olhar mais atento para as narrativas do escritor, verifica-se que Kucinski está colocando a literatura em primeiro plano, embora sem deixar de lado a dimensão social. Trata-se de um aviso para mostrar que, ao ficcionalizar eventos que fizeram parte da história ditatorial, permite-se, pela obra de arte, “sentir um pouco a atmosfera de então, com nuances e complexidades que a simples história factual não conseguiria captar” (KUCINSKI, 2014, p. 07). Dessa forma, a literatura, enquanto objeto estético, torna-se um suplemento à história oficial da ditadura, presente nos arquivos. Conforme Eurídice Figueiredo, nas pegadas de Jacques Derrida, “arquivos, em sentido estrito, são documentos de leitura árida reservados aos historiadores, enquanto a literatura atinge um público mais amplo” (2017, p. 46). Com efeito, na advertência de Kucinski precedida às histórias da coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos*, e também de seu romance de estreia *K*, percebe-se que há um desejo de explorar aquilo que se torna possível pela ficção, isto é, elaborar os traumas de um período ainda obscuro para a história brasileira.

A narração tem uma função primordial nessa escrita da dor. Nos contos da coletânea de Kucinski, a forma como os narradores se colocam no texto, muitas vezes de maneira irônica, marca um olhar crítico sobre o passado ditatorial. Percebe-se que existe uma relação entre as narrativas de Kucinski e uma tendência encontrada nas obras de ficção brasileira contemporânea, pois a abordagem adotada pelo escritor enfatiza, de acordo com Jaime Ginzburg, em seu estudo sobre o narrador brasileiro contemporâneo, “elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. [...] Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (2012, p. 200).

Para tecer a reflexão apresentada neste texto, partimos dos estudos relacionados às teorias do narrador e dos estudos sobre o testemunho e suas especificidades no contexto da ditadura brasileira, além de considerarmos o conto enquanto gênero literário. Das vinte e oito narrativas presentes em *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), duas foram selecionadas para nossa análise: “Você vai voltar pra mim” e “A instalação”. Elas tratam das violências sofridas pelas vítimas torturadas pela ditadura civil-militar, as quais lidam com eventos traumáticos que não podem ser descritos em palavras. O motivo de escolhermos esses contos relaciona-se às palavras de Jaime Ginzburg supracitadas, pois, ao trazerem como tema um período histórico violento para o Brasil, denunciam não somente a repressão, mas também o esquecimento institucional perpetrado pelas classes dominantes e que encontra força em um discurso militar hegemônico, o qual fica evidente na obra *Lugar nenhum*, de Lucas Figueiredo (2015). Figueiredo demonstra como as Forças Armadas agiram de forma constante para ocultar documentos sobre a ditadura, muitos deles possivelmente contendo informações sobre desaparecidos políticos. O Poder Civil também não agiu de maneira devida, mostrando-se, em diversos momentos, indiferente à questão. Mesmo com a instauração da Comissão Nacional da Verdade, em

2012, os militares seguiram negando que mantinham informações em seus arquivos, não colaborando com o trabalho de escavação do passado.

Quando pensamos nas teorias do narrador, um estudo a que se costuma recorrer é o de Norman Friedman (2002), que objetiva compreender o conceito de ponto de vista na ficção, tomando como paradigmas Platão e James Joyce. Seu estudo categoriza diferentes procedimentos narrativos encontrados em romances europeus, principalmente aqueles publicados no século XIX e nas primeiras décadas do XX. Como pontua Jaime Ginzburg (2012), Friedman e outros pesquisadores semelhantes preferem narrativas lineares em detrimento de outras, essas fragmentadas, deixando-as de fora de suas classificações. Isso nos mostra uma insuficiência de determinadas teorias narrativas em lidar com obras que fogem desse padrão, especialmente aquelas que lidam com catástrofes históricas, como guerras, genocídios e ditaduras.

A questão dos efeitos das guerras, e outras formas de violência em massa, nos leva a Walter Benjamin, a propósito do declínio da narração, e a Theodor Adorno, sobre a impossibilidade de narrar. Passemos, primeiramente, a Benjamin. Em seu famoso ensaio “O narrador”, ele elabora uma comparação entre o narrador tradicional, que está em vias de extinção, e o do romance. O narrador tradicional seria aquele cuja origem se dá na tradição oral, através das experiências que acumula ao longo de sua trajetória de vida, enquanto o narrador do romance estaria ligado à ideia de informação e de novidade. Para Benjamin, “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1985, p. 197). Ele defende a ideia de que o narrador tradicional se divide em dois tipos: o marinheiro, isto é, aquele que viaja para diversos lugares e acumula narrativas das diferentes culturas a que teve acesso, e o camponês sedentário, capaz de retratar o cotidiano, correspondente ao lugarejo em que vive. Todos esses traços que distinguem os narradores tradicionais partem da noção de sabedoria, pois, segundo Benjamin, “tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão

utilitária. [...] O narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1985, p. 200). A morte da sabedoria, essa capacidade de transmitir experiências para aqueles que ouviam as narrativas, estaria ligada, com efeito, aos avanços tecnológicos e à Primeira Guerra Mundial.

Benjamin deixa entrever — no fim de seu ensaio, a partir do narrador do romance, que se difere do narrador da tradição oral — “uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006, p. 53). Essa outra forma de narrar, na leitura desse ensaio de Benjamin, feita por Jeanne Marie Gagnebin, estaria ligada à figura do trapeiro, um narrador/historiador que não coleta mais grandes ações humanas, mas que está atento aos rastros do passado, recolhendo

tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. [...] [O] narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo — principalmente — quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido. (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Conforme aponta Ginzburg (2012), o narrador que Benjamin trata, prioritariamente, é aquele da tradição oral e não um dos componentes da estrutura ficcional. Já Theodor Adorno, em seu “Posição do narrador no romance contemporâneo”, discorre sobre o paradoxo da narração no romance enquanto gênero: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (2003, p. 55). Para Adorno, o romance perdeu seu lugar de destaque que ocupava no mundo burguês em detrimento do cinema e da reportagem. A contemplação da vida, presente na narração de romances do século XVIII, perde lugar para “um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61).

Embora Adorno refira-se ao narrador de romances, percebemos que suas reflexões são relevantes para a compreensão do procedimento narrativo diante da violência, pensando também no conto como gênero literário. Tal como o romance, o conto também precisa da narração.

Com as contribuições de Theodor Adorno e Walter Benjamin, surge a inevitável questão que move este artigo: como narrar a experiência de um trauma e, mais precisamente, de um evento traumático coletivo que ainda permanece, no caso da ditadura civil-militar brasileira, sem solução? Não se deseja aqui formular respostas categóricas, uma vez que tais problemas não têm aparente solução. Porém, acolher textos literários contemporâneos constitui uma tarefa, e, no que tange à literatura cujo tema é a ditadura brasileira de 1964, trata-se de uma tarefa ética.

Márcio Seligmann-Silva trata da narração em seu texto acerca do testemunho dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas, e aponta para essa acolhida de textos que abordam as memórias traumáticas de quem sobreviveu a catástrofes históricas. O autor afirma que “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (2008, p. 67). Pensando também no conceito de testemunho, Seligmann-Silva nos mostra, a partir de Primo Levi, conhecido sobrevivente do genocídio dos judeus, o seu caráter aporético: quem pode testemunhar, com efeito, são os mortos ou aqueles que Giorgio Agamben (2008) denomina “muçulmanos”, sujeitos que chegaram ao fundo do horror dos campos de concentração. Recorrendo ao testemunho de Levi, o filósofo italiano discorre sobre uma zona cinzenta, na qual “o oprimido se torna opressor e o carrasco, por sua vez, aparece como vítima. Trata-se de uma alquimia cinzenta, incessante, na qual o bem e o mal e, com eles, todos os metais da ética tradicional alcançam o seu ponto de fusão” (AGAMBEN, 2008, p. 30). Nesse sentido, a zona cinzenta mostra a incapacidade de julgamento, de responsabilizar os culpados pelos crimes cometidos nos campos, dada a incomensurabilidade do horror.



Dada a exceção dos fatos ocorridos nos campos de concentração, percebemos que noções jurídicas tradicionais não conseguem abarcar tais experiências, inclusive a própria ideia de testemunho. Há uma lacuna no caso das testemunhas sobreviventes dos campos, pois elas devem narrar aquilo que somente os mortos experienciaram:

Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem têm instruções ou memórias a transmitir. [...] Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar (AGAMBEN, 2008, p. 43).

Aqueles que sobreviveram conseguem apenas testemunhar parcialmente, embora necessitem absolutamente do testemunho. Resta-lhes a imaginação para narrar o inenarrável, o que não pode ser descrito pela linguagem. Nas palavras de Seligmann-Silva, “[o] trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (2008, p. 70).

Cabe destacar que a ideia de testemunho pode ser tanto *testis* como *superstes*. *Testis*, palavra originária do latim, remete à esfera jurídica, da cena do testemunho em um julgamento, enquanto o *superstes* está ligado à história oral, ao sujeito sobrevivente, assombrado pelo evento limite. O testemunho relaciona-se à literatura justamente por estar entre a história e a memória, entre verdade factual e narrativas. Devemos, para Seligmann-Silva (2005), considerar o não lugar do testemunho, reconhecendo sua dimensão paradoxal. O pesquisador também compara o testemunho da Segunda Guerra Mundial, focado na Europa e nos Estados Unidos, com o *testimonio* latino-americano, o qual é, de fato, um gênero literário, marcado pela relação entre política e literatura.

Enquanto os países próximos ao Brasil buscaram, através de medidas públicas, uma reparação de seu passado marcado pela violência ditatorial, na segunda metade do século XX, no caso da ditadura civil-militar brasileira, constata-se uma ausência de

testemunho, devido a mecanismos institucionais de esquecimento, como a Lei da Anistia, promulgada em 1979:

Não temos o testemunho como *testis*, ou seja, o testemunho jurídico, nem o testemunho como *superstes*, o testemunho como a fala de um sobrevivente que não consegue dar forma à sua experiência única. Nossos testemunhos estão sufocados pelas amarras de uma “política do esquecimento” que não conseguimos até agora desmontar. De certa maneira, podemos dizer que as vítimas e aqueles que lutam pela verdade, pela memória e pela justiça ficam relegados pelos donos do poder a uma posição melancólica, difícil de aceitar e de com ela conviver. Ela destrói. O grande desafio que se coloca hoje [...] é quebrar as barreiras que até hoje impediram este trabalho de testemunho de entrar em funcionamento (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 14).

Ao se estudar os testemunhos da ditadura civil-militar, a ausência de uma cultura de memória no Brasil deve ser ressaltada. Nesse caso, as obras ficcionais de teor testemunhal que problematizam o período, como as narrativas de Kucinski, acabam por denunciar tais aparatos de esquecimento sobre o período repressor.

No conto que dá título à coletânea, “Você vai voltar pra mim”, a narrativa, em terceira pessoa, centra-se em uma mulher, presa política, a qual é levada a uma audiência, devido à notícia de que havia sido presa. Durante o processo no tribunal, após um questionamento do juiz, a personagem afirma que foi torturada, quebrando a recomendação dada pelo advogado do caso, em conluio com os torturadores, para que ela não mencionasse, durante o processo, a violência infligida a ela. Os responsáveis pela audiência negociam e ordenam que ela seja levada para “o presídio feminino. Não voltará para o Dops” (KUCINSKI, 2014, p. 71).

Nesse conto, o narrador está distante dos eventos e tem acesso aos pensamentos e aos sentimentos da protagonista. Apesar do distanciamento, esse narrador não pode ser considerado imparcial e objetivo, pois nota-se a existência de uma empatia pela presa política. Na cena em que ela é levada para o tribunal, tal solidariedade é notada pelo fato de o narrador ressaltar a solidão e o desamparo da protagonista, frente à situação desumana que lhe foi imposta: “Estava só ela no camburão. Só ela, de tantos

companheiros, ainda viva e indo para uma audiência na Justiça Militar” (KUCINSKI, 2014, p. 69). Tal modo de narrar é pontuado por Ginzburg, ao comentar uma passagem de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. Embora nessa obra a narração das cenas de tortura sejam dadas de forma explícita e detalhada, um ponto em comum com o conto de Kucinski é justamente a presença desse narrador empático, através do qual tem-se um “alcance crítico” (2012, p. 207). Por meio dos sentimentos de desespero e medo da protagonista, contados pelo narrador, formula-se uma crítica às práticas de tortura do período repressivo.

A tortura ocupa um lugar importante no conto e o caminho escolhido para narrar o trauma sofrido pela personagem é justamente não descrever, com detalhes, as sessões de violência sofridas por ela. O primeiro indício de que a mulher estava sendo torturada é dado nas primeiras frases do conto, de maneira sutil: “Era a primeira audiência do seu processo. Depois que foi marcada, não penduraram mais, deixaram entrar comida, pomadas, roupa. Hoje está de blusa nova, saia também. Todos a querem bem-apresentada” (KUCINSKI, 2014, p. 69). Nota-se que não há uma referência direta ao pau de arara, prática de tortura comum na ditadura brasileira, mas essa relação é feita pelo uso do verbo “pendurar”. A verdade sobre a tortura ocorre quando temos acesso à fala da protagonista, na forma de discurso direto, durante a audiência, afirmando que foi pendurada sete vezes. Em seguida, ela expõe as sequelas em seu corpo, denunciando a farsa tramada pelos algozes: “Mostrou os hematomas nos braços e nos tornozelos, falou das palmadas, dos choques nos seios e na vagina, da ameaça de estupro, da simulação de fuzilamento, dos afogamentos, dos onze dias na solitária” (KUCINSKI, 2014, p. 70). Nessa passagem, os eventos traumáticos que a personagem sofreu estão explícitos, mas o narrador refere-se a eles de forma breve, expondo uma sucessão de cenas de violência sem descrevê-las com detalhes. No fim da trama, verifica-se o mesmo procedimento do narrador, ao optar

por interromper a história no momento culminante do conto, quando a protagonista percebe que está sendo levada novamente para o Dops/SP<sup>2</sup>:

De novo está só no camburão. Percebe que é o mesmo que a trouxe e se inquieta. Passa a observar o trajeto pela grade de ventilação. Vê, aterrorizada, entrarem pelo mesmo portão através do qual haviam saído para o tribunal. O camburão para, a porta se abre. O torturador diz, sorrindo:  
— Eu disse que você ia voltar pra mim, não disse? Vem, benzinho, vamos brincar um pouco.  
Ele a agarra pelas canelas e a arrasta para fora.  
Os outros em volta riem (KUCINSKI, 2014, p. 71).

A fala do torturador, que inicia e encerra o conto, corresponde ao título, o qual poderia indicar, em uma leitura preliminar, uma história de amor, mas trata-se, com efeito, da fala do algoz da protagonista, encerrando a narrativa com ironia. Leandro Vasconcelos, em sua interpretação sobre a interrupção da narração no conto, afirma que “como em muitos casos, não se sabe o que houve após a prisão da personagem principal. O conto seria a reprodução do destino de muitos que passaram pelas prisões políticas da ditadura e não voltaram mais” (2018, p. 45).

Outro ponto importante é a cena do tribunal que constitui o conto, remetendo ao testemunho. Se, por um lado, o testemunho dos afetados pela ditadura de 1964 está impedido pelas classes dominantes de ocupar um espaço relevante na sociedade brasileira, por outro, há uma preocupação em elaborar, através de um narrador sem princípios de imparcialidade, “uma nova cultura do testemunho. O testemunho tanto artístico/literário como o jurídico pode servir para se fazer um novo espaço político para além dos traumas” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 12).

Julio Cortázar, pensando especificamente no conto como gênero literário, compara o romance a um filme e o conto a uma fotografia. Enquanto os elementos de

---

<sup>2</sup> O Departamento de Ordem Política e Social da Polícia Civil de São Paulo foi um dos mais temidos locais da repressão militar. Os presos políticos eram mantidos em celas, submetidos a constantes sessões de tortura.

composição do romance vão se acumulando de maneira mais lenta, no conto, a construção ocorre de forma profunda desde as palavras iniciais. O contista, assim como o fotógrafo,

sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152).

Para o crítico, não há um modo único de construir contos. Porém, um modo de averiguar a qualidade desse tipo de texto é através do trabalho literário realizado pelo escritor a partir daquilo que Cortázar chama de intensidade e tensão. A intensidade ocorre a partir de um afastamento do estilo do romance, sem recheios da trama principal, enquanto a tensão é a forma pela qual “o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera” (CORTÁZAR, 2006, p. 158). Assim, no caso de “Você vai voltar pra mim”, verifica-se que a tensão é o recurso adotado, levando o narrador a contar apenas o essencial.

O mesmo pode ser percebido em “A instalação” (2014). Esse é outro conto que toca no problema da tortura enquanto evento traumático para o sobrevivente. Na trama, uma mulher, chamada Nair, vítima de tortura na ditadura, vai visitar a prima que nunca conheceu, filha do irmão de seu pai. Esse seu desconhecimento sobre a família do pai é o que move a personagem a aceitar o convite feito pela prima, a qual só a encontrou após uma pesquisa na internet. O conto inicia-se com a protagonista subindo a escadaria da casa da prima, “um palacete erguido na parte elevada de uma alameda tomada por chácaras. Estava circundado por um muro tão alto que mais parecia uma fortaleza” (KUCINSKI, 2014, p. 136). Enquanto sobe as escadas, Nair preocupa-se com as pontadas de dor que sentirá quando tiver de descê-las, pois

“sentiria as agulhadas no joelho direito. Dez anos haviam passado. O tique nervoso na sobrancelha esquerda, reflexo condicionado das cacetadas, sumira com dois anos de divã, mas a lesão no tendão, de quando a penduraram no pau de arara ficou para sempre” (KUCINSKI, 2014, p. 135).

A narração do conto se dá em terceira pessoa, como em “Você vai voltar pra mim”. Aqui, novamente, o narrador se coloca em uma posição de proximidade com a protagonista. Quando a prima de Nair começa a mostrar-lhe a casa, da qual “[p]arecia se orgulhar”, a protagonista percebe um mau gosto na decoração: “Nossa personagem nunca tinha visto tanto kitsch<sup>3</sup>” (KUCINSKI, 2014, p. 136). O narrador, ao referir-se à Nair utilizando o pronome possessivo “nossa”, parece estar aproximando a personagem do leitor, ao mesmo tempo em que também a considera sua personagem, ressaltando sua ficcionalidade, afastando-se de uma narração objetiva.

A protagonista é curadora de arte na Pinacoteca de São Paulo, cidade em que a ação do conto acontece, e isso explica seu olhar para os objetos decorativos da casa. Ela vê tudo como um mau gosto da prima, mas ao chegar aos fundos do casarão, dando para um pomar, Nair nota algo como “uma instalação de arte antropofágica. Finalmente uma obra de bom gosto, pensou” (KUCINSKI, 2014, p. 137).

A instalação, que dá título ao conto e prende a atenção de Nair como uma obra de arte de qualidade, é o pau de arara que o marido de sua prima, já falecido, ostentava com orgulho dos tempos em que atuava como policial. Eis o desfecho do conto:

A peça era composta de cachos de banana carnudos e abundantes envolvendo um longo vergalhão de madeira envelhecida, erguido como um totem. Os bagos de banana iam do verde profundo ao dourado voluptuoso, passando pelo amarelo-ouro, o laranja, o marrom, um completo arco-íris tropicalista.

Curiosa, ela perguntou:

— E essa coisa tão bonita, o que é?

— São pencas de banana que eu deixo aí pra madurar.

— E aquela haste no meio?

---

<sup>3</sup> Termo que pode significar uma qualidade inferior no gosto artístico.

— É lembrança do meu marido; é o pau de arara que o Oswaldo ganhou dos colegas quando se aposentou da polícia. Ela sentiu um frio subindo pela barriga e logo o beliscar pesado dos tiques na sobrancelha (KUCINSKI, 2014, p. 137).

Os tiques recuperados em terapia voltam quando a protagonista percebe que o falecido marido da prima era um torturador, recordando o trauma, aparentemente já superado. O narrador destaca as informações acerca do passado traumático da personagem e sua atuação profissional, como curadora de arte, para convergir em um encerramento irônico. A narração causa um efeito crítico ao mostrar que um instrumento de tortura era preservado com cuidado e deixado à mostra pelo torturador como algo digno de ser exibido. O caminho escolhido para narrar a violência como evento marcante da ditadura de 1964, tanto em “A instalação” como em “Você vai voltar pra mim”, está justamente em não descrevê-la, mas expô-la de forma crítica, com um tipo de sarcasmo semelhante ao destacado por Adorno (2003).

A Comissão Nacional da Verdade foi criada com o intuito de restaurar a memória do período que compreende de 1940 a 1988, estabelecendo uma história oficial dos eventos ocorridos. De acordo com Leandro Vasconcelos (2018), a publicação dos contos de Bernardo Kucinski expande, pela ficção, os relatos da Comissão acerca da ditadura civil-militar, visto que o autor se baseou em algumas histórias como material para escrever as narrativas que formariam a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos*. Assim, a narração, nos dois contos de Kucinski analisados, com foco em personagens vítimas de tortura, evidencia a possibilidade de “interpretar o país, sem movimentos totalizantes, sem verdades absolutas” (GINZBURG, 2012, p. 219).

Temos também um ponto de contato importante com a forma como Walter Benjamin (1985) expõe o declínio da narração oral atentando-se para o silêncio dos sobreviventes da Primeira Guerra Mundial e a dificuldade em narrar os acontecimentos vividos nas trincheiras, constituindo uma experiência traumática coletiva. Para ele, a narração permanece, apesar disso, na figura do trapeiro, que busca

narrar o inenarrável. O foco de Benjamin estava voltado ao narrador da tradição oral, mas suas contribuições são relevantes para o entendimento de uma era de traumas coletivos e da incomunicabilidade da experiência. Com Adorno (2003), focalizamos a narração como estrutura literária, não mais pautada em princípios objetivos. Procura-se, por outro lado, destacar a impossibilidade de imitação literária, com uma voz narrativa crítica.

Os narradores dos contos de Kucinski aqui analisados mostram, pelo trabalho com a linguagem, um caminho para a elaboração da dor, levando-nos a refletir sobre o passado ditatorial brasileiro no presente, consolidando o ato de narrar. Em tempos de negacionismos, em que pessoas vão às ruas pedindo a volta da ditadura civil-militar, os testemunhos literários sobre o período são cruciais na luta pela memória.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In \_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 25-48.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 197-221.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2ª ed. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FIGUEIREDO, Lucas. *Lugar nenhum: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 08 out. 2020.



GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 49-57.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, Milano, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>. Acesso em: 07 dez. 2020.

KUCINSKI, Bernardo. *K.: Relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. Você vai voltar pra mim; A instalação. In: \_\_\_\_\_. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 69-71; 135-137.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>. Acesso em: 08 dez. 2020.

\_\_\_\_\_. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, v. 2, n. 1, p. 03-20, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894>. Acesso em: 01 dez. 2020.

\_\_\_\_\_. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, São Paulo, n. 30, p. 71-98, jun. 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>. Acesso em: 30 nov. 2020.

VASCONCELOS, Leandro Harisson da Silva. *Memória, Testemunho, Trauma e Luto em Você vai voltar pra mim e outros contos, de Bernardo Kucinski*. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Manaus, Universidade Federal do Amazonas, 2018.

Recebido em: 17/12/2020

Aceito em: 18/03/2021

# ÁGUAS QUE DESENHAM A HISTÓRIA: UMA PERSPECTIVA SOBRE O OLHAR DE JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE E MIA COUTO

*WATERS THAT DESIGN HISTORY: A PERSPECTIVE ON THE VIEW OF JOÃO  
MIGUEL FERNANDES JORGE AND MIA COUTO*

Ana Carolina dos Santos Linhares<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo apresentar uma análise comparada entre as produções poéticas do autor português João Miguel Fernandes Jorge (1943) e do autor moçambicano Mia Couto (1955). Ao analisar poetas de diferentes nacionalidades, podemos entender seus países de origem, que apresentam uma conexão histórica servindo de base para as produções poéticas, bem como constatar a relação de diferentes culturas para com a imagética da água, mais especificamente, do mar. Ademais, serão tratadas as questões da natureza e paisagem na escrita dos dois escritores. Para esta análise, serão utilizadas as obras *Bellis Azorica* (1999) e *Obra Poética — 1º Volume* (1987), de Fernandes Jorge e *Raiz de orvalho e outros poemas* (2009), *Tradutor de chuvas* (2011) e *Poemas escolhidos* (2016), de Mia Couto.

Palavras-chave: Memória e história; Poesia portuguesa; Poesia moçambicana.

**ABSTRACT:** This article aims to present a comparative analysis between the works of the Portuguese poet João Miguel Fernandes Jorge (1943) and the Mozambican Mia Couto (1955). When analyzing poets of different nationalities, we can understand their countries of origin, which present a historical connection working as bases for their poetic productions, as well as see the relationship of different cultures with the imagery of water, more specific, of the sea. In addition, nature and landscape issues will be addressed in the writing of the two writers. The works *Bellis Azorica* (1999) and *Obra Poética — 1º Volume* (1987), by Fernandes Jorge and *Raiz de orvalho e outros poemas* (2009), *Tradutor de chuvas* (2011) and *Poemas escolhidos* (2016), by Mia Couto will be used for such analysis.

Keywords: Memory and history; Portuguese poetry; Mozambican poetry.

---

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

“Eu penso que a memória entra pelos olhos”.  
Herberto Helder

## 1. INTRODUÇÃO

Assim como afirma Herberto Helder (2006) no texto “Memória, montagem”, de *Photomaton & Vox*, a memória está correlacionada a uma questão visual, e é essa visualidade que estará presente na obra dos dois autores examinados neste estudo. Essa memória, que é configurada e reconfigurada pelo trabalho lírico, será um dos elos que entrelaçam as obras de João Miguel Fernandes Jorge e Mia Couto. Uma memória não apenas individual como também coletiva, sendo apresentada, inclusive, a partir da relação com o elemento aquático, sobretudo o mar, visto que é um grande marco representativo na história, tanto de Portugal quanto de Moçambique. Por mais que haja um distanciamento cultural e territorial entre tais produções, buscar-se-á justamente, a partir desses distanciamentos, uma aproximação. Para realizar a análise, serão utilizadas as obras *Bellis Azorica* (1999) e *Obra Poética — 1º Volume* (1987), de Jorge e *Raiz de orvalho e outros poemas* (2009), *Tradutor de chuvas* (2011) e *Poemas escolhidos* (2016), de Couto.

João Miguel Fernandes Jorge nasceu em Bombarral, Portugal, 1943. Estreou em 1971 com o livro de poesias *Sob Sobre Voz*. A sua obra, de grande fluidez de ritmo e efeitos sonoros, constrói-se a partir de referências narrativas pessoais e evocações históricas. As imagens contidas em seus poemas libertam-se, muitas das vezes, do sentido metafórico através de uma deslocação do significante por lugares e tempos, e em outras vezes acentuando o caráter efêmero dos seres e das coisas.

O seu interesse por áreas artísticas, como a pintura ou a escultura, levou a que, na sua obra, o exercício do olhar sobre as coisas seja também ponto de partida para muitos de seus poemas sobre a presença da arte nos espaços do individual e do

coletivo contemporâneos. Vale ressaltar que o autor é também curador de artes, sendo assim justificada essa conexão. Esse olhar imagético quanto aos locais é recorrente em sua produção. Há livros em que são apresentados ambientes portugueses, como é o caso do *Bellis Azorica* (JORGE, 1999), em que o autor, em alguns poemas como “Vila do topo, Ilhéu do topo” descreve características desse local: “O vendedor de peixe; duas caixas cheias de / chicharro sobre a roda traseira da bicicleta; / sobe a íngreme rua que vai do pequeno porto à / vila. Já é tarde, pescador, para venderes o que veio à //rede. (...)” (JORGE, 1999, p. 25). Já em 1992, em *Terra Nostra*, João Miguel Fernandes Jorge tratou pela primeira vez dos Açores, o que remete à questão do mar, um tema que volta em *Bellis Azorica*. Sobre isso, Alexandra Lucas Coelho (1999, s/p) em seu texto “O que somos um deus há-de ampliar” afirma que “[é] de 1992 o primeiro livro de João Miguel Fernandes Jorge (JMFJ) totalmente dedicado aos Açores, ou seja, composto por poemas que surgiram do que o poeta viu, ouviu, viveu, pensou no decorrer de viagens (intercaladas entre 1988 e 1991) nas nove ilhas do arquipélago”.

Joaquim Manuel Magalhães (1981), em *Os Dois Crepúsculos*, produz um ensaio sobre Jorge e sua produção literária. Magalhães afirma que a poesia de Jorge apresenta uma relação com questões políticas, mas de uma forma nada óbvia. O poeta consegue apresentar uma crítica a tais questões, mas “sem deixar cair no usual modo emocional de fazer política em poesia” (MAGALHÃES, 1981, p. 238). Um pouco antes, Magalhães também afirma que: “Esta poesia, que é uma das mais atravessadas de referências culturais explícitas da nossa poesia depois de Jorge de Sena [...], não se transforma nunca em poesia de cultura, nem a sua problemática se pode reduzir à da citação, porque mais do que isso ela produz inscrições de paixão” (MAGALHÃES, 1981, p. 237–238).

Algo semelhante realiza Antônio Emílio Leite Couto, mais conhecido como Mia Couto. Trata-se de um autor que aborda questões políticas, de uma forma bastante crítica e poética. Couto nasceu em 1955, na cidade da Beira, em Moçambique. Aos 14

anos publicou os seus primeiros poemas no jornal *Notícias da Beira*, iniciando, assim, seu percurso literário dentro de uma área específica da literatura — a poesia. É também biólogo e professor, e atuou como jornalista de 1974 a 1985, ocupando o cargo de diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM) em 1976. Por mais que sua produção mais extensa seja em prosa, o próprio autor afirma que a questão da poesia nunca saiu da sua escrita. Em entrevista ao Portal Raízes,<sup>2</sup> ele afirma: “Eu creio que nunca saí desse universo da poesia, sou um poeta infiltrado no mundo da prosa, contando histórias pelo uso da poesia. Eu a uso não apenas como gênero literário, mas como um certo modo de olhar, uma sugestão de outra lógica que só pode ser vista por ela” (COUTO, 2016, s/p).

Esse “certo modo de olhar” apresenta não só uma questão individual como também coletiva. Assim como há em Jorge, é possível perceber que existe muita memória e história nas linhas traçadas pelo autor moçambicano. Irina Migliari (2018), ao abordar a produção de Couto, apresenta uma questão relevante sobre o início de sua poética, sendo assim uma das possíveis justificativas também para a escolha da poesia pelo autor:

Durante o período colonial (1505-1975) em Moçambique, no âmbito da literatura, o gênero mais praticado foi a poesia. Diversas razões explicam essa tendência; entre elas, e talvez a mais relevante, está o fato de que as raízes populares da poesia abrem espaço para um grupo de leitores de outras camadas sociais que não apenas a elite. Ademais, a poesia é um gênero insidioso e, portanto, ilude a censura com mais facilidade e é de fácil publicação em jornais e revistas (MIGLIARI, 2018, p. 236).

Migliari (2018, p. 237) ainda afirma que é possível identificar na poesia de Couto uma preocupação em contestar e questionar a realidade de Moçambique. E que ele consegue resgatar a história, discutindo, inclusive, a política, e testemunha o cotidiano ao mesmo tempo que dialoga com as raízes da cultura africana e sua espiritualidade,

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.portaltraizes.com/1mia-couto-guimaraes-rosa/>. Acesso em: 28 set. 2019.

servindo como agente transmissor das identidades africanas para o mundo. Vale lembrar que Couto inicia sua produção anos antes da Independência de Moçambique<sup>3</sup> (1975), sendo esse momento de conflitos usado como plano de fundo para a sua produção.

Couto ganhou fama não apenas em seu país, e essa fama é justificada: são mais de vinte livros publicados, várias premiações internacionais e uma escrita muito particular que é ao mesmo tempo poética e socialmente engajada. Ele foi o primeiro autor africano a ganhar o Prêmio União Latino de Literaturas Românicas, em 2007. Em 2013, foi vencedor do prestigiado prêmio da língua portuguesa, o Prêmio Camões de Literatura. Ademais, Couto é correspondente da Academia Brasileira de Letras.

No prefácio do seu livro *Raiz de orvalho e outros poemas*, Couto (2009) nos diz que “[o] que me liga a este livro não é apenas memória. Mas o reconhecimento de que, sem esta escrita, eu nunca experimentaria outras dimensões da palavra” (COUTO, 2009, p. 07). E é essa memória, essa escrita da história que será abordada neste artigo, a partir, principalmente, de uma relação com a imagética da água. Água essa que se relaciona não só com a construção de sua pátria, trazendo uma metáfora do mar, como também se relaciona a sua construção como indivíduo. O autor nos sugere, na abertura do livro *Tradutor de chuvas* (COUTO, 2011) — em formato de epígrafe —, que “[o]s meus primeiros versos foram escritos para o meu pai / e falavam da relação que ele, na sua poesia, / criava entre as palavras e a chuva. / Ainda hoje o meu pai continua / chovendo dentro dos meus poemas” (COUTO, 2011, p. 04).

Em entrevista citada no estudo *Mia Couto: espaços ficcionais*, realizado por Maria Cury e Maria Fonseca (2008), Couto relata como a poesia parecia onipresente na casa

---

<sup>3</sup> A Guerra de Independência de Moçambique, também chamada como Luta Armada de Libertação Nacional, foi um conflito armado entre as forças da guerrilha da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e as Forças Armadas de Portugal. Oficialmente, a guerra teve início em 1964 e terminou com um cessar-fogo em 1974, resultando em uma independência negociada em 1975, mesmo ano que o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) proclamou a independência em Angola.

em que vivia com os pais e irmãos. Filho de um também jornalista e poeta português e de uma mulher que, segundo ele, carregava em si a poesia, ele cresceu em um ambiente no qual a escrita e as histórias faziam parte da vida cotidiana. “Eu estava cercado: em minha própria casa não só estava o livro, mas o poema em carne e alma. E estava, sobretudo, minha mãe que era, a meus olhos, a própria poesia” (CURY; FONSECA, 2008, p. 19). Sendo assim, por mais que seja também um escritor de prosa, será enfatizada e analisada, neste artigo, a produção poética deste autor.

## 2. A IMAGEM DA ÁGUA COMO CONSTRUÇÃO POÉTICA

Segundo Maria do Céu Fialho (2006, p. 397), “[t]odo o imaginário se expande e configura sem que dele seja possível alienar a referência original a um espaço e à vivência humana desse espaço; todo o espaço a que o homem cria elos de ligação tende a ser transfigurado pelo imaginário humano”. Para países como Portugal e Moçambique, cujas fronteiras são predominantemente marítimas, a vastidão do mar abre-se, desde sempre, como espaço de temores, espaço de evasão e liberdade, ou de invasão e ameaça, de interrogação, mistério, fascínio e rebeldia. A expansão marítima é um grande marco não só para Portugal como também para Moçambique, mas não é apenas a partir desse momento que a imagem do mar se faz presente nas correntes literárias. Como afirma Luís Miguel Queirós (2012, s/p), “[a] poesia portuguesa é uma praia constantemente batida pelas ondas do mar”. Ou seja, é complexo abordar a literatura portuguesa, assim como também a africana em geral e, em especial a moçambicana, sem abordar essa imagética marítima. Autores como Camões, Almeida Garret, Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andersen, sem falar dos demais nomes representativos dessa extensa lista, como também Agostinho Neto, José Luandino Vieira, José Craveirinha e José Eduardo Agualusa são alguns dos detentores dessa voz poética que apresenta a questão do mar.

Um mar e, por extensão, toda a água, teve sempre um simbolismo ambivalente. Queirós (2012) afirma que o mar representa ao mesmo tempo a origem, fecundidade, vida, mas também distância, desastre e morte. No romance *A Rainha Ginga*, do autor angolano José Eduardo Agualusa (2015), há uma das visões perante a imagética do mar quando a voz da rainha é apresentada:

Nos dias antigos — acrescentou —, os africanos olhavam o mar e o que viam era o fim. O mar era uma parede, não uma estrada. Agora os africanos olham para o mar e veem um trilho aberto aos portugueses, mas interdito para eles. No futuro — assegurou-me —, aquele será um mar africano. O caminho a partir do qual os africanos inventarão o mundo (AGUALUSA, 2015, p. 10).

E é esse mar, que representa uma diversidade de sensações, que está bastante presente nas poéticas de Jorge e Couto. Autores que nasceram em países cujas histórias estão atreladas, interligadas por esse mar. A água, metaforicamente, está interligada a uma questão histórica, de construção de uma identidade dos dois países.

Sobre essa imagética, Gaston Bachelard (1997), em *A água e os sonhos*, propõe que “[n]o tocante ao meu devaneio, não é o infinito que encontro nas águas, mas a profundidade” (BACHELARD, 1997, p. 09). A respeito disso, é possível afirmar que há algo de muito profundo e, ao mesmo tempo, infinito nessas águas que iremos adentrar.

Assim como a questão da água é perceptível nas obras, há também um local que se relaciona bastante a ela: a questão da ilha. Como foi mencionado anteriormente, Jorge tem alguns de seus livros destinados a ambientar lugares específicos, sendo um deles relacionado aos Açores: *Bellis Azorica* (1999). Essa conotação da ilha é parte presente também na produção de Couto, que no poema “A lágrima e o Búzio (1)”, do livro *Vagas e Lumes*, exemplifica bem isso:

Em tudo o que desponta, / auspicioso e novo, / perdura o velho, falso morto. / É  
isso / que me diz a onda / agasalhando a maresia. / É essa / a lição de infinito /  
que recebo das ilhas. / Nada em nós / é mais antigo que o mar. / Eis porque



nascemos num pranto: / — a lágrima / é uma semente de oceano (COUTO, 2014, p. 22).

Há nesse poema uma visão da água como representação de um início e, ao mesmo tempo, de um fim. A lágrima que representa uma dor, perda, “pranto” também é “semente de oceano”. Há ainda uma onda que possui o seu fim, mas é vista como um recomeço, “uma lição de infinito”, um ciclo de vida. É ao mesmo tempo o velho e o novo. Uma ideia de que o nascimento representa a dor, mas também a felicidade da renovação do mundo. Essa água, representada no poema transcrito, expõe a conotação não só quanto ao mar, mas, como dito anteriormente, representa, inclusive, a questão da lágrima. Essa água é fruto de um choro coletivo e que de tanto chorar, cria-se um oceano, metáfora para o excesso e o infinito. E, parafraseando Bachelard (1997), o sofrimento da água é infinito. Ademais dessa paráfrase, é possível ainda relacionarmos esse conceito aos versos de Fernando Pessoa (1888–1935) no poema “Mar Português”, publicado no livro *Mensagem* (1934): “Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! Por te cruzarmos, quantas mães choraram, / Quantos filhos em vão rezaram.”<sup>4</sup> Essa dor representativa da perda coletiva é fruto de uma busca pelo novo e desconhecido, não somente no poema de Pessoa como também de Couto: “Em tudo o que desponta, / auspicioso e novo, / perdura o velho, falso morto” (COUTO, 2014, p. 22). Um choro que representa a incerteza, além de toda possível perda.

Assim como a poesia de Couto, a de Jorge é atentamente crítica de si própria, além de se efetivar em constante diálogo com o mundo. Segundo Ida Alves (2012, p. 39), a relação em Jorge, “por exemplo, com a história coletiva e individual é uma demanda contínua, nunca ignorada.” Em *Obra Poética Vol. 1*, Jorge nos apresenta essa conexão, como, por exemplo, em: “Na areia os caminhos são muitos. / Os peixes vão morrendo crianças. / Longo é o tempo deste poema” (JORGE, 1987, p. 27). Poema este que está ali para abordar uma realidade a partir de um olhar crítico. “Peixes vão

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000004.pdf> Acesso em: 9 fev. 2020.

morrendo crianças”. É como se, pela falta de uma preservação ambiental, essas crianças que representam metaforicamente um futuro, também morrerão. Ou ainda, esses peixes que mal se desenvolveram, morrem, sem condições de progredir. Como ele mesmo afirma “os caminhos são muitos”, demonstrando que o que está sendo percorrido pela sociedade não é, possivelmente, o caminho que devemos seguir. Em um outro poema deste mesmo livro, Jorge afirma: “O tempo é qualquer coisa / que tem a ver com água / com deus demasiado largo / explodindo” (JORGE, 1987, p. 14). Há nesse trecho uma constatação dessa construção histórica perante a imagem desse mar. Um mar que está ligado à expansão territorial, mas também a conflitos políticos, não somente perante os países europeus, como Inglaterra, Holanda e França, como também a povos africanos, como a disputa pelo Reino do Dongo, da Rainha Ginga.<sup>5</sup> Isso é possível visualizar também na poética de Couto, em um poema presente no livro *Vagas e Lumes*, em que ele afirma: “No caminho / havia um rio. / E o rio / tinha da navalha / o apurado fio. / E cortou em dois o mundo” (COUTO, 2014, p. 15). Um rio que não apenas interliga locais distintos como também os separa, pois ele “cortou em dois o mundo”. Uma água vista, mais uma vez, como ambivalente, início e fim, que liga e separa. Em um outro poema, presente em *Tradutor de Chuvas*, Couto nos apresenta:

Nem flor invejei: / o que mais ilumina / vem de um oceano escuro. / Esperanças tive: todas naufragaram / ante cansaços e remorsos. / Procurei ilhas e mares: / só havia viagens, / travessias de água / nos olhos de quem amei. (...) Meus pequenos dedos / rasgaram céus, / mas o ensejo era largo: / em mim secaram / lembranças de um mar antigo (COUTO, 2011, p. 14-15).

Esse mar que foi, em algum momento, sinônimo de escape, deixa de ser: “lembranças de um mar antigo” (COUTO, 2011, p. 15). Um mar que representou a esperança, não mais é visto assim: “Esperanças tive: todas naufragaram” (p. 14). Sendo

---

<sup>5</sup> Utiliza-se aqui a grafia escolhida pelo autor José Eduardo Agualusa, o qual escreveu um romance que tem como base os conflitos entre portugueses e africanos durante o século XVI e que foi mencionado neste artigo (AGUALUSA, 2015).

assim, é indubitável essa relação entre a imagética da água em relação à construção de uma história quanto aos países desses dois poetas, história essa que não está presente apenas nas produções poéticas destes autores, trata-se de uma tradição muito antiga. Por mais que em Moçambique a escrita como hoje existe não tenha ocorrido simultaneamente ao ocorrido em Portugal, essa relação entre mar, construção histórica e cultural é bastante antiga e está enraizada na produção dos dois países, refletindo assim na produção tanto de Jorge quanto de Couto e de tantos outros autores portugueses e moçambicanos.

### 3. A RELAÇÃO ENTRE NATUREZA E PAISAGEM

A relação entre paisagem e natureza encontra-se bastante presente em estudos não apenas literários. Há atualmente toda uma preocupação perante a representação dessa natureza, a qual está cada vez menos presente em nossas vidas. Faremos aqui uma reflexão de como essa natureza é transposta para o poema por meio de um olhar extremamente crítico e subjetivo, transfigurando, assim, essa paisagem como uma percepção, como dito anteriormente, não só pessoal como também coletiva. Essa paisagem, representada por tais autores, resulta da junção de um olhar pessoal ao olhar social sobre a natureza circundante.

Assim como dito anteriormente, Jorge é um autor extremamente ligado às questões imagéticas. Há uma representação assim como uma alusão a questões do mundo externo que se fazem presentes em sua escrita. Alves afirma que “Fernandes Jorge manifesta uma extrema atenção visual. O sujeito lírico detém o seu olhar sobre paisagens externas e internas, sobre as coisas do mundo e sobre as sensações interiores, vendo em tudo a fugacidade, a ausência e a perda” (ALVES, 2012 p. 42).

No poema “Entre Fajãs”, presente no livro *Bellis Azorica*, torna-se possível observar essa relação não apenas com o mar, mas também com uma paisagem de “ausência”:

Entre a Fajã dos Cubres e a Caldeira de Santo / Cristo fica uma pequena aldeia abandonada — / eu sei, a palavra aldeia não faz parte da / geografia açoreana, mas é uma das palavras mais / perfeitas do português — Fajã do Belo, / se o mapa de S. Jorge que possuo não está / errado. O basalto das casas sem telha e / muros de ruína fala do abandono de séculos. De / muitos anos será e tudo parece sofrer o rescaldo / de um incêndio ateado entre o mar e a escarpa / da ilha. Escombros / e uma sensível flora de naufrágio / guardam a cruz do cemitério (JORGE, 1999, p. 111).

Essa ausência é representada, por exemplo, a partir da repetição do conceito “abandonada”, “abandono”. Falta um dono, não há população, a “pequena aldeia” está vazia. Essa imagem é criada também a partir da relação de contrastes entre locais planos vazios e uma imensidão que é representada pelo mar. Há um incêndio “entre o mar e a escarpa / da ilha” (JORGE, 1999, p. 111). Essa recorrência dos entre-lugares também se faz presente no poema. Além do trecho anteriormente apresentado, há a ideia: “Entre o Fajã dos Cubres e a Caldeira de Santo”, ou seja, há uma lacuna, um espaço de ausência. Outros vocábulos reforçam essa falta: “sem telhas e muros de ruína”, “naufrágio”, “cemitério”.

Lidiane Silva (2013, p. 02) afirma que, assim como a ligação com o místico é relevante aos estudos das construções de identidades nacionais, a relação com o espaço físico também exerce um papel fundamental. A natureza seria inserida como cenário ou ainda como cúmplice de fatos históricos ou pessoais na literatura. Uma paisagem que pode ser lida como a mediação entre a natureza e o humano. Silva ainda propõe que “[m]uitos autores utilizam elementos da natureza como forma de dialogar com o universo íntimo e com o mundo exterior. Na poesia, por haver uma linguagem mais sintética, é comum que seu apontamento seja revestido de maior simbologia,

portanto, faz-se necessário recorrer a materiais diversos para que se elabore uma interpretação acerca de tais elementos” (SILVA, 2013, p. 02).

Essa natureza, que é mediada pelo homem e transposta na poesia, está não só presente em Jorge, como também na escrita de Couto. Esse olhar sobre o mar na obra do autor moçambicano é extremamente íntimo e pessoal e, ao mesmo tempo, coletivo. É possível perceber isso, por exemplo, no poema “A lágrima e o búzio (2)”, presente no livro *Vagas e Lumes*.

Todo o nascer é um regresso: / quem nasce apenas renasce. // Em tudo que desponta / há um refluir de rio / inundando um vazio espesso, um coágulo de mar / sob um céu de gesso. // Todo o parto / é um desdobrar de asas, / terra brotando de água incerta, / sombras de ave / sobre a mão aberta. // Tudo o que brota / é um eco do que ainda vai nascer / uma voz que em canto se desfez. // Tudo finge a primeira vez / Antiga, / em nós, apenas a voz do mar. / E a lágrima é um búzio, / um fio de nada / se ausentando devagar (COUTO, 2014, p. 22).

Há, logo de início, uma associação religiosa perante a vida [“quem nasce apenas renasce” (COUTO, 2014, p. 22)]. Ou seja, há assim uma visão quanto ao ciclo da vida, em que há a reencarnação. Uma visão não somente do autor, pessoal, como também uma questão cultural de seu país. Uma vida que é feita de ciclos, de renascimentos. Por isso um respeito e carinho tão grande pelos mais novos assim como pelos mais velhos. Afinal, são esses que estão próximos do “início” e “fim” da vida mundana, tendo um contato maior com os seus ancestrais. O fim não necessariamente é definitivo. Pode ser apenas um novo começo. “Tudo o que brota / é um eco do que ainda vai nascer / uma voz que em canto se desfez” (p. 22). Essa representação do ciclo está também presente na metáfora do “eco”. Bate e volta, acaba, mas não de fato termina. Ademais, é possível perceber a condição que essa água possui em relação a vida humana: ela é necessária: “Em tudo que desponta há um refluir de rio” (p. 22). Ou ainda “terra brotando de água incerta” (p. 22).

#### 4. A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

Em um contexto pós-moderno, em que teorias reforçam a ideia de uma construção histórica pautada na convergência cultural, é possível associar a produção e estruturação da história entre Portugal e Moçambique, sendo transposta pelas escritas de Jorge e Couto. Parafraseando Martin Heidegger (1954), em *Building, Dwelling, Thinking*, (apud BHABHA, 1998, p. 19), uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente.

Poéticas que, assim como foi colocado anteriormente, trabalham com um olhar crítico a respeito de uma relação imagética da água. Por mais que estejamos falando em continentes e culturas diferentes, há muito de uma intersecção entre tais escritas. Em nossa contemporaneidade, é complexo tratar de questões pura e simplesmente internas, sem levar em consideração o total, isto é, não se tem como tratar da construção da memória, não só em relação a um país como a um escritor, sem levar em consideração as questões que fogem desse cenário mais restrito. Reforçando o que foi dito, Homi Bhabha nos diz que o “reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, esse introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’” (BHABHA, 1998, p. 21). Assim, a representação de uma memória histórica e cultural nada tem de totalmente isolada; há uma possível convergência entre tais construções poéticas.

Couto, em *Tradutor de Chuvas* (2011, p. 33), no poema “Dugongues”, mostra essa relação de uma construção da memória através da prática escrita.

Por mais que à terra / nos condenemos, / não se apaga em nós / a lembrança da água / de que somos feitos. // Sobre a pele a flor de sal / em nada nos acrescenta / ao oceano que já fomos. // Promessa / de eterno retorno, / viagem feita só para ganhar saudade, / apenas em nós o mar é infinito. / Para os demais seres marinhos, / o inteiro oceano / não é mais que um pátio de infância (COUTO, 2011, p. 33).

Logo no início do poema, fala-se sobre essa “lembrança da água” que “não se apaga” (COUTO, 2011, p. 33). Assim, há uma imagética da água relacionada a uma construção de memória coletiva (“não se apaga em nós”). Para o eu lírico deste poema, esse mar é “infinito”, representando ainda essa questão histórica de um local de passagem, de mudanças. É através dele que viajam, não só os moçambicanos, como também os portugueses. Uma questão que reconstrói essa memória, de um fato histórico que influenciou na vida dessas pessoas. Uma “viagem feita só para ganhar saudade” (p. 33), apresenta essa relação social quanto à imagética do mar. Além disso, coloca esse mar refletindo na vida de todos aqueles seres humanos que ali estavam ou estão, contrapondo-os aos animais marinhos, como é o caso do Dugongues, que dá nome ao poema.

Assim como afirma Alves (2008, p. 2), o tratamento da paisagem como estrutura significativa de interação cultural, permite ainda uma reflexão de base sociológica em torno do conceito de fronteiras, diversidade cultural e entrecruzamento de perspectivas identitárias. As quais são questões pertinentes para a análise de uma literatura oriunda de um país periférico ou semiperiférico, com uma história colonialista ainda em revisão, em confronto permanente com a brasileira e as africanas.

