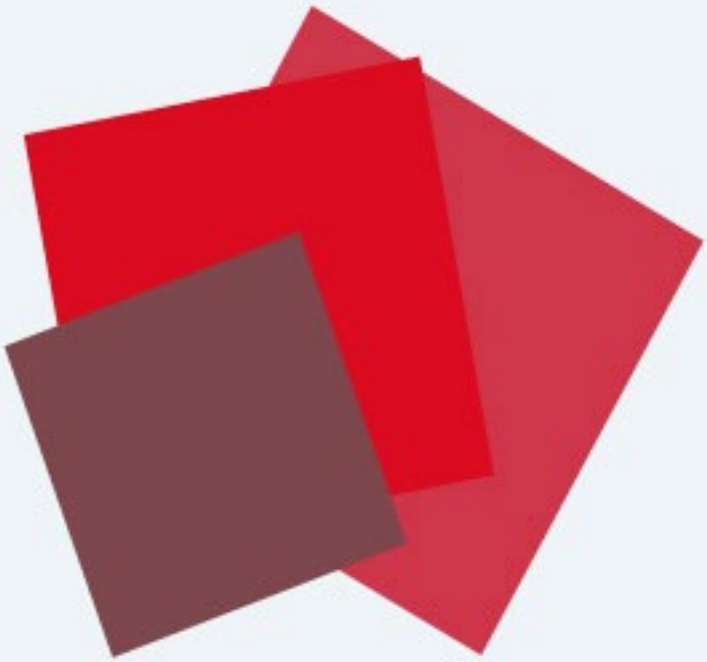


ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

Universidade Federal do Rio de Janeiro / PPGLEN
ISBN: 978-65-00-20131-4
Rio de Janeiro
2020

INFORMAÇÕES
TÉCNICAS E CATALOGRÁFICAS:

Anais do XX Colóquio de Pós-graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas

Revisores dos Artigos:

Estudos Literários:

Elizabeth Serra dos Santos

Eric da Silva Santiago

Fabiana Oliveira de Souza

Gaetano D'Itria

Júlia Ferreira Lobão Diniz

Leonardo Vianna da Silva

Mariana de Oliveira Costa

Priscila Nogueira da Rocha

Wellington de Jesus Neves Rodrigues

Estudos Linguísticos:

Ana Carolina Monteiro Freitas Henriques

Beatriz Dias Mikhail

Davidson Martins Viana Alves

Maria Julia Nascimento Sousa Ramos

Patricia Vanessa de Ramos

Samara Santos Santana

Comissão Organizadora:

Representantes discentes:

Rosa Maria da Silva Faria (Doutorado)

Walquíria Rodrigues Pereira (Mestrado)

Ana Carolina Monteiro Freitas Henriques

Beatriz Dias Mikhail

Camila Pinhal do Nascimento

Catarina Lobo Gonçalves

Davidson Martins Viana Alves

Débora de Castro Barros

Elizabeth Serra dos Santos

Eric da Silva Santiago

Fabiana Oliveira de Souza

Gaetano D'Itria

Heloise Cosme de Sousa

Júlia Ferreira Lobão Diniz

Leonardo Vianna da Silva

Marcelo Henrique Silva dos Santos

Maria Julia Nascimento Sousa Ramos

Mariana de Oliveira Costa

Nayana Montechiari Crescencio

Patricia Vanessa de Ramos

Priscila Nogueira da Rocha

Samara Santos Santana

Wellington de Jesus Neves Rodrigues

Comissão Científica:

Ana Maria Lisboa de Mello
Andrea Giuseppe Lombardi
Angela Maria da Silva Corrêa
Annita Gullo
Antonio Francisco de Andrade Júnior
Ary Pimentel
Celina Maria Moreira de Mello
Cláudia Heloisa Impellizieri Luna Ferreira da Silva
Edson Rosa da Silva
Elena Cristina Palmero González
Fabiano Dalla Bona
Flora de Paoli Faria
João Antônio de Moraes
Leonardo LennertzMarcotulio
Leticia Rebollo Couto
Luiz Carlos Balga Rodrigues
Marcelo Jacques de Moraes
Márcia AtállaPietroluongo
Maria Mercedes RiveiroQuintansSebold
Miguel Angel Zamorano Heras
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina
Pierre François Georges Guisan
Rodrigo Silva Ielpo
Silvia InésCárcamo de Arcuri
Sonia Cristina Reis
Victor Manuel Ramos Lemus

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor

Profa. Dra. Denise Pires de Carvalho

Vice-reitora

Prof. Dr. Carlos Frederico Leão Rocha

Faculdade de Letras

Diretora

Dra. Sonia Cristina Reis

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Dr. Humberto Soares da Silva

Pós-graduação e Pesquisa

Diretora Adjunta de Pós-graduação e Pesquisa

Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Vice-Diretor de Pós-graduação e Pesquisa

Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas

Coordenadora

Dra. Leticia Rebollo Couto

Substituto Eventual

Dr. Ary Pimentel

Departamento de Letras Neolatinas

Chefe do Departamento

Dra. Angela Maria da Silva Corrêa

Substituta Eventual

Dra. Annita Gullo

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Colóquio de Pós-graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas
(11. : 2020 : Rio de Janeiro)
Anais do XX Colóquio de Pós-graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas [livro eletrônico] / [organização Leticia Rebollo Couto, Ary Pimentel].
-- Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.
PDF

Vários autores.
ISBN 978-65-00-20131-4

1. Artigos - Coletâneas 2. Congressos 3. Línguas e liguagens
4. Línguas românicas 5. Literatura românica 6. Traduções
I. Couto, Leticia Rebollo. II. Pimentel, Ary. III. Título.

21-61182 CDD-440.06

Índices para catálogo sistemático:

1. Congressos : Línguas românicas : Linguística
440.06

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427

Agradecemos a todos os mestrandos e doutorandos que participaram da comissão organizadora do XX Colóquio de Pós-graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas.

Sumário

Apresentação

11 *Apresentação dos Anais do Colóquio de Pesquisa em Letras Neolatinas*
Fabiana Oliveira de Souza, doutoranda do PPGLEN
Patricia Vanessa de Ramos, doutoranda do PPGLEN

13 *Apresentação de Pesquisas em Tempos de Pandemia*
Débora de Castro Barros, doutoranda do PPGLEN

Estudos Literários

17 *The presences: uma análise da reescrita de mitos femininos em Borderlands/La frontera: The new mestiza, de Gloria Anzaldúa*
Camila Montinho da Silva

25 *O ethos e a cenografia como instrumentos de legitimação enunciativa de George Sand*
Daiane Basílio de Oliveira

33 *Mariana Enríquez e Washington Cucurto: ressignificando os gêneros "menores"*
Dalva Desirée Climent

41 *A formação do subgênero comedia de figurón: estado da questão*
Danielle Olivieri

50 *Cone Sul: uma história da teoria da narrativa na América Latina*
Diego Cardoso Perez

59 *Émile Zola e o caso Dreyfus no Brasil*
Eduarda Araújo da Silva Martins

66 *De filiações e afiliações: entrecruzamentos entre Virgílio Piñera e Magali Alabau*
Eduarda Vaz Guimarães

74 *O tom da escuta em Antigone de Jean Anouilh*
Elizabeth Serra dos Santos

80 *O cômico e a morte na escrita de Aldo Palazzeschi*
Eric da Silva Santiago

87 *A potência de um corpo: o Poetry Slam no Brasil e na Argentina*
Fabiana Oliveira de Souza

96 *Homoerotismo em Ernesto, de Umberto Saba*
Felipe Veras Andrade

102 *Tradição literária e tradução na cultura do acolhimento*
Gaetano D'Itria

109 *Em busca de um ethos omertoso: uma nova denúncia?*
Gisele Maria Nascimento Palmieri

116 *As metáforas musicais de Haroldo de Campos e o Orfeu Negro*
Heglan Pereira Mourai

123 *A fabricação dos monumentos e a humanização dos heróis no universo dos quadrinhos e da literatura*
Higor Afonso

132 *Gabriele D'Annunzio e Francesco Paolo Michetti: diálogos ecfrásticos*
Júlia Ferreira Lobão Diniz

139 *O papel da fotografia na construção do espaço parisiense em Nadja, de André Breton*
Larissa Soares Mendes

148 *Adua: estereótipos raciais e de gênero no romance de Igiaba Scego*
Leonardo Vianna da Silva

157 *Koltès em combate: uma abordagem crítica da obra Combat de nègre et de chiens*
Lia Bruno Kalile

166 *O lúdico e o fantástico em Le Avventure di Pinocchio – Storia di un Burattino*
Luiz Roberto Conegundes Salvador

173 *Mare Nostrum e a dialética entre mímesis e alteridade em Dante e Al-Maari: o interstício de linguagens simbólicas entre Oriente e Ocidente*
Marcela Cristina Lemos Cordeiro

179 *A metáfora da ilha no ensaio caribenho da identidade: variações na obra de Antonio Pedreira, José Lezama Lima, Antonio Benítez Rojo e Édouard Glissant*
Maria Fernanda Isidoro Chaves

188 *Da traduzibilidade: reflexões sobre a tradução de Poesia è, de Emilio Villa*
Nayana Montechiari Crescencio

196 *Cervantes frente à Picaresca*
Oscar Román Zambrano Montes

202 *Buenos Aires sonha com ovelhas elétricas?*
Priscila Maria de Souza Dantas

210 *Riso amargo e crítica velada: o teatro de Maquiavel*
Priscila Nogueira da Rocha

219 *A contribuição literária árabe a Scuola Siciliana*
Rafael Vidal dos Reis

227 *A diáspora cantada em versos: para uma poética emergente das minas de São Paulo, Bogotá e Havana*
Renata Dorneles Lima

236 *O romance Santa Evita de Tomás Eloy Martínez como narrativa de um corpo que não morre*
Rosa Maria da Silva Faria

243 *Transferências culturais e poema em prosa nas obras de Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans*
Rubens Vinícius Marinho Pedrosa

252 *Os contatos nos meandros do Decameron e das Mil e Uma Noites*
Sarita Costa Erthal

258 *Tradução de fábulas de Marie de France: questões e soluções*
Stephanne Martini Pastore

268 *Literatura como lugar de resistência: transliguismo e cultura na obra Más sabe el diablo, de Roberto Perezdíaz*
Thamires de Moura Ribeiro Silva

276 *A memória como força criativa em Lembranças de uma batalha, de Italo Calvino*
Victor Dias Canabarro

281 *Inventor de pesadillas: panorama inicial de pesquisa entre as obras de Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges*
Vinícius Santos Loureiro

288 *As construções do mito mexicano: uma reflexão entre Malinche, la madre chingada e Malinalli, a indígena violada*
Walquíria Rodrigues Pereira

296 *A tradução em L'Iride Italiana*
Wellington de Jesus Neves Rodrigues

305 *Prêmio Goncourt e valor do romance no campo literário*
Zadig Mariano Figueira Gama

Estudos Linguísticos

315 *Mãos inábeis em cartas de chamada espanholas: um primeiro olhar*
Aline Santos da Silva

325 *As diferentes realizações do perfect no português L2 de falantes de espanhol da Cidade do México*
Ana Carolina M. Freitas Henriques

335 *As formas de tratamento em espanhol como tema e objeto de impolidez em situações de conflito em redes sociais: análise multimodal*
Ana Carolina Pires Ribeiro; Vanessa Nunes De Arruda; Vitória Sara De Almeida Camposz

342 *Edição de cartas de edificação da coleção Pedro de Angelis*
Beatriz Dias Mikhail

347 *O estudo do ethos dos presidentes franceses: Nicolas Sarkozy, François Hollande e Emmanuel Macron*
Bianca Brito de Carvalho Araújo

353 *Processos discursivos no gênero fanfiction*
Camila Pinhal do Nascimento

362 *O processo da construção das enciclopédias: de Montaigne à Wikipédia*
Catarina Lobo Gonçalves

372 *Estudo experimental sobre as estratégias de relativização do espanhol: trajetória de pesquisa e metodologia*
Carolina Ecard Barros

381 *A variação das desinências -ra e -se do Pretérito Imperfeito do Subjuntivo (Simples e Composto): discussão da literatura.*
David Batista de Jesus Travassos

390 *Contato linguístico em terreiros de candomblé Jeje: a resistência das línguas africanas (Fɔngbè, Yorùbá e Kimbundu) no Brasil*
Davidson Martins Viana Alves

399 *A tradução e a produção de efeitos de "verdade(s)"*
Débora de Castro Barros

408 *Autoria docente e construção de identidades profissionais na licenciatura em Letras Espanhol*
Elíria Quaresma Fugazza

416 *A influência da distância na seleção do sintagma nominal como estratégia de retomada do objeto direto anafórico por falantes de português brasileiro aprendizes de espanhol como segunda língua*
Heloise Cosme De Sousa

424 *Latinidad y racialización del español en Los Estados Unidos en la serie Orange is the New Black: cuestiones de descortesía y traducción audiovisual*
Johana Astrid Pardo

431 *A distância referencial e as estratégias de retomada de objeto direto anafórico por falantes de espanhol do México aprendizes de português do Brasil (L2)*
Júlia Cheble Puertas

440 *Um documento lexicográfico na coleção de Angelis: edição filológica e potencialidades de estudo*
Letycia Dias Mallet

446 *Livros didáticos de francês para adolescentes: uma análise sobre sua elaboração e concepção de público-alvo*
Livia Eccard

455 *PIBID de língua espanhola: manutenção da canonização das "Grandes Artes" no discurso docente?*
Lorena Xavier Varella

462 *Notas sobre as estratégias de retomada de objeto direto*
Marcelo Henrique Silva dos Santos

469 *Uma leitura da legislação educacional de português e espanhol como disciplinas de língua estrangeira na América do Sul*
Maria Julia Nascimento Sousa Ramos

476 *O ensino da língua francesa para as operações de paz em países francófonos*
Milena Fonseca Santos de Oliveira

483 *Carta de venda feita por Adosinda Justiz a João Gondesindes e Mulher Ximena, de 1100: edição e comentários paleográficos*
Millena Cassim Rodrigues Guedes

490 *Uma análise discursiva sobre os comunicados de educação zapatista*
Patricia Araujo Fernandes

499 *O caso do pronome le(s) em Oberá-Misones (Argentina): um olhar sociolinguístico*
Patricia Vanessa de Ramos

508 *Discursos de licenciandos sobre o cacerolazo argentino e o panelaço brasileiro a partir de construções jornalísticas*
Priscila da Silva Marinho

515 *Ethos: ferramenta edificadora do gênero editorial. um estudo sob a perspectiva da análise do discurso*
Rosane Mavignier Guedess

523 *Impolidez e tradução audiovisual: legendagem e dublagem da série The Bridge em português e espanhol*
Samara Santos Santana

532 *Análise discursiva das atas da congregação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro*
Ubirajara Carvalheira Costa

541 *Políticas de acolhimento e de adequação de estrangeiros no município no Rio de Janeiro: um estudo comparativo*
Valeria Melani Santos Rabelo

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

Apresentação dos Anais do Colóquio de Pesquisa em Letras Neolatinas

O presente volume apresenta uma coleção de 67 artigos resultantes das pesquisas acadêmicas apresentadas no *XX Colóquio do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas*, realizado entre os dias 9 e 13 de novembro de 2020. Durante o colóquio, mestrandos e doutorandos do programa, bem como alunos de iniciação científica integrantes de equipes de pesquisa do PPGLEN, apresentaram seus trabalhos distribuídos em 18 mesas redondas. Tais mesas foram compostas também por um especialista nacional ou internacional convidado, com apresentação de trabalho, e por um egresso do nosso programa, ambos reunidos ao redor do tema de sua respectiva mesa redonda e encarregados igualmente de debater os trabalhos dos discentes, cujos textos foram recebidos com antecedência.

O difícil contexto pandêmico fez com que o colóquio de 2020, em sua vigésima edição, precisasse ser adaptado a um novo formato, o que nos permitiu realizar de forma exitosa o evento. A modalidade remota trouxe novos desafios, mas também experiências inéditas que os alunos e os professores souberam avaliar positivamente. Nesse sentido, o *XX Colóquio do PPGLEN* contou com 18 mesas, 8 de Estudos Linguísticos e 10 de Estudos Literários, e um total de 67 trabalhos distribuídos tematicamente ao longo da semana. Todas as mesas contaram com 3 ou 4 comunicações dos discentes e uma comunicação do professor convidado, escolhido conforme a relevância de suas pesquisas para a mesa em questão. Esta última comunicação foi um elemento pensado e discutido entre os membros da comissão organizadora e teve como objetivo trazer um tema comum à mesa e caucionar uma interação dinâmica entre os especialistas e os discentes.

Além das comunicações dos especialistas convidados, o colóquio contou com uma mesa de abertura e uma de encerramento. Esse foi outro elemento inédito nesta vigésima edição e uma maneira de reunir as duas grandes áreas do PPGLEN. Trata-se de um evento inteiramente organizado pelo próprio corpo discente, com o apoio da coordenação e que teve este ano o ineditismo de inserir nossos egressos no debate, valorizando sua formação e seu diálogo com o programa, fortalecendo nossas redes nacionais e internacionais de pesquisa.

Nas seguintes páginas, encontram-se os 67 trabalhos que foram apresentados e discutidos durante o evento. Os 29 estudos de linguística versam sobre temas da atualidade como língua

e cultura; formação docente; estudos da tradução; língua, discurso e ensino; língua, discurso e cultura; filologia; variação linguística; e Português Língua Estrangeira. Os 38 estudos literários também versam sobre temas da atualidade como culturas em contato; memória e identidade; espaço e território; gênero e decolonialidade; poesia; mobilidade de gênero e questões de estética; discurso narrativo e alteridade; teatro; tradução; e, finalmente, o cômico, o lúdico e o jogo.

Os membros da Comissão Organizadora e a Coordenação do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas gostariam de agradecer a todos os participantes e colaboradores pelo interesse e pelo engajamento na realização desta edição do Colóquio do PPGLEN. A qualidade das contribuições e a vontade de compartilhar ideias transformaram o colóquio em um evento animado e inspirador. Ao concordar em colocar as pesquisas por escrito, os participantes do *XX Colóquio do PPGLEN* dão a oportunidade de apresentar os tópicos do evento a um público mais amplo, beneficiando, assim, toda a comunidade acadêmica e interessados no assunto.

Fabiana Oliveira de Souza, doutoranda do PPGLEN

Patricia Vanessa de Ramos, doutoranda do PPGLEN

Apresentação de Pesquisas em Tempos de Pandemia

Dizem que, no Brasil, o ano começa em março, depois do carnaval e das férias de verão. Nesse caso, 2020 começou com um susto. Logo ficamos sabendo que a pandemia do novo coronavírus, da qual já tínhamos notícia, espalhava-se pelo mundo, que entrava em processo de quarentena. No Brasil, não foi diferente… Contudo, como não seguimos, em geral, o caminho natural do mundo, aqui ainda tivemos de enfrentar, junto com a pandemia do vírus, a da desinformação, do descaso e da falta de responsabilidade.

Mas era preciso continuar. Até porque muitos achavam que o caos instalado não prosseguiria por tanto tempo. Desse modo, entramos abril reestruturando nossas rotinas. Nossa vida de contato físico e cores passou a ser virtual e mais cinzenta, pelas perdas de vidas queridas, próximas e desconhecidas. Nós nos adaptamos, aos poucos… e tentamos retomar nossas obrigações.

Foi assim com nosso Programa de Pós-graduação, que, como tantos outros nas universidades brasileiras, precisou se reinventar. Uma das primeiras dúvidas foi quanto a nosso evento anual, nosso Colóquio, em que apresentamos aos pares as pesquisas em andamento ou recém-finalizadas. Como fazer? A Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a primeira universidade do Brasil, faria 100 anos, e o Colóquio seria o de número 20, efemérides importantes, que não poderiam passar em branco. A universidade organizou, de forma virtual, seu Festival do Conhecimento — e foi uma das primeiras a fazer um evento no novo formato. Foi um sucesso, como não poderia deixar de ser. Nós, então, não poderíamos ficar para trás, pois, embora sejamos estudantes, somos pesquisadores, ou seja, o que fazemos é trabalho, e é preciso dar retorno à sociedade do que é realizado nas instituições públicas.

Como nos outros anos, foi montada uma Comissão para organizar o XX Colóquio. Contando com discentes que já o haviam ajudado a realizar em anos anteriores e com uma nova equipe, que entrava para aprender com eles, começamos as reuniões. Assim, foram formados grupos, e as tarefas começaram a ser realizadas. O evento foi, então, tomando corpo. Novo formato não só no modo de apresentação, de presencial para virtual, mas na própria estrutura. Nos 19 anos anteriores, os trabalhos apresentados ficavam restritos a nossos pares da Letras, professores e colegas alunos. Com a possibilidade de falar com qualquer pessoa em qualquer

lugar do mundo, ampliamos esse leque participativo para professores de outras instituições, egressos que estavam distantes em termos de localidade, pessoas que admirávamos e que poderiam nos brindar com seus saberes e suas intervenções, dentro e fora do país.

Foi difícil o caminho, mas feliz a chegada. Na mesa de abertura, pudemos contar com a fala da incrível Heloísa Buarque de Hollanda, em uma conversa enriquecedora com três discentes da Comissão. Foi uma largada de ponta!

Ao longo da semana, começando na segunda mesmo à tarde, foram apresentadas as pesquisas, entremeadas pelos comentários dos debatedores e por uma conferência de um professor escolhido, ligado ao tema da mesa. Isso, em cada uma das mesas. Divididas nos dois grandes eixos de nosso Programa, Estudos Linguísticos e Estudos Literários, as pesquisas trouxeram debates, no tema das línguas neolatinas, sobre língua e cultura; formação docente; estudos da tradução; língua, discurso e ensino; língua, discurso e cultura; filologia; variação do espanhol; português como língua estrangeira; culturas em contato; memória e identidade; espaço e território; gênero e decolonialidade; poesia; mobilidades de gênero e questões de estética; discurso narrativo e alteridade; teatro; cômico, lúdico e o jogo; e tradução.

Foram cinco dias corridos, intensos de preocupação e deslumbramento, pois, além de o evento ter crescido, podíamos, de nossas casas, assistir a quase todas as mesas, o que não ocorria em eventos anteriores, pela questão do deslocamento.

Com isso, todavia, também veio o receio: falar para salas com muito mais gente do que estávamos acostumados. Mas, em seguida, lembrávamos que nossas pesquisas ganhavam outros ouvidos e olhares. A UFRJ, mundialmente conhecida e reconhecida, agora mostrava suas entranhas, as conversas dos bastidores, as dificuldades do trabalho que fazemos. Porque são as pesquisas que descobrem um novo mundo. E precisamos reforçar isso, ainda mais neste momento por que passa o Brasil.

Sem esquecer a tristeza de uma situação pandêmica de grandes perdas humanas, precisamos reconhecer que esse novo formato virtual só foi possível porque a pandemia aconteceu. Lembrando que o acontecimento, na visão de Foucault, é o que traz algo de aleatório e singular, sem relação com uma história em percurso, ou seja, é o que surpreende e altera o estabelecido, esse acontecimento pandêmico adiantou talvez o que só ocorreria daqui a alguns anos. Adiantamos uma nova forma de vivência, e tivemos de mudar sem estarmos preparados para isso. Porque é assim mesmo que o acontecimento age.

Assim, forçados e empurrados, o XX Colóquio ganhou novo formato e novos ares, e provavelmente desse modo permanecerá. Fomos empurrados pela vida, pelo mundo e por nós mesmos. Fomos forçados e nos forçamos a caminhar. E aqui estamos.

Aprendemos, assim espero, com os erros e acertos. Mas não sozinhos. Somos um grupo grande, que trabalhou junto, para que o evento fosse possível. Assim, devo agradecer,

primeiramente, aos coordenadores do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN), os professores Letícia Rebollo e Ary Pimentel, todo o apoio e paciência, porque, embora sejamos imbuídos da alcunha de pesquisadores, muitas vezes ainda nos sentimos discentes. E o somos. Porque é o que nos faz querer continuar a aprender. Obrigada, sobretudo, pela paciência.

A cada um dos colegas da Comissão, obrigada pelo aprendizado e pelo apoio. Todos, sem exceção, em sua singularidade humana, foram essenciais para que, em uma sexta-feira 13 do mês de novembro, esse evento fosse finalizado com sucesso. Que este ano do Colóquio fique na memória não como um ano difícil de pandemia, mas como o ano em que o Colóquio fez 20 anos e ganhou as portas da universidade, trazendo pelas mãos outras mãos para nos ajudar a crescer.

Débora de Castro Barros, doutoranda do PPGLEN

Estudos Literários Neolatinos



Parte 1

ANAIS DO XX

Colóquio de Pós-graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

THE PRESENCES: A REESCRITA DE MITOS FEMININOS EM *BORDERLANDS/LA FRONTERA: THE NEW MESTIZA*, DE GLORIA ANZALDÚA

Camila Montinho da Silva

Orientadora: Claudia Heloisa Impellizieri Luna Ferreira da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este trabalho, já em fase final, tem como tema os mitos femininos abordados em Borderlands/La Frontera: the new mestiza, livro publicado em 1987 por Gloria Anzaldúa. O meu interesse pela autora surgiu durante minha pesquisa, ainda na graduação, sobre o mito de Malinche — assunto explorado por Gloria Anzaldúa, para a qual "o pior tipo de traição consiste em nos fazer acreditar que a índia existente dentro de nós é a traidora" (2012, p. 44).

Borderlands é uma obra híbrida, que mescla diferentes tipos textuais, como ensaios, memórias, ditos populares, música, poemas e elementos autobiográficos, resultando em uma "autohistória" — palavra utilizada pela autora para definir a sua escrita. Sua construção conta, ainda, com a troca constante de idiomas, como inglês, espanhol e nahuatl, atribuindo-lhe uma dimensão translinguística.

Pode-se pensar que a obra reflete a formação profissional de Glória Anzaldúa, chicana de sexta geração, nascida no Vale do Rio Grande, no Sul do Texas, a cerca de quarenta quilômetros da fronteira entre México e Estados Unidos. Após concluir seus estudos na Universidade Pan American, ela atuou como professora e, posteriormente, na Califórnia, desenvolveu trabalho editorial, publicando, em parceria com Cherríe Moraga, a importante antologia de poemas e ensaios This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color (1981). No mesmo período, Glória Anzaldúa passou a desenvolver seus próprios escritos como ensaísta e poeta, que resultaram na publicação de Borderlands/La Frontera, em 1987.[1]

1 Gloria Anzaldúa publicou, como editora, as antologias *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color* (1990) e T*his Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation* (2002). Sua obra bibliográfica inclui, ainda, um livro de entrevistas editado por Ana Louise Keating, *Interviews/Entrevistas* (2000), e três livros infantis: *Prietita Has a Friend/ Prietita tiene un amigo* (1991), *Friends from the Other Side/Amigos del Otro Lado* (1993) e Prietita y La Llorona (1996). Após a sua morte (2004), foram publicados *The Gloria Anzaldúa Reader* (2009) e *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality* (2015) - ambos editados por Ana Louise Keating.

Dividindo-se em duas partes, uma de textos predominantemente em prosa[2] e outra apenas de poemas, *Borderlands* inicia sua jornada para uma nova consciência mestiça partindo da fronteira geográfica imposta entre México e Estados Unidos, definida pela importante metáfora "ferida aberta" (ANZALDÚA, 2012, p.25). Aos poucos, outras fronteiras, como as psicológicas, sexuais e espirituais, são adicionadas à discussão. Trata-se das fronteiras de "los otros atravesados", que, segundo a autora, não são particulares da região mencionada, mas estão presentes em todos os espaços em que duas ou mais culturas coexistem.

Em todo esse caminho, tem-se a "invocação" de mitos femininos, tanto do universo pré-colombiano na figura de diversas deusas, quanto do imaginário mexicano, com a Virgem de Guadalupe, Malinche e Llorona: "Eu escrevo os mitos em mim, os mitos que sou, os mitos que quero me tornar" (ANZALDÚA, 2012, p. 93). Meu objetivo consiste em analisar o papel crítico da reescrita desses mitos em *Borderlands* por meio de um trabalho vinculado aos Estudos Culturais e à perspectiva crítica e de gênero.

Feitas essas considerações, o meu trabalho foi estruturado em torno dos seguintes pontos: **a linguagem da fronteira**, considerando a fronteira como espaço de enunciação, o hibridismo literário presente na construção da obra e aspectos relevantes sobre a literatura chicana e a literatura de fronteira; **a perspectiva de gênero**, considerando as contribuições do feminismo interseccional e contextualizando o feminismo chicano e sua influência para a escrita do livro em questão; a **discussão teórica sobre mito** e **translinguismo literário**, considerando a necessidade de adentrar a parte poética do livro; e, finalmente, **a análise específica dos mitos e dos símbolos** de maior destaque na obra, como Malinche, Llorona e Guadalupe, além da deusa pré-colombiana Coatlicue e suas diversas representações.

Fazem parte da minha fundamentação teórica autores como Sonia Torres (2011), pelos estudos sobre literatura chicana; Graciela Silva Rodriguez e Manuel de Jesús Hernandéz-G (2012), pelos estudos de fronteira e a atual crítica bifronteiriça; Angela Davis e Kimberlé Crenshaw (1991), pela abordagem do feminismo interseccional; *Mircea Eliade (1972), Carl Jung (*1969, 2000) *e Jospeh Campbell (1993), pelo aparato teórico sobre mitos e arquétipos; e Miguel León Portilla (2005), pelos estudos das culturas pré-colombianas.*

El lenguage de la frontera: construção da obra

2 Há nessa primeira parte trechos e alguns poemas completos que "atravessam" os textos de caráter ensaístico e autobiográfico. Parecem indicar pequenas intervenções até "tomarem conta" completamente do livro na segunda parte, que é composta apenas por poemas.

De acordo com Sonia Torres (2001), a fronteira é o espaço em que o coração dos chicanos se encontra, posto que, estando nela, eles observam duas realidades sem, no entanto, pertencer a nenhuma delas. Trata-se, portanto, da grande metáfora para a escrita chicana, estando presente na maior parte dela.

Gloria Anzaldúa parte da concepção de fronteira como "uma ferida aberta" (2012. p. 25) para ressaltar as consequências provenientes dos choques culturais que envolvem o espaço delimitado pela fronteira entre México e Estados Unidos desde o Tratado de Guadalupe -Hidalgo. Essa experiência é perceptível não apenas no conteúdo, mas na forma discursiva de *Borderlands*, por meio de estratégias como o hibridismo textual.

Na perspectiva de Stelamaris Coser (2012), o hibridismo compreende a ideia de entrecruzamento, atravessamento e negociação cultural. Embora haja abordagens específicas, a maioria possui como ponto de encontro a ênfase na "cultura do periférico, colonizado e/ou subalterno e as diversas maneiras como elas mesclam, influenciam e/ou parodiam a cultura hegemônica central, ao mesmo tempo em que são transformadas por elas" (COSER, 2012, p. 172). During (1999, apud Pagano e Magalhães, 2005) define o hibridismo, ainda, como um processo em que produtos culturais se unem a novos componentes para produzir outros efeitos.

Em relação ao hibridismo literário, Gutiérrez (2015, p. 96) observa que há três elementos preponderantes: o contato entre duas ou mais culturas, culminando no "cruzamento de tradições culturais diversas presentes no mesmo texto"; a mescla de diferentes línguas; e a mistura de dois ou mais gêneros textuais. Com isso, costuma-se haver um conflito na classificação de uma obra híbrida, como é o caso de *Borderlands/La frontera* (1987), que compreende os três elementos mencionados.

Os conceitos de hibridização textual de Bakhtin (1997) e de hibridismo cultural de Homi Bhabha (1998) concebem o hibridismo como uma abertura de novos espaços de enunciação para a reconfiguração das relações culturais e suas hierarquias de poder. Dessa forma, mais do que mesclar dois elementos distintos em um enunciado, coloca-os em situação de conflito e de subversão à autoridade. Assim é que, para Bhabha, no hibridismo, os saberes negados se infiltram no discurso dominante e questionam a base de sua autoridade, suas normas de conhecimento (PAGANO e MAGALHÃES, 2015).

Essa articulação entre hibridismo cultural e textual proposta por Bhabha e Bakhtin é importante para pensarmos uma obra como *Borderlands/La frontera* (1987), cujos gêneros textuais, idiomas e imagens se entrecruzam de tal forma, que além de convidar o leitor a deslocar suas estratégias de leitura constantemente, "replica estruturalmente, através dessa prática, o processo de negociação tematizado em sua teorização de uma consciência mestiça" (TORRES, 2005, p. 723).

Between los interstícios: Feminismo interseccional e Feminismo Chicano

Se os chicanos, documentados ou não, são considerados ilegítimos e estrangeiros pelo poder estadunidense, Gloria Anzaldúa (2012) afirma que a mulher fronteiriça é ainda mais oprimida, uma vez que nem sua própria cultura de origem a aprova. Por isso, a questão de gênero é predominante em *Borderlands,* que teve grande impacto em um período de discussões mais voltadas para a existência de espaços de poder cujas subordinações não estavam restritas ao sexo.