Jorge nos mostra, em *Sob Sobre Voz*, que “[d]as coisas próximas dos vivos / foi construído este lugar. / Nem sequer imagino meus joelhos / pousados nesta terra” (JORGE, 1987, p. 18). Há, assim, a constatação de uma inegável relação entre passado e presente. O que há atualmente nada mais é do que o fruto do que foi cultivado no

passado. Esse presente é repleto, também, de memórias, memórias essas que não se apagam em nós. Não há como esquecer quem somos, fruto de tudo aquilo que já foi realizado, construído e vivido. Em outro poema no mesmo livro, afirma-se que “[o] tempo é qualquer coisa / que tem a ver com água / com deus demasiado largo / explodindo” (JORGE, 1987, p. 14). Essa questão da água e construção da memória é assim mais uma vez apresentada na poética do autor, com a água representando a história, a memória da construção da nação e da cultura desses indivíduos. Dessa forma, temos uma relação desse mar, dessa água que vive constante na poética dos dois autores aqui analisados.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As escritas dos dois autores, por mais que haja diferenças espaciais e culturais, carregam em si afinidades que nos fazem refletir a respeito de questões históricas fundidas à literatura. Viajamos por caminhos que essa água nos permitiu trilhar. Não é um caminho novo e muito menos inédito, visto que outros autores que antecederam à escrita de Jorge e Couto utilizaram também dessa imagética da água para (re)construir uma história ligada a esse mar, apresentar poeticamente uma memória que perpassa e mergulha nessas águas. Há um mar que representa não somente uma imensidão, como uma ambivalência: é início, mas também fim; é invasão e liberdade; é mistério e descobertas.

Por mais que a poética de Fernandes Jorge não seja puramente histórica, é complexo dissociar sua escrita quanto à formação de seu país. Ainda que Couto trabalhe um pouco mais do que Fernandes Jorge esse olhar histórico em suas obras, também não podemos taxá-lo como sendo um autor que se restrinja a esse conceito. Há, assim, autores extremamente engajados, que buscam a partir de sua lírica criticar e, de certa forma, conscientizar e que fazem isto de forma bela e intensa. Autores que



apresentam uma riqueza de olhar, uma construção poética muito ligada à imagética. Como mote centralizador, tivemos contato com a escrita de um autor europeu em comparação a um africano. Como já dito, autores com culturas, países e trajetórias distintas, mas que tiveram como fio condutor um mar que fez com que essas histórias e essas estórias se interligassem.

## REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *A Rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo*. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

ALVES, Ida Ferreira. “Caminhos sobre o mar” na poesia de João Miguel Fernandes Jorge. *Colóquio Letras*, [s. l.], n. 179, p. 37-50, jan./abr. 2012.

\_\_\_\_\_. Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever. In CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: USP, 2008. Tessituras, Interações, Convergências.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Coleção Tópicos.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CASTELLO, José. Apresentação. In COUTO, Mia. *Poemas escolhidos*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COELHO, Alexandra Lucas. *O que somos um deus há-de ampliar*. 1999. Disponível em: <https://www.publico.pt/1999/12/04/jornal/o-que-somos-um-deus-hade-ampliar-127378>. Acesso em: 2 abr. 2021.

COUTO, Mia. *Raiz de orvalho e outros poemas*. 4. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

\_\_\_\_\_. *Tradutor de chuvas*. [S. l.]: Editorial Caminho, 2011.

\_\_\_\_\_. 2014.

\_\_\_\_\_. Mia Couto Fala Da Influência De Guimarães Rosa Na Sua Prosa Poética. *Raízes Jornalismo Cultural*, Revista Impressa e Programa de Televisão. 2016. Entrevista. Disponível em: <https://www.portalraizes.com/1mia-couto-guimaraes-rosa/>. Acesso em: 28 set. 2019.

CURY, Maria Z. Ferreira; FONSECA, Maria N. Soares. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

FIALHO, Maria do Céu. *O mar na poesia portuguesa contemporânea: a escrita de Fiama Hasse Pais Brandão*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

HELDER, H. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

JORGE, João Miguel Fernandes. *Obra Poética: Sob Sobre Voz*. Porto Batel. Editorial Presença, Lisboa, 1987. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Bellis Azorica*. [S. l.]: Relógio D'Água Editores, 1999.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos: Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MIGLIARI, I. Mia Couto: o pensageiro. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, [s. l.], v. 18, n. 3, p. 235-248, 2018.

PESSOA, Fernando. "Mar português" In *Mensagem*. 1934. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000004.pdf> Acesso em: 9 fev. 2020.

QUEIRÓS, Luís Miguel. *Série Mar Português: Um mar de palavras*. 2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/10/03/culturaipsilon/noticia/serie-mar-portugues-um-mar-de-palavras-1565629>. Acesso em: 3 jan. 2021.

SILVA, Lidiane Moreira e. O mar de memórias na poesia de Agostinho Neto. In SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA. *Anais do SILEL*. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

Recebido em: 04/01/2021

Aceito em: 11/03/2021

## A JAGUNÇAGEM EM ALGUMAS OBRAS REGIONALISTAS

### JAGUNÇAGEM IN SOME REGIONALIST WORKS

Denise de Fátima Lessa Alves<sup>1</sup>

**RESUMO:** No Regionalismo, a violenta estrutura de poder autoritário dos coronéis é descrita em romances brasileiros como *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, *O Tronco*, de Bernardo Élis, e *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério. Todos narram as relações entre governo, coronel e jagunços. Nessa perspectiva, nosso objetivo é analisar as formas de representação da jagunçagem, traçando um paralelo desse aspecto nesses romances.

Palavras-chave: jagunçagem; representação; regionalismo.

**ABSTRACT:** In Regionalism, the violent structure of the authoritarian power of the colonels is described in Brazilian novels such as *Fogo Morto* by José Lins do Rego, *O Tronco* by Bernardo Élis, and *Chapadão do Bugre* by Mário Palmério. They all narrate the relationship between government, colonel and jagunços. In this perspective, our objective is to analyze the forms of representation of the jagunçagem by drawing a parallel of this aspect in these novels.

Keywords: jagunçagem; representation; regionalism.

#### 1. INTRODUÇÃO

Quando pensamos nas diversas formas de poder que circulam entre as obras que representam a Literatura Regionalista, uma das que mais se destaca é o fenômeno da formação e ação de jagunços, descrito em muitos romances brasileiros. Neste artigo, especificamente, analisaremos as obras: *Fogo Morto* (1943), de José Lins do

---

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

Rego; *O Tronco* (1956), de Bernardo Élis; *Chapadão do Bugre* (1965), de Mário Palmério; com o objetivo de entender as relações de similaridade e diferenças na prática da jagunçagem, incluindo nessa esteira, a título de comparação, *Grande Sertão: Veredas* (1957), de Guimarães Rosa.

Este artigo pretende traçar um paralelo comparativo entre as práticas da jagunçagem descritas pelos três autores regionalistas, para que, em certa medida, possa se entender como a República brasileira funcionava em seu momento inicial, visto que havia um pacto político entre oligarquias como base para o controle político e social, exercido pela figura do coronel, através da ação dos jagunços.

A intensa presença da violência na história do Brasil está intimamente articulada com formas, temas, modos de produção, circulação e recepção de obras literárias, e demonstra como essa sociedade foi construída desde a colonização por meios violentos, em que a destruição, a barbárie, a escravidão, o autoritarismo e o mandonismo, constituíram aspectos intrínsecos à formação do Brasil.

A narrativa da violência descrita pelos autores regionalistas é caracterizada como parte integrante do processo que constitui a exploração colonial, a organização predatória imperialista, o genocídio indígena, a escravidão ainda presente no início do século XX em algumas regiões brasileiras, o patriarcado, as penalizações e mutilações, os estupros, os linchamentos, os abusos do poder, a exclusão social, a truculência, os massacres, e os desmandos dos governos. Pode, também, em alguns casos, reverberar mecanismos de controle social e educacional e, por sua vez, os regimes de transmissão em que obras e autores podem ser expressões de interesses autoritários. Portanto, não está ausente nessas obras o interesse em abrir a discussão dedicada às relações entre literatura, violência e política, visto que muitos elementos sociais são considerados decisivos para a compreensão de tais obras literárias.

## 2. O JAGUNÇO NA LITERATURA REGIONALISTA

Em uma complexa estrutura de poder, composta por bandos de homens armados, arregimentados para obedecer às ordens dos coronéis locais, a figura do jagunço aparecia como parte imprescindível para que as engrenagens desse sistema funcionassem. A ausência de condições de sobrevivência fazia com que o jagunço obedecesse a quem o concedesse emprego, proteção, moradia e alimento ainda que a preços altos. Era herói/bandido, dois lados contraditórios de uma visão ambígua em meio a um cotidiano absurdamente bruto, pois, apesar da religiosidade e da supersticiosidade, o bem e o mal, o certo e o errado, o justo e o injusto estavam misturados na vida de quem, mesmo sem querer, precisava se colocar em um dos lados. Neste sentido, Hobsbawm (2017) caracteriza o banditismo no meio rural como uma forma de exercer a liberdade em uma sociedade na qual poucos podem ser livres, e as pessoas estão presas ao duplo grilhão do senhor e do trabalho, um reforçando o outro.

A vida do bandido/jagunço era uma existência complexa, visto que matava quase sempre por vingança e/ou a fim de aumentar a fama de valente e destemido, escorando as vítimas em tocaias e atalhos. Embora não concordasse com as ordens que cumpria, e que o faziam trilhar um caminho que considerava errado, cultivava a esperança de um dia, talvez, poder ter uma vida tranquila, apesar das más recordações e dos remorsos pelas ações praticadas.

O poder dos coronéis era exercido por meio de seus jagunços. Nos mandos e desmandos por terras tão encharcadas de sangue eles assumiam da mesma forma o que movia o Brasil de norte a sul: a ambiguidade do bem e do mal encarnada nas mais variadas microrrelações interpessoais da sociedade do século XX.

Antonio Candido fornece um conceito possível para o termo jagunço. Para ele,

[o] termo jagunço está ligado à ideia de prestação de serviço, de mandante e de mandatário, presentes em disputas de famílias e lutas políticas, às ameaças de bandos rivais em eleições, ao uso de meios brutais para liquidar ladrões e assassinos, assaltos defesas e repressões. (CANDIDO, 2011, p. 106-107).

Especialmente o sertão estava "infestado" de grupos de cangaceiros e jagunços espalhados pelo interior, e era uma estranha pátria sem dono, ignorada pelas leis e instituições. O que restava aos sertanejos era o jugo da servidão e da violência. Era urgente a necessidade do país de integrá-los à vida nacional, ao invés de enviar exércitos ávidos para devorá-los, como foi narrado em *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, em que o sertanejo se revolta contra a opressão das elites, e comprova que as elites brasileiras estavam completamente dissociadas do povo.

Essa separação é amplamente percebida em todo o processo relativo à proclamação e solidificação da República, que foi considerada um avanço pelos grupos dirigentes que a encabeçaram, mas mostrou duras contradições na realidade. Por isso, todo o processo de construção da memória e conseqüente confecção do imaginário político social ficou a cargo destes mesmos grupos que a idealizaram. Assim, na visão de Carvalho (1995), em seu estudo sobre a implantação da República no Brasil, o que ocorreu foi a marcada ausência da população em todo esse processo de construção. E quando o povo aparece, desempenha papéis decorativos ou que legitimam os interesses de algum grupo específico. Nesse sentido, pode-se afirmar que a República não foi uma aspiração popular, pois o povo não se constituiu em agente ativo no processo, especialmente o homem do interior, excluído das "inovações" do litoral. O sertanejo continuou sendo vítima do atraso e do descaso das autoridades devido à distância existente entre o Estado e a realidade do povo.

Em *A Dialética da Malandragem* (1970), ensaio central para a crítica brasileira, Antônio Candido mostra a generalidade e ao mesmo tempo delimita, restringindo o âmbito específico da (des)ordem no cenário político-social brasileiro. Descreve, entre

vários arquétipos encontrados na obra *Memórias de Sargento de Milícias* (1854) de Manuel Antônio de Almeida, um tipo específico que denota a típica “malandragem” tão relatada nas obras regionalistas, nas quais a movimentação entre o lícito e o ilícito, a ordem e a desordem, sem uma ausência de limites claros entre as duas esferas e que manifestam concretamente nas relações do sistema de poder do governo que orbitam entre o público e o privado, aspecto comum da vida brasileira de um modo geral. Candido ainda destaca:

[...] mas porque manifesta num plano mais fundo o referido jogo dialético da ordem e da desordem, funcionando como correlativo ao que se manifestava na sociedade daquele tempo, Ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem viva [...]. (CANDIDO, 1970, p. 80).

Nesse aspecto, as relações entre o jagunço e o bandido, o coronel e o Estado, foras da lei e defensores da lei, não se definem em sua simetria ambivalente. Na verdade, não se opõem, mas dividem um espaço onde se percebe uma região lusco-fusco, que manifesta uma relação perigosa e arbitrária entre a ordem e a desordem e constitui a dialética da ordem e da desordem. Pode-se dizer que há dois polos, um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem. Essa dinâmica pressupõe uma gangorra dos dois polos. Demonstra a oscilação constante em que não há certa ausência de juízo moral e na aceitação do “homem” como ele é, tendo em vista as circunstâncias que o envolvem em certo poder de negociação e manifesta uma relação perigosa e arbitrária entre a ordem e a desordem, entre o Estado e os coronéis, a coisa pública, os interesses particulares e o governo sem que, muitas vezes, se possa dizer o que é um e o que é outro, porque todos circulam de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das grandes famílias, dos prestígios, das fortunas e das reputações no Brasil onde, diferentemente das sociedades que, através da sua organização e das ideologias que as justificam, tem dificuldade de estabelecer a

existência objetiva e o valor real desses pares antitéticos e afrouxa os choques entre a norma de conduta e torna menos rígidos os conflitos de consciência.

Na narrativa de *O Tronco*, publicado em 1956, de Bernardo Élis, Pedro Melo, coronel da região de São José do Duro, personagem central de uma trama baseada em fatos históricos, construiu um grande patrimônio por meio da apropriação dos bens de seus devedores e inimigos, tudo sob a pressão e a violência de seus jagunços. No caso do conflito denominado “o massacre do Duro”, ocorrido em 1918, entre as tropas enviadas pelo governo estadual de Goiás e a família Melo, seus jagunços aliados formaram um numeroso exército:

Em Arraias, um tropeiro vindo da Bahia contara que Duro era jagunço só. Todo o pessoal valente das fronteiras de Goiás, Bahia, Maranhão e Piauí estava reunido no Duro. Ali estavam Abílio Araújo, mais conhecido por Abílio Batata, e Roberto Dourado, famosos cabos-de-guerra que alguns anos antes assaltaram e tomaram a cidade de Pedro Afonso, reduzindo as casas a um montão de ruínas fumegantes; Calixto Chapadense, tão valente quanto João Dias de Boa Vista, e Miguel Umbuzeiro, o cangaceiro que atacava rezando as excelências. (ÉLIS, 2008, p. 65).

Apesar do relato da movimentação de jagunços contratados em ocasião ao conflito, o jagunço na narrativa de Bernardo Élis é a força, o braço direito e armado do coronel. No romance *O Tronco*, esses homens apresentam-se sem voz e quase anônimos, numa clara sinalização narrativa da sua reificação. Obedientes e subalternos aos interesses do coronel, de quem são apenas instrumento, os jagunços são obrigados a se submeterem às lutas e colocar em risco as próprias vidas, temendo os castigos praticados pelo coronel, que avisava que o meio singular de saída do serviço dos Melos seria unicamente a morte.

O único diálogo entre jagunços em todo romance é o de Belisário e Casimiro, em que podemos observar a recusa dos vaqueiros em voltar ao serviço da jagunçagem, por desejarem apenas cuidar do gado e por serem vaqueiros por ofício, empregados do coronel Melo. Os vaqueiros eram mantidos como em um cativeiro devido às dívidas



que eram obrigados a contrair para manterem a subsistência, criando assim uma nítida relação escravocrata entre patrão e empregados. O narrador de *O Tronco* destaca:

— Eu cá num vou. Num vou nessas tropelias do coronel. Estou aqui para cuidar do gado e não para fazer arrelias. Se eu gostasse de cangaço, estava mais os jagunços de Pernambuco [...], não vou obedecer de jeito nenhum o chamado do coronel Artur. Bem que ele mandou no meu retiro, falou pra mim assim que era para comparecer a grota [...]. Levar cavalo e repetição [...]. Esse negócio de rifle, eu logo pensei comigo, é pra proeza, como àquele ataque no Cartório, em quadra de Reis [...], naquela eu desconhecia, mas não me pegam mais [...]. Jeito nenhum [...]. Casemiro também tinha sido chamado para comparecer à Grota e tinha medo de ir.

— Eu não gosto de briga, compadre. Nem num sei dar tiro nenhum nada [...].

— Pois é quase gritava Belisário.

— Tu vai é morrer que nem passarinho. Vai não menino. Larga isso pra lá!

— O diabo que a gente deve [...].

— E como lá diz: quem deve é cativo [...] só se pagar.

— Pagar, pagar! Tu tá besta, sô! Se você não fizer feito o Norato, tu num paga nunca mais. Quem entra para o serviço deles, quando sai é para a cidade dos pés juntos. (ÉLIS, 2008, p. 44-45).

Dessa forma, Cassimiro e Belisário encontram-se como escravos em cativeiro dos Melos sem possibilidade de mudança de vida, sendo obrigados a praticarem crimes para satisfazerem o patrão, apesar de não desejarem permanecer nessa prática.

Contrastando com esses jagunços locais submissos e amedrontados, aparecem os jagunços aliados do coronel para o ajudarem no embate. Esses aliados eram conhecidos pelo uso de extrema violência e impiedade, e foram os que saquearam a cidade de Pedro Afonso, que foi ocupada por jagunços e cangaceiros vindos da Bahia, Maranhão e Piauí, chefiados por Abílio Araújo (Abílio Batata). Após três dias dessa ocupação, Pedro Afonso foi transformada em um monte de ruínas fumegantes.

O conflito chamado de o Massacre do Duro aconteceu com a chegada das tropas do governo, que já eram esperadas na Vila de São José do Duro, local que foi transformado em um quartel general, ou mesmo uma praça de guerra. O batalhão da polícia, mesmo com armas danificadas e munição velha, marchou durante meses até

chegar ao local. Para o embate, juntaram-se os jagunços de Artur Melo, filho de Pedro, e os que foram contratados, Abílio Batata, Roberto Dorado, entre outros, como aliados oriundos da Bahia e do Piauí, estados vizinhos de Goiás.

A jagunçagem local, composta por homens simples, boiadeiros e agricultores em sua maioria, foi movida pelas ameaças do coronel que desejava o restabelecimento da ordem das coisas. Para isso, lutariam por uma causa que não era própria, mas dos patrões. Por outro lado, o bando de Abílio Batata estava disposto a matar e a morrer para que o inimigo em comum fosse exterminado, porém teria uma boa recompensa pelo serviço prestado. A narrativa afirma que foi um grande massacre, centenas de soldados e de jagunços foram mortos. O conflito durou anos, permanecendo, mesmo depois do fim da batalha, os saques de bandidos nas propriedades locais e a busca por fugitivos.

Já no relato de *Fogo Morto* (1978 [1943]), de José Lins do Rego, o líder dos jagunços, Antônio Silvino, em uma clara manifestação de indignação contra os desmandos das elites locais, solta os presos, corta os fios dos telégrafos, importante meio de comunicação da época, e distribui os bens do prefeito aos pobres da cidade. A narrativa afirma que, como ele não estava na cidade, sua esposa foi coagida pelo capitão a entregar as chaves do cofre, mas assegurou-lhe que estas estavam em poder do marido: “Fizesse ele o que bem quisesse. E ficou na sala de visita, tranquila, muda, enquanto os homens mexiam nos quartos, furavam os colchões atrás do dinheiro do velho Napoleão.” (REGO, 1978, p. 205).

O Capitão Antônio, irritado por não poder abrir o cofre que estava na sala, resolveu descer para a casa do comércio do prefeito, abriu as portas largas e mandou que os pobres curiosos, que observavam a cena da rua, entrassem para ganhar tudo que tinha no estabelecimento pelas mãos do capitão: peças de fazenda, carretéis de linhas, chapéus, mantas de carne, sacos de farinha, latas de querosene, entre outras mercadorias. E ainda afirma à população:

Podem encher a barriga. Este ladrão que fugiu, me mandou denunciar ao governo. Agora estou dando um ensino a este cachorro. Em seguida mandou sacudir os caixões de níqueis na rua. O povo caiu em cima das moedas como galinha em milho de terreiro. (REGO, 1978, p. 206).

O bando do capitão Antônio Silvino demonstra a revolta com as oligarquias locais que o denunciaram ao governo estadual, tomando os bens do rico prefeito e comerciante da cidade para dar aos pobres, espoliados pelos poderosos. Mestre Zé Amaro, que nasceu nas terras do Coronel Lula, dono do Engenho Santa Fé, em decadência, representa bem o povo ordeiro, trabalhador e esquecido do Nordeste, que, percebendo a exploração, alia-se a Antônio Silvino e procura ajudá-lo no que fosse possível. Por isso, quando descoberto, foi expulso daquelas terras pelo coronel Lula. O jagunço Silvino era considerado um herói pelo povo e defensor dos pobres, mas também era implacável com aqueles que considerava seus inimigos.

Neste sentido, pode-se associar Antonio Silvino ao conceito de bandido social proposto por Hobsbawm (2017), uma vez que esses homens eram os excluídos rurais que o latifundiário e o Estado encaravam como criminosos, mas que:

continuam a fazer parte da sociedade camponesa, que os considera heróis, campeões, vingadores, pessoas que lutam por justiça, talvez até mesmo vistos como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e sustentados. (HOBBSAWM, 2017, p. 36).

Em *O Tronco*, os jagunços estavam fixados na terra como vaqueiros, agricultores, sitiantes que eram eternos devedores do coronel Pedro, a quem obedeciam. Em *Fogo Morto*, Antônio Silvino era reconhecido como aquele que defendia os interesses dos mais fracos, especialmente por muitos colaboradores, como mestre Amaro, que supria a tropa com alimentos, remédios, roupas e informações. Os ataques eram anunciados e aguardados pelos defensores, que viam o cangaceiro Capitão Silvino como uma espécie de Robin Hood do sertão, a justiça que o governo arbitrário não fazia.

Em *Chapadão do Bugre* (1965), de Mário Palmério, temos uma história de lutas entre homens de uma rudeza quase primitiva. José de Arimatéia é o rapaz simples, de boa índole e trabalhador, cheio de projetos de vida, que se transforma em um matador frio, solitário e silencioso, com um desejo de vingança inextinguível. O narrador do romance explica que o fato de o coronel local não ter dado apoio político ao candidato vencedor, ou ter demonstrado pouco empenho na campanha eleitoral, redundaria numa perseguição política. Nessa perseguição, todo pessoal indicado pelo dirigente local seria tirado do cargo, visto que uma das atribuições do potentado local era indicar os funcionários públicos municipais. Nesse contexto, todo benefício financeiro era suspenso, inclusive os favorecimentos advindos dos conchavos políticos e partidários, podendo acontecer, como ocorreu no romance acima citado e no de Bernardo Élis, uma intervenção severa com o envio de tropas militares para a região. Sobre isso Candido destaca que

Chapadão do Bugre começa pela história de um destino individual para se alargar pouco a pouco, em decorrência das vicissitudes que o envolvem e se enquadram, num panorama bem traçado do coronelismo mineiro sob as suas formas mais drásticas, as que suscitam, organizam e disciplinam o crime como instrumento de dominação política. (CANDIDO, 2011, p. 109).

O cerne da narrativa se concentra no personagem José de Arimatéia, um dentista prático, que é traído pela noiva com o filho do patrão e protetor. Arimatéia, revoltado com a traição, o mata, foge e se torna jagunço do coronel Americão Barbosa. Os capangas do coronel Tonho Inácio, pai do morto, se espalham por toda parte à procura do rapaz e acabam assassinando o pai adotivo de José de Arimatéia. Um crime puxa outros crimes e, com isso, são enviados para Santana do Boqueirão um delegado truculento, policiais e um juiz corrupto, interessado na captura e morte do dentista para uma missão de extermínio. Essa ação do governo se explica pelo descontentamento com o coronel Americão Barbosa, devido ao resultado das eleições,

como fica claro no trecho a seguir em que Cloudulfo explica aos chefes locais que, ainda que o candidato vencedor das últimas eleições tivesse ganhado na região sudoeste de Minas, a quantidade de votos obtidos poderia indicar pouco empenho por parte dos aliados: “[...] lhe falei Coronel, lhe falei... agora, acham que traímos... que não fizemos empenho nenhum, que deixamos o Coronel Eusébio, mas o Dr. Filigônio trabalharem livres.” (PALMÉRIO, 1965, p. 158).

Atraídos pelo convite de uma reunião oficial para esclarecimentos com o delegado, o sargento, alguns policiais, os líderes e o coronel Americão foram assassinados sumariamente dentro da sala de audiências, no fórum da cidade. De todos os que foram convidados para a reunião, um deles chegou atrasado e, vendo o movimento suspeito e uma linha de sangue escorrer por debaixo da porta, conseguiu fugir, pulando a janela. Seu Cloudulfo foi preso e torturado para fornecer os nomes que pudessem interessar às autoridades. Ele fora escolhido por ser o mais bem informado de todos os que trabalhavam para o coronel, além de saber o paradeiro de todos os jagunços, capatazes e guarda-costas, criminosos protegidos pelo coronel Americão. O nome de José de Arimatéia, que gostava de agir sozinho, era o principal dentre todos.

Antonio Candido ressalta que

[a] pesar da narrativa movimentar em torno do drama individual, o contexto social de Santana do Boqueirão, nome possivelmente fictício de alguma localidade do Triângulo Mineiro, ela apresenta os costumes sertanejos e a política da violência justificada pela violência, numa ordem social torcida, tendo por base a imposição e a exploração do trabalho criminoso do jagunço individual. (CANDIDO, 2011, p. 112).

Essa característica de Chapadão do Bugre ressalta um princípio necessário responsável pelo funcionamento de grupos familiares e suas clientelas nas instituições de poder, que se desmembram e organizam-se de modo que, do aspecto individual, passa a uma ordem em que todos se voltam contra todos. O governo, com seus

representantes, torna-se o tribunal do crime, conseguindo informações através de tortura e os nomes dos possíveis criminosos, assim considerados pelo governo, para então exercer julgamentos, sem direito à defesa, condenando à morte e executando penas. Corroborando essa ideia, Candido ressalta:

A segunda reação é do oficial Evaristo Rosa, que, possuído pelo sentido quase esportivo do caçador, cuja finalidade é a destruição da caça, termina elevando a sua brutalidade ao nível dos princípios e nutrindo uma espécie de revolta de homem justo contra os burladores da lei. No seu espírito bronco, trata-se de mostrar quem pode mais: mas como a justificativa dos seus atos é a infração do adversário, ele mistura selvageria e senso de justiça, com um fervor que o poderá levar a desobedecer aos superiores civis. (CANDIDO, 2011, p. 112).

O jovem trabalhador foi transformado em jagunço pelas circunstâncias que o envolveram. A princípio, sem entender por que sua vida teve aquela reviravolta, ele pode, aos poucos, refletir com mais cuidado e compreender que, até o casamento com Maria do Carmo, que o antigo patrão propusera, acompanhado de muitas dádivas e promessas, fazia parte de um plano para livrar o filho, Inacinho, de assumir e criar o filho que a moça esperava. O patrão viu no novo morador da fazenda, um rapaz correto e cumpridor de seus deveres, uma solução para os problemas causados pelo filho. O desfecho da história se deu com a morte de Arimatéia em uma emboscada realizada pelo delegado Evaristo Rosa e sua tropa.

Nelly Almeida (1985) assevera que Mário Palmério destaca o tema como uma grande força motriz que o direciona para a realidade, se prende ao local, ao tempo e às figuras, buscando a realidade que objetiva a narração. Dessa forma, entende-se que se destacam na obra os traços psicológicos de Arimatéia, marcando-lhes o comportamento, o caráter, apontando as situações de que participou e às quais reagiu.

Para efeito de comparação, citamos Guimarães Rosa (1908-1967), outro romancista mineiro que resgata e reaviva o jagunço, na perspectiva de sua humanidade, seus medos, contradições, conflitos, angústias e crises existenciais, nos

mostrando um jagunço vivo e latente, envolvido por um amor “impossível”, e que, apesar de viver em guerra, desejava ter uma vida tranquila na fazenda que herdaria, ao lado do amor tranquilo e certo de Otacília.

No romance, que é composto por elementos como o sertão, as disputas de poder, as guerras entre bandos, a jagunçagem, o Diabo, Diadorim, a representação da sociedade e a invenção de uma linguagem, Riobaldo é o chefe do bando que enfrentaria Hermógenes e seus capangas. Ele era a lei e ninguém ousava contestar pela ausência da ordem e da presença moderadora do governo. Assim, ele impunha suas ordens, como se representasse o próprio governo. Sobre esse pensamento, Willi Bolle afirma, em *O Brasil Jagunço; Retórica e Poética* (2007), que “[a] encenação de bando de criminosos atuando na região central do Brasil, Guimarães Rosa não retrata um poder paralelo, mas o poder. Grande Sertão: Veredas é um retrato alegórico do país.” (BOLLE, 2007, p. 144-145).

Sobre *Grande Sertão: Veredas*, Antônio Candido declara:

No entanto, todos nós somos Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar os problemas comuns da nossa humanidade, num sertão que é também o nosso espaço de vida. Se “sertão é o mundo”, como diz ele a certa altura do livro, não é menos certo que o jagunço somos nós. (CANDIDO, 2011, p. 117).

Essa afirmação tão contundente se refere ao pensamento que o crítico apresenta ao analisar a forma com que Guimarães Rosa trata a questão do jagunço, visto que foi uma maneira diferente das outras obras brasileiras e representa os problemas comuns da humanidade, assumindo o rosto de todos nós e conferindo a Riobaldo a possibilidade de expressar sentimentos inerentes aos seres humanos, mas silenciados nos jagunços de outras narrativas.

Riobaldo, fazendeiro, ex-jagunço, poeta e retórico, é o narrador-personagem que apresenta o relato de sua vida em uma posição de quem pode contar a história com o

distanciamento do tempo, ou melhor, de quem atravessou o tempo e a história, como se a visão do passado justificasse o presente, em um diálogo com alguém a quem ele se refere como “senhor” ou “moço”, possivelmente o leitor, alguém interessado na história e que desconhece o sertão e as suas leis.

Para Gustavo Arnt (2013), o autor ressalta que o “futuro chefe do bando começa a buscar um novo começo para sua vida, um começo que pudesse governar e não ser governado, um começo que fosse, em suma, proprietário e não propriedade.” (ARNT, 2013, p. 192). Esse é Riobaldo que encontramos na abertura do romance, o fazendeiro.

Em alguns momentos da narrativa, Riobaldo demonstra o desejo de ter uma vida tranquila em um lugar belo e ao lado da futura esposa, longe da vida violenta que levava. O que se vê é a concretização desse anseio após a extinção da jagunçagem do sertão pelas mãos do grupo do futuro fazendeiro, nem que para isso o jagunço precisasse realizar um pacto com o diabo, tão comum no imaginário popular. O pacto dissiparia a possibilidade de permanecer reduzido à condição de jagunço subserviente e elevar-se em honra em relação aos demais, além de trazer coragem, esperteza, inteligência e capacidade para governar o bando e vencer a batalha final contra Hermógenes. Ele o faz, porém, não tem certeza quanto à adesão do diabo. Como afirma Candido, “[o] pacto deixa ver de maneira mais clara o enxerto de um jagunço simbólico no jagunço comum, e a sua função transformadora e nítida no cuidado com que o autor baralha bruscamente as condições normais do espaço.” (CANDIDO, 2011, p. 120).

Esse ato representaria um verdadeiro mergulho em sua insegurança e medo, para então captar, no mais profundo de seu ser, a segurança que precisava para agir como um verdadeiro líder. O Robaldo, indeciso e hesitante, passaria a agressivo e inconsequente. “Agora, era que eu me espirava só para arrelias e inconveniências.” (ROSA, 2006, p. 427). A mudança de atitude foi notória a todos os companheiros, inclusive para Diadorim que esboçou certo descontentamento em alguns momentos e



em outros percebeu que aquelas atitudes poderiam levar o bando à vitória contra o pior de todos os inimigos, Hermógenes. Nesse sentido, Candido indica que

[o] segundo traço do jagunço como modo de ser é a alteração do comportamento de Riobaldo depois do pacto. Só então pode realizar o seu alvo de vingador, mas de maneira estranha, pois não age diretamente, e só esboça atos não cumpridos, ordena sem fazer ele próprio e, afinal, apenas presencia. (CANDIDO, 2011, p. 120).

Riobaldo deixa claro que moderava a violência por parte de seus liderados por meio de regras claras, como aconteceu no caso do sequestro da mulher de Hermógenes pelo bando: ela era bem tratada por ordem do chefe, que procurava agir com civilidade, como é descrito nesse trecho: “[e]u tinha era receio de que ela adoecesse. Dei ordens de bom tratamento. Tanto a tanto, decidi disposto que não entrasse com bruteza nos povoados, nem amolasse ninguém, sem razoável necessidade.” (ROSA, 2006, p. 522). O grupo agora tratava e era tratado com civilidade pelos fazendeiros locais, ganhava presentes e obtinha benefícios. E, quando entrava nas casas, nem o estupro, nem a violência desmedida eram utilizados ou mesmo permitidos, para que pudesse se evidenciar o controle e o amadurecimento do líder, que entrava e saía demonstrando respeito a todos. Essas atitudes ratificavam a troca de favores e interesses mútuos. Nesse sentido, Marcel Mauss (2003) afirma que

[a]s dádivas circulam [...] com a certeza de que serão retribuídas, tendo como garantia a virtude da coisa que é dada... “tempo” é necessário para executar toda prestação. A noção de termo está, portanto, logicamente implicada quando se trata de retribuir visitas, contrair casamentos, alianças, estabelecer paz, participar de jogos e combates regulamentados, celebrar festas alternativas, retribuir serviços rituais e de honra, “manifestar respeitos” recíprocos, coisas essas que se trocam juntamente com coisas cada vez mais numerosas e mais ricas. (MAUSS, 2003, p. 236-237).

O jagunço segue sua narrativa e chega ao ponto em que sente que o confronto definitivo com Hermógenes está próximo. Enfim chega o momento do embate.

Riobaldo visualiza, do alto do sobrado da rua principal, o lugar em que seus homens e os homens de Hermógenes guerreiam. Assiste à morte de Hermógenes, por Diadorim, que também é ferido e morto pelo oponente.

Na lavagem do corpo de Diadorim, colega do bando e amor “impossível” do jagunço, descobre-se que ele, o homem de confiança do grupo, era na verdade uma mulher, a única filha de Joca Ramiro, que jurou vingá-lo e o fez, matando o jagunço responsável pela morte do pai. Embora vencedor da guerra, cai doente e declara ter acabado ali sua vida de jagunço. A decisão de abandonar a jagunçagem em um momento de glória do bando torna possível a dúvida sobre se Riobaldo sentiu-se um guerreiro vitorioso, ou se considerou-se livre de um fardo pesado que a vida violenta de jagunço lhe atribuía. Tratava-se de uma missão a ser cumprida, e, ao contrário de outros jagunços citados neste trabalho que viviam na prática da selvageria e brutalidade desmedida, mostrava que nem todos os jagunços eram regidos por uma vida sem ética e ausente de propósitos.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arnt (2013) afirma que seria precipitado afirmar que o romance de Rosa encerraria o sistema jagunço e a política oligárquica da República Velha. Tal afirmação poderia, em parte, ser verdadeira, uma vez que, claramente, a ordem social e econômica estruturada em torno do latifúndio foi de certa forma alterada, mas não superada. No entanto, quanto a esse sistema, a narrativa rosiana pressupõe em certo sentido uma espécie de dialética diferente, já que o jagunço, e depois chefe jagunço, Riobaldo, a despeito de sua ética “quase” cavalheiresca, pervertendo, portanto, o modelo canônico de jagunço de “pau mandado do coronel”, torna-se ele mesmo proprietário e latifundiário, quando herda a São Gregório do padrinho.

Não podemos afirmar que as obras regionalistas propiciaram um novo horizonte ao panorama do interior do Brasil e seus problemas na sociedade, visto que não houve mudanças radicais, porém processou em um longo período e continua a processar-se ainda hoje, lenta e gradativamente. Está claro que ainda há um vasto campo de manobras para fugir da solução necessária e efetiva através de uma reforma agrária que liquide com o latifúndio semifeudal e, conseqüentemente, essa estrutura de poder. Neste cenário complexo, a literatura exerceu e ainda exerce o papel de trazer à tona os problemas da sociedade, mantendo-se como um verdadeiro instrumento de denúncia da marginalização, da violência e da miséria das camadas mais pobres da sociedade que apresenta o Brasil, unificando e revelando um país desconhecido para muitos brasileiros.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Ática, 1998 [1854].
- ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos dos quatro regionalistas: Bernardo Élis, Carmo Bernardes, Hugo de Carvalho Ramos, Mário Palmério*. Goiânia, Editora da Universidade Federal de Goiás, 1985.
- ARNT, Gustavo. *Sistema jagunço: a dialética entre homem provisório e sujeitos da terra definitivos no romance regional brasileiro*. 231 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15973/1/2013\\_GustavoAbilioGalenoArnt.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15973/1/2013_GustavoAbilioGalenoArnt.pdf). Acesso em: 20 jan. 2021.
- BOLLE, Willi. O Brasil jagunço: retórica e poética. In *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.44, p. 141-158, 2007.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CUNHA, Euclides da. Os Sertões. 1902. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000153.pdf>. Acesso em 17 fev. 2021.

ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008 [1956].

HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. Trad. Donaldson M. Garschagen. 5ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo. Paz e Terra, 2017.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PALMÉRIO, Mário. *Chapadão do Bugre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978 [1943].

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Recebido em: 21/01/2021

Aceito em: 24/03/2021

REPENSAR HERÓIS: A REPRESENTAÇÃO DAS DISPUTAS PELA POSSE DE  
TERRAS NO PARANÁ EM *O DRAMA DA FAZENDA FORTALEZA* (1941), DE  
DAVID CARNEIRO

*RETHINKING HEROES: THE REPRESENTATION OF DISPUTES OVER  
PARANA'S LAND IN O DRAMA DA FAZENDA FORTALEZA (1941), BY DAVID  
CARNEIRO*<sup>1</sup>

Jorge Antonio Berndt<sup>2</sup>

Thiana Nunes Cella<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise atualizada do romance histórico tradicional *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941), de David Carneiro. Considerado o primeiro romance histórico paranaense, apresenta como plano de fundo os controversos episódios desencadeados pela personagem de extração histórica José Félix, famoso e violento sesmeiro que dominou a bacia do Tibagi no final do século XIX. A narrativa, ainda permeada pelo viés positivista eurocêntrico, configura-se como um espaço em que o passado truculento contra as populações indígenas nos instiga à reflexão crítica sobre a história tradicional.

Palavras-chave: colonização paranaense; história do Paraná; romance histórico tradicional.

**ABSTRACT:** This article presents an updated analysis of the traditional historical novel *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941), by David Carneiro. Regarded as the first Paraná's historical novel, it presents the controversial episodes triggered by the historical extraction character José Félix, famous and violent *sesmeiro* who dominated the Basin of Tibagi at the late 19th century, as background. The narrative, permeated by the Eurocentric positivist bias, configures a space in which the truculent past against indigenous populations instigates a critical reflection on traditional history.

Keywords: history of Paraná; Paraná's colonization; traditional historical novel.

---

<sup>1</sup> Este artigo é resultado parcial de tese em desenvolvimento na UNIOESTE/CNPq.

<sup>2</sup> Mestrando, UNIOESTE.

<sup>3</sup> Doutoranda, IFPR/UNIOESTE.

## 1. INTRODUÇÃO

Repensar o passado — e suas representações discursivas — tem sido uma das práticas constantes da humanidade, seja ela realizada de forma saudosista, seja de modo questionador, ou ainda em busca de repensar e melhor compreender o presente. Nesse sentido, tanto a historiografia tradicional quanto as produções literárias — em especial as narrativas híbridas de história e ficção — têm servido como fonte de informações e solo fértil às problematizações de eventos pretéritos.

Frequentemente, essas narrativas — sejam elas historiográficas ou literárias — apresentam os acontecimentos desde uma visada eurocêntrica, colonizadora e (pseudo)burguesa. No espaço sociocultural latino-americano, essa tendência foi replicada pelas elites independentistas *criollas*, neomonarquistas e seus descendentes que, no intuito de avaliar o *status quo* estabelecido, perpetraram as imagens ficcionais e historiográficas provenientes da metrópole, as quais eram concebidas a partir de posturas positivistas, centradas na ideia de progresso e na civilização propiciada pelo homem branco. Em suas narrativas, essa postura causou o alienamento ou o apagamento de sujeitos marginalizados e excluídos durante o processo de conquista e dominação do continente, tal como os grupos autóctones brasileiros.

Com a assinatura da Lei Imperial de número 704, que declarou o desmembramento do Paraná em relação à São Paulo, encetou-se um processo análogo ao do continente: por vias oficializadas ou não, romancistas, poetas, historiadores e jornalistas conceberam um movimento de construção identitária do Estado — conhecido como movimento Paranista. Como reflexo, uma imagem da trajetória do estado é estabelecida, impregnada do sentido de progresso e modernização pela ciência e condizente aos seus próprios princípios econômicos, sociais, políticos, étnicos, e assim por diante. Em tal cenário, autores como David Carneiro (1904–1990)

deram espaço, em suas narrativas híbridas, às temáticas da fauna, da flora e da história do território, selecionando certos elementos em detrimento de outros, de modo a narrativizar os “grandes acontecimentos” da posse da terra do Estado.

É a partir desse panorama que propomos a análise do primeiro romance histórico paranaense, *O drama da Fazenda Fortaleza*, de David Carneiro, publicado em 1941, com o intuito de, ao analisarmos sua composição ficcional, os deslindes históricos, as circunscrições ideológicas e as problemáticas desse período, possamos favorecer a compreensão e a problematização do processo de colonização portuguesa no interior do Paraná.

Dessa maneira, buscamos propiciar a valorização da literatura paranaense e o reconhecimento da historiografia do estado, além de oferecer uma perspectiva de leitura provocadora de elaborações coerentes sobre nossa compreensão individual e coletiva do passado, bem como fortalecer os estudos voltados à potencialidade das releituras da história pela ficção como uma rota condutora à descolonização.

## 2. DISPUTAS PELA POSSE DA TERRA NO PARANÁ EM *O DRAMA DA FAZENDA FORTALEZA* (1941), DE DAVID CARNEIRO

O passado paranaense é permeado por episódios controversos e violentos, dos quais se enumeram os diversos conflitos entre a população nativa e os bandeirantes ou sesmeiros de terras que dominaram o território do estado até os anos finais do século XIX. Com o desmembramento da província do Paraná, assinada em 1853 por Dom Pedro II, e a posterior Proclamação da República, surgiram diversos movimentos, autônomos ou não, como o simbolismo e o paranismo, que buscaram conceber uma identidade cultural do, agora, estado do Paraná, e aproximá-lo de um ideal civilizatório e industrial. Nesse movimento, muitos intelectuais, sociólogos e historiadores se evidenciaram, dentre eles está David Carneiro.

David Antonio da Silva Carneiro (1904–1990) foi um importante fundador da historiografia paranaense. Descendente de família renomada, filho de coronel e industrial da erva-mate, ele se destacou como historiador, romancista, poeta, economista e engenheiro positivista. Escreveu diversos textos sobre a historiografia do Paraná, dentre eles *O Paraná na Guerra do Paraguai* (1941), *O Paraná na história militar do Brasil* (1942) e *O Paraná e a Revolução Federalista* (1944), entre outros. Também constam, entre seus textos não historiográficos, biografias, poemas, memórias e as narrativas ficcionais *Bárbara Heliadora* (1945), *Veralinda* (1948) e *Rastros de Sangue* (1971)<sup>4</sup>.

Representativo da primeira fase das narrativas híbridas de história e ficção, *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941) é o primeiro romance histórico paranaense que encontramos até o momento. Após essa obra inaugural, David Carneiro publicou, ainda, outras narrativas híbridas de história e ficção, tal como *Rastros de Sangue* (1975), romance histórico tradicional que apresenta as disputas da Revolução Federalista (1893–1895) como principal motriz da trama ficcional. Há, todavia, especulações de outros romances de extração histórica publicados pelo autor, mas, até o momento, não foi possível localizá-los para uma classificação assertiva.

Na primeira edição de *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941), há três paratextos que compõem o fragmento inicial do livro: o panegírico redigido por Dicesar Plaisant ao autor, o prefácio do escritor e a introdução da narrativa. No prefácio do escritor, após expor as razões biográficas e histórico-políticas que o levaram à escrita do romance — mesmo sendo “mais como historiador do que como romancista” (CARNEIRO, 1941, p. 08) —, o autor descreve as características que, segundo a sua

---

<sup>4</sup> Na dissertação *O Percurso Intelectual de uma Personalidade Curitibana: David Carneiro*, defendida em 2012, Daiane Vaiz Machado traça a trajetória intelectual de David Carneiro, investiga sua notoriedade e lista 89 obras publicadas de sua autoria, além de outras publicações em revistas, boletins e periódicos. Cf.: MACHADO, Daiane Vaiz. *O percurso intelectual de uma personalidade curitibana: David Carneiro*. 2012. 167 f. Dissertação (Mestrado em História) — Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.



perspectiva, definiriam o romance histórico e, em um segundo lugar, expõe o seu projeto de figurar o caso do drama da Fazenda Fortaleza, já relatado anteriormente por Auguste de Saint Hilaire (1779–1853), botânico e naturalista francês que esteve no estado em 1820:

No romance histórico, VERDADE E FANTASIA devem estar em perfeito equilíbrio, e foi o que procurei estabelecer na descrição deste drama sem saber si o consegui como esperava. [...] Verdadeiros, aqui, são o enredo, são os personagens, tanto os principais quanto os secundários e, bem assim, a psicologia dos atores dessa vida passada, que foi vivida nos Campos Gerais do Paraná [...]. Imaginados são os vazios preenchidos da forma como fiz, subordinando-me, entretanto, aos costumes da região, às tradições, colhidas no lugar, em diferentes épocas. (CARNEIRO, 1941, p. 08).<sup>5</sup>

Como podemos abstrair do excerto, mais do que uma instância capaz de integrar os discursos de extração historiográfica e ficcional de maneira polissêmica, o romance histórico é, para o autor, a harmonia da verdade objetivamente tangível e do jogo de imagens criadas a partir do campo da “irrealidade”. Conseqüentemente, o seu projeto se torna uma estrutura estanque em que se encontram, nas entrelinhas, as noções de veracidade — que deve ser comprovada pelo historiador — e de ficcionalidade, cujas nuances são impostas por Carneiro (1941).

Nesse sentido, destacamos que a noção de verdade histórica, apresentada pelo autor, é atualmente entendida como passível de deslocamentos, à medida em que se modifica junto às perspectivas ideológicas, *locus* discursivo, momento histórico. Além disso, nossa intenção aqui não é distinguir o factual do ficcional, mas sim verificar como a junção desses discursos é capaz de proporcionar uma nova leitura do passado e colaborar em sua compreensão, uma vez que

---

<sup>5</sup> Por incluirmos em nossas análises textos antigos, muitas vezes com linguagem arcaica, frequentemente há excertos com vocábulos em desuso ou desatualizados. Por não considerarmos os mesmos como erros ortográficos, assim como pelo grande volume de termos obsoletos, optamos por não utilizar a tradicional expressão *sic*, mas esclarecemos que todas as citações seguem fielmente os textos originais.

[a] verdade da história sempre mantém um lado escuro, não indagado. A ficção, suspendendo a indagação da verdade, se isenta de mentir. Mas não suspende sua indagação da verdade. Mas a verdade agora não se pode entender como “concordância”. A ficção procura a verdade de modo oblíquo, i.e., sem respeitar o que para o historiador se distingue como claro ou escuro (LIMA, 2006, p. 156).

Com o objetivo de seguir os preceitos de uma história documentalmente comprovada, cujas lacunas são preenchidas ficcionalmente, a narrativa é construída por Carneiro (1941) com base na retomada de um cientificismo de teor fundamentalmente colonial e positivista. Essa é uma característica própria dos romances históricos da primeira fase estipulada por Gilmei Francisco Fleck (2017), a fase acrítica, em que são conservados as perspectivas e preceitos eurocêntricos coloniais.

De acordo com Fleck (2017), a trajetória das produções literárias híbridas de história e ficção pode ser dividida em três grandes fases: a primeira é a acrítica, constituída pelas modalidades clássica e tradicional — nas quais a ficção se coaduna ao discurso historiográfico de maneira laudatória; a segunda é marcada pela crítica desconstrucionista, formada pelo conjunto dos novos romances históricos latino-americanos e a metaficção historiográfica — extremamente críticos e experimentalistas; e, finalmente, a terceira fase, a crítica mediadora, é representada pela modalidade do romance histórico contemporâneo de mediação — caracterizada por uma conciliação entre as duas fases anteriores.

Cabe aqui assinalarmos que os exemplares da primeira fase são reconhecidos por corroborarem com o discurso historiográfico hegemônico euro-branco-falocêntrico. A modalidade romance histórico scottiano é estabelecida, como a nomenclatura prediz, a partir dos romances de Walter Scott, ainda no início do século XIX, os quais estabelecem os paradigmas basilares daquilo que se tornaria a primeira modalidade do romance histórico: a narrativa apresenta ação em um passado histórico muito anterior ao presente do escritor, no qual ocorre a inserção de um relacionamento amoroso problemático na trama fictícia, cujos percalços se

desenvolvem em uma atmosfera que integra eventos passados oficialmente registrados e ações de personagens históricas mencionadas em fontes históricas. Ou seja, o tempo, o espaço e a atmosfera dessas narrativas ficcionais são extraídos do universo historiográfico tradicional e utilizados pela ficção, sem alterações substanciais nas ações, nos seus agentes, nas causas e consequências, apontadas anteriormente pelo discurso histórico. Nessa modalidade, todos esses elementos são pano de fundo para as ações inventivas em torno da relação amorosa dos protagonistas puramente ficcionais que ocupam o primeiro plano da diegese<sup>6</sup>.

Já para a modalidade tradicional do gênero, conforme Fleck (2017), essa última característica é determinante, pois nela “os fatos históricos não mais constituem ‘pano de fundo’, mas são eles os elementos principais da diegese romanesca” (FLECK, 2017, p. 47). Logo, nos romances históricos da modalidade tradicional, os eventos e as personagens de extração histórica passam ao primeiro plano narrativo e ocupam o espaço de destaque no universo diegético. Os eventos do passado e seus agentes não mais aparecem como constituintes secundários a serviço da contextualização para as ações de personagens centrais do universo ficcional, mas são narrativizados como ações principais da diegese.

A escritura de *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941) se associa, portanto, ao romance histórico da modalidade tradicional, pois os fatos e personagens históricos não mais habitam o pano de fundo narrativo. Na diegese, somos apresentados à personagem de extração histórica Padre Antônio Pompeu, clérigo de Castro, nos anos de 1820. O religioso é procurado pela personagem, também de extração histórica, José Felix da Silva Passos — eminente fazendeiro das terras paranaenses — para fazer-lhe uma confissão. No universo romanesco, a confissão, que não devia durar mais do que

---

<sup>6</sup> Destacamos que, de acordo com Fleck (2017), apenas uma narrativa histórica na modalidade clássica foi escrita na América, trata-se de *Mercedes Of Castile: or the Voyage to Cathay* (1840), de James Fenimore Cooper, quem, ao seguir os parâmetros scottianos, deu início à temática do “descobrimento” da América, iniciada no romantismo dos Estados Unidos.

poucas horas, estende-se por semanas: passa por um velório, ocorre durante a viagem até a Fazenda Fortaleza e se prolonga pela estadia do Padre na Fazenda.

A partir dessa confissão, a trama se desenvolve ancorada na verossimilhança que o ato confessional imprime às ações relatadas, ao mesmo tempo em que, mediante encaixes narrativos de analepses e prolepses, retoma aspectos da vida da personagem protagonista, José Felix, como o fato de ele ser um reconhecido sesmeiro, Sargento-mor, político rígido, temido e respeitado.

Na urdidura ficcional narrada por José Félix, este enfrenta um drama amoroso: viveu uma história infeliz com sua esposa, Onistarda, e é essa história que o Sargento conta, em confissão, ao Padre Pompeu. É desse modo que o protagonista inicia seu relato, com explicações de sua vinda da Europa para o Brasil, como ficou órfão, dependeu de familiares negligentes e foi salvo por um amigo, Antônio Ribeiro de Andrade.

A visão de José Félix sobre o passado colonial confere, em um primeiro nível, o modo pelo qual o leitor recebe as funções das personagens (como mulheres, escravizados e indígenas), os acontecimentos extraídos da história do Estado e os espaços e circunstâncias socioculturais figuradas. No romance de Carneiro (1941), temos, assim, uma alternativa à vida de uma renomada personalidade histórica cuja configuração, embora apresente traços ficcionais, não altera os feitos inscritos nos discursos historiográficos apologéticos a respeito de seu itinerário no Novo Mundo.

Assim, a trajetória de José Felix e seu malfadado relacionamento com Onistarda — motivo da confissão do protagonista — surge como mote para revelar uma espécie de “retórica da modernidade” (MIGNOLO, 2020). Nessa construção discursiva, a conquista das terras da América e sobretudo do Paraná promovidas pelo trabalho dos europeus donos das sesmarias serve para, mediante a naturalização da relação de exploração, civilizar os bárbaros e incrédulos que habitam tais localidades. O projeto de Carneiro (1941) dá forma, então, ao mito central da modernidade: “o mito fáustico,

do progresso infinito, do controle do planeta em suas dimensões naturais e humanas em favor de quem o controla.”<sup>7</sup> (PALERMO, 2014, p. 99, tradução nossa). Posto de outro modo, no romance, as figurações da ação do colonizador — representativas do sistema colonial — são capturadas e moldadas abalizando uma imagem que naturaliza todo o processo de dominação, sob os termos de uma suposta contribuição à modernidade.

A narrativização do passado paranaense, realizada em *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941), portanto, não cede espaço às visões indígenas — ativos participantes desse passado das ações empreendidas pelos colonizadores europeus na ocupação territorial —, cuja existência foi negligenciada no processo de registro histórico da ocupação das terras do estado sulista brasileiro. Ao contrário, o estrangeiro europeu é quem ganha a voz: dominador do sistema de linguagem escrito, ele instaura e impõe a sua versão.

A controversa figura de José Félix também é recuperada por Hellê Vellozo Fernandes, em *Monte Alegre, cidade papel* (1974) — um romance no qual se efabulam as atividades dos pioneiros da Indústria Klabin<sup>8</sup>, nas terras anteriormente pertencentes a Félix e deixadas aos seus descendentes. Em seu texto, cuja sustentação se encontra nos apontamentos de Saint Hilaire (o cientista europeu que residiu com o explorador português, em Castro, no ano de 1820), Hellê Fernandes corrobora com a produção da imagem apresentada por Carneiro (1941) e salienta a sua relevância na historiografia do Estado:

Como o Sr. José Félix era também mau para os escravos, era por estes detestado tanto quanto pela mulher e a filha, e várias vezes eles quiserem assassiná-lo também. Este desgraçado chegou a tal ponto de desconfiança, que tinha sob

---

<sup>7</sup> No original: “el mito fáustico, del progreso infinito, del control del planeta en sus dimensiones naturales y humanas a favor de quienes detentan su control o mito fáustico, do progresso infinito, do controle do planeta em suas dimensões naturais e humanas em favor de quem o controla.” (PALERMO, 2014, p. 99).

<sup>8</sup> A instalação da indústria de papel e celulose Klabin do Paraná é ponto fundamental no processo de povoamento da antiga região de Monte Alegre, atual território de Telêmaco Borba.

chave suas menores provisões e fazia-lhe a barba o seu neto, de oito ou dez anos. [...] Não parti de Fortaleza senão quatro dias depois de minha chegada; durante todo esse tempo seu proprietário teve comigo toda sorte de gentilezas. [...] Era um homem de espírito e bom senso; havia estudado em São Paulo e conversava muito bem; mas, notei que evitava falar de si, de seus negócios, do que lhe dizia respeito e mesmo de tudo o que se relacionava com a região. Falávamos da França e do Rio de Janeiro. (SAINT HILAIRE *apud* FERNANDES, 1974, p. 19).

A retomada apologética do conquistador português, peculiaridade cara aos romances históricos da primeira fase, é relevante para a nossa classificação de *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941) como um romance histórico tradicional: o foco narrativo está centrado na vida de uma personalidade reconhecida pela historiografia e o cenário é elaborado junto à menção de figuras e fatos considerados autênticos do passado nacional e paranaense, inseridos na ficcionalização de um caso de amor problemático. Esses elementos de extração histórica colaboram na contextualização da trama e na representação verossímil da trajetória de José Felix:

Quando me decidi a ir buscar ONISTARDA, já era um homem rico. Foram-me confirmadas as sesmarias do TIBAGÍ e do IAPÓ. BOA VISTA eu comprára com o dinheiro trazido dos SANTOS. Depois comprei mais PIRAÍ-MIRIM que justificaria meu posto de capitão das ordenanças dos bairros em que está. Tinha 3.000 alqueires da FAZENDINHA, 4.000 da FORTALEZA, 14.000 da TAQUÁRA, 6.500 de MONTE ALEGRE. Todas elas cheias de bois, dos quais forneci muitas rezes à expedição de GUARAPUAVA. Já para mim não era necessário que o juiz viesse com sua vara brasonada com escudo das quinas, dar-me posse, repetindo as palavras sacramentais, em nome de El-Rei, porque D. JOÃO mesmo, confirmava as minhas sesmarias e me louvava pelo exemplo que dava na entrada e no estabelecimento da minha FORTALEZA. Atrás de mim, fundaram-se logo, GUARTELÁ, a fazenda do FUGAÇA, o CARAMBEÍ, o CAXAMBÚ... (CARNEIRO, 1941, p. 72, destaque do autor).

Além de conferir verossimilhança à trama ficcional, o modo com que esses referentes históricos são apresentados confere o tom saudosista à narrativa, e servem para “autenticar a realidade do referente, para enraizar a ficção no real” (BARTHES, 2001, p. 121), tanto no nível da história quanto do discurso. Essas estratégias também mantêm a ficcionalidade da trama romanesca em segundo plano, como afirma Alexis

Márquez Rodríguez sobre essa modalidade, atendendo à veracidade dos fatos e lugares contemplados, “[...] sem conceder à ficção nada mais que o necessário para que seu discurso fosse considerado romanesco e não crônica histórica ou historiografia.”<sup>9</sup> (MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, 1996, p. 39, tradução nossa).

Frequentemente, o universo romanesco se volta ao passado de Portugal, ainda que de maneira superficial e sucinta, e aborda elementos lusitanos envolvendo desde a sua constituição até os anos do governo de Dom João VI. Assim, quando retoma os seus feitos ou aqueles de seus antepassados europeus, José Felix reconstrói o pretérito de forma patriótica e laudatória, como podemos verificar a partir da passagem em que o personagem-narrador começa a relatar o percurso de vida de seu pai e as consequências das ações tomadas em sua infância: “— Quando foi da guerra entre os dois países irmãos da península, ESPANHA e PORTUGAL, a invasão pelo lado da nossa província causou pânico em toda a população fronteiriça. Meu pai, JOÃO JOSÉ DA SILVA, patriota exaltado, ardoroso e valente, partiu com as primeiras forças, como livre atirador.” (CARNEIRO, 1941, p. 22, destaque do autor).

Os excertos acima comprovam como os elementos da historiografia oficial são inseridos no universo ficcional de *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941) e dialogam, assertivamente, com a perspectiva do discurso histórico hegemônico, voltado ao enaltecimento dos sujeitos considerados modelos do passado para o presente, conforme expressa Fleck (2017) ser o propósito dos romances históricos tradicionais da primeira fase do gênero: “a intenção da construção de um discurso que exalta e/ou mitifica o herói do passado, pela aclamação de suas qualidades e pelo valor de suas ações, revelando-o como modelo de sujeito do passado para o cidadão/leitor do presente” (FLECK, 2017, p. 50).

Outra estratégia escritural empregada para garantir essa representação supostamente fidedigna da história é a inserção de notas de rodapé no transcorrer do

---

<sup>9</sup> No original: “[...] sin conceder a la ficción mas allá de lo estrictamente necesario para que su discurso fuera novelístico y no cronístico o historiográfico.” (RODRÍGUEZ, 1996, p. 39).

romance. Elas indicam fatos históricos, explicações e/ou documentos que comprovam as informações apresentadas no texto ficcional, tal como “Documentos históricos textuais, existentes no Museu Cel. DAVÍ CARNEIRO” (CARNEIRO, 1941, p. 48). A aplicação desse princípio, além de se correlacionar ao princípio construtivo de obediência à verdade exposto pelo autor em seu prefácio, confere ao romance o seu alto grau de verossimilhança e sua disposição didática, próxima ao romance de formação, aquele que busca ensinar ao leitor a versão oficial do passado (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003; FLECK, 2017).

Essa mesma característica é apresentada em *Rastros de Sangue* (1971), na qual a personagem puramente ficcional Carlos Antonio Balster, conforme vários outros jovens durante a Revolução Federalista, junta-se aos maragatos, para lutar como sargento no episódio do Cerco da Lapa. Nesse romance histórico tradicional, o tom didático é outorgado por meio do narrador em nível extradiegético que, com um profundo conhecimento das fontes documentais, descreve detalhadamente os planos de batalha, indica as principais movimentações militares e opina sobre essas, construindo um quadro verossímil do episódio e de suas personagens.

Em *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941), José Felix é apreendido como o típico herói de sua época, capaz de arquitetar o seu próprio futuro, tal qual um *self-made man* estadunidense: órfão refugiado que se tornou político militar e alcançou a glória mediante a conquista de terras paranaenses que pertenciam aos povos autóctones. Tal ascensão do protagonista é observável por intermédio do que Gérard Genette (2017) denomina de a estrutura da duração dos grandes movimentos narrativos da vida da personagem, e sujeita-se à caracterização da escritura tradicional, como enuncia Célia Fernández Prieto (2003):

[...] os romances históricos que continuam a jornada iniciada por Scott mantêm o respeito pelos dados das versões historiográficas nas quais se baseiam, a verossimilhança na configuração da diegese e a intenção de ensinar história ao leitor. Mas eles fornecem interessantes inovações formais e temáticas que os



separam do modelo clássico, e que se concretizam na subjetivação da história e na dissolução das fronteiras temporais entre o passado da história e o presente da enunciação. (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 150, tradução nossa).<sup>10</sup>

Assim, no relato de Carneiro (1941), a personagem de extração histórica José Félix expõe ao Padre Pompeu o seu drama amoroso: casou-se com Onistarda, mesmo acreditando que ela amava Antônio Ribeiro de Andrade, e que com ele já havia tido relações sexuais, motivo pelo qual a julgava, maltratava e supunha que sua filha não fosse legítima. Onistarda, por sua vez, rebatia sua maldade e o insultava. Ela, conforme revela o desenvolvimento da trama, planejou, por mais de uma vez, a morte do marido.

Ressaltamos que o relato é iniciado pela voz autodiegética da personagem José Félix, sendo interrompido, frequentemente, pela voz homodiegética de Padre Pompeu. No entanto, quando chegam à Fazenda Fortaleza, instala-se, também, uma terceira perspectiva extradiegética, com a voz de um narrador heterodiegético que assume a enunciação, apresentando versões diversas da trama romântica, e passa a expor o caráter violento e sanguinário do grande proprietário de terras.

Nesse sentido, algumas reflexões de Padre Pompeu são expressivas, pois a personagem religiosa, cumprindo a sua função, passa a questionar o Sargento-mor que, até então, era muito respeitado e enaltecido por ele:

A conversa parou. O silêncio prolongou-se, tendo ficado ambos a meditar. Pelo cérebro de ANTÔNIO POMPEU passaram muitas hipóteses. Tinha, entretanto, a impressão de que o Sargento, si nada lhe ocultava, quanto aos fatos da sua vida, ocultava naquele momento, o fundo do seu coração. Teria concebido uma paixão doentia pela filha, desde que a supuzera estranha ao seu sangue? [...] (CARNEIRO, 1941, p. 148-149).

---

<sup>10</sup> No original: “[...] las novelas históricas que continúan el trayecto iniciado por Scott mantienen el respecto a los datos de las versiones historiográficas en que se basan, la verosimilitud en la configuración de la diégesis, y la intención de enseñar historia al lector. Pero aportan interesantes innovaciones formales y temáticas que las separan del modelo clásico y que se concretan en la subjetivación de la historia y en la disolución de las fronteras temporales entre el pasado de la historia y el presente de la enunciación.” (PRIETO, 2003, p. 150).

Essa dúvida do padre, no entanto, é dissipada no transcorrer do enredo, pois Félix descobre um engano cometido e perdoa a um escravo, fazendo com que Padre Pompeu reconsidere a sua avaliação:

Já estava inclinado a dar a dona ONISTARDA razão plena, e achar que ela, somente ela, era vítima, nesse estranho drama doméstico, quando a atitude de arrependimento sem restrições, daquele que era o orgulhoso e duro senhor da Fortaleza, o fez novamente cair em dúvida. Não, pensava ele, não poderia ser tão mau um homem que descia do seu orgulho, da ira, do acastelado dos preconceitos, às lágrimas escaldantes de arrependimento mais completo e mais sincero. Mas decerto o mal se patenteava nas ocasiões em que tinha seus arrebatimentos; dessas explosões, por sem dúvida, teriam surgido o drama da Fazenda Fortaleza, esse que estava vendo desenrolar-se sob seus olhos, em ocasião decisiva. (CARNEIRO, 1941, p. 201).

A personagem Padre Pompeu é, aliás, figura que, por apresentar aspectos mais humanizados, veicula em seu discurso imagens e concepções que poderiam ser considerados críticos em uma leitura anacrônica, mas que, no discurso ficcional, reforçam as inter-relações entre a historiografia tradicional e a representação ficcional, tal como pode ser certificado no trecho reproduzido a seguir, em que a brutalidade e a violência contra os indígenas são questionadas pelo clérigo:

Fez-se uma vala profunda, e aí foram jogados os corpos. Por cima deles, cal viva, e depois, os sete palmos de terra; ficavam assim, por cima desses anônimos selvagens, que menos de meio século antes da vinda de JOSÉ FELIX para a Fortaleza, eram os donos, e donos sem contraste, de todas as circunvizinhanças, uns torrões de terra abundante que haviam possuído. Não é justo, pensava o padre POMPEU, mas tinha receio de manifestar alto essas idéias revolucionárias; não é justo que se espulse do território que é deles, essa gente não vive fora da civilização cristã somente porque lhe falta a instrução. E os civilizados, os brancos, os cristãos, que é que lhes damos? Paz? Amor? Doçura? Instrução? Lealdade? (CARNEIRO, 1941, p. 218).

Contudo, ao permanecer apenas no nível do pensamento, não se configurando em qualquer ação na narrativa, tais questões servem apenas para revelar ao leitor a

“justiça” presente no interior do representante do poder eclesiástico no romance, em oposição ao sujeito comum, homem pecador. Esse enfrentamento entre as personagens, em maior ou menor intensidade, também é habitual nas modalidades textuais da primeira fase do gênero. Consoante a Fleck (2017, p. 44), é a partir do enfrentamento entre as personagens principais e as secundárias que “se originam alguns dos argumentos fundamentais da trama. Assim, um leitor mais atento percebe que os grandes eventos históricos têm repercussões diretas no cotidiano dos sujeitos comuns”.

Dentre os episódios históricos representados no deslindamento de *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941), estão os constantes conflitos entre José Félix — e seus homens — contra as comunidades indígenas. Esses elementos históricos são trazidos constantemente à luz, seja pelas anedotas contadas a Padre Pompeu: “Foi depois de uma batida forte, contra os índios, que resolvi experimentá-los, arriscando-me.” (CARNEIRO, 1941, p. 124); “Perto havia um capão de araucárias onde os índios às vezes se escondiam.” (CARNEIRO, 1941, p. 125); e “É a casa do Açoriano que no ano passado os índios mataram, deixando a viúva desolada...” (CARNEIRO, 1941, p. 130); seja por meio das divagações de suas personagens, como podemos acompanhar durante uma enumeração de preocupações do próprio Padre Pompeu: “[...] a luta contra os caingangues e a ameaça contínua deles à fazenda onde os civilizados tinham uma tranquilidade apenas superficial” (CARNEIRO, 1941, p. 143). Essas alusões e comentários também tornam explícito o tom apologético à perspectiva do colonizador, tomando os indígenas como seres não civilizados, quase desumanizados. Após um dos embates, José Félix segue com essa tônica ao refletir:

JOSÉ FELIX também pensava, durante a inumação dos caingangues, na triste sorte daqueles homens, achando injusto que não tivessem uma consagração fúnebre, só porque eram inimigos. Achava bom e direito que fossem expulsos das suas terras; que fossem dominados, arrazados até. Mas faltava, segundo estava

pensando naquele momento, a ele, como vencedor, representante dos brancos e dos vencedores, e de D. JOÃO, rei de PORTUGAL, uma consagração cavalheiresca, à moda antiga, um apresentar armas da vitória, ao herói infeliz, tombado para sempre, na ingloria luta... (CARNEIRO, 1941, p. 218-219).

Tanto as suposições de Félix no trecho acima, quanto as considerações de Padre Pompeu sobre a vida dos escravizados, se coadunam ao que Marilene Weinhardt (2004, p. 134) já identificou em *Rastros de Sangue* (1971) como um movimento de atenuação ou defesa frustrada de episódios controversos e, muitas vezes, dúbios, realizados por personalidades históricas do Paraná. Em decorrência, as personagens se irmanam a uma figuração que, apoiada pela postura positivista eurocêntrica, encobre o teor colonizador e apologético da construção de uma imagem paranaense pautada em heróis do passado responsáveis por incorporar os valores pátrios da modernidade, da civilização e do progresso, mesmo que para isso tenham lançado mão da truculência, do latrocínio e do massacre de grupos étnicos inteiros.

No mesmo sentido, podemos estender as considerações finais feitas por Weinhardt (2004) sobre *Rastros de Sangue* (1971) a *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941), ao anunciar que, apesar de suas falhas, ela deve ser enunciada, estudada e revisada,

[...] por representar um tipo de narrativa que, *malgré tout*, tem seu público, ainda que restrito entre indivíduos que, de alguma forma, por razões familiares ou circunstâncias geográficas, sentem-se ligados ou próximos aos episódios relatados. Como já se observou, o interesse pelo passado não é gratuito. Mesmo que a fatura estética deixe muito a desejar, a obra pode ter leitores entre pessoas que identificam no discurso aquele universo que tem eco em suas evocações particulares, que apresenta um mundo ao qual estão atadas emocionalmente, ainda que seja para cobrar fidelidade àquilo que acreditam ser veraz, buscando no texto escrito o reflexo das imagens que forjaram para seus antepassados e do espaço em que vivem. (WEINHARDT, 2004, p. 134-135).

À continuação da narração, Padre Pompeu retorna para Castro, após diversas tentativas de colaborar para a resolução da difícil relação entre José Félix e Onistarda, bem como entre sua filha Ana Luiza e o índio Maha-min. Depois de dois anos, o

escravo Antão vem dar-lhe a notícia da morte de José Félix, a qual, não se sabe ao certo, pode ter ocorrido por envenenamento ou por uma situação natural, cardíaca, sendo a primeira insinuada pela personagem, que inclusive acusa a figura de Pompeu de cumplicidade.

O desfecho da história não é esclarecedor, o clérigo — e a trama narrativa — permanece na incerteza sobre o que aconteceu na Fazenda Fortaleza e a quem a verdade pertence:

— Sim, pensava o padre, eu não sei quem tem, quem teve razão nesta tragédia que hoje terminou pela vitória da astúcia oprimida contra a força opressora... Não sei, não saberei, nem ninguém saberá jamais qual dos dois foi vítima, ou entre os dois qual foi mais vítima, qual dos dois mais culpado... Dois desgraçados foram vivendo junto. Ela viverá daqui por diante; sim, mas com o desinteresse de uma felicidade comum, morta para a curiosidade dos homens... Isso foi o que pensou, encaminhando-se para a igreja, o padre Antônio Pompeu. (CARNEIRO, 1941, p. 249).

Dessa forma, a história de José Félix é finalizada e o percurso do padre continua: “[...] foi caminhando para o altar mór de SANT’ANA. Quem o ouvisse resmungar, nesse momento, saberia que falava do[sic] mal guardados que andam nas pequenas vilas, os segredos grandes...” (CARNEIRO, 1941, p. 251). E a esses grandes segredos, cabe ao discurso literário, pelo artifício da ficcionalização, recriá-los, resolvê-los, imaginá-los...

### 3. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo ora apresentado realiza uma análise do primeiro romance histórico paranaense, *O drama da Fazenda Fortaleza*, publicado em 1941, de autoria de David Carneiro, importante historiador do estado. A narrativa, por nós classificada como um romance histórico tradicional, narrativiza o processo de colonização da bacia do Tibagi, a instalação do maior sesmeiro dessa região, e a personagem de extração

histórica José Félix da Silva Passos, reconhecido por sua violência e ferocidade contra a população autóctone.

Em sua naturalização das relações da exploração indígena, o romance perpetua a postura enaltecida da historiografia convencional, que é apresentada de forma verossímil, junto ao desenvolvimento da problemática trama amorosa. Não podemos deixar de frisar, no entanto, que essa perspectiva conservadora é conivente com um passado de violência, imposições arbitrárias, inúmeras chacinas e abusos cometidos contra a população autóctone nacional, especificamente, nesse caso, contra as comunidades indígenas que primeiro habitavam o território paranaense.

Nesse sentido, apoiamo-nos nas afirmações de Carlos Mata-Induráin (1995) ao defender o papel exemplificador das narrativas híbridas de história e ficção, que trabalha como indutor à reflexão do homem contemporâneo sobre si mesmo e sobre o percurso do tempo, pois “a perspectiva do passado se ilumina com os conhecimentos do presente e, por sua vez, a compreensão do passado enriquece a do mundo atual [...]”<sup>11</sup> (MATA-INDURÁIN, 1995, p. 59, tradução nossa). Assim, tomamos as narrativas tradicionais mencionadas como propulsoras de reflexões e questionamentos profundos, os quais convergem para a interpelação do passado paranaense e suas implicações no presente.

Finalmente, verificamos que *O drama da Fazenda Fortaleza* (1941), representativo das narrativas híbridas tradicionais de história e ficção, nos apresenta uma das muitas facetas do passado paranaense. Possibilita-nos, pois, familiarizarmos com momentos lastimáveis de nossa história, mas que são imprescindíveis para a melhor compreensão de nossa realidade, instigando-nos à reflexão crítica sobre o nosso passado, e os caminhos que, no presente, devem ser trilhados rumo à descolonização.

---

<sup>11</sup> No original: “la visión del pasado se ilumina con los conocimientos del presente y, a su vez, la comprensión del pasado enriquece la del mundo actual [...]” (MTA-INDURÁIN, 1995, p. 59).

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural das narrativas”. In BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mario Laranjeira. 1. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARNEIRO, David. *O drama da Fazenda Fortaleza*. Curitiba: Dicesar Plaisant, 1941.

\_\_\_\_\_. *Rastros de Sangue*. Curitiba: Papelaria Max Roesner, 1971.

FERNANDES, Hellê Vellozo. *Monte Alegre, cidade papel*. Curitiba: Klabin do Paraná, 1974.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2ª ed. Navarra: Universidad de Navarra, 2003.

FLECK, Gilmei Francisco. *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo — releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: CRV, 2017.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACHADO, Daiane Vaiz. *O percurso intelectual de uma personalidade curitibana: David Carneiro*. 2012. 167 f. Dissertação (Mestrado em História) — Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. *Historia y ficción en la novela venezolana*. 2ª ed. Caracas: Monte Ávila, 1996.

MATA-INDURÁIN, Carlos. “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”. In SPANG, Kurt; ARELLANO, Ignacio; MATA-INDURÁIN, Carlos (Ed.). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Barañáin: EUNSA, 1995. p. 13-63.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

PALERMO, Zulma. “El mito de la modernidad”. In *Revista Astrolabio, Córdoba*, v. 13, n. 13. Dez, 2014. p. 97-123.

WEINHARDT, Marilene. *Ficção histórica e regionalismo*. Estudo sobre romances do sul. Curitiba: Ed. UFPR, 2004.

Recebido em: 22/02/2021

Aceito em: 24/03/2021

## A CONDIÇÃO DA CLASSE TRABALHADORA NO TEATRO DE JOE ORTON

### *THE WORKING-CLASS CONDITION IN THE THEATRE OF JOE ORTON*

Jonathan Renan da Silva Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo analisar a peça curta *The Good and Faithful Servant*, de 1967 do dramaturgo britânico Joe Orton. Partindo do estudo dos temas e da forma utilizada, almeja-se ressaltar a atualidade da obra, que dialoga com as condições de trabalho dos trabalhadores, em especial na Grã-Bretanha do pós-Guerra. Propõe-se enfatizar a ligação entre teatro e sociedade, abordando aspectos políticos coletivos, especialmente a exploração dos trabalhadores no sistema capitalista de produção.

Palavras-chave: teatro britânico; Joe Orton; mundo do trabalho.

**ABSTRACT:** This article aims to analyse the short play *The Good and Faithful Servant*, from 1967, by the British dramatist Joe Orton. Departing from studying the themes and form used, it intends to highlight the currentness of this play, which converses with the workers' conditions, especially in post-war Britain. It aims at emphasizing the connection between theatre and society, covering collective political aspects, especially the exploitation of the workers in the capitalist system of production.

Keywords: British theatre; Joe Orton; world of labour.

### 1. INTRODUÇÃO

Dentre os mais expressivos dramaturgos do teatro britânico moderno, a figura de Joe Orton (1933-1967) sempre foi controversa, seja pelas polêmicas geradas por suas peças, seja por sua vida particular trazida com frequência à tona. Chamado por Arthur Marwick de “escritor de farsas negras surpreendentemente originais” (MARWICK, 1991, p. 118)<sup>2</sup>, sua morte prematura causou grande furor e atrai

---

<sup>1</sup> Doutorando, USP.

<sup>2</sup> Todas as citações de obras não publicadas em português são de nossa tradução.



curiosidade até os dias atuais por conta da crueldade do crime cometido por Kenneth Halliwell, seu parceiro de trabalho e namorado.

Orton insere-se num contexto de grande renovação teatral, notadamente após a virada que representou a montagem da peça de John Osborne *Look Back in Anger* (traduzida no Brasil como *Geração em Revolta*) no *Royal Court Theatre* de Londres em 1956. Toda a geração subsequente ficou notabilizada como os *Angry Young Men*, os “jovens irados”, referindo-se à juventude revoltada que protagonizava a obra de Osborne e as demais peças da forma teatral denominada *Kitchen-sink drama* (“drama de pia de cozinha”, em tradução livre), isto é, um realismo que se contrapunha ao drama tradicional da sala de visitas burguesa, passando a colocar em cena também as classes mais baixas e seus problemas.

De acordo com John Russel Taylor (1962), uma das características dessa nova geração era o fato de seus dramaturgos pertencerem às camadas mais populares, o que ajuda a explicar seu interesse por retratar as problemáticas das classes trabalhadoras. Joe Orton, por exemplo, não finalizou os estudos na RADA (*Royal Academy of Dramatic Arts*) e tinha problemas de ortografia, contrapondo-se aos cultos escritores do passado. Dentre os expoentes dessa nova fase, destacam-se Arnold Wesker, Edward Bond, Harold Pinter, John Arden, Peter Barnes, entre outros.

Esse cenário de mudança social e teatral é resumido por John Russell Brown:

Não é acidente que Jimmy Porter seja primeiramente visto lendo os jornais de domingo e que fale de T. S. Eliot, Vaughan Williams, Estados Unidos, *Ulysses*, Emily Brontë, André Gide, Dante e um conjunto de ídolos culturais da moda, novas distinções sociais e questões políticas potentes. A realidade da vida tinha avançado para além dos clichês teatrais e Osborne estava levantando temas que poderiam alcançar consciência no presente. Politicamente, intelectualmente e socialmente, era um mundo em mudança. (BROWN, 1982, p. 04-05)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> No original: “It is no accident that Jimmy Porter is first seen reading the Sunday papers and that he talks about T. S. Eliot, Vaughan Williams, America, *Ulysses*, Emily Brontë, André Gide, Dante and a host of fashionable cultural idols, new social distinctions and potent political issues. The reality of living had moved ahead of theatrical clichés, and Osborne was raising topics that could achieve

Em meio a esse cenário, já nos anos 1960, Orton escreveu, em sua breve carreira, peças de destaque, como *Loot* (1964), que recebeu o prêmio *Evening Standard Award*, montada também no *Royal Court* em 1967; *Entertaining Mr. Sloane* (1964), traduzida para o português por Gert Meyer como *O Versátil Mr. Sloane*; e *What the Butler Saw* (1969), montada postumamente. No Brasil, sua peça *Loot* foi traduzida pela importante crítica teatral e estudiosa Barbara Heliodora e montada em 1967 sob o título *O Olho Azul da Falecida*, no auge da Ditadura Militar, recebendo parecer e cortes por parte da censura. Mais recentemente, a peça foi montada pela Cia. Limite 151. Na coletânea de peças completas de Orton, *The Good and Faithful Servant*, escrita em 1964 e exibida pela primeira vez na televisão em 1967, é a peça mais curta do dramaturgo.

A obra de Joe Orton atraiu grande atenção e muito rapidamente o autor alcançou sucesso dentro e fora da Inglaterra, tendo as peças *Loot* e *Entertaining Mr. Sloane* montadas em Nova Iorque ainda durante a vida do dramaturgo. No Brasil, houve relativo interesse por suas peças, provavelmente em decorrência do ponto de contato que a montagem de peças de Harold Pinter proporcionou a outros autores da geração britânica pós-1956.

Diante do exposto, este artigo tem por objetivo analisar *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]), peça pouquíssimo estudada ou mencionada por teóricos e críticos, tendo por norte seus elementos formais e temáticos. Inicialmente, serão abordadas algumas peças britânicas que tematizam o mundo do trabalho e, ao final, pretende-se ressaltar a atualidade da peça de Orton, com o intuito de apontar desdobramentos e reflexões que a conectam com a situação vivida pela classe trabalhadora.

---

present awareness. Politically, intellectually and socially it was a changing world.” (BROWN, 1982, p. 04-05).

## 2. O MUNDO DO TRABALHO INVADE A SALA DE VISITAS BRITÂNICA

No contexto britânico, a representação da exploração da classe trabalhadora não é um fenômeno recente. As condições precárias de trabalho — cuja descrição e documentação consta de forma abrangente nos escritos de Marx e Engels, notadamente *O Capital* (1867) e *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (1845) — aparecem no momento pós-Guerra, por exemplo, na conhecida peça de J. B. Priestley *Está aí fora o inspetor*, de 1945, montada nesse mesmo ano pela primeira vez em Moscou. Nessa peça, o suicídio de uma jovem da classe trabalhadora vem à tona quando um inspetor passa a investigar a conexão de uma família de industriais com a jovem e seus percalços em se manter empregada e sobreviver sob as condições de trabalho do início do século XX. Postando-se ao lado do inspetor e do filho Eric, o ponto de vista da obra tece uma crítica à exploração dos capitalistas sobre os trabalhadores, considerando que a primeira demissão da moça advém de sua conscientização e envolvimento na demanda por um aumento de salário através de uma greve.

Em linhas gerais, a obra *Look Back in Anger* (1956), de John Osborne, coloca em cena um jovem da classe trabalhadora e sua revolta diante da situação precária em que vive. A peça causou um furor na época precisamente por trazer ao palco do *Royal Court* a situação das classes baixas, retratando não apenas sua vida apequenada, mas, sobretudo, a linguagem dessa classe, constituindo uma afronta aos frequentadores burgueses do teatro, acostumados a se verem nas histórias ali representadas.

Peças como *Serjeant Musgrave's Dance*, escrita por John Arden em 1959, trazem também uma temática essencial à vida da classe trabalhadora: a greve. Esse tema já aparece vagamente na peça de Priestley; entretanto, para esse autor, a greve é um acontecimento passado que, ao modo ibseniano, vem à fala para ser discutido e revelar

algo sobre as personagens no presente, desdobrando as consequências de eventos que se passaram num tempo anterior à ação — no caso, a contribuição da classe burguesa para a morte de uma trabalhadora.

Em *Arden*, porém, a greve está acontecendo durante o entrecho e as demandas dos trabalhadores, paralelas à ação principal, chocam-se com os propósitos do sargento Musgrave e seus subordinados, que vão a uma cidade do interior da Grã-Bretanha para desmascarar as atrocidades das guerras coloniais. A peça, considerada sua obra de maior sucesso, emprega expedientes épicos à luz do uso feito pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht anteriormente. No enredo, os trabalhadores aprendem pela via negativa que a união com as autoridades (uma aliança de classes), aqui o prefeito — dono da mina em que trabalham e, portanto, seu inimigo político —, o pastor e o policial, não beneficia sua luta, pelo contrário: desmobiliza os grevistas. Contudo, conforme relatado por uma das personagens, a taverneira Sra. Hitchcock, esses mesmos trabalhadores, que sofrem com a fome, poderão futuramente perceber o erro cometido de terem traído a sua classe no enfrentamento ao contraditório Musgrave e seu messianismo.

Tema de certa recorrência no teatro britânico em geral e com mais destaque no momento de renovação de formas e temas pós-1956, a situação da classe trabalhadora aparece em várias obras do período, de Arnold Wesker a Edward Bond. Os exemplos citados são apenas ilustrativos de como o interesse pelas condições dos trabalhadores emergem como assunto em Priestley, por exemplo, para, em Osborne, trazer os trabalhadores à cena e, finalmente, em *Arden*, romper com o drama tradicional na utilização de expedientes épicos ao levar ao palco uma situação de greve.

Não se pode, porém, dizer que o tema e seus desdobramentos na forma dramática tenham sido foco de Joe Orton. Ainda que se possa afirmar que suas personagens em geral pertencem aos estratos econômicos mais baixos da sociedade, a figura do trabalhador e suas condições de trabalho passam ao largo das peças de

Orton. Entretanto, de maneira cômica, mas com crítica ácida à exploração perpetrada sobre os trabalhadores, esse tema também “invade” a obra do dramaturgo com a peça *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]), foco de nossa análise após esse breve preâmbulo.

### 3. A EXPLORAÇÃO DO TRABALHADOR NO PÓS-GUERRA: *THE GOOD AND FAITHFUL SERVANT* (1998, [1967])

Em peças como *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]), Orton se debruça sobre o modo como o indivíduo se encontra à mercê do sistema capitalista em sua faceta do moderno mundo empresarial. Percebendo a produção pós-1956, estava no horizonte dos *Angry Young Men* retratar uma revolta decorrente, entre outros fatores, da exclusão das classes mais baixas da chamada sociedade afluyente, a qual trouxe acesso às classes média e alta o que havia de mais avançado no mundo capitalista. A Ilha, recuperada da guerra, desfrutava de um período de crescimento econômico, no qual o britânico médio viajava mais e tinha acesso a eletrodomésticos e automóveis, situação bastante diversa da carestia dos tempos da guerra. Porém, os jovens das classes inferiores pouco participavam desse novo panorama, sendo exemplos Jimmy Porter, de *Look Back in Anger*, os adolescentes da emblemática peça de Edward Bond, *Saved* (1965), ou o próprio Joe Orton, um jovem proletário de Leicester de aspirações literárias e teatrais.

Ao contrário das demais obras de Orton, *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]) atraiu pouca atenção por parte da crítica. Em uma busca em bases de dados, inclusive em indexadores abrangentes, como o *Google Acadêmico*, é possível encontrar poucos estudos que citem a peça. Em artigo de 2011/2012, a pesquisadora israelense Yael Zarhy-Levo, ancorando-se nas análises de Maurice Charney (2008/2009) sobre a peça — um artigo e um capítulo —, defende a tese de que a crítica, ao alçar um autor

ao cânone, atribui-lhe um estilo particular e aquilo que se afasta dessa espécie de padrão é posto de lado. Em seus exemplos, elenca os casos de Harold Pinter e Tom Stoppard. O primeiro é representativo, pois envolve, assim como Orton, a criação de um termo que define um estilo próprio: *Pinteresque* — esse, inclusive, dicionarizado. Em se tratando de Orton, *Ortonesque* corresponderia em geral ao farsesco, marcado por humor negro e apelo às referências grotescas e sexuais.

Seguindo a leitura da estudiosa:

Em concordância com a visão de Charney, parece provável, especialmente considerando que não há críticas disponíveis sobre a exibição da peça, que a obra não atraiu nenhuma atenção dos críticos. Por conta da falta de interesse na peça, possivelmente advinda da percepção de que era incompatível com o recente constructo de Orton, e considerando que a carreira de Orton foi finalizada logo depois, o destino de *The Good and Faithful Servant* foi aparentemente selado como de uma peça esquecida. (ZARHY-LEVO, 2011/2012, p. 93-94)<sup>4</sup>.

Investigar esse desconhecimento da peça, presumivelmente em decorrência, entre outros fatores, de destoar do estilo de Orton, é também nosso objetivo neste artigo. Em *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]), George Buchanan é um trabalhador que dedicou 50 anos de sua vida à empresa; a peça se inicia com sua ida aos recursos humanos para a assinatura dos papéis de sua aposentadoria. No caminho, encontra-se com a senhora da limpeza, Edith, que ele descobre ser uma antiga namorada com quem teve um filho. Pondo em xeque a tese de que a peça foge do constructo de Orton, temos desde o início as coincidências típicas de sua dramaturgia, bem como as tiradas cômicas de humor negro que o notabilizaram: “EDITH. Eu era

---

<sup>4</sup> No original: “In line with Charney’s view, it seems probable, especially given that there are no available reviews of the play’s broadcast, that the work failed at the time to attract any critical attention. Because of the critics’ lack of interest in the play, possibly derived from their perception that it was incompatible with Orton’s recently emerged construct, and since the playwright’s career was cut short soon thereafter, the fate of *The Good and Faithful Servant* was seemingly sealed as an overlooked play.” (ZARHY-LEVO, 2011/2012, p. 93-94).

atraente até os trinta. BUCHANAN. Durou tanto assim? EDITH. Daí eu tive minha primeira doença.” (ORTON, 1998, p. 154)<sup>5</sup>.

Seu encontro com a Sra. Vealfoy, responsável pelos recursos humanos, também dá o tom do tipo de relação que a empresa tem com seus empregados. Por um lado, há um tratamento frio e vazio: “Nós não temos absolutamente nenhuma responsabilidade sobre seus outros membros. Se eles se deteriorarem, de nenhum modo a empresa pode ser responsabilizada” (ORTON, 1998, p. 157)<sup>6</sup> — em referência ao braço perdido de George, provavelmente num acidente de trabalho. Por outro lado, diante da menção da descoberta de um neto, o domínio e o controle da empresa sobre o trabalhador vêm à tona: “BUCHANAN. É um assunto pessoal. Minha vida privada está envolvida. SRA. VEALFOY. Se sua vida privada estiver envolvida, nós seremos os primeiros a lhe informar sobre o fato” (ORTON, 1998, p. 159)<sup>7</sup>. Considerando a forma dramatúrgica escolhida, uma peça curta, Orton vai direto ao ponto e põe em funcionamento, cena após cena, uma crítica mordaz ao capitalismo traduzido no corporativismo moderno, articulando seu humor ácido, que beira o grotesco em certos momentos.

Após a assinatura dos papéis, a Sra. Vealfoy apresenta aos demais funcionários o recém-aposentado numa pequena cerimônia:

SRA VEALFOY. [...] Ele está ansioso, eu sei, por uma aposentadoria ativa. E é com a aposentadoria em mente que o pessoal de seu departamento, George, tem o prazer de lhe presentear com esta maravilhosa torradeira, que eu acredito ser o que você queria [...]. E, como presente de despedida da empresa, eu tenho a grande satisfação de lhe dar este relógio elétrico [...]. Quando você olhar para ele, se lembrará de nós, tenho certeza. (ORTON, 1998, p. 159-160)<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> No original: “EDITH. I remained desirable until I was thirty. BUCHANAN. You lasted so long? EDITH. Then I had my first illness.” (ORTON, 1998, p. 154).

<sup>6</sup> No original: “We are in no way responsible for your other limbs. If they deteriorate in any way the firm cannot be held responsible.” (ORTON, 1998, p. 157).

<sup>7</sup> No original: “BUCHANAN. It’s a personal matter. My private life is involved. MRS VEALFOY. Should your private life be involved, we shall be the first to inform you of the fact.” (ORTON, 1998, p. 159).

<sup>8</sup> No original: “MRS VEALFOY. [...] He is looking forward, I know, to an active retirement. And it is with retirement in mind that the men of your department, George, have pleasure in presenting you with this very lovely electric toaster. Which I believed, is what you wanted. [...] And, as a parting

A conhecida ironia de Orton é utilizada para levar ao extremo do absurdo e do cômico algo que certamente poderia ter acontecido na realidade: o relógio que faria com que Buchanan se lembrasse dos colegas de trabalho é exatamente aquele que, sob o capitalismo moderno após a Revolução Industrial, rege religiosamente a vida dos indivíduos no trabalho, sua produtividade e seus esparsos momentos de descanso e lazer.

Após seu pequeno discurso, a Sra. Vealfoy deseja encerrar prontamente a cerimônia. As rubricas de Orton demonstram por si só a crueldade com que o mundo empresarial moderno, travestido de gentilezas, trata aqueles que o movem:

[SRA VEALFOY *olha para o relógio. É meio dia e meia.*]

Bem, eu tenho que terminar agora porque imagino que as senhoras da cantina estão impacientes para começar a servir o almoço. Então, uma vez mais, obrigada. Deus abençoe. E — obrigada — muito obrigada.

[...]. [A AUDIÊNCIA *empurra* BUCHANAN e SRA VEALFOY. BUCHANAN e SRA VEALFOY *estão sozinhos ao lado da mesa.*]

SRA VEALFOY. Certifique-se de que entregará seu uniforme. Depois do almoço, você está livre. Não temos mais necessidade de você.

[*Ela sorri e sai. BUCHANAN está sozinho. Ele pega os pacotes, se junta à fila do almoço. Ninguém fala com ele, ou percebe sua presença. A fila anda*] (ORTON, 1998, p. 160-161, grifos no original)<sup>9</sup>.

Orton não perde a oportunidade de demonstrar a sofisticação dessa crueldade. Desde a pequena expressão da Sra. Vealfoy (“Deus abençoe”) e seu sorriso logo após descartá-lo até a imagem da fila que “anda” e do relógio regulador de todos os

---

present from the firm, I have great delight in giving you this electric clock. [...] When you look at it, you'll think of us, I'm sure.” (ORTON, 1998, p. 159-160).

<sup>9</sup> No original: “[MRS VEALFOY looks at the clock. It is twelve-thirty]. Well, I had better come to an end now, as I think the canteen ladies are impatient to begin serving dinner. So once again, thank you. God bless. And — thank you — thank you. (...) [The AUDIENCE *push past* BUCHANAN and MRS VEALFOY. BUCHANAN and MRS VEALFOY *are alone beside the table.*] MRS VEALFOY. Make sure you hand in your uniform. After lunch you're free. We've no further need of you. [*She smiles, and goes out. BUCHANAN is alone. He picks up the parcels, joins the lunch queue. No one speaks to him, or is aware of his presence. The queue moves forward.*]” (ORTON, 1998, p. 160-161).



movimentos dos funcionários, os símbolos da ordenação e regramento do mundo do trabalho, no momento pós-Guerra, se apresentam com uma configuração “amigável”, “cordial”. Repousa aqui a diferença entre o que evidencia Orton e aquilo que os relatos de Engels retratam em se tratando do século XIX: a vileza do modo de produção capitalista adquire agora uma face de pretensa “preocupação” com o trabalhador e com seu bem-estar, pois evidentemente isso é condição para que se retire dele o máximo de produtividade.

Diante da descoberta de um neto, Raymond, Buchanan deseja que o garoto deixe sua vida de diversões com o skate e “se endireite”, o que na prática significa seguir os passos do avô. A alienação de George, que foi levado a acreditar que apenas o trabalho evidencia o valor de uma pessoa, transparece em pequenos diálogos com Edith, que proporcionam momentos de humor bastante particulares da dramaturgia de Orton: “BUCHANAN. Não trabalha!? [*Ele encara, boquiaberto.*] O que você faz então? RAY. Eu curto. BUCHANAN. Isso é uma coisa terrível de se fazer.” (ORTON, 1998, p. 167)<sup>10</sup>.

Buchanan, com a ajuda da Sra. Vealfoy, garantirá que o garoto volte a “andar na linha” — “BUCHANAN. (...) Minha antiga firma ficaria feliz em te empregar por um pequeno salário” (ORTON, 1998, p. 172)<sup>11</sup> —, especialmente agora que sua namorada Deborah está grávida. Sem que recorra ao expediente de suspense, o dramaturgo deixa claro desde o princípio que Ray não poderá seguir por outro caminho que não o do avô. Isso não impede, porém, que Orton coloque em funcionamento um humor negro que mostra o futuro sombrio que aguarda o jovem — tornar-se, a exemplo do avô, acometido por um quadro de invalidez e depressão: “BUCHANAN. Estou tentando te mostrar uma vida diferente da que você está levando atualmente. Uma vida útil e construtiva como a que eu vivi e — [*Ele começa a tossir.* EDITH *bate nas suas costas.*]

---

<sup>10</sup> No original: “BUCHANAN. Not work!? [*He stares, open-mouthed.*] What do you do then? RAY. I enjoy myself. BUCHANAN. That’s a terrible thing to do.” (ORTON, 1998, p. 167).

<sup>11</sup> No original: “BUCHANAN (...) My old firm would be delighted to employ you for a small remuneration.” (ORTON, 1998, p. 172).

Oh, Cristo! Meus pulmões vão estar no tapete daqui a pouco” (ORTON, 1998, p. 175)<sup>12</sup>. A discrepância entre o discurso de Buchanan e sua condição de saúde por um lado são fonte de humor e, por outro, uma crítica à alienação a que o trabalhador é submetido.

Orton dispõe de situações cômicas *ad absurdum* para enfatizar o quanto o trabalhador é tratado de modo descartável, com perversidade e descaso:

EDITH. É sua torradeira. Funciona de um jeito estranho.

E o relógio é tão inútil quanto. Diz a hora que quer.

[BUCHANAN *vai para a prateleira e pega o relógio.*]

BUCHANAN. Está indo pra trás! Alguma coisa está errada com as peças. [*Ele vira o relógio e o derruba.*] Oh!

EDITH. O que foi?

BUCHANAN. Me deu um choque. Subindo no meu braço. [...]

EDITH [*com um encolher de ombros*]. Eles parecem mais armas mortíferas do que presentes de um patrão agradecido. (ORTON, 1998, p. 177)<sup>13</sup>.

Enquanto no plano simbólico os presentes vindos da empresa mostram-se como mercadorias baratas que se voltam contra Buchanan, do ponto de vista real, da vida de George, a empresa também lhe relegou agravamentos físicos e psicológicos. Cada detalhe parece reforçar que a vida de Buchanan foi extremamente prejudicada, tanto dentro da empresa — que lhe fez perder um membro — quanto fora dela, em que até o relógio, aqui simbolizando sua própria vida, anda para trás.

Orton tece inúmeros desses paralelos na peça, que poderíamos até caracterizar como similares a *gestus* brechtianos — cenas, gestos ou falas de personagens que

<sup>12</sup> No original: “BUCHANAN. I’m trying to show you a different life from the one you’re leading at present. A useful and constructive life such as I’ve led and — [*He begins to cough.* EDITH *pats his back.* Oh, Christ! My lungs’ll be on the rug in a minute.” (ORTON, 1998, p. 175).

<sup>13</sup> No original: “EDITH. It’s your toaster. It carries on in a most eccentric fashion. And the clock is about as useful. Tells whatever time it fancies.

[BUCHANAN *goes to the shelf and picks up the clock.*]

BUCHANAN. It’s going backwards! Something’s wrong with the works. [*He turns the clock over and drops it.*] Oh!

EDITH. What is it?

BUCHANAN. Gave me a shock it did. Right up my arm. [...]

EDITH [*with a shrug*]. They seem more like murder weapons than gifts from a grateful employer.” (ORTON, 1998, p. 177).

contêm em si a representação de uma questão coletiva. Dentre eles, encontra-se a representação material de que, para o sistema, o valor do trabalhador se equipara verdadeiramente ao desses utensílios, isto é, quando estão velhos ou quebrados, devem ser descartados e trocados rapidamente por novos, exatamente a dinâmica observada alegoricamente na substituição de Buchanan por seu neto Raymond.

A ironia de Orton que permeia o texto apresenta-se desde a epígrafe da peça — elemento paratextual que o dramaturgo usa com frequência — “Muito bem, servo bom e fiel’ Mateus. 25:21” (ORTON, 1998, p. 151)<sup>14</sup>. Essa pequena frase retirada do texto bíblico, além de apresentar a origem do título da obra, concentra parte do que Orton propõe com essa pequena peça. Se por um lado remete à figura de Mateus, chamado por Jesus Cristo para deixar de ser um cobrador de impostos e segui-lo por toda a vida, aqui se refere a um empregado que também dedicou sua vida inteira a uma causa, a geração de lucro do mundo empresarial.

Na parábola que motiva o título, Jesus conta a história de um administrador que viajou ao estrangeiro, relegando aos seus servos “talentos” (valores em dinheiro), sobre os quais eles deveriam retornar ao patrão o que lucraram. Um por um eles devolvem o que conseguiram e são elogiados. O último deles, porém, devolve o talento sem lucrar nada, ao que o administrador o chama de inútil e manda que seja jogado nas trevas. A moral da parábola é sintetizada na ideia de que aquele que tem receberá ainda mais, mas o que não tem, mesmo o pouco que tem lhe será tirado. O leitor que conhece tal referência bíblica encontra nesse elemento extratextual uma pista de interpretação. A exemplo do que foi proposto por Erwin Piscator e Bertolt Brecht, no propósito de fazer o teatro “narrar”, o dramaturgo insere aqui um expediente que comenta a ação a ser lida/encenada e antecipa do que se trata a peça.