A obra colocou em evidência, a partir do ponto de vista da mulher chicana, homossexual e lésbica, questões referentes às diferenças entre as próprias mulheres dentro dos diversos movimentos feministas. Autoras como Angela Davis já haviam chamado a atenção para este debate ao tratar, em *Mulheres, Raça e Classe* (1981), da interseccionalidade — termo proposto pela advogada, professora, feminista e especialista em questões de raça e de gênero Kimberlé Crenshaw anos depois (1989).

Percebendo que a injustiça social causada pelo entrelaçamento de opressões era antiga e muito recorrente na sociedade estadunidense e nem sequer possuía um nome — o que dificultava a visibilidade necessária para que algo pudesse ser feito a respeito —, Kimberlé Crenshaw pensou no conceito de interseccionalidade, o qual busca

> capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (2002, p. 177).

Também os feminismos chicanos possuem desde a sua origem e desenvolvimento, nas décadas de 70 e 80, discussões acerca das várias opressões sofridas pelo entrecruzamento de raça e sexo, embora os debates ainda não se orientassem pelo termo "interseccionalidade". Outra questão relevante discutida por esses movimentos focava no sexismo que moldava as relações dentro da própria comunidade Chicana.

Para os chicanos, a família representava uma força política e cultural diante das experiências de descriminações sofridas na sociedade estadunidense. A mulher deveria seguir o exemplo da Virgem Maria, sendo dócil e servil a seus filhos e maridos. "No nível cultural", afirma Alma Garcia (1989, p. 219), "o movimento chicano ressaltava a necessidade de salvaguardar o valor da lealdade familiar. No nível político, o movimento Chicano utilizou a família como uma ferramenta organizacional estratégica para atividades de protesto".

Na reflexão sobre essas questões referentes à situação da mulher fronteiriça, *Borderlands* retoma mitos femininos ligados à cultura asteca, mexicana e chicana considerando o processo de subversão que eles sofreram desde os tempos pré-colombianos, com a cultura patriarcal asteco-mexica, com a dominação dos europeus e da Igreja e, posteriormente, com a concepção de um nacionalismo chicano.

The presences: mitos invocados na escrita de fronteira

Neste ponto, torna-se importante mencionar as contribuições de Mircea Eliade, para qual o mito é "uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares" (1972, p. 11). O mito, sempre fundacional, narra as origens e o surgimento do Cosmos ou de partes dele (como o surgimento de plantas, de animais, etc).

Também a articulação entre mito e arquétipos de Carl Jung (1969, 2000) e o conceito de monomito de Jospeh Campbell (1993) tornam-se relevantes para compreensão dos mitos ressignificados, principalmente na parte poética de *Borderlands.*

Em sua definição de arquétipo, Jung (2000) afirma que este se trata de uma fantasia e só pode revelar sua presença por meio de imagens simbólicas. Sendo inato, ele não possui origem em experiências ou aquisições pessoais. Em outras palavras, são uma forma imaterial e inconsciente, que se repete constantemente durante gerações em todos os lugares do mundo. Sua concepção se torna mais clara quando associada ao mito, pois este seria uma de suas expressões: "os arquétipos ocorrem a nível etnológico, sob a forma de mitos" (JUNG, 2000, p. 79).

Já Campbell, ao analisar uma série de mitos e símbolos intemporais, observou através da figura do herói — o mais comum e o mais conhecido mito em todo o mundo, segundo Jung (1969) — que as mais distintas representações narrativas em torno desse tema carregam características básicas comuns que têm sido utilizadas como parâmetros para a humanidade ao longo dos séculos. Esse padrão ou jornada cíclica dentro das narrativas se espelha na fórmula representada nos rituais de passagem de separação-iniciação-retorno e foi chamado pelo pensador de "monomito" ou "jornada do herói mitológico". Ele implica um "afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida" (CAMPBELL, 1993, p. 20).

São "invocadas", nesse panorama, algumas deusas como Cihuacóatl/Mulher Serpente (deusa ancestral da guerra, da terra e dos partos), Tlazolteotl (deusa da fertilidade e dos desejos) e Coatlicue (mãe dos deuses, da lua e das estrelas). Há, ainda, uma reflexão aprofundada sobre três importantes figuras pertencentes ao imaginário mexicano:

> Os chicanos possuem três mães. Todas as três são mediadoras: Guadalupe, a virgem mãe que não nos abandonou, la Chingada (Malinche), a mãe violada que nós abandonamos, e la Llorona, a mãe que procura por suas crianças perdidas e é uma combinação das outras duas (...) A verdadeira identidade das três foram subvertidas -- Guadalupe para nos fazer dóceis e pacientes, la Chingada para nos fazer sentir vergonha de nosso lado indígena, e la Llorona para manter um povo resignado (ANZALDÚA, 2012, p. 53).

Em vez de estabelecer uma oposição, entretanto, entre a virgem e a impura (Guadalupe/Malinche), como é tradicionalmente feito, ou enaltecer a figura indígena em detrimento do símbolo de poder de uma cultura dominante, Gloria Anzaldúa compreende a imagem de Guadalupe como um símbolo ambivalente. Cultuada por mexicanos dos dois lados da fronteira, ela é capaz de unir diferentes povos, religiões e linguagens, fazendo a ligação entre as culturas indígena e hispânica. De forma semelhante, Coatlicue, que é antecessora asteca de Guadalupe, é quem compõe relação complementar [com Guadalupe]: "o primeiro passo é esquecer a dicotomia *puta/virgem* e ver *Coatlalopeuth-Coatlicue* na Mãe *Guadalupe*" (ANZALDÚA, 2012, p. 106).

Coatlicue representa a vida e a morte, ou seja, é a síntese de dualidades e, além disso, de uma terceira perspectiva - algo além de mera dualidade ou de síntese de dualidades. Por estar além das oposições binárias tão combatidas pela reflexão de fronteira, ela configura o estágio inicial da travessia, do deslocamento para uma nova consciência mestiça: "em sua figura, todos os símbolos importantes para a religião e filosofia astecas estão integrados. (...) Ela é a fusão de oposições: da águia e da serpente, do paraíso e do submundo, vida e morte, mobilidade e imobilidade, beleza e horror" (ANZALDÚA, 2012, p. 69).

A minha hipótese é a de que os mitos femininos em *Borderlands* questionam os sujeitos das representações tradicionais, rasurando-as e utilizando outro caminho para redizer os vários nomes da Mulher que não estão presentes nos sistemas canônicos. Esse outro caminho configura a nova consciência mestiça, que quebra as dualidades as quais condenam os viventes (principalmente mulheres) de fronteira ao lugar de não pertencimento e às exclusões múltiplas histórica, política e social. Livre das classificações e dos paradigmas de oposição, das sínteses e dos lugares-comuns, a nova mestiça convive com as contradições e ambiguidades, transita entre as múltiplas culturas, diluindo os aspectos unitários dos conceitos impostos.

El retorno: considerações finais

> Como mestiça, eu não tenho país, minha terra natal me expulsou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou irmã ou amante em potencial de todas as mulheres. (Como lésbica, eu não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas eu sou de todas as raças porque a *queer* em mim existe em todas as raças.) Eu sou sem cultura porque, como feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos;

> entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam uns aos outros e ao planeta. *Soy un amansiamento*, sou o ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de claro e de escuro e lhes dá novos significados (ANZALDÚA, 2012, p. 102-103).

Ao finalizar a primeira parte de *Borderlands/la fronteira* indicando uma direção para a nova consciência mestiça, Gloria Anzaldúa retoma o começo da reflexão, indicando que o caminho a ser percorrido, citado durante toda a obra, não se trata de um percurso linear e progressista. Trata-se de uma história cíclica em que começo e fim e se reencontram, apontando novos significados para figuras semelhantes, tal como em um ciclo serpentino.

Se há, no primeiro capítulo — intitulado "Homeland" —, uma crítica ao imaginário mexicano de retorno ao paraíso perdido de Aztlan, há, no último capítulo, uma reflexão sobre a terra natal e sobre a luta de sobrevivência na fronteira. O purismo concebido pela ideia de retorno dá lugar à inscrição de um ser "atravessado" em modos plurais de ser e de pertencer, longe de aceitar e "comprar" todos os mitos de sua cultura de origem, criando formas novas e oferecendo outras alternativas a partir do contato entre duas ou mais culturas.

Os paradoxos e as contradições pertencentes a todas as culturas citadas são colocados em discussão, assim como a necessidade de superá-los e combater as práticas dominantes de estabelecimento de conceitos binários responsáveis por toda violência simbólica e física a qual são submetidas as mulheres mestiças. Gloria Anzaldúa traz, através de seu texto performático e da incorporação e rasura de mitos de diferentes origens, as potências de cada área, recuperando as forças de cada cultura e organizando o movimento de sobrevivência da fronteira.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: the new mestiza -- la frontera.* 4. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. *Estética da criação verbal.* Tradução: Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CAMPBELL, Joseph. *O heroi de mil faces*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura.* 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. *Mapping the Margins*: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. Stanford: Law Review 43(6), 1991.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2002, vol.10, n.1. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011. Acesso: 11/12/2020.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Candiani, Heci Regina. São Paulo: Boitempo, 2016.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GARCIA, Alma M. The development of chicana feminist discourse, 1970-1980. *Gender & Society*, Vol. 3. No. 2, 1989. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/189983. Acesso em: 11 dez. 2020.

GUTIÉRREZ, Rafael. Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea. *Revista Landa.* Vol. 3, nº 2, 2015. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3340625/mod_resource/content/1/Rafael%20Guti%C3%A9rrez%20-formas%20h%C3%ADbridas.pdf. Acesso em: 11 dez. 2020.

HURTADO, Aída. Sitios y lenguas: Chicanas theorize feminism. *Hypatia*, vol. 13, n. 2, 1998. Disponível em: https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1998.tb01230.x. Acesso em: 11 dez. 2020.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. São Paulo, SP: Editora Nova Fronteira, 1969.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução: Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

MORAGA, Cherríe; ANZALDÚA, Gloria (eds.) *This Bridge Called My Back*: Writings by Radical Women of Color. New York: Kitchen Table Press, 1981.

PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Célia. Análise crítica do discurso e teorias culturais: hibridismo necessário. *DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, [S.l.], v. 21, n. 3, jun. 2018. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/delta/article/view/37778. Acesso em: 10 set. 2020.

TORRES, Sonia. *La conciencia de la mestiza /towards a new consciousness: uma conversação inter-americana com Gloria Anzaldúa*. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 720-737, Dec. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2005000300016&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 dez. 2020.

TORRES, Sonia. *Nosostros in USA: literatura, etnografia e geografia de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

O *ETHOS* E A CENOGRAFIA COMO INSTRUMENTOS DE LEGITIMAÇÃO ENUNCIATIVA DE GEORGE SAND

Daiane Basílio de Oliveira (CAPES)

Orientadora: Celina Maria de Moreira de Mello

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A pesquisa sobre o projeto de criação literária de George Sand se assenta na afirmativa de que sua enunciação é carregada de registros sócio-históricos que imantam do texto ficcional efeitos de verdade. Assim, por ser "o rastro de um discurso em que a fala é encenada" (MAINGUENEAU, 2006, p. 250), as marcas linguísticas manifestam as intenções do enunciador. Neste sentido, ao buscar compreender as diversas estratégias enunciativas na construção da enunciação sandiana, objetiva-se o reconhecimento dos *ethé* da escritora e a maneira como são construídos, a fim de assegurar um movimento de sua *trajetória no campo literário* francês em busca de uma posição dominante.

Os romances *La mare au diable* (1852) e *Le dernier amour* (1866) apresentam *cenografias* que compreendem diferentes planos diegéticos (GENETTE, 1995) e nas quais são identificáveis ponderações críticas e discussão sobre o fazer literário da escritora, o que ao mobilizar o imaginário do coenunciador funciona como instrumento de persuasão quanto à legitimidade do enunciador.

A *cenografia*, segundo Maingueneau (2001), é o processo e o produto que o discurso constrói é "fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém" (MAINGUENEAU, 2001, p. 87-8).

No universo de sentidos criado pelo discurso, o *ethos* assim como a *cenografia* é parte constitutiva da cena enunciativa, é uma noção discursiva ligada a um processo interativo de influência sobre o outro, uma vez que é instituído por uma voz e sujeito investidos de valores socialmente distribuídos que afiançam a enunciação do próprio discurso (MAINGUENEAU, 2006, p. 135). A função do *ethos* é, por isso, transmitir uma imagem do enunciador que lhe confira legitimidade e compatibilidade com o mundo criado na e pela *cenografia*.

Com atenção à atividade enunciativa que fala sobre sua própria construção e às estratégias discursivas que preveem acionar sentidos diversos que orientem o leitor em torno da autoridade e legitimidade autoral, a relação interdiscursiva estabelecida entre os romances é fundamentada através das vozes que se direcionam ao coenunciador na construção da cena enunciativa.

La mare au diable é um romance campestre ambientado na região do Berry, lugar onde Sand viveu grande parte da sua vida e, como produto de um processo de pesquisa e documentação do cotidiano campesino, são inscritos em sua enunciação elementos e métodos relativos aos empregados por escritores do grupo realista. Nos dois primeiros capítulos intitulados L'auteur au lecteur e Le labour, com função análoga à de um prefácio, são debatidos, em voz pessoal, o cotidiano do trabalhador do campo, o processo de observação de seus costumes e da natureza local, bem como as motivações de se escrever sobre esse tema.

A instância enunciadora oscila entre o escritor e o inscritor. Maingueneau explica que o escritor é aquele cuja trajetória é observada na instituição literária, enquanto o inscritor "subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto (...) e a cena imposta pelo gênero do discurso" (MAINGUENEAU, 2006, p. 136). Entende-se que ao explicar o conteúdo e introduzir uma discussão, há a presença da voz da escritora, aquela que com domínio de suas atividades e competência criadora propõe o ethos de artista que é consciente do mundo e de suas desigualdades. Enquanto que ao se iniciar narrativa de forma identificável pelo leitor, introduzindo as personagens bem como seus turnos, se reconhece a categoria do inscritor.

A cenografia deste romance, inicialmente, é instituída por um relato sobre o processo de observação e reflexão que mobilizou sua escrita, e posteriormente, pela narração da história de amor de Germain e Marie, proveniente do relato do protagonista. Ao se dirigir ao leitor, como indica o título do primeiro capítulo do romance, é estabelecido um diálogo explicativo e argumentativo. Esse ato comunicacional com o coenunciador não sugere apenas o esclarecimento de alguns tópicos, mas visa inseri-lo no debate, de forma a conquistar sua adesão. Destarte, a escritora, ao aproximar a explicação ao conteúdo narrado e sua composição, ajuda o coenunciador a atribuir sentidos às matizes textuais.

Ainda sobre essas diferentes vozes enunciativas, tem-se o arranjo estilístico e discursivo entre o narrador homodiegético e o heterodiegético (GENETTE, 1995). O narrador homodiegético é a entidade que expõe as informações de sua própria experiência diegética, é essa voz que constrói o texto introdutório e explica os processos envolvidos na escrita da história da qual é ouvinte. O narrador heterodiegético, aquele que não integra o universo diegético e por isso relata um enredo do qual não é participante, coincide com a tomada de turno do inscritor de Sand que ainda no segundo capítulo introduz o personagem principal da narrativa.

Em prosseguimento ao processo de observação e coleta de informações, Sand registrou a cultura dos campesinos na narrativa através da interação entre os personagens, suas posturas, ideias e acontecimentos. Em síntese, ao tematizar a vida do homem do campo, o enredo concentrou-se em trazer traços bucólicos, em uma cenografia que é um símile da vida campesina.

Para fornecer ao coenunciador maior confiança na verossimilhança da história narrada, ainda na instância inscritiva, o narrador redige um apêndice intitulado Les noces de campagne no qual explica o seu modo de narrar e traz considerações acerca dos ritos matrimoniais naquela região.

Ao recontar a história tal como a ouviu, o inscritor explica a não complexidade do enredo e a tentativa de se traduzir tanto a linguagem quanto a cultura da região. Em diversos trechos, a enunciação é construída por meio de locuções particulares a um tipo de variedade linguística regional. O dialeto berrichon pertencente ao Berry aparece por diversas vezes ao longo do romance, em sua maioria, acompanhado de uma nota explicativa que sinaliza sua significação. O inscritor explica que a escolha do registro linguístico não foi obra do acaso. Há, por isso, notas de rodapé acrescentadas pela autora e outras tantas pelos editores.

É interessante pensar que esse mesmo inscritor que busca a simplicidade linguística, instaura um complexo processo narratológico de transmutação das vozes diegéticas e, ainda, faz referências a autores da Antiguidade – "Le mot triste et doux de Virgile : 'Ô heureux l'homme des champs s'il connaissait son bonheur!'" (SAND, 1857, p. 5)[1] – e ainda oscila nas instâncias enunciativas, entre escritor e inscritor.

Neste texto introdutório, bem como em toda a narração da história de Germain, o enunciador não fala de si, mas se projeta em uma abordagem quase científica, e tenta aproximar o coenunciador do processo de observação e estudo antropológico sobre o homem do campo. Pode-se afirmar que a maneira como se projeta no romance faz com que a voz ora da escritora ora de seu inscritor seja legitimada primeiramente pela cena validada, aquela que já está instalada na memória cultural coletiva (MAINGUENEAU, 2006). George Sand desfruta de certo reconhecimento, capital simbólico, e fala de um grupo social que, embora negligenciado, figura na memória coletiva. Portanto, quando formula a notice e o que aqui é visto como prefácio, recorre ao seu ethos pré-discursivo o qual designa a imagem que o coenunciador concebe sobre o enunciador antes que ele inicie seu turno (MAINGUENEAU, 2008, p. 19).

Sand toma proveito desse ethos que é atravessado pela autoridade de seu nome enquanto escritora e para declarar suas pretensões ao escrever o romance e convidar seus leitores a refletir acerca da temática abordada. A partir disso, instaura-se um ethos de escritora atenta às

1 "A expressão triste e doce de Virgílio: 'Ó seria feliz o homem dos campos se ele conhecesse sua felicidade!'" (SAND, 1857, p. 5). Tradução minha.

necessidades de um grupo em situação de vulnerabilidade e que, por isso, investiga e registra as informações coletadas no contato com os campesinos. Esse ethos corresponde ao ethos pré-discursivo daquele que será encenado na narrativa. Assim, o prefácio marca de maneira explícita a necessidade de se expressar para destinatários hipotéticos com o fim de obter uma provável legitimidade (MAINGUENEAU, 2006, p. 45). E é com esse primeiro ethos que o inscritor se apresenta na cenografia do romance.

Neste sentindo, o ethos dito é mais facilmente detectável em momentos nos quais o narrador se refere à escrita do relato de Germain. O julgamento sobre o merecimento de que sua história se torne um romance e o direcionamento do leitor para o apêndice ao final da narrativa exemplificam o diálogo direto com coenunciador em tom ponderado e aprazível.

A seleção dos gêneros textuais, o tratamento estético, as escolhas lexicais que indicam o regionalismo, tudo o que está envolvido no processo de produção e recepção do romance corrobora para a compreensão da imagem do enunciador e de sua posição discursiva. Essa corporalidade subjetiva acerca do enunciador em La Mare au Diable é dinâmica: o inscritor transforma em romance o relato do protagonista, narrando-o em primeira pessoa com indícios textuais de havê-la reproduzido de maneira fidedigna.

O ethos mostrado revela uma imagem fiadora sensível de um ouvinte atento a uma história de amor que ao escrevê-la busca transmiti-la com a simplicidade com que foi contada, ao mesmo tempo em que a carga realista se apresenta na representação minuciosa e fiel das personagens campesinas. A corporalidade do enunciador é projetada, dessa forma, tanto pela encenação do ethos pré-discursivo e do ethos do inscritor que prossegue em sua construção, com o apêndice que confirma a primeira imagem apreendida pelo coenunciador, a de um enunciador curioso e observador, que não apenas busca tematizar a vida do homem e trabalhador do campo, bem como documentá-la.

O romance Le Dernier Amour, publicado em 1867 pela Revue de Deux Mondes, é uma obra cuja enunciação é construída através de dois planos diegéticos e que traz em sua cenografia a discussão sobre seu próprio processo de criação. A narrativa permite estabelecer paralelos com o projeto de criação literária de George Sand, por isso parte-se da hipótese de que as estratégias enunciativas são empregadas com vista a alcançar e manter os capitais necessários para conservar sua posição dominante, já conquistada, no campo literário francês de seu tempo.

Ao concordar que o discurso literário resulta de estratégias enunciativas e, ao mesmo tempo, é uma instituição que age como prática discursiva de sujeitos que estão inscritos em condições históricas de produção de sentidos (MAINGUENEAU, 2006), compreende-se igualmente que os processos envolvidos nessa prática corroboram para o estabelecimento de uma imagem, o ethos, daqueles que participam do ato comunicativo. Com base nessas noções, será visto como as estratégias e métodos enunciativos envolvidos na construção de Le Dernier Amour sustentam a projeção do ethos do enunciador de George Sand. Há, ainda, um questionamento acerca da intenção e dos valores investidos na enunciação, para a manutenção

de uma imagem de si diante do público leitor, dos agentes do campo literário e de outros participantes da vida social.

Constata-se um jogo de diferentes temporalidades entre os planos da diegese: o momento do narrador do romance e o momento do narrador-personagem. O primeiro narrador, heterodiegético, através da breve introdução, explica o assunto que será abordado e a sua importância, apontando que a narrativa que se segue foi contada e vivida por M. Sylvestre, o qual dará continuidade ao enredo de suas memórias.

Destaca-se, diante disso, a recorrência da transmutação de gênero do discurso nos romances de Sand. Tanto La mare au diable quanto Le dernier amour esboçam essa estratégia enunciativa que envolve a absorção do gênero primário na complexidade pertinente ao romance (BAKHTIN, 2000, p. 281). Esse fenômeno literário se estende a outras obras hipônimas como Jacques (1834), romance epistolar centrado na dificuldade comunicacional entre casais, no amor, na amizade, na educação e na igualdade de direitos entre homens e mulheres, e em Monsieur Sylvestre, quando o personagem aparece pela primeira vez. M. Sylvestre também é um romance epistolar filosófico no qual o personagem se lança a questões como a morte e as relações conjugais, publicado em 1865, mesmo ano da morte do companheiro de Sand, **Alexandre Manceau.**

A transposição de M. Sylvestre para outro romance responde às questões sobre a sua história e de onde provêm as experiências que culminaram na sabedoria das correspondências entre ele e o jovem Pierre Sorède. Em *Le dernier amour*, ele figura como um leitor dos romances sandianos e é apontado, na leitura de Zanone (2004, p. 5) como contemporâneo da escritora, de maneira que as escolhas linguísticas fornecem índices de questionamento sobre o percurso moral e a evolução da criação da própria autora.

No último parágrafo do romance, o narrador *heterodiegético* retoma o turno narrativo e ocorre a modalização da primeira pessoa para a terceira pessoa. Nesse excerto, o primeiro narrador, ao recuperar o controle diegético, esboça o que é visto, um homem sábio filosoficamente estendendo a todos os seus conselhos:

> La conscience, mes enfants! s'écria le vieux Sylvestre en achevant son récit et en se levant avec la vigueur d'un jeune homme malgré ses soixante-quinze ans; la bonne conscience est ce quelque chose de vrai et de lucide, ce pur talisman; ce classique miroir de l'âme qui fait paraître les choses telles qu'elles sont : la nature belle, l'homme perfectible, la vie toujours acceptable, et la mort souriante (SAND, 1867, p. 333)[2].

2 "Consciência, meus filhos! Bradou o velho Sylvester, terminando sua história, levantando-se com o vigor de um jovem, apesar dos setenta e cinco anos; boa consciência é que algo verdadeiro e lúcido, esse puro talismã; esse espelho clássico da alma que faz as coisas parecerem como são: natureza linda, homem perfectível, vida sempre aceitável e morte sorridente" (SAND, 1867, p. 333, tradução minha).

De acordo com Veyne (1978), o discurso é uma prática que envolve relações de saber e de poder que são marcadas por continuidades e rupturas**.** Em *Le dernier amour*, o romance é marcado pela *cenografia* que legitima a reflexão sobre sua própria construção, aquela que se volta para si mesma. A cena enunciativa expressa uma consciência literária, proporcionada por uma *trajetória* no *campo,* e que ao vislumbrar a narrativa literária como foco primeiro, celebra e expõe seu capital simbólico e *cultural*, de modo a refletir sobre os mesmos.

Em *Le Dernier Amour*, a metaficção ou metaliteratura é apresentada no diálogo entre o enunciador e o coenunciador ao expor as operações utilizadas para reproduzir a narrativa de M. Sylvestre. "Para ser um romancista, é necessário ser romanesco" (SAND, 1867 p. 73), tal afirmação do narrador *autodiegético*, aquele que narra sua própria experiência, figura uma das tantas reflexões presentes nos últimos textos de Sand e que demarca o discurso metaliterário. O excerto aponta, ainda, a possível observação sobre as exigências em termos de *capital cultural* de um perfil de romancista. Em uma carta a Henriette de la Bigottière, em dezembro de 1842, a escritora declara o que pensa sobre ser uma romancista, e como provocar emoção e reflexão:

Née *romancier,* je fais des romans, c'est-à-dire que je cherche par les voies d'un certain art à provoquer l'émotion, à remuer, à agiter même les cœurs de ceux de mes contemporains qui sont susceptibles d'émotion et qui ont besoin d'être agités. [...] Mais j'ai ému, et l'émotion porte à la réflexion, à la recherche. C'est tout ce que je voulais. Faire douter du mensonge auquel on croit, crier après la vérité qu'on oublie, c'est assez pour ma part et ma mission n'est pas si haute que cela (SAND, 1884, p. 421)[3].

Maingueneau (2001, p. 95) afirma que "toda fala procede de um enunciado encarnado; mesmo quando escrito, o texto é sustentado por uma voz – a de um sujeito para além texto". Ao incorporar essas vozes que amparam a fala, o enunciador ou o *inscritor* de Sand estabelece uma performance que projeta uma corporalidade, uma imagem que, através da autoridade, tenta convencer o coenunciador não somente das ideias de M. Sylvestre, mas de igual maneira das estruturas envolvidas na narrativa e do ato de narrar.

A narrativa revela, através da *cenografia*, a ação de certos saberes operados por meio do fazer artístico e toca na função social do literato como aquele que conhece a verdade e a expõe ao mundo. As vozes dos dois narradores convergem na construção de um só *ethos* do enunciador. Diante da perspectiva de que o orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz *eu sou isso e não aquilo*, tem-se que, nos dois níveis diegéticos, se estabelecem apontamentos que se concentram sobre a competência narrativa e expressam convicções acerca da atividade literária.

3 "Nascida romancista, escrevo romances, isto é, procuro por meio de uma certa arte provocar emoção, tocar, agitar o coração dos meus contemporâneos que são suscetíveis de emoção e necessidade de ser agitados. Mas mudei, e a emoção leva à reflexão, à pesquisa. Isso é tudo que eu queria. Duvidar da mentira em que acreditamos, gritar atrás da verdade que esquecemos, isso é o suficiente para mim e minha missão não é tão alta" (SAND, 1884, p. 421, tradução minha).

O *ethos* do narrador *heterodiegético* aponta diretamente para um literato ou um amante das letras que conhece os efeitos e estratégias enunciativas a ponto de pontuá-las e descrevê-las. Enquanto o *ethos* apreendido através da narrativa de M. Sylvestre remete à imagem de um homem sábio e de senso filosófico que, de igual maneira, entende o mundo através da narrativa e dos modos de dizer.

Reside aqui um certo questionamento se a enunciação do narrador *heterodiegético* pode ser vinculada a um *ethos pré-discursivo*, visto que ele pontua características concernentes à personalidade e ao desempenho do narrador *autodiegético*. Ele modula a forma como o coenunciador conceberá a imagem inicial de M. Sylvestre através do *ethos dito*, que, ao longo de sua enunciação, fornece pistas para a formulação do *ethos mostrado*.

Na convergência dessas duas instâncias narrativas, é construído o *ethos* de autocrítica, experiência e sabedoria filosófica do *inscritor* de George Sand. É construída a imagem de *inscritora* do discurso literário perpassada pela exegese textual, de modo que se pode perceber seu olhar analítico sobre a criação literária em questão e sua *tomada de posição* no *campo literário*.

Neste sentido, o romance é o lugar onde o *inscritor* de George Sand discute a profundidade e as preocupações sobre sua atividade criadora. A atuação dessas estratégias enunciativas leva a crer na intenção da *escritora* de trazer a público em seus romances suas concepções acerca de seu projeto de criação literária.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. *In*: BARTHES, Roland *et al*. *Análise estrutural da narrativa*. 4.ed. Tradução: Fernando Cabral Martins. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 255-274.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa *In*: SEIXO, Maria Alzira; MARTINS, Fernando Cabral (orgs.). *Análise Estruturada narrativa.* Tradução: Maria Zélia Barbosa. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 265 -285.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. *Tradução:* Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. *São Paulo*: *Cortez*, *2001.*

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso literário*. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. *In*: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. S. (orgs.). *Ethos discursivo.* Tradução: Luciana *Salgado.* São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.

SAND, George. *Histoire de ma vie*. Paris: Calmann-Lévy, 1855.

SAND, George. *Monsieur Sylvestre*. 2.ed. Paris: Michel Lévy Frères, 1866.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história (1971) e Foucault revoluciona a história*. Tradução: Alda Baltar *et al*. Brasília: Editora UNB, 1978.

ZANONE, Damien. Romantiques ou romanesques? Situer les romans de George Sand. *Littérature*, George Sand: " Le génie narratif », n°134, 2004, p. 5-21, 1978.

Documento eletrônico:

SAND, George. La mare au diable. O*euvres illustrées de George Sand***,** Dessins de Tony Johannot et Maurice Sand. Paris: J. Hetzel, 1857. p. 1-36. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5790963s/f3.item.r=La%20mare%20au%20diable**.** Acesso em: 15 jun. 2020.

SAND, George. *Lélia* (1833). Paris: M. Lévy, 1867. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163230t.r=l%C3%A9lia%20george%20sand?rk=21459;2. Acesso em: 20 ago. 2020.

SAND, George. *Le Dernier amour*. Paris: Henri Dupuy, 1867. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5526590r.r=Le%20Dernier%20amour%20george%20sand?rk=21459;2. Acesso em: 20 ago. 2020.

SAND, George. *Correspondance:* 1812-1876*,* Tome V. Paris: Calmann Lévy Frères, 1884. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206547m.r=correspondance%20george%20sand?rk=64378;0. Acesso em: 15 jul. 2019.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

MARIANA ENRÍQUEZ E WASHINGTON CUCURTO: RESSIGNIFICANDO OS GÊNEROS "MENORES"

Dalva Desirée Climent

Orientador: Ary Pimentel

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A identidade do indivíduo na chamada pós modernidade deixou de ser vista e entendida como algo unificado e, conforme postulado pelo sociólogo Stuart Hall (2011), os sujeitos passam a ser caracterizados pela fragmentação identitária. Segundo Hall, tal fragmentação está relacionada diretamente com as identidades culturais em função das quais o indivíduo ocupa um determinado lugar e constrói seu pertencimento a diversas esferas a partir de elementos como etnia, raça, território, sexualidade, entre outros.

É partindo dessa concepção de identidades culturais que interessa pensar nas identidades forjadas de Washington Cucurto e Mariana Enríquez como forma de negociação e inserção no espaço literário argentino. Esta reflexão tem como base duas obras que se inserem no início da carreira dos autores: *Hasta quitarle panamá a los yankis* (2009) de Washington Cucurto e *Bajar es lo peor* (2017) de Mariana Enríquez. Para ambos, essa identidade configura ainda uma marca importante para seus estilos; a identidade em questão é criada tendo como base o *cimento social* (MAFFESOLLI, 1998) relacionado diretamente com a bagagem cultural de cada um dos escritores.

Tanto Mariana quanto Washington debutam no universo das letras fazendo uso de marcas de suas identidades que os definem e os colocam em um lugar muito específico, a autora ocupa e faz uso do modelo garota punk e o autor lança mão de seu lugar marginalizado como negro e trabalhador braçal de um mercado. Essas identidades acionadas e forjadas a partir de suas tribos específicas possibilitam que ambos narrem de um lugar muito pessoal, um terreno no qual eles transitam com facilidade e se identificam, pois se referem a ambientes relacionados às suas tribos (MAFFESOLLI, 1998).

É acessando e negociando essas identidades que ambos escrevem inicialmente textos que demarcam claramente o universo em que cada um estava inserido e, com esse material,

conseguem encontrar um espaço para iniciar suas carreiras de escritores e considerar a coexistência das ações que procedem na vida social. Segundo Maffesoli (1998), o ser humano não existe isoladamente, mas está relacionado diretamente pela moda, lazer, cultura e comunicação presentes nos espaços em que ele se relaciona (p. 114).

O que escrevem no momento inicial de suas carreiras está estreitamente ligado à cultura particular de cada um dos autores, que conseguiram se comunicar com um determinado tipo de leitores que partilhavam, em certa medida, de experiências similares, assim se inserindo no campo literário. A identidade de *muchacha punk* e seus interesses culturais da juventude moldam o entorno e personagens que desfilam em *Bajar es lo peor*[1]:

> Facundo no sólo era rabiosamente hermoso, sino que, además, unos pocos segundos de charla con él habían hecho que Narval se olvidara de todo: la Diabla, los ácidos, el resto del universo había dejado de existir. Los movimientos lentos de gato perezoso, los labios rojos y húmedos, ese pelo tan largo, tan negro que se confundía con la camisa oscura, enredándose en los volados de la pechera, pegoteándose al blanquísimo pecho desnudo que asomaba como un pálido misterio entre los botones desprendidos, lo habían hipnotizado sin remedio. [2](ENRÍQUEZ, 2017, p. 25)

O que se apresenta na narrativa dessa primeira obra de Enríquez é um texto escrito praticamente com o recurso de pastiche (JAMESON, 1985). Uma reescritura de dois filmes que habitaram a juventude da escritora e outros elementos de seu patrimônio cultural que também lhe conferem dispositivos para forjar a sua identidade. Nota-se no fragmento a forte referência dos filmes tanto para criar o entorno da história como para dar vida aos personagens. A autora em várias entrevistas e no prólogo da segunda edição da obra afirma que *Bajar es lo peor*, seria uma reescritura dos filmes e personagens de *Mi mundo privado* (Gus Van Sant, 1991) e *Entrevista com o vampiro* (Neil Jordan, 1994) que configuravam seu mundo particular da juventude[3].

Mariana realiza a reescritura do enredo e dos personagens, ressignificando e fusionando características que podem ser encontradas nos dois filmes e assim cria os protagonistas de

1 Opta-se nesse trabalho por usar no corpo do texto as citações das obras originais. Esta opção metodológica ocorre, pois, até o momento as obras investigadas não possuem tradução para a língua portuguesa, acredita-se que o texto original deve ser priorizado. Sendo assim, as devidas traduções estarão em notas de rodapé. Recorda-se que todas as traduções são livres e de minha autoria.

2 Facundo não era apenas raivosamente lindo, mas alguns segundos de conversa com ele fizeram Narval esquecer tudo: a Diabla, os ácidos, o resto do universo tinham deixado de existir. Os movimentos lentos de um gato preguiçoso, os lábios vermelhos e molhados, aquele cabelo tão comprido, tão preto que se fundia com a camisa escura, emaranhada nos babados da frente, grudando no peito nu muito branco que aparecia como um mistério pálido entre os botões desabotoados , toda essa imagem o havia hipnotizado sem remédio.

3 Opta-se nesse trabalho por realizar as análises sobre a bagagem cultural dos escritores apoiando-se de forma mais próxima possível dos dispositivos culturais que os autores tinham contato em sua juventude. Por essa razão os dois filmes citados se referem a versão em língua espanhola, uma vez que a autora é argentina e provavelmente a versão vista foi a que estivesse dublada ou com legendas em sua língua nativa.

seu romance que possuem parcelas dos personagens dos dois filmes, ambientados na Buenos Aires dos anos 90. Também a influência do gênero de terror e da poesia que a autora lia quando jovem são colocadas na narrativa, o gato do protagonista se chama Lord Byron, e em *Bajar es lo peor*, o tom romântico surge na relação entre os dois protagonistas Narval e Facundo. Com isto Enríquez escreve um romance que passou a ser considerado *cult*, obtendo rapidamente a aceitação de um público determinado.

Suas referências de gosto, ou a bagagem cultural presente no texto fabricam um mundo que se relaciona diretamente com a identidade da escritora, que passa a ser conhecida e mencionada como a escritora mais jovem da Argentina. Segundo a autora "En las revistas y en la tele me decían "la escritora joven". […] Incluso ahora, que soy una escritora de mediana edad, suelen todavía ponerme en alguna mesa o antología de escritores jóvenes. *Bajar es lo peor* me alargó la vida.[4] (BISAMA, 2019, p.6).

Escritora e fã do gênero terror, ouvinte de Punk Rock, interessada pelo universo do sexo entre homens[5], esses elementos constroem a identidade da autora e configuraram dispositivos importantes para sua permanência no campo literário. É aqui que se faz necessário estabelecer um diálogo do termo *identidade* com o termo *consumo*; Canclini alerta que ao consumir da mesma forma se pensa, o indivíduo escolhe e reelabora o sentido social, sendo importante refletir em como o ato de consumir intervém no âmbito de apropriação de bens e signos como formas mais ativas de participação do sujeito que normalmente são colocadas sob o rótulo do consumo (GARCÍA CANCLINI, 1995, p. 27). O autor acrescenta que se faz necessário refletir se, através do ato de consumir, não se está fazendo algo que sustenta e nutre uma determinada maneira de ser cidadão. (GARCÍA CANCLINI, 1995, p. 27)

Ao consumir o gênero de terror em seus diferentes formatos, livros e filmes a autora reelabora e ressignifica a sua experiência pessoal da juventude e sua relação na cidade, ao mesmo tempo que lança mão desses elementos para construir sua própria narrativa e alcançar um espaço dentro de um campo fechado. Com esse procedimento apontamos que a autora lança mão de características encontradas na estética pós-modernista (JAMESON, 1985) para dar forma à sua narrativa. Ao estar ciente da complexidade do termo em questão, faz-se necessário pensar a partir das contribuições de Fredric Jameson no que tange a literatura:

4 Nas revistas e na TV, me chamavam de "a escritora jovem ". [...] Mesmo agora, que sou uma escritora de meia-idade, ainda tendem a me colocar em uma mesa ou antologia de escritores jovens. O romance *Bajar es lo peor* prolongou minha vida.

5 Opta-se pela expressão *sexo entre homens* pois o personagem citado na análise é um sujeito ambíguo, não pode ser considerado homossexual, heterossexual e nem mesmo bissexual. Matem um amor incondicional e romântico pela sua esposa, mas ao longo do romance por diversas questões possui relações com homens. A expressão visa não catalogar um personagem complexo.

> ... as rupturas radicais entre períodos não envolvem em geral mudanças completas de conteúdo, mas sobretudo a reestruturação de um certo número de elementos anteriormente existentes: traços que, em período ou sistema anterior, eram secundários se tornam agora dominantes, e traços que eram dominantes se tornam por sua vez, secundários. (JAMESON, 1985, p.25)

Dito isso, a opção de Enríquez pelo pastiche e pela cultura Punk Rock para sua narrativa e identidade coloca em primeiro plano a opção estética e evidencia o que em outro momento seria tema secundário. Não se trata, portanto, de negar um procedimento que pode ser verificado em momentos anteriores na literatura mas de usá-lo e configurá-lo, dando-lhe destaque, e como sinalizado por Jameson, no primeiro texto de Mariana Enríquez percebe-se ainda a dissolução de fronteiras e divisões que eram essenciais para se pensar a literatura, como, por exemplo, a diferenciação entre cultura popular ou cultura de massa e a denominada cultura erudita (JAMESON, 1985), pois a autora usa e funde todos esses elementos para dar forma a sua trama e personagens.

O que se apresenta na sua primeira obra é a utilização do que se denomina neste trabalho como bagagem cultural dos autores que, no caso de Mariana Enríquez, transita tanto por leituras clássicas como por terrenos menos eruditos como é o caso dos filmes e literatura de gênero de terror – principal motor da criação de sua obra e identidade. Sobre esse aspecto, afirma Fredric Jameson: "Os autores pós-modernos não "citam" mais tais textos como um Joyce ou um Mahler fariam, mas os incorporam a ponto de ficar cada vez mais difícil discernir a linha entre arte erudita e formas comercias" (JAMESON, 1985). Com essas ferramentas e estratégias Mariana Enríquez entra e conquista desde muito jovem um espaço no campo literário argentino, reafirma sua identidade e é assim que se consolidará como uma das vozes narrativas mais importantes da atualidade.

Inserir-se no campo também foi o motor disparador para a identidade construída de Washington Cucurto. Faz-se importante pensar em como um indivíduo que ocupava um lugar nada acadêmico se insere a partir da negociação de uma identidade complexa e incômoda para um determinado grupo da sociedade. Antes de ser Cucurto, Santiago Vega trabalhava em uma rede de supermercados, residia em Quilmes e não possuía nenhum tipo de estudos universitários. Sua formação se limitava ao Ensino Médio realizado nas escolas públicas de seu país. Diferentemente de Enríquez, o autor acionará uma estética modernista para criar sua identidade:

> Le digo que somos extranjeros, que estoy solo acá y tenemos que apostar por la unidad latinoamericana, la aturdo con palabras, no la dejo ni respirar, la agarro de la manito y la llevo a la central a tomar una cervezucha. Cinco minutos, nada más, para empezar una amistad en el día de los enamorados. Mi slogan: "cinco minutitos no quitan nada y agregan mucho". Le enchufo antes un ramito de jazmines a un peso. Y quedo como un langa, un Huguito Chaves con la consti bolivariana en la mano invencible…Se deja llevar y ya está casi

> 80% cogida. Que piense por todos los medios que encontró un caballero, un gentleman busísnés con hongos en las patas, un galán de novela colombiana. ¡Un colombiano de verdad! Como el que hace furor en sus siestas de sirvienta, café con aroma de mujer, o Betty la fea. ¡Un colombiano de verdad! Me hago el man, el Willy, el Jonny Alon, ¡que no lo conocen! ¿qué quién es el Jonny? Otro día les cuento que se me espanta, le hablo de Cartagena, de Cali para asombrarla, digo palabras raras, guagua, chirimoya, pitahaya, invento otro tanto, al vos me lo meto en el culo, y le doy rienda suelta al tú, cada dos palabras. Tú, tú, tú…La paraguaya pica sorprendida. La tengo, 90% casicogida. [6](CUCURTO, 2009, p. 36-37)

A partir desse fragmento se pode pensar na identidade que é criada pelo autor e que transitará por praticamente toda a sua obra. No trecho destacado, o personagem Cucurto aciona uma série de dispositivos que irão moldar sua identidade e personalidade como pertencente a um país latino que não a Argentina, uma vez que ele como protagonista anula uma das marcas orais dos argentinos e opta pelo uso do pronome tu. Nesse fragmento, ele escolhe a nacionalidade Colombiana, em outros textos ela fará uso de outras nacionalidades como peruano ou dominicano. A alusão a termos que remetem a cultura dos países andinos termina por consolidar no trecho a tentativa do anti-herói de demonstrar para a paraguaia que não pertence à Argentina e, com isso, ele consegue o seu objetivo da noite.

O que está em jogo é, portanto, a tensa relação existente entre argentinos e imigrantes dos países limítrofes ao país. Historicamente essa relação é marcada por inúmeros conflitos que colocam os imigrantes em um local de inferioridade. Esses imigrantes, desde o início do processo de formação da identidade nacional, representavam o estereótipo que deveria ser apagado, pois se opunham à utopia de uma nação majoritariamente branca e europeia (GRIMSON 2011, p. 31), realizando o apagamento inclusive das populações relacionadas com os povos originários. Posteriormente, através do processo de massificação das cidades, essa construção negativa dos imigrantes é projetada para os argentinos do campo ou das províncias mais afastadas do grande centro (ROMERO, 1976).

Essa utópica construção da identidade nacional argentina determinou em uma grande parcela da sociedade o preconceito e rechaço gerando um processo discriminatório contra

---

6 Digo a ela que somos estrangeiros, que estou sozinho aqui e temos que apostar na unidade latino-americana, eu a atordoo com as palavras, não a deixo nem respirar, agarro-a pela mão e levo-a para a sede para tomar uma cerveja. Cinco minutos, nada mais, para começar uma amizade no Dia dos Namorados. Meu slogan: “cinco minutos não tira nada e acrescenta muito”. Eu antes lhe dou um buquezinho de jasmim a um peso. E eu pareço um galã, um Huguito Chaves com a constituição bolivariana na mão invencível ... Ela se deixa levar e está quase 80% na minha cama. Que pense seguramente que encontrou um cavalheiro, um senhor Buzines com manchas de fungos nas pernas, um galã de um romance colombiano. Um verdadeiro colombiano! Como aquele que está na moda nos cochilos de empregada, café com cheiro de mulher ou Betty a Feia. Um verdadeiro colombiano! Eu me torno o homem, o Willy, o Jonny Alon. O que? Vocês não o conhecem!? O que? Quem é o Jonny? Outro dia eu lhes conto que isso me impressiona , falo com ela sobre Cartagena, Cali para surpreendê-la, digo palavras estranhas, *guagua*, *cherimoya*, *pitahaya*, eu invento outras , coloco o *Vos* na minha bunda e dou rédea solta ao tú, a cada duas palavras.Tu, tu, tu... A paraguaiazinha morde a isca surpreendida. Consegui. Já a tenho 90% na minha cama.

aqueles que possuem traços característicos desses grupos (GRIMSON 2011, p. 31). Tal olhar é intensificado na década de 90 quando, devido à crise, o país recebeu a segunda maior onda imigratória de sua história, que é majoritariamente composta por pessoas provenientes dos países fronteiriços à Argentina. Os inúmeros problemas sociais e econômicos que abalam o país nesse período como roubos e desempregos são relacionados, equivocadamente, (JELÍN apud GRIMNSON, 2006, p. 47-68) com o auxílio da mídia e do Governo, com o aumento dessa população, o que consolida e aumenta o rechaço a esse grupo.

Consciente desse processo, Washington Cucurto constrói a sua identidade narrativa acionando diversos elementos negativos que circulam no senso comum com relações a essa imigração e, a partir de suas próprias características pessoais, recorda-se que ele mesmo é considerado negro e sem instrução. O autor mescla esses elementos para a criação de um personagem/autor que, ao reunir ditas características, retoma ao projeto homogeneizante do ser nacional argentino para debochar, ironizar e ridicularizá-lo: “al vos me lo meto en el culo”[7] (CUCURTO, 2009, p. 37). O insulto não se refere somente à anulação do pronome que marca a oralidade dos argentinos, mas também se lê na ironia presente nesta ação: esse argentino, que se faz passar por colombiano, tem as mesmas características de um imigrante e é ele o argentino que mente, dissimula para alcançar seu objetivo e não apresenta nenhum problema em realizar o apagamento da sua verdadeira identidade para conseguir o que deseja.

Em *Hasta quitarle panamá a los yankis,* a identidade criada para o protagonista e também para os imigrantes que transitam em sua obra acionam de forma exagerada uma serie de dispositivos, criando o que o próprio autor denominou de *realismo atolondrado*. Tal procedimento é de suma importância para a obra cucurtiana, pois o próprio nome a ele dado é uma ambiguidade, já que esse realismo não pode ser pensado em termos referenciais que tratam de dar conta de uma tentativa de captar o real. O que faz o autor é exagerar e levar ao limite do aceitável a experiência e as percepções do urbano, e nota-se através do processo conflitivo com as recentes imigrações que o autor faz uso de um determinado imaginário para exagerar nas suas narrativas que priorizam os imigrantes e acionam discursos de senso comum para ridicularizar e debochar.

Essa é a proposta que choca e incomoda os primeiros críticos de sua obra juntamente com a identidade que ele aciona para publicar seus livros. O mesmo anti-herói que habita em seus textos será usado para firmar suas publicações e para fundar a sua editora, Eloísa Cartonera, na qual os livros são feitos de forma artesanal, o que comunga com sua escrita em uma junção de oralidades, de imagens, de dispositivos culturais aparentemente “jogados” no texto, funcionando como chave para ingressar no campo literário.

7 Coloco o vos na minha bunda.

A criação de sua editora responde com criatividade a um processo de imensa crise e é em si mesma uma clara menção ao seu estilo. Em seus textos ele pode escrever com técnicas literárias ou com ausência delas, pode realizar o procedimento que queira, pode forjar um estilo único como o *realismo atolondrado* e pode fazer uso de pensamentos e atitudes altamente condenáveis, pois não precisa se submeter a nenhuma regra editorial, uma vez que ele mesmo se publicará.

E é assim que Santiago Vega passa a ser Washington Cucurto e inicia um processo de inserção no universo literário confundindo-se com o protagonista de seus textos que se torna seu álter ego, criado a partir de uma série de elementos culturais do autor. O álter ego ocupa o lugar do autor, e é a partir dele que o escritor cria seu universo narrativo e uma voz maldita que diz tudo aquilo que não deveria ser dito, que escreve o que, segundo as primeiras críticas a seu texto, não deveria ser chamado de literatura. Washington Cucurto entra no espaço literário e finda sua voz e escrita a partir dessa complexa e incômoda identidade.

Percebe-se na obra dos dois autores o amadurecimento de suas técnicas narrativas, porém é possível verificar ecos em ambos os textos da bagagem cultural de sua juventude que lançaram mão para adentrar ao campo literário; nas suas obras recentes este patrimônio é elaborado sendo acionado o conhecimento e aprimoramento literário que ambos obtiveram ao longo de suas carreiras. Essa reflexão é o passo seguinte desse trabalho que será feita a partir de duas obras recentes dos autores Mariana Enríquez e Washington Cucurto: são elas, respectivamente, *Nuestra parte de Noche* (2019) e *Con todas mis fuerzas* (2018) compondo assim o *corpus* deste trabalho. Ao selecionar esses textos, que compreendem um arco no processo de formação de Mariana Enríquez e Washington Cucurto como vozes reconhecidas no espaço literário argentino, objetiva-se apresentar uma amostra significativa da relação literatura e outros dispositivos não literários que apresentam um aumento considerável nos textos pós 1990.

Washington e Mariana, embora apresentem opções de narrativas distintas, dialogam no que tange ao procedimento para dar forma a seus textos. É a partir de suas experiências nos espaços e na relação que possuem com determinados gêneros não literários que criam e narram suas parcelas da cidade. Por isso, faz-se importante pensar não somente o espaço e época a qual fazem parte, mas refletir e priorizar o produto cultural que cada um consumia, pois eles lançam mão desses produtos para dar forma a seus textos e a todo seu universo literário.

Referências

BISAMA, Álvaro. *La escritora joven*. Revista Dossier 40. Disponível em: https://www.revistadossier.cl/la-escritora-joven/. Último acesso 30 de julho 2020.

ENRIQUEZ, Mariana. *Bajar es lo peor*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Galerna, 2017.

ENRIQUEZ, Mariana. *Nuestra parte de noche*. Buenos Aires: Anagrama, 2019.

ENTREVISTA con vampiro. Direção de Neil Jordan. Estados Unidos: Warner Bros, 1994. 1 DVD. (123 min).

GARCÍA CANCLINI. *Consumidores y ciudadanos*. Conflictos multiculturales de la globalización. México, DF, Editorial Grijalbo, 1995.

GRIMSON, Alejandro. *Relatos de la diferencia y la desigualdad*: los bolivianos en Buenos Aires. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

GRIMSON, Alejandro; JELIN, Elizabeth, orgs. *Migraciones regionales hacia la Argentina: diferencia, desigualdad y derechos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

JAMESON, Fredric. *Pós- modernidade e sociedade de consumo*. Trad. Vinícius Dantas. Novos estudos número 12. Disponível em file:///C:/Users/desir/Downloads/pos_modernidade%20e%20sociedade%20do%20consumo-JAMESON.pdf. Último acesso: 30 de julho 2020.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*: *o declínio do individualismo nas sociedades de massa.* 4ª ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MI mundo privado. Direção de Gus Van Sant. Estados Unidos, produção independente, 1991. 1 DVD (102 min).

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica:* las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

WASHINGTON, Cucurto. *Hasta quitarle panamá a los yanquis.* Buenos Aires: Edición Eloísa Cartonera, 2009.

WASHINGTON, Cucurto. *Con todas mis fuerzas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé, 2018.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

A FORMAÇÃO DO SUBGÊNERO *COMEDIA DE FIGURÓN*: ESTADO DA QUESTÃO

Danielle Theodoro Olivieri

Orientador: Prof. Dr. Miguel Ángel Zamorano

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O presente trabalho consiste em um recorte da análise realizada no atual estágio de desenvolvimento do projeto de pesquisa que busca verificar a importância exercida por Agustín Moreto (1618 – 1669), importante autor do teatro clássico espanhol, na formação e consolidação do subgênero *comédia de figurón,* com a emblemática peça *El lindo don Diego*. O estudo está em fase inicial, primeiro semestre, e nesse período foi realizada a revisão bibliográfica visando delinear o estado da questão sobre do processo formativo de tal subgênero.

A *comédia de figurón* surge na Espanha na primeira metade do século XVII e pode ser entendida como um tipo de comédia popular de caráter humorístico-satírica. Sua principal característica reside no fato de ser protagonizada por um personagem que beira ao ridículo tanto em seu aspecto físico quanto psicológico, possibilitando a crítica às imperfeições/defeitos humanos e comportamentos sociais que tendem, quase sempre, ao grotesco (FERNÁNDEZ, 2003). Embora fossem comédias conhecidas pelo público de seu tempo, a aparição do termo *figurón* é tardia. De acordo com Madroñal (2007), não é possível encontrar registros anteriores a 1620. Covarrubias não abarca em seu *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) o termo *figurón*, mas *figura* com duas acepções: a primeira como sinônimo de personagem teatral e a segunda para designar "algún hombre de humor y extravagante" (COVARRUBIAS, 1943, p. 594 *apud* FERNÁNDEZ, 2003, p.18), que serão mais tarde traços característicos *del figurón*.

O vocábulo *figurón* surge posteriormente, em 1732, no *Diccionario de Autoridades* abrangendo dois significados: 1) "aumentativo de figura", 2) todo aquele que "se hace reparable por la afectación que usa de nobleza o riqueza, siendo en la realidad todo lo contrario". Quanto ao vocábulo *figura,* o mesmo dicionário traz a seguinte definição: "hombre entonado, que afecta gravedad em sus acciones y palabras"[1]. Para Julio (2007), não havia nessa época uma grande diferença entre *figura* e *figurón*, seria somente de uma questão de grau. Fernández (2003),

1 As citações procedem da versão digital do *Diccionario de Autoridades*, disponível no site da Real Academia Española.

por sua vez, argumenta que o aumentativo seria usado para acentuar os caracteres usados na definição de *figura.* A aproximação entre tais vocábulos, no entanto, deixará de ocorrer a partir de 1791, com inclusão *del figurón* em *Autoridades* para designar um personagem de uma comédia específica e que apresenta as mesmas características pelas quais o identificamos atualmente: "ridículo y extravagante" (JULIO, 2007, p. 151-152).

Críticos e estudiosos do tema, sobretudo Julio (2007), apontam que distinção léxica (*figura* x *figurón*) se faz necessária se consideramos, por exemplo, a obra *Entre bobos anda el juego* (1638), de Rojas Zorrilla, em que é possível encontrar não só um *figurón;* mas também *figuras* que, embora sejam igualmente risíveis, se diferenciam dele por apresentar apenas um traço censurável/condenável e por serem personagens secundários. A diferença entre Dom Antonio, Don Afonso, Dom Luis e Dona Alfonsa (considerados *figuras*) em relação a Dom Lucas (o *figurón*) é uma questão de grau e também de protagonismo, já que o *figurón* reúne em si todos os defeitos repreensíveis (extrapolando os limites do que se pode considerar uma *figura*), se converte no centro da comédia e influencia os demais personagens com seu *figuronismo* (JULIO, 2007, p. 152). O mesmo ocorre no entremez *El comisario de figuras* (1631), de Castillo Solórzano (a quem muitos atribuem as primeiras obras de *figurón*), no qual surgem não só *figuras*, mas toda uma família léxica: "figura, figurón, figurísimo", "archifigura", "protofigura" e "gran figura" (FERNÁNDEZ, 2003, p. 21).

As obras acima mencionadas foram publicadas entre 1631 e 1638, isto é, antes da inclusão do vocábulo *figurón* nos dicionários da época. Ademais, é válido ressaltar a anterioridade da obra de Solórzano, um entremez, em relação a de Rojas Zorilla, uma comédia. Dito de outro modo, também os gêneros menores continham *figuras* e *figurones,* não sendo algo restrito a comédias. Rojas Zorilla não foi primeiro a incluir o *figurón* na comédia espanhola, embora alguns autores defendam tal posição. Seguramente houve antecessores que trataram de legitimar gradativamente a aparição desse personagem em suas obras, expandindo o conjunto de caracteres da comédia áurea até culminar na *comedia de figurón*.

Madroñal (2007), retomando os estudos de García Valdés, ressalta que questões de natureza cronológica poderiam indicar a influência do entremez[2], sobretudo o entremez de figuras, na formação do subgênero em questão. Segundo o autor, existiu no entremez "un desfile de entes ridículos" (ASENSIO, 1971, p. 77)[3], ou melhor, " un desfile sistemático de personajes

2 De acordo com o Dicionário de Autoridades, o entremez é definido uma obra breve, jocosa e burlesca inserida comumente entre os atos da comédia. Sua principal função é divertir e entreter o público. Asensio (1971), por sua vez, o entende como um gênero popular "jocoso o burlesco, sin pretensiones morales, sin otra mira que el deleite" (ASENSIO, 1971, p. 17). O entremez é, portanto, um subgênero dramático de caráter cômico que, diferente da *Comedia Nueva*, cujo decoro moral é mais observado, está com frequência impregnado de um espírito crítico, burlesco e satírico. (CASTILLA, 2007, p. 16.).

3 Um desfile de personagens ridículos (ASENSIO, 1971, p. 77. Tradução própria.)

estereotipados o figuras" (HUERTA CALVO, 1999, p.26)[4]; formando "una procesión de deformidades sociales, de extravagancias morales o intelectuales" (ASENSIO, 1917, p. 81)[5], na qual abundam tipos sociais, normalmente cortesãos, que adotam determinadas manias ou excentricidades (MADROÑAL, 2007, p.250.). *El hospital de los podridos* (1613), atribuído a Cervantes, e *El examinador de miser Palomo* (1617), de Don Antonio Hurtado de Mendoza, ambos considerados entremezes de figuras, são exemplos desse desfile de tipos ridículos e grotescos, cujo foco reside na sátira aos personagens que nele aparecem.

Para demonstrar a precedência do entremez em relação à *comedia de figurón*, o autor menciona o caso do *Entremés de Getafe*, de Hurtado de Mendonza, publicado em 1621, e a comédia anteriormente citada, *Entre bobos anda el juego,* de Rojas Zorilla, publicada em 1638. Ambas obras distam temporalmente em 17 anos, entretanto é possível verificar uma aproximação, em vários aspectos, entre o entremez de Mendonza e da comédia de Rojas. Diante disso, não é inútil pensar que o entremez de figuras seria possivelmente a fonte (ou uma das fontes) originária da *comedia de figurón*. Asensio (1971) e García Valdés (1983) são alguns dos estudiosos que buscam vincular a comédia em questão ao entremez de figuras, que teria se amplificado com o passar do tempo até dar lugar ao gênero maior. Em palavras do autor: "momentos hubo que el entremés influyó sobre la pieza principal a la que transformó en comedia de figurón" (ASENSIO, 1971, p. 15)[6].

A influência do entremez na formação da *comedia de figurón* me pareceu inicialmente uma boa proposta para explicar sua origem, porém ao considerar os estudos de outros críticos como, por exemplo, Fernández (2003), Serralta (2007), García Ruiz (1993), Sánchez Jiménez (2007), decidi repensar se a adotaria, de fato, longo do projeto. Isso não quer dizer que os estudos anteriormente mencionados pouco contribuam ao tema, mas antes de adotar uma vertente cabe considerar outras perspectivas de análise e também buscar respostas para indagações que foram surgindo ao longo do caminho: diante da variedade de obras de diferentes gêneros, seria o entremez a principal ou única fonte capaz de explicar a origem do subgênero *comedia de figurón*? Caso a resposta seja positiva, como se daria a inclusão *del figurón* na fixa estrutura da comédia áurea?

Olga Fernández (2003) observa que as primeiras *comedias de figurón* poderiam se aproximar mais à novela que ao entremez. Para ilustrar seu ponto de vista, a autora recorre à obra *El Marqués de Cigarral*, de Castillo Solórzano, cujo protagonista se destaca por ser um

4 Um desfile sistemático de personagens estereotipados ou figuras. (HUERTA CALVO, 1999, p.26. Tradução própria).

5 Uma procissão de deformidades sociais, de extravagâncias morais ou intelectuais (ASENSIO,1917, p. 81. Tradução própria).

6 Houve momentos em que o entremez influiu sobre a peça principal e a transformou em comédia de *figurón*. (ASENSIO, 1971, p. 15. Tradução própria.)

homem louco com manias de grandeza. O uso de personagens loucos em cena, como bem aponta a estudiosa, era algo recorrente no entremez, no entanto essa peça se acercaria mais à famosa novela de Miguel de Cervantes, *El Quijote*, pois:

(…) en ambos casos hay una parodia continua del ideal caballeresco y gente de "buen humor" que siguen la corriente a los caballeros y urden bromas para divertirse a su costa. No obstante, las diferencias entre ambos personajes son grandes y la más evidente es el carácter caballeresco, que en don Quijote se pone al servicio de un noble propósito, y en el caso de don Cosme es la consecuencia de su deseo de elevación social. (FERNÁNDEZ, 2003, p. 48)[7]

García Ruiz (2002), sem deixar de reconhecer a tendência existente entre muitos estudiosos de relacionar o *figurón* da comédia a uma ampliação hiperbólica dos protagonistas dos entremezes de figura, também sugere que é válido considerar para a história *del figurón* a publicação da segunda parte *del Quijote* e a comédia *Los hidalgos del aldea,* de Lope de Vega. Segundo o autor, o personagem principal da obra de Lope, Don Blas:

(…) absorbe tempranamente ese embrión cómico procedente del género narrativo -don Quijote-, lo convierte en tipo figuronesco, tanto por aspecto como por lenguaje y conducta, y lo integra en la perspectiva grotesca propia del figurón, frente a la perspectiva satírica pero menos ridícula con que Lope contempla a los hidalgos don Claros y Celedón. (GARCÍA RUIZ, 2002, pág. 146).[8]

Fernández (2003) ressalta ainda os estudos de Edwin Place (1939) no que tange à influência da novela na origem da *comedia de figurón.* Place (1939), partindo de outra obra de Solórzano, *El mayorazgo figura* (1640), verifica uma possível relação não com a novela de Cervantes, mas com a picaresca. Mariano, personagem principal, tem pretensões de conquistar uma dama; porém, sendo ele um lacaio, sabe que suas chances são mínimas. Para conseguir seu objetivo, oculta sua real condição e se faz passar por *mayorazgo*. Mariano é um personagem extravagante e ridículo, traços comuns aos *figurones*, mas é igualmente um farsante, pois mente sobre sua posição social. A atitude do personagem remeteria ao *pícaro* característico da novela picaresca, que frequentemente se apresenta como nobre para ter êxito em alguma trapaça (FERNÁNDEZ, 2003, p. 49).

---

7 (...) em ambos casos há uma paródia contínua do ideal cavalheiresco e gente de "bom humor" que seguem os passos dos cavaleiros e tramam burlas para se divertir à sua custa. No entanto, as diferenças entre ambos personagens são grandes e a mais evidente é o caráter cavalheiresco, que em dom Quixote está a serviço de um nobre propósito, mas no caso de dom Cosme é a consequência de seu desejo de elevação social. (FERNÁNDEZ, 2003, p. 48. Tradução própria.)

8 (...) absorve muito cedo esse embrião cômico procedente do gênero narrativo – dom Quixote -, o converte em um tipo figuronesco, tanto por seu aspecto quanto por sua linguagem e conduta, e o integra na perspectiva grotesca própria do figurón, frente à perspectiva satírica, mas menos ridícula com que Lope contempla aos fidalgos dom Claros y Celedón. (GARCÍA RUIZ, 2002, pág. 146. Tradução própria.)

A relação entre novela e comédia é possível, se consideramos os estudos anteriores. Contudo, um gênero não dramático, alheio ao esquema estrutural da comédia áurea, seria capaz de intervir tão fortemente na formação de um subgênero dramático? Considerando as diferenças existentes entre novela e comédia, há estudiosos que defendem que o surgimento *del figurón* não pode ser explicado através de entremezes ou novelas, mas somente dentro da própria comédia a partir de subgêneros como a comédia de enredo.