Revertendo a moral bíblica, Orton sinaliza que o destino de Buchanan é exatamente o do servo infiel, apesar de ter se comportado como o servo fiel da

---

<sup>14</sup> No original: “Well done, thou good and faithful servant’ Mateus. 25:21.” (ORTON, 1998, p. 151).

parábola, dedicando-se por 50 anos para multiplicar os “talentos” — leia-se lucros — do patrão, tendo no caminho inclusive perdido um membro provavelmente num acidente de trabalho e, apesar disso, desejando que o neto siga seus passos. Todavia, nada disso importa dentro da lógica capitalista; seu destino é, mesmo assim, implacável, terminando pouco valorizado, com um quadro depressivo e, no fim da peça, morto, apesar da idade de 65 anos. Nesse sentido, o próprio título da obra parece ser irônico, pois embora Buchanan aparente ser o servo bom e fiel, é tratado como o servo mau e infiel, jogado às trevas do abandono, reservado pelo modo de produção capitalista e a lógica empresarial moderna àqueles que não têm mais nada a oferecer, chamados, portanto, de “improdutivos” economicamente.

A acidez de Orton é candente e, ao longo da peça, vai desmascarando essa “religião” que os trabalhadores são levados a professar, defendendo e expressando gratidão incondicional aos seus empregadores. Tal caráter do capitalismo como religião foi explorado do ponto de vista teórico no século XX por Walter Benjamin em seu ensaio de 1921, *O capitalismo como religião*. Partindo do trabalho de outros pensadores, como Max Weber, que caracterizou a religião como nascedouro do capitalismo, Benjamin, postando-se da perspectiva dos explorados, aponta que o próprio capitalismo é uma religião, tendo por característica definidora seu próprio culto, de caráter permanente. Tal apontamento é congruente com o que se observa em Orton: as personagens, em especial Sra. Vealfoy e Buchanan, parecem estar encantadas por tal doutrina. O uso ritual que se observa no fim da peça vem para reforçar a alienação dos trabalhadores, afundando-os ainda mais no destino inexorável que é professar tal fé. Orton certamente não teve contato com esse texto de Benjamin, que passou a circular mais recentemente; ainda assim, coloca em funcionamento no plano artístico aquilo que o pensador circunscreve do ponto de vista teórico, isto é, o “capitalismo deve ser visto como uma religião” (BENJAMIN, 2013, p. 21), e no qual a culpa (em alemão *Schuld*, tanto culpa quanto dívida) cumpre também papel

importante, levando os indivíduos a um “estado de desespero universal”, tornados autômatos da sociedade industrial, a qual Benjamin tanto criticava em se tratando de sua ideologia do progresso.

Sabendo da situação a que os ex-funcionários estão expostos, a Sra. Vealfoy lança então uma espécie de grupo de apoio que pretende fazer com que os idosos aposentados socializem entre si. O anúncio ditado por ela novamente escancara a desumanidade a que esses trabalhadores estão sujeitos e a “benevolência” da empresa em os ajudar: “PESSOAS SOZINHAS. (...) A pessoa ou pessoas de qualquer sexo devem ser velhos, sozinhos e ex-funcionários da empresa. Nenhuma outra qualificação é exigida.” (ORTON, 1998, p. 177)<sup>15</sup>.

Se num primeiro momento seus colegas não o percebem no refeitório, ao trazer George para o grupo, mais uma vez ele é submetido à situação de desconhecimento por parte de seus antigos colegas: “SRA VEALFOY. (...). Alguém se lembra do George? [*Todos encaram BUCHANAN. Ninguém diz nada.*] Ninguém? Têm certeza? Ele tem um rosto bem característico. Certeza de que ninguém mesmo conhece nosso novo membro?” (ORTON, 1998, p. 183)<sup>16</sup>. Após um colega reportar que o conhece, a Sra. Vealfoy os deixa conversando e, depois de dispersar a multidão após a morte de uma das senhoras presentes, ela retorna para saber sobre o que os dois homens conversam. Primeiramente, chama a atenção do leitor mais atento o quanto a morte de uma das pessoas presentes é absolutamente banalizada ironicamente pela responsável pelos recursos humanos, designação essa que já sinaliza o estatuto que os humanos detêm no mundo empresarial.

No decorrer da conversa, até mesmo a atuação na guerra, tão cara para aqueles que a lutaram, é desprezada dentro do contexto da empresa. Ao saber que Buchanan

---

<sup>15</sup> No original: “LONELY PEOPLE. (...) The person or persons of either sex must be old, lonely and ex-members of the firm. No other qualifications are needed.” (ORTON, 1998, p. 177).

<sup>16</sup> No original: “MRS VEALFOY. (...) Does anybody remember George? [*Everybody stares at BUCHANAN. No one says anything.*] Nobody? Are we sure? He has a distinctive face. Are we quite sure we none of us are acquainted with our new member?” (ORTON, 1998, p. 183).

atuou durante a guerra como sentinela<sup>17</sup>, a Sra. Vealfoy insiste em que ele fale sobre isso, expressando-se de forma depreciativa sobre a experiência do velho senhor: “SRA VEALFOY. Quem solicitou que você fizesse isso? BUCHANAN. Por que — [*confuso*] nós todos fizemos isso. SRA VEALFOY. Que bom pra você! Você aproveitou? Ficava no telhado?” (ORTON, 1998, p. 187)<sup>18</sup>.

O arremate do dramaturgo em expor a frieza com que Buchanan — e por associação os demais ex-funcionários — é tratado vem logo ao final da conversa com o outro senhor, o qual Buchanan acreditava que o conhecia. Chama a atenção também que o suposto colega é a única personagem que não tem nome, já evidenciando formalmente que se trata de uma personagem tipo, podendo ser qualquer indivíduo:

HOMEM VELHO [*para BUCHANAN, com curiosidade*]. Seu nome é Hyams?

BUCHANAN. Não.

HOMEM VELHO. Não é? [*Pausa*]. Certeza que não é Georgie Hyams?

BUCHANAN. Não, esse nunca foi meu nome. Meu nome é Buchanan.

HOMEM VELHO [*se levantando*]. Acho que não te conheço então.

BUCHANAN. Mas — [*Chocado*]. você disse que conhecia.

HOMEM VELHO [*indo em direção ao grupo em volta da SRA VEALFOY*]. Me enganei. Achei que você era um antigo colega meu. O nome dele era Hyams.

BUCHANAN [*segurando a manga do HOMEM VELHO*]. Você não me conhece então?

HOMEM VELHO. Não.

BUCHANAN. Mas eu trabalhei aqui. Eu ficava na entrada principal. Tem certeza que não se lembra de mim?

HOMEM VELHO. Me desculpe.

[*Ele se livra de BUCHANAN e vai para o grupo ao redor da SRA VEALFOY*].

BUCHANAN. Ninguém me conhece. Eles nunca me viram antes. (ORTON, 1998, p. 188-189)<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Sobre a atuação de *fire watch* (aqui traduzido por *sentinela*) durante a Guerra, ver: <https://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/stories/10/a3032010.shtml> <https://web.archive.org/web/20160316141000/https://firefightersmemorial.org.uk/index.php/in-memoriám/fire-watchers-fire-guards>. Acesso em: 30 abr. 2021.

<sup>18</sup> No original: “MRS VEALFOY. Who required you to do that? BUCHANAN. Why – [*Puzzled*]. we all did it. MRS VEALFOY. Good for you! Did you enjoy yourself? Were you on the roof? (ORTON, 1998, p. 187).

<sup>19</sup> OLD MAN [*to BUCHANAN, with curiosity*]. Is your name Hyams?

BUCHANAN. No.

OLD MAN. Isn't it? [*Pause*]. Surely you're Georgie Hyams?

Em suma, além de ser considerado uma mercadoria, similar aos eletrodomésticos baratos que lhe gratificaram tantos anos de trabalho ininterruptos, Buchanan é absolutamente um desconhecido de todos, e a única que o percebe afinal é a Sra. Vealfoy, representante dos recursos humanos e, portanto, a maior interessada em tudo que ele tinha a contribuir.

O mencionado caráter de culto religioso do capitalismo, aqui traduzido no *modus operandi* da empresa, aparece novamente quando ao final da peça a Sra. Vealfoy reúne seu grupo de convivência para cantar, quase como num ritual religioso. Sua proposta é “Nós vamos passar por todas as músicas com a palavra ‘Feliz’.” (ORTON, 1998, p. 189)<sup>20</sup>. A rubrica aponta:

*[O pianista entoia ‘Here We Are Again, Happy As Can Be’. Os ex-funcionários se juntam em volta do piano. A SRA VEALFOY no centro, vislumbra-se o rosto de BUCHANAN. Ele começa a cantar. Para. Canta novamente. Vários rostos velhos, cansados e deprimidos são vistos. O rosto sorridente da SRA VEALFOY é visto assim que a música muda abruptamente para ‘Happy Days Are Here Again’ (...)]* (ORTON, 1998, p. 189)<sup>21</sup>.

---

BUCHANAN. NO, that’s never been my name. My name is Buchanan.

OLD MAN [*getting up from his seat*]. I’m afraid I don’t know you then.

BUCHANAN. But – [*Shocked.*] you said you did.

OLD MAN [*moving towards the group around MRS VEALFOY*]. I made a mistake. I thought you were an old mate of mine. His name was Hyams.

BUCHANAN [*catching hold of the OLD MAN’s sleeve*]. You don’t know me then?

OLD MAN. No.

BUCHANAN. But I worked here. I was on the main entrance. Are you sure you don’t remember me?

OLD MAN. I’m sorry.

*He shrugs BUCHANAN off and moves to the group around MRS VEALFOY.*

BUCHANAN. Nobody knows me. They’ve never seen me before. (...). (ORTON, 1998, p. 188-189).

<sup>20</sup> No original: “We’re going to run through all the songs with ‘Happy’ in them. (ORTON, 1998, p. 189).

<sup>21</sup> No original: “[*The pianist strikes up ‘Here We Are Again, Happy As Can Be’. The ex-employees crowd round the piano. MRS. VEALFOY in the centre, BUCHANAN’s face is glimpsed. He begins to sing. Stops. Sings again. Several old, tired and depressed faces are seen. MRS. VEALFOY’S laughing face is seen as the music abruptly changes to ‘Happy Days Are Here Again’ (...)*]. (ORTON, 1998, p. 189).

A Sra. Vealfoy é caracterizada quase como uma figura religiosa ou divina que se propõe a defender a instituição a que pertence, capaz de solucionar e “curar” os mais diversos problemas, inclusive a depressão que Buchanan está enfrentando. Com efeito, segundo a rubrica, ela é a única que sorri, sinalizando ao leitor que a felicidade que aparece no título das músicas não alcança os trabalhadores. Pelo contrário, esses estão “velhos, cansados e deprimidos.” (ORTON, 1998, p. 189). Essa caracterização que exhibe duas situações diametralmente opostas — a tristeza e o desespero dos ex-funcionários e a aura de felicidade da Sra. Vealfoy — atinge seu ápice algumas falas à frente, quando ela convence o aposentado a se juntar ao grupo, que entoia cantos “positivos” e, na visão dela, quase “curativos”:

SRA. VEALFOY. [...] Então vamos lá, anime-se e, se você não souber as palavras, é só acompanhar a melodia. [*Ela o conduz de novo ao centro do grupo, entre os dois homens de cadeiras de rodas. BUCHANAN se junta ao canto. (A voz dela se sobrepõe às demais conforme a música muda.)*]. ‘Eu quero ser Feliz, Mas eu não posso ser Feliz, Até que eu tenha te feito Feliz também’. (ORTON, 1998, p. 189)<sup>22</sup>.

Quase em caráter premonitório, Orton trata do tipo de exploração radical que o sistema capitalista adotaria anos depois com o aparecimento do que ficou conhecido como neoliberalismo, sob a liderança do presidente estadunidense Ronald Reagan e a primeira-ministra britânica Margaret Thatcher. Nesse estágio do chamado capitalismo tardio, o corporativismo e ideias como eficiência e otimização no âmbito individual ganham força, junto com a defesa liberal do estado mínimo e livre-comércio no espectro mais amplo. Dentro dessa ideologia, o trabalhador — além de explorado — é levado a se comprometer com a empresa, “vestir sua camisa” e se dedicar ao seu crescimento, o qual supostamente corresponderia ao enriquecimento do próprio empregado, chamado agora de “colaborador” e que, dentro da ideia do “*trickle down*”

---

<sup>22</sup> No original: “MRS VEALFOY. [...] So come on, cheer up, and if you don’t know the words just hum the tune. [She leads him back to the centre of the group, between two old men in wheelchairs. BUCHANAN joins in the singing. (*Her voice soaring above the rest as the music changes.*)] ‘I want to be Happy, But I can’t be Happy, Till I’ve made you Happy too’”. (ORTON, 1998, p. 189).



(“economia do gotejamento”), seria beneficiado com a riqueza dos empresários. Em que pese o novo termo, percebe-se a permanência da exploração do modo de produção capitalista na Inglaterra que vemos de um ponto de vista crítico documentada, analisada e historicizada desde Marx e Engels, apesar da nova roupagem e sofisticação das formas de controle e exploração da força de trabalho.

Não somente a vida do trabalhador — em suas dimensões física e psicológica — é totalmente disposta para uso do empregador, mas ele é ainda levado a prover sua posteridade para seu algoz. Portanto, nem seria necessário que Orton descrevesse em detalhe o destino de Raymond, o que ele o faz com expressivo uso de expedientes épicos de montagem e projeções. Epicamente se apoiando num contexto externo à peça, em que a juventude possui poucas oportunidades além de se conformarem ao sistema ou se rebelarem através da criminalidade, o dramaturgo reforça que Raymond reproduzirá o caminho de seu avô num círculo vicioso, algo reafirmado na fala seguinte àquela que menciona que Ray se regenerou, revelando o falecimento de Buchanan, substituído no sistema pelo jovem, fadado à mesma sina.

Na cena final, encerrando a crítica feroz ao interesse descarado da empresa na exploração indiscriminada da força de trabalho do indivíduo e, por consequência, ao emergente mundo empresarial neoliberal no berço do capitalismo — e hoje naturalizado no mundo inteiro —, a morte de Buchanan é anunciada pela Sra. Vealfoy numa festa da empresa. Da morte, rapidamente parte-se para a dança, pois Buchanan já foi substituído pelo neto, atendendo assim ao interesse maior da empresa:

Antes que nós continuemos com nossa diversão, eu tenho que anunciar uma triste morte. George Buchanan faleceu semana passada. Sua esposa deseja que eu expresse sua gratidão a todos da empresa que enviaram flores em seu triste luto. E agora, continuemos com a dança e vamos torcer por um bom tempo durante a temporada de férias. [*A banda toca 'On the Sunny Side of the Street'*]. (ORTON, 1998, p. 191-192)<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> No original: “Before we carry on with our fun I have to announce a sad death. George Buchanan passed away last week. His wife wishes me to express thanks to all in the firm who sent beautiful

Faz-se importante mencionar que, ao modo épico, a música final coloca em evidência uma contradição entre a letra e a própria ação da peça. Tecendo um comentário irônico, o texto da música que evoca o “lado ensolarado da rua” aparece logo em seguida ao anúncio da morte prematura de um trabalhador, denotando que o narrador épico deseja escancarar exatamente o discurso vazio da empresa, para a qual tal falecimento é uma “fatalidade” e que deve ser prontamente substituída das mentes dos funcionários pela menção às férias e uma música “positiva”, empregada como entorpecente e meio de se fugir da dura realidade de exploração de muitos que a morte de Buchanan desvela.

#### 4. CONCLUSÃO

Procuramos ressaltar que a peça de Joe Orton guarda em si um expressivo potencial crítico e que a sua ligação com a realidade atual se dá, dentre outros, porque as questões que o autor tematizou não foram superadas historicamente, justificando, assim, o retorno à *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]), e a aguda crítica que faz à exploração do trabalhador no modo de produção capitalista moderno.

#### REFERÊNCIAS

BBC. British Broadcasting Corporation. WW2 People's War: Memories of Fire Watching. <https://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/stories/10/a3032010.shtml>. Acesso em: 30 abr. 2021.

BENJAMIN, Walter. *Capitalismo como religião*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

---

floral tributes in her sad bereavement. And now, on with the dance and let us pray for good weather during the holiday season. [*The band plays 'On the Sunny Side of the Street'*]. (ORTON, 1998, p. 191-192).

BROWN, John Russell. *A Short Guide to Modern British Drama*. London: Heinemann Educational Books VIII, 1982.

CHARNEY, Maurice. Joe Orton's Laodicean Tragedy: The Good and Faithful Servant. *Connotations: A Journal for Critical Debate*, v. 18, p. 01-03, 2008/2009.

MARWICK, Arthur. *Culture in Britain since 1945*. Oxford e Cambridge: Blackwell, 1991.

ORTON, Joe. "The Good and Faithful Servant". In \_\_\_\_\_. *Orton: Complete Plays*. London: Bloomsbury, 1998 [1967].

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAYLOR, John Russell. *Anger And After: A Guide To The New British Drama*. London: Methuen & Co., 1962.

THE FIREFIGHTERS MEMORIAL TRUST: Fire Watchers and Fire Guards  
<https://web.archive.org/web/20160316141000/https://firefightersmemorial.org.uk/index.php/in-memoriam/fire-watchers-fire-guards>. Acesso em: 30 de abr. 2021.

ZARHY-LEVO, Yael. Reconsidering Orton and the Critics: The Good and Faithful Servant. *Connotations: A Journal for Critical Debate*, v. 21.1, 2011/2012.

Recebido em: 09/03/2021

Aceito em: 21/04/21

CÂNDIDO, DE VOLTAIRE, E SUAS APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS COM AS  
ETIÓPICAS DE HELIODORO E COM O ROMANCE GREGO ANTIGO

VOLTAIRE'S CANDIDE AND ITS POSSIBLE SIMILARITIES WITH  
HELIODORUS'S AETHIOPICA AND ANCIENT GREEK NOVELS

Francelise Márcia Rompkovski<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo se propõe investigar as influências das *Etiópicas* de Heliodoro e do romance grego antigo sobre o *Cândido* de Voltaire. Assim, tomaremos as características marcantes das *Etiópicas* traçadas, por exemplo, no trabalho de Fusillo (2006) e a teorização sobre a construção das narrativas antigas e trazida por Bakhtin (1973/2018) e Brandão (2005), com a finalidade de apontar os *topoi* comuns às obras e analisar como as funções da *týkhe*, da morte aparente e do reconhecimento, nelas operam.

Palavras-chave: *týkhe*; reconhecimento; morte aparente.

**ABSTRACT:** This article proposes to investigate the influences of Heliodorus's *Aethiopica* and the ancient Greek novel in *Candide* by Voltaire. Thus, we will take *Aethiopica*'s most striking characteristics as outlined, for example, in the work of Fusillo (2006), and the theorization on the construction of old narratives brought by Bakhtin (1973/2018) and Brandão (2005), aiming to point out the common *topoi* on both works and analyze how the functions of *týkhe*, apparent death and recognition affect them.

Keywords: *týkhe*, recognition, apparent death.

*As Etiópicas*, romance grego composto por Heliodoro de Émesa ao redor do século III ou IV d. C., exerceu larga influência na literatura europeia durante os séculos

---

<sup>1</sup> Pós-graduanda, UTFPR.

XVI e XVII, em grande medida devido à sua difusão pela tradução para o latim e para as línguas vernáculas ocorrida no decorrer dos anos 1500 (CRESPO GÜEMES, 1979).

Heliodoro não só fascinou autores célebres da literatura ocidental, dentre eles Cervantes, Rabelais, Racine e Mademoiselle de Scudéry, como suas *Etiópicas* foram também consideradas origem e modelo expresso quando da ainda incipiente teorização desse gênero que não é épica, não é tragédia e nem é comédia e que virá a ser denominado romance (BRANDÃO, 2005; THOREL-CAILLETEAU, 2006). Isso pode ser observado, a título exemplificativo, no prefácio de Huet para a *Zaíde: história espanhola* (1670). Conforme explica Sylvie Thorel-Cailleteau (2006), nesse tratado é exposto que “as aventuras de Teágenes e Caricléia são tão necessárias e uma referência capital para o romance quanto a *Ilíada* e a *Odisseia*” (p. 66, tradução nossa).<sup>2</sup>

Não seria de se estranhar, portanto, que *As Etiópicas* chegasse até Voltaire, senão como fonte direta, embora ele possuísse em sua biblioteca uma tradução do romance, ao menos como paradigma (LYNCH, 1985). Parece pacificado, contudo, que *Cândido* parodie as convenções do romance grego antigo tomado num âmbito mais genérico (BAKHTIN, 1973/2018; FUSILLO, 2006; THOREL-CAILLETEAU, 2006).

Nesse sentido, o que nos propomos neste trabalho é procurar reverberações das *Etiópicas* de Heliodoro no *Cândido* de Voltaire, lançando mão de uma análise que se debruce sobre algumas das características marcantes desse romance antigo e apontadas, por exemplo, no trabalho de Massimo Fusillo (2006), mas que igualmente envolva a teorização sobre a construção das narrativas antigas e trazida, sobretudo, por Mikhail Bakhtin (1973/2018) e Jacyntho Brandão (2005).

*As Etiópicas* narra as aventuras de Caricléia e Teágenes, dois jovens de extrema beleza e virtude que se apaixonam à primeira vista e que são submetidos a uma série

---

<sup>2</sup> No original: “the adventures of Theagenes and Chariclea are as necessary and capital a reference for the novel as the *Iliad* and the *Odyssey*” (THOREL-CAILLETEAU, 2006, p. 66).

de provas e aventuras, encontros e desencontros, em uma viagem que começa em Delfos e termina na Etiópia.

É uma narrativa, portanto, que contém vários dos *topoi* do romance antigo, esse definido, grosso modo<sup>3</sup>, justamente como histórias de viagens, aventuras e amor romântico que se desenrola em um cenário vagamente realista do Mediterrâneo ou do Oriente próximo e que envolvem um rapaz e uma moça de berço nobre e excepcionalmente atraentes. O destino os separa, os expõe a naufrágios, raptos, cortejos indecorosos de bandidos e senhores a que jamais se sujeitam, preferindo a morte a sacrificar sua castidade. Ao fim de uma série de tribulações, enfim se reencontram, contraem núpcias e vivem felizes para sempre (HÄGG, 2006).

*Cândido*, por sua vez, segue de perto o protagonista de mesmo nome, expulso a pontapés do castelo do barão de Thunder-ten-Tronckh na Westfália por ter trocado beijos com Cunegunda, a filha desse último. É o seu amor por ela que o move num caminho também de aventuras e desventuras, guerras, viagens pela Europa e pelas Américas; igualmente, para, ao final, reencontrá-la e com ela se casar em Constantinopla.

À primeira vista, não podemos deixar de notar que há uma semelhança de enredo entre as duas obras já que algumas de suas temáticas são compartilhadas. São duas narrativas de deslocamento, nas quais o casal protagonista enfrenta figuras como piratas e bandidos, sofre diversos reveses que o separam e que culminam no seu encontro e em seu casamento. Entretanto, essa aproximação não basta. Devemos olhar, do mesmo modo, para o que *As Etiópicas* possuem de particular nessa vasta abstração e observar quais ligações podemos tecer com o *Cândido*.

O romance de Heliodoro, mesmo que sentimental, comporta uma série de reinvenções, dentre elas o vasto emprego da metadiegesis, ou seja, de histórias dentro

---

<sup>3</sup> Um aprofundamento da discussão sobre a problemática dessa definição pode ser encontrado no trabalho de Tomas Hägg (2006).

da história principal, que aparece em algumas passagens, elevada ao fator três (FUSILLO, 2006).

O mistério da cena que descortina o romance, por exemplo, em que banquete e guerra se confundem, dominada pela figura misteriosa de uma moça comparável a uma deusa e armada como tal, aparentemente inexplicável, será desvelado, pouco a pouco, a partir do livro 2 e terminando no início do livro 5, não pelo narrador principal, mas por um dos personagens do romance, o sacerdote Calasiris, cuja trajetória convergiu com a de Caricléia e Teágenes, protagonistas desse quadro inicial (FUSILLO, 2006).

Em *Cândido*, por sua vez, ainda que as narrativas dos personagens não ocupem tanto espaço como nas *Etiópicas*, a técnica do encaixamento se observa, ilustrativamente, no relato de Cunegunda, feito no capítulo 8, sobre como escapou da morte e chegou a Portugal. O testemunho da Velha, por seu turno, é a maior narrativa engastada que temos na obra e a ela é concedido o espaço de dois capítulos (11 e 12) para contar sua história de desgraças e para elucidar, dentre outros fatos, o de poder cavalgar com uma nádega só.

A concessão da palavra aos personagens por parte dos narradores principais, de modo que sigamos o fio do que é contado a partir do ponto de vista daqueles, por um lado tem o efeito de gerar maior proximidade deles conosco, dado que temos a impressão de acessarmos sua subjetividade diretamente, sem intermediários. Contudo, devemos ter em mente que o personagem nos contará só o que sabe ou o que quer e, ainda, do modo que lhe pareça mais conveniente, gerando uma série de parcialidades e lacunas, essas últimas que serão preenchidas paulatinamente no decorrer da narração. Como sintetiza Massaud Moisés (2012) “o emprego da [narração em] primeira pessoa acarreta uma limitação do horizonte narrativo [...] em contrapartida, empresta verossimilhança e intensidade ao enredo [...] mais atento à experiência.” (p. 367) Ademais, o próprio narrador em terceira pessoa tanto nas

*Etiópicas* quanto em *Cândido*, coloca-se comumente em uma posição que escolta os personagens em cena e, assim, desvia-se de revelar tudo o que sabe.

Vinculado a isso, trazemos uma função narrativa importante do romance grego (BAKHTIN, 1973/2018; BRANDÃO, 2005), que se presta a gerar suspense e que é compartilhada pelas obras: a da morte aparente. Nas *Etiópicas* há um episódio que emprega esse artifício no livro 2, em que Teágenes é tomado por um profundo desespero (e nós, leitores, pela surpresa) ao descobrir(mos) um corpo assassinado que imagina(mos) ser o de Caricléia. Como o narrador em terceira pessoa segue Teágenes e Cnêmon na descoberta desse corpo, sem revelar qualquer outra informação que esses não possuam, produz-se o choque, neles e em nós.

O *Cândido*, por sua vez, está repleto de eventos desse tipo, o que permite crer que Voltaire leva essa convenção a uma espécie de ponto de ruptura e contribui para destacar a compleição paródica da obra (LYNCH, 1985). A notícia das mortes de Cunegunda e de seu irmão pelos búlgaros, por exemplo, chega a *Cândido* por meio de Pangloss (que possui, portanto, um entendimento parcial do que ocorreu), mas os irmãos, em momentos diferentes, aparecem à vista do protagonista muito bem vivos. Em outro episódio, o próprio *Cândido* atravessa o corpo de seu futuro cunhado com a espada, mas vai reencontrá-lo mais para o fim da história. O ponto de vista de *Cândido* acompanhado pelo narrador principal, redundante, do mesmo modo, num conhecimento limitado dos fatos.

Nesse mesmo sentido, Pangloss morre diante dos olhos do nosso westfaliano num espetáculo inaudito da Santa Inquisição em Portugal, para depois ser encontrado inesperadamente nas galeras da Turquia. Ele havia sido enforcado (ou, antes, muito mal enforcado) embora não fosse o costume, pois esse determinava que o acusado fosse queimado na fogueira. É a partir da morte do mentor<sup>4</sup>, que *Cândido* poderá ser

---

<sup>4</sup> Há uma vinculação da morte aparente com a *týkhe*, uma função que será explicada posteriormente neste trabalho. É por meio da separação de Pangloss, um evento aparentemente desfavorável, que *Cândido* estará livre para experienciar o mundo e fazer contato com outros personagens que lhe



guiado por outros personagens e colher evidências, por si mesmo, exposto a mais acontecimentos do mundo (do capítulo 7 ao 26) do absurdo da filosofia panglossiana. Essa, que acompanha o rapaz durante todo seu percurso, professa que os eventos que se sucedem resultarão necessariamente no melhor dos mundos, o que no transcorrer das páginas se mostra bastante questionável.

A narrativa, entretanto, é construída para tornar plausível a ressurreição de Pangloss. O filósofo “morre” no capítulo 6 e só vamos reencontrá-lo no 27, no qual se explicará o que sucedeu, em especial que chovia a cântaros, circunstância que impediu sua execução pelas chamas, essa que poderia culminar numa morte verdadeira. Além disso, a umidade atrapalhou a performance da corda e do executor: “o executor das sentenças capitais da Santa Inquisição [...] queimava muitíssimo bem as pessoas, mas não estava acostumado a enforcar: a corda estava molhada e escorregou mal, formando um nó” (VOLTAIRE, 2012, s/p).

E por falar em sentenças incomuns, lembremos que no livro 8 de *Etiópicas*, Caricléia é, ao contrário de Pangloss, condenada justamente às chamas por ter sido acusada (e ter confessado que de fato o fizera, consumida pelo desespero de não vislumbrar um futuro com Teágenes) de ter assassinado por envenenamento a serva de Ársace, mesmo que a fogueira não fosse a punição costumeira para esse tipo de crime. Ela escapa da pena mais cruel que se executa na Pérsia, pois sua beleza e juventude enternecem os juízes que “se contentaram em condená-la a ser queimada viva” (HELIODORO, 1979, p. 367, tradução nossa).<sup>5</sup>

Ora, isso era absolutamente necessário para que a pedra pantarba, que a moça carregava consigo, mostrasse suas propriedades e a salvasse do fogo (aqui, novamente, o inesperado), mas essa explicação, obviamente, só nos é dada depois,

---

apresentarão outras visões sobre esse. Por meio disso, aliado à profusão de adversidades de vários tipos, a narrativa se desdobra e é colocada em funcionamento para provar a tese de que sistemas são questionáveis.

<sup>5</sup> No original: “se contentaron con condenarla a ser quemada viva” (HELIODORO, 1979, p. 367).

preservando-se, como no *Cândido*, a atenção do leitor e transmutando a punição bárbara na salvação dos envolvidos.

Outro ponto em comum que podemos identificar nas *Etiópicas* e no *Cândido* é a tendência de retomada do que já foi narrado, ainda que isso pareça cumprir funções diferentes em Heliodoro e Voltaire. No primeiro, além de se prestar a auxiliar o leitor a se situar nessa narrativa longa, em que coisas estão a todo momento acontecendo; a estratégia contribui para essa articulação em suspense, pois preenche as lacunas, lança uma luz diferente àquilo que já foi objeto de atenção e o coloca sobre o palco mais uma vez para salientar sua importância<sup>6</sup> (CRESPO GÜEMES, 1979).

Já no *Cândido*, a recapitulação, feita basicamente de modo paratático<sup>7</sup>, colabora também para exacerbar a velocidade de ritmo que o romance possui e para criar humor. Ítalo Calvino assim explica esse efeito:

O grande achado de Voltaire humorista é aquele que se tornará um dos efeitos mais seguros do cinema cômico: o acúmulo de desastres a grande velocidade. E não faltam as imprevistas acelerações de ritmo que conduzem ao paroxismo o sentido de absurdo: quando a série das desventuras já velozmente narradas em sua exposição “por extenso” é repetida num resumo de provocar tonturas (CALVINO, 1974/2014, p. 111).

Agora, iremos nos deter brevemente sobre o assunto que é narrado, sobre o que nos contam esses narradores nas *Etiópicas* e no *Cândido*. Seria possível sublinhar um tema que lhes seja caro?

Michael Wood (2012) no prefácio escrito para a edição do *Cândido* utilizada neste trabalho, traz uma ideia que talvez nos forneça algumas pistas para determinar mais um dos pontos de contato com as *Etiópicas*: a vanglória do sofrimento, uma

---

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, livro 5, 4-3. (HELIODORO, 1979, p. 237).

<sup>7</sup> Por exemplo: “a menos que a senhora tenha sido violada por dois búlgaros, que tenha recebido duas facadas na barriga, que tenham demolido dois dos seus castelos, que se tenham degolado diante dos seus olhos dois pais e duas mães, e que tenha visto dois de seus amados chicoteados num auto de fé, não vejo como a senhora possa me superar” (VOLTAIRE, 2012, s/p).

espécie de competição que visa determinar quem é alvo de mais agruras da fortuna, acentuada pelo emprego do encaixamento das narrativas dos personagens em primeira pessoa, que podem, à vontade exagerar na dramaticidade das adversidades pelas quais passaram.

Sobre isso, Cunegunda e a Velha têm uma breve altercação a respeito de qual delas teria sofrido mais (ver a nota 7), o que as leva a uma aposta sumarizada nestes termos por essa última: “se houver um só [homem] que não tenha amaldiçoado a vida com frequência, que não tenha dito muitas vezes que era o mais infeliz dos homens, atirai-me ao mar de cabeça” (VOLTAIRE, 2012, s/p).

Cândido, inspirado por essa aposta e saturado da maldade dos homens, promove, no Capítulo 19, um certame para escolher um companheiro de viagem para si que possa consolá-lo de alguma forma, pois a condição imposta aos candidatos era a de que “fosse o mais desgostoso de seu estado e o mais infeliz da província” (VOLTAIRE, 2012, s/p).

Ora, as *Etiópicas* igualmente está recheada dessas histórias de infelicidades<sup>8</sup>, o que corrobora a leitura de mundo da Velha, e que ouvidas, funcionam como uma espécie de consolo para quem as escuta, como no episódio em que Cnêmon conta o que passou em razão das maquinações de sua madrasta contra ele<sup>9</sup>. Mas também há um momento em que tais histórias se apresentam em disputa, em termos semelhantes ao que ocorre em *Cândido*, entre ele e Teágenes: “em desgraças, Teágenes [...] é incerto

---

<sup>8</sup> “— Ó vicissitudes do destino humano, sempre instável e sujeito a todas as mudanças! Que grande vaivém de desgraças recai sobre muitos outros e sobre mim!” No original: “¡Cuán gran vaivén de desgracias tienes a bien precipitar sobre otros muchos y sobre mí!” (HELIODORO, 1979, p. 285).

<sup>9</sup> “[Caricléia e Teágenes] pediram-lhe de mil maneiras para falar, porque pensaram que seria um grande consolo ouvir penas semelhantes às deles.” No original: “[Caricléia e Teágenes] le pidieron de mil maneras que hablara, pues pensaban que sería un gran consuelo oír penas semejantes a las de ellos” (HELIODORO, 1979, p. 77).

quem tem a vantagem, porque a fortuna também me cobriu generosamente de misérias” (HELIODORO, 1979, p. 77, p. 132, tradução nossa).<sup>10</sup>

Relacionado a isso, olhemos neste momento, mais detidamente, para o grande fio condutor das narrativas analisadas, as peripécias dos protagonistas. Bakhtin (1973/2018) expõe, notadamente sobre o romance grego, que “a maioria das aventuras [...] organiza-se precisamente como provações do herói e da heroína, predominantemente como expressões de sua castidade e da fidelidade de um ao outro. Mas, além disso, são provadas sua nobreza, coragem, força, intrepidez e mais raramente sua inteligência” (BAKHTIN, 1973/2018, p. 40).

Tais provações, como explica Brandão (2005), são viabilizadas na orquestração do romance grego pela função da *týkhe* que, mais do que mero acaso ou uma vontade caprichosa de origem divina, é entendida como “o encaixe que permite a evolução da narrativa como o elemento que, introduzindo nela o inesperado, tanto prende a atenção do leitor quanto fornece os instrumentos para que o narrador possa desdobrar sua história.” (p. 224) Ele ainda esclarece que a *týkhe* traz ambivalência ao romance grego, já que algum fato aparentemente benéfico pode ser o início de grandes provações, ao passo que algum acontecimento desfavorável pode culminar num desfecho satisfatório.<sup>11</sup>

Nas *Etiópicas* Caricléia e Teágenes são submetidos a diversas provas que vão desde o rapto por piratas e bandidos, todos muito inclinados a desposar Caricléia, até a angustiante tortura a que são submetidos por Ársace em Mênfis, ela que de nenhum modo logrou seduzir Teágenes. Isso sem mencionar as provas atléticas bem executadas e vencidas pelo rapaz. Todos esses episódios corroboram que os

---

<sup>10</sup> No original: “en desgracias, Teágenes [...] es incierto quién lleva la ventaja, porque la fortuna también a mí me ha colmado generosamente de miserias” (HELIODORO, 1979, p. 77, p. 132).

<sup>11</sup> A *týkhe*, ainda, é caracterizada pelo seu amor ao novo. Em *Cândido*, essas novidades (a maior delas, talvez, o encontro de Eldorado) em grande parte das vezes são horrivelmente desfavoráveis e alheias a probabilidades, mas que acontecem assim mesmo: “Mas’, disse Cândido, ‘aí está uma aventura pouco verossímil que tivemos em Veneza. [...] ‘Isso não é mais extraordinário’, disse Martinho, ‘do que a maioria das coisas que nos aconteceram’” (VOLTAIRE, 2012, s/p, grifo nosso).

protagonistas, como se espera em razão das convenções do gênero, são fiéis e equivalentes em nobreza e, mais especificamente no caso da moça, sagazes.

Em *Cândido*, uma função semelhante à *týkhe* coloca à prova, por meio da figura de seu protagonista e das situações extraordinárias que se apresentam a ele e aos demais personagens e que vão se acumulando exponencialmente, num carrossel de desgraças, como sintetizou Ítalo Calvino (1974/2014), não a nobreza ou a castidade<sup>12</sup>, mas qualquer espécie de sistema, não só o do Otimismo leibniziano de Pangloss, como poderia se supor numa primeira análise:

No entanto, não são apenas às particularidades do sistema de Leibniz a que Voltaire se opõe, mas, sobretudo, à crença que ele sentiu ser característica do racionalismo de sua época, de que a lógica e a razão podem de alguma forma explicar a miséria caótica da existência e ignorar metafisicamente os fatos. [...] como sistema filosófico, o otimismo é desacreditado não tanto (e, certamente, não apenas) porque seus princípios se mostram implausíveis à luz das evidências, mas essencialmente porque é um sistema. Como tal, é tão desumano e perigoso quanto todos os outros sistemas que são implacavelmente satirizados na história: o sistema militar, o sistema da Igreja, o sistema colonial, o sistema de castas e, de fato, o próprio sistema da lógica (PEARSON, 2006, xix e xxii, tradução nossa).<sup>13</sup>

É claro que a natureza da *týkhe* no caso de Voltaire, além de pôr à prova algo que vai além dos personagens, apesar de empregá-los para provar sua tese, parece enviar exageradamente no sentido da má-sorte, já que temos, ao lado de

---

<sup>12</sup> O heroísmo e a castidade como lugares-comuns do romance são também alvos de ironia no *Cândido*. O horror da guerra, por exemplo, é caracterizado como heroico e seus soldados que saqueiam vilas e violam as mulheres são ditos heróis. Cunegunda, por seu lado, não possui a castidade como um de seus pontos fortes (LYNCH, 1985). *Cândido*, igualmente, não lhe é fiel, pois cede à sedução da marquesa no Capítulo 22.

<sup>13</sup> No original: "Yet it is not just the particulars of Leibniz's system which Voltaire objects to, but even more so the belief, which he felt to be characteristic of the rationalism of his age, that logic and reason can somehow explain away the chaotic wretchedness of existence by grandly and metaphysically ignoring the facts. [...] as a philosophical system, Optimism is discredited, not so much (and certainly not only) because its tenets are shown to be implausible in the light of the evidence, but essentially because it is a system. As such it is as inhuman and as dangerous as all the other systems which are ruthlessly satirized in the story: the military system, the Church system, the colonial system, the caste system, and indeed the system of logic itself" (PEARSON, 2006, xix e xxii).

contingências como tempestades e terremotos, encontros com sujeitos que cometem crimes e não cumprem com a palavra. Todavia, o que poderia parecer uma regra nefasta que nos satura de desencanto, é quebrada pelo caráter inesperado e ambivalente da *týkhe* em ao menos um momento: o fiel Cacambo, apesar de permanecer desaparecido durante sete capítulos, gerando certa dúvida sobre sua lealdade, se mostra de fato fiel como seu epíteto sugere e leva Cândido a encontrar Cunegunda, conforme prometido, o que contribui para demonstrar que mesmo o sistema pessimista de Martinho é questionável (PEARSON, 2006).

E derivadas das vicissitudes do destino humano estão as andanças dos personagens nas duas obras. Caricléia e Cândido fazem suas jornadas sempre acompanhados, senão por sábios *stricto sensu* como no caso dela, ao menos por figuras experimentadas, para defini-las todas num sentido mais geral. A moça é guiada por Sisimitres, Caricles e Calasiris; já nosso westfaliano, por Tiago, Pangloss, pela Velha, por Cacambo e Martinho.

Aqui, novamente, nesta semelhança vale apontar uma diferença. Caricléia adquire relativamente rápido certa astúcia, fruto da experiência advinda dessas andanças e da convivência com Calasiris. Emprega em alguns episódios a ficção como arma<sup>14</sup>, ou seja, mente para proteger a si e a Teágenes, dizendo, por exemplo, que são irmãos ao pirata Tíamis, à serva de Ársace e a Hidaspes.

Cândido, por seu turno, apesar de ter sofrido e testemunhado os reveses (e as maldades) do mundo por treze capítulos, mostra-se obstinado e ingênuo em não se utilizar dos mesmos subterfúgios a que recorre Caricléia, embora fosse óbvio que perderia Cunegunda para D. Fernando:

---

<sup>14</sup> “esta ficção deve ser guardada como uma arma, e deve ser mantida em segredo de todos [...]” No original: “Hay que guardar, pues [...] esta ficción como un arma, y hay que mantenerla en secreto a todos [...]” (HELIODORO, 1979, p. 104).

não ousou dizer que ela era a sua mulher, porque de fato ela não era; não ousava dizer que era sua irmã, porque tampouco não o era; *e embora essa mentira oficiosa tivesse estado outrora muito na moda entre os antigos e pudesse ser útil aos modernos*, a sua alma era pura demais para trair a verdade (VOLTAIRE, 2012, s/p, grifo nosso).

O narrador, no trecho em destaque, parece criticar essa convenção romanesca, contudo, ao trazer o sentido de utilidade dessa para os modernos, sugere que tais mentiras úteis são mais práticas do que a fidelidade ingênua de Cândido à verdade (LYNCH, 1985). Todavia, é claro que no decorrer da narração, nosso protagonista, além de gradualmente ir abandonando os sistemas de Pangloss e de Martinho, vai se tornando mais prático como a Velha e Cacambo, que, ao contrário de filosofar, dão conselhos que resultam em ação.<sup>15</sup>

Ainda sobre as características desse *topos* comum do romance antigo que são as viagens, importante mencionar que *As Etiópicas* possuem algumas que lhe são peculiares. Podemos, por exemplo, perceber nesse romance o sincretismo cultural e o multiculturalismo que se refletem, por um lado, na preocupação do autor com o aspecto linguístico nos diálogos entre os personagens, que muitas vezes se utilizam de intérpretes e, por outro, na caracterização desses pontos geográficos. Enquanto em outros romances antigos não é observada qualquer valoração dos lugares, em Heliodoro temos um sistema de culturas complexo que se vincula também à polifonia das vozes narrativas (FUSILLO, 2006).

A Pérsia representaria um polo negativo, ligado à figura de Ársace, déspota e entregue ao *eros* da loucura; Atenas é vinculada à de Cnêmon, personagem inspirado

---

<sup>15</sup> “Cacambo, que sempre dava tão bons conselhos quanto os da velha, disse a Cândido: ‘Não aguentamos mais; já caminhamos bastante; estou vendo uma canoa vazia ali na margem; vamos enchê-la de cocos, lancemo-nos nessa barquinha, deixemo-nos levar pela correnteza; um rio leva sempre a algum lugar habitado’” (VOLTAIRE, 2012, s/p). Comparar com o que acontece no Capítulo 5, em que Pangloss explica a origem dos terremotos ao invés de ajudar Cândido a se recuperar dos ferimentos causados por esse mesmo fenômeno.

no mito de Fedra; Delfos é o lugar da antiga sabedoria dos oráculos, personificado em Caricles; o Egito está na intersecção da Grécia com a cultura oriental, tal como o Homero de Heliodoro e o próprio Calasiris. O degrau mais alto desta hierarquia pertenceria à Etiópia, espécie de lugar utópico e origem da antiga sabedoria dos gimnosofistas, onde ocorre o casamento também sincrético de Caricléia e Teágenes (FUSILLO, 2006).

Em *Cândido*, igualmente, temos uma preocupação com as línguas faladas entre os personagens. Cândido, apesar de ser um poliglota habilíssimo, de língua materna alemã, capaz de se expressar em holandês, português, italiano, espanhol, francês, inglês e turco, lança mão de Cacambo como intérprete no país dos orelhinhas e, claro, em Eldorado (WOOD, 2012; *apud* POMEAU, 1980, p. 195).

A Europa e as Américas se mostram análogas<sup>16</sup> em termos de guerras, traições e exploração do ser humano pelo ser humano, apesar de Cândido ter certeza, inicialmente, de que no novo continente tudo estaria bem, “pois é preciso confessar que se poderia gemer um pouco pelo que se passa no nosso [Europa] em física e em moral” (VOLTAIRE, 2012, s/p).

Fazemos aqui a ressalva de que a ingenuidade extrema do protagonista no começo da narrativa faz da Westfália uma espécie de paraíso, algo não inerente, é claro, mas fruto de sua extrema inexperiência. Sua terra natal era tudo o que conhecia até então e, além disso, estava contaminada pela filosofia panglossiana.

O único lugar de *Cândido* em que de fato tudo está encadeado em função do melhor é Eldorado. Cândido e Cacambo, entretanto, se resolvem a deixar essa utopia onde ouro é lama dourada, pedras preciosas são cascalho, prisões e tribunais não existem e onde se reza para agradecer, nunca para pedir. A felicidade nivela e anula a diferença, nos faz como todos os outros: “gosta-se tanto de correr, de se valorizar na própria terra, de fazer alarde do que se viu nas viagens, que os dois felizes resolveram

---

<sup>16</sup> “O senhor está vendo’, disse Cacambo a Cândido, ‘que este hemisfério não vale mais do que o outro: acredite-me, voltemos à Europa o mais breve possível” (VOLTAIRE, 2012, s/p).



não mais sê-lo” (VOLTAIRE, 2012, s/p). O narrador das *Etiópicas*, por seu turno, teria dito “é que a natureza humana é incapaz de receber prazer puro e sem mistura” (HELIODORO, 1979, p. 237, tradução nossa).<sup>17</sup>

Cândido termina sua jornada em Constantinopla, onde enfim se reúnem todos os personagens principais da trama (o irmão de Cunegunda, entretanto, é excluído posteriormente, dada sua intransigência de impedir o casamento dela com Cândido). A fazenda em que se instalam é um paraíso pragmático. Ali, cada um contribui com o que faz de melhor para o funcionamento orgânico e eficiente da propriedade, ainda que tais talentos sejam distribuídos pelo narrador de modo particularmente desfavorável para as mulheres (PEARSON, 2006). Não é um final tão satisfatório como aquele que se dá na Etiópia do rei-modelo Hidaspes; entretanto, não é também tão ruim como a série de fatos adversos que foi se acumulando no decorrer da história poderia nos sugerir.

O percurso de Caricléia culmina na descoberta de sua origem familiar (FUSILLO, 2006), mas ela não muda. Sua beleza, castidade e nobreza são corroboradas no desenrolar das duras provações a que é submetida. Já Cândido, no ínterim das suas aventuras pela América e Europa, vai abandonando pouco a pouco todos os sistemas, do otimismo de Pangloss ao pessimismo de Martin e adota o mesmo pragmatismo de seu jardim, que é, em certo sentido, equivalente ao da Velha, de Cacambo e do bom velhinho de Constantinopla.

Bakhtin (1973/2018) aponta como outro dos elementos cruciais do enredo romanesco grego ao lado das mortes aparentes, o reconhecimento e o travestimento, nos quais pode ser observado “o jogo direto do enredo com os sinais da identidade” (p. 39). Nas *Etiópicas* o movimento é de não reconhecimento para o de reconhecimento e de confirmação de identidade. Caricléia no livro 7, após se travestir como mendiga, não é reconhecida por Teágenes, que necessita da senha anteriormente combinada para se dar conta de que quem o abraça é sua amada. Ainda, no fim do romance, graças

---

<sup>17</sup> No original: “la naturaleza humana es incapaz de recibir placer puro y sin mezcla” (HELIODORO, 1979, p. 237).

ao testemunho de Sisimitres, ao relato escrito presente no cinturão com que fora abandonada e a seu cotejamento com o retrato de Andrômeda, é reconhecida como verdadeira filha de Persina e Hidaspes e princesa da Etiópia.

No *Cândido*, ao contrário, temos cenas de reconhecimento que se mostram falsas. Quando, na França, Cândido recebe uma carta de Cunegunda lhe dando notícias de que estaria hospedada ali perto, apesar de ela nunca ter lhe enviado nenhuma carta, o narrador anuncia, mesmo assim, que se trataria de fato dela: “[...] ele pega seu ouro e seus diamantes e faz-se conduzir com Martinho ao hotel *onde a Srta. Cunegunda se hospedava*” (VOLTAIRE, 2012, s/p, grifo nosso). Um parágrafo depois, surpreendidos pela guarda e ameaçados de prisão, Cunegunda não é mais Cunegunda.<sup>18</sup> A verdadeira Cunegunda também não é mais, ao fim da narrativa, o que era — “corada, fresca, gorda, apetitosa”<sup>19</sup> —, gerando estranhamento quando Cândido a vê: “O terno amante Cândido, ao ver a sua bela Cunegunda amorenada, de olhos rajados, com o colo ressecado, as faces enrugadas, os braços vermelhos e escamados, *recuou três passos tomado de horror e avançou em seguida, por bom procedimento*” (VOLTAIRE, 2012, s/p, grifo nosso).

Apesar de manter sua palavra e ao fim desposá-la, Cândido igualmente está diferente em relação a seu amor por ela, pois justifica o casamento dizendo que seu *dever* é amá-la sempre. Bem, dever não é o mesmo que querer.

Registramos, por fim, a tendência enciclopédica das duas obras, outra característica inerente ao gênero antigo segundo Bakhtin (1973/2018).

Tanto Heliodoro quanto Voltaire trazem à narrativa temas como história, filosofia, literatura e mesmo explicações científicas de fenômenos naturais. Com a intenção de ilustrar, citamos a teoria que visava elucidar o motivo subjacente às cheias

---

<sup>18</sup> “Martinho, tendo retomado o sangue-frio, achou que a dama que se fazia passar por Cunegunda era uma gatuna” (VOLTAIRE, 2012, s/p).

<sup>19</sup> Como Lynch (1985) aponta, a beleza de Cunegunda é terrena, ao contrário da divina de Cariclea, e se assemelha à de um produto de *pâtisserie*.

periódicas do Nilo, dada no livro 2 das *Etiópicas*, e uma para a existência dos terremotos fornecida no capítulo 5 do *Cândido*, ainda que estejam longe de serem esses os únicos exemplos desse enciclopedismo.

Nos aspectos abordados neste trabalho, esperamos ter conseguido demonstrar tanto a vinculação de *Cândido* ao romance grego antigo, no geral, quanto às *Etiópicas*, em particular.

Para além das semelhanças de enredo, vimos que Voltaire se utiliza desse recurso bastante comum nas *Etiópicas* que são as narrativas engastadas, que contribuem para enfatizar as tribulações sofridas pelos personagens e operam para aguçar a curiosidade do leitor e manter seu interesse na história.