Existe dentro da *comedia aurisecular* um subgênero denominado *capa y espada*, também conhecido por parte dos críticos modernos como *de intriga* ou *de enredo*, cujo "interés reside en el enredo, en el ingenio para crear situaciones y resolverlas, en el juego y movimiento escénico" (YNDURÁIN, 1980, p. 81)[9]. A estrutura básica desse subgênero consiste no uso de quatro personagens principais, duas damas e dois galãs, cujas ações se baseiam em uma relação de amor, ciúme, sobressaltos e, depois um complicado itinerário cênico, culminam em um casamento no desfecho da obra (COMÍN, 1999). Posteriormente, foi acrescentado a essa estrutura mais um personagem, um novo galã, com a função de complicar o enredo e dificultar a união dos quatro personagens anteriores por meio de diferentes mecanismos. Não se trata, segundo Comín (1999), simplesmente de um personagem obstrutor; mas motor, já que reunirá em si as atribuições de irmão de uma das damas, pretendente ou noivo de uma delas, que acaba solteiro no final da obra (1999, p. 151).

Serralta (1988) reconhece esse quinto personagem como uma espécie de *galán suelto* e nele estaria um aspecto mais na gênesis *del figurón*. Seu surgimento seria resultado de uma inovação na mecânica da comédia de enredo, tornando possível a inserção do *figurón* na estrutura da comédia áurea. O salto do *galán suelto* ao *figurón* dependeria apenas de elevar ao grotesco os traços cômicos do novo personagem (GARCÍA RUIZ, 1990). Há críticos como García Ruiz (1990), por exemplo, que, embora reconheçam na comédia *de capa y espada* o surgimento de um novo personagem, não reconhecem nela a raiz de um novo subgênero, pois sua estrutura permaneceria praticamente a mesma com a peculiaridade de um novo tipo dramático.

Fernández (2003), entretanto, observa que a *comedia de figurón* possui um elemento chave que não se encontra comumente nas comédias *de capa y espada*: a sátira a um determinado defeito humano ou grupo social presente em um personagem que se torna o centro da comédia. Segundo a autora, sem que sejam suprimidos os enredos e temas amorosos, o *figurón* atrai a atenção do espectador mais do que a complicação da trama amorosa (elemento principal das comédias de *capa y espada*) e quebra, parcial ou totalmente, seu esquema estrutural. A comédia de *capa y espada* estaria, então, isenta de propósito satírico moral ou social, já a *comedia de figurón* não e isso seria um argumento plausível em favor do surgimento não só *del figurón*, mas também do subgênero que leva seu nome (2003, p. 37).

9 Cujo interesse reside no enredo, na capacidade para criar situações e resolvê-las, no jogo e movimento cênico (YNDURÁIN, 1980, p. 81. Tradução própria.)

Conforme o exposto no início deste trabalho, até 1732, não havia registros do termo *figurón*. A menção à *comédia de figurón* também é tardia, aparecendo somente em 1789, na segunda edição de *Poética,* de Ignácio Luzán: "las que propiamente son comedias, esto es, las que llaman de figurón, porque pintan y ridiculizan los vicios o sandeces de alguna persona extravagante" (LUZÁN, 1974, p.304). Grande parte dos críticos posteriores passam a adotar a "etiqueta dieciochesca de 'figurón'" de modo pouco preciso, simplesmente para designar um personagem hiperbólico ou ridículo (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2007, p. 109). García Ruiz e Ignácio Arellano (1989), no entanto, são mais criteriosos e fixam um uso mais rigoroso para o termo: [10]

El figurón podría caracterizarse como personaje fundamentalmente ridículo marcado por ciertas peculiaridades que le separan de los demás y lo convierten inconscientemente en objeto de risa. Este efecto no ha de ser exclusivamente la manía nobiliaria sino los distintos vicios morales manifestados en su conducta o en su lengua, la presunción de la posición social o del atractivo físico, la necesidad de tacañería, la pedantería culta, la torpeza del lenguaje amoroso o comunicativo, la cobardía, la credulidad, el desgraciado aspecto físico o indumentario. Sobre estos preceptos, con gradaciones que llegan a lo ridículo inverosímil, se levanta la estirpe de los figurones. (1989, p. 42-51 *apud* SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2007, p. 109)[11]

Diante do exposto, para entender as variações e consolidação desse novo tipo de comédia, considero útil retroceder aos inícios do gênero, quando não existia ainda o termo *figurón*; embora já existisse, de acordo com Madroñal (2007), o personagem e o conceito. O tema é bastante complexo e, até este momento da pesquisa, percebo não haver consenso entre os autores sobre o processo formativo do subgênero em análise. Parte da crítica busca vinculá-lo ao entremez de figuras, por outro lado há os que percebem uma possível vinculação com um gênero não dramático, como a novela, e há ainda aqueles que defendem sua origem dentro de um gênero dramático, como a *comedia de capa y espada*.

10 Serralta (2003) acrescenta que, além dos requisitos acima mencionados, é necessário que o personagem ridículo seja totalmente incapaz de emendar-se, permanecendo em tal estado até o final da obra para que possa ser considerado um *figurón* e, portanto, elemento central de um gênero dramático que recebe seu nome (2003, p. 829). Todas essas apreciações são válidas para distinguir o *figurón* não só de outros personagens que evoluem desde posições reprováveis e ridículas em direção a uma anagnórise e redenção final, mas sobretudo do *gracioso* que, apresar de ser igualmente ridículo e grotesco, não é o elemento central da obra, mas sim um personagem subordinado à ação principal (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2007, p. 109-110).

11 O *figurón* pode ser caracterizado como um personagem fundamentalmente ridículo marcado por certas peculiaridades que o separam dos demais e o convertem inconscientemente em objeto de riso. Este efeito não será exclusivamente a mania nobiliária, mas os distintos vícios morais manifestados em sua conduta ou em sua língua, a presunção da posição social ou do atrativo físico, a necessidade de tacanharia, o pedantismo culto, a torpeza do linguajar amoroso ou comunicativo, a covardia, a credulidade, o lastimável aspecto físico ou indumentário. Sobre esses preceitos, com gradações que chegam ao ridículo inverossímil, nasce a estirpe dos figurões. (1989, p. 42-51 *apud* SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2007, p. 109. Tradução própria.)

Inicialmente, me pareceu mais coerente adotar a corrente de estudos que considera o entremez de figuras, gênero essencialmente burlesco, como precursor da *comedia de figurón*. A *figura* presente no entremez passaria por um processo de evolução culminando no *figurón.* No entanto, essa seria apenas uma vertente de análise, um caminho talvez mais fácil, mas que não abrange toda complexidade do tema. Sendo assim, optei, nesta primeira fase da pesquisa, por avançar um pouco mais nesse assunto e na análise das obras selecionadas antes de definir/recusar uma linha de estudo.

Ao longo dos próximos semestres, pretendo realizar a análise dramatúrgica das características mais representativas das quatro peças deste repertório, *Entre bobos anda el juego* (1638), *El mayorazgo figura* (1640), *Guárdate del agua mansa* (1657) e *El lindo don Diego* (1662), com o intuito de entender que tipo de crítica social cada autor transmite com a sátira de sua figura. A análise não se limitará a uma comparação das formas técnicas ou estilos literários presentes em cada autor, mas buscarei conectá-las com as mudanças históricas e tendências sociológicas vigentes na sociedade da época.

Referências

ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Espanha: Gredos, 1971.

ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII,* Madrid: Cátedra, 1995.

BOBES NAVES, Maria del Carmen. *Temas y tramas del teatro clásico español: convivencia y transcendencia.* Madrid: Arco Libros, 2010.

COMÍN, Juan José Pastor. La comedia de enredo: Abrir el ojo de Francisco de Rojas y El amor al uso, de Antonio de Solís. Análisis Comparativo. *Epos:* Revista de filología, Espanha, n. 15, p. 149-174, 1999. Disponível em: https://www.academia.edu/2189205/La_comedia_de_enredo_Abrir_el_ ojo_de_Francisco_de_Rojas_y_El_amor_al_uso_de_Antonio_de_Sol%C3%ADs_An%C3%A1lisis_Comparativo. Acesso em: 13 de ago. de 2020.

DI PINTO, Elena. Galería de retratos: figura, figurilla y figurón. *In*: Locos, Figurones Y Quijotes En El Teatro Del Siglo De Oro, 12, 2005, Almagro. *Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro.* Almagro: 2007, p. 99-110. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra/galeria-de-retratos-figura-figurilla-y-figuron/. Acesso em 28 de jun. 2020.

FERNÁNDEZ, Olga Fernández. *La comedia de figurón de los siglos XVII e XVIII*. 2003. 650 f. Tese. (Doutorado em Filologia.) - Universidad Complutense, Madrid, 2003.

FERNÁNDEZ, Olga Fernández. Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en Entre bobos anda el juego. *In*: FRANCISCO DE ROJAS ZORILLA, POETA, 22, 2000. *Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico.* Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 133-149.

GARCÍA RUIZ, Víctor. Figurón. *In*: CASA, Frank P, LORENZO, Luciano García., GARCÍA-LUENGOS, Germán (Org.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002. p. 146-148.

GARCÍA RUIZ, Víctor. Cervantes, Lazarillo y Lope: En torno al origen literario del "figurón». *In*: Estado Actual De Los Estudios Sobre Siglo De Oro, 2, 1993. *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. p. 425-434. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_044.pdf. Acesso em 27 de jun.2020.

GARCÍA-LUENGOS, Gérman Vega; CAÑAL GONZÁLEZ, Rafael (Org.). *Locos, figurones y Quijotes en el teatro de los Siglos de Oro.* Actas selectas del XII Congreso Internacional de la Asociación Intenacional de Teatro Español y Nuevohispano de los Siglos de Oro. Almagro: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2007. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/locos-figurones-y-quijotes-en-el-teatro-de-los-siglos-de-oro-actas-selectas-del-xii-congreso-de-la-asociacion-internacional-de-teatro-espanol-y-novohispano-de-los-siglos-de-oro-almagro-15-16-17-de-julio-de-2005/html/. Acesso em: 25 jun. 2020

JULIO, Maria Teresa. Ridendo Castigat mores: figurón y firuras en Entre bobos anda el juego. *In*: LORENZO, Luciano García. *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Fundamentos, 2007. p.149-163.

LORENZO, Luciano García. *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Fundamentos, 2007. Madrid: Fundamentos, 2007.

MADROÑAL, Abraham. Moralidad e ideario en los entremeses del siglo XVII. Las obras de censura moral. *In*: El Escritor Y La Escena, 7, 1998. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro.* México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998. p. 149-158. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/ obra/moralidad-e-ideario-en-los-entremeses-del-xvii-las-obras-de-censura-moral/. Acesso em 28 de jul. de 2020.

MADROÑAL, Abraham. Obras "menores" de Rojas Zorrilla. *Revista de Literatura,* Espanha, v. 69, n. 137, p. 333-369, 2007. Disponível em: http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/ revistadeliteratura/article/view/40/46. Acesso em 23 de ago. de 2020.

MADROÑAL, Abraham. Figurones de comedia y figurones de entremés. In: LORENZO, Luciano García. *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Fundamentos, 2007, p. 249-272.

MOLINA, María Elena Garcés. Del figurón del XVII al figurón del XVIII en una refundición. *In*: Locos, Figurones Y Quijotes En El Teatro Del Siglo De Oro, 12, 2005. *Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro.* Almagro: 2007. p. 167-179. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-figuron-del-xvii-al-figuron-del-xviii-en-una-refundicion/. Acesso em 10 de jun. de 2020.

NUEVO, dicionário histórico del español (NDHE). Real Academia Española. Disponível em: http://web.frl.es/DA.html. Acesso em 15 de ago. 2020.

ONTIVEROS, Adriana. La presentación del figurón. *In*: Pictavia Aurea. Anejos de Criticón, n. 19, 2011. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro*". Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2013. p. 1027-1036. Disponível em: https://books.openedition.org/ pumi/3165#text. Acesso em 10 de ago. de 2020.

SÁNCHEZ JIMENEZ, Antonio. Del miles gloriosus al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina (1600), de Lope de Vega. *In*: LORENZO, Luciano García. *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Fundamentos, 2007. p. 107-127.

SERRALTA, Frédéric. Sobre el pre-figurón en tres comedias de Lope (Los melindres de Belisa, Los Hidalgos de la Aldea y El Ausente en el Lugar). *Criticón,* Toulouse, n. 87-89, p. 827-836, 2003

SERRALTA, Frédéric. El enredo y la comedia: deslinde preliminar. *Criticón*, Toulouse, n.42, p. 125-137, 1998.

TRAMBAIOLI, Marcella. El galán suelto y el figurón en los Ponces de Barcelona, de Lope de Vega. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n. 2, 2008. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2008. p. 489-504. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60211174006. Acesso em 25 de ago. de 2020

YNDURÁIN. Domingo. No todo el teatro es texto. *Primer acto: cuadernos de investigación teatral*, Espanha, n. 184, p. 81-86, 1980. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/ portales/domingo_yndurain/obra/no-todo-el-teatro-es-texto/. Acesso em 28 de ago. de 2020

CONE SUL: UMA HISTÓRIA DA TEORIA DA NARRATIVA NA AMÉRICA LATINA

Diego Cardoso Perez (CNPq)

Orientador: Victor Manuel Ramos Lemus

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Em seu texto "La teoría literária latino-americana", de 2014, o mexicano Fernando Martínez Ramírez se pergunta, logo na primeira frase do trabalho, "¿Existe una teoría literaria latinoamericana?" (MARTÍNEZ RAMÍREZ, 2014, p. 192). A constatação ao fim de sua análise - que perpassou pelas óticas de vários intelectuais que atuaram sobre esse debate, como Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Ana Pizarro, Rosalba Campra e Roberto González Echevarría – é afirmativa para sua pergunta inicial como podemos ver na conclusão do último parágrafo:

> Existe la teoría literaria latinoamericana: no es un *corpus* homogéneo ni terminado, como no lo es ninguna teoría, que siempre tiene un carácter preliminar; tampoco es primordialmente predictivo, más bien es un conjunto de hipótesis que se ha ido construyendo de manera paralela a los estudios culturales, con el apoyo de la antropología y la filosofía, pues la realidad del subcontinente es compleja, híbrida, abigarrada, multitemporal, heterogénea, y las categorías que van surgiendo señalan un aspecto o nuevo matiz de la problemática (MARTÍNEZ RAMÍREZ, 2014, p. 2009).[1]

Ainda que a assunção inicial do pesquisador era que essa questão "ya amenaza con envejecer" (MARTÍNEZ RAMÍREZ, 2014, p. 192) pelas óbvias provas da existência de uma teoria latino-americana, com efeito, é curioso como essa questão paradoxalmente ainda suscita discussões em nosso meio acadêmico e intelectual e nem todos que participam dessa comunidade parecem partilhar do tom assertivo de Ramírez. Um desses é Armando Soto que, ao resenhar, em 2019, a obra *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literária*, de Josefina Ludmer, parece se colocar frente a questão a partir de um ângulo mais pessimista:

1 "A teoria da literatura latino-americana existe: não é um corpus homogêneo nem terminado, como não o é em qualquer teoria, mas é um conjunto de hipóteses que estão se constituindo de maneira paralela aos estudos culturais, com o apoio da antropologia e da filosofia visto que a realidade do subconsciente é complexa, híbrida, heterogênea, multitemporal e as categorias que vão surgindo assinalam um aspecto ou matiz novo da problemática" (MARTÍNEZ RAMÍREZ, 2014, p. 2009 – tradução nossa).

> Hasta hace no mucho tiempo se repetía como una verdad indudable que los latinoamericanos somos ajenos a la teoría, particularmente a la teoría de la literatura; la "resistencia a la teoría", como se le ha llamado entre veras y burlas, era evidente no sólo por los limitados aparatos teóricos empleados por los estudiosos de la literatura en sus investigaciones, sino también por la "indudable inexistencia" del pensamiento teórico latinoamericano. (…) Me gustaría decir que las líneas anteriores son exageradas, pero desafortunadamente no es así; a pesar de que la supuesta resistencia a la teoría ha sido cuestionada y, quiero pensar, refutada sin lugar a dudas, lo cierto es que se asume sin más que la teoría literaria siempre viene de afuera; aunque en las investigaciones especializadas y en los centros de investigación la presencia de teóricas y teóricos latinoamericanos es cada vez mayor, en las aulas universitarias la situación es completamente distinta: actualmente casi cualquier estudiante de literatura conoce cuando menos los nombres de varios teóricos europeos (principalmente franceses), pero dudaría al nombrar a algunos latinoamericanos (SOTO, 2019, n. p.).[2]

A polêmica da existência ou não de uma teoria latino-americana é antiga. Da convocatória do cubano Roberto Fernández Retamar *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* em 1973, ao panorama elaborado pelo peruano Cornejo Polar no último ano do século XX em *Para uma teoría de la literatura hispanomamericana: a veinte años de un debate decisivo*, muitos e grandes intelectuais latino-americanos se dispuseram à contenda que não somente debateu sobre a presença de um discurso teórico entre nós como, inclusive, se um discurso teórico era realmente necessário para a nossa realidade.

No Brasil, o grande militante para a implementação de uma teoria literária é, sem dúvidas, o pesquisador e professor Luiz Costa Lima que desde o fim da década de 1970 - com o seu texto *Quem tem medo da teoria?*, originalmente publicado no jornal *Opinião* em 1975 - aponta para um considerável déficit neste campo do saber. Sob esta perspectiva, em caráter retórico se pergunta Costa Lima em *A teoria da literatura entre nós*: "[...] por que, entre nós, se estabeleceu tamanho divórcio da teoria com sua raiz primeira, i.e., seu caráter de indagação reflexiva?" (COSTA LIMA, 2006, p. 35), ao passo de que a resposta, tão simples quanto frustrante, nos é revelada logo em seguida: "[...] porque não temos, nem nunca tivemos tradição reflexiva" (*idem*).

Luiz Costa Lima, porém, não é o único a denunciar a atrofia teórica do contexto latino-americano. O igualmente pensador brasileiro Silviano Santiago traçou, em sua *Literatura nos*

2 "Não faz muito tempo que se repetia como uma verdade indubitável que os latino-americanos são alheios à teoria, particularmente à teoria da literatura; a 'resistência à teoria', como se tem chamado entre verdades e deboches, era evidente não apenas pelos aparatos teóricos limitados que são empregados nos estudos da literatura, mas também pela 'indubitável inexistência' do pensamento teórico latino-americano. (…) Gostaria de dizer que as linhas anteriores são exageradas, mas infelizmente não é assim; apesar de que a suposta resistência à teoria tem sido questionada e, quero pensar, refutada sem deixar lugar a dúvidas, o certo é que sempre se assume que a teoria literária vem de fora; ainda nas pesquisas especializadas e nos centros de pesquisa a presença de teóricas y teóricos latino-americanos é cada vez maior, nas salas de aula universitárias a situação é completamente diferente: atualmente quase qualquer estudante de literatura conhece vários nomes de teóricos europeus (principalmente franceses), mas ficaria em dúvida ao nomear alguns latino-americanos" (SOTO, 2019, n. p. – tradução nossa).

trópicos (1978), um angustiante panorama do pensamento crítico de seu tempo. As críticas de Santiago, com o marcado tom de latino-americanismo da época, isto é, que buscava reivindicar a autonomia intelectual dos países latino-americanos (à época, do terceiro mundo), surtiu efeito e possibilitou o desenvolvimento, por exemplo, da Literatura Comparada no Brasil, hoje muito bem estabelecida. Mas em outras frentes, como é o caso da teoria da narrativa em seu escopo literário, o contexto parece, se consideramos o trabalho de Günter Pressler, "Da análise estrutural da narrativa (1996) à narratologia, de Wolf Schmid (2014). Um breve histórico (também da terra *brasilis*, publicado em 2017, bastante desanimador.

Em seu trabalho, o pesquisador alemão aponta que o histórico desta vertente passou "[...] sem um sinal de debate no Brasil" (PRESSLER, 2017, p. 104). Para chegar a essa afirmação Pressler irá percorrer com bastante acidez por diversas publicações como *A criação literária* de Massaud Moisés (2006) [1967], *A narrativa trivial* de Flávio Kothe (1994), "Narratologia e Meta-Historiografia" de Alexandre Abreu (2010) e *Análise Crítica da Narrativa* de Luiz Gonzaga Motta (2013), todas, na concepção do pesquisador, sem o devido rigor científico necessário para esse gênero de publicação:

> Como ressaltamos, não se trata, nos texto referidos, de uma linguagem científica ou uma abordagem científica que deve ser comprovadamente entendida como uma linguagem lógica. Parecem mais narrativas do que textos críticos. Luiz Motta "se filia à narratologia", mas a Narratologia não é um clube, é uma teoria praticada e não recontada; deve prevalecer o modo dissertativo (PRESSLER, 2017, p. 108).

Esse cenário de terra arrasada que nos pinta Pressler parece, de fato, o feito de uma miopia histórico-metodológica que o faz cometer tantos deslizes maiores e menores sobre o contexto analisado.

Sobre os erros de primeira ordem, por exemplo, Pressler não parece se dar conta de que se Luiz Motta não preenche com seu trabalho "A grande lacuna de estudos narratológicos *stricto sensu*, no Brasil" (PRESSLER, 2017, p. 108) é porque, para ele, esse modelo *stricto sensu* de narratologia, quer dizer, o que hoje convencionamos chamar de narratologia clássica, não mais se apresenta como um modelo viável de metodologia. Tal posicionamento se mostra muito claramente em seu artigo "Análise pragmática da narrativa: teoria da narrativa como teoria da ação comunicativa" para a publicação *Narrativa e Media: géneros, figuras e contextos* (2017). Diz Motta:

> Esse modelo de análise imanentista, inspirado no estruturalismo – episteme hegemônica na segunda metade do século passado – revelou-se por si mesmo insuficiente para compreender a dinâmica das narrativas na sociedade moderna. O esgotamento da narratologia estruturalista suscitou a necessidade de instrumentos capazes de capturar a *comunicação narrativa*. Esses instrumentos já estavam se consolidando bem antes do advento das mídias digitais. A dinâmica das novas modalidades apenas tornou o modelo imanentista ainda mais obsoleto (MOTTA, 2017, p. 44 – grifo nosso).

Sobre os deslizes de segunda ordem na análise de Pressler, isto é, os grandes, o que notamos de mais gritante é o seu desconhecimento (ou proposital apagamento) histórico dos estudos estruturalistas nas universidades brasileiras ocorridos principalmente na década de 1970 e que gerou um grande debate público conhecido como a "querela estruturalista" no qual, por exemplo, o já citado Luiz Costa Lima foi um de seus protagonistas. Seria, então, essa omissão causada por uma finalidade ideológica ou por puro "rigor científico"? Seria possível que as causas de tal fenômeno num trabalho de menor extensão como o de Pressler sejam os mesmos que fazem não fulgurar praticamente nenhum nome latino-americano em *vade-mécuns* internacionais como o *A companion to Narrative Theory* (2005) (estadunidense), o *The Handbook of Narratology* (2009) (alemã) ou *The Cambridge Companion to Narrative Theory* (2018) (britânica), mesmo que tenhamos notoriamente conhecidos os trabalhos de um Ángel Rama e sua *Transculturación narrativa* (2008) ou o *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latino-americana* (2000) de Roberto González Echevarría? Quantos trabalhos mais existiriam sobre a narrativa, no seu escopo literário, que não respondem à uma lacuna narratológica *stricto sensu* mas que muito bem poderiam ser encarados como parte desse campo que hoje internacionalmente se chama teoria da narrativa, estudos narrativos ou, até mesmo, narratologia pós-clássica (*lato sensu*)? E sob essa ótica de reflexão teórica, como ficariam, ainda, os trabalhos metaficcionais dos escritores latino-americanos que de tão aclamados viram linguajar comum até mesmo para um restritivo investigador como Pressler?

O que acredito é que os motivos que levam a essas omissões provavelmente são mais complexos do que aparentam e que envolvem nuances políticas, técnicas e históricas que, se quisermos (Pressler, Motta, Costa Lima, Soto entre tantos outros) fazer avançar, mesmo que por motivos distintos, o campo de estudo sobre a narrativa em nosso contexto precisamos antes (re)avaliar o que já foi feito, o que fazemos e o que podemos fazer futuramente a respeito desse tópico.

Uma tarefa como essa, no entanto, também traz consigo uma série de riscos metodológicos. Afinal, a Teoria da Narrativa e a História compartilham uma tensa trajetória como sustenta o americano Brian McHale que em seu trabalho *Ghosts and Monsters: On the (Im)Possibility of Narrating the History of Narrative Theory* (2005).

"What kind of history might a history of narrative theory be?" (MCHALE, 2005, p. 61)[3], se pergunta o pesquisador ao visualizar dois ângulos possíveis para tal tipo de história: a primeira, identificada como "história das ideias" que investigaria o sistema de ideias que veio a formar a teoria da narrativa, "identifying the sources of its basic concepts and terms, tracing their refinements and complications at the hands of later theorists, and juxtaposing different states of the system" (*idem*)[4]; já a segunda abordagem se caracterizaria pelo modo *genealógico*,

3 "Que tipo de história seria a história da teoria da narrativa" (MCHALE, 2005, p. 61 – tradução nossa).

4 "(…) identificando as fontes de seus conceitos e termos básicos, rastreando seus refinamentos e complicações nas mãos de teóricos posteriores e justapondo diferentes estados do sistema" (MCHALE, 2005, p. 61 – tradução nossa).

proposto por Nietzsche e relido por Foucault, preocupado não apenas com as unidades de ideias e seus *pedigrees*, mas também "with who knew whom, who taught whom, who published what and when (and who was prevented from publishing), who read what, when, and under what circumstances, who brought the word from Moscow to Prague and what happened to it when it got there, and so on" (*idem*)[5]. Para McHale, existe hoje nos estudos da teoria da narrativa uma ideia de que estas duas abordagens podem caminhar juntas, mas que, pela tensão existente entre as duas, uma conciliação é impossível:

> This tension runs right through these histories, indeed (as I shall argue below) right through our discipline, where it is replicated at every level, under various terms. It is reflected in the current tension within the field between, on the one hand, its ''classically'' structuralist *narratological* tendencies and its *contextualist* tendencies (see Chatman 1990), broadly construed to include feminist narratology and other historicist varieties. Of all the terms that one might use to capture this tension, the most canonical of all are the ones with which I have titled the present section: *structure* versus *history* (MCHALE, 2005, p. 64)[6].

Nessa relação, na qual "Seeking to contain its narratological Other, historicism represses narratology, just as, vice versa, narratology represses history" (MCHALE, 2005, p. 65)[7], *toda* teoria da narrativa seria, para McHale, uma construção monstruosa e, logo, toda história da teoria da narrativa seria apenas um relato de como esse monstro foi costurado com um pouco de cada coisa, quer dizer, "a retelling of *Frankenstein*" (*idem*, p. 68)[8]. A discussão a que se propõe McHale que parece incomodar os próprios editores da publicação a qual o texto do pesquisador se insere é, de fato, tão velha quanto a própria essência da narratologia. Literalmente.

Com seu manifesto programático lançado no ano de 1966, por meio da revista *Communications*, nº 8, a narratologia clássica irá encontrar em *O Discurso da narrativa* [1979], de Gérard Genette, a sua língua franca (MEISTER, 2014). Antes de ser um livro a parte, não obstante, *O discurso da narrativa* foi originalmente publicado como uma sessão de *Figuras III*,

5 "(...) com quem conhecia quem, quem ensinou quem, quem publicou o quê e quando (e quem foi impedido de publicar), quem leu o quê, quando e em que circunstâncias, quem trouxe a palavra de Moscou para Praga e o que aconteceu com ela quando chegou lá e assim por diante" (MCHALE, 2005, p. 61 – tradução nossa).

6 "Essa tensão permeia essas histórias, na verdade (como argumentarei a seguir) corre diretamente por nossa disciplina, onde é replicada em todos os níveis, sob vários termos. É refletido na tensão atual dentro do campo entre, por um lado, suas tendências narratológicas "classicamente" estruturalistas e suas tendências contextualistas (ver Chatman 1990), amplamente interpretadas para incluir a narratologia feminista e outras variedades historicistas. De todos os termos que alguém pode usar para capturar essa tensão, o mais canônico de todos é aquele com o qual intitulei a presente seção: estrutura versus história" (MCHALE, 2005, p. 64 – tradução nossa).

7 "Buscando conter o seu Outro narratológico, historicismo reprime a narratologia na mesma medida em que a narratologia reprime a história" (MCHALE, 2005, p. 64 – tradução nossa).

8 "(...) uma releitura de Frankenstein" (MCHALE, 2005, p. 68).

em 1972, que contava também com um artigo denominado "Poética e história" no qual Genette já se dirigia a essa tensão entre Teoria e História:

> Condena-se frequentemente a crítica chamada "nova" (seja ela "temática" ou "formalista") por sua indiferença ou desprezo com relação à história, e até por sua ideologia anti-historicista. (...) Lembro-me de ter respondido aqui mesmo [Comunicação no encontro de Cerisy-la-Salle sobre "o ensino da literatura", julho de 1969], faz três anos, a Jacques Roger, ao menos no tocante à chamada crítica "formalista", que tal recusa aparente da história era apenas uma provisória colocação entre parênteses, uma suspensão metódica, e que esse tipo de crítica (que chamamos mais adequadamente de teoria das formas literárias – ou mais rapidamente de poética) me parecia condenado, mais do que qualquer outro talvez, a encontrar um dia a história em seu caminho (GENETTE, 2018, p. 19).

Para Genette, essa "provisória colocação entre parênteses" ou "suspensão metódica" da História se daria por questões ontológicas da dita "história literária" que se poderia (ou deveria) praticar. Assim, o autor enumera e expõe os problemas de cada possibilidade já anteriormente disponível até então: a história da literatura tal como praticada no ensino médio francês era muito superficial; a história literária proposta por Gustave Lanson – tida como "o quadro da vida literária no âmbito da nação, a história da cultura e da atividade da multidão obscura que lia, tanto quanto dos indivíduos ilustres que escreviam" (apud GENETTE, 2017, p. 16) -, para além do fato de se apresentar mais como parte da história social do que literária, "é preciso lembrar também que, em 1960 (...) Roland Barthes cobrava ainda a execução do programa de Lucien Febvre, ou seja, do programa de Lanson: após mais de meio século, não se avançara" (GENETTE, 2017, p. 18); a história das ideias, isto é, da literatura como documento histórico, acaba por tratar a literatura apenas como um epifenômeno social; por fim, a análise da literatura como monumento, também conhecida como arqueologia ou genealogia, é um "gênero de pesquisa [que] pertence ao campo da história literária biográfica tal como praticada atualmente, e constitui um de seus aspectos críticos mais positivos, mas não faz parte do tipo de história que procuro definir (GENETTE, 2017, p. 20).

O que Genette enxerga, enfim, como uma possibilidade real de conciliação entre História e Teoria é uma análise que tenha como objeto histórico, quer dizer, ao mesmo tempo durável e variável, não a obra literária em si, mas os elementos transcendentes à obra, enfim, as formas:

> (...) por exemplo, os códigos retóricos, as técnicas narrativas, as estruturas poéticas, etc. Existe uma história das formas literárias, como de todas as formas estéticas, bem como de todas as técnicas, devido ao fato de que através dos tempos tais formas duram e se modificam (GENETTE, 2017, p. 21).

"Infelizmente", dirá Genette, "aqui ainda, essa história, quanto ao essencial, falta ser escrita e me parece que sua fundação seria uma das tarefas mais urgentes hoje (GENETTE, 2017, p. 21). Essa história teria alguns desafios a frente como, por exemplo, o fato os próprios objetos

que a comporiam, isto é, os dispositivos narrativos, ainda não haviam sido suficientemente delineados pela teoria literária que, curiosamente, "[...] ao menos na França, ainda balbucia" (*idem*, p. 22). Assim, "O atraso da história reflete aqui o atraso da teoria, pois, em ampla medida e contrariamente a um preconceito constante, neste campo ao menos, é a teoria que precede a história, pois é ela quem determina os seus objetos (*idem*, p. 22)".

Nesse sentido, o grande nome da narratologia clássica, ao contrário de McHale, não via a análise sincrônica e diacrônica como incompatíveis já que, para parafraseando Eichenbaum, Genette reafirmará que "A teoria reclamava o direito de se tornar história" (EICHENBAUM, 1927 *apud* GENETTE, 2017, p. 22).

Com efeito, dos anos de 1970 pra cá a teoria da literatura, na mesma medida que a teoria da narrativa, se desenvolveram o suficiente para possibilitar essa "história das formas" ou, como de fato viemos a chamá-la, narratologia diacrônica, pese o fato de que, para o desgosto de Genette - que vislumbrou a possibilidade que essa história da literatura, "que talvez seja a *história da literatura* por excelência, não passa de um programa após muitos outros, ao qual poderia advir o que adveio ao programa de Lanson" (GENETTE, 2017, p. 23) -, a mesma seja praticada por um círculo muito pequeno de pesquisadores. Talvez seja sobre essa questão que, acredito eu, Genette se refira em seu *Bardadrac* (2006) - uma espécie de dicionário, autobiografia e texto experimental – à entrada "História" como "À l'inverse de Stephen Dedalus, c'est un cauchemar que je retrouve à chaque réveil" (GENETTE, 2006, p. 162)[9], mas é inegável a fecundidade desse método, como demonstrado por Monika Fludernik em *The Diachronization of Narratology* (2003).

Essa pesquisa que conduzo, não obstante, não se aterá à esse método. Ou talvez não somente a ele, mas também a uma reflexão de base arqueológica como conduziu González Echevarría em seu *Mito y Archivo*, assim como a uma reflexão desde a teoria de Luiz Costa Lima e, quem sabe, algo de relato pessoal. Talvez eu não esteja com medo do monstro de McHale. Afinal, a mescla, o desvio, o delírio são temas ainda muito mais antigos para nós, latino-americanos, do que a polêmica História e/ou Teoria ao ponto de, para alguns, estes serem exatamente as qualidades que nos formam como é o caso de Jorge Panesi – em seu artigo "La seducción de los relatos: diez años de crítica argentina (2004-2014)" (2015) - ao apontar, por exemplo, na obra de Josefina Ludmer a grande qualidade deste novo momento teórico latino-americano pós-estruturalismo:

> Convengamos también que, caídas las pretensiones imperiales y cientificistas de la semiótica o el estructuralismo (una de cuyas invenciones fue la "narratología"), el discurso teórico-crítico que se ocupaba de las narraciones literarias se vio libre de volverse sobre sí y sobre su objeto en busca de

9 "Ao contrário de Stephen Dedalus, para mim é um pesadelo que encontro a cada acordar" (GENETTE, 2006, p. 162 – tradução nossa).

> categorías descriptivas y explicativas que de algún modo siempre habían figurado en el repertorio de ambos. En la Argentina este movimiento es claramente individualizable en el umbral de nuestro recorte (el año 1999) con la aparición del libro de Josefina Ludmer El cuerpo del delito, que es una especie de apoteosis y celebración de los relatos, pero especialmente del relato crítico, o de la utilización de las narraciones como categorías para ordenar amplias secuencias históricas (PANESI, 2015, p. 146).[10]

Para Panesi, Ludmer inaugura a "pasaje a la narración" da crítica argentina contemporânea, ao liberá-la de suas próprias *constricciones* discursivas *stricto sensu*, como não gostaria de ouvir um pesquisador como Pressler: "es ficción, es especulación política y cultural, es un diario casi íntimo, una mezcla de géneros, pero sobre todo, es narración" (PANESI, 2015, p. 146-147)[11]. Conviver com o monstro, enfim, talvez não seja exatamente o grande dilema de vida intelectual. Como também dirá Genette em seu *Bardadrac*, "Monstre. Toujours sacré" (GENETTE, 2006, p. 251)[12].

Referências

BARTHES, Roland *et al*. Recherches Sémiologiques: L'analyse structurale du récit. *Communications*, v. 8, n. 1, 1966.

COSTA LIMA, Luiz. *Aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria.* Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

COSTA LIMA, Luiz. *A teoria da literatura entre nós*. Revista Floema, ano II, n. 2 A, p. 33-40, out. 2006.

FLUDERNIK, Monica. *The Diachronization of Narratology*. Narrative, vol. 11, n. 3, p. 331-348, 2003.

10 "Convenhamos também que, com a queda das pretensões imperialistas e cientificistas da semiótica e do estruturalismo (uma das quais invenções foi a 'narratologia'), o discurso teórico-crítico que se ocupava as narrações literárias se viu livre para voltar-se sobre si mesmo e sobre o seu objeto em busca de categorias descritivas e explicativas que de algum modo sempre haviam figurado no repertório de ambos. Na Argentina, esse movimento é claramente individualizável no umbral de nosso recorte (o ano de 1999) com a aparição do livro de Josefin Ludmer El cuerpo del delito, que é uma espécie de apoteose e celebração dos relatos, mas especialmente do relato crítico ou da utilização das narrativas como categorias para ordenar amplas sequências históricas" (PANESI, 2015, p. 146 – tradução nossa).

11 "(…) é ficção, é especulação política e cultural, é um diário íntimo, uma mescla de gêneros, mas sobretudo, é narração" (PANESI, 2015, p. 146-147 – tradução nossa).

12 "Monstro. Sempre sagrado" (GENETTE, 2006, p. 251 – tradução nossa).

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

GENETTE, Gérard. *Bardadrac*. Paris: Le Seuil, 2006.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Traducción de Virginia Aguirre Muñoz. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

HERMAN, David. Scripts, sequences, and stories: Elements of a postclassical narratology. *Publications of the Modern Language Association of America*, v. 112, n. 5, p. 1046-1059, 1997.

KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Harald (eds.). *What is Narratology?* New York: Walter de Gruyter, 2003.

MARTÍNEZ RAMÍREZ, Fernando, La teoría literaria latinoamericana. *Tema y Variaciones de Literatura*, n. 43, p. 191-211, 2014.

PANESI, Jorge. *La seducción de los relatos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.

PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter (Ed*.). A companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

PRESSLER, Günter. Da Análise estrutural da narrativa (1996) à narratologia, de Wolf Schmid (2014). Um breve histórico (também da terra *brasilis*). *Nova Revista Amazônica*, v. 5, n. 3, p. 101-111, 2017.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Primera edición completa. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

VELÁSQUEZ, Armando. Aprender a leer teoría: Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria de Josefina Ludmer. *SENALC*, 2019. Disponível em: https://www.senalc.com/2019/10/01/aprender-a-leer-teoria-clases-1985-algunos-problemas-de-teoria-literaria-de-josefina-ludmer/ Acesso em: 10 de junho de 2020.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

ÉMILE ZOLA E O CASO DREYFUS NO BRASIL

Eduarda Araújo da Silva Martins (CAPES)

Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Conhecido como um dos maiores nomes da estética naturalista, o escritor francês Émile Zola (1840-1902) não se destacou em sua trajetória apenas por seus romances, contos e novelas. Zola promoveu campanhas na imprensa, desde o início de sua carreira, produzindo artigos de combate em defesa de estéticas artísticas e literárias e, ao final de sua carreira, em defesa da revisão de um processo judicial que condenou injustamente o capitão do exército francês Alfred Dreyfus (1859-1935).

Quando, ainda jovem, Zola se lança no *campo literário* (BOURDIEU, 1996a) francês publicando seus primeiros livros, ele também se associa ao mundo da imprensa, que se encontra em pleno crescimento no século XIX, colaborando com textos diversos para inúmeros periódicos na França e no exterior. Trata-se de um modo comum entre os agentes do campo literário de impor seu nome, já que a imprensa se revela um veículo de larga difusão de ideias e de textos de diversos gêneros. Ao mesmo tempo, era um meio de sustento primeiro ou um modo de aumentar a renda.

Ainda em seus primeiros anos de carreira como escritor, Zola inicia uma campanha na imprensa defendendo suas concepções literárias. Essa campanha se dá com a publicação de textos no *Salut Public* de Lyon entre 1864 e 1865 nos quais o escritor inicia a reflexão sobre o que se tornará a estética naturalista, como é possível notar na crítica feita ao romance *Germinie Lacerteux* dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, publicada no dia 24 de fevereiro de 1865:

> Il y a, sans doute, une relation intime entre l'homme moderne, tel que l'a fait une civilisation avancée, et ce roman du ruisseau, aux senteurs âcres et fortes. Cette littérature est un des produits de notre société, qu'un éréthisme nerveux secoue sans cesse. Nous sommes malades de progrès, d'industrie, de science; nous vivons dans la fièvre, et nous nous plaisons à fouiller les plaies, à descendre toujours plus bas, avides de connaître le cadavre du cœur humain. Tout souffre et se plaint dans les ouvrages du temps ; la nature est associée à nos douleurs, l'être se déchire lui-même et se montre dans sa nudité. (*Le Salut public*, Lyon, 24/02/1865, p. 3)[1]

1 Há, talvez, uma relação íntima entre o homem moderno, como a civilização avançada o concebeu, e

Nessa mesma época, Zola se revela um forte defensor de pintores modernos que não são aceitos pelo júri do Salão oficial de pintura. Ele publica no jornal *L'Événement* artigos que serão reunidos em volume em 1866 sob o título *Mon Salon,* nos quais defende a liberdade e a independência da arte, assinalando, sobretudo, as novas manifestações artísticas rejeitadas pela Academia de Belas Artes. Zola defende o pintor Édouard Manet e sua "nova maneira de pintar", livre das convenções da Academia e centrada na observação direta da realidade moderna. Os dois se tornam amigos e, em 1868, Manet pinta o *Retrato de Émile Zola*, obra que marca a relação de camaradagem entre pintor e escritor, reafirmando suas afinidades estéticas.

Entre 1876 e 1881, Zola se dedica a outra campanha, produzindo artigos teóricos que aprofundam sua concepção de literatura. Esses textos, publicados inicialmente no *Bien public*, no *Voltaire* e no *Figaro,* foram reunidos segundo a afinidade de temas e publicados entre 1880 e 1881 em diferentes volumes pela editora Charpentier: *Le Roman experimental* (1880)*, Nos Auteurs dramatiques* (1881)*, Les Romanciers naturalistes* (1881) e *Documents littéraires* (1881) (BECKER, 1996). Neles, o escritor discorre sobre elementos estéticos da literatura e opõe o romance naturalista ao romance idealista, este de muito sucesso ao longo daquele século. Segundo Jean-Marie Seillan, o romance idealista "constitui um sistema estético coerente, responde a uma estratégia literária inteligível e possui uma eficácia narrativa que cria um 'fórmula' tão forte quanto aquela de Zola" (SEILLAN, 2012, p. 13, tradução nossa).[2] No entanto, essa fórmula se baseia em aspectos bem distintos daqueles do romance naturalista.

O romance idealista é não referencial, assim, tempo e espaço tendem a ser abstraídos; a intriga é, geralmente, desenvolvida em rodas da alta sociedade; os personagens são formados por uma elite ociosa. Essas características se opõem à proposta de Zola para o romance naturalista. Uma das principais preocupações do escritor é com a noção de real. A estética naturalista busca, entre outras coisas, representar o real e descrever a realidade mais próxima possível dos fatos, por isso, o escritor é um observador que se documenta e, através de seu "temperamento" particular, manipula os fatos em busca do maior efeito poético de recriação do real. Essa seria uma diferença fundamental entre o escritor naturalista e o idealista. Assim, uma das bases do naturalismo é a busca pela verdade na arte.

Paralelamente à sua atuação como articulista na imprensa, Zola se impõe paulatinamente como escritor e produz um verdadeiro monumento literário formado, sobretudo, por romances da

---

este romance de sarjeta, de cheiros acres e fortes. Esta literatura é um dos produtos da nossa sociedade, que um eretismo nervoso abala sem cessar. Nós estamos doentes de progresso, de indústria, de ciência; vivemos na febre, e nos comprazemos em escavar as feridas, em descer sempre cada vez mais baixo, ávidos por conhecer o cadáver do coração humano. Tudo sofre e geme nas obras do tempo; a natureza está associada às nossas dores, o ser se dilacera e mostra sua nudez. (Le Salut public, Lyon, 24/02/1865, p. 3, tradução nossa)

2 "[…] constitue un système esthétique cohérent, répond à une stratégie littéraire intelligible et possède une efficacité narrative qui en fait une "formule" aussi forte que celle de Zola".

estética defendida e desenvolvida por ele em seus textos de combate. A maior parte de sua obra foi dividida pelo próprio escritor em ciclos intitulados *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), *Les trois Villes* (1894-1898) e *Les quatre Évangiles* (1899-1903). Assim, ao longo de sua *trajetória* (BOURDIEU, 1996b), Zola se torna reconhecido no campo literário através de sua produção romanesca, que é fundamentada pelos textos teóricos por ele produzidos, acumulando *capital simbólico* e também *econômico* (BOURDIEU, 1996a).

No final de 1897, quando já era reconhecido no campo literário francês e no campo literário mundial (CASANOVA, 2002), Émile Zola volta a produzir artigos polêmicos na imprensa. Desta vez, no entanto, trata-se de uma tentativa do escritor de atuar em defesa do capitão Alfred Dreyfus. Quando Zola se intera sobre o caso, Dreyfus já está vivendo como prisioneiro na Ilha do Diabo, na Guiana Francesa, desde 1894, quando foi condenado à prisão perpétua, acusado de trair a França por ter supostamente enviado documentos sigilosos do exército francês para a embaixada alemã. O célebre escritor naturalista inicia, então, uma forte campanha na imprensa com o objetivo de chamar atenção para o caso, expor os erros do processo que condenara Dreyfus e, assim, alcançar sua revisão.

Os primeiros textos foram publicados no *Figaro* com os títulos "M. Scheurer-Kestner", lançado no dia 25 de novembro de 1897, "Le syndicat", publicado no dia 1º de dezembro de 1897, e "Procès-Verbal", no dia 5 de dezembro de 1897. Ainda em 1897, Zola publica uma brochura pela editora Fasquelle[3] intitulada "Lettre à la jeunesse", no dia 14 de dezembro de 1897. No ano seguinte, em 6 de janeiro de 1898, mais um texto é publicado também em brochura sob o título de "Lettre à la France". Todos esses textos demonstram o empenho de Zola em busca da verdade e da justiça. Neles o escritor produz desde críticas à imprensa antissemita até um apelo à juventude e à nação, cega pelo nacionalismo e pelo antissemitismo.

O auge da intervenção pública de Zola se dá quando ele publica, na primeira página do jornal *L'Aurore* no dia 13 de janeiro de 1898, uma carta aberta ao presidente da República, Félix Faure. Nela, Zola faz graves acusações contra o Conselho de Guerra, contra os generais do Estado-Maior e contra os três especialistas em grafologia que atribuíram a Dreyfus a letra do documento encontrado na embaixada alemã, o chamado *bordereau.* O título da carta, "J'accuse!", muito sugestivo, foi escolhido pelo editor do jornal, Georges Clemanceau, como estratégia para causar maior impacto e repercussão. Cerca de 300 mil exemplares do jornal foram vendidos em poucas horas. A publicação de "J'accuse!" foi um passo primordial para a revisão do processo e para o início da mudança da opinião da população francesa que, até então, em sua grande maioria, não colocava em dúvida o julgamento do exército francês (BECKER, Préface in ZOLA, 1969, p. 46).

3 Em 1887, Eugène Fasquelle se tornou sócio da editora Charpentier, conhecida por editar os escritores naturalistas e por publicar quase toda a obra de Zola. A partir de 1896, quando Charpentier se afasta da livraria, Fasquelle se torna seu proprietário e a nomeia com seu sobrenome (BECKER et alii, 1993, p. 114).

Assim, a campanha de Zola foi responsável pela divisão da França entre aqueles que defendiam Dreyfus, os *dreyfusards*, e aqueles que o condenavam, os *antidreyfusards* (WINOCK, 1998; CHARLE, 2004). Por causa de "J'accuse", Zola foi condenado por difamação e precisou se autoexilar na Inglaterra por um ano. No entanto, ele retorna à França em 1899 e, no ano seguinte, é beneficiado com a lei de anistia que perdoa os envolvidos no caso. Em 1899, ainda, Dreyfus alcança a revisão do processo, com um segundo julgamento, realizado em Rennes. No entanto, o capitão é novamente condenado, mas dessa vez com "circunstâncias atenuantes". Somente em 1906, quando Zola já havia morrido em circunstâncias suspeitas, Dreyfus será considerado inocente pela Corte de Cassação que anulará o julgamento de Rennes, declarando que Dreyfus fora condenado injustamente.

A atuação de Zola foi essencial para a libertação de Dreyfus. Segundo o especialista Alain Pagès, Zola tinha consciência de que seu reconhecimento enquanto escritor lhe serviria para agir sobre o processo (PAGÈS, 2016, p. 96). Pierre Bourdieu caracterizará o conceito de *intelectual* trazendo a atuação de Zola no *Affaire Dreyfus* como exemplo: "[o *intelectual* está] investido de uma autoridade específica, conferida por um mundo autônomo (ou seja, independente dos poderes religiosos, políticos, econômicos) do qual respeita as leis específicas, e que (e apenas se) empenhe essa autoridade específica em lutas políticas" (BOURDIEU, 1996a); ou seja, Zola é um *intelectual* de seu tempo, pois, reconhecido por sua trajetória literária, dentro de um campo literário já fortemente autônomo, intervém no campo político.

Nota-se que o reconhecimento do escritor é uma das bases para entender a figura de um *intelectual*, na concepção de Bourdieu. Acreditamos, seguindo o sociólogo, que a trajetória de Émile Zola no campo literário francês foi responsável por legitimar sua intervenção no *Affaire Dreyfus*. A figura de Zola como um grande escritor combativo e sua força argumentativa atraíram grande visibilidade para o caso, que foi amplamente coberto pela imprensa nacional e internacional, inclusive no Brasil (CAMPOS, 2005; ALMEIDA, 2008; CATHARINA; MARTINS, 2019), país que estava muito conectado culturalmente com a França (ABREU, 2011; 2014).

Ao longo do século XIX, a imprensa mundial cresceu significativamente devido às inovações tecnológicas como a criação da prensa a vapor e o barateamento na produção do papel. Em 1874, foi instalado um cabo telegráfico que ligava nosso continente ao continente europeu. Esse fato promoveu maior rapidez no compartilhamento de informações entre Brasil e Europa e favoreceu diretamente os jornais e a circulação internacional das informações. Notícias não levavam mais três meses para atravessar o oceano, elas podiam ser transmitidas no mesmo dia pelo telégrafo. Assim, o cabo telegráfico estreitou a comunicação entre Brasil e França, servindo fortemente aos periódicos brasileiros.

Ao realizar um estudo piloto sobre a presença do nome de Zola na imprensa das regiões Norte e Nordeste do Brasil, identificamos que os periódicos brasileiros publicaram artigos, telegramas e colunas inteiramente dedicadas à "Questão" ou ao "Caso Dreyfus" – modos como aqui foi referido. Parte dessa pesquisa foi publicada em 2019 na revista especializada em estudos sobre o naturalismo, os *Cahiers Naturalistes*, sob o título "'Vengeur du juste' et 'Sauveur de la France: Émile Zola et l'affaire Dreyfus dans la presse au Nord du Brésil". O envolvimento de Zola no caso foi explorado pela imprensa brasileira que, não raro, apontava seu capital literário como argumento para persuadir o leitor brasileiro e apoiar a revisão do processo. Embora nossa pesquisa esteja em fase inicial, já é possível vislumbrar pelos dados coletados grande apoio da imprensa brasileira à revisão do processo e ao posicionamento de Zola, mas, ao mesmo tempo, alguns focos de debate.

Pretendemos, durante o curso de Doutorado em Literaturas de Língua Francesa, ampliar o escopo da pesquisa sobre todo o território brasileiro. Para isso, faremos uma busca no site da Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional, coletando textos sobre o envolvimento de Zola no *Affaire Dreyfus*, entre os anos de 1897 (primeiro ano de envolvimento de Zola no caso) e 1908 (ano em que ocorreu um atentado à vida de Dreyfus na cerimônia na qual eram transferidos os restos mortais de Zola para o Panthéon de Paris). Em seguida, analisaremos esses textos de diferentes rubricas e gêneros jornalísticos em busca de informações que revelem (ou não) a importância da trajetória literária de Zola e o acúmulo de *capital simbólico* através do reconhecimento da obra para a legitimação de seu nome e de sua intervenção no *Affaire Dreyfus*. É hipótese da pesquisa que o escritor seja reconhecido por seu capital literário em todas as regiões do país, e que esse *capital* legitime sua busca pela "verdade" e pela "justiça" – temas presentes em sua obra ficcional e em seus textos de combate.

Nossa pesquisa se apoia nos conceitos de *campo literário, trajetória* e *capital simbólico* de Pierre Bourdieu para entender as posições ocupadas por Zola dentro desse universo social de práticas e produções literárias. Esta pesquisa também se baseia no conceito de *intelectual*, buscando entender como a imprensa brasileira considerou a trajetória literária de Zola e seu reconhecimento dentro do campo político para a sua intervenção no *Affaire Dreyfus*. A fim de compreender o processo de internacionalização de Zola, adotaremos a perspectiva da República Mundial das Letras (CASANOVA, 2002) que reflete sobre o funcionamento dos espaços literários nacional e internacional, considerando o capital literário dos escritores. Adotaremos, ainda, a perspectiva da circulação transatlântica dos bens culturais, mais precisamente daqueles veiculados nos suportes impressos (ABREU, 2011), que examina o trânsito de agentes, textos e ideias durante o século XIX. Uma vez que nosso *corpus* será constituído de textos jornalísticos como fonte primária, utilizaremos os estudos sobre a chamada "Civilização do Jornal" (KALIFA et alii, 2011). Finalmente, lançaremos luz sobre a produção literária de Zola e sobre os acontecimentos que marcaram o *Affaire Dreyfus*, através de bibliografia específica tanto sobre o caso quanto aquela que constitui a vasta fortuna crítica da obra de Zola.

Referências

ABREU, Márcia. A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX. Livro. *Revista do NELE*, São Paulo, n. 1, p. 115-127, maio de 2011.

ABREU, Márcia. Uma comunidade letrada transnacional. In: ABREU, Márcia & DEAECTO, Marisa Midori (org.). A circulação transatlântica dos impressos. *Conexões*. Campinas/SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014, p. 93-103.

ALMEIDA, Milene Suzano de. 'J'accuse' na imprensa brasileira: algumas repercussões e interpretações do caso Dreyfus. *Escritos***,** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, v. 2, p. 75-109, 2008.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da Imprensa: Brasil 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X: 2010.

BARBOSA, Rui & ZOLA, Émile. Ricardo Lisias (org. e trad.). *Eu acuso! O Processo do capitão Dreyfus*. São Paulo: Hedra, 2008.

BECKER, Colette; GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina ; LAVIELLE, Véronique. *Dictionnaire d'Émile Zola ; sa vie, son œuvre, son époque suivi du Dictionnaire des « Rougon-Macquart ».* Paris : Robert Laffont, 1993.

BECKER, Colette. Les « campagnes » de Zola et ses lettres ouvertes. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1996, n. 48, p. 75-90.

BODIN, Louis. *Les intellectuels***.** Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996b.

CAMPOS, Regina Salgado. La réception de l'affaire Dreyfus au Brésil. *Excavatio.* Universidade de Alberta, v. 20, n. 1-2, p. 274-285, 2005.

CHARLES, Christophe. *Les intellectuels en Europe au XIX^e^ siècle.* Essaie d'histoire comparée. Paris: Seuil, 2001 (1996).

CHARLES, Christophe. *Le Siècle de la presse (1830-1939).* Paris: Seuil, 2004.

DREYFUS, Alfred. *Diários completos do capitão Dreyfus***.** Org. e apres. Alberto Dines. Rio de Janeiro: Imago,1995.

KALIFA, Dominique et alii. *La Civilisation du journal*. Paris: Nouveau Monde, 2011.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de. *História da Imprensa no Brasil*. 2. ed. São Paulo : Contexto, 2018.

MITTERAND, Henri. *Zola: sous le regard d'Olympia*. v. 1. Paris: Fayard,1999.

MITTERAND, Henri. *Zola: l'homme de Germinal.* v. 2. Paris : Fayard, 2001.

MITTERAND, Henri. *Zola: l'honneur.* V. 3. Paris: Fayard, 2002.

PAGÈS, Alain. *Émile Zola: de j'accuse au Panthéon***.** La Geneytouse: Lucien Souny, 2008.

SEILLAN, Jean-Marie. *Le roman idéaliste dans le second XIXe siècle. Littérature ou "bouillon de veau"?* Paris: Classiques Garnier, 2012.

SIMÕES JR, Álvaro Santos. et alia. *Intelectuais e imprensa: aspectos de uma complexa relação*. São Paulo: Nankin, 2009.

SIMÕES JR, Alvaro Santos. *Estudos de literatura e imprensa*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIX^e siècle.* Paris. Seuil, 2007.

WERNECK, Nelson Sodré. *História da imprensa no Brasil.* 4ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

WINOCK, Michel. *Le siècle des intellectuels***.** Paris : Seuil, 1997.

WINOCK, Michel (org.). *L'affaire Dreyfus.* Paris: Seuil, 1998.

ZOLA, Émile. *L'affaire Dreyfus: la verité en marche.* Chronologie et préface par Colette Becker. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

ZOLA, Émile. *Œuvres complètes*. Éd. Henri Mitterand. 15 v. Paris: Cercle du Livre, 1966-1970.

ZOLA, Émile. La République et la littérature. In: ZOLA, Émile. *Le Roman expérimental.* 5^e édition. Paris : Charpentier, 1881.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

DE FILIAÇÕES E AFILIAÇÕES: ENTRECRUZAMENTOS ENTRE VIRGÍLIO PIÑERA E MAGALI ALABAU

Eduarda Vaz Guimarães

Orientadora: Elena Cristina Palmero González

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A obra literária de Magali Alabau começa ao final do século XX e atravessa para o século XXI, sendo produzida no contexto específico da diáspora cubana nos Estados Unidos. De nascimento cubano, a poeta estabeleceu residência nos Estados Unidos desde 1966, período em que começou a desenvolver sua escrita literária, poetizando algumas de suas experiências, como, por exemplo, o ser uma mulher, o ser uma mulher cubana diaspórica, o ser uma mulher cubana homossexual diaspórica e o ser uma mulher atriz e diretora teatral, sem que esse gesto tenha de fato um interesse explícito autobiográfico. Estes eixos levam à elaboração versada sobre temas como a relação afetiva-sexual entre mulheres, os trânsitos de idas e de voltas, as ligações familiares, as relações entre mãe e filha, entre sujeito emigrado, a terra de nascimento (a ilha, entendida aqui como mátria) e a escolhida como novo lar. Sendo assim, entre os temas que compõem sua obra poética, interessa-me nesta pesquisa estudar, sobretudo, essas últimas relações.

Focada nessas relações mãe-filha-ilha mátria, chego ao tema das filiações e afiliações, configurando este o debate central que exploro na minha dissertação de mestrado *Mater, mátria e outras filiações na obra poética de Magali Alabau*. Ainda, esse tema das filiações e afiliações também me interessa na órbita historiográfica, para pensar o sistema literário cubano e para refletir sobre as formas em que a obra dessa escritora se articula a uma tradição literária cubana, independentemente de seu contexto de produção. Não penso em uma ideia canônica, territorializada e essencialista de literatura, mas sim em uma literatura transnacional e desterritorializada. Nessa virada secular, marcada principalmente pela efervescência de debates sobre trânsitos, mobilidades, identidades híbridas, binaridades em deriva (como origem/destino, masculino/feminino, etc.) e entrecruzamentos/contatos culturais que tensionam qualquer noção essencialista de cultura (APPADURAI, 2001; HALL, 2009; BOURRIAUD, 2011; BRAH, 2011), estudar a obra poética de Alabau é também estudar esses debates. Afinal, como defende

Edward Said (2004), os textos só são possíveis devido às realidades que os contornam e penetram, sendo produtos e agentes da cultura, como penso os textos da autora.

Esses caminhos da pesquisa foram abertos devido ao interesse inicial em dois livros de Alabau, *Electra, Clitemnestra* (1986) e *Hemos llegado a Ilión* (1992; 2013), que são os que formam os *corpora* de minha dissertação. No primeiro poemário, o conflito desejante, inclusive sexual, entre mãe e filha é encenado no corpo verbal e levado ao limite pelo matricídio cometido pelas mãos da filha a partir de um diálogo disruptivo com o mito clássico grego *Electra*. Já o segundo, semelhante ao anterior, traça uma linha com a mitologia, traz a visita de Perséfone Pérez, uma emigrante deste território visitado, a uma Ilión (lida por mim como Cuba) em ruínas. Não apenas a composição que se embebe do mítico é o que aproxima esses dois livros em minha leitura. Nela, considero que, juntos, ambos abrem uma câmara de ressonância através da qual podemos discutir os conflitos ambivalentes e complexos entre sujeito emigrado e terra/cultura natal, seu deslocamento identitário, a multiplicação da ideia de uma origem, que no caso de *Electra, Clitemnestra* pode ser interpretada a partir da aniquilação da mãe, desenhando uma provável estética diaspórica.

Para que esta leitura em sinfonia possa aprofundar-se mais ao longo do desenvolvimento da pesquisa, é necessário um conhecimento maior de cada obra individualmente, em seus pontos de vista temático, compositivo e contextual. Este trabalho debruça-se sobre o primeiro livro, *Electra, Clitemnestra* (1986), com ele Magali Alabau, aos 41 anos, começa a escrever poesia. Apesar do consolidado trabalho artístico com teatro desde muito nova, apenas já estando madura que começa a escrever poesia, o que ela revela em entrevista a Yolandy Cabrera na revista online *Deinós* (ALABAU, 2020). Sua poesia nasce como um eco já declarado desde o título, visto que ele revela o seu diálogo com a tragédia grega *Electra*, o que logo nos sugere que escrita é rede, vínculos afiliativos e também filiativos, para além de espaço e tempo, e leva-nos à pergunta: será que há outros fios com os quais *Electra, Clitemnestra* se enreda?

Escrito nos Estados Unidos e lançado no Chile, ou seja distante espacialmente de Cuba – por questões de escolha pessoal, nenhum livro de Alabau foi editado no país ainda, apesar de que alguns de seus poemas componham revistas e antologias literárias cubanas –, *Electra, Clitemnestra* reconhece-se na tradição poética cubana, na tradição hispânica e de maneira geral, na tradição poética ocidental, ao fazer uma renovada releitura do mito de Electra. Houve na metade do século XX, na literatura ibero-americana, um forte resgate dos mitos gregos, tanto na poesia quanto na narrativa e na dramaturgia, sendo Electra um deles (HUALDE, 2012). Entre essas obras, está a peça teatral *Electra Garrigó* (1948), do grande mestre cubano Virgilio Piñera (1912-1979), dramaturgo e escritor de grande renome na literatura cubana. Vemos aqui um outro fio que responde à pergunta de logo acima e instiga-nos à reflexão a seguir.

Entre fios e redes: Electras

Como analisamos e apreciamos textos? Se a crítica, assim como a cultura, é um sistema de avaliações e discriminações, quais são os parâmetros que a orientam? Em *El mundo, el texto y el crítico*, Edward Said (2004) discute essa questão, expondo que durante anos houve a primazia no sistema literário de um grupo restrito de obras, consideradas canônicas. Um grupo que instaurava uma hegemonia sobretudo eurocêntrica e masculina e que, por sua exaltação, definia padrões de composição com uma pretensão totalizante que configuraria os textos. Fazer crítica nesse modelo era considerar um esquema linear, marcado por obras que seriam exemplares, esculpindo estéticas fechadas a ser alcançadas por outros autores e obras que se *filiariam* a elas. Nessa compreensão, o olhar dos críticos seria um olhar de encaixe perante as obras, isto é, analisaria o que as faziam pertencer, principalmente através do aspecto textual, a determinado movimento ou escola literária, que teria específicos autores como referência.

Notamos com Said (2004) que este esquema é limitado, apesar de estruturante e excludente, marginando outras produções. Como alternativa em prol do trabalho crítico, propõe um pensamento a partir da *afiliação*. Said declara que este conceito nasce como uma derivação da *filiação*. Por filiação entende as ligações de ordem biológica, nacional, linear, consecutiva e genealógica (ou geracional) que relacionam obras e autores; já por afiliação entende os laços escolhidos, compartilhados e impulsionados pela cultura e sociedade. Isto é, na afiliação, os vínculos têm tons históricos, indicando o compartilhamento de ideias e convicções, voluntários ou não. Said não exclui a filiação, como ideia biológica e nacional, porém destaca a relevância e urgência de um trabalho com a afiliação, pois ela sim é capaz de remodelar o sistema, valorizando o todo e suas integrações sociais e culturais e evitando, assim, marginalizações. Esta concepção é a que orienta as análises dessa pesquisa.

Pensar em afiliação permite construir uma rede sem marcação de início nem fim, na qual os textos podem ser lidos como cruzamentos, construindo o que entendemos por literatura. Desse modo, propor uma aproximação entre Magali Alabau e Virgilio Piñera é sobretudo desenhar uma teia, imaginar uma genealogia à margem de um modelo linear e biológico de desenvolvimento histórico-literário; é refletir que independentemente da distância espacial e temporal, há entre ambos autores pontos de contato, afinidades intelectuais, ressonâncias culturais, sendo essas redes as que realmente articulam uma literatura. Ainda, essa nova diretriz das conexões em rede, permitida pela afiliação, é medida necessária na contemporaneidade, já que esta é movida pelos fluxos incessantes e rápidos de informações e pessoas, gerando produtos e intercâmbios.