Apontamos, da mesma forma, a preocupação em ambas as narrativas de preservar a verossimilhança, seja por meio do expediente enciclopédico ou em situações mais pontuais, como nos episódios em que Pangloss e Caricléia são condenados à morte. Ressaltamos, contudo, que devemos reconhecer que no *Cândido* há uma profusão de eventos nefastos que colocam em dúvida que um jogo de probabilidades esteja operando.

Neste diapasão, colocada, igualmente, como uma obra que parodia as convenções romanescas, procuramos indicar que a função semelhante à *týkhe* em Voltaire não atua para corroborar por meio da provação, como no romance antigo, a nobreza e a castidade do casal protagonista, mas para provar a tese voltairiana do descrédito dos sistemas, vinculada a esse conjunto de desgraças que se reitera.

A função da morte aparente, elevada a um nível exagerado, assim como a utilização da retomada narrativa, comuns aos romances antigos, mas, em Voltaire, empregadas de forma condensada, ressaltando os infortúnios que acometem os personagens, causa um efeito de velocidade e humor.

A inversão da função do reconhecimento, para a de não reconhecimento, por fim, também parodia os lugares comuns da narrativa romanescas e leva, senão a um

final infeliz, ao menos melancólico. Cândido, que não reconhece mais sua amada, a quem busca esperançosamente durante grande parte da história, encontra-a extremamente maltratada por essa *týkhe* que aqui é dúbia, pois permite o casamento, mas envia ainda uma vez para a má-sorte. A aparência da moça se constitui no último golpe contra o sistema panglossiano, vez que tudo o que aconteceu com ela definitivamente não culminou no melhor. Cândido a desposa porque é de bom tom que o faça. Como seu jardim, ao fim e ao cabo, precisa cultivar sua melancolia, nas palavras de Victor Hugo, “a felicidade de se ser triste.”

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. “O romance grego.” In \_\_\_\_\_. *Teoria do romance II —As formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, p. 15-46, 1973/2018.

BRANDÃO, Jacyntho Lins Brandão. L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora da UNB, 2005.

CALVINO, Italo. “Candide ou a velocidade.” In \_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, p. 110-14, 2014 [1974].

CRESCO GÜEMES, Emilio. “Introducción a Heliodoro.” In HELIODORO. *Las Etiópicas*, E. Madrid: Gredos, p. 7-55, 1979.

FUSILLO, Massimo. “Aethiopika (Heliodorus, Third or Fourth Century).” In MORETTI, F. *The Novel*, v. 2. Princeton: Princeton University Press, p. 131-37, 2006.

HÄGG, Tomas. “The Ancient Greek Novel: A Single Model or a Plurality of Forms?” In MORETTI, Franco. *The Novel*, v. 1. Princeton: Princeton University Press, p. 125-55, 2006.

HELIODORO. *Las Etiópicas*, E. Madrid: Gredos, 1979.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

LYNCH, James. “Romance conventions in Voltaire's Candide.” In *South Atlantic Review*, v. 50, n. 1, p. 35-46, 1985.

PEARSON, Roger. “Candide.” In VOLTAIRE. *Candide and other stories*. New York: Oxford University Press Inc., p. xvii-xxiv, 2006.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. "The poetry of mediocrity." In MORETTI, Franco. *The Novel*, v. 2. Princeton: Princeton University Press, p. 64-94, 2006.

VOLTAIRE. *Cândido, ou o Otimismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012. Ebook.

WOOD, Michael. "Introdução ao Cândido, ou o Otimismo." In VOLTAIRE. *Cândido, ou o Otimismo*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012. Ebook.

Recebido em: 28/02/2021

Aceito em: 05/04/2021

## A BUSCA DE UMA SOCIEDADE AFRICANA TRADICIONAL E A FIGURA FEMININA NA OBRA POÉTICA DE PAULA TAVARES

### *THE SEARCH FOR A TRADITIONAL AFRICAN SOCIETY AND THE FEMALE FIGURE IN THE POETIC WORK OF PAULA TAVARES*

Paula Ester Apolônia<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo procura evidenciar de que forma elementos considerados próprios das sociedades africanas tradicionais aparecem na obra poética de Paula Tavares. Tendo em vista o papel da poesia para a autora, entende-se que ela a utiliza para compreender aspectos dessas sociedades, as quais ela mesma diz não “compreender inteiramente”. Através do comentário de alguns poemas selecionados da poeta angolana, destacamos também o quão relevante é o frequente aparecimento da figura feminina em sua poesia.

Palavras-chave: Paula Tavares; poesia angolana; sociedades africanas; figura feminina.

**ABSTRACT:** This article seeks to show how elements considered to be typical of traditional African society appear in the poetic work of Paula Tavares. In view of the role of poetry for the author, it is understood that she uses it to understand aspects of these societies which she herself says she does not “fully understand”. Through the commentary of some selected poems by the Angolan poet, we also highlight how relevant it is the frequent appearance of the female figure in her poetry.

Keywords: Paula Tavares; Angolan poetry; African society; female figure.

Paula Tavares, escritora angolana que publica o seu primeiro livro em 1985, é uma poeta que procura se aproximar de modos de ver e sentir que se pode imaginar serem próprios de um universo africano, o qual remete a sociedades tradicionais do continente, em especial da região onde hoje fica Angola. Em alguma medida, a autora busca recuperar uma memória que foi arrancada com a colonização, o que reflete em

---

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

sua escrita poética, na qual é possível identificar elementos atinentes a culturas não ocidentais, historicamente objeto de repúdio e desprezo por parte da perspectiva eurocêntrica dos colonizadores.

Tavares surge no cenário das letras angolanas em um momento de inovação, quando se abandona o que ela própria identificou como um “chamamento cantalutista”, associado aos ideais do movimento de libertação nacional, com sua vontade de criar um “homem novo” (TAVARES, 2008, p. 44). Segundo Laura Cavalcanti Padilha (2012), desde o primeiro livro, *Ritos de passagem*, a poesia de Tavares representa, “uma mudança de rumo do dizer lírico feminino em Angola” (p. 217). Hoje, já se pode dizer que sua obra faz parte não apenas do cânone literário angolano, mas do “espaço alargado das literaturas em língua portuguesa” (PADILHA, 2012, p. 220).

Padilha, uma das bases crítico-teóricas que utilizamos neste trabalho, é também quem afirma que a obra da poeta transita “pelos polos da tradição e da modernidade”, como fazia já um antecessor importante, Ruy Duarte de Carvalho, ao “interseccionar os bens simbólico-culturais das populações que habitavam o lugar ‘achado’ pelos navegantes portugueses e a herança também simbólico-cultural por estes transplantada” (PADILHA, 2012, p. 219). No mesmo sentido vai a afirmação de outra de nossas referências, Carmen Lucia Tindó Secco (2011, p. 263), quando diz que Tavares trabalha com “culturas”, no plural: “É uma poesia que [...] [faz interagir], em tensão, os sentidos telúricos e o espólio advindo de culturas que, através dos séculos, habitaram Angola”.

No texto que segue, faremos comentários ou análises de alguns poemas selecionados de quatro dos seis livros de poesia da autora, quais sejam: *Ritos de passagem* (1985), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), *Manual para amantes desesperados* (2007) e *Como veias finas na terra* (2010). Para entender um pouco melhor o universo tradicional africano, faremos uso de Hampaté Bâ, com seu “A

tradição viva” (2010), sempre tomando cuidado para não encarar o continente como “um bloco uno e monolítico” (PADILHA, 2012, p. 209). Outros autores também serão citados, como Isabel Castro Henriques, Manuel Ferreira e Bernardo Amorim, que nos ajudarão a pensar em algumas das especificidades da poesia em questão.

Tendo em vista a ideia de que a poesia da autora é capaz de “entrançar [...] duas heranças” (PADILHA, 2012, p. 219), pode ser interessante pensá-la como uma “mulher-de-dois-mundos”, que teve contato com duas culturas bem distintas, duas sociedades bem diferentes, considerando-se também as diferenças entre o espaço urbano e o espaço rural. De acordo com Manuel Ferreira, em seu texto “Uma aventura desconhecida” (1975), a sociedade africana sofreu um processo de hibridização cultural, que afeta de maneira particular os escritores que ali produzem as suas obras. Em seus termos, mesmo poetas “de genuínas raízes africanas” nesse espaço são “possuídos de uma cultura fortemente europeia”, de modo que a “sua poesia, mesmo quando orientada com determinação para as fontes originais de África, termina por acusar a carga de todo um processo cultural misto ou híbrido” (FERREIRA, 1975, p. 41).

Neste sentido, a autora representaria uma figura que se pode aproximar do mestiço, tal como descrito por Ferreira (1975, p. 44): “O destino do mestiço será o do homem-de-dois-mundos, que se cumprirá um pouco de harmonia com o peso cultural de cada um destes dois mundos”. Seria, nas palavras de Bernardo Nascimento de Amorim (2019, p. 40), em artigo sobre a autora, “uma figura influenciada pela ‘cultura da potência colonial’, mas interessada em se aproximar, em particular, das ‘grandes massas rurais’, cujo ‘patrimônio cultural’ [...] pretenderia valorizar”. Como diz Amorim (2019, p. 39-40), o escritor, em situações assim, teria que realizar uma espécie de travessia, em busca das fontes de uma cultura africana propriamente dita:

Acontece que o escritor, o intelectual, pertencente aos ‘grupos letrados’ de sua nação, sendo um membro da ‘pequena burguesia autóctone’, deve,



necessariamente, fazer um movimento de travessia, se quiser se aproximar das 'massas populares trabalhadoras do campo e dos centros urbanos'. (AMORIM, 2019, p. 39-40).

A própria poeta fala sobre como sua experiência na região de origem condiz com as afirmações anteriores:

A Huíla, tal qual era na minha juventude, era o limite entre duas sociedades bem distintas; a sociedade europeia — é uma cidade com muitas características europeias: uma cidade de planalto, onde faz frio e verde... E, por outro lado, uma sociedade africana que era ignorada pela cidade europeia. (TAVARES, 1991, p. 849).

Tavares (1991, p. 949) fala da importância da Huíla, sua região natal, para seu fazer poético, marcado pelo "limite entre duas sociedades completamente distintas". Ela admite que "só fala línguas imperiais", mas adverte que isso não a separa de sua terra: "Eu e a minha terra não nos separamos. Ou é isso que eu procuro não separar" (TAVARES, 2008, p. 49). Tendo "no ouvido o som de outras línguas", que não as africanas, ela diz que seu trabalho se constitui como uma canibalização, devoração de diversas referências: "eu não faço cópias: trabalho, canibalizo e devoro como muitos outros africanos fizeram" (TAVARES, 2008, p. 49).

Outro ponto muito explorado na obra de Tavares diz respeito ao universo feminino. Em sua poesia, predomina um sujeito lírico frequente e destacadamente feminino, o qual realiza diversas funções e papéis nos textos. Sobre seu interesse pela figura feminina, Tavares afirma:

[...] a situação da mulher em particular chamou-me a atenção desde sempre: a situação da mulher na sociedade africana, da mulher enquanto unidade de produção fundamental nessa mesma sociedade, da mulher em torno da qual tudo girava e que, ao mesmo tempo parecia ser um nada importante em relação a essa mesma sociedade. A partir dessa preocupação, veio-me a vontade de descobrir o que é que se passava realmente na vida dessas mulheres nessa sociedade na qual eu não tinha crescido e da qual eu não sabia compreender muitas coisas. Assim quis escrever, conhecer coisas como todos os rituais de iniciação, a puberdade, a



Acerca da epígrafe, é possível notar uma relação entre ela e o conteúdo do poema, tendo em vista a ideia de cuidado, presente em ambos. No poema, observa-se um contraste entre o que se diz no corpo do poema, com o que se diz no provérbio. A epígrafe utiliza o substantivo “cuidado” de modo a aproximá-lo das ideias de delicadeza, cautela, atenção, enquanto o advérbio “cuidadosamente”, no corpo do poema, carrega significados opostos, pois está associado a um ato de violência.

Há no poema claras referências ao que se acredita ser natural ao universo africano e um pouco da rotina da mulher tradicional africana. A primeira estrofe se inicia com o eu lírico descrevendo ações que sofreu de uma segunda pessoa, um “tu”. Pelos termos utilizados nos versos, desde o início, com o “desossaste-me”, depreende-se que se trata de ações negativas e nocivas ao sujeito poético. Na última estrofe, é possível identificar uma revolta por parte dele, que se infere ser feminino, uma vez que as funções descritas na mesma estrofe são desempenhadas tradicionalmente por mulheres.

Na última estrofe do poema, acontece, de fato, uma mudança, uma quebra, fenômeno marcado pela insatisfação do eu lírico que, até então, mostrava-se passivo. A movimentação dos versos e estrofes do poema, característica bem peculiar da escrita poética de Tavares, em particular, em *Ritos de passagem*, acompanha as atitudes do eu lírico, de maneira que a passividade é então substituída pela necessidade de se revoltar. Esse fato vai ao encontro do pensamento de Tavares (1991, p. 858), expresso através da seguinte fala: “[...] mesmo nesse universo tradicional [...], eu penso que há muitos gritos de revolta nessa máquina que não funciona assim tão bem”. Aqui, a insatisfação se concretiza com a iniciativa de “saltar o cercado”, o que evidencia que o cercado é um lugar de opressão e limitação.

O próximo poema se encontra no livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, terceiro livro da autora, publicado no ano de 2001. Secco (2011, p. 269) destaca como,

nesse livro e em outros da autora, o sujeito poético assume “uma atitude de resistência no que diz respeito à preservação das tradições”, mesmo em meio às “desilusões com o presente”.

De que cor era o meu cinto de missangas, mãe  
feito pelas tuas mãos  
e fios do teu cabelo  
cortado na lua cheia  
guardado do cacimba  
no cesto trançado das coisas da avó

Onde está a panela do provérbio, mãe  
a das três pernas  
e asa partida  
que me deste antes das chuvas grandes  
no dia do noivado

De que cor era a minha voz, mãe  
quando anunciava a manhã junto à cascata  
e descia devagarinho pelos dias

Onde está o tempo prometido p’ra viver, mãe  
se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera  
p’ra lá do cercado. (TAVARES, 2011, p. 133).

Nesse poema, intitulado “O cercado”, expressão bastante habitual na poesia da escritora angolana, temos o eu lírico feminino dirigindo questionamentos a uma segunda pessoa, nomeada e identificada como “mãe”. Os questionamentos giram em torno de sua identidade, o que pode levar a que se pense em uma espécie de crise existencial da voz poética, a qual levaria o sujeito a um desconhecimento de sua própria personalidade.

A primeira estrofe apresenta o questionamento sobre qual era a cor de um objeto importante para o eu lírico: o seu cinto de missangas, elemento que aparece em outros poemas da autora, constituindo-se como objeto que seria próprio de culturas africanas. Aqui, fica evidente que se trata de um objeto fabricado de maneira artesanal, pelas próprias mãos da figura que o eu lírico chama de mãe. A voz poética recorre à

mãe para encontrar pertences que, de certa forma, constituem a sua identidade, o seu sentido de pertencimento. Na estrofe em questão, aparece, ainda, a figura da avó, reforçando a presença do universo feminino na poesia de Tavares.

É possível encontrar, na segunda estrofe, outro termo muito usado por Tavares em sua poesia, qual seja, a palavra “provérbio”, que também remete às culturas africanas e à sua característica oralidade. Nunca é demais lembrar, com efeito, como a tradição oral, da qual procura se aproximar a poesia da autora, é elemento central para as comunidades africanas. Em “A tradição viva”, Hampaté Bâ afirma:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. (BÂ, 2010, p. 167).

O segundo questionamento do poema gira em torno de outro objeto manuseado com frequência pelas mulheres. Como na primeira estrofe, esse objeto, a “panela do provérbio”, relaciona-se aos afetos do eu lírico, pois é um presente recebido no dia de seu noivado. O cuidado na escolha da panela, com características tão singulares (a panela “das três pernas / e asa partida”), relaciona-se a um ritual, o do noivado.

A terceira estrofe apresenta uma linguagem mais metafórica e, de certa forma, retoma a primeira estrofe, ao repetir as primeiras palavras de seu primeiro verso, que também sustenta a metáfora responsável por expressar a crise existencial do eu lírico (“De que cor era a minha voz, mãe”). A maneira do correr da água (“descia devagarinho pelos dias”), por sua vez, é utilizada para caracterizar a rotina e o ritmo dos dias desse eu poético, no passado, quando as coisas pareciam correr sem grandes contratempos.

A quarta e última estrofe, por fim, apresenta uma figura poética insatisfeita com sua situação presente, marcada por promessas não realizadas e expectativas não

satisfeitas. O direcionamento dos questionamentos a uma figura nomeada como mãe evidencia também o quão íntimos são os pensamentos e sentimentos expressos pelo sujeito do poema, que mais uma vez se mostra desejoso de sair do espaço limitante que o cercado representa. Em “O cercado”, Tavares explora as possibilidades de papéis a serem desempenhados pelas mulheres africanas, enfatizando as três principais opções mais frequentes, isto é, os de esposa, mãe e filha. Como no poema anterior, aqui também o cercado, associado ao lugar e aos papéis destinados à mulher, aparece como um local de opressão, que impede uma vivência livre por parte do eu lírico.

Sobre o quinto livro da autora, intitulado *Manual para amantes desesperados*, publicado no ano de 2007, Secco aponta algumas peculiaridades. Uma delas diz respeito à sua suposta função de orientar, sugerida pela palavra “manual”: “Colocando-se como manual, o livro se institui como guia, como algo a ser tocado pelas mãos, como orientação para lidar amorosamente com o corpo” (SECCO, 2011, p. 273). Depois, ressalta-se a sua linguagem ambígua: “[...][os] poemas do livro em questão são perpassados por profunda ambiguidade, oscilando entre a tranquilidade e a tempestade [...]” (SECCO, 2011, p. 274). E, ainda, mas não menos importante, destaca-se como o sujeito lírico dos poemas do livro “reinventa ritos e rituais de povos pastores do sudoeste angolano” (SECCO, 2011, p. 273). “Otyoto”, que a seguir se transcreve, é uma das composições em que mais transparece a preocupação de Tavares em relação à situação da mulher.

OTYOTO  
(o altar da família)

Todas as mães da casa redonda disseram  
Guarda os tesouros  
Os telhados de vidro  
O silêncio  
Cuida do corpo da casa e das tranças  
Desfaz-te em leite  
Para a fome das crianças.

Ninguém falou de dor  
Abandono solidão  
A loucura é interdita  
Ficam os sonhos a voar  
Pássaros na boca do vento. (TAVARES, 2011, p. 203).

Sobre a palavra que se encontra no título do poema, o primeiro significado disponível diz “se tratar de um lugar onde as pessoas se reúnem para realizar cerimônias ou falar de assuntos relacionados à comunidade”; e o segundo aponta “ser um local onde se transmite ensinamentos, no final do dia, em volta de uma fogueira” (REM’S, 2015, s/p)<sup>2</sup>. Ambos se relacionam ao subtítulo do poema, que aparece entre parênteses, abaixo do título: “o altar da família”. O poema se constitui por duas estrofes. Na primeira, aborda-se a educação tradicional da mulher africana, sendo possível perceber, em especial, duas das funções que lhe eram destinadas: cuidar da casa e das crianças. Nessa mesma estrofe, podemos perceber alguns aspectos considerados próprios de sociedades africanas tradicionais, como a ideia de coletividade e a transmissão dos ensinamentos por meio da oralidade. São aspectos que possuem uma marcante relevância para os africanos, como afirma Hampaté Bâ, no já citado “A tradição viva”: “A tradição oral é fundamental para a comunidade africana, não só para a sobrevivência de sua cultura, mas também de sua história” (BÂ, 2010, p. 167).

Na segunda estrofe, evidencia-se quão solitária é a rotina da mulher. Como no primeiro poema que comentamos, tem-se um eu lírico feminino falando de seus sentimentos mais íntimos, destacando-se um sentimento de angústia, devido à interdição do sonhar e da própria manifestação do que se sente e pensa. A escolha da expressão “loucura interdita” sugere que toda a dor e o sentimento dessas mulheres, cujas mães se reúnem na casa redonda para transmitir as normas e costumes do grupo, fazem parte das coisas sobre as quais não se deve falar, sobre as quais se deve

---

<sup>2</sup> “Otyoto: os valores da cultura africana e angolana para nova geração” (REM’S, 2015, s/p).

guardar o silêncio. A comum movimentação da poesia de Tavares aparece novamente; dessa vez, esse fenômeno não ocorre na estrutura do poema, mas sim em seu conteúdo: a vontade de voar (“Ficam os sonhos a voar / Pássaros na boca do vento”), de se libertar, marca o impulso do sujeito poético.

O último poema acerca do qual faremos um comentário se encontra no último livro da poeta, *Como veias finas na terra*, publicado no ano de 2010. Segundo Secco (2011, p. 276), nesse livro, tem-se um “sujeito poético [que] ‘tece’ e ‘retece’ sua história e a de Angola”, reelaborando “memórias e sonhos relacionados às paisagens da infância na terra [...]”. Segue a composição, sem título:

A mulher de palavras antigas  
Moveu as mãos para amarrar o sol  
Deixou na praia as marcas dos pés  
Inventou um texto  
Para cruzar as fibras.

Ardem de novo os lírios  
No silêncio das dunas  
Os rios de seiva engordam  
A árvore dos velhos pelas raízes

A mulher das palavras antigas  
Enche de água nova  
as panelas  
onde os espíritos se reconhecem  
e matam a sede dos dias e das noites

A guardiã do fogo começa a vida  
Pelos sete caminhos  
Lê as palavras iguais  
E começa de novo

A memória do tempo  
Está inscrita nos seus gestos pequenos  
Que tornam o avesso da terra  
Tão perfeito como ilha  
Que se move lenta  
Por dentro do cerco.

Assim se rasgam os dias



À força de vozes  
Pequenas mulheres em fila  
Recolhendo os peixes

Assim se inscrevem no mapa da noite  
Os gritos das mulheres  
O choro das crianças. (TAVARES, 2011, p. 255-256).

O poema se inicia com uma apresentação de uma terceira pessoa, cujas “palavras antigas” remetem à importância dos antepassados para as culturas africanas. Ainda nessa primeira estrofe, destaca-se algo que pode ser associado a saberes africanos, nomeadamente, a arte de se tecer cestos, uma atividade muito valorosa na África e que se integra a todo um sistema próprio de suas sociedades tradicionais. Segundo Hampaté Bâ (2010, p. 185), em tais sociedades, “as atividades humanas possuíam frequentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistiam em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo”. Os ofícios artesanais, vistos também como “os grandes vetores da tradição oral”, deveriam repetir “o mistério da criação” (BÂ, 2010, p. 185).

A figura da mulher é caracterizada como uma potência de grande força e de grande sabedoria, o que vai ao encontro do que a autora pensa e projeta para a mulher africana. Paula Tavares (1991, p. 852) comenta que, em Angola, logo após a independência, em 1975, podia-se encontrar “mulheres em quase todas situações”, “mulheres que tiveram um papel muito importante no processo de luta de libertação nacional, mulheres com uma palavra muito forte mesmo no novo Governo”.

A segunda estrofe, que expõe as consequências das ações da “mulher das palavras antigas”, citadas na estrofe anterior, aborda a revitalização da vida, a renovação de energias, destacando-se também a ligação do homem africano com a natureza. O novo e o velho se conectam, em um ciclo que é parte da própria natureza.

O plano místico faz parte dos costumes do continente africano, sendo considerado algo natural. É esse plano que aparece na terceira estrofe do poema. A

presença dos “espíritos”, que se reconhecem nas panelas cheias de água nova, com que matam a sua sede, denota como o mundo apresentado no texto é tocado por uma dimensão metafísica. É Hampaté Bâ, novamente, quem chama a atenção para outro ponto importante: “Deve-se ter em mente que, de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma *visão religiosa do mundo*. O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento” (BÂ, 2010, p. 173).

Na quarta e na quinta estrofes, reforça-se a relação entre o velho e o novo, que aparece, no poema, desde o início, como vimos, quando se fala da “mulher de palavras antigas”, a qual aparece agora como uma espécie de sacerdotisa, a “guardiã do fogo”, capaz de dar começo à vida. A quinta estrofe, em particular, com a referência à memória, remete à importância dos antepassados para a África. Para Hampaté Bâ (2010, p. 25), existe, no africano, “uma vontade constante de invocar o passado”, a qual, todavia, “não significa o imobilismo e não contradiz a lei geral da acumulação das forças e do progresso”. Diz ainda o autor sobre o “tempo africano”: “[...] o tempo africano tradicional engloba e integra a eternidade em todos os sentidos. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo presente. À sua maneira, elas permanecem sempre contemporâneas e tão influentes, se não mais, quanto o eram durante a época em que viviam” (BÂ, 2010, p. 25).

Na sexta estrofe, aparece novamente uma referência à importância da tradição oral para a sobrevivência da história e das culturas africanas, muito devedoras da ação de “pequenas mulheres”, cujas vozes rasgam os dias: “Assim se rasgam os dias / À força de vozes”. Conectada às ações presentes na estrofe anterior, a sétima e última estrofes apresentam, entretanto, uma ambientação sombria, marcando também o universo feminino com dor e sofrimento.

No poema que estamos comentando, a expressão “memória do tempo” parece remeter não apenas ao que é próprio do universo africano, mas também ao que trouxe a colonização do continente pelos europeus. De acordo com Isabel Castro Henriques:

[...] colonizar é um exercício que visa desmemoriar as populações em relação à sua própria história, introduzindo a história do colonizador e construindo uma nova memória, onde uns e outros são hierarquizados de acordo com a ordem do colonizador, marcando de forma definitiva a valorização do mesmo, a desvalorização e a recusa do outro. (HENRIQUES, 2014, p. 49).

Na poesia de Paula Tavares, a valorização do que seria próprio das sociedades e culturas africanas tradicionais, em particular daquilo que está ligado ao universo feminino, é também um modo de contrariar o processo colonial e sua violência, que, como diz Henriques, sendo “inerente à dominação”, “foi sempre uma constante dos processos de colonização” (HENRIQUES, 2014, p. 49). Marcada pela hibridez, permeada pelo trânsito entre mundos bem distintos, que foram colocados em contato por força da colonização, a poesia da autora encontra na experiência de integrantes de clãs e comunidades do meio rural, bem como na experiência das mulheres aí inseridas, uma forma de se aproximar de um universo cultural por muito tempo apagado, mas cujo valor reconhece e confirma.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Bernardo Nascimento de. “Escrever, conhecer: a procura da sociedade africana na poesia de Paula Tavares.” In *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 35-49, jul.-dez. 2019.

BÂ, A. Hampaté. “A tradição viva.” In KI-ZERBO, J. (Ed.). *História geral da África, 1: Metodologia e pré-história da África*. 2ª ed. rev. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.

FERREIRA, Manuel. “Uma aventura desconhecida.” In \_\_\_\_ (Org.). *No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. V. 1. Lisboa: Seara Nova, 1975. p. 16-64.

HENRIQUES, Isabel Castro. "Colônia, colonização, colonial." In SANSONE, Livio; FURTADO, Cláudio Alves (Orgs.). *Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa*. Salvador: UBUFBA, 2014. p. 45-58.

PADILHA, Laura Cavalcante. "Sobre mulheres, cânones, silêncios e enfrentamentos." In *Diadorim*. Rio de Janeiro, v 11, p. 209-223, jul. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3965/15629>. Acesso em: 05 abr. 2021.

REM'S, Capitão. "Otyoto: Os valores da cultura Africana e Angolana para a nova geração." In *Jornal Angolano de Artes e Letras*. 23 nov. 2015. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/eco-de-angola/otyoto-os-valores-da-cultura-africana-e-angolana-para-nova-geracao/>. Acesso em: 18 fev. 2021.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. "As veias pulsantes da terra e da poesia." [Posfácio]. In TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 259-281.

TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

\_\_\_\_\_. "Contar histórias." In PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (Orgs.). *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 2008. p. 39-50.

\_\_\_\_\_. "Encontro com Paula Tavares [Entrevista]." In LABAN, Michel (Comp.). *Angola: encontro com escritores*. V. 2. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991. p. 845-861.

Recebido em: 28/02/2021

Aceito em: 05/04/2021

# UMA CRÍTICA ÀS VÍTIMAS DE VIOLÊNCIA URBANA NO CONTO “ZAÍTA ESQUECEU DE GUARDAR OS BRINQUEDOS”

## *A CRITICISM OF VICTIMS OF URBAN VIOLENCE IN THE TALE “ZAÍTA ESQUECEU DE GUARDAR OS BRINQUEDOS”*

Júlia Silveira Soares<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo analisar o conto “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, presente na coletânea *Olhos d’água*, de autoria de Conceição Evaristo (2016), abordando os temas de desigualdade social, de preconceito racial e de violência urbana. A manutenção de comportamentos autoritários revela a herança de uma mentalidade escravista e colonialista. Serão utilizadas as abordagens teóricas de Marilena de Souza Chauí (2017), Lilia Moritz Schwarcz (2019), Jaime Ginzburg (2012) e dados estatísticos do IBGE.

Palavras-chave: desigualdade; violência; Conceição Evaristo.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the short story “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, present in the collection *Olhos d’água*, written by Conceição Evaristo (2016), addressing the themes of social inequality, racial prejudice, and urban violence. The maintenance of authoritarian behavior reveals the legacy of a slavery and colonialist mentality. The theoretical approaches of Marilena de Souza Chauí (2017), Lilia Moritz Schwarcz (2019), Jaime Ginzburg (2012) and IBGE statistical data will be used.

Keywords: inequality; violence; Conceição Evaristo.

Espera-se que a mulher negra seja capaz de desempenhar determinadas funções, como cozinhar muito bem, dançar, cantar, mas não escrever. Às vezes me perguntam: ‘Você canta?’. E eu digo: ‘não canto nem danço’.

Conceição Evaristo

---

<sup>1</sup> Mestranda, UFES, Bolsista CAPES.

## 1. INTRODUÇÃO

A voz do negro, por muitas vezes, foi silenciada durante longo tempo e, ainda em tempos atuais, sua trajetória e lutas são ficcionalizadas erroneamente. O povo negro busca arduamente seus direitos a fim de combater as desigualdades sociais que sofre na sociedade brasileira e, principalmente, o preconceito racial. Há uma acomodação em relação à resistência ao racismo estrutural, que gera, obviamente, distinções entre raças em variados aspectos. Essa problemática é preocupante, pois, conseqüentemente, acarreta muitos problemas sociais que são, infelizmente, interiorizados no cotidiano comum.

No âmbito literário, o problema se repete, pois as narrativas retratam o negro sob um olhar subalternizado e, raramente, ele aparece como protagonista. Em vista disso, é necessário reivindicar as devidas mudanças e compartilhar a verdadeira condição dos afrodescendentes, para que, assim, ele deixe de pertencer a um grupo marginalizado e consiga o reconhecimento de atingir a representatividade na literatura brasileira contemporânea. Conceição Evaristo manifesta grandiosamente a temática apresentada, denunciando as questões no que tange ao indivíduo negro e suas batalhas diárias. A autora transforma essas experiências e traduz em forma literária, do mesmo modo que provoca o debate sobre a importância do Movimento Negro como meio de recuperação de memórias e identidades da população afro-brasileira.

A obra *Olhos D'água* (2016), constituída por 15 contos breves, procura dar a voz aos protagonistas, excluídos sociais, todos negros, que enfrentam dificuldades e sofrem cotidianamente os vários tipos de violências nas favelas brasileiras. São histórias narradas tanto por personagens femininas, quanto masculinas e infantis, ou seja, não há um padrão quanto ao gênero e faixa etária. Entretanto, há uma conexão entre ambos: a raça, a classe social e os desfechos infelizes. Preconceito, desigualdade

social, vivências em condições precárias, vidas de inocentes perdidas, são alguns dos temas principais nos contos de Evaristo. A autora, negra (ou seja, também pertencente a esse coletivo), descreve tais experiências pessoais por meio de uma escrita poética e subjetiva e converte-as em obra literária. Evaristo caracteriza essa ação como *escrevivência*.

Em uma entrevista à *BBC News Brasil*<sup>2</sup>, Evaristo explica a concepção da expressão ideada por ela e a relevância da subjetividade do escritor no processo de transmitir recordações pessoais a uma obra literária:

BBC Brasil — A senhora usa a expressão "escrevivências" para falar na sua escrita, feita a partir de suas vivências como mulher, negra, de origem pobre. Acha que está aí a força de sua obra?

Conceição Evaristo — Não é que o homem não possa escrever sobre a mulher. Pode. Não é que o branco não possa escrever sobre o negro. Pode. Mas quando esse discurso falado ou escrito carrega a nossa subjetividade, justamente porque ele nasce num lugar social, num lugar de gênero, num lugar racial diferente, ele traz determinadas peculiaridades que aquele que escreve de fora, por mais que seja competente do ponto de vista intelectual ou emocional, não vai trazer. Ele não traz uma carga de quem escreve de dentro. Aqui não tem nenhum juízo de valor, de querer dizer qual texto é mais bonito. Não é isso não. Mas trata-se de apontar esse local diferente onde esse discurso nasce e é desenvolvido. (BBC NEWS BRASIL, 2018).

Evaristo chama a atenção, indiretamente, para o desafio em enfrentar o cânone literário, em geral, branco e masculino. Assim, são necessárias outras apresentações de lugares de fala, preferencialmente negras e femininas. Esse tipo de discurso, que sempre esteve às margens, ganha voz e espaço na contemporaneidade através de outras escritoras além de Evaristo, tais como: Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Djamila Ribeiro, Paulina Chiziane, Noémia de Sousa, Alice Walker, Chimamanda Ngozi Adichie, entre outras.

---

<sup>2</sup> Para acesso à entrevista integral, ver: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43324948>. Acesso em: 01 set. 2020.

Ainda a respeito da limitação das produções literárias dos coletivos oprimidos em discussão, Jaime Ginzburg (2012) explica o motivo principal pelo qual isso ocorre: a priorização dos interesses da tradição patriarcal e elites dominantes.

A sustentação do cânone funciona como uma política da memória, apontando para o que deve ser lido e lembrado, de acordo com intelectuais a quem é atribuída a autoridade para escolher. Um historiador da literatura respeitado forma opiniões, estabelece padrões de gosto e, ao definir o que deve ser lembrado, compõe uma pauta para a memória social. Seus critérios de valor influenciarão os critérios de outros. A memória de uma sociedade, entendida como memória coletiva, deve ser permanentemente posta em debate. Ela não pode ser concebida como totalidade fechada, mas como dinâmica aberta. (GINZBURG, 2012, p. 221).

O autor ressalta a importância da literatura de testemunho, dos estudos oriundos de grupos excluídos; aborda, também, o problema da padronização do cânone literário brasileiro e explica como a imagem unificada provoca exclusões quando são selecionadas, pois, se há uma predefinição do que será lembrado como “memória social”, logo, criam-se hierarquias. Vejamos como isso acontece no contexto do conto de Evaristo.

## 2. APRESENTAÇÃO DO CONTO E ANÁLISE SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DAS INFÂNCIAS PERDIDAS PROTAGONIZADA POR ZAÍTA

Em “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos” (2016), Evaristo constrói uma trama que, como os demais contos, acontece nas favelas brasileiras. As dificuldades da rotina dessa realidade conturbada são vivenciadas por personagens da família de Zaíta, uma criança que protagoniza o enredo. A família é composta pela mãe, Benícia, pela irmã gêmea de Zaíta, Naíta e pelos dois irmãos mais velhos. O pai não é mencionado frequentemente na narrativa, tampouco está presente na vida das meninas, e essa ausência é explicada pelo excesso de trabalho.



O modo como o ex-casal é descrito reflete suas respectivas lutas diárias e as tentativas de resistência aos problemas financeiros. As poucas informações são retratadas da seguinte forma: “A mãe de Zaíta estava cansada. Tinha trinta e quatro anos e quatro filhos” (EVARISTO, 2016, p. 45) e “O pai das gêmeas, que durante anos morou com sua mãe, trabalhava muito e nunca trazia o bolso cheio” (p. 46).

No que tange aos irmãos, também pouco mencionados, nem seus respectivos nomes são fornecidos. A ausência dessa última informação indica, possivelmente, uma crítica: eles são representativos dos tantos jovens trabalhadores de baixa renda que se esforçam por um espaço no mercado de trabalho, mas não conseguem o que almejam pela falta de oportunidades, de não terem experiências ou por não terem concluído cursos técnicos ou superiores.

Queria seguir carreira, buscava outra forma e local de poder. Tinha um querer bem forte dentro do peito. Queria uma vida que valesse a pena. Uma vida farta, um caminho menos árduo e o bolso não vazio. Via os seus trabalharem e acumularem miséria no dia a dia. [...] O pai dele e do irmão mais velho gastava seu pouco tempo de vida comendo poeira de tijolos, areia, cimento e cal nas construções civis. [...] O moço via mulheres, homens e até mesmo crianças, ainda meio adormecidos, saírem para o trabalho e voltarem pobres como foram, acumulados de cansaço apenas. (EVARISTO, 2016, p. 46).

O fato de tanto o mais novo quanto o mais velho não terem seus nomes indicados funciona como denúncia da pouca relevância que a sociedade dá para essa parcela da população, que resiste e tenta sobreviver às duras jornadas de trabalhos informais. No que se refere, especificamente, ao mais novo, ele procurava outras realidades mais satisfatórias financeiramente e, dessa forma, não resiste às tentadoras propostas de vida e dinheiro “fáceis”, isto é, do tráfico de drogas:

Queria, pois, arrumar a vida de outra forma. Havia alguns que trabalhavam de outro modo e ficavam ricos. Era só insistir, só ter coragem. Só dominar o medo e ir adiante. Desde pequeno ele vinha acumulando experiências. Novo, criança ainda, a mãe nem desconfiava e ele já traçava o seu caminho. Corria ágil pelos becos, colhia recados, entregava encomendas, e displicentemente assobiava uma

música infantil, som indicativo de que os homens estavam chegando. (EVARISTO, 2016, p. 46).

O enredo atrai uma atenção especial para as personagens infantis Zaíta e Naíta e suas ingenuidades em meio a um contexto problemático. Os frequentes tiroteios entre policiais e traficantes causam preocupações aos moradores e, no trecho a seguir, é retratada uma situação em que as personagens vivenciam períodos de medo:

Zaíta percebeu que a voz da mãe tremia um pouco. De noite julgou ouvir alguns estampidos de bala ali por perto. Logo depois escutou os passos apressados do irmão que entrava. Ela se achegou mais para junto da mãe. A irmã dormia. A mãe se mexeu na cama várias vezes; em um dado momento sentou assustada, depois se deitou novamente cobrindo-se toda. O calor dos corpos da mãe e da irmã lhe davam certo conforto. Entretanto, não conseguiu dormir mais, tinha medo, muito medo, e a mãe lhe pareceu ter passado a noite toda acordada. (EVARISTO, 2016, p. 46).

As descrições são importantes para melhor compreensão do contexto sociocultural, pois são um pano de fundo para a trama que gira, especialmente, em torno das irmãs que, em um dia aparentemente normal, saem de casa sem a permissão de sua mãe, deixando espalhados, no chão, alguns brinquedos.

Zaíta, quando percebe a ausência de Naíta, sai à sua procura, com muita angústia. Inicia a busca visando às possibilidades de locais em que a irmã poderia estar: “Zaíta saiu de casa em casa por todo o beco, perguntando pela irmã. Ninguém sabia responder. A cada ausência de informação sua mágoa crescia. Foi andando junto com a desesperança. Chorava.” (EVARISTO, 2016, p. 46).

O narrador informa ao leitor que Naíta estava simplesmente na casa da vizinha: “A outra menina, Naíta, que estava no barraco ao lado, escutando os berros da mãe, voltou aflita. Foi recebida com tapas e safanões. Saiu chorando para procurar Zaíta.” (EVARISTO, 2016, p. 47). O andamento dos fatos segue até o desfecho: a morte da protagonista. Contudo, antes do clímax, são apresentados o contexto social e as últimas atribuições ocorridas:

Nos últimos tempos na favela, os tiroteios aconteciam com frequência e a qualquer hora. Os componentes dos grupos rivais brigavam para garantir seus espaços e freguesias. Havia ainda o confronto constante com os policiais que invadiam a área. [...] O barulho seco de balas se misturava à algazarra infantil. As crianças obedeciam à recomendação de não brincarem longe de casa, mas às vezes se distraíam. E, então, não experimentavam somente as balas adocicadas, suaves, que derretiam na boca, mas ainda aquelas que lhes dissolviam a vida. (EVARISTO, 2016, p. 48).

Nota-se o recurso linguístico do eufemismo, no emprego redundante de “bala”, utilizado pelo narrador para se referir às crianças assassinadas e vítimas de tiroteio por balas perdidas. Assim, para amenizar a desagradável morte de inocentes, traz a palavra “bala”, isto é, a munição que, ao entrar em contato com o corpo humano, se “dissolve”, e é uma forma de fazer referência à “bala” guloseima que tanto é apreciada pelas crianças.

Zaíta perde sua vida de uma maneira muito trágica, mesmo com outras pessoas demonstrando tentativas de ajudá-la a sair do ambiente onde acontecia o tiroteio. Observa-se no discurso do narrador a presença da metáfora ao comparar o efeito da “bala” (munição) no corpo com o desabrochamento das flores:

Zaíta seguia distraída em sua preocupação. Mais um tiroteio começava. Uma criança, antes de fechar violentamente a janela, fez um sinal para que ela entrasse rápido em um barraco qualquer. Um dos contedores, ao notar a presença da menina, imitou o gesto feito pelo garoto, para que Zaíta procurasse abrigo. [...] Em meio ao tiroteio a menina ia. Balas, balas e balas desabrochavam como flores malditas, ervas daninhas suspensas no ar. Algumas fizeram círculos no corpo da menina. Daí um minuto tudo acabou. Homens armados sumiram pelos becos silenciosos, cegos e mudos. Cinco ou seis corpos, como o de Zaíta, jaziam no chão. (EVARISTO, 2016, p. 48).

Assim como Zaíta, outros indivíduos morreram em meio ao tiroteio. O final do conto é construído pela reação de Naíta e de alguns moradores diante da infeliz surpresa de encontrarem a menina sem vida e estendida no chão: “Os moradores do beco onde havia acontecido o tiroteio ignoravam os outros corpos e recolhiam só o da

menina. Naíta demorou um pouco para entender o que havia acontecido.” (EVARISTO, 2016, p. 48). Em meio a um momento desolador, causado pelo confronto entre gangues rivais, a fala final de Naíta demonstra o prevalecimento de sua inocência e falta de noção do ocorrido. A seguir, o seu comportamento a respeito da tragédia: “E assim que se aproximou da irmã, gritou entre o desespero, a dor, o espanto e o medo: — Zaíta, você esqueceu de guardar os brinquedos!” (p. 48).

### 3. TEORIA DO “MITO DA NÃO VIOLÊNCIA BRASILEIRA” SEGUNDO MARILENA CHAÚÍ

De acordo com a filósofa e escritora Marilena de Souza Chauí, em seu livro *Sobre a violência* (2017), o “mito da não violência brasileira” corresponde à ideia de que o povo brasileiro não tenha, em sua essência, aptidão para atitudes violentas. Há um ocultamento na sociedade sobre fatos históricos que, segundo a história política nacional, foram realizados “sem sangue”, isto é, “[a] narração política da ‘história feita sem sangue’ opera como alicerce para construção mítica da sociedade brasileira como a boa sociedade, una, indivisa, pacífica e ordeira.” (CHAUÍ, 2017, p. 37).

Essa mistificação ocorre há muito tempo. Segundo a autora, é preocupante, pois assim são naturalizadas ações autoritárias sob o outro de modo que se repitam frequentemente ao longo dos anos e sem questionamentos, ou seja, essas atitudes são conservadas na sociedade a ponto de serem admitidas tranquilamente. A filósofa expõe situações de como um mito pode ser refletido e os impactos de quando ele é praticado:

Um mito cristaliza-se em crenças que são interiorizadas de tal maneira que não são percebidas como crenças e sim tidas não só como uma explicação da realidade, mas como a própria realidade existente; [...] Um mito resulta de ações sociais e produz como resultado outras ações sociais que o confrontam, isto é, um mito produz valores, ideias, comportamentos e práticas que o reiteram na e pela ação dos membros da sociedade. Em suma, um mito não é um simples pensamento, mas uma forma de ação. (CHAUÍ, 2017, p. 38).

Como explicado pela escritora, um mito não é somente uma ideia fixa, mas, certamente, resulta em ações de variadas maneiras, e uma delas é a naturalização dos tipos de vocabulários usados pela mídia para negar a violência real ocorrida. Assim, informações são ocultadas no momento da divulgação dos acontecimentos. Chauí (2017) ressalta a importância que se deve dar a esse problema frequente e ainda faz uma listagem dos termos usados conforme os veículos de comunicação:

Se fixarmos nossa atenção ao vocabulário empregado pelos meios de comunicação observaremos que os vocábulos se distribuem sempre de uma maneira sistemática:

- Fala-se em chacina e massacre para referir-se ao assassinato em massa de pessoas indefesas, como crianças, favelados, encarcerados, índios, sem-terra;
- Fala-se em indistinção entre crime e polícia para referir-se à participação de forças policiais no crime organizado, particularmente o jogo do bicho, o narcotráfico, o contrabando de armas e os sequestros;
- Fala-se em guerra civil tácita para referir-se ao movimento dos sem-terra, aos embates entre garimpeiros e índios, policiais e narcotraficantes, aos homicídios e furtos praticados em pequena e larga escala, mas também para referir-se ao aumento do contingente de desempregados e moradores das ruas, e para falar dos acidentes de trânsito;
- Fala-se em vandalismo para se referir a assaltos a lojas, mercados, supermercados e bancos, a depredações de edifícios públicos e ao quebra-quebra de ônibus e trens do transporte público;
- Fala-se em fraqueza da sociedade civil para referir-se à ausência de entidades e organizações sociais que articulem demandas, reivindicações, críticas e fiscalização dos poderes públicos;
- Fala-se em debilidade das instituições políticas para referir-se à corrupção nos três poderes da república, à lentidão do poder judiciário, à falta de modernidade política;
- Fala-se em desordem para indicar insegurança, ausência de tranquilidade e estabilidade, isto é, para referir-se à ação inesperada e inusitada de indivíduos e grupos que irrompem no espaço público desafiando sua ordem. (CHAUÍ, 2017, p. 38-39).

Essas ações revelam a existência de uma imagem consolidada em torno da violência e em decorrência disso, segundo Chauí (2017), um núcleo é formado: “O conjunto dessas imagens indica a divisão entre dois grupos: de um lado, estão os

grupos *portadores* de violência, e de outro, os grupos *impotentes* para combatê-la.” (CHAUÍ, 2017, p. 39, grifos no original). A partir dessa divisão entre dois lados opostos, esses tipos de condutas permitem a continuação e naturalização deste mito na sociedade brasileira. Segundo a crítica, de um lado, no caso, o “portador da violência”, é representado pelas pessoas desprovidas de recursos financeiros.

A autora explora mais profundamente o assunto e afirma quais são os efeitos causados contra aqueles considerados os “agentes violentos”. Ela nomeia isso de “mecanismo jurídico”:

Esse mecanismo permite, por um lado, determinar quem são “agentes violentos” (de modo geral, ladrões e assassinos pertencentes às classes populares) e, por outro lado, legitimar a ação policial contra a população pobre, os sem-terra, os negros, os indígenas, as crianças sem infância, os moradores de rua, os favelados. A ação policial pode ser, às vezes, considerada violenta, recebendo, como vimos, o nome de “chacina” ou “massacre” quando, de uma só vez e sem motivo claro, o número de assassinados é muito elevado. No restante das vezes, porém, o assassinato policial é considerado normal e natural, uma vez que se trata de proteger o “nós” contra “eles”. (CHAUÍ, 2017, p. 40).

Ou seja, a luta entre “nós contra eles” caracteriza a relação como se fosse uma luta entre o bem o mal, e, no geral, a ação policial é aprovada: “[...] ‘Eles’ (vândalos, desordeiros, bandidos) não fazem parte do ‘nós’, estão excluídos da gente brasileira. [...] isto é, por essência, os brasileiros não são violentos e, portanto, a violência é acidental.” (CHAUÍ, 2017, p. 40). O “mecanismo jurídico”, de acordo com Chauí, legitima a ação policial contra a população pobre, como se os pobres fossem os únicos violentos na sociedade. No conto em análise, uma das vítimas de violência desse tipo é a menina Zaíta e a crítica realiza-se pela falta de importância que a nação brasileira dá às mortes, de crianças ou não, oriundas de um meio social de baixa renda.

Chauí (2017) aponta outros comportamentos violentos, que não são vistos dessa forma, mas, certamente, como atitudes acidentais, ou que não “deviam acontecer”.

Para ela, eles estão interiorizados na nossa estrutura, portanto, são por nós muitas vezes ignorados ou, então, dissimulados. Este mecanismo chama-se “inversão do real”.

Por exemplo, o machismo é colocado como proteção à natural fragilidade feminina, proteção que inclui a ideia de que as mulheres precisam ser protegidas de si próprias, pois, como todos sabem, o estupro é um ato feminino de provocação e sedução; o paternalismo branco é visto como proteção para auxiliar a natural inferioridade dos negros e dos indígenas; a repressão contra os homossexuais é considerada proteção natural aos valores sagrados da família. A sociedade brasileira não percebe que as próprias explicações oferecidas são violentas porque está cega para o lugar efetivo de produção da violência, isto é, *a estrutura da sociedade brasileira*. Dessa maneira, as desigualdades econômicas, sociais e culturais, as exclusões econômicas, políticas e sociais, a corrupção como forma de funcionamento das instituições, o racismo, o machismo, a intolerância religiosa, sexual e política não são consideradas formas de violência, isto é, a sociedade brasileira não é percebida como estruturalmente violenta e a violência aparece como um fato esporádico de superfície. (CHAUÍ, 2017, p. 41).

Na citação, Chauí (2017) expõe outros tipos de distinções sociais, além da questão racial, como a de gênero, a diversidade sexual e religiosa, que usualmente reduzem um sujeito a coisa e sem o reconhecimento de seus direitos devidos direitos.

Em síntese, a filósofa nos propõe reflexões sobre “o mito da não violência”, os variados modos de violência interiorizados no cotidiano, comuns aos brasileiros, sendo aqueles, ainda, não tão percebidos ou pouco questionados em decorrência dos fatos históricos ocorridos durante a época da escravatura. Por esse motivo, são conservados vestígios de uma sociedade autoritária e hierarquizada, e um modelo de família patriarcal que leva em sua herança os rastros de uma mentalidade escravocrata e colonialista.

As reflexões de Chauí (2017) são importantes para o entendimento do conto em análise, em especial no que tange ao “mecanismo jurídico”, que legitima a ação policial contra a população pobre, visto que Zaíta, uma menina inocente, representa uma moradora da favela vítima de violências que são tão comuns nesse contexto social.

Vejam as contribuições de outra estudiosa que vão ao encontro das colocações de Chauí.