A esse respeito, Nicolas Bourriaud em *Radicante* (2011) propõe que o ponto crucial de nosso momento histórico é o processo sempre em caminho e em partida que, por ser processo, transforma-se com as contínuas interferências externas. Somos feitos das trocas e por isso não

há como conservar uma ideia de pureza. Pelo contrário, conservá-la e buscá-la seria um gesto limitador e até mesmo falso. Ele defende que os artistas do hoje são *radicantes*, produzindo obras e subjetividades que nascem de empréstimos, roubos e diálogos. Segundo Bourriaud, eles instalam-se em águas móveis e são molhados também por outras que lhes chegam, realizando atos de tradução das suas vivências – não sendo, portanto, uma transmissão reprodutível e padronizável, que é o que assombra os críticos da globalização. O *radicante* "apresenta-se, assim, como uma construção, uma montagem: em outras palavras, uma obra, nascida de uma negociação infinita." (BOURRIAUD, 2011, p. 54).

Sendo Magali Alabau uma artista que vive nesse tempo de mobilidade e que, além disso, experimenta no seu corpo e história a dita mobilidade, sugiro que pensemos em sua obra como também radicante. Por isso, é interessante refletir sobre *Electra, Clitemnestra* tendo em vista seus possíveis diálogos, como no caso com a tradição clássica e com Virgilio Piñera (reconheço que ele próprio é a representação de uma tradição para o cânone cubano). Ainda, em entrevista, Alabau afirma que a instigação para a escrita do livro partiu do filme *Ifigenia* (1977), de Michael Cacoyannis, além de, claro, toda sua formação e interesse particular em mitologia grega. Estes fatos comprovam o que Bourriaud comenta, a partir de Duchamp, sobre trabalho acumulado - outro ponto desse tempo radicante ao qual nomeia como *altermodernidade*. No século XXI e no fim dos XX, o artista tem um acesso tamanho a esse trabalho acumulado, consumindo uma produção coletiva e contribuindo com ela.

Experimentar esse acúmulo de produção é, segundo o autor, um ato de apropriação, diferente de uma arte de citação. A citação traz consigo a marcação de uma autoridade como mestre (tal qual comentei acima sobre obras canônicas), já na apropriação há um feito tradutório, com o qual o artista toma para si e transforma as realidades e abstrações criativas que experimenta; nesse viés, vejo *Electra, Clitemnestra*. A contemporaneidade é um grande hipertexto, logo, sua leitura pode ser uma experiência decifradora e questionadora sobre os vincos presentes e escondidos nessas interfaces hipertextuais; aqui abro uma dessas lendo Alabau e Piñera, junto ainda ao mito clássico grego. Ambos se apropriam de *Electra* com uma postura transgressora e dessacralizante, *traduzindo-a* a seus interesses.

Eles retomam o clássico para justamente negá-lo. Piñera através de uma via paródica e cômica e Alabau por uma via contra-patriarcal marcada pela subjetividade de um Eu feminino. Na escrita, Alabau, 38 anos depois de Piñera, dialoga, voluntária ou involuntariamente (cabe uma entrevista no futuro à autora) com ele, afinal traz outra Electra, mas que semelhante a já consagrada *Garrigó* é disruptiva. Vemos aqui a primeira via afiliativa, dada pelas escolhas tomadas. Acredito que essa postura pode ser uma influência nascida do contato com o trabalho do dramaturgo, uma vez que a carreira de Alabau começou no teatro, sendo atriz e diretora teatral. Certamente leu o autor em sua formação em artes cênicas em La Habana e durante a direção de outras duas obras de Piñera, *Falsa alarma* (1949) e *Dos viejos pânicos (1968)*, já em Nova Iorque, com o seu projeto *Teatro Dúo Theater*.

Os fios que entrecruzam Magali a Virgilio são tanto filiativos quanto afiliativos. Ambos são cubanos, trabalharam com teatro e viveram o mesmo período de parametração da cultura em Cuba; Piñera com seus 50 anos e Alabau, uma jovem por volta dos 18, o que traça já uma filiação. Ainda, os dois sofreram reflexos desse regime por serem homossexuais, uma vez que a homossexualidade era taxada como um desvio moral do ideal de homem novo: Piñera foi afastado da cena literária e cultural de Cuba e Alabau expulsa da Escuela Nacional de Arte de Cubanacán, fato que a leva a mover-se para os Estados Unidos. Como vimos com Said, a afiliação diz respeito à cultura, ao social e às escolhas, como nesse exemplo anterior, a partir delas percebo ainda mais relações entre os dois autores, construindo com isso uma cartografia transnacional para além do tempo e do espaço.

Da tragédia grega – em que Electra não aceita o assassinato do pai, Agamenon, executado pela mãe, Clitemnestra, e seu amante, Egisto, após o sacrifício aos deuses da irmã Ifigênia e orienta que Orestes, seu irmão, mate a mãe como vingança –, Piñera construirá uma *Electra Garrigó* através do cômico, do ridículo, da animalização, articulando elementos clássicos e populares, e Alabau uma *Electra* através do lirismo quase escénico, do discurso feminista (pois inverte a relação patriarcal típica da tragédia) e também da animalização. Apesar dos recursos semelhantes, impulsionados pelo gesto contestador à tradição, cada uma das Electras aporta diferentes estéticas e conteúdos para a literatura. Em *Electra Garrigó*, há o tema da cubanização e das relações familiares autoritárias, enquanto em *Electra, Clitemenstra* a relação principal é a de mãe e filha, que vivem um conflito rancoroso e homoerótico.

Em *Electra Garrigó*, Clitemnestra e Agamenon tentam definir e controlar o destino de seus filhos, Electra e Orestes. Igual ao clássico, Clitemnestra e Egisto matam Agamenon, depois ela morre nas mãos de Orestes. Porém, o assassinato não é por vingança, mas por uma libertação dos irmãos à tirania dos pais. Este teatro, que não teve a princípio uma boa recepção da crítica de sua época por seu caráter transgressor, era feito com uma linguagem grandiloquente que se contradizia nas ações cômicas e bobas dos personagens. Para Alina Guitérrez, isto "convierte todo lo que se dice en su contrario, delatando la falsedad de las relaciones familiares y sociales. El lenguaje trágico no se ha preservado como concesión a la tradición del género, sino, muy por el contrario, para negar su eficacia en este nuevo contexto." (GUTIÉRREZ, 2012, p. 59).

Em *Electra, Clitemnestra,* depois do sacrifício de Ifigênia, Electra confronta a mãe e vigia-a, desejando-a como um animal em caça. Aqui, Clitemnestra tem dois amantes, Egisto e Medusa, e também mata o marido, o que não é de grande relevância no livro. Orestes é um personagem alheio e passivo, são as mulheres que fundam e estruturam a obra. Electra, ciumenta e rejeitada, prepara e executa o matricídio. Alabau nega a tradição patriarcal, fazendo uma ordem feminina, na qual Electra e Clitemnestra vivem e contam suas experiências, por meio de poemas que são corpos e subjetividades femininos. Assim: "su discurso pulveriza el discurso tradicional, el que se caracteriza por un lenguaje neutral donde no se la da cabida al

sujeto femenino y el cual niega el discurso posmodernista que elimina todo vestigio de sujeto." (HERNÁNDEZ, 1992, p.289). Há um apagamento quase total dos homens, sendo a morte da mãe também uma punição por sua entrega a um deles, Egisto.

Vemos então uma afiliação a partir dessa postura dessacralizante e que se mostra outra vez na escolha de um procedimento retórico. Ambos, para além dos gregos, utilizam da animalização, cada um a seu modo. Transformar um personagem em animal é fazê-lo cruzar o racional para o primitivo. Em Piñera, há cavalos e galos. Já em Alabau, lobas, ursas, cachorras, panteras, hienas e rãs. De um lado, há animais que servem aos senhores na vida familiar, ou seja, suscetíveis à ação externa; de outro, predadoras fêmeas que agem instintivamente. Enquanto um ressalta a condição de subjugados, outro aclara a selvageria, abandonando pressupostos de civilidade e passividade feminina. Por exemplo, a morte de Agamenon, em Piñera, é comparada a um estrangulamento de galos e em Alabau, mãe e filha lutam como cachorras e desejam-se sexualmente vendo uma a outra como animais.

De maneira particular, Alabau acessa o mesmo recurso já introduzido antes por Piñera. A partir dos fios dessa grande rede cultural, com tanto acúmulo de produção, ela traduz o que já existe em novas tranças. Pelo mesmo recurso, ambos reiteram a afirmação de ruptura com o tradicional clássico. Em *Electra Garrigó*, animalizar rompe com a grandiosidade clássica e nobre, própria do gênero das tragédias, e em *Electra, Clitemnestra* subverte o sexo dos animais para fêmeas e quebra a imagem angelical imposta e associada às mulheres na literatura, apresentando uma outra possibilidade do ser mulher. Com esta apresentação breve, logo é possível notar os vínculos e cruzamentos que *Electra, Clitemnestra* experimenta com *Electra Garrigó*, do mesmo modo que Magali Alabau compartilha traços biográficos com Virgilio Piñera.

Considerações finais

Quando articulamos a proposta de Said (2004) de fazer uma crítica consciente para os vínculos que surgem entre autores e obras a partir das decisões e posturas socioculturais e, claro, no caso da literatura, também estéticas à noção de tradução e radicantidade de Bourriaud (2011), percebemos que a arte não é um processo visando à mera reprodução, mas sim uma instalação experimentativa criando em ressonância com aquilo pelo que é atravessada. Esta articulação é necessária para poder apreciar a obra da poeta cubana Magali Alabau à luz do interesse por filiações e afiliações. A motivação de seu primeiro livro sendo a partir de um filme, que já era resgate do próprio cineasta da tragédia clássica, comprova que os discursos fluem veiculados por obras e mídias. Do mesmo modo, o contato com produções diversas, no caso de Alabau com o teatro e a literatura, pode influenciar na construção de expressões próprias.

Ainda que uma consolidada tradição possa defender uma linearidade, pela qual um autor vem depois de outro e por causa de outro, a escrita é naturalmente radicante *bebericando* e *embebendo-se* de diversas fontes que de igual modo experimentaram outras obras. A literatura participa, portanto, de um outro sistema de funcionamento. Enquanto linearidade tenta dar conta de uma organização racional e direta, o que se apresenta é uma confluência de signos, de posturas e de obras. Tendo esta percepção, *Electra, Clitemnestra* pode ser tanto lido como o diálogo que aqui propus através de Piñera, mas também com o próprio mito e suas três versões de Eurípedes, Sófocles e Ésquilo, ou em diálogo com o filme, com seu tempo e com outras obras que interessam ainda descobrir. Como antes perguntado, será que há outros fios aos quais *Electra, Clitemnestra* se enreda? De antemão acabamos de descobrir que Alabau e Piñera são fluxos comunicantes que desenham as interfaces e inter-relações que configuram a literatura cubana.

Referências

ALABAU, Magali. *Ir y venir: poesía reunida 1986-2016*. Leiden: Bokeh, 2017.

ALABAU, Magali. Magali Alabau: me interesan las personas, no la literatura. [Entrevista concedida a Yolandy Cabrera. *Revista Deinós*, agosto de 2020. Disponível em https://deinospoesia.com/2020/08/25/magali-alabau-me-interesan-las-personas-no-la-literatura/. Acesso em: 10 de setembro de 2020.

APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAH, Avytar. *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*. Trad. Sergio Ojeda. Madrid: Traficante de Sueños. 2011.

CALERO, César G. *Virgilio Piñera y el agua por todas partes*, Revista Jot Down, 2012.. Disponível em https://www.jotdown.es/2012/11/virgilio-pinera-y-el-agua-por-todas-partes/. Acesso em: 23 de julho de 2020.

CERVERA, Vicente Salinas. Electra Garrigó, de Virgilio Piñera. *Cuadernos Hispanoamericanos*, España, n. 545, 1995, pp. 149-156.

GUTIÉRREZ, Alina Grova. *Electra Garrigó: el estéril (y ridículo) decoro de los Atridas*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, MG, v. 24, n. 1, enero-abril, 2014, pp. 55-65.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovák. Trad. Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HERNÁNDEZ, Librada. *Marginalidad y Escritura Femenina: Una Poeta Cubana En Nueva York*. Revista Hispánica Moderna, v. 45, n. 2, 1992, pp. 287–297. Disponible en: JSTOR, www.jstor.org/stable/30203347. Acceso em: 23 de julio de 2020.

HUALDE, Pilar. *Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana*. Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos, Madrid, v. 22, 2012, pp. 185-222. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_CFCG.2012.v22.39070. Acceso 23 de julio de 2020.

PIÑERA, Virgilio. Electra Garrigó. En: PIÑERA, Virgilio. *Teatro Completo*. La Habana: Ediciones R., 1960, p. 34-84.

RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago. *En torno a los márgenes: ensayos de literatura poscolonial*. Madrid: Minotauro Edición, 2008.

SAID, Edward W. *El Mundo, el texto y el crítico*. Trad. Ricardo Garcia Pérez. Buenos Aires: Debate, 2004.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

O TOM DA ESCUTA EM *ANTIGONE* DE JEAN ANOUILH

Elizabeth Serra dos Santos (CNPq)

Orientador: Marcelo Jacques de Moraes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Antigone (1942) é liberada pela censura nazista para apresentação ao público após dois anos ter sido publicada. Foram anos "passados com muita angústia entre os artistas envolvidos na peça" (VISDEI, 2012, p.141). É fato que os enredos dos antigos helenos eram tecidos com base em debates políticos que envolviam o cidadão e as exigências da cidade. Esses debates políticos têm servido de inspiração para vários autores, através dos tempos, principalmente para colocar o indivíduo em posição de confronto com uma ordem dominante. Daí a utilização por eles do mesmo recurso estilístico explorado pelos tragediógrafos: as metáforas que enfatizam oposições de ideias. Na reescrita de Anouilh, essas metáforas surgem, entre lacunas e brancos, para moldar o discurso das personagens principais no contexto da Ocupação. A experiência revolucionária com espaços de imagens tem origem no surrealismo, quando a apropriação do antiquado tornou-se um artifício para uma "troca do olhar histórico sobre o passado por um olhar político" (BENJAMIN, 1987, p. 26) em relação a um presente hostil.

As metáforas construtoras de oposições permeiam as contextualizações históricas e literárias presentes na reescrita de Anouilh, as quais soam, para o leitor, como ecos de um mundo antigo ressignificado. E esses ecos se harmonizam no instante em que o tom da "percepção do literário" (ZUMTHOR, 2018, p.23) é alcançado. A teoria do medievalista Paul Zumthor é escolhida para dar fundamento ao presente trabalho, uma vez que propõe a ideia do corpo vivo "como peso sentido na experiência que faço dos textos" (2018, p.24), e terá como suporte trabalhos advindos de estudiosos como Walter Benjamin (1987), Haroldo de Campos (2017), Roland Barthes (1993), entre outros. O trajeto de pesquisa delineado é de natureza qualitativa, e orienta-se segundo o paradigma interpretativista (HOLMES, 1992). A escolha pela pesquisa qualitativa se deve ao fato de que essa metodologia apresenta um desenvolvimento próprio, que pode variar não só em função do objeto de estudo, mas também segundo as possibilidades nas quais esta se desenvolve. Este texto é apenas um recorte da primeira etapa da análise da reescrita, que vem precedida por uma apresentação do tema da pesquisa.

Apesar do discurso teatral ser caracterizado por "uma série de ordens com vistas a uma representação" (UBERSFELD, 2013, p. 164) endereçada ao público, o presente trabalho delimita esse caráter peculiar, se concentrando na relação do indivíduo com o texto lido. Segundo Zumthor, as tensões e relaxamentos que surgem no ato da leitura acontecem porque o corpo, com seus tecidos e órgãos, é "a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina a minha relação com o mundo" (ZUMTHOR, 2018, p. 23). Roland Barthes, inclusive, faz um comentário em *O prazer do texto* sobre essas reações corporais provocadas pelo texto lido: "corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar" (BARTHES, 2013, p.18). Nesse sentido, o corpo exerce, certamente, um "papel na leitura e na percepção do poético" (2018, p.23). Assim escreve Zumthor:

> O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação como o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço menos para apreendê-lo, do que para escutá-lo, no nível do texto [...] (ZUMTHOR, 2018, p.24)

Os fatores biológicos, psicológicos, históricos e socioculturais, reunidos no ato da leitura de um texto poético, colocam o corpo em cena, no espaço identificado pelo leitor como aquele que marca o texto, que rompe com o "real ambiente, como uma fissura pela qual se introduz essa alteridade espacial" (ZUMTHOR, 2018, p.42). O corpo, nesse "estado partilhado só", numa referência às palavras de Philippe Beck, citadas pelo pesquisador Marcelo Jacques de Moraes (MORAES, 2017a, p.67) adquire uma "presença invisível" (ZUMTHOR, 2018, p.69), que se move rumo à percepção do poético. E essa percepção sempre atinge uma configuração ímpar porque todos os fatores mencionados se recombinam, cada vez que uma performance dessa natureza se manifesta.

Zumthor sustenta que o momento em que o leitor penetra na língua e no imaginário do texto lido, é o momento em que ele emancipa a linguagem das bases históricas e culturais do texto, ao seguir uma "ordem de valores encarnada em seu corpo vivo", que comanda "uma presença e uma conduta" (ZUMTHOR, 2018, p.31), ou seja, que leva o corpo à uma percepção do poético.

Nesse sentido, Zumthor estabelece uma relação com a "estética da recepção", argumentando que os valores que afloram no ato da leitura estão condicionados aos elementos fisiológicos, psíquicos e exigências do ambiente, como sustentam os teóricos da recepção alemã. Entretanto, o medievalista defende a ideia de que, além desses elementos que fazem com que o sujeito encontre a obra em "circunstância psíquica privilegiada" (2018, p.52), esse sujeito ou leitor sofre uma transformação, ele "vibra de corpo e alma" quando modifica "o alcance e o sentido" (2018, p.52) de uma palavra que se encontra obscurecida no texto. Zumthor aproxima

esse momento "indivisivelmente pessoal" da percepção do poético à ideia de catarse, mas numa proposta diferente da de Aristóteles.

Na *Poética*, a catarse trágica é o resultado de um processo em que o espectador reconhece "as formas elaboradas pelo poeta, que definem a essência daquilo que inspira piedade e terror" (MALHADAS, 2003, p.26). Já para Zumthor, a catarse estaria ligada ao instante em que o ouvinte ou leitor recebe uma carga poética do texto literário, através de efeitos semânticos que, ao serem ressignificados pelo próprio leitor, lhe causam uma emoção pura. É uma sensibilidade particular, pessoal, que percebe, num relampejar, através de configurações sonoras da linguagem, o sentido único existente na relação entre "a imagem escrita de palavras com o significado" (BENJAMIN, 1987, p.111).

Há uma particularidade entre os dois tipos de catarse que, para esta introdução da análise do texto, é muito relevante. Para Aristóteles, o importante é que sentimentos de "compaixão e medo suscitados por ações e acontecimentos comoventes" (GOETHE, 2012, p.23) completem o círculo reconciliatório da tragédia: o herói comete uma desmedida ao desejar se libertar das leis regidas pelo cosmos. Ele suporta atos terríveis que despertam piedade e terror no público. Mas esses sentimentos são purificados quando o conflito é sanado e a ordem no universo é restabelecida. Na visão de Goethe, Aristóteles não focaliza o "efeito distante que uma tragédia talvez viesse a ter sobre o espectador' (GOETHE, p. 2012, p.24) pois, para o filósofo grego, a estrutura da tragédia é direcionada para um efeito "moral" (MOST, 2001, p.28). Não é o caso da catarse de Zumthor.

A carga poética recebida no ato da leitura acontece não como fechamento de uma rede de acontecimentos, como na tragédia grega. O processo catártico, na perspectiva de Zumthor, ocorre no momento em que é percebida uma abertura para o preenchimento das lacunas e brancos do "não-dito" (ZUNTHOR, 2018, p.53). Esses "espaços brancos" acionam uma "vibração fisiológica" (p.53) no leitor, levando-o a preenchê-los provisoriamente, com sua "sensibilidade particular" (p.53). A esse respeito, Zumthor expressa o seu pensamento:

> O texto vibra; o leitor o estabiliza integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado, nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades, por vocação (ZUMTHOR, 2018, p.53).

Em contraste com a estrutura do texto sofocliano, Anouilh articula as metáforas portadoras de oposições, percebidas nas lacunas e brancos, num outro molde. A tragédia de Sófocles foi elaborada toda em forma de um grande poema. E como o que está sendo colocado em cena é a reação do corpo à "materialidade do objeto" (ZUMTHOR, 2018, p. 63), ou seja, à reescrita da peça grega, é pertinente considerar, como suporte a esta breve análise de uma tradução de poesia, o pensamento de Haroldo de Campos. Segundo os pesquisadores Vanete Santana-Dezmann e John Milton, Campos concebe o trabalho do tradutor como uma criação

em sua língua e cultura de "obras que já foram criadas na língua e cultura do texto de partida" (MILTON; SANTANA-DEZMANN, 2016, p. 2). O poeta brasileiro defende a ideia de que o tradutor tem autonomia suficiente para operar, sobre o texto que traduz, "as transformações determinadas por sua própria constituição enquanto indivíduo social – integrado por uma cultura diferente da cultura em que o texto de partida foi concebido" (CAMPOS, 2016, p. 2).

Partindo desse princípio, a primeira impressão do literário que o texto francês suscitaria no leitor é a de que as metáforas utilizadas por Anouilh, com a intenção de simbolizar o confronto de ideias entre as personagens principais, não são demarcadas pela métrica. Anouilh se opõe "deliberadamente" (FROIS, 1972, p. 36) à composição sofocliana. O dramaturgo cria uma "informação estética autônoma em relação ao texto de partida" (CAMPOS, 2016, p.5). Basta observar a primeira atuação do Coro na abertura do espetáculo. O Coro, na tragédia grega, articula três tipos de discurso: "a declamação formal – próxima ao modo comum de falar; a fala recitativa – na qual uma voz entoada é acompanhada pela flauta e o canto – também acompanhado pela flauta" (WILLIAMS, 2010, p.44). E todas as três formas específicas de discurso seguem uma métrica, que determina o ritmo da sílaba poética. No texto original, o Coro, composto pelos anciãos de Tebas, canta a canção de abertura, cujas estrofes e antístrofes seguem um padrão de métrica.

Já na reescrita, o Coro tem uma participação menor, mas não menos significativa. Como Prólogo, ele descreve e apresenta cada personagem num tom metateatral, na linguagem corrente da prosa: "Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone [...]"[1] (ANOUILH, 2008, p. 9). E termina a sua fala apresentando a situação dramática: "[...] Elle commence au moment où les deux fils d"Oedipe [...]"[2] (Idem, 2008, p. 12).

Considerando o conceito de "informação estética", é válido fazer uma distinção entre esta e a "informação semântica", definidas pelo filósofo e crítico Max Bense, nos seguintes termos:

> A "informação estética" transcende a semântica, no que concerne à "imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos". [...] Enquanto a informação semântica admite diversas codificações, que podem ser transmitidas de várias maneiras (por exemplo: "A aranha faz a teia", "A teia é elaborada pela aranha" etc.), a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista (CAMPOS, 2017, p.33).

A informação estética que caracteriza a reescrita se configura na percepção do poético pelo leitor a partir da forma em prosa. É válido, neste momento, apreciar uma reflexão mais ampla e renovada sobre o que vem a ser "prosa", segundo Jean-Christophe Bailly. O poeta e

1 "Aí está. Esses personagens vão representar para vocês a história de Antígona [...]" (VIEIRA, 2009, p. 29).

2 "Ela começa no momento em que os dois filhos de Édipo [...]" (VIEIRA, 2009, p. 30.

ensaísta francês sustenta que, apesar da prosa ter sido tradicionalmente oposta à poesia, aquilo que ela designa "não é da ordem do gênero" (BAILLY, 2017, p.21). A partir dessa afirmação, ele discorre sobre gêneros estabelecendo um paralelo com a teoria dos românticos alemães. Segundo os românticos de Iena, a própria organização formal de uma obra permite não só um desdobramento infinito de conexões, mas também a possibilidade de se afirmar como "forma autônoma e idêntica a si mesma" (MORAES, 2017b, p. 28). Para Bailly, os gêneros estão incorporados na filosofia alemã. Ele os vê como fórmulas que, tanto podem manter uma reiteração contínua de sua própria organização, quanto se dar a chance de "existirem de outra forma" (BAILLY, 2017, p.7): seja como romance, novela, poema, ensaio, etc.

É nessa perspectiva particular que Bailly apresenta a sua ideia de prosa não como um gênero propriamente dito, mas como um "transbordamento latente do gênero" (BAILLY, 2017, p.6). A prosa, na visão de Bailly, é a poesia "alargada" (2017, p.6), que tomou um "caminho diagonal", ao escutar, nela mesma, o chamado da literatura, para se deixar existir de uma outra forma. O trabalho da literatura é esse, segundo Bailly: recompor o gênero consigo mesmo e com os demais. Assim reflete o filósofo sobre a relação da teoria dos românticos alemães com a noção de literatura como uma produção de formas, no qual a prosa é uma delas:

> 'Gênero dos gêneros' ou 'poesia alargada', 'a poesia é a prosa entre as artes' [...] as formulações às quais chegaram os românticos alemães, numa febre intuitiva que continua a espantar, não são apenas sedutoras; elas desdobram diante de nós a possibilidade de a literatura continuar ou acontecer como sua própria infinitude, como seu próprio vir a ser.(BAILLY, 2017, p.7)

As considerações apresentadas neste recorte sobre a análise da reescrita, tornam possível afirmar que o discurso de Anouilh é uma realidade poética percebida e recebida pelo leitor, quando este se encontra numa situação "performancial", em que o corpo é colocado em cena, num espaço que rompe com o "real ambiente". Uma performance dessa natureza é capaz de conduzir o corpo à percepção do literário, uma vez que ele recebe o texto lido com toda a sua sensibilidade particular. Foi o que esta breve exposição da análise procurou desenvolver: o engajamento do corpo com o seu imaginário na apreensão de uma reescrita em prosa, ornamentada por um tipo de metáfora, presente no conteúdo de uma tragédia grega: a metáfora portadora de contrastes, como um rastro do embate trágico, percebido no texto francês.

Referências

ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris: La Table Ronde, 2008.

BAILLY, Jean-Christophe. *O ensaio e a anedota*. Trad. Leda Cartum e Laura Erber. São Paulo: Zazie Edições, 2017.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política***.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FROIS, Étienne. *Antigone – Anouilh* [Analyse critique]. Paris : Hatier, 1972.

GOETHE, Johann Wolfgang von. "Comentário à Poética de Aristóteles." *In*: *Escritos sobre literatura***.** 3. ed. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 23-26.

HOLMES, Peter J. *Research and the post modern condition*. São Paulo: PUC São Paulo, 1992.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega***:** *O Mito em Cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MILTON, John; SANTANA-DEZMANN, Vanete. O "make it new" segundo Haroldo de Campos. *In*: *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, n. 20, 2016. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/26819/26819.PDFXXvmi=. Acesso em: 18 nov. 2020.

MORAES, Marcelo Jacques. "Philippe Beck, entre o escutar e o ver". *In*: *O Fracasso do poema*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017a, p. 67-78.

MORAES, Marcelo Jacques. "Sobre a relação entre as línguas desde *A tarefa do tradutor*". *In*: *Língua contra língua*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017b, p. 27-34.

MOST, Glenn W. "Da tragédia ao trágico." *In:* ROSENFIELD, Kathrin H.; MARSHALL, Francisco (org.) *Filosofia e literatura***:** *o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 20-35.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VIEIRA, Trajano. *Antígone de Sófocles.* Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

VISDEI, Anca. *Jean Anouilh, Une Biographie.* Paris: Éditions de Fallois, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2018.

O CÔMICO E A MORTE NA ESCRITA DE ALDO PALAZZESCHI

Eric da Silva Santiago (CNPq)

Orientador: Fabiano Dalla Bona

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Eis minha hipótese: o homem é o único que ri porque também é o único que tem consciência de sua própria extinção. (Ricardo Araújo Pereira)

Esta apresentação nasce de uma inquietação que se manteve viva durante toda a escrita da dissertação de mestrado e que impulsiona parte da pesquisa da tese: a relação entre a morte e a poética e os personagens de Palazzeschi não funciona de maneira natural. Isto é, não há um processo natural de nascimento, crescimento e morte, nem ao menos um processo natural de luto, e poderia afirmar que em alguns casos, como na novela que analisaremos no decorrer do texto, não há ao menos um processo natural de morte.

Nascido em Florença, Aldo Palazzeschi (1885 – 1974), pseudônimo de Aldo Giurlani, começa a publicar já em 1905 com a coletânea de poesias *I cavalli Bianchi*, em 1907 publica mais uma coletânea, *Lanterna*, e em 1908 seu primeiro romance: *riflessi*. Por conta destas produções Palazzeschi receberá a alcunha de *crepuscolare.* Esse "movimento" nasce de uma terminação cunhada crítico Giuseppe Antonio Borgese (1882 – 1952) tardiamente, apenas em 1910. Por meio da metáfora do crepúsculo, o crítico defendia que a poesia italiana, após as grandes experiências de Gabriele D'Annunzio (1863 – 1938) e Giovanni Pascoli (1855 – 1912), se encontrava em declínio, que vinha se "apagando".

Em 1909 Palazzeschi publica seu terceiro livro de poemas, *Poemi*, no qual, segundo Guareschi, "[...] emergem em sua obra as questões do grotesco, do riso e da ironia." (2018, p. 125). Será essa obra que aproximará Palazzeschi de Filippo Tomasso Marinetti (1876 – 1944) e, por consequência, do futurismo. Deste modo, em 1910, Palazzeschi lança sua primeira obra futurista e uma de suas obras poéticas de maior importância intitulada *L'incendiario*. Em 1911 ele publica *Il codice di Perelà*, romance futurista por excelência. Em janeiro de 1914, na revista *Lacerba*, publica *Il controdolore*, seu manifesto futurista. Parte desse manifesto

será de suma importância para o que buscamos apresentar neste trabalho, já que nele o autor discorrerá sobre a morte e qual a relação que se deveria ter com ela. As estruturas construídas pelo pensamento *controdoloristico* desse manifesto estará constantemente presente nas obras do período pós-futurista de Aldo Palazzeschi, talvez de maneira menos explícita, mas ainda assim presente.

Em Abril de 1914 publica na revista *Voce* o seu desligamento definitivo do movimento futurista. Embora continue publicando nas revistas *Voce* e *Lacerba,* em dezembro daquele mesmo ano, motivado principalmente pelo intervencionismo de Marinetti e de seus outros colegas florentinos, publica um texto de título *Neutrale,* no qual declara a discordância com os atos violentos de seus ex-colegas de movimento.

A curta passagem de Palazzeschi pelo futurismo não impediu que a crítica colocasse suas obras em comparação com as dos outros artistas do movimento, como o próprio Marinetti, por exemplo. Isso fez com que o fundador do movimento futurista lançasse um manifesto de título *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi* em sua defesa, no qual afirma que "[...] i critici, basandosi su una prima impressione superficiale, lo considerano un sentimentale, un decadente, un simbolista, cioè un poeta alla punta estrema del romanticismo." (MARINETTI, 1968, p. 83)[1].

Nesse mesmo manifesto, Marinetti busca então demonstrar de que maneira esse movimento intervencionista, belicista e agressivo que era o Futurismo poderia compreender a poética pacifista, livre e por algumas vezes antibélica de Palazzeschi. Desta maneira ele propõe uma das mais amplas definições do que seria o Futurismo e *movimento futurista*:

> "Futurismo" vuol dire anzitutto "originalità", cioè ispirazione originale, sorretta e sviluppata da una volontà e da una mania di originalità. "Movimento futurista" vuol dire incoraggiamento assiduo, organizzato, sistematico dell'originalità creatrice, anche se apparentemente pazza. Non si tratta dunque di una influenza deformatrice esercitata sul libero spirito di un poeta, ma bensì di un'atmosfera antitradizionale, anticulturale, spregiudicata, nella quale questo libero spirito ha potuto osare, sentirsi compreso, amato, in quanto era solo, tipico, indigesto a tutti, beffeggiato dai critici e ignorato dal pubblico. (MARINETTI, 1980, p. 330)[2]

1 "[...] os críticos, baseando-se em uma primeira impressão superficial, o consideram um sentimental, um decadente, um simbolista, isto é um poeta na ponta extrema do romantismo." – tradução livre;

2 "Futurismo" quer dizer antes de tudo "originalidade", isto é inspiração original, apoiada e desenvolvida por uma vontade e por uma mania de originalidade. "Movimento futurista" quer dizer encorajamento assíduo, organizado, sistemático da originalidade criativa, ainda que aparentemente louca. Não se trata então de uma influência deformadora exercitada sobre o livre espírito de um poeta, mas sim de uma atmosfera antitradicional, anticultural, sem preconceitos, na qual este livre espírito pode ousar, se sentir compreendido, amado pois era só, típico, indigesto para todos, zombado pela crítica e ignorado pelo público. – tradução livre;

Com essa definição, Marinetti não somente buscou tornar o futurismo mais aceitável pelos críticos, mas também pontuou de alguma maneira, características que aproximaram Palazzeschi de alguns dos ideais do movimento, e que possibilitaram a escrita de suas obras e de seu manifesto *Il Controdolore* que, como dito anteriormente, possui algumas propostas que serão fundamentais tanto para a construção de sua própria escrita como para a análise proposta neste trabalho.