#### 4. RESISTÊNCIAS DE DISCURSOS CONSERVADORES E AUTORITÁRIOS SEGUNDO ESCRITOS DE LILIA SCHWARCZ (2019)

Lilia Schwarcz, professora e historiadora, apresenta em *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019) conformidades de ideias com as de Chauí (2017). Ela expõe os comportamentos desde a época do sistema escravocrata à do século XXI, para comprovar como eles ainda continuam. Para fundamentar sua discussão, são utilizadas teorias e dados estatísticos. A autora descreve indiretamente as definições de “o mito da não violência”, ou seja, também confirma que o brasileiro acredita ser essencialmente pacífico, e viver em uma nação com um histórico civilizado, mas, muitas vezes, ignora ou ameniza as consequências terríveis causadas pela escravidão:

[...] A escravidão foi bem mais que sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferença fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia muito estrita. Além disso, e diferentemente do que se procurou difundir, não se confirma a noção de que no país teria existido uma escravidão “mais branda”. Um sistema que prescreve a propriedade de uma pessoa por outra, não tem nenhuma chance de ser benevolente. (SCHWARCZ, 2019, p. 27-28).

Com um passado violento e sangrento, os resultados após o período colonialista provocam ainda uma desigualdade estrutural, padrões que persistem na conservação de hierarquias entre um superior e um inferior. Esse tipo de relação é usado pela autora com os termos “mando e obediência”. No trecho a seguir, Schwarcz (2019) exhibe como foi o contexto histórico, político e social da época, além de seus efeitos de exclusão contra os negros:



[...] Se a presença de negros em espaços de prestígio social já era basicamente vedada, ou muito dificultada pela escravidão, permaneceu bastante incomum no começo de nossa história republicana. Por isso, o sistema escravocrata só aparentemente restou fincado no passado. Tal configuração social, que levou à exclusão de boa parte da população das principais instituições brasileiras, produziu ainda um apagamento dos poucos intelectuais negros que haviam logrado se distinguir na época colonial e especialmente durante o Império. Também ocultou a formação de uma série de sociedades, associações e jornais comunitários negros, idealizados na Primeira República, que procuravam, na base da coletividade, lutar pela necessária inclusão social [...]. (SCHWARCZ, 2019, p. 31).

O tipo de discriminação discutido se mantém até os tempos da contemporaneidade, pois a comparação feita do negro como inferior está concretizada nas culturas e hábitos; logo, ele tem menos acesso aos seus devidos direitos como cidadão, ou seja, segundo Schwarcz (2019): “essas são histórias ‘persistentes’, que não terminam com a mera troca de regimes; elas ficam encravadas nas práticas, costumes e crenças sociais, produzindo novas formas de racismo e de estratificação.” (SCHWARCZ, 2019, p. 32).

As atitudes entre “mando e obediência” são realizadas na normalidade do dia a dia, portanto, elas são, segundo Schwarcz: “uma sociedade acostumada com hierarquias de mando, que usa de uma determinada história mítica do passado para justificar o presente, e que lida muito mal com a ideia da igualdade na divisão de deveres mas dos direitos também.” (SCHWARCZ, 2019, p. 35-36).

Schwarcz traz números estatísticos das condições discrepantes entre o branco e o negro para embasar seu argumento. Sobre a expectativa de vida:

[...] Segundo o relatório do Ipea, a despeito do aumento geral da expectativa de vida entre os brasileiros, os indicadores que cobrem o período que vai de 1993 a 2017 mostram como a população branca continua vivendo mais do que a negra. Nesse período, o grupo de homens brancos em torno de sessenta anos de idade passou de 8,2% para 11,1%, ao passo que o de negros na mesma faixa etária aumentou de 6,5% para 8%. (SCHWARCZ, 2019, p. 32).

E em relação aos índices de mortalidade:

Mais preocupantes são os índices de mortalidade de homens de uma forma geral e, em particular, de jovens homens negros: as maiores vítimas da violência urbana e do acesso precário a recursos médicos. Se, no ano de 2010, a taxa de homicídio foi da ordem de 28,3 a cada 100 mil jovens brancos, a de jovens negros chegou a 71,7 a cada 100 mil, sendo que em alguns estados a taxa ultrapassa cem por 100 mil jovens negros. Por sinal, segundo a Anistia Internacional, um jovem negro no Brasil tem, em média, 2,5 vezes mais chances de morrer do que um jovem branco. Na região Nordeste — onde as taxas de homicídio são as mais altas do país — essa diferença é ainda maior: jovens negros correm cinco vezes mais risco de vida. (SCHWARCZ, 2019, p. 33).

Pode ser observado que os números são exorbitantes e tais índices demonstram o quanto a nação brasileira é desigual e, principalmente, violenta. Em relação à temática da alta taxa de homicídios de jovens negros trazida pela crítica, no conto, é realizada uma analogia com a realidade, visto que se narram contextos de violências urbanas com o protagonismo da menina negra no qual se tem como o desfecho uma morte trágica.

## 5. DISCUSSÕES SOBRE AS DESIGUALDADES SOCIAIS EM FORMATOS DE GRÁFICOS E TABELAS

O gráfico e as tabelas que serão expostos a seguir resultam de levantamentos informados pelo site do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística)<sup>3</sup>. Alguns temas foram escolhidos a fim de comprovar as desigualdades sociais presentes entre as populações, especificamente, entre o negro ou pardo e o branco no Brasil, tais como: condições de moradia, educação e por último, as taxas de homicídios de ambos.

---

<sup>3</sup> Para acesso ao *site* oficial, ver: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em: 01 set. 2020.

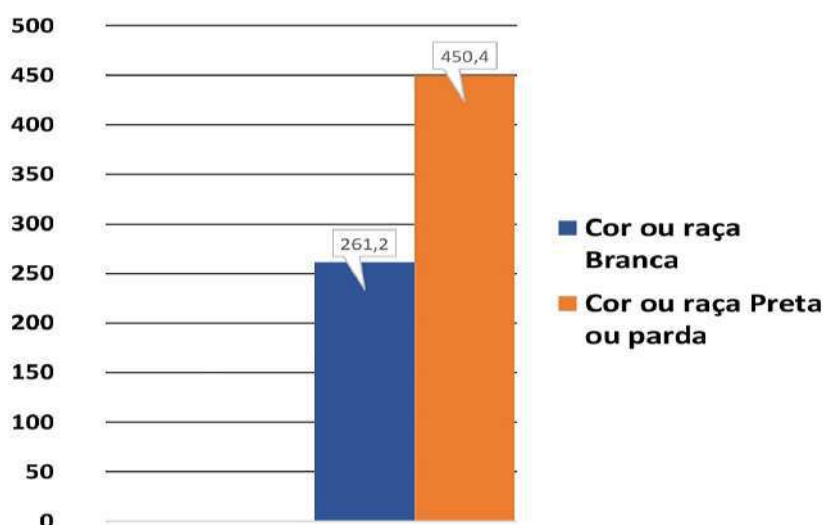


GRÁFICO 1 — PROPORÇÃO DE PESSOAS RESIDINDO EM SETORES DE AGLOMERADOS SUBNORMAIS, POR COR OU RAÇA, SEGUNDO DADOS DE 2010. (A AUTORA, 2021).

O gráfico 1 foi criado a partir de números somados entre os municípios das capitais brasileiras, de acordo com o Censo Demográfico 2010 do IBGE. Ele apresenta uma proporção de pessoas residindo em setores de aglomerados subnormais: a população branca, representada pela cor azul, possui 261,2 pessoas, enquanto a população negra ou parda, 450,4.

| Nível de instrução     | População branca | População negra ou parda |
|------------------------|------------------|--------------------------|
| Sem instrução          | 4,3              | 9,1                      |
| Fundamental incompleto | 28,4             | 37,2                     |
| Fundamental completo   | 8                | 8,2                      |
| Médio incompleto       | 3,7              | 5,2                      |
| Médio completo         | 27,0             | 26,9                     |
| Superior incompleto    | 4,7              | 3,3                      |
| Superior completo      | 24,0             | 10,1                     |

TABELA 1 — PROPORÇÃO DE PESSOAS SEGUNDO SEUS NÍVEIS DE ENSINO E COR OU RAÇA NO BRASIL, 2018. (A AUTORA, 2021).

Os dados acima, informados pela tabela 1, são resultados de uma soma da coleta da pesquisa realizada com pessoas na faixa etária entre 25 anos, em 5 regiões brasileiras: Norte, Nordeste, Sudeste, Sul e Centro-Oeste. A tabela reflete claramente a

desproporção nos níveis de ensino em que a população branca sobrepõe na população negra, especificamente na Educação Básica.

| Sexo e cor ou raça    | Número absoluto | Taxa |
|-----------------------|-----------------|------|
| Homem branco          | 12 902          | 30,2 |
| Homem preto ou pardo  | 46 217          | 82,5 |
| Mulher branca         | 1 492           | 3,2  |
| Mulher preta ou parda | 3 288           | 5,7  |

TABELA 2 — NÚMERO E TAXA DE HOMICÍDIOS (POR 100 MIL HABITANTES), SEGUNDO SEXO E COR OU RAÇA, 2017. (A AUTORA, 2021).

A pesquisa apresenta números e taxas de homicídios ocorridos no Brasil, segundo diferentes faixas etárias (IBGE, 2017). A diferença de números e taxas apresentadas tanto pelo gráfico 1, quanto pelas tabelas 1 e 2, é notável, e indicativa do racismo estrutural existente no país.

Teve-se como objetivo, através da tabela 2, indicar o contraste explícito entre os números de homicídios de pessoas brancas e negras ou pardas. No conto, a personagem Zaíta é uma criança negra que perde precocemente a vida por causa da violência urbana e, assim como no meio literário, os casos na realidade são muito semelhantes.

## 6. CONCLUSÃO

Através de sua arte literária, Conceição Evaristo consegue denunciar as duras e precárias realidades de muitos brasileiros pertencentes a uma classe marginalizada que, muitas vezes, são silenciadas. Ela realça os meios de vivências tristes em seus contos protagonizados por negros e realiza com êxito o objetivo de provocar reflexões e debates sobre a problemática entre os leitores.

No presente artigo, pretendeu-se analisar o conto “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos” (2016), no qual se observa a crítica da autora em relação às violências

existentes nas favelas, às poucas oportunidades de vida oferecidas aos jovens negros, do preconceito racial e, especialmente, acerca das vítimas de balas perdidas durante tiroteios, sejam elas vitimadas tanto por gangues rivais, quanto por ações policiais.

Os escritos de Marilena Chauí (2017), Lilia Schwarcz (2019) e Jaime Ginzburg (2012) promovem questões outras sobre como determinados comportamentos autoritários e hierarquizantes, frutos de uma tradição patriarcal e escravista do passado, ainda estão interiorizados e são reproduzidos com naturalidade em tempos modernos. Algumas dessas atitudes foram identificadas em levantamentos de dados estatísticos do IBGE e transformadas em imagens ilustrativas de forma a facilitar o entendimento.

Os teóricos e as pesquisas utilizados foram de suma importância para se compreender o contexto sócio, histórico e cultural brasileiro, assim como os comportamentos da sociedade. Na narrativa, a garotinha negra, uma moradora da favela, morre em meio a um contexto violento e, por conseguinte, traz à tona, para a discussão, a insignificância, ou o pouco caso que a sociedade demonstra em relação às violências urbanas e como minimiza as precárias condições sociais enfrentadas nas favelas.

As pesquisas tiveram o intuito de mostrar a contínua discriminação estrutural no Brasil que é resultado de um longo processo histórico em que trataram a raça negra com inferioridade. O racismo é uma temática emergente que deve ser debatida pelo cidadão brasileiro a fim de que se desmistifique a ideia, o mito, de que ele não é violento por essência, conforme apresentado por Chauí (2017). É também necessário reprimir o movimento de denegação do preconceito e desigualdades vigentes, pois claramente existem e são refletidas nas práticas cotidianas. As camadas populares merecem o reconhecimento dos seus direitos como sujeitos para serem devidamente incluídos na sociedade. Para que esses questionamentos ocorram e resultem em ações

de valorização das culturas, é fundamental que se conheça a história do país e seus desdobramentos.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Censo Demográfico*. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em: 1 set. 2020.

\_\_\_\_\_. *Censos Brasileiros de 2010-2018. Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil*. Brasília: IBGE. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/25844-desigualdades-sociais-por-cor-ouraca.html?=&t=resultados/>. Acesso em: 1 set. 2020.

CHAUÍ, Marilena. “O mito da não violência brasileira”. In CHAUÍ, M. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 29-50.

DIAS CARNEIRO, Júlia. *É preciso questionar as regras que me fizeram ser reconhecida apenas aos 71 anos, diz escritora*. In BBC News Brasil. 9 mar. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43324948>. Acesso em: 5 set. 2020.

EVARISTO, Conceição. “Záita esqueceu de guardar os brinquedos.” In EVARISTO, C. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016, p. 45-48.

GINZBURG, Jaime. “A violência constitutiva e a política do esquecimento.” In GINZBURG, J. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da USP; Fapesp, 2012, p. 217-238.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Escravidão e racismo.” In SCHWARCZ, L. M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 27-40.

Recebido em: 05/03/2021

Aceito em: 05/04/2021



ESTUDOS DA TRADUÇÃO

TRANSLATION STUDIES

IMPrensa & TRADUÇÃO: JORNAIS INTERNACIONAIS E NACIONAIS  
NOTICIANDO O TESTE POSITIVO DE BOLSONARO PARA A COVID-19

*JOURNALISTIC TRANSLATION: NATIONAL AND INTERNATIONAL  
PERSPECTIVES WHEN BOLSONARO TESTED POSITIVE TO COVID-19*

Elisa Heiermann Quadros<sup>1</sup>  
Luiza Benetti de Lemos Cordeiro<sup>2</sup>  
Sabrina Costa da Silva<sup>3</sup>  
Silvana Ayub Polchlopek<sup>4</sup>

**RESUMO:** Em julho de 2020, o presidente Jair Bolsonaro testou positivo para a covid-19, fato amplamente noticiado por diferentes narrativas na imprensa local e internacional e que motiva o estudo deste artigo no âmbito da tradução-jornalística. Analisamos, portanto, escolhas lexicais e campos semânticos que configuram a tradução do fato por jornais norte-americanos, europeus e brasileiros. Buscamos comprovar que essas escolhas representam culturalmente e constituem diferentes traduções sobre o evento, atuando como processos formadores de sentido e reiterando o jornalista como tradutor de fatos.

Palavras-chave: tradução jornalística; léxico; covid-19.

**ABSTRACT:** In July 2020, President Jair Bolsonaro tested positive to covid-19, something that was broadly released by the media worldwide and that motivated this research within the journalistic translation interface. It focuses on lexical choices and semantic fields depicted from a corpus composed of North American, European and Brazilian papers. Thus, we seek to demonstrate that different choices culturally represent the news and instantiate meaningful reading processes that broaden the scope of the texts and place the journalist as the translator of news reports.

Keywords: journalistic translation; lexical choices; covid-19.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras-Inglês, UTFPR

<sup>2</sup> Graduanda em Letras-Inglês, UTFPR.

<sup>3</sup> Graduanda em Letras-Inglês, UTFPR.

<sup>4</sup> UTFPR.



## 1. INTRODUÇÃO

Desde a institucionalização dos estudos tradutórios como área acadêmica, a partir do desenvolvimento do modelo de James Holmes em 1970, as pesquisas em tradução ou envolvendo o processo tradutório vêm ganhando ares cada vez mais diversificados e ampliados. Um dos caminhos para essa visibilidade tem sido a criação de interfaces de pesquisa, na tentativa de buscarmos respostas para questões que a tradução apenas não consegue responder. Entre teóricos, as interfaces são, por vezes, criticadas por diluir a identidade da área de tradução, mas, por outro lado, estudiosos veem essa diversidade como um novo olhar, um novo frescor para as pesquisas e a possibilidade de os estudos tradutórios efetivamente ganharem ainda mais visibilidade. Esse é o caso da interface tradução-jornalismo, foco deste artigo.

Falar em tradução e jornalismo atuando juntos parece não ser possível, em um primeiro momento, mas a interface existe já há mais de 10 anos e é altamente produtiva, com o desenvolvimento de dissertações, monografias, teses, artigos, livros e cursos na área. Dentro dessa abordagem, discute-se a visão consensual de que os profissionais que redigem as notícias para os veículos de comunicação em geral e a imprensa escrita em particular mantêm uma postura de neutralidade frente ao fato noticioso, tendo a objetividade como seu alicerce de trabalho. Nesse aspecto, traduzir uma notícia é interpretado como uma ação de fidelidade ao texto-fonte, ou seja, à reportagem, visto que o texto jornalístico deve, por obrigação, retratar a realidade com isenção, distanciamento e credibilidade. Bill Kovach e Tom Rosenstiel (2004, p. 61) apontam a obrigação com a verdade como um dos pilares do jornalismo, visto que “cria uma sensação de segurança que se origina da percepção dos fatos e está na essência das notícias”.

Esse vínculo entre notícia e realidade existe de fato, no sentido de as notícias retratarem as mais diversas situações, desde atentados terroristas, resgates de reféns, fugas de prisioneiros, até avanços na ciência e tecnologia, política, economia, apenas para citar alguns exemplos. Contudo, estão longe de ser isentos, um dos pilares de sustentação do jornalismo, pelo simples fato de encontrarem na linguagem e no jornalista seus pontos de ancoragem. O mesmo ocorre com a tradução, que encontra na linguagem e no tradutor seus alicerces de ação, resultando nos primeiros pontos de aproximação entre as áreas.

Assim, nosso objetivo, neste texto, é abordar os princípios teóricos que regem a interface, bem como a dinâmica de atuação dos fatores que influenciam a prática jornalística e a prática tradutória e explicar esses argumentos discutindo aspectos lexicais e semânticos em um corpus de estudo constituído por *headlines* e *leads* de periódicos online nacionais e internacionais sobre um tema em comum: o fato de o presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, ter contraído a covid-19.

## 2. A INTERFACE — CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Como primeiro passo para a compreensão das variáveis geradas na interface aqui descrita e para que possamos de fato focar e entender a tradução jornalística, partimos de uma noção ampliada de texto que se desloca para um ponto anterior ao texto-fonte (TF), isto é, o fato gerador ou fato-fonte (FF), que se constitui no próprio evento noticioso, ou seja, o fato que origina a notícia. Essa perspectiva, ancorada em Hans Vermeer (1986), resulta em uma produção escrita inserida em um contexto real de comunicação que é determinada por meio da interferência de valores culturalmente marcados e atrelados aos indivíduos integrantes dessa comunicação, no caso, o jornalista, o tradutor e o(s) leitor(es).

A associação do jornalismo a valores culturais nos remete ao que diz Mayra Rodrigues Gomes (2000, p. 19, grifo nosso), que, antes de registrar e informar, “o jornalismo é ele próprio um *fato de língua*”, cujo papel ou função na instituição social é organizá-la discursivamente, ou seja, dar visibilidade a outras instituições (história, saúde, esportes, política, governo) integrantes dessa situação comunicativa e, determinantes de si, de muitas variáveis inerentes ao processo de produção textual.

Nesse sentido, as reportagens, traduzidas ou não, não estão imunes à sua condição geográfica, histórica e à hierarquia existente nas redações (editores, redatores, chefes de redação, por exemplo), mas, sobretudo, pressupõem a existência do que chamamos de “filtros culturais”, isto é, elementos naturais integrantes do sistema de comunicação intercultural, pautados nos valores culturais da sociedade para a qual o texto se destina, encurtando, assim, a distância entre o fato ocorrido e aquele veiculado pela imprensa, principalmente quando as notícias ultrapassam fronteiras internacionais.

Esses filtros influenciam o processo de constituição de sentido dos textos, auxiliando o leitor quanto à compreensão dos acontecimentos, resultando na possível variação lexical, temática e estrutural das notícias quando traduzidas para outros leitores. Isso ocorre em razão de que sempre há um recorte no que se refere à maneira de abordar o fato, considerando o(s) leitor(es) em prospecção, as características do veículo e critérios de valores-notícia (FRANZON, 2004) determinados pelo público, pela redação, pelo veículo, pela cultura e pelo próprio jornalista: “Tal processo nada mais é do que um correlato, no universo da imprensa, das leituras que se fazem de uma realidade, de um fato. Trata-se, enfim, de uma leitura e não da leitura desse mesmo fato” (ZIPSER, 2002, p. 3, grifo nosso).

Assim, é possível discutir os três eixos que constituem a interface da tradução jornalística: o funcionalismo alemão (NORD, 2016), os fatores de influência para o jornalismo (ESSER, 1998) e a representação cultural de notícias (ZIPSER, 2002).

### 3. A DINÂMICA NAS SISTEMATIZAÇÕES DE ESSER E NORD

Frank Esser (1998) desenvolveu seu modelo de estudo comparando as formas de atuação do jornalismo inglês e alemão, trabalhando com o conceito de interculturalidade nas várias instâncias (ou esferas, conforme o autor) que influenciam o fazer jornalístico em contexto internacional. Segundo essa sistemática, o jornalismo de cada país é emoldurado por condições sociais e culturais que possibilitam e direcionam a formação da sua identidade social e cultural. Nesse sentido, o fazer jornalístico integra o sistema social, atuando como “os olhos e ouvidos da nação”, e é, também, parte diferenciada desse sistema, por ter princípios e normas de atuação próprias. Esses princípios, porém, não atuam independentes do sistema social, pois estão vinculados a ele. Portanto, apesar da defesa de constante neutralidade frente ao relato de fatos noticiosos, o jornalismo atua, invariavelmente, direcionado ao público-leitor, e faz da informação e formação de opinião suas principais funções.

As esferas condicionantes do fazer jornalístico são organizadas por Esser (1998) no que o autor denomina “Modelo Pluriestratificado Integrado” ou “metáfora da cebola”, classificando-o por meio das esferas social, estrutural, institucional e subjetiva que atuam dentro de uma situação de recursividade, ou seja, de influência mútua. A dinâmica existente entre esses fatores condicionantes interfere no texto final da reportagem que nos chega às mãos por intermédio das mídias impressas e digitais, ou seja, pressupomos a existência de um filtro entre o fato e a reportagem que passa pelas esferas: i) social e histórica; ii) estruturas normativas da imprensa; iii) estrutura das redações, profissão e princípios da imprensa; e iv) pela esfera subjetiva na qual atua o próprio jornalista.

Dinâmica semelhante é observada no modelo estruturado por Christiane Nord (2016) para a tradução. Ancorada no funcionalismo alemão (WEININGER, 2000) e na *skopostheory* (VERMEER, 1986), o funcionalismo nordiano compreende a tradução como uma ação comunicativa intercultural, em um contexto de situação real, como são os eventos noticiosos. Já o tradutor exerce o seu papel no confronto entre as culturas envolvidas, articulando o seu espaço e atuando nele como mediador. A exemplo das esferas de atuação externas e internas ao jornalismo, Nord (2016) também sistematiza fatores de influência externos e internos aos textos; traduzidos ou não.

Os fatores extratextuais dizem respeito ao contexto, isto é, à situação de produção do TF e de recepção do texto traduzido: emissor; intenção; receptor; meio; lugar; tempo; propósito e função textual. Esses fatores aproximam-se das seis perguntas básicas do *lead* que devem ser respondidas na elaboração da reportagem: “O quê?”, “Quem?”, “Quando?”, “Onde?”, “Como?” e “Por quê?”. Desses fatores, destacamos a função que, de acordo com Nord (2016), é determinada pela atuação conjunta dos outros seis itens externos no momento da recepção (leitura) do texto traduzido. Já os fatores intratextuais tratam dos fatores linguísticos, isto é, do modo como o autor (tradutor e jornalista) escreve, ou seja, do modo como a linguagem se articula para veicular a mensagem: tema, conteúdo, pressuposições, estruturação, elementos não verbais, léxico, sintaxe, elementos suprasegmentais e o efeito do texto. A dinâmica entre esses fatores faz com que qualquer mudança externa exerça influência direta sobre os fatores internos, sendo a recíproca igualmente verdadeira. Esse caráter de recursividade e interdependência configura a situação comunicativa como um evento único, isto é, os textos e a comunicação não são situações padronizadas e precisam ser ajustadas às suas condições de produção e recepção (público leitor). Com o jornalismo isso não é diferente.

Assim, com base nas sistematizações de Esser (1998) e Nord (2016) e, dentro da abordagem funcionalista, a interface se materializa por meio dos seguintes critérios: i)

tradução e jornalismo estão intimamente ligados às esferas de influência social e cultural; ii) o fator intercultural é inerente à sistematização proposta pelos teóricos, resultando em leituras diferenciadas para um mesmo fato; iii) tais sistematizações resultam ainda em uma dinâmica comparável entre si; iv) os textos são produzidos considerando-se o leitor-destinatário sempre em prospecção; v) jornalista e tradutor estão no centro de suas práticas; e vi) o leitor é uma figura (in)diretamente ativa no processo de produção textual.

#### 4. O JORNALISTA COMO TRADUTOR DE FATOS NOTICIOSOS

Por meio da dinâmica estabelecida entre a tradução e o jornalismo, podemos entender o jornalista como tradutor de fatos noticiosos. Sustentado pelos princípios que regem a imprensa, o jornalista assume a função de tradutor com base em algum trabalho feito e que tenha obtido bons resultados junto ao público (CULLETON, 2005). Nesse sentido, o jornalista se submete às instâncias influenciadoras do jornalismo, geralmente priorizando uma tradução fiel ao texto original da reportagem. Por outro lado, existem situações em que o fato gerador da notícia acontece em condições culturais distantes do contexto de recepção, exigindo ajustes mais pontuais no texto midiático. A partir disso, surgem as escolhas lexicais, semânticas, e os diferentes enfoques, isto é, perspectivas diferentes de abordagem para o fato relatado, que demandam mudanças estruturais no corpo da notícia, a fim de que o público leitor final consiga construir efeitos de sentido com o texto.

No processo de tradução, o jornalista tende a considerar quais informações e detalhes do fato devem ser ressaltados, expandidos, reestruturados ou até omitidos, tendo em vista o contexto de recepção da notícia e os valores-notícia agregados ao fato. Muitas vezes, tem-se a necessidade de ancorar a reportagem culturalmente, isto é, buscar no contexto de chegada fatos históricos e/ou situações que auxiliem a

compreensão do leitor e permitam que ele experimente efeitos de sentido análogos àqueles provocados no leitor em seu contexto de origem. Isso resulta no conceito de tradução como representação cultural (ZIPSER, 2002), ou seja, quando há filtros culturais atuantes nas abordagens, ao passo que a notícia transpõe fronteiras internacionais.

A representação cultural se estabelece em oposição à noção de “transcodificação isenta” (literalidade), como incentivado pelos manuais de jornalismo, segundo Meta Zipser (2002) e pela própria prática. A tradução como representação de uma cultura admite a atuação de valores externos, do contexto, sobre a produção textual e busca ancorar o fato noticioso em referências da cultura de chegada, para que o leitor-alvo consiga compreender os acontecimentos e os efeitos deste sobre os leitores da cultura em que o fato ocorreu. Nesse sentido, segundo Zipser (2002), a interface pressupõe paralelos de que i) essas áreas são “essencialmente interculturais” e determinam o instrumental do trabalho do tradutor e do jornalista; ii) a autoconsciência cultural é atuante nas tarefas do jornalista e do tradutor, determinando as diferentes perspectivas de abordagem do fato; iii) tradutor e jornalista são intermediadores culturais: a tradução representa uma cultura e o jornalista atua como “tradutor” dos fatos.

Para exemplificar esses argumentos, analisamos reportagens nacionais e internacionais de quando o presidente Jair Messias Bolsonaro contraiu a covid-19. Para a análise, nosso foco são as escolhas lexicais (fatores internos) que configuram a narrativa do fato nas manchetes (*headlines*) e lides (*leads*) das notícias. Em um segundo momento, essas escolhas são agrupadas em campos semânticos que sinalizam as diferentes angulações dadas para o fato por parte dos jornais selecionados.

## 5. METODOLOGIA

Em julho de 2020, o presidente Jair Bolsonaro anunciou à imprensa que havia contraído a covid-19, fato noticiado nacional e internacionalmente e que gerou grande repercussão pelas falas e atitudes do presidente. Esse acontecimento nos levou a definir o corpus da pesquisa, composto por seis manchetes e suas respectivas lides referentes à testagem positiva do presidente Bolsonaro para a covid-19. Para isso, fizemos uma busca online por reportagens sobre o fato e selecionamos cinco periódicos representativos de seus países de origem e um portal de notícias online, também de grande alcance junto ao público leitor, a saber:

- periódicos norte-americanos: *The New York Times*, *The Washington Post* e *Bloomberg*;
- periódicos sul-americanos e europeus: o argentino *Clarín* e os franceses *Le Figaro* e *Le Monde*;
- periódicos nacionais: *Folha de São Paulo (FSP)*, *Estado de Minas (EM)* e *UOL*.

Como não analisamos o texto das reportagens, nosso critério de escolha desses veículos foi apenas o impacto das manchetes e a qualidade informativa dos *leads*, pois esses são orientados por perguntas geradoras que resumem a matéria para o leitor: “O quê?”, “Quem?”, “Quando?”, “Onde?”, “Como?” e “Por quê?”. Por essa razão, temos um portal de notícias e apenas um periódico sul-americano, em vez de um mesmo número e a mesma categoria de veículos midiáticos. Esse detalhe merece explicação pelo fato de que uma das prerrogativas da teoria nordiana é o estudo de textos que tenham a mesma natureza, ou seja, apenas periódicos ou apenas portais de notícia, de modo a facilitar a comparação de fatores textuais externos e internos ao texto.

O passo seguinte à definição do corpus de estudo foi a leitura e seleção das escolhas lexicais mais recorrentes nas manchetes e nos lides. Da releitura destas, foi



possível categorizar alguns campos semânticos representativos do fato noticioso e denominados por nós como: “atitude” (do presidente em relação à pandemia); “vírus” (termos empregados para se referir à covid-19), “infecção” (termos para se referir a testagem positiva), e “outros” (termos adjacentes, tais como hidroxiclороquina). A possibilidade dessa categorização é o que nos mostra os caminhos da tradução em meio jornalístico, especialmente quando as notícias ultrapassam as suas fronteiras geradoras e que comprovam a tradução do fato dentro dos estudos da interface tradução-jornalismo. Sendo assim, uma última consideração se faz necessária: textos jornalísticos satisfazem uma condição inerente à proposta: são textos autênticos, segundo Nord (2016), ou seja, textos em contexto de situação real.

## 6. BOLSONARO E A COVID — LÉXICO NAS MANCHETES E LIDES

Escolhas lexicais e campos semânticos constituem um dos caminhos possíveis para analisarmos mudanças de enfoque, angulação e a conseqüente representação cultural dos fatos noticiosos em tradução (ZIPSER, 2002). Em Lawrence Venuti (1995), encontra-se uma aproximação para a compreensão de escolhas lexicais quando o teórico comenta sobre a influência de condicionantes culturais e sociais atuando sobre a produção e leitura do texto e viabilizando a prática tradutória. Na tradução jornalística, isso não é diferente, lembrando que o fato noticioso sofre a influência direta de condicionantes externas e internas ao fazer jornalístico (ESSER, 1998), da mesma maneira como ocorre com a prática tradutória, conforme Nord (2016).

No caso das manchetes e lides que compõem os periódicos norte-americanos, observamos que não há uma variação significativa nas escolhas lexicais. Os termos recorrentes são: “Bolsonaro”, “Presidente do Brasil” (*President of Brazil*), “testou positivo” (*tested positive*) e “Coronavirus/covid-19”, todos citados duas vezes. O

propósito e, conseqüentemente, o efeito dessas escolhas, é o de familiarizar o leitor final com o conteúdo da notícia, leitor este entendido como qualquer pessoa falante de língua inglesa, em qualquer país do mundo, não apenas norte-americanos residentes nos EUA. O enfoque das reportagens está nas escolhas que designam a atitude do presidente frente à pandemia: “protestou contra” (*railed against*); “minimizou” (*downplayed*); “procurou” (*sought to*); “incita o país a voltar ao trabalho” (*urges country back to work*) e “menosprezou” (*belittled*). Todos são variações sobre o mesmo tema e traduzem o descaso do presidente brasileiro frente à doença que está enfrentando e que já havia matado milhões de brasileiros à época. A covid-19 é, então, abordada pelos termos: “ameaça, casos, mortes, pandemia”, respectivamente, “*threat, cases, deaths, pandemic*”, sendo que o termo “ameaça” (*threat*), produz um efeito intencionalmente aflitivo, hostil e doloroso. Essas escolhas contrastam com os termos “infectado” (*infected*) e “testou positivo” (*tested positive*) que se referem ao fato de o presidente ter contraído o vírus, cuja ação devastadora insiste em minimizar. Dessas escolhas, categorizamos os campos semânticos (Figura 1) como “atitude”, “vírus” e “infecção”, grupos que se repetem nos demais periódicos e demarcam as fronteiras tradutórias da notícia.

| Jornal                     | Escolhas Lexicais  | Campos Semânticos Leads  |
|----------------------------|--|--|
| <b>The New York Times</b>  | President of Brazil (2x)<br>Bolsonaro (2x)<br>Coronavirus (2x) | <b>ATITUDE:</b> railed against social distancing measures;<br>repeatedly downplayed<br><b>VÍRUS:</b> threat of the coronavirus; epidemic<br><b>INFECÇÃO:</b> had been infected                   |
| <b>The Washington Post</b> | Bolsonaro (2x)<br>Tested Positive (2x)<br>Coronavirus (2x)     | <b>ATITUDE:</b> sought repeatedly to minimize; urges his country back to work<br><b>VÍRUS:</b> coronavirus<br><b>INFECÇÃO:</b> tested positive   |
| <b>Bloomberg</b>           | Bolsonaro (2x)<br>Brazil (2x)<br>Covid-19 (2x)                 | <b>ATITUDE:</b> consistently belittled the threat posed; soared to the world's second-most cases and deaths<br><b>VÍRUS:</b> coronavirus pandemic; Covid-19.<br><b>INFECÇÃO:</b> tested positive |

FIGURA 1 — CAMPOS SEMÂNTICOS — PERIÓDICOS NORTE-AMERICANOS (As Autoras, 2020).

Quanto aos periódicos europeus, as manchetes identificam primeiramente quem é Jair Bolsonaro, de forma a suprir o distanciamento dos leitores do noticiário brasileiro. As escolhas lexicais recorrentes são: “presidente” (*le président*), “anuncia” (*annoncé*), “testou” (*testé*) e “covid” ou “coronavírus”, todas citadas duas vezes, a exemplo dos periódicos norte-americanos. Essa questão sugere provável intermediação de agências de notícias como *Reuters* e *AFP* (*Associated France Press*), que cedem reportagens padrão a periódicos do mundo inteiro, que as complementam com detalhes de interesse do seu público leitor alvo.

Uma vez identificando o presidente brasileiro, os periódicos franceses informam sobre a testagem positiva, empregando os termos: “testou positivo” (*testé positif*), enquanto o sul-americano *Clarín* emprega o termo “foi infectado” (*fue infectado*), conferindo um tom mais dramático à questão. Nesse caso, o *Le Monde* é o único dos três periódicos a complementar o fato informando o leitor sobre “sintomas” (*symptômes*) e a “radiografia dos pulmões” (*radiographie des poumons*), detalhes não repassados ao leitor brasileiro, por exemplo. Diferentemente do *Le Monde*, o *Le Figaro* não menciona sintomas, mas enfatiza o presidente ter minimizado a pandemia e cita o número de vítimas pela doença no Brasil. A ênfase maior, portanto, está nos termos que contextualizam a contaminação. No caso do argentino *Clarín*, temos apenas o sobrenome do presidente, informando sua confirmação sobre ter contraído a covid-19 e seu próprio prognóstico de estar “perfeitamente bem” (*perfectamente bien*). O periódico menciona, ainda, que o presidente voltou a subestimar a doença e a incentivar o uso da hidroxicloroquina, sobre a qual reitera não haver comprovação científica de sua eficácia.

A omissão dessas informações nos periódicos brasileiros gerou, posteriormente, a criação de um consórcio de veículos da imprensa para informar a população sobre dados da covid-19 não divulgados pelo governo brasileiro. O efeito dessas escolhas sobre o leitor é claramente factual e informativo, refletindo um distanciamento social

e político dos periódicos europeus (ESSER, 1998) que permite abordar e traduzir os fatos de forma mais clara e objetiva, quando comparados à carência informacional dos periódicos brasileiros, provavelmente por razões políticas e ideológicas.

Um último detalhe, ainda sobre os jornais europeus e sul-americanos, reside no modo como abordam a atitude do presidente brasileiro ao ser infectado pela covid-19. O *Le Monde* emprega os termos “anunciou” (*annoncé*), “revelou” (*révélé*), “apresentou” (*présentait*); já o *Le Figaro* emprega os termos “anunciou” (*annoncé*) e “não parou de minimizar” (*n’a cessé de minimiser*), enquanto que o *Clarín* detalha “informou” (*informó*), “voltou a subestimar” (*volvió a subestimar*) e “promoveu” (*promocionó*) [a cloroquina]. Vale ressaltar que o verbo “anunciar” traz consigo uma semântica positiva, no sentido de “anunciar uma boa notícia, fazer publicidade, anunciar o futuro”. Por outro lado, os termos “subestimar” e “minimizar” reiteram seu descaso com a pandemia que, por sua vez, é traduzida pelos termos “doença” (*enfermedad*), no *Clarín*, e “pandemia” (*pandémie*) e “mortes” (*morts*), no caso do *Le Figaro*, único que apresenta números (65 mil mortes).

Dessas escolhas, podemos designar os mesmos campos semânticos (Figura 2) anteriormente definidos para os periódicos norte-americanos “atitude, infecção, vírus”, com um adendo denominado por nós como “outros” para designar informações adjacentes e que compõem, mas não são o foco da notícia.

| Jornal                    | Escolhas Lexicais  | Campos Semânticos Leads   |
|---------------------------|--|---|
| <b>Le Monde - França</b>  | Presidente do Brasil (2x)<br>Anuncia (2x)<br>Testou positivo (2x)<br>Covid - 19 (2x)           | <b>ATITUDE:</b> anunciou; revelou; apresentou<br><b>INFECÇÃO:</b> testou positivo; certos sintomas; febre; submetido a testes; radiografia dos pulmões<br><b>VÍRUS:</b> Covid-19  |
| <b>Le Figaro - França</b> | Presidente do Brasil (2x)<br>Bolsonaro (2x)<br>Coronavírus/Covid - 19 (2x)                     | <b>ATITUDE:</b> anunciou; não parou de minimizar desde o começo<br><b>INFECÇÃO:</b> testou positivo<br><b>VÍRUS:</b> coronavírus; pandemia; já causou mais de 65,000 mortes em seu país.  |
| <b>Clarín - Argentina</b> | Bolsonaro (2x)<br>Presidente/mandatário (2x)<br>Coronavírus/Covid - 19 (3x)<br>Subestimar (2x) | <b>INFECÇÃO:</b> foi infectado;<br><b>VÍRUS:</b> novo coronavírus; Covid-19; doença<br><b>ATITUDE:</b> informou; voltou a subestimar os efeitos; promoveu as propriedades da hidroxicloroquina<br><b>OUTRO:</b> [hidroxicloroquina] para tratar a doença; não foi cientificamente comprovado. |

FIGURA 2 — CAMPOS SEMÂNTICOS — PERIÓDICOS EUROPEUS E SUL-AMERICANOS (As Autoras, 2020).

Por fim, temos os periódicos brasileiros que, a exemplo dos demais, mantêm o foco em escolhas lexicais recorrentes: “Bolsonaro”, “quarentena”, “contrair”, “vírus”, “cloroquina”, todos citados ao menos duas vezes, nas manchetes. Aqui, podemos contrastar as escolhas nacionais com a pretensa neutralidade dos periódicos norte-americanos; “presidente” (*president*), “Bolsonaro”, “vírus” (*virus*), “testou positivo” (*tested positive*); e uma quase indignação de europeus e sul-americanos “anuncia” (*annoncé*), “subestimar” (*subestimar*). Diferentemente dos demais, os periódicos nacionais parecem se envolver mais com a testagem positiva do presidente em razão de o fato ter ocorrido no Brasil.

A diferença maior está na categoria “atitude” do presidente perante a doença (Figura 3). O portal *UOL*, por exemplo, emprega termos e expressões como “anunciou”, “admitiu”, “não aguenta mais ficar em casa”, indo de encontro às reações de milhares de brasileiros, mas com certo tom de crítica pelo fato dessa informação ter sido dita pelo presidente que deveria dar o exemplo e permanecer em isolamento. Em contrapartida, a *Folha de São Paulo* (FSP) emprega o verbo “afirmar”, que assume um tom assertivo e de pretensão distanciamento, ao passo que o *Estado de Minas* (EM)

utiliza “contar”, “disse”, ao que parece dar pouca importância, como algo comum, corriqueiro, de forma similar à atitude recorrente do presidente ao banalizar o número de mortes e infectados pela covid no país.

| Jornal                    | Escolhas Lexicais   | Campos Semânticos Leads  |
|---------------------------|---|--|
| <b>UOL</b>                | Bolsonaro (2x)<br>Quarentena (2x)                           | <b>INFECÇÃO:</b> infectado; testar positivo<br><b>ATITUDE:</b> anunciou; se submeterá a um novo exame na terça; <u>admitiu</u> que vai aguardar ansioso; não aguenta mais ficar em casa<br><b>VÍRUS:</b> quarentena; novo coronavírus. |
| <b>Folha de São Paulo</b> | Bolsonaro (2x)<br>Contrair (2x)<br>Corona(vírus) (3x)       | <b>ATITUDE:</b> afirmou;<br><b>INFECÇÃO:</b> contraiu; exame para <u>detectar</u><br><b>VÍRUS:</b> novo coronavírus; vírus.  |
| <b>Estado de Minas</b>    | Covid-19 (2x)<br>Bolsonaro (3x)<br>Hidroxi(cloroquina) (2x) | <b>INFECÇÃO:</b> diagnosticado; febre<br><b>VÍRUS:</b> COVID-19<br><b>ATITUDE:</b> contou; disse<br><b>OUTRO:</b> tomar hidroxicloroquina, passou a se sentir melhor.  |

FIGURA 3 — CAMPOS SEMÂNTICOS — PERIÓDICOS NACIONAIS  
(As Autoras, 2020).

Já sobre a infecção, os periódicos empregam os termos: “infectado; testar positivo” (UOL); “contraiu” (FSP) e “diagnosticado, febre” (EM). Percebemos aqui o distanciamento total dado pelo portal *UOL* e pela FSP, veículos que integram o consórcio de imprensa que busca trazer dados objetivos sobre os casos de infecção da covid-19, enquanto o EM é o único periódico que confere certa humanização ao presidente, mencionando sintomas da doença. Por fim, e a exemplo do argentino *Clarín*, temos uma terceira categoria para os campos semânticos denominada como “outro” e que aparece no EM: “tomar cloroquina, passou a se sentir melhor”. Essa escolha reitera a defesa do presidente sobre o uso do referido medicamento e nos remete ao *The Washington Post* quando menciona “incita o país a voltar ao trabalho” (*urges his country back to work*), bastando, para isso, fazer uso do medicamento em questão.

Entende-se que as escolhas lexicais que constituem os campos semânticos possíveis, mas nem por isso inertes, das manchetes e lides analisados neste estudo, mostram diferentes caminhos de leitura para um mesmo fato noticioso, uma vez que esse fato reverbera próximo ao seu referente, caso dos periódicos nacionais ou longe desse foco. Essas diferentes angulações, que atuam com traduções para o fato na interface da tradução jornalística, configuram as escolhas lexicais como elementos pertencentes às esferas social e subjetiva para o jornalismo mencionadas por Esser (1998) e aos fatores textuais internos, em especial, léxico e efeitos de sentido, mencionados por Nord (2016). A dinâmica entre esses condicionantes é o que alça a figura do tradutor e, também, a do jornalista, bem como suas escolhas lexicais, ao centro do processo tradutório e jornalístico de maneira ativa e contundente.

Em outras palavras, mesmo que condicionado pela esfera social, na qual a instituição jornalística atua, pelos princípios que sustentam o fazer jornalístico e pela própria estrutura das redações, o jornalista assume o protagonismo e torna-se o centro da sua *práxis*, tecendo escolhas sintáticas, estruturais, lexicais que determinam o olhar interno, do jornalismo como instituição social, e externo, do leitor final que impulsiona essas escolhas, ainda que indiretamente. O mesmo ocorre com a figura do tradutor que também assume um protagonismo necessário e inerente à sua condição de intermediador cultural, visto que o tradutor, assim como o jornalista, também tece suas escolhas linguísticas por meio de fatores culturais determinantes, ressaltando o princípio da interculturalidade que permeia os processos jornalístico e tradutório.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em época de *fake news*, quem sabe ler uma reportagem é rei! Certo, sabemos que esse ditado é uma adaptação, mas essa ideia passa a existir e a adquirir significação a partir do momento em que a linguagem é articulada, pelo tradutor, pelo jornalista, de

forma a dar vida a um texto, a um fato noticioso. Essa é a proposta da tradução jornalística: revelar a linguagem que articula as notícias, trazer à tona o significado das escolhas lexicais, sintáticas, pragmáticas feitas pelo jornalista-tradutor e propor um novo olhar para as reportagens que recebemos (lemos) todos os dias.

Saber ler e compreender o noticiário, em especial os fatos que ultrapassam fronteiras e ganham dimensão internacional, amplia o alcance e o entendimento da realidade. Além disso, buscar o que a imprensa noticia sobre um mesmo fato comprova que as reportagens que lemos constituem apenas uma leitura e não a única possível para um mesmo acontecimento, segundo Zipser (2002). São essas leituras que nos permitem argumentar que esses caminhos constituem diferentes traduções e representam culturalmente um mesmo fato noticioso.

Nesse sentido, a interface coloca a linguagem como produto de um meio social e como um processo formador de sentidos que difere entre culturas. Em outras palavras, a transcodificação isenta, isto é, a transferência de sentidos estáveis, que correspondem a uma tradução literal, e a pretensa neutralidade jornalística não se sustentam. Sendo a linguagem uma manifestação cultural, o modo como a imprensa internacional noticia a testagem positiva do presidente para a covid-19 representa culturalmente a sociedade na qual a imprensa atua e se sustenta, gerando as diferentes traduções dadas para a notícia.

Outro ponto a ser considerado é a possibilidade de trabalhar com textos jornalísticos em sala de aula. Várias escolas têm seu próprio jornal institucional e, em sala, os alunos aprendem o gênero do texto jornalístico, suas características e funções. Os próprios alunos produzem o material publicado no jornal da escola e, nesse contexto, são confrontados com estilo e características específicas da redação do texto jornalístico, com a maneira de diagramar conteúdo para portais online e material impresso e também podem aprender a ler de fato o jornal, a entender a estrutura da notícia, a entender e identificar o que são *fake news*. As possibilidades são muitas e



atuais, além de que, como professores, podemos ainda identificar nesses alunos qualidades e talentos que podem ajudá-los a descobrir futuras profissões, como jornalistas, repórteres, redatores, tradutores e revisores.

O processo tradutório se coloca, portanto, como uma ferramenta a mais para auxiliar o professor a diversificar o processo de ensino-aprendizagem de LE. Nesse sentido, a tradução é vista como uma ferramenta pedagógica, um exercício que possibilita a reflexão sobre o uso e o significado das palavras em diferentes contextos e culturas. O exercício de comparação de estruturas entre línguas aguça, ainda, a percepção de como as línguas refletem o meio social no qual são empregadas. Assim, o aluno tem a oportunidade de aprender a ler “as entrelinhas”, saber quem escreveu o texto, para quem, porque e como, tornando-se um cidadão mais consciente da diversidade linguística e cultural, dentro da sua própria cultura e para além dela. Nesse sentido, a interface da tradução jornalística constitui meio de interação e conscientização sobre o papel do jornalista, do tradutor e do leitor em sociedade, em uma dinâmica que implica sair de si, olhar para o “outro” e, só então, olhar de volta para si mesmo.

## REFERÊNCIAS

CULLETON, José Guillermo. *Análise da tradução do espanhol para o português de textos jornalísticos na mídia impressa no Brasil*. 2005. 90 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) — Programa de Pós-Graduação em Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

ESSER, Frank. *Die Kraft hinter den Schlagzeilen: Englischer und deutscher Journalismus im Vergleich*. Freiburg; München: Verlag Karl Alber GmbH, 1998.

FRANZON, Erica. *Os valores-notícia em telejornais*. 2004. Monografia (Especialização) — III Curso de Especialização em Estudos de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Jornalismo e Ciências da Linguagem*. São Paulo: Hacker Editores, Edusp, 2000.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo*. 2ª ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

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

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility*. London/New York: Routledge, 1995.

VERMEER, Hans J. *Esboço de uma teoria da tradução*. Porto: Edições ASA, 1986.

WEININGER, Markus. *A Verbalklammer: estruturas verbais descontínuas em alemão*. 2000. 301 p. Tese (Doutorado em Linguística) — Programa de Pós-Graduação em Letras/Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

ZIPSER, Meta Elisabeth. *Do fato a reportagem: as diferenças de enfoque e a tradução como representação cultural*. 2002. 274 p. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) — Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

## WEBGRAFIA

ANUNCIAR. In DICIO, *Dicionário Online de Português*. Porto: 7 Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/anunciar/>. Acesso em: 14 dez. 2020.

COLETTA, Ricardo Della. Bolsonaro contrai coronavírus após minimizar pandemia. *Folha de S. Paulo*, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/07/bolsonaro-anuncia-que-contraiu-coronavirus.shtml>. Acesso em: 14 dez. 2020.

IGLESIAS, Simone Preissler; SIMS, Shannon. Bolsonaro Gets Covid After Downplaying Its Impact on Brazil. *Bloomberg*, 2020. Disponível em: [https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-07-07/brazil-s-president-tests-positive-for-coronavirus?sref=SvwPxqpB&sref=SCKvL4TY&utm\\_content=business&utm\\_source=twitter&utm\\_medium=social&cmpid=socialflow-twitter-business&utm\\_campaign=socialflow-organic](https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-07-07/brazil-s-president-tests-positive-for-coronavirus?sref=SvwPxqpB&sref=SCKvL4TY&utm_content=business&utm_source=twitter&utm_medium=social&cmpid=socialflow-twitter-business&utm_campaign=socialflow-organic). Acesso em: 14 dez. 2020.

Infectado com a covid-19, Bolsonaro reclama da quarentena: 'É horrível'. *UOL*, 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2020/07/13/infectado-com-a-covid-19-bolsonaro-reclama-da-quarentena-e-horrivel.htm>. Acesso em: 14 dez. 2020.

Le président brésilien, Jair Bolsonaro, annonce avoir été testé positif au covid-19. *Le Monde*, França, 2020. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/international/article/2020/07/07/le-president-bresilien-jair-bolsonaro-annonce-avoir-ete-teste-positif-au-covid-19\\_6045508\\_3210.html?utm\\_campaign=Lehuit&utm\\_medium=Social&utm\\_source=Twitter](https://www.lemonde.fr/international/article/2020/07/07/le-president-bresilien-jair-bolsonaro-annonce-avoir-ete-teste-positif-au-covid-19_6045508_3210.html?utm_campaign=Lehuit&utm_medium=Social&utm_source=Twitter). Acesso em: 14 dez. 2020.

Le président brésilien Jair Bolsonaro testé positif au covid-19. *Le Figaro*, França, 2020. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/flash-actu/le-president-bresilien-jair-bolsonaro-annonce-etre-contamine-par-le-coronavirus-20200707>. Acesso em: 14 dez. 2020.

LONDOÑO, Ernesto; ANDREONI, Manuela; CASADO, Letícia. President Bolsonaro of Brazil Tests Positive for Coronavirus. *The New York Times*, 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/07/07/world/americas/brazil-bolsonaro-coronavirus.html?smid=tw-nytimes&smtyp=cur>. Acesso em: 14 dez. 2020.

MARTINS, Humberto. Com COVID-19, Bolsonaro conta como se sente e volta a falar sobre cloroquina. *Estado de Minas*, 2020. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2020/07/13/interna\\_nacional,1166541/com-covid-19-bolsonaro-counta-como-se-sente-e-volta-a-falar-cloroquina.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2020/07/13/interna_nacional,1166541/com-covid-19-bolsonaro-counta-como-se-sente-e-volta-a-falar-cloroquina.shtml). Acesso em: 14 dez. 2020.

MAZUI, Guilherme. Bolsonaro anuncia resultado positivo de teste de covid-19 e diz que está 'perfeitamente bem'. *G1*, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/07/07/bolsonaro-diz-que-seu-exame-para-covid-19-deu-positivo.ghtml>. Acesso em: 14 dez. 2020.

MCCOY, Terrence. Brazil's Bolsonaro tests positive for coronavirus. *The Washington Post*, 2020. Disponível em: [https://www.washingtonpost.com/world/the\\_americas/coronavirus-brazil-bolsonaro-tests-positive/2020/07/07/5fa71548-c049-11ea-b4f6-cb39cd8940fb\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/world/the_americas/coronavirus-brazil-bolsonaro-tests-positive/2020/07/07/5fa71548-c049-11ea-b4f6-cb39cd8940fb_story.html). Acesso em: 14 dez. 2020.

NEJAMKIS, Guido. Jair Bolsonaro confirmó que tiene coronavirus, dijo que está "perfectamente bien" y volvió a subestimar la enfermedad. *Clarín*, 2020. Disponível em: [https://www.clarin.com/mundo/coronavirus-brasil-jair-bolsonaro-coronavirus\\_0\\_gOLTaQTnF.html](https://www.clarin.com/mundo/coronavirus-brasil-jair-bolsonaro-coronavirus_0_gOLTaQTnF.html). Acesso em: 14 dez. 2020.

Recebido em: 27/01/2021

Aceito em: 16/02/2021

## O PARATEXTO PREFACIAL DE TRADUÇÃO LITERÁRIA: O CASO DOS

### *HAMLETS* BRASILEIROS

### *THE PREFATORY PARATEXT OF LITERARY TRANSLATION: THE CASE OF THE BRAZILIAN HAMLETS*

Pedro Luís Sala Vieira<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo constitui uma reflexão crítica da função do paratexto prefacial do texto traduzido de quinze traduções da peça *Hamlet*, de William Shakespeare. Esta pesquisa parte do pressuposto de que paratextos de tradução contribuem para a compreensão de fenômenos relacionados ao texto traduzido e para a recepção de obras literárias em culturas diversas (BATCHELOR, 2018; TAHIR-GURÇAGLAR, 2002). Este estudo pretende, portanto, ampliar a discussão a respeito do discurso prefacial como objeto de pesquisa fundamental para o estudo de traduções.

Palavras-chave: paratextos; tradução; Hamlet.

**ABSTRACT:** This article is a critical reflection of the function of the prefatory paratext of the translated text of twelve Brazilian translations of *Hamlet* by William Shakespeare. This research is grounded on the assumption that the paratexts of translation contribute to understand the phenomena related to the translated text and the reception of literary works in diverse cultures (BATCHELOR, 2018; TAHIR-GURÇAGLAR, 2002). This study intends thus to broaden the discussion on the prefatory discourse as a crucial research object for the study of translations.

Keywords: paratexts; translation; Hamlet.

---

1 Doutorando, UFF.

## 1. INTRODUÇÃO

Na concepção de André Lefevere (1992), a tradução constitui um tipo de reescrita do texto-fonte na qual este incorpora a ideologia e a poética dominante do contexto imediato da nova cultura em que se inscreve. A partir desse princípio, é possível afirmar que cada tradução de uma mesma obra revela uma forma distinta de apresentar determinado texto literário ao leitor. Os paratextos, na condição de componentes textuais que apresentam a obra e asseguram sua presença no mundo (GENETTE, 1997), assumem um papel fundamental no contexto do texto traduzido, pois são responsáveis por construir a mediação do texto literário com a nova cultura receptora.

O presente artigo, com base na análise realizada em dissertação de Mestrado a respeito do tema (VIEIRA, 2018) e em diálogo com outras pesquisas que tratam da temática, reflete sobre a função do paratexto prefacial de tradução literária por meio da análise de doze traduções brasileiras de *Hamlet*<sup>2</sup>, de William Shakespeare. A denominação “paratexto prefacial” engloba neste artigo não apenas os prefácios propriamente ditos, mas também outros textos situados no entorno do livro, como introduções, posfácios e textos de orelha de livro e contracapa.

## 2. A PARATEXTUALIDADE DE TRADUÇÃO LITERÁRIA

Gérard Genette (1997), autor de *Paratexts: thresholds of interpretation*<sup>3</sup>, situa o paratexto como um fenômeno transtextual<sup>4</sup> que assegura a presença da obra no

---

2 Como o presente artigo aproveita o *corpus* e os resultados obtidos na pesquisa de Mestrado realizada em 2018, não foi incluída a tradução de Geraldo Carneiro publicada pela Maneira Advogados em 2019.

3 Título da tradução inglesa de *Seuils* (título original da obra em francês publicado em 1987).

mundo, influenciando a sua recepção e constituindo-se em uma zona fronteira entre o texto e o receptor. Essa definição atribui ao paratexto a função de estimular o leitor a usufruir a obra, destacando seus elementos positivos e justificando a sua relevância cultural. Essa característica contribui para que ele seja um espaço de promoção comercial do livro, delimitando o público-alvo e definindo o objetivo da publicação.

No texto traduzido, a função do paratexto no sistema receptor levanta diversas questões. Na concepção de Kathryn Batchelor (2018), autora de *Translation and Paratext*, o paratexto não compõe apenas espaço de introdução e/ou mediação, mas também intervenção e transformação, constituindo um espaço com potencial de modificar a recepção de determinado texto na cultura receptora. Şehnaz Tahir-Gürçaglar (2002), por exemplo, aponta que a análise de paratextos de tradução constitui uma forma de elencar conceitos e definições diferentes a respeito de tradução em determinado contexto cultural e histórico: “O estudo deste material pode nos prover pistas valiosas a respeito de como a tradução foi concebida e também das condições sob as quais as traduções foram produzidas e consumidas”<sup>5</sup> (TAHIR-GÜRÇAGLAR, 2002, p. 58-59, tradução minha). Nesse sentido, os paratextos podem constituir fontes sistemáticas de recriação das normas tradutórias.

Márcia Martins (2015) aplica essa reconstrução em seu artigo “A voz dos tradutores shakespearianos em seus paratextos”, no qual coteja o discurso dos tradutores nos elementos paratextuais a respeito do processo tradutório com o texto traduzido, buscando observar se as decisões e escolhas tradutórias correspondem àquilo que fora por eles proposto. Em pesquisa semelhante, Carmen Toledano Buendía (2013) caracteriza o paratexto como artifício para que a voz do tradutor seja ouvida,

---

4 Além da paratextualidade, Genette também aborda relações transtextuais de intertextualidade (relação entre textos), metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Para aprofundar-se no tema, consultar a obra *Paralimpsestes: la littérature au second degré*.

5 No original: “The study of such material may offer useful clues not only about how translation was defined, but also about the conditions under which translations were produced and consumed” (TAHIR-GÜRÇAGLAR, 2002, p. 58-59).

além de alegar que o estudo de notas de tradução e outros tipos de paratexto podem fornecer informações relevantes para a contextualização dos processos tradutórios e compreensão das normas e políticas vigentes na época da publicação da tradução.

Teresa Dias Carneiro (2014), ao discutir o prefácio de tradutor como gênero autônomo, argumenta que esse tem como objetivo realçar a importância do texto traduzido e da qualidade da obra, evocando um discurso modesto perante o texto “original”, cuja intenção e verdade são inalcançáveis pela tradução. Essa atitude “amplificadora” que enaltece o texto literário se conjuga a uma postura escusatória na qual o tradutor se refugia no manto da obra original para impedir possíveis críticas ao seu trabalho.

São diversos os ângulos pelos quais se pode analisar e discutir a função do paratexto prefacial na tradução literária. No caso do presente estudo, o foco reside no discurso construído no paratexto prefacial — doravante denominado *discurso prefacial* — das traduções brasileiras de *Hamlet* com o intuito de demonstrar como esses componentes abordaram o autor, a obra e a própria tradução sob uma perspectiva diacrônica.

### 3. AS TRADUÇÕES DE *HAMLET* NO BRASIL: UMA ANÁLISE DIACRÔNICA

A história das traduções da peça shakespeariana no Brasil se inicia com a publicação da primeira versão em forma integral da peça, traduzida pelo poeta e advogado Tristão da Cunha e publicada em 1933 pela Editora Schmidt, intitulada “A tragédia de *Hamleto*, Príncipe da Dinamarca” (SHAKESPEARE, 1933). Trata-se de uma das poucas obras que informa em sua folha de rosto o texto-fonte utilizado: *The Works of William Shakespeare*, editado por William Aldis Right e publicado pela Macmillan em Londres e Nova York em 1904. Tanto o prefácio quanto o texto traduzido foram redigidos em prosa seiscentista, revelando uma tentativa de adaptar a linguagem da

obra ao tempo de Shakespeare. O prefácio, de autoria de Cunha, se caracteriza pela exaltação à figura de Shakespeare, expressa nas palavras de louvor atribuídas ao bardo inglês como “gênio literário” e “excessivo como o sol”, situando o dramaturgo em um patamar inalcançável no panteão dos grandes escritores em virtude de sua “incomparável magia de expressão”.

O prefácio de Cunha também apresenta uma avaliação crítica de sua própria tradução, resumida na seguinte passagem: “Traduzi sem esquecer aquele aviso de Rivarol<sup>6</sup>, para quem muita vez é preciso sacrificar a palavra para não trair o espírito” (p. 06). Acrescenta também que a melhor tradução é aquela que mais se aproxima do original, o que revela uma visão tradicional de tradução, pois é preciso “sacrificar a palavra”, isto é, abster-se da fidelidade textual para transmitir a intencionalidade e a mensagem do autor, imbuídas da suposta verdade sobre a obra.

O caráter laudatório no discurso voltado a Shakespeare e sua obra também marca o breve paratexto prefacial da segunda tradução da peça, do poeta e tradutor paulista Oliveira Ribeiro Neto (SHAKESPEARE, 1960), publicada originalmente em 1948<sup>7</sup> pela editora paulista Martins Fontes. Essa versão apresenta apenas um breve texto introdutório na orelha do livro com caráter promocional e sem autoria definida. Nessa apresentação, Shakespeare é exaltado de forma genérica, sendo tratado como uma figura de caráter universal: “Até os regimes políticos respeitam Shakespeare, que é representado em todas as nações, seja qual for o seu regime ou ideologia” (s/p). O paratexto também chama a atenção para uma espécie de eternidade da obra shakespeariana, destacando que sua ampla aceitação no mundo político e literário garantem sua “perenidade” e “indestrutibilidade”, constituindo um “ponto de

---

6 Antoine de Rivarol (1753-1801) foi um escritor e polemista francês. No Brasil, a obra de Rivarol foi acolhida exatamente por Tristão da Cunha. Em *Coisas do Tempo* (1922), Cunha dedica o ensaio de introdução ao autor francês, intitulado *No Jardim de Rivarol* (CUNHA, Tristão da. *Obras de Tristão da Cunha*. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora; Brasília: INL, 1979, p. 28-56).

7 A edição utilizada no presente *corpus*, da mesma editora, é a reimpressão publicada em 1965, acompanhada das traduções de *Romeu e Julieta* e *Otelo*, do mesmo tradutor.



referência permanente”. Em suma, o breve paratexto de Ribeiro Neto se dedica a exaltar de forma acrítica a figura do autor, sem menção a outras questões relacionadas à obra ou à própria tradução.

A tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, publicada em 1955 pela Editora José Olympio (SHAKESPEARE, 1955), contém paratextos mais elaborados. Em uma apresentação extensa intitulada “Introdução”, de autoria do próprio tradutor, são tratados diversos aspectos do texto de Shakespeare e de sua biografia. Trata das fontes do enredo da peça, discutindo a origem do conto do príncipe dinamarquês na obra *Gesta Danorum*, compilado de contos antigos do erudito dinamarquês Saxo Grammaticus, e que teria chegado ao bardo por meio da adaptação francesa da história de François de Belleforest. No aspecto da tradução, limita-se a apresentar justificativas relacionadas ao uso da versão do texto-fonte e de questões concernentes à alternância entre o verso e a prosa na tradução.

Na tradução posterior, de Carlos Alberto Nunes, publicada originalmente pela Editora Melhoramentos, (SHAKESPEARE, 1956), assim como na versão de Silva Ramos (SHAKESPEARE, 1955), permanece a preocupação em prover informações da obra e do autor ao público. Na edição utilizada neste corpus, publicada pela Ediouro em ano indefinido, a sua tradução — intitulada *Hamleto, Príncipe da Dinamarca* — é acompanhada de suas traduções das outras tragédias shakespearianas. O primeiro paratexto, intitulado “Introdução ao Plano do Teatro de Shakespeare”, serve como introdução geral à obra, discutindo variados aspectos em torno da obra shakespeariana: a comparação entre a crítica shakespeariana romântica e a moderna, acusando esta de buscar reduzir o autor a uma análise objetiva “para reconduzi-la ao domínio estritamente humano” (NUNES, s/d, p. 04), e não poupa o discurso laudatório quando ressalta que “depois da leitura de tantos estudos igualmente proveitosos, sentimo-nos ainda mais amesquinados diante da grandeza do poeta” (p. 04).

Após tratar brevemente da biografia e da cronologia de sua obra, Nunes realça a relevância de traduzir Shakespeare para outras culturas, a ponto de sustentar que “não será exagero afirmar que o valor dessas literaturas se calcula pela maneira por que têm reagido com relação a Shakespeare” (NUNES, s/d, p. 08), acrescentando posteriormente que “a influência de Shakespeare sobre uma literatura independe da excelência da tradução. Basta que seja Shakespeare” (p. 09). Nunes argumenta que se manteve fiel ao texto em inglês ao optar pelo decassílabo heroico nas passagens em verso por considerar esta forma mais próxima do padrão poético shakespeariano, mantendo a uniformidade do estilo nas passagens em verso branco. Em relação à prosa, afirma que buscou “fazer justiça à opulência do original” (p. 10).

Os outros dois paratextos, sem autoria definida, assemelham-se em matéria de conteúdo: o primeiro consiste em uma introdução intitulada *Hamleto* que retoma elementos relacionados à obra como fontes históricas e a sinopse do enredo, além de prover breves reflexões críticas a respeito da peça e enaltecê-la como a “obra-prima de Shakespeare” (s/d, p. 543). O autor destaca a profundidade dos personagens, sem os quais a peça não passaria de uma “vasta carnificina sem interesse” (s/d, p. 543). O segundo texto é um breve ensaio intitulado “Prefácio”, que retoma algumas informações contidas no prefácio anterior, novamente trazendo ênfase aos personagens cujas características únicas e peculiares moldam a relevância artístico-literária da peça.

Em 1968, a Editora Agir publica a tradução da professora e escritora Anna Amélia Carneiro de Mendonça, reeditada posteriormente em 1995 pela Nova Fronteira (SHAKESPEARE, 1995). Essa reedição apresenta dois prefácios, ambos escritos pela filha da tradutora, Bárbara Heliadora, crítica e especialista de grande notoriedade da obra shakespeariana. No primeiro, correspondente à edição da Agir, Heliadora conta que pediu à mãe que traduzisse a peça para uma série de aulas que ministraria na época para a Conservatório Nacional de Teatro, pois necessitava de

“uma tradução para o teatro, em que atores e diretores pudessem sentir o fluxo da ação” (HELIODORA, 1995, p. 07).

Nesse prefácio, Heliadora também comenta que a linguagem shakespeariana, popular e acessível ao público elisabetano, refletia a modernidade que se expandia de forma contemporânea ao dramaturgo, e discorre a respeito das características elementares da dramaturgia elisabetana, destacando a união dos traços do teatro medieval, dominado pelas histórias associadas à moral humana, com elementos do Renascimento, como a busca de autoconhecimento pelo indivíduo. Ao final desse prefácio, Heliadora engrandece a peça como a “mais fascinante” para atores e diretores, e um símbolo da evolução do homem diante das tarefas que lhe são impostas.

No prefácio posterior, Heliadora apresenta um discurso mais objetivo e igualmente didático, tratando essencialmente da biografia do autor, da história da publicação da peça, da origem do enredo e das diferenças entre as versões. Conclui esse texto com a seguinte afirmação a respeito das possibilidades de leitura da obra: “É privilégio do leitor fazer a sua própria montagem imaginária e refazê-la, alterá-la, aprimorá-la, segundo as descobertas que irá fazendo a cada nova leitura desse texto inesgotável” (HELIODORA, 1995, p. 23).

Um ano depois da publicação dessa tradução, a Editora José Aguilar publica a obra completa de Shakespeare traduzida em forma de parceria por Fernando Carlos de Cunha Medeiros e Oscar Mendes<sup>8</sup> (SHAKESPEARE, 1988). A edição analisada é uma reimpressão de 1988 e conta com quatro paratextos prefaciais. O primeiro é a nota editorial assinada por José Aguilar que se encarrega sumariamente de apresentar os tradutores, destacando também que o objetivo da editoria consistiu em alcançar “uma tradução mais fiel possível ao texto do autor” (AGUILAR, 1988, p. 12).

---

<sup>8</sup> De acordo com Márcia Martins (1999), embora essa informação não esteja explícita na edição analisada, Cunha Medeiros ficou encarregado de verter as passagens em prosa enquanto Oscar Mendes traduziu as canções.

O prefácio seguinte, intitulado “Shakespeare”, é de autoria de C. J. Sisson, reconhecido crítico britânico da obra shakespeariana, e traduzido por Cunha Medeiros. É o primeiro paratexto assinado por um especialista na obra shakespeariana presente em uma tradução da peça. A presença de um texto crítico indica uma preocupação com o leitor que pretende se informar sobre o autor em um panorama mais crítico e intelectual, sem limitar-se a tratar genericamente de aspectos biográficos ou elementos do enredo. Entre outras questões, Sisson trata da era elisabetana e do desenvolvimento do pensamento shakespeariano no decorrer dos séculos.

O paratexto seguinte, intitulado “A vida de Shakespeare na vida do seu tempo”, de autoria de Oscar Mendes, apresenta brevemente o contexto histórico vivido pelo dramaturgo, destacando que o avanço socioeconômico que se desenhava na Inglaterra daquela época ecoa em toda a obra shakespeariana: “Na sua obra, lida com a necessária atenção, descobre-se o retrato, a descrição, a paisagem humana, da Inglaterra elisabetana [...]” (MENDES, 1988, p. 46).

Antes da seção dedicada às tragédias, somos apresentados a uma nota introdutória, também de autoria de Oscar Mendes, que ressalta a relevância das tragédias para o cânone shakespeariano, além de discutir aspectos inerentes a esse gênero. *Hamlet* é caracterizado como a “tragédia da dúvida”, pois o homem se tortura para justificar em sua consciência seus atos e omissões. Quanto a Shakespeare, exalta seu gênio criador por insuflar vida a seus personagens a ponto de conferir a eles imortalidade. Por fim, cada peça do volume possui um paratexto prefacial que consiste de duas subseções intituladas, respectivamente, de “Sinopse” e “Dados Históricos”: a primeira apresenta uma breve descrição do enredo da peça, enquanto a segunda traz aspectos biográficos e históricos relacionados à obra e ao autor.

Depois de um hiato de quinze anos, é publicada a tradução de Geraldo de Carvalho Silos, pela Editora JB (SHAKESPEARE, 1984). Nessa versão, todos os

paratextos prefaciais são de autoria do tradutor. O primeiro, intitulado “Prefácio”, constitui um breve relato sobre o processo tradutório, descrevendo detalhes como os cinco anos de pesquisa na Biblioteca Nacional do Canadá. No segundo paratexto, intitulado “Introdução”, Silos recapitula diversos aspectos relacionados à obra e ao autor já assinalados por paratextos anteriores, como as fontes do enredo, o “Ur-Hamlet”, as diferentes versões da peça e o contexto histórico de sua produção. Entre todos os elementos trazidos por Silos neste extenso paratexto, podemos destacar o fato de ele mencionar o uso do *Oxford English Dictionary* para “decifrar” o que o próprio denomina “inglês elisabetano” de Shakespeare, linguagem por ele caracterizada pela indisciplina e extrema flexibilidade. Destaca a relevância de ler a peça de acordo com o seu tempo para “entender com clareza o que o público elisabetano — formado mais pelo povo do que pela classe alta — ouvia dos personagens” (SILOS, 1984, p. XXV).

Silos dedica uma seção do paratexto para tratar do tema da tradução, limitando-se a afirmar que, diante das escolhas que o trabalho lhe impõe, “o tradutor por necessidade transforma-se em crítico, tomando partido pela escolha que insira a decodificação no que ele pensa não só da palavra, da frase, mas de toda a peça” (SILOS, 1984, p. XXVI). Na seção intitulada “Notas”, no posfácio, Silos argumenta que o tradutor de Shakespeare se depara com dilemas interpretativos e ambíguos em virtude dos variados sentidos atribuídos a seus textos por especialistas norte-americanos e ingleses, concluindo que o tradutor deve manter-se na incerteza e buscar reproduzir o sentido vertical do texto. No resumo biográfico, detalha aspectos da vida de Shakespeare ainda não tratados em outros paratextos, como a origem familiar dos pais, hipóteses sobre a sua instrução acadêmica na infância e juventude, a inspiração na morte de Katherine Hamlet no rio Avon para escrever a cena da Ofélia, o casamento de Shakespeare com Anne Hathaway, o nascimento de sua filha Susanna e de seus filhos gêmeos e a morte prematura de seu filho Hamnet.

Em 1988, a L&PM publica a tradução de Millôr Fernandes. A versão de Fernandes apresenta um número reduzido de paratextos prefaciais, que se caracterizam pelo caráter breve e objetivo. O prefácio, intitulado “William Shakespeare (1564-1616)”, fornece informações biográficas sobre o autor, o panorama histórico de suas peças, uma breve contextualização histórica de sua época e comenta sobre características estruturais do teatro elisabetano que permitiam uma proximidade física dos atores com o público. Na conclusão, o autor é enaltecido como um dos maiores autores de todos os tempos em virtude da grandeza poética de sua linguagem, da profundidade filosófica de suas obras e da complexa caracterização dos personagens. Na contracapa, um breve texto editorial define a peça como uma obra que trata da condição humana e compõe uma dimensão trágica. Por fim, elogia a tradução de Millôr Fernandes, destacando seu posicionamento crítico em relação ao eruditismo presente em traduções anteriores que prejudicaria o caráter dramático do texto e a sua compreensão na língua de chegada.

A tradução posterior, de Mario Fondelli, publicada pela Newton Compton Brasil (SHAKESPEARE, 1996) apresenta apenas um breve paratexto prefacial intitulado “Nota bibliográfica”, que trata principalmente da publicação do *First Folio* de 1623 e da despreocupação de Shakespeare em publicar as suas peças, tarefa empreendida postumamente por seus colegas Heminges e Condell. Traça um panorama histórico do cânone dramático shakespeariano, trazendo breves comentários sobre a estrutura de seus trabalhos poéticos: os dois poemas narrativos — *The Rape of Lucrece* e *Venus and Adonis* — e seus 154 sonetos. Na conclusão, fornece informações bibliográficas da crítica shakespeariana. Na contracapa, um texto editorial sem indicação de autoria promove a obra e o autor. Caracteriza a peça *Hamlet* como “um dos êxitos mais felizes do extraordinário talento de Shakespeare” e define a personagem Amleto (conforme grafia do próprio texto) como uma figura de dois períodos históricos distintos, em “sua enigmática porém grande eloqüente inação [sic]” e “um homem eternamente em luta

com as antinomias da moral e com a necessidade de escolher a cada dia o seu próprio modo de agir” (1997, quarta capa). Ao fim da nota, apresenta uma minibiografia do bardo.

A tradução seguinte, de Elvio Funck, volta a conferir um papel preponderante ao paratexto prefacial. Professor de Literatura Inglesa da Unisinos, no Rio Grande do Sul, a sua versão foi originalmente publicada pela editora da universidade em 2003 (a edição do presente corpus é uma reimpressão de 2005) e se destaca por sua proposta de tradução interlinear, onde o texto em inglês é seguido por sua versão em português. No paratexto prefacial intitulado *Introdução*, Funck define Shakespeare como “profundo conhecedor da natureza humana”, cujas considerações escapam ao “leitor comum” (FUNCK, 2005, p. 07). Denomina traduções anteriores como “narrativa linear e superficial do enredo” (FUNCK, 2005, p. 07) e define a sua tradução como uma “tentativa de dar aos leitores de *Hamlet* a oportunidade de ler esta obra-prima da literatura universal com um pouco mais de profundidade” (FUNCK, 2005, p. 07), destacando que a decisão de publicar uma tradução interlinear teve o objetivo de agradar aqueles que apreciam comparar as duas versões.

Funck salienta que o objetivo original de sua tradução — segundo o próprio, uma tradução “pragmática e sem pretensões poéticas”, após declarar que apenas um poeta pode traduzir outro poeta — era fornecer um texto de leitura mais fluida a seus alunos de graduação, tratando as notas explicativas como essenciais para a compreensão de determinadas passagens da peça. Nesse sentido, o tradutor distingue leitores que apenas se interessam pelo enredo dos “verdadeiros leitores”, que seriam aqueles de fato interessados na obra e, portanto, devem buscar um amparo crítico e histórico para acompanhar a leitura. Em relação à tradução, Funck se limita a justificar determinadas decisões tradutórias na subseção *Questões gramaticais*, explicando aspectos relacionados à correspondência linguística no português dos pronomes *thou*, *thee* e *thy*, de uso comum na linguagem oral na época de Shakespeare.

Em 2010, a Editora Hedra publica a tradução de José Roberto O'Shea (SHAKESPEARE, 2010), professor da Universidade Federal de Santa Catarina. A versão de O'Shea constitui a tradução do Primeiro In-Quarto da peça, publicada em 1603. O paratexto inicial consiste em um texto de introdução dividido em três blocos, começando com um resumo biográfico de Shakespeare de tom laudatório, realçando a profundidade dos seus personagens, responsáveis por descrever a condição humana que garantiu a universalidade de suas obras. A segunda parte aponta que a diferença entre as três versões reside na extensão, estrutura, caracterização, nos nomes das personagens e nas rubricas, alegando que todas essas diferenças devem ser vistas como resultado de “impulsos criativos que visam à construção de textos dramáticos com funções específicas” (O'SHEA, 2010, p. 05). O último bloco apresenta um resumo biográfico do tradutor, destacando a sua trajetória acadêmica e os seus interesses de pesquisa.

O segundo paratexto prefacial, intitulado “Introdução”, de autoria do próprio tradutor, trata de características peculiares dessa versão da peça. O'Shea destaca que ela contém mais ação do que introspecção, constituindo uma versão resumida de uma peça extensa com qualidades dramáticas que superam as versões mais conhecidas. Traça um panorama histórico das performances desta versão no Brasil e no mundo, ressaltando que se trata de uma obra mais teatral que literária devido às suas qualidades dramáticas. Lança, por fim, uma proposta a diretores teatrais do país: “Nesse particular, já é hora de os contextos lusófonos serem contemplados com traduções e encenações do Hamlet de 1603, mais curto e enxuto” (O'SHEA, 2010, p. 31).

A tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2015), professor da Universidade Federal de Santa Maria, completa o corpus desta análise. Publicada pela Companhia das Letras em 2015 e premiada pelo Jabuti no mesmo ano, o paratexto da versão de Pereira apresenta elementos em comum com traduções anteriores, como



discussão das fontes do enredo e as diferentes versões da peça, mas também traz informações novas de base biográfica e bibliográfica ao longo dos quatro paratextos prefaciais que se encontram no seu conjunto.

No primeiro texto, intitulado “Introdução”, Pereira realça que Shakespeare desvia o tema de vingança diante da hesitação do protagonista em agir, embora a temática ainda permeie todo o enredo. Realça a cisão histórica que representa o contraste temporal entre o Rei Hamlet e o Príncipe Hamlet: “[...] o pai encarna o mundo arcaico, baseado no costume e na palavra, não penetrado pelo humanismo e sua sutil visão de mundo na qual a consciência do filho parece habitar” (PEREIRA, 2015, p. 16). Este paratexto é seguido pelo ensaio “Hamlet e seus problemas”, de T. S. Eliot, traduzido pelo próprio Pereira, no qual Eliot classifica a peça como um fracasso artístico por conta da “ausência de um equivalente objetivo aos sentimentos do personagem de *Hamlet*” (ELIOT, 2015, p. 38), deficiência também apontada pelo poeta norte-americano nos sonetos do Bardo. Pereira dedica um espaço breve para comentar a respeito da tradução na “Nota sobre a tradução”, ecoando as ideias de Haroldo de Campos sobre tradução de poesia, para quem essa constitui um “canto paralelo” que abarcaria outras vozes além da dita “original”. Justifica o uso do verso dodecassílabo como correspondente ao pentâmetro iâmbico, buscando evitar uma “ritmação excessivamente audível”: “O alexandrino presta-se perfeitamente às formas conversacionais, reflexivas e disruptivas” (PEREIRA, 2015, p. 47).

As traduções da obra, portanto, além de apresentar diferentes propostas interpretativas da peça shakespeariana, contêm diferentes formas de apresentar a obra e o autor, selecionando determinados assuntos e excluindo outros, além de conter variações em suas temáticas. Os paratextos, assim como o texto literário, se originam em determinado contexto socio-histórico, contendo um discurso — ou *discursos* — que remete a enunciados que adentram uma corrente histórica e são moldados por suas condições de produção (BRANDÃO, 2015). Esse discurso,

denominado *discurso prefacial*, forma temas e padrões que refletem a recepção histórica da figura shakespeariana pela cultura receptora.

#### 4. O DISCURSO PREFACIAL: TEMAS E PADRÕES PREDOMINANTES

A análise evidencia o propósito introdutório do paratexto prefacial, privilegiando a apresentação da obra e do autor por meio de determinados padrões temáticos: biografia do autor e seu contexto histórico; a origem da obra, principalmente no que tange ao seu enredo; comentários críticos a respeito da peça, seja para tratar das diferentes versões, seja para caracterizar a trama e os personagens. Todos esses temas são tratados ora de forma mais breve, ora de forma mais aprofundada e específica, repetindo informações já presentes em outros prefácios, mas também reformulando ou trazendo elementos novos.

O discurso prefacial com fins introdutórios também pode conter o caráter laudatório mencionado no início deste artigo, tendo como propósito enaltecer tanto as qualidades da obra quanto a figura do escritor. Esses discursos podem ser alimentados por vozes críticas, seja do próprio tradutor, seja de outros autores e estudiosos da obra. No caso da tradução de Cunha Medeiros e Mendes, temos um texto crítico de Sisson. Pereira, por sua vez, trouxe a visão de Eliot como uma espécie de contraponto à visão enaltecida da obra e do autor. O caráter laudatório começa a diminuir a partir do paratexto de Heliadora que, na posição de estudiosa e crítica da obra, inicia a desconstrução paulatina da imagem monumental do autor que se desdobra em um discurso mais crítico e objetivo no decorrer do tempo, observado principalmente nas traduções mais recentes.

O tema da tradução, por sua vez, ganha mais espaço e profundidade ao longo dos anos. Antes atrelado a uma visão tradicional que apregoa a necessidade de a tradução alcançar o “sentido” do texto original, como no caso dos paratextos de Cunha e Nunes,

essa concepção se modifica nas versões posteriores. Heliodora, no prefácio da tradução de Mendonça, preocupa-se mais com a linguagem dramática do que com a necessidade de reproduzir a originalidade de Shakespeare na língua-alvo. Silos, por sua vez, associa a sua tradução a uma tarefa de pesquisa e a um trabalho crítico, alertando, mais de uma vez, quanto às dificuldades que o texto shakespeariano impõe. Na tradução de Fernandes, o discurso se contrapõe à linguagem erudita comumente associada ao bardo. A tradução de Funck associa a tradução a um modo didático de apresentar Shakespeare a um público não especializado, enquanto Pereira realça o caráter polifônico da tradução de poesia.

Quando tratam do tema da tradução, notam-se dois padrões nos paratextos prefaciais. O primeiro, nos termos do presente estudo, se denomina “ideologia de tradução”, em que o autor do paratexto evidencia a sua própria visão de tradução. Os exemplos dos paratextos das traduções de Mendonça, Silos, Fernandes e Funck denotam esse padrão: Heliodora deixa clara a necessidade de traduzir o texto shakespeariano tendo em mente a performance teatral; Silos relaciona a tradução ao estudo crítico e aprofundado da obra como um modo de alcançar a sua verdade; o paratexto da tradução de Fernandes enfatiza a importância do uso coloquial do português para exprimir a linguagem shakespeariana e alcançar um público na mesma amplitude que Shakespeare no seu tempo; Funck critica traduções de *Hamlet* que se assemelham a uma leitura superficial do enredo, conferindo importância às notas explicativas para mediar a leitura para compreensão do receptor ou mesmo do “verdadeiro leitor”. Podemos também citar a tradução de Cunha, cujo uso do português seiscentista evidencia a sua posição de que a tradução deve reproduzir a linguagem da época da publicação da obra.

A outra face da abordagem tradutória nos paratextos diz respeito à discussão sobre as estratégias tradutórias e/ou o juízo que o prefácio cria a respeito do texto traduzido, assemelhando-se a uma análise crítica da própria tradução. Esse padrão

denomina-se, nos termos deste estudo, “discurso sobre a tradução”. Trata-se de uma abordagem mais concreta e descritiva em que se enumera e discute aspectos e características relacionados à própria tradução. Cunha oferece indícios desse padrão em seu prefácio, mas Silva Ramos é o primeiro a se dirigir ao leitor a respeito de decisões tradutórias de relevância. Nunes também comenta seu processo, embora não entre em detalhes. Silos, conforme observado na análise apresentada, é o primeiro a discutir o seu processo tradutório de forma mais aprofundada, fornecendo detalhes de sua experiência de pesquisa e como os resultados obtidos influenciaram o produto final. As traduções mais recentes, principalmente as três últimas que compõem o *corpus* desse estudo, tratam a questão da tradução com mais naturalidade, embora a reflexão em relação ao processo estejam presentes nas notas explicativas.

O paratexto prefacial de tradução literária, com base nos temas principais destacados acima, cumpre duas funções primordiais: apresentar a obra à cultura receptora, seja introduzindo elementos relacionados à obra e ao autor, seja mediando a relação com o leitor por meio da indução da recepção da obra — muitas vezes com fins promocionais; e discutir aspectos de tradução, no qual se apresenta uma posição teórica sobre o tema e/ou se trata de questões práticas relacionadas ao processo tradutório.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O panorama apresentado aponta que os enunciados paratextuais se modificam no decorrer dos anos, indicando uma evolução discursiva do paratexto prefacial que se alinha às mudanças no contexto sócio-histórico. A necessidade de apresentar a obra literária permanece latente no decorrer dos anos, alternando apenas os temas e a constituição do discurso. Quanto ao outro tema predominante, a análise indica a

evolução de determinada visão sobre a prática em questão, adquirindo espaço nos paratextos e apresentando uma discussão mais sofisticada sobre o tema.

O estudo do discurso no paratexto prefacial de tradução literária ainda pode trazer muitas contribuições aos estudos da tradução literária e da recepção de obras na cultura-alvo. O foco no paratexto de tradução permite uma compreensão mais aprofundada dos aspectos que influenciam o texto traduzido e a sua relação com a cultura receptora. É fundamental, portanto, que haja desdobramentos relevantes acerca da compreensão dos discursos construídos nos paratextos e sua relação com a recepção da obra em diferentes momentos da história.

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, José. *Nota Editorial*. In: SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Vol. I. “Tragédias”. Nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988. p. 11-12.

BATCHELOR, Kathryn. *Translation and Paratexts*. New York: Routledge, 2018.

BRANDÃO, Helena Nagamine. “Enunciação e construção do sentido.” In FIGARO, R. (Org.) *Comunicação e Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 09-18.

BUENDÍA, Carmen Toledano. “Listening to the voice of the translator: A description of translator’s notes as paratextual elements.” In *The International Journal for Translation and Interpreting Research*, v. 4, n. 2, p. 149-162, 2013.

CARNEIRO, Teresa Dias. *Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: o caso das traduções das obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX*. 398 f. (Tese). Doutorado em Letras — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014. Mimeo.

CUNHA, Tristão da. *Prefácio do Tradutor*. In SHAKESPEARE, William. *A Tragédia de Hamleto*, Príncipe da Dinamarca. Trad. do Inglês segundo o texto de Cambridge por Tristão da Cunha. Rio de Janeiro: Schmidt Editora, 1933. p. 05-07.

\_\_\_\_\_. *Obras de Tristão da Cunha*. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora; Brasília: INL, 1979, p. 28-56.

ELIOT, T. S. *Hamlet e seus problemas*. In SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad., introd. e notas Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2015. p. 33-39.

FUNCK, Elvio. *Introdução*. In SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. interlinear e notas de Elvio Funck. São Leopoldo: Unisinos, 2005. p. 07-11.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HELIODORA, Bárbara. *Introdução à Primeira Edição de Hamlet*. In SHAKESPEARE, William. *Hamlet; Macbeth*. Trad. de *Hamlet* por Anna Amélia Carneiro de Mendonça; Trad. de *Macbeth* por Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 07-17.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Segunda Edição de Hamlet*. In SHAKESPEARE, William. *Hamlet e Macbeth*. Trad. de *Hamlet* por Anna Amélia Carneiro de Mendonça; Trad. de *Macbeth* por Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 19-23.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge: New York, 1992.

MARTINS, Márcia Amaral Peixoto. *A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros*. 311 f. (Tese). Doutorado em Comunicação e Semiótica — PUC/São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. “A voz dos tradutores shakespearianos em seus paratextos.” *TradTerm*, São Paulo, v. 26, p. 87-120, dez-2015.

MENDES, Oscar. *A vida de Shakespeare na vida do seu tempo*. In SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Vol. I. “Tragédias”. Nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988. p. 45-48.

O’SHEA, José Roberto. *Introdução*. In SHAKESPEARE, William. *O primeiro Hamlet: In-quarto de 1603*. Org. e trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Hedra, 2010. p. 9-40.

NUNES, Carlos Alberto. *Introdução Geral e Plano de Publicação do Teatro Completo*. In SHAKESPEARE, William. *O Teatro Completo de Shakespeare: Tragédias*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 04-10.

PEREIRA, Lawrence Flores. *Introdução*. In SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad., introd. e notas Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2015. p. 07-32.

\_\_\_\_\_. *Nota sobre a tradução*. In SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad., introd. e notas Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2015. p. 43-48.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Introdução*. In SHAKESPEARE, William. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Trad., em forma paralela ao original, por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1955. p. 11-30.

SHAKESPEARE, William. *Cimbelino, Péricles e Hamleto*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Completo de Shakespeare: Tragédias*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

\_\_\_\_\_. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Trad., em forma paralela ao original, por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1955.

\_\_\_\_\_. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil, 1996.

\_\_\_\_\_. *Hamlet e Macbeth*. Trad. de *Hamlet* por Anna Amélia Carneiro de Mendonça; Trad. de *Macbeth* por Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. Trad., introd. e notas Geraldo de Carvalho Silos. Rio de Janeiro: Editora JB, 1984.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 1988.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. Trad. interlinear e notas de Elvio Funck. São Leopoldo: Unisinos, 2005.

\_\_\_\_\_. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad., introd. e notas Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Vol. 1. "Tragédias". Nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

\_\_\_\_\_. *O primeiro Hamlet: In-quarto de 1603*. Org. e trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

\_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, Príncipe da Dinamarca; Otelo, o Mouro de Veneza*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

\_\_\_\_\_. *A Tragédia de Hamleto, Príncipe da Dinamarca*. A Tragédia de Hamleto, Príncipe da Dinamarca. Trad. do Inglês segundo o texto de Cambridge por Tristão da Cunha. Rio de Janeiro: Schmidt Editora, 1933.

\_\_\_\_\_. *Tragédias de Shakespeare: Romeu e Julieta, Hamlet e Macbeth*. Trad. Oliveira Ribeiro Neto. São Paulo: Martins Editora, 1960.

SILOS, Geraldo de Carvalho. *Introdução*. In SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad., introd. e notas de Geraldo de Carvalho Silos. Rio de Janeiro: Editora JB, 1984. p. XV-XXXIII.

TAHIR-GÜRÇAGLAR, Şehnaz. "What texts don't tell: the uses of paratexts in translation research." In Hermans, T. (Ed.). *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Manchester: St. Jerome, 2002. p. 44-60.

VIEIRA, Pedro. *As traduções de Hamlet no Brasil: um estudo diacrônico dos paratextos*. 124 f. (Dissertação) Mestrado em Linguística Aplicada. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

Recebido em: 05/03/2021

Aceito em: 19/04/2021



# O CAÇADOR DE PIPAS COMO ROMANCE MULTILÍNGUE: OBSERVAÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO BRASILEIRA

## THE KITE RUNNER AS A MULTILINGUAL NOVEL: OBSERVATIONS ON THE BRAZILIAN TRANSLATION

Julia Pinhero Judice Menezes<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente estudo tem como objetivo central analisar as palavras estrangeiras mantidas na tradução brasileira do *best-seller* *The Kite Runner* (2003), de Khaled Hosseini, publicado no Brasil como *O Caçador de Pipas* (2005). Ao verificar o possível significado dessas palavras no contexto em que aparecem e a quantidade de línguas citadas, parte-se da hipótese de que os estrangeirismos podem não familiarizar o leitor com a cultura afegã, mas confundi-lo, reforçando a impressão do Oriente Médio como um lugar exótico.

Palavras-chave: *O Caçador de Pipas*; tradução brasileira; estrangeirismos.

**ABSTRACT:** This study analyzes foreign words kept in the Brazilian translation of the bestseller *The Kite Runner* (2003), by Khaled Hosseini, published in Brazil as *O Caçador de Pipas* (2005). By searching the meaning of the words in context, besides the number of languages cited, this analysis assumes the hypothesis that their presence may not familiarize readers with the Afghan culture, but rather confuse them, reinforcing the impression of the Middle East as an exotic place.

Keywords: *The Kite Runner*; Brazilian translation; foreign words.

### 1. APRESENTAÇÃO

O romance *O Caçador de Pipas*, do afegão-estadunidense Khaled Hosseini, foi publicado nos Estados Unidos em 2003 e lançado no Brasil pela editora Nova Fronteira em 2005, com tradução de Maria Helena Rouanet. Livro de estreia do autor,

---

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

retrata questões étnicas, raciais e religiosas no Afeganistão da década de 1970 e seus impactos futuros na vida de dois amigos. Alcançou grande sucesso comercial, com oito milhões de exemplares vendidos no mundo e um milhão apenas no Brasil (GONÇALVES FILHO, 2014, s/p). Em 2007, foi adaptado para o cinema e, em 2011, adaptado para um romance gráfico.

O livro narra a história de Amir e, em segundo plano, de Hassan. Amir é um garoto *pashtun*, vindo de uma família de classe alta, que abriga o empregado Ali e seu filho Hassan, ambos *hazaras*. Amir e Hassan são amigos e brincam empinando pipas nas ruas de Cabul. Entretanto, um evento catastrófico os separa; Hassan é violentado e Amir, sem reação, não ajuda o amigo. O romance inicia-se com Amir recebendo a ligação do velho amigo, que representa uma chance de redenção e de perdão. Ao longo da história, percorremos a ocupação soviética, a tomada do Talibã e, mais tarde, a chegada das forças estadunidenses. Há um panorama do Afeganistão nesses três períodos, passando por diversos conflitos étnico-políticos na região. Comenta Beatriz Velloso:

A estreia de Khaled Hosseini tem vários méritos. A trama é boa, bem conduzida, tocante. As descrições da cultura, das tradições e da vida no Afeganistão são extremamente interessantes — carregam o leitor para o cotidiano de um país que, apesar de estar sempre no noticiário, é um mistério para a maioria. “Quase não existem romances passados no Afeganistão”, diz o autor. “Por isso fiquei feliz com o sucesso.” (VELLOSO, 2005, s/p).

A curiosidade a respeito de uma região pouco conhecida no mundo — ou conhecida somente pela guerra tal qual retratada na mídia — parece ter sido uma das razões principais para o sucesso comercial de *O Caçador de Pipas*, que colocou o Afeganistão em lugar de destaque na literatura de massa contemporânea (SIMÕES, 2006, s/p). Até que ponto, porém, uma obra de ficção como essa permite que o leitor entre em contato com uma cultura distante é uma questão controversa. A visão transmitida pode ser parcial demais, como argumenta, ainda, Velloso:

Mas há um problema: em várias passagens Hosseini parece ter uma visão demasiado benevolente dos Estados Unidos. Ao imaginar como seria a vida do personagem Hassan caso ele também tivesse imigrado, o protagonista Amir diz que o amigo estaria vivendo num “país onde ninguém se importa com o fato de ele ser um hazara”. Difícil acreditar que um afegão será visto com tamanha tolerância pelos americanos, antes ou depois do 11 de setembro. Mas essa discussão não existe em *O Caçador de Pipas*. (VELLOSO, 2005, s/p).

Para entender o porquê dessa possível “visão demasiado benevolente” para com os Estados Unidos, é preciso saber um pouco sobre a trajetória do autor, que se inspirou em sua infância ao escrever o romance. De acordo com The Khaled Hosseini Foundation (2007), o autor nasceu em 1965, em Cabul. Em 1970, mudou-se para o Irã, quando seu pai foi transferido para a embaixada afegã em Teerã. Após um breve retorno a Cabul, a família transferiu-se, então, para a França e depois para os Estados Unidos, onde conseguiu asilo. Hosseini só voltaria ao Afeganistão em 2003, ano de lançamento de *O Caçador de Pipas*, aos 38 anos. Essa trajetória é importante para a abordagem da obra, porque possui traços autobiográficos — como é explicado no prefácio para a edição do 10º aniversário da obra em língua inglesa (HOSSEINI, 2013). Pode-se inferir, a partir disso, uma visão bastante pessoal e até mesmo estrangeira a respeito da cultura afegã por parte do autor, já que ele passou a maior parte de sua vida no exterior. Também se pode entender o romance como uma autoficção, já que estabelece um pacto ambíguo com o leitor; ao mesmo tempo em que não se assume como autobiografia, também não se separa do autor (FAEDRICH, 2015, p. 47). A seguir, segue exemplo dessa visão em um diálogo entre Hassan e Rahim Khan — seu velho amigo, no qual Rahim encontra-se com uma doença terminal e fala a Hassan sobre as características que os diferem e o motivo pelo qual se recusa a ser ajudado:

Pelo que vejo, os Estados Unidos infundiram em você o otimismo que fez deles um grande país. Isso é ótimo. Nós, os afegãos, somos um povo melancólico, não somos? Quase sempre ficamos chafurdando em *ghamkhori* e autopiedade. Damo-

nos por vencidos diante das perdas, do sofrimento; aceitamos tudo isso como um fato da vida ou chegamos até a considerá-lo necessário. (HOSSEINI, 2005, p. 203).

O ponto de vista expresso por Hosseini gera controvérsia porque são poucas as oportunidades de o leitor ocidental — e leitor brasileiro, especificamente — conhecer a cultura afegã. A ideia que se tem do dito “Oriente”, ou “Oriente Médio”, costuma ser distorcida e/ou fantasiosa, como descrito por Edward Said (1990, p. 13) ao comentar como aquela região habitava o imaginário europeu na década de 1970: “O Oriente era quase uma invenção europeia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis”. A expectativa de exotismo e de uma visão “em primeira mão” de uma terra distante são atrativos para o leitor, mas que pode ser frustrada por uma visão excessivamente americanizada, como apontou Velloso (2005), ou, além disso, por um gênero bastante formulático, que Walnice Galvão (2010, p. 75) chama de “romance étnico”, sobre o qual comenta: “Estes autores escrevem na língua do conquistador, e não nas deles mesmos”.

De fato, *O Caçador de Pipas* foi majoritariamente escrito em língua inglesa, embora apresente dezenas de palavras estrangeiras entremeadas ao longo do texto. Foi a presença dessas palavras estrangeiras na tradução brasileira — pois elas foram mantidas — que motivou a presente pesquisa, partindo da simples curiosidade: “A que língua pertencem essas palavras? A uma língua afegã? Se sim, qual?”. Esse foi o passo inicial para um levantamento de todos os vocábulos estrangeiros no texto brasileiro e no texto de partida, em inglês, para checar se os estrangeirismos haviam sido mesmo mantidos. A partir daí, o trabalho desdobrou-se em novas fases, das quais emergiram as hipóteses de que (1) nem todas as palavras usadas em língua estrangeira no texto de Hosseini e mantidas em língua original na tradução de Rouanet pertencem a só um idioma e (2) o leitor não conhecedor dessas palavras não tem como saber, pelo contexto narrativo, a que idioma/cultura pertencem.

Essas hipóteses convidam a um debate a respeito da estrangeirização (VENUTI, 1995; 2008), que se difere daquela com que estamos acostumados à luz dos Estudos da Tradução. Enquanto a estrangeirização pode ser vista como uma maneira de entrever a cultura expressa no texto de partida e de manter “uma mistura heterogênea de discursos”<sup>2</sup> (VENUTI, 1995, p. 34, tradução minha), no caso de *O Caçador de Pipas*, é possível argumentar que a heterogeneidade de discursos torna a cultura de partida mais opaca, menos visível, justamente porque não é possível entender, exatamente, o que é estrangeirizado e como: há vocábulos de línguas desconhecidas, mas que permanecem desconhecidas, pois o leitor não consegue distingui-las entre si.

Como imigrante, Hosseini encontra-se na condição de estrangeiro ao apresentar uma cultura à qual pertence apenas parcialmente, já que, mesmo tendo nascido em Cabul, o autor viveu majoritariamente nos Estados Unidos. Seu emprego de diversas línguas e referências culturais ao longo do texto manifesta um interesse em mostrar a riqueza de sua cultura de origem, ao mesmo tempo em que não a clarifica, pois, ainda assim, essa cultura parece algo distante e impalpável — sua visão é também a de um estrangeiro ocidental.

É preciso salientar o fato de que o Afeganistão possui ao menos 45 línguas faladas na atualidade (TURIN, 2005, p. 04), e o leitor não tem, a princípio, como saber qual língua está lendo, nem a que etnia pertence. Isso parece causar o efeito contrário ao esperado pela estrangeirização, isto é, em vez de multiplicidade, tem-se uma espécie de homogeneização — todas as palavras estrangeiras compõem uma espécie de língua desconhecida e exótica, reafirmando, portanto, que a própria forma como o autor retrata o romance é a mesma daquela que o Ocidente percebe a cultura afegã — em suma, um olhar estrangeiro.