Em um determinado momento do manifesto, ao discorrer sobre a relação entre riso e profundidade, Palazzeschi já demonstra em que direção apontará a relação entre o homem e a morte: "**Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo**." (PALAZZESCHI, 2000, p.18, grifos do autor)[3]. Entretanto, para Palazzeschi a morte não necessariamente cumprirá o papel da tristeza: "Fissate bene in viso la morte, ed essa vi fornirà tanto da ridere per tutta la vita. **Io affermo essere nell'uomo che piange, nell'uomo che muore, le massime sorgenti della gioia umana.**" (PALAZZESCHI, 2000, p. 19, grifos do autor)[4]; ao invés disso, ela poderá ser a fonte da comicidade, do riso, e quanto mais dor essa morte fosse capaz de causar, mais cômica ela seria: "Le morti delle persone più care, tutte le loro sciagure, vi forniranno i momenti della vostra gioia più intensa." (PALAZZESCHI, 2000, p. 22)[5].

Observaremos ainda que, existe mais de uma maneira de morrer no pensamento *controdoloristico* de Palazzeschi. Se entendermos o cômico como uma potência de vida para os personagens palazzeschianos, é totalmente possível que alguém esteja morto mesmo estando vivo, e vivo estando morto. Por exemplo, Scipione Gonfiantini protagonista da novela que analisaremos neste trabalho, *La Gloria*, a quinta novela da coletânea *Il Pallio dei Buffi* de 1937, era um morto-vivo, que só realmente estará vivo em toda sua potência após a efetivação de sua morte física.

Scipione é introduzido na novela de maneira extremamente peculiar. Pelos olhos de sua doméstica, Aleppina, descobre-se que há algo de estranho com seu patrão, mas mais importante ainda, somos apresentados às características fundamentais que permitem que Scipione seja simultaneamente um artista e um insano: "Qualche cosa di incomprensibile nelle cause agitava l'animo del padrone, uomo chiuso, chiusissimo, metodico e sofisticato, [...] meticoloso e prolisso." (PALAZZESCHI, 1944, p. 114)[6].

---

3 "**Maior quantidade de riso um homem conseguir descobrir dentro da dor, mais ele será um homem profundo**." – tradução livre;

4 "Olhem bem na cara da morte, e essa vos fornecerá o suficiente para rir pela vida toda. **Eu afirmo estar no homem que chora, no homem que morre, as maiores nascentes da alegria humana.**" – tradução livre;

5 "As mortes das pessoas mais queridas, todas as suas desgraças, vos fornecerão os momentos da vossa alegria mais intensa." – tradução livre;

6 "Alguma coisa incompreensível agitava o ânimo do patrão, homem fechado, fechadíssimo, metódico e sofisticado, [...] meticuloso e prolixo." – tradução livre;

Ainda que estivesse estranho, o patrão, entrando pela casa, vai apontando diversos afazeres para a empregada: "Giunto il caposcale il signor Scipione puntò il naso in terra, verso un angolo del pianerottolo [...] la vecchia si chinò, constatando che un po' di segatura nel cantuccio era rimasta." (PALAZZESCHI, 1944: p.115)[7]. Scipione, além de meticuloso, sistemático e metódico era também aficionado com a limpeza da casa.

Ainda percorrendo e esquadrinhando a casa, acompanhado por Aleppina, Scipione adentra o quarto de sua falecida mãe, quarto esse que funciona como um santuário pessoal do protagonista desta novela, e onde se encontram todas as suas obras. Suas obras não são originais em relação ao conteúdo, mas são imagens da mais perfeita exatidão possível do que buscam representar. Entretanto serão elas que descortinarão a aparente retidão de espírito de Scipione:

> [...] nella parca luce della stanza parevano disegni o stampe assai comuni, a lapis o a inchiostro [...], ma non servendosi di lapis o inchiostro come s'usa in generale [...] Servivasi esso, per questi suoi prodotti, non d'altro che dell'ali delle mosche. (PALAZZESCHI, 1944, p. 116)[8]

É este o momento responsável por apresentar a fissura desta estrutura reta e rígida que constituía Scipione. Toda a polidez dele é partida, desconstruída, e dá espaço à elasticidade frente à sua rigidez, para a insanidade frente à sua aparente sanidade. Dentro deste mesmo personagem se entrecruzam dois espectros antagônicos e contraditórios, ou seja, uma ambivalência que justaposta produz um ser grotesco.

Após sair deste quarto/templo, Scipione se dirige ao seu próprio quarto e se fecha lá. Aleppina por sua vez, desce as escadas e certo tempo depois começa a ouvir um murmurar tumultuado, batem na porta e ela vai até a janela de onde vê os passantes que gritam e gesticulam: "[...] il suo padrone! Venga! Corra! Faccia presto! Tiri via! Il suo padrone..." (PALAZZESCHI, 1944, p. 120)[9]. Allepina, em um movimento inverso, corre para o quarto de Scipione e, pela janela ainda aberta, vê a multidão se acumulando ao redor de seu patrão morto no chão.

Após falar à imprensa e à polícia sobre os hábitos e costumes de seu patrão e como aquele dia parecia especialmente estranho, alguns dias depois, espantada, Aleppina vê a casa ser tomada por estranhos, que se identificavam como críticos de arte, que andavam pela casa "[...] cercando, domandando e osservando tutto con un'aria di superiorità insopportabile."

---

7 "Tendo chegado ao topo da escada o senhor Scipione apontou o nariz para o chão, em direção a um angulo do patamar [...] a velha se inclinou, constatando que tinha restado um pouco de poeira no cantinho." – tradução livre;

8 [...] na parca luz do quarto pareciam desenhos ou estampas muito comuns, de lápis ou de tinta [...], mas não eram de lápis ou de tinta como se usa geralmente [...] Servia-se, para estes seus produtos, nada além do que asas de moscas." – tradução livre;

9 "[...] o seu patrão! Venha! Corra! Venha rápido! Se afastem! O seu patrão..." – tradução livre;

(PALAZZESCHI, 1944, p. 123)[10]. Entretanto, com a presença desses críticos, a doméstica se encontra em uma encruzilhada: o homem e o artista que eles estão procurando conhecer esquadrinhando sua casa e as suas obras, o artista das asas de mosca, como fora chamado pelos jornais, parece não ter existido para ela, e os comentários que eles tecem sobre os quadros, parecem não fazer sentido para Aleppina:

> – Che sfumature!
>
> – Che tocco fino!
>
> – E che pazienza da certosino.
>
> – Divino! Divino!
>
> – Raffinato e primitivo insieme.
>
> – La forza baciata dalla grazia.
>
> – C'è da impazzire.
>
> – Delizioso.
>
> – Insuperabile. (PALAZZESCHI, 1944, p. 125)[11]

Alguns destes comentários emitidos pelos críticos recuperam toda a dualidade das obras de Scipione e evocam as figuras do artista romântico leopardiano ou do artista elevado decadentista, muito caras a Palazzeschi, daquele artista conturbado, perturbado e afetado, mas que também reforçam a ruptura interna do próprio artista: "– Un ritorno alla tradizione. / – Alla vera tradizione." (PALLAZZESCHI, 1944, p. 124)[12]. Este retorno se mostra ainda mais impactante pelo uso que Scipione faz de materiais orgânicos para suas ilustrações, algo quase rupestre. Mas sob qual perspectiva este uso de asas de mosca é tradicional? Este artista louco-genial, que é meticuloso de maneira doentia com sua casa, a ponto de se sentir incomodado com pequenos grãos de sujeira na escada, mas que usa asas de moscas para sua arte, atuará na narrativa palazzeschiana como uma reinterpretação do papel do artista, em oposição aos já

10 "[...] procurando, perguntando e observando tudo com um ar de superioridade insuportável." – tradução livre;

11 – Que esfumado!/ – Que toque fino!/ – E que paciência de monge./ – Divino! Divino!/ – Refinado e primitivo ao mesmo tempo./ – A força beijada pela graça./ – É de enlouquecer./ – Delicioso./ – Insuperável. – tradução livre;

12 "– Um retorno a tradição. / – A verdadeira tradição." – tradução livre;

citados modelos dannunzianos e pascolianos.

Vale ressaltar ainda a ironia hilariante que reside no fato da arte de Scipione só ser validada e aceita pelos críticos a partir de sua morte trágica. Suicida-se Scipione para que sua obra possa ser conhecida e aceita como a de um artista, e isso somente reforça o afinco palazzeschiano de separar, inverter, deturpar e perverter a métrica do efeito da morte no nascimento e na produção da comicidade.

A comicidade de Scipione, presente em sua ambivalência natural entre homem fissurado em limpeza e sua arte feita de materiais asquerosos, ou ainda mais na convergência de sua meticulosidade que aborda tanto o seu lado de homem exato e o seu lado artístico, deveria se evaporar com a morte de seu corpo, mas no lugar de desaparecer no ar, volta a se condensar, a se encantar ao redor e dentro de cada um de seus quadros. Afirma Periti (2018, 102) que "Il signor Scipione, pur togliendosi la vita, sarà eternamente portato alla sbarra tramite il processo alle sue opere d'arte, testimonianza perpetua della sua essenza di buffo e quindi di diverso."[13], isto é, mesmo após sua morte física a potência cômica, a energia vitalizante da comicidade, continuará presente e ecoando em suas obras, ou seja, ele estará vivendo através de seus quadros. Tellini (2019, p. 294) demonstra que para Palazzeschi, "Scrivere, infatti, comporta il paradosso di rinunciare alla vita per vincere la morte", e isso se estende a Scipione.

O cômico palazzeschiano é "[...] un inno alla vita"[14] como afirma Tellini (2019, p. 282), é uma força vital, uma força motriz, uma maneira de se encantar a vida. A morte palazzeschiana tem pouca ou nenhuma relação com a morte física; somente perder a capacidade *controdoloristica* de rir, ou de produzir a comicidade é realmente morrer. É possível estar vivo e sem a potência, sem a força, sem o encante do cômico, mas é como estar morto, assim como é possível estar morto fisicamente, mas através do encantamento, da potencialização causada pelo cômico, estar absolutamente vivo.

Referências

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro Editores, 2018.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O Cômico*. Tradução dirigida por Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

13 "O senhor Scipione, mesmo tirando a própria vida, será eternamente pressionado através do processo de suas obras de arte, testemunhas perpétuas da sua essência de *buffo* e portanto de diferente." – tradução livre;

14 "[...] um hino a vida" – tradução livre;

FREUD, Sigmund. *Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente*. Tradução de Jayme Salomão Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUARESCHI, Égide. *A ressignificação do poeta na figura do saltimbanco: Aldo Palazzeschi*. 188 p. Tese (Doutorado em Literatura) - UFSC, Santa Catarina, 2018.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesti e scritti vari*. Milano: Mondadori, 1968. Disponível em: ww.liberliber.it/mediateca/libri/m/marinetti/manifesti_e_scritti_vari/pdf/marinetti _manifesti_e_scritti_vari.pdf. Acesso em 10 maio 2017.

MINOIS, George. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PALAZZESCHI, Aldo. *Il controdolore*. Roma: Millelire stampa alternativa, 1994.

PALAZZESCHI, Aldo. *Il palio dei buffi*. Firenze: Vallecchi Editore, 1944.

PEREIRA, Ricardo Araújo. *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar. Uma espécie de manual de escrita humorística*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

PIRANDELLO, Luigi. *L'Umorismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1993.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato:* a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

TELLINI, Gino. "Liberarsi dei cenci». Il comico di Palazzeschi. *In*: TELLINI, Gino *Le forme del comico.* p. 281 – 296, set., 2017

VERDONE, Mario. *Il Futurismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1994.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

A POTÊNCIA DE UM CORPO: O *POETRY SLAM* NO BRASIL E NA ARGENTINA

Fabiana Oliveira de Souza (CNPq)

Orientador: Ary Pimentel

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Assim como os saraus de poesia que, no início do século XXI, ocuparam os bares da periferia paulistana, há quase quatro décadas, em um clube de jazz em Chicago (EUA), o poeta e ex-operário da construção civil Marc Kelly Smith contribui com um novo impulso para a cena da *spoken word* ao criar o *Poetry Slam*. Trata-se de uma competição de poesia falada em que os poetas devem performar textos autorais em até três minutos, sem contar com qualquer objeto cênico ou acompanhamento musical. Ao final da apresentação de cada poema, recebem notas de zero a dez, atribuídas por um júri formado por cinco pessoas escolhidas aleatoriamente entre os presentes. Com isso, cria-se uma modalidade que revaloriza a poesia oral e performática como forma de expressão artística, seguindo o mesmo caminho de tantos outros movimentos que também têm sua centralidade na palavra falada.

Nesta pesquisa, em que realizamos um estudo comparatista entre a cena do *poetry slam* no Brasil e na Argentina, nosso objetivo principal é compreender como essas práticas de poesia performática surgiram e vêm se desenvolvendo em cada um desses contextos até os dias atuais. Para tal análise, adotamos como metodologia a seleção de poemas e performances de seis poetas de cada país, compondo assim o nosso *corpus* até este momento inicial da investigação o e que será retomado posteriormente. Juntamente com a reunião do material selecionado, demos início à etapa de mapeamento dos temas mais explorados pelos *slammers* em seus textos, seguindo-se à fase de estabelecimento do marco teórico que nos guiará em nossas investigações, permitindo-nos construir uma chave de leitura coerente.

A escolha do tema e do objeto supracitados se justifica pela originalidade da proposta de estudar de modo contrastivo os circuitos de poesia falada que invadem a cena nos dois países selecionados, procurando entender, com base em um recorte também original, quais são os pontos comuns e as especificidades de cada um quanto à configuração desta atividade cultural radicalmente contemporânea. Além disso, ressaltamos que os poetas selecionados para compor o *corpus* têm uma atuação bastante relevante no movimento *poetry slam*.

Para organizar a discussão, nessa apresentação, estabelecemos o seguinte trajeto:

(1) em primeiro lugar, abordaremos o tema do *slam* de poesia em termos gerais, revisitando algumas definições e descrições históricas. Além disso, dialogaremos com alguns dos principais conceitos e categorias provenientes do referencial teórico que serve de base para a investigação, tais como oralidade, performance, poesia oral, *spoken word* e poéticas do contemporâneo, bem como os que se debruçam sobre a própria cena do *poetry slam*;

(2) em seguida, apresentaremos, em duas seções específicas, apontamentos iniciais sobre como o gênero tem se caracterizado no Brasil e na Argentina, abrindo espaço para um estudo mais detalhado da produção poética que constitui o *corpus*.

1. A palavra falada no *slam* de poesia: poema oralizado e performado

Antes de aprofundarmos as discussões e a proposta de análise sobre o desenvolvimento do *poetry slam* no Brasil e na Argentina, definiremos, nesta seção, o que é este novo gênero da literatura oral, explicando como ele implica uma relação complexa entre escrita e oralidade, com atenção especial a esta última.

De acordo com Enzo Minarelli (1996), que propõe o movimento da polipoesia e indica múltiplas formas de explorar a linguagem poética, durante um longo período da história, os leitores se concentraram na forma escrita do texto e permaneceram ávidos por compreender seu conteúdo, na maioria das vezes repleto de complexas figuras de linguagem. Para alcançar tal compreensão, era preciso um tempo de reflexão, o que é inviável em uma cena dinâmica como a do *poetry slam,* onde os jurados têm apenas alguns segundos após a performance para atribuir uma nota. É preciso, portanto, no contexto desta nova cena, usar uma linguagem mais simples, com metáforas mais diretas, a fim de produzir uma fala mais acessível, já que o intuito é alcançar o público em geral e fazer com que qualquer pessoa possa assumir essa função de jurado, independentemente de sua área de atuação profissional, formação acadêmica ou nível de educação formal. Para além do cenário de disputa, a linguagem utilizada é mais simples também porque o objetivo principal em um *slam* de poesia é a interação com a plateia, de modo que o *slammer* seja capaz de alcançar as pessoas presentes com a potência de seu poema e de sua

performance. Com uma abordagem mais distante, como tocar o coração desses interlocutores[1] e torná-los cúmplices do sentimento partilhado pelos poetas? O público também é um ator importante nessa cena cultural e sua reação pode influenciar bastante a atitude dos jurados.

A partir dessas preocupações, e com o objetivo de envolver mais os espectadores e popularizar a poesia, Marc Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, lançou, em 1986, as bases de uma competição de poesia falada, que passou a se realizar semanalmente no *Get Me High Jazz Club*, em Chicago (EUA), e recebeu o nome de *Uptown Poetry Slam*. Em 1987, o evento transladou-se para o *Green Mill Tavern* (também em Chicago), passando a se chamar *Uptown Poetry Cabaret*.[2] O show acabou por se converter em uma batalha de poesia performática, cujas regras básicas começavam a ser definidas: o poeta se apresentaria de pé; os poemas deveriam ser autorais, de temática livre; a duração máxima de cada performance seria de três minutos (com dez segundos de tolerância); e cada um só poderia utilizar a voz e o corpo para apresentar seu poema, sem auxílio de figurino específico, adereços ou acompanhamento musical.

Essa nova forma de difundir e compartilhar a poesia espalhou-se pelo mundo e se tornou um movimento com diferentes dimensões (local, regional, nacional, continental e global). Estruturou-se no mesmo sentido de gêneros literários e artísticos que retomam antigas tradições e revalorizam a oralidade como uma forma de expressão rica e legítima, fomentando um reconhecimento que se perdeu com o tempo, especialmente diante do advento da escrita e com a supervalorização desta em detrimento da poesia falada. Para muitas culturas que ainda não tinham contato com textos escritos, as narrativas orais tiveram um papel central, já que suas histórias e costumes eram transmitidos por elas às gerações seguintes, e as memórias se construíam coletivamente a partir dessas narrações. Provavelmente, a dicotomia que se criou entre escrita e oralidade se deva ao fato de que esta última se associa ao relato popular, o qual representa um vínculo com culturas não letradas, que não tomam por base o livro ou as fontes ditas oficiais (Cf. MARTÍN-BARBERO, 1983).

Quando transcendemos essa oralidade primária, isto é, a dos povos que ainda não tinham a escrita como suporte, passamos à secundária, aquela que se desenvolve a partir da relação com instrumentos como o rádio, a televisão e a internet, conforme afirmou Walter Ong (1998). Com isso, já não há mais motivo para a persistência no dualismo entre o oral e o escrito, visto que é possível estabelecer um diálogo harmonioso entre esses dois âmbitos a partir dos meios de comunicação e das demais esferas de atuação de que dispomos desde as últimas décadas.

1 Cf. depoimento de Roberta Estrela D'Alva no filme *SLAM – Voz de levante* (2017).

2 De acordo com informações presentes no site oficial de Marc Smith: http://www.marckellysmith.net/about.html.

O *poetry slam* é uma forma híbrida de poesia onde se imbricam escrita e oralidade. Isso acontece porque, embora seu enfoque esteja na palavra falada e o gênero se insira na definição mais ampla de "literatura oral performada" (FINNEGAN, 2005, p. 167),[3] os poemas apresentados são previamente escritos para serem posteriormente oralizados. Não se trata de um fato unânime porque os poetas têm liberdade para improvisar, mas é o que predominantemente ocorre nas cenas brasileira e argentina, mostrando que o que entendemos por literatura é mais abrangente e pode se referir tanto ao escrito quanto ao que não cabe no papel (Cf. FINNEGAN, 2016).

Conforme a descrição de Gregory (2008), há diversos gêneros vinculados às manifestações da *performance poetry*, a qual, por sua vez, é também uma entre outras modalidades e subdivisões da *spoken word*, ou palavra falada. O *poetry slam* se encaixaria, então, entre os subgêneros desta última, visto que é um evento de poesia oral. Ainda que um primeiro passo seja a produção escrita dos poemas a serem oralizados, podendo ser em prosa ou em verso e sem precisar obedecer a qualquer métrica rígida, o foco do *slam* recai sobre o suporte voco-corporal a partir do qual se concretizam as performances poéticas dos *slammers*, sendo o texto escrito apenas uma parte do processo.

Considerando-se esses fatos, compreende-se que o corpo e a voz assumem uma função essencial no *slam*, pois, segundo Zumthor (2014), são os responsáveis pela composição e execução de uma poesia que é fundamentalmente performática. Observa-se também que esse formato confere um caráter efêmero ao *poetry slam*, condição vinculada à própria efemeridade da performance, a qual acontece uma única vez, sendo impossível de ser reproduzida (Cf. PHELAN, 2011). Além disso, é preciso que haja um público com o qual interagir, já que este é um elemento *sine qua non* para construir os sentidos de determinada apresentação. Em um *slam* de poesia, onde a plateia é quem tem o maior poder para decidir os resultados da competição, isso fica ainda mais evidente. Um dos pontos positivos desses eventos lúdicos é que agora o espectador estará mais comprometido e interessado em ouvir poesia, como ressaltou Pfeiler (2003).

Um dos grandes desafios para quem investiga práticas artístico-culturais na contemporaneidade é o fato de elas estarem em constante transformação (Cf. RESENDE, 2017), o que é uma particularidade constitutiva do *poetry slam*. Por essa razão, algumas das observações feitas nas seções a seguir provavelmente precisarão sofrer alterações ao longo desta pesquisa.

2. O *poetry slam* no Brasil

O primeiro *slam* de poesia do Brasil aconteceu em 2008, na cidade de São Paulo, por iniciativa de Roberta Estrela D'Alva, que criou o ZAP! Slam junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. O evento seguia os mesmos princípios e regras gerais do modelo estadunidense:

3 "Performed oral literature". Tradução nossa.

competição com poemas autorais, performados em três minutos, usando somente voz e corpo e sendo julgados por cinco jurados, além de estar aberto a todo o público. Quatro anos mais tarde, surgiriam outros coletivos tais como: o Slam da Guilhermina, o segundo do país e primeiro a ser feito na rua, em uma praça anexa à estação de metrô Guilhermina-Esperança, na Zona Leste de São Paulo; e o Menor Slam do Mundo, voltado para poemas curtos, desafiando os poetas a se apresentarem em até dez segundos[4]. Ainda em 2012, organiza-se o primeiro Slam SP, a competição estadual de São Paulo, reunindo os grupos que já tinham se estruturado na cena local.

Em 2014, foi criado o Slam do Corpo, o primeiro em que ouvintes e surdos interpretam o texto simultaneamente em Língua Portuguesa e Língua Brasileira de Sinais. No mesmo ano, começam a surgir *slams* em vários outros estados, o que torna possível a organização da primeira edição de uma disputa a nível nacional reunindo os ganhadores dos diferentes grupos que já tinham eventos regulares: o Slam BR, cujo vencedor representa o país no *Grand Poetry Slam*, a Copa do Mundo de Poesia, celebrada anualmente na França.

Ao longo de doze anos de existência, o *slam* do Brasil ganhou centenas de adeptos. Segundo Nascimento (2019), o país conta com mais de 150 comunidades de *slam*, de acordo com mapeamento realizado para a produção do primeiro documentário brasileiro sobre a cena, intitulado *SLAM – Voz de levante* (2017), dirigido por Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva. Uma vez que novos *slams* continuaram surgindo, é possível que hoje já existam cerca de duzentos coletivos em todo o país, como afirmou em recente encontro virtual Emerson Alcalde, *slammaster* e cofundador do Slam da Guilhermina.

A partir dos eventos que acompanhamos, foram selecionadas, para compor o nosso *corpus*, algumas poesias e performances dos seguintes *slammers*: Carol Dall Farra, Laura Conceição, Bicha Poética, Luna Vitrolira, Luz Ribeiro e Beká, que representam diferentes estados do país. Tal escolha se deve ao fato de serem/terem sido figuras de bastante projeção dentro e fora das regiões em que atuam e nos coletivos dos quais participam, tendo contribuído para a formação e organização de alguns deles.

O que se pôde perceber até o momento, nestes primeiros meses de estudo, é que os protagonistas desse movimento, no Brasil, são sujeitos oriundos majoritariamente de classes populares e habitantes de periferias, levando a poesia para as ruas (onde ocorrem quase todos os *slams*). Ademais, nota-se que alguns questionamentos são mais recorrentes em seus poemas e se apresentam em tom de denúncia, abordando mazelas que, muitas vezes, são específicas da realidade nacional e dialogam com diversos casos de estupro, racismo, homofobia e feminicídio que tiveram grande repercussão tanto em nossa história mais recente quanto na mais remota.

4 Na mesma ocasião, acontece também o Minimenor Slam do Mundo, para poemas de até três segundos, e o Nano Slam, de apenas 1 segundo.

Outra característica marcante é a construção de um lugar autônomo em que os próprios *slammers* se nomeiam poetas e artistas, prescindindo da opinião, decisão ou aprovação de grupos hegemônicos. Igualmente, reconhecem que há outros modos de se fazer poesia e que, portanto, aquilo que produzem é literatura como outra qualquer.

A *slammer* Laura Conceição aborda essa problemática ao afirmar, em uma empolgante performance no Slam BR de 2017, que "rap é poema também", bem como o repente e o cordel (SLAM BR..., 2018, on-line). Em diversas ocasiões, os poetas da cena *slam* defendem o valor de sua produção ao serem questionados sobre sua legitimidade, como o fez Mel Duarte em uma *live* do Fórum Mulher de julho deste ano.

A despeito das discriminações que enfrentaram e ainda enfrentam, esses poetas, em sua maioria jovens – ou que foram amadurecendo dentro da própria cena -, entendem a palavra falada como profissão (DUARTE, 2019) e, por isso, persistem na construção de espaços mais democráticos e acessíveis para produzirem e intercambiarem suas experiências artísticas.

3. O *poetry slam* na Argentina

Na Argentina, manteve-se a essência do *poetry slam*, apesar de algumas mudanças formais: os poetas dispõem de três minutos e vinte segundos; muitas vezes são permitidos acompanhamento musical e figurino; e escolhem-se apenas três jurados. Assim como no Brasil, o *slam* argentino se configura como uma oportunidade para o encontro e as trocas, em vez de uma mera disputa, onde imperaria a competitividade. Reproduz-se, igualmente, a ideia de que esta seja uma prática contra-hegemônica, da qual todos os indivíduos possam fazer parte, seja na condição de espectadores, jurados ou poetas, uma intitulação que cabe aos envolvidos conceder.

A definição do que se pretende com o *poetry slam* e de quem é seu público-alvo aparece explicitamente em um texto interpretado pelo trio *Poesía Estéreo* na sexta edição do primeiro Slam Argentino de Poesía Oral, criado por Sol Fantin e Sagrado Sebakis (nome artístico de Sebastián Kirzner) em maio de 2011. No referido texto, composto para a abertura do evento, afirma-se que ali "ninguém se importa com a sua Pós-graduação", seu currículo ou "seus sessenta livros editados e traduzidos ao sueco", e orienta-se que as pessoas "abandonem, lentamente, suas velhas noções sobre poesia" (POESÍA..., 2011, on-line), pois o que se está propondo são novas possibilidades.[5]

Para oferecer uma análise sobre a corrente do *slam* no país vizinho, selecionamos algumas performances poéticas de Sol Fantin, Tam Naymark, Diego Arbit, Juan Xiet, Mhoris

5 "A nadie le importa tu posgrado"; "tus sesenta libros editados y traducidos al sueco"; "abandonen, lentamente, sus viejas nociones sobre poesía". Tradução nossa.

Emma e Checha Kadener, que atuam predominantemente na capital, Buenos Aires. Uma das diferenças que já podemos sinalizar ao comparar Brasil e Argentina é que, neste último, dificilmente conseguimos estabelecer os temas mais frequentes dos poemas. Apesar de alguns poetas estarem mais centrados nas discussões de gênero, a maioria aborda desde questões mais íntimas, com relato de experiências bem pessoais, até as mais existenciais, que nem sempre nos remetem à realidade argentina ou a problemas locais. Além disso, enquanto no Brasil notamos um tom mais sério na fala dos *slammers*, devido à gravidade de muitos dos fatos que abordam em seus textos, o *slam* argentino costuma ser comparado ao *stand-up comedy*, pela prevalência do humor em muitas das performances.

Outra distinção é que a cena argentina atual está mais diversificada quanto à faixa etária dos poetas, o que se pode notar pela relação dos participantes do Campeonato Nacional de Poesía Slam, realizado virtualmente no dia 04 de setembro de 2020. Nesta ocasião, competiram oito *slammers* de diferentes partes do país, como Misiones, Rosario (Santa Fe), Chaco, Mendoza, Buenos Aires (província) e Ciudad Autónoma de Buenos Aires (capital). A maioria deles, escolhidos a partir de competições dos respectivos *slams*, possui mais de trinta anos e, tendo em vista que foram os que se destacaram em suas regiões, isso pode ser um indício de como vem se configurando esse movimento por lá. O que também indica essa diversidade é a própria composição dos coletivos, onde os que estão à frente são pessoas mais experientes unidas a outras mais jovens.

Uma das semelhanças entre os poetas do Brasil e da Argentina é que todos eles deixam em evidência a presença, na cena, de diferentes corpos alterizados, sejam eles de negros, mulheres, comunidade LGBTQ+, indígenas, habitantes das periferias ou trabalhadores precarizados. Trata-se de identidades heterogêneas e complexas, que não correspondem à lógica simplista, totalizante e homogênea ou pautada no binarismo de gêneros da visão heteronormativa. Aliás, os próprios sujeitos envolvidos em práticas como a do *poetry slam* na Argentina se consideram artistas *under*, referindo-se à sua atuação em movimentos culturais que se definem como alternativos, alheios ou mesmo contrastantes ao que se considera convencional e oficial.

Sendo assim, mesmo com as distinções que se revelam entre esses países, os dois acabam propondo um novo tipo de arte e literatura que reivindica uma transformação desses campos, para que seja possível criar novas representações, desta vez não apenas *sobre* diferentes grupos sociais, mas *com* eles, *a partir de* suas contribuições e experiências.

Primeiras conclusões

Nossas conclusões preliminares, com base nesta cartografia ainda em construção, possibilitam afirmar que, tanto no Brasil quanto na Argentina, o *poetry slam* apresenta-se como uma oportunidade para celebrar a palavra falada (*spoken word*), cantada ou, ainda, gritada. Além disso, vemo-nos diante dos corpos potentes de inúmeros *slammers* que, com modos únicos e

inigualáveis de expressar-se por meio da performance voco-corporal, interpretam sua poesia e prendem a atenção do público. A cada execução analisada atentamente, nota-se também a ênfase em algumas temáticas atreladas às diferentes marcas de alteridade que caracterizam os jovens protagonistas da cena do *slam* e que estão em constante disputa pelo direito de ocupar variados espaços e de criar seus próprios modos de fazer poesia, sem interferência ou controle de instâncias de legitimação do campo literário.

Como se trata de uma pesquisa que se encontra em seu primeiro ano de desenvolvimento, nossas análises e contribuições para esta área de estudos são ainda muito incipientes, mas que serão aperfeiçoadas a partir de novas leituras e observações que naturalmente acontecerão nos próximos meses.

Referências

DUARTE, Mel (org.). *Querem nos calar*: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. *In*: QUEIROZ, Sônia (org.). *A tradição oral*. Tradução: Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. 2ª ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2016. p. 61-98.

FINNEGAN, Ruth. The How of Literature. *Oral Tradition*, v. 20, n. 2, p. 164-187, out. 2005.

GREGORY, Helen. (Re)presenting Ourselves: Art, Identity, and Status in U.K. Poetry Slam. *Oral Tradition*, v. 23, n. 2, p. 201-217, out. 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Memoria narrativa e industria culturale. *La Ricerca Folklorica*, San Zeno Naviglio, n. 7, p. 9-17, abr. 1983. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1479711. Acesso em: 19 jul. 2020.

MINARELLI, Enzo. Il Manifesto della Polipoesia. *3ViTre Archivio di Polipoesia*. Itália, 1996. Disponível em: http://www.3vitre.it/saggi/imanif.htm. Acesso em: 23 fev. 2020.

NASCIMENTO, Roberta Marques do. Slam, eslameros e outras cumbias: uma experiência no Circuito Nacional de Poesia Falada da cidade do México. *Nexi*. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo, v. 5, p. 51-61, 2019.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita*: A tecnologização da palavra. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.

PFEILER, Martina. *Sounds of Poetry* – Contemporary American Performance Poets. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.

PHELAN, Peggy. Ontología del performance: representación sin reproducción. *In*: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (eds.). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011. p. 91-121.

POESÍA Estéreo presenta el 6to. SLAM de Poesía Oral. [*S. l.*: *s. n.*], 2011. 1 vídeo (1min 28seg). Publicado pelo canal de Sol Fantin. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oV8c-memgozQ. Acesso em: 09 jul. 2020.