Para investigar todas essas questões, e outras que foram surgindo ao longo de um exame mais apurado do texto, foi realizada uma busca minuciosa da origem das

---

<sup>2</sup> No original: “a heterogeneous mix of discourses”. (VENUTI, 1995, p. 34).

palavras contidas em *O Caçador de Pipas*, tal qual descrita, mais à frente, na seção Metodologia; a seguir, foram reunidos os resultados, conforme parcialmente<sup>3</sup> apresentados na seção “Palavras estrangeiras em *O Caçador de Pipas*”; por fim, com base nos resultados, levantou-se uma nova hipótese, a de que o desconhecimento das palavras e expressões estrangeiras ao longo da narrativa promove, em vez de uma chance de contato com culturas desconhecidas, um possível apagamento cultural — tal argumento é desenvolvido na seção Discussão, que se baseia nas proposições de Galvão (2010) e Said (1990) a respeito de imperialismo e de Lawrence Venuti (1995; 2008) e Even-Zohar (2013) no que se refere à estrangeirização e aos conceitos de centro/periferia no âmbito da literatura.

## 2. METODOLOGIA

O presente trabalho foi desenvolvido a partir de um projeto de pesquisa de Iniciação Científica<sup>4</sup>, que partiu de uma indagação gerada pela leitura do romance *O Caçador de Pipas*, pois, ao lê-lo, percebeu-se que variados vocábulos e outros elementos da narrativa podiam gerar demasiada confusão a respeito da(s) língua(s) e da cultura do Afeganistão. As palavras estrangeiras, especificamente, pareciam ser de difícil compreensão. Essa indagação foi a razão pela qual quis-se analisar minuciosamente a obra e compreender o uso de tais palavras. Para isso, foi realizada uma segunda leitura, mais detalhada, de modo a mapear essas 214 palavras e formular a Tabela 1. Depois, foram elaboradas, com base na anterior, as outras tabelas de análise.

---

<sup>3</sup> Não haveria espaço, neste artigo, para listar todos os resultados da pesquisa; por isso foi feita uma seleção de achados considerados mais relevantes.

<sup>4</sup> Projeto de pesquisa: “O uso das línguas estrangeiras no romance “O caçador de pipas””. Bolsista pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), no período de 2019 — 2020.

Para a elaboração das duas últimas tabelas, recorreu-se ao uso de dicionários especializados em línguas orientais, ao Google Tradutor, ao *site* Wikipédia, a grandes *sites* de notícias internacionais, a *sites* orientais de culinária e de religião — enfim, a fontes variadas relacionadas ao Oriente Médio, além do portal oficial do governo afegão (ISLAMIC REPUBLIC OF AFGHANISTAN), de entrevistas concedidas por Hosseini (vídeos e reportagens escritas) e de glossários e *sites* que disponibilizam, especificamente, as palavras estrangeiras contidas no livro. Em sua maioria, essas palavras são acompanhadas por autotraduções na própria obra, explícitas ou implícitas no corpo do texto.

### 3. RESULTADOS

Para mapear o uso de palavras estrangeiras na tradução brasileira de *O Caçador de Pipas*, foram feitas três tabelas independentes, mas que se complementam. A primeira tabela, apresentada parcialmente a seguir, teve por objetivo agrupar todas as ocorrências de palavras estrangeiras ao longo do livro.

| Termos estrangeiros | Página | Frequência |
|---------------------|--------|------------|
| Nome + <i>Khan</i>  | 9      | 189        |
| <i>Baba</i>         | 10     | 436        |
| <i>Allah-u-kbar</i> | 14     | 3          |
| <i>Shi'a</i>        | 15     | 5          |
| <i>Bazaar</i>       | 16     | 15         |
| <i>Naan</i>         | 16     | 16         |
| <i>Babalu</i>       | 16     | 11         |

EXCERTO DA TABELA 1 — PALAVRAS ESTRANGEIRAS NA TRADUÇÃO BRASILEIRA DE *O CAÇADOR DE PIPAS* (A AUTORA, 2019).

Ao todo, foram encontradas 214 palavras. Algumas ocorrem apenas uma vez, enquanto a mais utilizada, *baba*, é repetida 436 vezes ao longo do texto. Após esse primeiro passo, verificou-se se essas palavras ocorriam da mesma maneira no romance em inglês, o que se confirmou.

A segunda tabela, por sua vez, foi montada a partir de uma pesquisa mais aprofundada das palavras encontradas. Foi constituída novamente por todas as palavras, de forma que pudessem ser categorizadas em: recurso adotado para pesquisá-la; língua; contexto em que ela aparece no texto; se é familiarizada ou não no Ocidente. Porém, como se pode notar a seguir, em diversos casos a língua ou a palavra não foram encontradas, ou o significado encontrado parecia divergir daquele implícito no texto. Houve, ainda, os casos de palavras grafadas equivocadamente.

Com base nesses dados, foi possível traçar um perfil da origem das palavras estrangeiras encontradas em *O Caçador de Pipas*. É importante ressaltar que esses não são dados definitivos, pois esse tipo de pesquisa depende de diversos recursos — dicionários *on-line*, ferramentas de tradução automática, como Google Tradutor — que não apresentam resultados irrefutáveis. Assim, até onde se pôde verificar, há palavras de quinze línguas diferentes, entre as quais as mais frequentes são persa (dari/farsi), árabe e urdu. Com base em sua ocorrência na internet, pode-se inferir que apenas 7% dessas palavras são relativamente disseminadas no Ocidente — caso de *bazaar*, por exemplo.

| Termo              | Língua | Pesquisa  | Contexto  |
|--------------------|--------|---|---|
| Nome + <i>Khan</i> | Persa  | Palavra encontrada no <i>site</i> Wikipédia com a mesma acepção utilizada no livro. | Palavra desconhecida no Ocidente, refere-se a um título para um governante ou militar que depois passou a significar “senhor”.<br>“Um dia, no verão passado, meu amigo Rahim <i>Khan</i> me ligou do Paquistão.” (HOSSEINI, 2005, p. 09). |
| <i>Agha sahib</i>  | ----   | Palavra encontrada apenas em  | Palavra desconhecida no   |



|                      |   |  |   |
|----------------------|---|--|---|
|                      |   | <i>sites</i> e glossários referentes ao livro com a mesma autotradução utilizada pelo autor.   | Ocidente refere-se à <i>Agha</i> como “Grande Senhor/Nobre comandante” e <i>Sahib</i> como “Amigo/mestre”.<br>“ <i>Baba</i> sempre falava das travessuras que ambos aprontavam, e Ali balançava a cabeça dizendo ‘Mas <i>agha sahib</i> , diga a eles quem arquitetava as travessuras e quem era o simples executor’.” (HOSSEINI, 2005, p. 32). |
| <i>Ameen</i>         | Hebraico  | Palavra também encontrada como Amém”, “ámen” ou “âmen”, em diversos <i>sites</i> , principalmente sobre religião com a mesma aceção utilizada no livro.  | Palavra relacionada à religião familiarizada no Ocidente.<br>“O mulá conclui suas orações. <i>Ameen</i> .” (HOSSEINI, 2005, p. 82).   |
| <i>Kabob</i>         | Derivada da palavra “ <i>kebab</i> ”, do Turco. | Palavra encontrada em <i>sites</i> de culinária e traduzida pelo <i>site</i> Wikipédia como “kebab”; como se fosse nosso “espetinho” brasileiro. Com a mesma aceção utilizada no livro.  | Palavra relacionada à culinária familiarizada no Ocidente.<br>“Depois, fomos comer <i>kabob</i> no Dadkhoda em frente ao cinema Park.” (HOSSEINI, 2005, p. 90).   |
| <i>Khastegar</i>     | Híndi   | Palavra encontrada apenas em <i>sites</i> sobre filmes, que se referem a “ <i>The suitor</i> ”, um filme iraniano com o título original de “ <i>Khastegar</i> ”, que seria “O pretendente”. Surgiu dúvida em relação à aceção da palavra. Traduzida pela tradutora com aceção diferente da qual está no livro, por “comedor” em Hindi. | Palavra desconhecida no Ocidente.<br>“— Pelo que ouvi dizer, é uma moça decente, trabalhadora e muito gentil. Só que nenhum <i>khastegar</i> , nenhum pretendente veio bater à porta do general desde então — disse <i>baba</i> com um suspiro.” (HOSSEINI, 2005, p. 145).  |
| <i>Ahesta boro</i>   | Dari  | Palavra encontrada na Wikipédia e em outros <i>sites</i> com grafia diferente daquela que está no livro: “ <i>Ahesta Bero</i> ” Refere-se a uma composição musical tocada em casamentos.   | Palavra desconhecida na maneira que encontro nas pesquisas.<br>“Assim, casamento vai, casamento vem, e ninguém cantou “ <i>Ahesta boro</i> ” para Soraya, ninguém pintou as palmas das suas mãos com hena, ninguém segurou o Corão acima da sua cabeça...” (HOSSEINI, 2005, p. 153).  |
| <i>Allah-u-akbar</i> | Árabe   | Palavra encontrada com uma grafia diferente daquela que  | Palavra desconhecida, na maneira que encontro nas   |

|               |       |  |   |
|---------------|-------|--|---|
|               |       | está no livro: “ <i>AllahuAkbar</i> ”, com a mesma acepção utilizada no livro.   | pesquisas.<br>“Então, os cachorros fazem a festa e o tédio do dia finalmente termina, e todos gritam “ <i>Allah-u-akbar!</i> ” (HOSSEINI, 2005, p. 247).  |
| <i>Sabagh</i> | Árabe | Palavra encontrada com grafia diferente “ <i>Sabbagh</i> ” e acepção diferente no <i>site</i> da Wikipédia, traduzida como “jardim”. | Palavra desconhecida no Ocidente.<br>“— Está bem — disse eu. — Vamos lhe dar um <i>sabagh</i> , vamos lhe dar uma lição, não é?” (HOSSEINI, 2005, p. 363) |

EXCERTO DA TABELA 2 — SIGNIFICADO DAS PALAVRAS ESTRANGEIRAS CONFORME PESQUISA REALIZADA. (A AUTORA, 2019).

Foi constituída, por fim, uma terceira e última tabela sintetizada, reunindo palavras cuja língua de origem não pôde ser identificada, palavras cujo significado não foi encontrado e palavras encontradas com acepção divergente daquela que o texto parece sugerir.

| LÍNGUA           | GRAFIA ERRADA      | ACEPÇÃO DIVERGENTE  | SEM SIGNIFICADO              | ACEPÇÃO E GRAFIA DIVERGENTE |
|------------------|--------------------|---------------------|------------------------------|-----------------------------|
| NÃO IDENTIFICADA | <i>Shor Bazaar</i> | <i>Rawsti</i>       | <i>Khar khara mishnassah</i> |                             |
|                  | <i>Dil-roba</i>    |                     | <i>Agha sahib</i>            | <i>Bacheh</i>               |
|                  | <i>Kolchas</i>     |                     | <i>Moochi</i>                | <i>Nah-kam</i>              |
|                  | <i>Maghout</i>     |                     | <i>Ya Mowlah</i>             | <i>Nawasa</i>               |
|                  |                    |                     | <i>Chilas</i>                | <i>Shahbas</i>              |
|                  |                    |                     | <i>Mehmanis</i>              | <i>Topeh Chast</i>          |
|                  |                    |                     | <i>Seh-parcha</i>            | <i>Morghkabo b</i>          |
|                  |                    |                     | <i>Lawla</i>                 | <i>Haiii/ Ha</i>            |
|                  |                    |                     | <i>Kocheh-Morgha</i>         | <i>Khodega</i>              |
| PERSA            | <i>Yelda</i>       | <i>Eid-e-Qorban</i> | <i>Ah gung bichara</i>       | <i>Sawl-e-Nau mubabrak</i>  |
|                  | <i>Qabuli</i>      | <i>Khodahaf</i>     | <i>Pari</i>                  |                             |

|          |                         |                    |                  |               |                |                 |
|----------|-------------------------|--------------------|------------------|---------------|----------------|-----------------|
|          |                         | <i>ez</i>          |                  |               |                |                 |
|          | <i>Dogh</i>             | <i>Ahesta boro</i> | <i>Spassiba</i>  |               |                |                 |
|          | <i>Isfand</i>           | <i>Masnawi</i>     | <i>Tar</i>       |               |                |                 |
|          | <i>Samosas</i>          | <i>Shahnamah</i>   | <i>Nang</i>      |               |                |                 |
| ÁRABE    | <i>Allah-u-akbar</i>    | <i>Hadj</i>        | <i>Shari'a</i>   |               | <i>Kasseef</i> | <i>Sabagh</i>   |
|          | <i>Salaam Alaykum</i>   | <i>Raka'ts</i>     | <i>Qaom</i>      |               |                |                 |
|          | <i>Qawali</i>           | <i>Surrahs</i>     |                  |               |                |                 |
|          | <i>Al hamdullellah</i>  |                    |                  |               |                |                 |
| URDU     | <i>Nika</i>             | <i>Tanhaii</i>     | <i>Lochak</i>    | <i>Alahoo</i> | <i>Kaka</i>    | <i>Maghbool</i> |
|          | <i>Shalwar-kameezes</i> |                    | <i>Watani</i>    | <i>Kursi</i>  |                |                 |
|          |                         |                    | <i>Sherjanji</i> | <i>Dil</i>    |                |                 |
|          |                         |                    | <i>Bakhshesh</i> |               |                |                 |
| INGLÊS   | <i>Mueszzin</i>         |                    | <i>Mast</i>      |               |                |                 |
| PACHTO   | <i>Pashtu</i>           | <i>Talib</i>       |                  |               |                |                 |
| RUSSO    |                         |                    | <i>Boboresh</i>  |               |                |                 |
| HINDI    |                         |                    | <i>Khastegar</i> |               |                |                 |
| TURCO    | <i>Qurma</i>            |                    |                  |               |                |                 |
| BENGALÊS | <i>Jai-namaz</i>        |                    |                  |               |                |                 |
| CEBUANO  |                         |                    | <i>Balay</i>     |               |                |                 |

TABELA 3 — PALAVRAS ESTRANGEIRAS GRAFADAS EQUIVOCADAMENTE, PALAVRAS COM ACEPÇÃO DIVERGENTE DA ENCONTRADA OU CUJO SIGNIFICADO NÃO FOI IDENTIFICADO. (A AUTORA, 2019).

Como se pode perceber, a maior categoria é a de palavras grafadas equivocadamente, totalizando 29. Logo em seguida, temos as palavras sem significado claro (21) e as palavras com acepção diferente daquela sugerida pelo texto (19).

#### 4. DISCUSSÃO

Com base nos resultados mostrados, pode-se supor que, para o leitor ocidental, a maior parte das palavras ou expressões estrangeiras contidas em *O Caçador de Pipas* é desconhecida, e que é preciso confiar que o autor detenha conhecimento e/ou domínio das línguas e culturas às quais são feitas referências ao longo do romance.

No entanto, partindo do fato de que 50% das palavras não foram solucionadas na presente busca — ou seja, a sua exata origem não foi encontrada, nem o seu significado (ao menos com a grafia apresentada) — confirma-se um estranhamento que só pode ser comprovado após o recolhimento desses dados.

É muito provável que o autor tenha tido a intenção de tornar visível seu país de origem, mas, ao recorrer a tantos vocábulos desconhecidos cujos sentidos são “difíceis” de decifrar, sua opção levanta dúvidas sobre a sua familiaridade com relação à cultura afegã e com as outras culturas que aborda, o que parece o colocar em uma posição de estrangeiro com relação à sua própria cultura de origem.

Observa-se que, em razão dessa posição, caracterizando-se como emigrante, o autor transfere para alguns de seus personagens esse “entre-lugar”. Parece que ele próprio entende a posição em que está inserido. No trecho a seguir, há um diálogo entre Amir e Farid — homem responsável por ajudá-lo quando retorna ao Afeganistão. Amir estava espantado, percebendo a forma como seu país se encontrava: “Estou me sentido um turista na minha própria terra”, e é questionado: “Ainda considera esse lugar sua terra? [...] Depois de vinte anos vivendo na América...” (HOSSEINI, 2005, p. 232). Logo em seguida, Farid continua e tenta provar a Amir que o que ele afirmava não possuía fundamento:

Deixe eu tentar imaginar, *agha sahib*. Você com certeza morava em uma casa grande, de dois ou três andares, com um belo quintal que o jardineiro cobria de

flores e árvores frutíferas. Tudo cercado por grades, é claro. Seu pai tinha um carro americano. Vocês tinham empregados, provavelmente *hazaras*. Seus pais contratavam operários para decorar a casa por ocasiões das magníficas *mehmannis* que organizavam para que os amigos viessem beber e conversar sobre as viagens que faziam à Europa ou à América. E aposto os olhos do meu filho mais velho como esta é a primeira vez na vida em que está usando um *pakol*.[...] Você sempre foi um turista por aqui. Só que não sabia disso. (HOSSEINI, 2005, p. 232).

Como já foi discutido anteriormente, e se nota mais uma vez no trecho acima, o romance de Hosseini é carregado de palavras estrangeiras que podem provocar no leitor, em um primeiro momento, a sensação de que está imergindo cultura afegã adentro. Já na segunda página do livro, nota-se a palavra *baba*: “Pensei em Hassan. Pensei em *baba*. Em Ali. Em Cabul” (HOSSEINI, 2005, p. 10) — e é ela que apresenta a maior quantidade de repetições, com 436 ocorrências ao longo de todo o livro. Devido ao contexto e a algum conhecimento de mundo, o leitor entende que *baba* é a maneira como Amir se refere ao pai. Outro caso semelhante é o da palavra *bazaar*: “Lembro de um dia, quando eu tinha oito anos, e Ali estava me levando ao *bazaar* para comprar *naan*” (HOSSEINI, 2005, p. 16), pois nesse caso, também, entendemos a que o autor se refere.

O que não se entende sem o auxílio de paratextos nem uma pesquisa aprofundada é a que língua pertencem essas palavras — já que diversas línguas são faladas no Afeganistão — e se a tradução que o leitor a princípio imagina é mesmo aquela utilizada pelo autor.

Porém, à medida que o leitor se depara com tantas palavras, muitas delas sem explicação de significado e sem referente cultural para o Ocidente, a experiência da leitura pode ser dificultada, como vemos em: “Mas, *agha sahib*, diga a eles quem arquitetava as travessuras e quem era o simples executor’. Meu pai ria e passava o braço nos ombros de Ali” (HOSSEINI, 2005, p. 32). Esse trecho descreve quando *baba* conta a Amir e Hassan sobre as brincadeiras que ele e Ali (pai de Hassan) faziam

quando crianças. Vê-se que o autor utilizou o par de palavras mais de 20 vezes e, em todas, sem explicação.

Em 35% dos casos, o autor formula sua própria explicação, uma espécie de autotradução daquilo que está tratando, como, por exemplo: “Enchemos três caminhonetes. Eu fui junto com *baba*, *Rahim Khan*, *Kaka* Homayoun — meu pai sempre dizia que as crianças devem chamar todos os homens mais velhos de *kaka*, tio...” (HOSSEINI, 2005, p. 88). Assim, nesse caso, só se pode confiar que a autotradução feita pelo próprio Hosseini seja válida, no entanto, ao pesquisar a palavra e sua origem, nenhum resultado foi encontrado, nem em *sites* e glossários referentes ao livro.

Além desse caso, surgiu outro ponto problemático, o de que algumas palavras não possuem o mesmo significado daquele utilizado no livro: “Mais cedo, pedi a Ali que preparasse o *kursi* para nós — basicamente um aquecedor elétrico instalado sob uma mesa baixa recoberta com um edredom bem grosso” (HOSSEINI, 2005, p. 62). Ao pesquisá-la, segundo o *site* Wikipédia e o Google Tradutor, a palavra parece se referir a “cadeira”.

As palavras estrangeiras são observadas em diversos temas, como política, cultura, esporte e religião, com destaque para a culinária, pois Hosseini traz diversos exemplos de pratos e bebidas estrangeiros, mas sem explicações, nem mesmo notas de rodapé: “Fiquei sabendo que o general podia ser bem ranheta, fazendo coisas como, por exemplo, provar a *qurma* que a esposa punha à sua frente, dar um suspiro e empurrar o prato” (HOSSEINI, 2005, p. 179) e em “Soraya e *khala* Jamila foram falar com uma mulher obesa que estava fritando *bolani* de espinafre” (HOSSEINI, 2005, p. 359).

De acordo com Venuti, a estrangeirização é “uma pressão etno-desviante para registrar a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro, enviando o leitor para

longe”<sup>5</sup> (VENUTI, 1995, p. 16-17, tradução minha). Porém, com base nos exemplos relatados acima, o excesso desse uso não parece, nesse caso, aproximar o leitor da cultura estrangeira, pois nem mesmo essa cultura está bem definida — se são usadas várias línguas diferentes (como ficou demonstrado na pesquisa), pode-se supor que haja uma multiplicidade cultural que perpassa todo o texto.

Outro aspecto relevante é que o “apagamento” cultural não diz respeito somente às línguas, mas também às culturas da região como um todo. Em três passagens, Hosseini aborda um tema cultural relevante em diversos países orientais: a forma como os homens e as mulheres são vistos e se comportam em sociedade, sob seu ponto de vista, reforçando a leitura dele enquanto estrangeiro. Será citada apenas uma delas, de maneira a demonstrar como essa visão que perpassa o romance pode ser superficial ao reforçar estereótipos já marcados no imaginário ocidental: “Fiquei um pouco constrangido com a posição de poder que me cabia simplesmente porque ganhei na loteria genética que determinou o meu sexo” (HOSSEINI, 2005, p. 153). Esse trecho faz referência a uma conversa entre *baba* e Amir sobre seu casamento, na qual Amir afirma que os afegãos, geralmente os de famílias importantes e respeitáveis, eram pessoas inconstantes e que por qualquer motivo desistiriam de uma pretendente. Ele estava se questionando por que ela (Soraya, sua futura esposa) ainda não havia se casado. Amir fala algumas vezes sobre o “dois pesos, duas medidas” que a sociedade impõe para os homens e as mulheres e, sobretudo, da maneira como seu pai não era um típico afegão, cumprindo com os costumes afegãos apenas quando o convinha. Percebe-se, assim, que o romance não promove uma desconstrução, nem mesmo uma relativização, de um estereótipo que o Ocidente já carrega a respeito do Oriente Médio como região machista e sempre injusta com as mulheres.

Pode-se supor que, se Hosseini não fosse naturalizado estadunidense, poderia ter escrito seu primeiro romance no idioma farsi, mas certamente seu livro foi escrito

---

<sup>5</sup> No original: “an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad” (VENUTI, 1995, p. 16-17).

deliberadamente em inglês para atingir um público específico, o ocidental. Salienta-se que esse é um livro estadunidense sobre o Afeganistão. Não se trata de uma narrativa direcionada ao seu país de origem, mas ao mundo ocidental:

[...] apesar de a obra trazer elementos linguísticos, culturais e geográficos sobre o mundo oriental, estes não se fazem suficientes para que produzamos um efetivo reconhecimento do mundo afegão... Isto é, mesmo que o autor nos apresente alguns vocábulos e fragmentos da cultura afegã, estes não permitem que nos apropriemos das significações sociais de dadas enunciações. (RÖHRIG, 2010, p. 90).

Voltando à questão linguística, quinze línguas diferentes foram identificadas no romance e são de várias famílias linguísticas distintas. Línguas da família indo-europeia: do ramo iraniano (pachto e farsi); do ramo indo-ariano (bengalês, hindi, sânscrito e urdu); do ramo germânico (inglês e sueco); do ramo românico (espanhol); do ramo eslavo (russo). Da família afro-asiática: do ramo semítico (árabe e hebraico). Da família austronésia: do ramo malaio-polinésio (cebuano). E, por fim, a família altaica/turca (turco e cazaque). Observando-se a origem tão distinta de todas essas línguas, e de seus falantes espalhados ao redor do mundo, nota-se que, de fato, estão muito longe de formarem um bloco linguístico homogêneo, nem poderiam pertencer a uma mesma cultura.

Além disso, nota-se outra questão no que diz respeito a transliterações, dado que os vocábulos estrangeiros foram mantidos na tradução brasileira da mesma forma em que aparecem no texto fonte, ou seja, constata-se que eles não foram transliterados para a língua portuguesa, encontram-se ainda em língua inglesa. Considerando as diferenças entre essas línguas e suas respectivas pronúncias, corrobora-se a ideia de Venuti (1995) de que a tradução estrangeirizante pode alterar a forma como o texto é lido e até mesmo produzido, fato presente em toda a obra.

O livro foi um *best-seller* e ganhou não apenas um, mas diversos prêmios, tendo um alcance imenso e, com base nele, muitos leitores formaram uma imagem do



Afeganistão e de culturas presentes naquela região. Nessa tentativa, ele atinge o leitor de forma certa, pois o envolve com uma história emocionante marcada por diversos estrangeirismos, que causam uma falsa ilusão de proximidade e conhecimento não só da cultura afegã, como também islâmica e árabe.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo abordou um tipo de ficção relativamente pouco estudado academicamente — o *best-seller* contemporâneo — e, em particular, um romance que retrata culturas pouco conhecidas no Brasil e no Ocidente como um todo, o que lhe confere a responsabilidade (intencional ou não) de apresentar minimamente essas culturas ao grande público.

Com frequência, a origem afegã do autor parece legitimar o retrato que ele faz do Afeganistão em *O Caçador de Pipas* e em seus livros subsequentes, mas esse é um aspecto que precisa ser colocado em xeque — não apenas porque Hosseini passou a maior parte de sua vida nos Estados Unidos e apenas voltou ao seu país de origem após a publicação de seu primeiro livro, mas porque a visão de um romance ficcional, ainda que “autoficcional”, não pode ser considerada fidedigna na maneira como retrata uma determinada cultura. Não há, de fato, um compromisso historiográfico.

Como ficou demonstrado por meio da pesquisa aqui apresentada, que abordou todos os vocábulos estrangeiros na tradução brasileira do livro, não há, também, um compromisso linguístico-cultural: uma multiplicidade de línguas estrangeiras é usada ao longo de *O Caçador de Pipas*, mas, a menos que o leitor já tenha um conhecimento prévio, essas línguas permanecerão desconhecidas por ele e indistintas entre si, assim como algumas das culturas a que pertencem.

Devido ao conhecimento tão restrito da cultura afegã do qual falamos anteriormente, pretende-se continuar esse tipo de estudo sobre línguas orientais,

especificamente da língua árabe, com ênfase na história da Tradução no Oriente Médio (e de obras provenientes de lá) e de seu mercado editorial. A intenção que orienta tal propósito é para que, de alguma forma, seja possível gerar mais conhecimento e pesquisa no Brasil a respeito de culturas tão ricas e que, até então, situavam-se fora de nosso imaginário. Para além da noção das *Mil e Uma Noites*, a obra árabe mais reconhecida e prestigiada no Ocidente, é preciso que haja um real espaço de troca — cultural, tradutório e linguístico — entre o saber e as literaturas marginalizadas.

## REFERÊNCIAS

EVEN-ZOHAR, Itamar. “Teoria dos polissistemas.” Trad. Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. In *Translatio*, v. 5, Porto Alegre, p. 02-21, 2013.

FAEDRICH, Anna. “O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea.” In *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

GONÇALVES FILHO, Antonio. “Hosseini, das pipas às burcas.” In *Estadão* [on-line], 7 de agosto de 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,hosseini-das-pipas-as-burcas,40651>. Acesso em: 20 jun. 2020.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Sobre estratégias identitárias.” In *Teresa*, n. 10-11, São Paulo, p. 68-78, 2010.

HOSSEINI, Khaled. *The Kite Runner*. New York: Riverhead Books, 2013.

\_\_\_\_\_. *O Caçador de Pipas*. Trad. Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ISLAMIC REPUBLIC OF AFGHANISTAN (Afeganistão). *Islamic Republic of Afghanistan*. Disponível em: <https://president.gov.af/en/>. Acesso em: 26 jun. 2020.

KHALED HOSSEINI FOUNDATION (San Jose, CA). 2007. Disponível em: <https://www.khaledhosseinifoundation.org/>. Acesso em: 28 jun. 2020.

RÖHRIG, Adriana. “As interfaces da narrativa: O caçador de pipas.” In *Signos*, ano 31, n. 1, p. 83-92, 2010.

SAID, Edward W.. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SIMÕES, Eduardo. “Afeganistão vira *best-seller* no Brasil.” In *Folha de S.Paulo*, 29 de julho de 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2907200619.htm>. Acesso em: 20 jun. 2020.

TURIN, Mark. “Linguistic diversity and the preservation of endangered languages: A case study from Nepal.” In *Mountain Research and Development*, v. 25, n. 1, p. 4-9, fev. 2005.

VELLOSO, Beatriz. “Um drama afegão: a conturbada história do país é cenário para O Caçador de Pipas, romance de Khaled Hosseini.” In *Época* [on-line] 10 de outubro de 2005. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR71896-6011,00.html>. Acesso em: 20 jun. 2020.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. 2<sup>nd</sup> ed. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

\_\_\_\_\_. *The translator's invisibility: a history of translation*. Londres e Nova York: Routledge, 1995.

Recebido em: 05/03/2021

Aceito em: 14/04/2021



RESENHA

REVIEW

O CULTIVO DE MEMÓRIAS ANCESTRAIS EM *BAARAZ KAWAU*, DE  
GUSTAVO CABOCO

*THE CULTIVATION OF ANCESTRAL MEMORIES IN BAARAZ KAWAU, BY  
GUSTAVO CABOCO*

Thiago Alexandre Correa<sup>1</sup>

No ano 2019, que foi instituído pela Unesco como sendo o Ano Internacional das Línguas Indígenas, é lançada a obra *Baaraz Kawau*, do multiartista indígena Gustavo Caboco (2019), na programação do Abril Indígena realizada no Museu Paranaense (MUPA, 2019)<sup>2</sup>. Trata-se de um livro de expressiva originalidade por sua composição estética, que transita entre a linguagem verbal e não verbal, resultando em um primoroso relato multissemiótico, escrito em língua portuguesa e língua wapichana.

Os textos verbais e não verbais presentes na obra apresentam uma narrativa envolvendo Caboco, seu tio Casimiro Cadete e foram escritos tendo o lastimável incêndio do Museu Nacional, acontecido em 2018, como motivação. Pouquíssimos meses antes dessa tragédia, o autor havia realizado uma visita ao prédio histórico e, em

---

1 Mestrando, UFPR.

2 Informações publicadas em nota no site do Museu Paranaense: “Mesa-redonda discute a literatura indígena no Museu Paranaense”. Disponível em:

<http://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Mesa-redonda-discute-literatura-indigena-no-Museu-Paranaense>. Acesso em: 05 mar. 2021.

uma das salas de exposições, se deparou com uma borduna wapichana. Caboco ficou impressionado não apenas com a coincidência envolvendo a identificação da peça, de mesma pertença étnica que a sua, mas também com a data da criação da obra, muito próxima ao ano de nascimento de seu tio-avô, 1924 e 1921, respectivamente. Três meses após sua visita, o museu foi consumido pelas chamas e o artista, então, pensa na borduna wapichana que lá estava, e na irrecuperável perda daquele patrimônio artístico, científico, histórico e memorialístico. Nessa conjuntura, se dá conta de que na data do acidente a obra tinha 94 anos enquanto seu tio falecera aos 93 anos.

Somadas tais coincidências ao desejo de contribuir pela atualização, permanência e persistência da memória de seu povo, impulsiona-se a criação dessa valiosa publicação, mais uma de suas sementes do movimento de #retornoaterra<sup>3</sup>, projeto de pesquisa e de produção artística voltado ao fortalecimento de suas identidades e memórias indígenas, como o próprio autor relata:

A minha trajetória de retorno à origem indígena guia a produção nas artes visuais. Nasci na capital paranaense num ambiente urbano com as histórias de minha mãe: uma Wapichana, da terra indígena Canaüanim, do município de Cantá — Boa Vista, Roraima. Lucilene saiu da aldeia aos 10 anos de idade, em 1968, e suas histórias, sementes, que a acompanham, em conjunto com o retorno que realizamos em 2001, onde fui apresentado à minha avó e familiares indígenas, traçaram o meu destino como artista. Encontrei no desenho, no texto, na escuta, no bordado, no som, formas de dialogar com as atualidades indígenas e minha identidade (CABOCO, 2019, s/p)<sup>4</sup>.

Em língua wapichana, *Baaraz Kawau* significa “o campo após o fogo” (BIENAL, 2020). Esse elemento relacionado ao idioma já antecipa uma característica de indispensável importância: a demarcação dessa voz originária, como ato de resistência

---

3 O “retorno à terra” é o nome dado ao método e processo de pesquisa do artista. Preferimos mencioná-lo com a hashtag de modo a facilitar a filtragem de busca nas redes sociais para quem tiver interesse em conferir seus trabalhos. Informações coletadas no site do artista (CABOCO, 2017): <https://caboco.tv/work/retorno-a-terra-ano-7/>. Acesso em: 05 mar. 2021.

4 O livro foi impresso em serigrafia artesanal pela Editora Listrado e a impressão não contém paginação.

e de enfrentamento às estruturas de colonização que por séculos ocultaram as vozes indígenas. Encontramos aqui a demarcação do protagonismo, de que os próprios indígenas tenham assegurado o direito de narrar suas histórias, protagonismo que, aliás, é uma das principais reivindicações da literatura indígena brasileira contemporânea. Além disso, em uma perspectiva simbólica, *o campo após o fogo* representa a vigorosa persistência da memória como um campo fértil, capaz de resistir às chamas destrutivas do fogo, pois, mesmo em um campo aparentemente improdutivo, tem a capacidade de germinar ainda em meio às cinzas: “Os corpos-memórias são vivos, mesmo após a combustão. Não apagarão a nossa memória” (CABOCO, 2019, s/p).

A representação do fogo é expressa não somente pelo texto verbal, mas também por outros códigos, seja pelos desenhos das labaredas ou pela cor das páginas que são de vermelho intenso. Um dos desenhos finais, inclusive, representa o museu sendo consumido pelas chamas, assim como também encontramos, na página seguinte, desenhos que mostram a borduna sendo carbonizada aos poucos até que reste apenas um amontoado de cinzas. Cinzas que, no entanto, ainda portam vida e reflorescem pela via da arte, através da seiva resultante do talento e compromisso de Caboco, permitindo que a borduna se revitalize simbólica e representativamente na obra *Baaraz Kawau*. Não fosse pela atuação do artista, por seu compromisso com a memória ancestral e por sua visita ao museu meses antes da tragédia, é provável que, aí sim, a borduna se extinguisse definitivamente. Felizmente a potência da arte e a persistência da memória não permitiram que isso acontecesse.

A característica cromática que compõe a obra também pode provocar a reflexão sobre a hegemonia branca nos espaços de poder oficiais, sendo um deles o universo da literatura. Nesse sentido, o vermelho das páginas pode fazer referência ao tom da pele, de uma pele que por séculos foi silenciada, mas que mesmo com toda a opressão se recusou a sucumbir e, atualmente, como mecanismo de resistência, de reverberação artística e como estratégia de denúncia, se apropria dessa forma ocidentalizada de

expressão através das páginas, ou peles de papel, como diz o xamã yanomami Davi Kopenawa (2015).

A atualização das memórias, também é representada visualmente. O primeiro desenho, que encontramos na guarda e folha de guarda do livro, apresenta um menino deitado em uma rede, e a imagem dessa rede se mescla simultaneamente com o desenho de uma faca, possivelmente relacionada ao trabalho nas “plantações de mandioca, milho, arroz, melancia, caju, banana. Muita banana” (CABOCO, 2019, s/p).

Além disso, do vigoroso pé desse personagem desponta um ramo de banana, fruto que tem presença recorrente ao longo das páginas e na produção artística de Caboco como um todo. Inclusive, na contracapa, encontramos a ilustração da brincadeira de plantar bananeira<sup>5</sup>, ao se virar de ponta cabeça com as mãos no solo e os pés para cima. Mesmo sendo uma brincadeira tradicional, na criação do artista acaba sendo uma provocação ao incentivar que as pessoas se vinculem com a terra, ou seja, metaforicamente, com suas ancestralidades. Outro detalhe de merecida atenção é que esse menino segura um livro nas mãos, e esse objeto pode sugerir as novas ferramentas que têm contribuído para o vínculo com as ancestralidades nos dias atuais. Além disso, o cultivo das memórias e das identidades indígenas na contemporaneidade se constrói também pela via das tecnologias, conforme reforça Daniel Munduruku, um dos pioneiros da literatura indígena no Brasil, ao defender que “para nós fazermos jus à ideia de circularidade do tempo, nós temos que fazer um caminho de atualização das nossas memórias ancestrais e, ao dominar os equipamentos e tecnologias, nós estamos fazendo exatamente isso, renovando nossa própria ancestralidade” (MUNDURUKU, 2019, s/p).

Vencedor do 3º prêmio seLect de Arte e Educação na categoria Artista, Caboco afirma, em entrevista ao site do prêmio, que “[o] livro foi feito para o tio Casimiro e para

---

5 A imagem da brincadeira de plantar bananeira impressa na contracapa do livro pode ser conferida neste link (MUPA, 2019): <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Mesa-redonda-discute-literatura-indigena-no-Museu-Paranaense>. Acesso em: 05. mar. 2021.



que as pessoas que estão dentro da própria comunidade também se relacionem com essa memória. É um ponto de encontro” (RAHE, 2020)<sup>6</sup>. Nesse sentido, a publicação pode ser caracterizada como um relato biográfico por narrar importantes acontecimentos de Casimiro Cadete, tio do autor e personagem do livro, que completaria 100 anos em 2021, e enfatizar sua fundamental contribuição na defesa e preservação da cultura e memória de seu povo. Além disso, essa obra também se enquadra nas discussões sobre a expansividade dos meios e suportes artísticos debatidas pela pesquisadora argentina Florencia Garramuño:

A expansividade dos meios e suportes artísticos se reconhece em práticas contemporâneas que, com operações, materiais e suportes muito diferentes entre si, foram desmantelando, detida e minuciosamente, todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra. À figura do artista multimídia, aquele que em suas criações se move de uma disciplina à outra e as combina numa mesma prática, se soma a figura do artista — muitas vezes, mas não sempre, coincidente com a figura anterior — que pode, além disso, passar de uma disciplina à outra em práticas diversas: poetas que também são artistas visuais (Laura Erber), escritores que também realizam performances e instalações (Mario Bellatin), ou artistas que recorrem a diversas invenções em torno da linguagem em suas próprias instalações e que posteriormente realizam com este material livros que já não simplesmente “documentam” essa prática anterior, mas se tornam por sua vez textos e produções com certa independência [...] (GARRAMUÑO, 2014, p. 85-86).

Em diálogo com as considerações de Garramuño e com a defesa de Munduruku sobre as tecnologias contribuírem com a atualização de memórias, é pertinente mencionar outro recente trabalho de Caboco, de 2020, denominado *Recado ao Parente*

---

<sup>6</sup> RAHE, Nina. “O livro como ponto de encontro”. *Prêmio select*. Disponível em: <https://premio-select.com.br/o-livro-como-ponto-de-encontro/>. 2020. Acesso em: 05 mar. 2021.

(IMS, 2020)<sup>7</sup>, um dos selecionados para o *Programa Convida*<sup>8</sup>, do Instituto Moreira Salles. Esse trabalho também transita por diversas artes e expressões pluriformes, germinando-se como mais uma das sementes do seu percurso de #retornoaterra. Além disso, Caboco é um dos artistas convidados para a mostra coletiva da 34<sup>a</sup> Bienal de São Paulo (BIENAL, 2020)<sup>9</sup>, programada inicialmente para acontecer em 2020, mas que devido à pandemia do Covid-19 foi adiada para 2021.

Evidencia-se, portanto, que motivos para conhecer a produção de Caboco são fecundos e que sua voz e expressão criativa são férteis, potentes e inspiradoras para que outros jovens indígenas e não indígenas sejam provocados a também traçar suas rotas memorialísticas e identitárias. Além disso, a originalidade de sua composição e a cativante singularidade visual engrandecem ainda mais os espaços de expressão artística promovendo e fortalecendo a democratização de vozes e a pluralidade no universo da literatura e das demais artes.

## REFERÊNCIAS

BIENAL. 34<sup>a</sup> Bienal de São Paulo. Gustavo Caboco. 2020. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7863>. Acesso em: 05 mar. 2021.

CABOCO, Gustavo. *Baaraz Kawau*. São Paulo: Caderno Listrado. 2019.

\_\_\_\_\_. *O Retorno*. Disponível em: <https://caboco.tv/work/retorno-a-terra-ano-7/>. [2017]. Acesso em: 05 mar. 2021.

CONVIDA entra na terceira etapa. Instituto Moreira Salles. 16 out. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/2020/07/20/programa-convida-etapa-3/>. Acesso em: 05 mar. 2021.

---

7 Poema de Caboco publicado no site do IMS: “Recado ao parente: fortificar nossos elos”. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/gustavo-caboco/>. Acesso em: 05 mar. 2021.

8 De acordo com o que encontramos no site do Instituto Moreira Salles, o *Programa Convida* foi lançado em 2020 como resposta aos danos causados pela pandemia. Disponível em: <https://ims.com.br/2020/07/20/programa-convida-etapa-3/>. Acesso em: 05 mar. 2021.

9 “Gustavo Caboco”. *Bienal de São Paulo*. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7863>. Acesso em: 05 mar. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

IMS. Instituto Moreira Salles. Gustavo Caboco (PR/RR). 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/gustavo-caboco/>. Acesso em: 05 mar. 2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MUNDURUKU, Daniel. *Vozes de origem em folhas de papel: a literatura indígena como ativismo político, cultural e atualizador da memória: depoimento*. Nonada, 02 dez. 2019. Entrevista concedida a Joyce Rocha. Disponível em: <http://www.nonada.com.br/2019/12/vozes-de-origem-em-folhas-de-papel/>. Acesso em 05 mar. 2021.

MUPA. Museu Paranaense. *Mesa-redonda discute a literatura indígena no Museu Paranaense*. 22 abr. 2019. Disponível em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Mesa-redonda-discute-literatura-indigena-no-Museu-Paranaense>. Acesso em: 05 mar. 2021.

RAHE, Nina. *O livro como ponto de encontro*. Prêmio Select, 2020 Disponível em: <https://premio-select.com.br/o-livro-como-ponto-de-encontro/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

Recebido em: 05/03/2021

Aceito em: 05/04/2021



PROFESSOR CONVIDADO

GUEST PROFESSOR

## ÉTICA

## ETHICS

Guilherme Gontijo Flores<sup>1</sup>

1. Ética, do grego ἠθος,  
o caráter, o costume,  
o hábito de alguém.
2. Certamente vinculada ao sânscrito स्वधा  
(*svádhā*, “hábito”, “costume”,  
mas também um “poder inerente”).
3. Dá na raiz hipotética do proto-indo-europeu  
*\*swe-d<sup>h</sup>h<sub>1</sub>-ské-ti*,  
que por sua vez vem da raiz  
*d<sup>h</sup>eh<sub>1</sub>-*, com o sentido de  
“fazer”, “colocar”, “posicionar”.
4. Esse rio tem ambages muitas, tortíssima,  
vai, por exemplo dar em latim  
no verbo *suesco* — “ter o costume”.

---

<sup>1</sup> UFPR.

5. Mas melhor,  
muito melhor,  
vai dar em *sodalis*,  
que é o “camarada”,  
“parceiro”,  
“cúmplice”,  
“companheiro” e mesmo um  
“conspirador”  
(penso quem conspira  
como quem respira  
junto, partilha  
um alento).

Ora, *sodalis* é quem costuma estar junto,  
partilha e respira.  
Eis um bom costume.

6. É delicioso como ῆθος  
varia também em ἔθος,  
um é longo ῆ, trocado  
em e breve, ἔ,  
um acento tonal circunflexo, que sobe e desce,  
também deslindado numa só subida.

Quem vem primeiro importa menos  
que esse costume

introjetado em variações.

O costume varia, dá suas voltas.

7. Mas esse *ethos* grego,  
ao menos ali no velho Homero  
*blind as a bat*, Homero  
na *Ilíada*, canto 6, verso 511,  
quando aparece no plural

ἦθεα ἵππων,

(cláusula hexamétrica, *éthea híppon*)

designa “os lugares costumeiros dos cavalos”,  
que poderiam ser seus *habitats*.

Costume, hábito, habitat.

8. Aqui podemos formular algo:

*ética* é o hábito que habito.

Mais que isso —

a partilha de um ar que conspira.

9. Mas *ética* não vem direto

de ἦθος

ou ἔθος,

palavras têm seus truques

e feito rios

nunca seguem retas.

Vem de ἠθικός,  
o adjetivo que designa  
a moralidade, o que é relativo  
a um caráter moral.

(Ó que a moral e a ética, no fundo se confundem).

E vem sem gênero masculino ou feminino,  
vem sem singularidade,  
do adjetivo neutro plural:

10. τὰ ἠθικά,  
e também ἔθικά.

Coisas morais.

Normas de vida. Ação  
no jogo da partilha.

11. Mas isso tudo, em grande parte  
vocês estão cansados de saber.

Repito o mesmo, o velho, o mesmo,  
porque o costume é um hábito em que invisto,  
e nunca um rei esteve verdadeiramente nu,  
se não na guilhotina.

12.

Outro caminho trilhado é o da política.

Disse Aristóteles



que o homem é um animal político

πολιτικὸν ζῶον

sendo ζῶον a vida

bruta e neutra

como o gênero da ética

em oposição à vida política

βίος πολιτικός,

sendo βίος vida

organizada em seu sentido,

um ideal ético da vida política

que ninguém sabe onde fica.

13. Reparem como a coisa se deriva. A ética quando escrevo a palavra poética num livro engana as etimologias, ποιητική nada tem com ἠθικά, que falta faz um mero θ (theta) singular presente na αἰσθητική (estética), e ainda assim distante por seu αἰ (ai) e η (eta). E, no entanto, a contrapelo desses étimos, toda poética é uma est-ética é uma política: a vida bruta abraça sem parar a vida organizada.

14. E tudo aqui conspira quando escrevo, mesmo negando o cerne em meu estilo, tudo conspira e assim é que me entrego a contrapelo do costume dado, e tudo que aqui vive está sagrado,

e tudo que conspira é também *sacer*  
e vive no limite do profano  
e intocável, o impuro em puro mundo,  
e tudo que convive no profano  
aqui conspira *sacer* no sagrado,  
e a minha ação sozinha nesta escrita  
está desdita em tudo que atravessa,  
*sodalis*, solidário à solidão  
e diz a cada dia: aqui habito.



AUTOR CONVIDADO

GUEST AUTHOR

## CONFISSÕES DE ESCRITOR — CHACAL

*GUEST AUTHOR***QUESTIONÁRIO PROUST**

A Inglaterra vitoriana adorava jogos de salão. Quando Marcel Proust conheceu o Jogo das Confidências se apaixonou por ele e fez sua própria versão. O "Questionário Proust" já gerou experiências de todo tipo, de entrevista oficial a conversas de namorados... Aqui, numa nova versão, adaptada de novo, ele é usado para confidências literárias.

**PROUST QUESTIONNAIRE**

Victorian England loved parlour games. When Marcel Proust got to know Confidence Albums he fell in love with the idea and created his own version of it. The "Proust Questionnaire" has already spawned all kinds of experiences, from official interviews to lovers' chat... Here, in a new version, adapted once again, it is used for literary confidences.

Sua principal característica como escritor:

*sou hippie até hoje. Acho que a leveza e a utopia, eu carreguei para os poemas.*

A qualidade que você mais admira em um escritor:

*o domínio, a habilidade, de escrever para o ouvido. Seja Ulysses ou Grande Sertão.*

A qualidade que você mais admira em um leitor:

*ler em voz alta.*

Sua principal aspiração, ainda não realizada, como escritor:

*viver do que escrevo.*

Sua principal aspiração, já realizada, como escritor:

*atravessar 70 anos sem tirar o pé.*

Sonho de felicidade, na vida do autor:

*ser co-piloto de alice no país das maravilhas.*

A maior infelicidade, na vida do autor:

*o óculos quebrar, a luz apagar no final eletrizante do romance.*

Dividindo a literatura em nacionalidades... qual país parece ter hoje a literatura  
mais interessante?

*Brasileira, a única que conheço.*

O que muda ao se ler literatura em língua estrangeira?

*Quase não leio literatura estrangeira. Poesia muito menos ainda. Hoje leio menos autores que tradutores.*

Um romance preferido?

*Grande Sertão: veredas.*

Um poema ou um livro de poemas preferido?

*Tudo pronto para o fim do mundo, Bruno Brum.*

Na Sala da Justiça dos escritores... qual o seu super-herói?

*Oswald de Andrade*

Personagens masculinas favoritas na ficção:

*Serafim Ponte Grande, Leopold Bloom, Pedro Orósio, Batleby.*

Personagens femininas favoritas na ficção:

*Molly Bloom, Diadorim, Pentesileia.*

Um livro que gostaria de ter escrito:

*Ulysses*

Trecho preferido de uma obra:

*Aberto, do livro O Elefante, de Chico Alvim*

*Aberto (para cacaso)*

*Às vezes o olhar caminha  
na trama da luz  
sem curiosidade alguma  
qualquer devaneio  
Vai em busca do tempo  
e o tempo, como o sempre,  
vazio de tudo  
não está longe  
está aqui, agora  
O olhar sem memória  
sem destino  
se detém  
no ar do ar  
na luz da luz —  
lugar?*

Você está escrevendo agora?

*Agora agora estou. Preparando “o livro das capivaras” (subtítulo) e escrevendo à toa. Sem tema, sem endereço. Bom para retomar essa conversinha pirilampa entre som e sentido. Anda um pouquinho, pára, esquece. Mergulha de volta e volta com um peixe. Conversa com ele sobre a guelra, o sufoco e leva ele no mar de novo.*

## Bio-bibliografia resumida:

*Uns quatorze livros de poesia, uma autobiografia, dois livros de crônicas, um sobre o Posto Nove. Editei revistas. O Carioca (1995/97), principalmente. Sou cada vez mais indolente. Infelizmente o artista tem que fazer barulho para ouvirem o seu silêncio. Mas dá certo, dependendo do tom.*

*Conheci alguns países e lá me apresentei. Talvez a melhor parte dessa viagem. Gosto de estar com as pessoas embora nunca saiba o que dizer. Fui um dos argonautas do Centro de Experimentação Poética — CEP 20.000, um covil de poetas e performers. De 1990 a 2020, no Rio. Fiz mestrado de Letras na PUC (16/19). Boas leituras, desânimo, cansaço. Difícil navegar rotas previsíveis.*

*Nascer todo dia. Tenho dois filhos, um par de netos, que me ajudam a rejuvenecer. A arte da palavra pede fidelidade ... à vida. Valeu. [Ricardo “Chacal” de Carvalho Duarte]*

[I wrote] About fourteen books of poetry, an autobiography, two books of chronicles, one about *Posto Nove*. I edited magazines. *O Carioca* (1995/97), mainly. I have become more and more slothful Unfortunately, the artist must make noise so that others hear his silence. But it works, depending on the tone.

I got to know some countries and performed there. Perhaps the best part of this trip. I enjoy being with people even though I never know what to say. I was one of the argonauts of the *Poetic Experimentation Center* — CEP 20.000, a den of poets and performers. From 1990 to 2020, in Rio de Janeiro (Brazil). I took a master's degree in Literature at PUC (16/19). Good readings, discouragement, tiredness. It is difficult to navigate predictable routes

Being born every day. I have two children, a pair of grandchildren, who help me *rejuvenage*. The art of the word calls for fidelity ... [Ricardo “Chacal” de Carvalho Duarte]