RESENDE, Beatriz. *Poéticas do contemporâneo*. Coleção S/Z. Rio de Janeiro: e-galáxia, 2017. *E-book*.

SLAM BR 2017 – Laura Conceição 01 – Legendado. [*S. l.*: *s. n.*], 2018. 1 vídeo (3min 4seg). Publicado pelo canal GICA TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YCmk-tAXSqNU. Acesso em: 09 jul. 2020.

SLAM – Voz de Levante. Direção: Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva. [*S. l.*]: Globo Filmes, 2017. Documentário. (81 min.)

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

HOMOEROTISMO EM *ERNESTO*, DE UMBERTO SABA

Felipe Veras Andrade

Orientador: Prof. Dr. Fabiano Dalla Bona

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

O *Novecento* é caracterizado pela forte presença de uma maior discussão sobre a sexualidade humana e, consequentemente, também sobre a homossexualidade (GNERRE, 2018). Tal fenômeno pode ser justificado pela difusão dos estudos de Freud sobre a liberação sexual e as questões psicossexuais, ao qual é comumente atribuído uma forte influência sobre a *Revolução Sexual* dos anos 1960.

Diversos autores do século XX se debruçaram sobre a escrita da sexualidade. Um deles foi Umberto Saba (1883 – 1957), italiano de origem triestina, muito conhecido pela sua produção poética caracterizada por fortes influências leopardianas, petrarchescas e dannunzianas (LAVAGETTO, 1989), mas pouco se discute sobre sua prosa. Com efeito, Saba se dedicou com menor afinco a textos prosaicos, porém tal fato não anula a relevância literária de tais escritos.

A obra que nos propomos a estudar se trata de *Ernesto*, escrito entre os meses de maio e setembro de 1953, momento em que o autor se encontrava internado em uma clínica em Roma e, posteriormente, em Gorizia, devido a uma forte crise de depressão. Dois anos mais tarde, a redação do romance foi interrompida e o autor pediu à filha, Linuccia – que à época estava em poder de cada um dos episódios até então escritos e enviados pelo pai por correio –, que queimasse os manuscritos. Desrespeitando a vontade do pai, o romance foi publicado postumamente, em 1975, quase duas décadas após o falecimento do autor, ocorrido em 1957.

A trama do romance se desenrola em pouco mais de um mês, em quatro episódios, e narra a história de Ernesto, *alter-ego* do autor, adolescente criado pela mãe e pela tia, já que seu pai os abandonou logo após ter desistido dos estudos e dado início ao seu emprego na empresa do senhor Wilder. Lá, a personagem se envolve com o *uomo*, um trabalhador braçal, seu colega, visivelmente mais velho que Ernesto e, na condição de parceiro passivo, mantém relações sexuais com ele até o momento em que se cansará dessa condição. Nesse meio-tempo, já havia tido uma iniciação heterossexual com uma prostituta e encontra uma forma de ser

mandado embora pelo empregador. Sua mãe, ao saber da demissão, apressa-se a conseguir o perdão do ex-patrão e tenta convencê-lo a voltar ao trabalho. Ernesto, então, vê-se obrigado a confessar à mãe o porquê de não querer voltar a trabalhar naquele lugar e lhe conta sobre a sua experiência homoerótica. Pouco depois, a personagem vai a um concerto do violinista boêmio Ondříček, onde conhece Ilio, amante de violino como ele, do qual se tornará um grande amigo.

O romance, assim como grande parte da obra de Saba, caracteriza-se pela forte presença de elementos autobiográficos e de uma introspecção profunda. Os problemas do inconsciente despertavam o fascínio dos literatos de Trieste naqueles anos; Saba sempre se mostrou entusiasta das ideias psicanalíticas antes mesmo de entrar em tratamento com Edoardo Weiss, aluno de Sigmund Freud, pai da psicanálise. Sobre tal aspecto da obra do autor, afirma Figueredo:

> Como a poesia de Saba tem por motor principal sempre as dores da existência, o fato dele ter conhecido a psicanálise freudiana foi fator decisivo: é evidente em sua obra uma densa trama de tom muitas vezes confessional (e sempre autobiográfico) que, sobretudo a partir do segundo Canzoniere, resvala com freqüência no psicanalítico. Antes de Freud, era sobretudo a leitura de Nietzsche (segundo Saba, psicanalítico ante litteram antes que a psicanálise houvesse existido) que impulsionava o poeta a investigar os recantos de sua alma. Entretanto, vai ser a psicanálise, decisivamente, a determinar esse caráter de perscrutação interior que perpassa toda a obra. (FIGUEREDO, 2010, p. 11-12)

Nesse quadro brevemente apresentado, visamos analisar a construção do personagem Ernesto no romance, em especial através das relações *homoeróticas* entre os personagens Ernesto, *uomo* e Ilio, objetivando identificar como se refletem o conhecimento e a experiência do autor com a psicanálise freudiana.

Ernesto aos olhos da crítica:

A fortuna crítica sobre *Ernesto* ainda é escassa pois, quando o romance foi publicado, em 1975, Giacomo Debenedetti, um dos mais renomados intérpretes de Saba, reconhecido pelo próprio autor, já havia falecido; além disso, um dos poucos críticos que estudou profundamente a sua obra, Mario Lavagetto, também já havia publicado o seu *La gallina di Saba*, referência fundamental para compreensão de sua obra, um ano antes.

Lavagetto, então, mais de uma década após a publicação póstuma do romance, relançou o seu ensaio supracitado com uma extensão, intitulada *Conferme da Ernesto,* em que concorda com Mancinelli (1986, apud Carrai, 2016) sobre a estrutura dos episódios do romance caracterizá-lo como um *Bildungsroman* – em português, *romance de formação* – e afirma que Saba "não implementa nenhum postulado da psicanálise, mas a usa como *material de construção*" (LAVAGETTO, 1989, não pag., grifos e tradução nossos). A leitura do texto

mencionado foi fundamental, pois constituiu um primeiro passo para embasar nossa hipótese da influência freudiana no romance.

Outro autor que usamos para fundamentar a nossa pesquisa será Carrai (2016), que afirma que os eventos no romance *Ernesto* são narrados em uma perspectiva da teoria freudiana. A ausência do pai e o caráter repressivo da mãe representam, na análise do *narrador*, fatores que justificam a *pulsão homoerótica* de Ernesto, como narra no quarto episódio do romance:

> A dona Celestina não via nada além do lado material do fato, que parecia-lhe de todo incompreensível. Escapava-lhe o seu significado – o seu motivo psicológico. Se não, deveria ter compreendido que o seu casamento errado, a total ausência do pai, a sua severidade excessiva tinham o seu papel... Sem contar que, naturalmente, a idade, e mais ainda a "graça" particular de Ernesto, que talvez se originasse justamente daquelas ausências. (SABA, 1975, p. 114-115, grifos e tradução nossos)

Todos os estudos brevemente resenhados ratificam a influência da teoria freudiana em *Ernesto.* Ressaltamos, no entanto, que ainda temos poucos estudos que evidenciem como o *homoerotismo*, um dos aspectos que mais saltam aos olhos no romance, se manifesta na obra, sendo este um dos nossos objetivos. Dois dos autores que se debruçaram sobre o assunto são Walter Pedullà (1986, apud Jattoni, 2004) e Massimiliano Jattoni (2004). O primeiro identifica no romance de Saba o dualismo *velho-jovem*, referência ao amor homoerótico da Grécia Antiga. Segundo suas palavras:

> Saba realizou com Ernesto uma revolução, então o parrícidio, como ele diz, que é somente com o parrídicio (morte do velho) que se inicia uma revolução. Quem é e o que é o pai, o velho, em Ernesto? O tabú do amor homossexual: o tabú que impede de chamar as coisas e as ações com o seu nome; o tabú do parricídio (Ernesto vê o amante como velho e mendigo) e da exclusão-morte do pai filisteu que é o seu patrão. (PEDULLÀ, 1986, apud JATTONI, 2004, p. 34, tradução nossa)

Já o segundo, Jattoni (2004), constata que as frequentes aparições de rapazes nos escritos de Saba, do Canzoniere a Ernesto, são manifestações do seu narcisismo, conceito freudiano que explicaria a origem da pulsão homossexual em um indivíduo. O autor diz:

> Mas é depois com Ilio, seu coetâneo, que o aspecto iniciático, puramente físico, seria superado, e se entraria em uma dimensão sentimental, portanto mais completa. Finalmente a sensualidade curiosa e 'primitiva' de Ernesto encontra em Ilio um seu duplo. Saba confessa um amor paritário, em que o desejo do outro é também identificação e, ao mesmo tempo, reconhecimento de si. (JATTONI, 2004, p. 37, grifo e tradução nossos)

Logo, a partir dessas considerações, procuraremos identificar de que elementos do arcabouço freudiano Saba se valeu para a *construção* do personagem Ernesto, através das relações *homoeróticas* com os personagens *uomo* e Ilio. Vale ressaltar que, neste trabalho,

entendemos *homoerotismo* como o definiu o pioneiro Jurandir Freire Costa (1992), conceito abordado e explanado brilhantemente por Barcellos (2006):

> O homoerotismo, tal qual o estamos entendendo a partir do trabalho pioneiro de Jurandir Freire Costa [...], é um conceito abrangente que procura dar conta das diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres, claro), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos. Trata-se, pois, de um conceito capaz de abarcar tanto a pederastia grega quanto as identidades *gays* contemporâneas, ou ainda tanto relações fortemente sublimadas quanto aquelas baseadas na conjugalidade ou na prostituição, por exemplo. (BARCELLOS, 2006, p. 20)

Costa (1992) defende o uso do termo *homoerotismo* em detrimento de *homossexualismo* justamente pela conotação negativa do segundo, que "[...] está extremamente comprometido com a ideologia psiquiátrica que lhe deu origem" (Costa, 1992, p. 77). Souza (2010) nos dá valiosa contribuição, partindo do conceito de *homoerotismo* elaborado por Jurandir Freire Costa e ampliando-o a quaisquer configurações de relações entre homens e mulheres do mesmo sexo, sejam elas *eróticas* na concepção contemporânea do termo ou não, associando-o, portanto, à *homossocialidade*. Para o autor, o fato do conceito de *erotismo* ter sua origem no mito grego e no deus do amor, Eros, permite que seja usado para definir qualquer relação, sexual ou não. Segundo May (1978, p. 86): "Eros é o impulso que leva o homem a unir-se a outra pessoa, não só sexualmente ou por outras modalidades de amor, mas nele excitando a ânsia do conhecimento, impelindo apaixonadamente a procurar a união com a verdade" (apud SOUZA, 2010, p. 46).

A homossexualidade aos olhos da psicanálise freudiana:

No que diz respeito à base teórica para a compreensão de Freud e de suas concepções sobre a homossexualidade que nos serão úteis para identificá-las na *construção* do personagem do romance, utilizamos, em primeiro lugar, as contribuições de Viera (2009), nas quais a autora faz um breve percurso histórico sobre a criação do conceito de homossexualidade – e suas respectivas consequências – ao longo do século XIX, quando Freud inaugura a psicanálise e, em seguida, discorre sobre as suas múltiplas faces na obra freudiana.

Outro autor que nos ajuda a refletir sobre a concepção da homossexualidade na obra de Freud é Sérgio Gomes. Em seu ensaio intitulado *Freud e a Homossexualidade: Ensaio Crítico* (2005), o autor analisa algumas teorias psicanalíticas acerca da homossexualidade na obra de Sigmund Freud e seus comentadores, dentre os quais uma de nossas referências, Jurandir Freire Costa. Partindo da homossexualidade na antiguidade, passa pelo monismo e dualismo sexual e pela divisão dos seres humanos em sexo e gênero, até chegar às principais teses freudianas, explorando a homossexualidade através dos conceitos de *perversão*, *bissexualidade*, *castração*, *narcisismo*, *agressividade* e *masoquismo*. Ao concluir seu texto, o autor defende a ideia de que a

clínica psicanalítica da homossexualidade é uma consequência direta da moral sexual civilizada (que produziu algumas das neuroses modernas) e de como a cultura e a sociedade produzem os sintomas do sujeito homoerótico.

A leitura dos textos supracitados foi importante para que pudéssemos compreender melhor a problemática da homossexualidade e alguns de seus conceitos-chave na obra freudiana e também para sabermos em quais ensaios Freud trata do assunto. Com todas essas contribuições em mente, acreditamos ser possível desenvolver um projeto robusto e coerente a fim de responder às perguntas propostas com um amparo teórico.

Considerações finais:

Este estudo, que se configura como uma pesquisa de caráter descritivo e analítico, tem por objetivo, como já assinalado anteriormente, verificar e analisar os elementos psicanalíticos de que o autor se valeu, através da construção das relações homoeróticas presentes no romance, a fim de identificar se tais relações encontram-se alinhadas com aquilo que a teoria freudiana sustentava sobre a homossexualidade naqueles anos. Além disso, é de nosso interesse identificar que julgamento é atribuído ao homoerotismo pelos personagens Celestina e pelo tio e tutor do protagonista Ernesto Giovanni. Para tal, inicialmente, se fará um levantamento das concepções da homossexualidade na obra freudiana, partindo dos textos de Vieira (2009) e Gomes (2015), ensaios em que os autores discorrem sobre as considerações de Freud sobre o tema para, posteriormente, passarmos à análise do romance em si.

Nossos objetivos respaldam-se nas hipóteses de que as relações homoeróticas no romance, entre Ernesto e os personagens *uomo* e, posteriormente, Ilio, se configuram segundo aspectos da teoria do *narcisismo* desenvolvida por Freud, que acreditava que os homossexuais poderiam procurar em seus semelhantes o objeto sexual perdido na infância ao se identificarem com suas mães, ou buscando o próprio *pai* em outros homens ou também escolhendo um objeto de amor que, dentre diversos motivos, pode representar quem queremos ser.

A nossa intenção é dar continuidade a este estudo, ainda embrionário, no programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, opção Literatura Italiana, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a fim de melhor desenvolvê-lo e responder às questões levantadas e aprofundar as demais.

Referências

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e Homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

CARRAI, Stefano. *Saba*. Roma: Salerno, 2016.

FIGUEREDO, Dheisson Ribeiro. *Tensões e ambivalências no Canzoniere de Umberto Saba*. 2010. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras

e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-28092010-153733/pt-br.php. Acesso em 11 nov. 2020.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GNERRI, Francesco. *Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano.* Roma: Rogas, 2018.

GOMES, Sergio. *Freud e a Homossexualidade:* Ensaio Crítico. 1. ed. Rio de Janeiro: Amazon.com.br, 2016. Edição Kindle.

GRIGNANI, Maria Antonietta. *Introduzione all'Ernesto, in Umberto Saba. Ernesto*. Turim: Einaudi, 1995.

JATTONI, Massimiliano. *Gli umani amori. La tematica omoerotica nell'opera di Umberto Saba*. *The Italianist*. Volume 24, Edição 1, pp. 31-46, 2004. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/ita.2004.24.1.31. Acesso em: 10 de maio 2020.

LAVAGETTO, Mario. *La gallina di Saba*. Torino: Einaudi, 1989. Edição Kindle.

SABA, Umberto; STARA, Arrigo (Org.). *Lettere sulla psicoanalisi. Carteggio con Joachim Flescher 1946-1949*. Milão: Studio Editoriale, 1991.

SOUZA, Warley Matias de. *Literatura homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras.* Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/ECAP-8BRF39. Acesso em: 15 de nov. 2020

VIEIRA, Luciana Leila Fontes. *As múltiplas faces da homossexualidade na obra freudiana*. Revista Mal-Estar, Fortaleza, v. 9, n. 2, p. 487-525, jun. 2009 . Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151861482009000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 25 de maio 2020.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

TRADIÇÃO LITERÁRIA E TRADUÇÃO NA CULTURA DO ACOLHIMENTO

Gaetano D'Itria (CNPq)

Orientador: Andrea Lombardi

Universidade Federal do Rio de Janeiro

No ensaio *Tradition and the Individual Talent* (1919), afirma Eliot, "It [a tradição] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense," (1919, p.55)[1]. Segundo o autor, a tradição seria algo a ser obtido e não simplesmente herdado. E, mais determinante ainda, essa "obtenção" da tradição se realizaria através de um "grande trabalho de conquista", permeado por um senso histórico, ou seja, por uma capacidade de sentir e pensar que

> involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional.[2] (ELIOT: 1919, p.55)

Segundo Eliot, para que um escritor chegue a fazer jus a ser incluído na tradição literária, ou seja, reconhecido como um "writer traditional", seria preciso que ele tivesse "senso

1 "Ela [a tradição] não pode ser herdada, e se alguém a desejar, deverá obtê-la através de um grande esforço. Ela envolve, antes de mais nada, o sentido histórico,". [quando a tradução não é de minha autoria, indico as referências em nota]. Este ensaio foi publicado no *The Egoist* em 1919 e pode ser consultado em sua edição digital nas coleções da Brown library: http://www.modjourn.org/render.php?id=1308761641493752&view=mjp_object

2 "implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico obriga um homem a escrever não apenas com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com uma consciência de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Ter esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal como do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que faz de um escritor, um escritor tradicional"

histórico", que reuniria em si tanto o temporal quanto o atemporal, e um "feeling" de que a literatura como um todo vai de Homero até os nossos dias. Destarte, o escritor da obra literária não poderia ser avaliado isoladamente, mas "you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of æsthetic, not merely historical, criticism" (ELIOT, 1919, p.55)[3]. A comparação com os autores do passado enquanto princípio crítico-estético visa situar o autor em um sistema entendido como uma ordem cuja forma retilínea faria do mesmo um sistema inicialmente fechado e completo que, ao se abrir, aceita o novo, se reconfigura e fecha-se novamente.

> The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. (ELIOT: 1919, p.55)[4]

O conceito eliotiano de tradição literária parece imbricar biografia do autor com sua obra, o que seria, em alguma medida, problemático, porque a literariedade de uma obra escrita independe da "biografia" do autor, embora, claro, brote de sua experiência. O texto, a partir de Barthes, poderia ser pensado independente e com sua própria vida: "desde que um fato é contato, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, [...] produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa." (BARTHES: 1988, p.65). A ênfase na escritura remete necessariamente à relação entre texto e interpretação. Nesse prisma, uma observação de Nelson Ascher, em sua apresentação do conservadorismo de Eliot em *Notas para uma definição de cultura*, é esclarecedora:

> sua visão da história enquanto declínio não o impede de observar num ensaio de juventude, Tradition and the Individual Talent (1919), que cada nova obra relevante altera a configuração de toda uma tradição, ou seja, que não só o passado determina o presente, mas que o inverso também ocorre. O papel da tradição na sua poesia e crítica literária é assumido, em seus escritos sociais, pela história, com a diferença de que esta aparece como uma construção na qual o autor acredita. (ELIOT: 1988, p.14)

3 "é preciso situá-lo; para contraste e comparação, entre os mortos (do passado). Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico."

4 "A ordem existente é completa (em si mesma) antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, embora seja levemente, alterada; desse modo, as relações, proporções, valores de cada obra de arte são reajustados em relação ao todo; e aí reside o equilíbrio entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aprovado essa ideia de ordem, da forma da literatura europeia ou inglesa, não considerará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado."

Em diálogo permanente com a tradição, o presente da criação artística altera seu passado e essa mudança, que acontece por meio de desvios e rupturas, contribui para sua renovação. Se para Eliot o papel da tradição é assumido historicamente numa construção diacrônica que se abre ao "talento individual" para incluí-lo e em seguida fechar-se novamente, podemos observar com Haroldo de Campos que "os veredictos literários, uma vez emitidos pelo primeiro historiador de tomo (o caso de Sílvio Romero entre nós), passem tão mensamente em julgado" (CAMPOS, 1967, p.4). Entretanto, há uma outra abordagem da tradição, que é avaliada a partir do presente do leitor que leva em conta não apenas as características históricas de escritor e obra literária, mas valoriza os elementos estéticos inovadores.

Para Roman Jakobson "A escolha que uma nova corrente faz entre os clássicos e a reintegração que lhes dá, eis um problema fundamental para os estudos literários sincrônicos" (*apud* CAMPOS, 1967, p.4). Que uma obra de arte literária permaneça viva e continue exercendo seu papel é devido, além de sua traduzibilidade[5], também às inúmeras leituras que se sucedem ao longo do tempo. De modo geral, poder-se-ia dizer que é a relação entre a leitura da obra literária e a sua interpretação que sempre faz novo um clássico, ou faz reviver algo que estava na gaveta do esquecido ou do obscuro, do escondido. A questão valorativa e interpretativa da obra, portanto, determina sua inclusão ou exclusão na tradição literária e um aspecto interessante é problematizar o fenômeno da tradição literária, ou seja, a formação sempre *in itinere* de seu cânone.

A tradição literária contém obras que chegaram a ser definidas de "clássicos". Para Italo Calvino "Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: 'Estou relendo...' e nunca 'Estou lendo...'" (1994, p.9) e para Jorge Luis Borges "Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad." (1974, p.773)[6]. Um texto considerado clássico é lido por várias gerações de homens e sua interpretação muda conforme tendências tanto históricas como culturais. Se pensarmos, por exemplo, o cânone como guia, norma, regra ou sistema fechado como vimos antes com Eliot, ao longo do tempo, a classe intelectual atua na exposição da própria leitura/interpretação da obra literária (embora nunca ideologicamente neutra), tendo seu próprio ponto de partida cultural e visão de mundo.

5 Reporta-se o excerto sobre a traduzibilidade: ""se existe um critério para medir aquela discutida categoria que é a grandeza de um poeta, esse não pode ser que a sua traduzibilidade; traduzibilidade, especialmente, de um sistema cultural para outro" (CONTINI, 2016, p. 72).

6 "Clássico não é um livro (o repito) que possui necessariamente estes ou aqueles méritos; é um livro que gerações de homens, urgidas por razões diversas, leem com prévio fervor e com uma misteriosa lealdade."

Na acepção de poeta-forte de Harold Bloom, Haroldo de Campos entra *in toto*, pela sua forma peculiar de crítica e interpretação. Em *Um mapa da desleitura* podemos ler que: "Para se tornar um poeta forte, o poeta-leitor começa com um tropo ou defesa que *é* uma desleitura, ou talvez seria melhor dizer tropo como desleitura." (BLOOM: 1995, p.79). Haroldo de Campos enquanto leitor bastante *sui generis* da tradição literária, a partir do pensamento de Jakobson relativo à poética sincrônica, e, no sulco do *make it new* poundiano, dá "nova vida ao passado literário válido via tradução" (CAMPOS, 2015, p.6), numa espécie de exercício de crítica literária percorre um caminho de superação da herdada postura histórico-descritiva, que distingue entre poetas "maiores" e "menores"[7], e articula sua organização do prisma da criação estética.

A relação dialética entre poética diacrônica e sincrônica é de tal interesse por Haroldo que, segundo pensa o poeta e tradutor, "a partir de cortes sincrônicos sucessivos, é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária" (CAMPOS, 1969, p.215). A noção de "corte sincrônico" é articulada juntamente com a de "corte paidêumico" poundiano e "a tradução é vista como 'forma de crítica' que manifesta, na prática textual, a visada da 'poética sincrônica'" (CAMPOS, 2015, p.82). O debate proposto por Haroldo estimula uma reflexão sobre a "dignidade estética da tradução como categoria da criação" (CAMPOS, 1967, p.4). É do presente atual que a leitura "sincrônica" e "forte" permite a Haroldo de Campos entrever no *dolce stil nuovo* a bossa-nova no *duecento*. Afirma Haroldo de Campos:

> A "biografia literária" de Dante, além de enredada no desdobrar-se erótico-metafísico de uma sobredominante metáfora escritural, fica também indissoluvelmente ligada à sua passagem pela "bossa nova" do tempo, o *dolce stil novo*, marcando-se, alternativamente, pela influência do *stizzoso* (agastadiço, temperamental) e melancólico Cavalcanti (o poeta do *spleen* toscano), dado por averroísta e epicúreo (vale dizer, ateu, ou, pelo menos, descrente da imortalidade da alma) e do outro Guido, Guinizzelli, morto em 1276, mas reconhecidamente, se não o pai dos "estilonovistas", pelo menos, como prefere Contini, o "precursor", por eles admirado, ainda que ligado, até certo ponto, à tradição precedente, sobretudo a Guittone d'Arezzo (que Guinizzelli chama *padre* num dos seus sonetos e que Dante e Cavalcanti não poupam em seus ataques). (1998, p.174-175).

Poderíamos configurar essa leitura haroldiana como um "exercício de desleitura", que revive o passado literário via tradução para transformá-lo em algo novo. Nesse pequeno livreto, que reúne algumas traduções/transcriações de poemas ou excertos de poemas e ensaios sobre Dante (CAMPOS, 1998), como também alguns poemas de Cavalcanti, a prática tradutória é ligada à operação crítico-interpretativa. Essa prática, de um lado confirma o cânone literário existente na tradição italiana (Guittone d'Arezzo, Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, Dante

7 "não há propriamente "literaturas menores", apassivadas diante do cânon radioso, do "significado transcendental" das literaturas ditas "maiores" (CAMPOS, 1967, 4º caderno / CAMPOS, 1989, p. 65).

Alighieri), e, de outro lado, responde ao desafio da maior dificuldade tradutória ao limite da traduzibilidade. Aqui, percebe-se uma visão de ruptura e irona (transferir o termo bossa nova na antiguidade da tradição italiana). Andrea Lombardi, leitor de Bloom, bem esclarece que

> A ironia é a primeira das figuras retóricas citadas [por Bloom], elemento de ruptura e, ao mesmo tempo, desconstrução autoreferencial [sic!]: primeiro meio de desestabilização das ilusões de referencialidade, dá início a uma leitura que privilegia brechas, fissuras de significação em relação à existência e ao estatuto da própria literatura. (1992, p.239).

Privilegiar "brechas e fissuras de significação" põe em destaque, por exemplo, a "descontrução autorreferencial" em que a referencialidade se converte na "reificação", na "coisificação do poema enquanto sistema de signos":

> G. Contini[8] fala de um *atematismo* a respeito das rimas pedrosas (*nel fondo del cuore ogni stilista é un atematico*) [no fundo do coração todo estilista é um atemático], pois, estreitando-se a correlação dialética forma-conteúdo, o *realismo* destes poemas acaba sendo, em última instância, um *realismo de signos*: a dama empredernida se converte no poema pétreo; o tema do poema passa a ser a reificação, a coisificação do poema enquanto sistema de signos." (CAMPOS, 1998, p. 22)

Essa "leitura forte", que privilegia a informação estética com base na "invenção como algo vivo" em detrimento, de certa forma, do "dogma do significado literal" (CAMPOS H.: 1998, p.24), guia a operação tradutória. A tradução, concebida como transcriação e acontecimento, acaba transpondo uma língua-cultura em outra língua-cultura e, portanto, cria uma nova perspectiva de leitura daquela tradição literária, na cultura de acolhimento. Fruto de uma operação crítica atentíssima e cuidadosa delineada nos ensaios, a tradução apresenta, através das escolhas do tradutor, a recepção literária da obra traduzida. E com Susana Kampff Lages podemos reparar que

> É através do experimento tradutório que a operação atualizadora e, levando-se em conta o contexto modernista brasileiro de Mário de Andrade e sobretudo de Oswald de Andrade, a operação devoradora do poeta se realiza mais plenamente enquanto operação não tanto de formação de um cânone quanto de sua transformação. Pois, pelo choque transformador da tradução, duas tradições são transformadas (a da língua de partida e a da língua de chegada) e os respectivos cânones poéticos questionados em seu aspecto normativo. (2017, p.185)

O que interessa, aqui, é explorar justamente as escolhas haroldianas em termos de tradução (especialmente as inerentes à literatura italiana) e apurar de que modo atentam transformar o cânone literário através de questionamentos sobre sua estrutura normativa. Esse

8 Gianfranco Contini, italiano, foi filólogo e dantista e junto com Augusto Vicinelli e Gustavo Rodolfo Ceriello são os críticos de referência citados por Haroldo de Campos nas notas às traduções das "*Rime petrose*".

desafio solicita a reflexão sobre a influência cultural que a tradução acaba tendo na formação da literatura. Ao traduzir obras de outras culturas, ditas "intraduzíveis", Haroldo focaliza "momenti delicati, momenti-cerniera nelle epoche e nei contesti più diversi, assumendo di volta in volta coraggiosamente una posizione personale, in difesa di una etica della traduzione." (LOMBARDI: 2016, p. 156)[9]. Surge daí a questão a se pensar que diz respeito à crítica inerente à visada histórica da literatura e que, ao pontuar "cortes sincrônicos", de alguma forma, realiza uma viagem a contrapelo, atualizadora e transgressiva, rumo à formação de um *paideuma*. Especificamente, na escolha de determinadas obras poéticas, de Guido Cavalcanti, Guido Guinizzelli e Dante Alighieri a Giuseppe Ungaretti, passando por Giacomo Leopardi, a provocação lançada por Haroldo estimula a refletir sobre o que acontece no processo tradutório e, como afirma o autor, entrever uma "transculturação sincrônica" (CAMPOS: 1998, p. 72). Inserida na história, a operação atualizadora da poética sincrônica, via tradução, pode criativamente inovar a estética e, especificamente em relação a Dante, o diálogo com críticos como Ezra Pound e T.S. Eliot nos traz uma escrita tradutória que translumina.

Referências

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*: 1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Tradução: N. Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 9-16. 2. ed.

CAMPOS, Haroldo de. Poética sincrônica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1967. 4º Caderno, p. 4.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Romantismo e Poética Sincrônica*. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 23 de abril de 1967, 4º Caderno.

9 "momentos delicados, momentos-dobradiça nas épocas e nos contextos mais diversos, assumindo corajosamente, de vez em vez, uma posição pessoal em defesa de uma ética da tradução".

CAMPOS, Haroldo de. *Transcriação*. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989

CONTINI, Gianfranco. *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi, [1970] 2016.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the Individual Talent. *The Egoist*. Vol. 6, No. 4. Weaver, Harriet Shaw (editor). London: The New Freewoman Ltd., 1919.

ELIOT, Thomas Stearns. *Notas para uma definição de cultura.* Prefácio de Nelson Ascher. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1988.

JACOBSON, Roman. *Linguistica e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969. 2ª ed.

LAGES, Susana Kampff. Tradução, transcriação: releituras do cânone literário italiano por Haroldo de Campos. *CONFLUENZE:* Rivista di Studi Iberoamericani. Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, [*S.l.*], v. 9, n. 1, p. 183-187, jul. 2017. ISSN 2036-0967. DOI: https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/7154. Disponível em: https://confluenze.unibo.it/article/view/7154. Acesso em: 10 set. 2020.

LOMBARDI, Andrea. Bloom, Dante, Virgílio e a angústia da influência. *Revista de letras*, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 233-243, 1992. ISSN 0101-3505.

LOMBARDI, Andrea. Una condizione babelica. Haroldo de Campos traduttore. *In*: CAMPOS, Haroldo de. *Traduzione, Transcreazione*: Saggi. Nota introduttiva di Umberto Eco. Organização e Tradução: Andrea Lombardi e Gaetano D'Itria. Salerno: Oèdipus/Fundação da Biblioteca Nacional, 2016.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

EM BUSCA DE UM *ETHOS OMERTOSO*: UMA NOVA DENÚNCIA?

Gisele Maria Nascimento Palmieri (CAPES)

Orientador: Fabiano Dalla Bona

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nossa pesquisa de doutorado, em fase final, se propõe a investigar as marcas discursivas da *omertà* presentes nos títulos *Il giorno della civetta* (1961), *A ciascuno il suo* (1967) e *Il constesto* (1971), do escritor italiano Leonardo Sciascia.

Esta pesquisa dá continuidade à dissertação de mestrado intitulada *A investigação do crime em Il giorno della civetta e A ciascuno il suo, de Leonardo Sciascia, e em A forma da água e o Ladrão de merendas, de Andrea Camilleri*, defendida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2011, sob a orientação da professora doutora Délia Cambeiro. Naquela fase de estudos, quando trabalhamos em perspectiva comparada as questões do gênero policial em Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia, analisamos as representações literárias da elucidação de crimes de máfia no contexto siciliano, segundo a visão crítica de ambos os escritores.

Após aprofundamento do olhar investigativo aplicado aos romances de Leonardo Sciascia, surgiu a necessidade de analisar os aspectos discursivos dos seus romances policiais, quando nos deparamos com enunciadores que se "comportam" de maneira semelhante no enunciado das obras literárias que compõem o *corpus* desta pesquisa. Numa segunda leitura desses romances, após a conclusão do mestrado, foram identificadas variadas referências à lei do silêncio - conhecida, no contexto siciliano, como *omertà* - tanto no enunciado quanto no comportamento dos personagens que compõem as três tramas. Desta vez, utilizamo-nos da Análise do Discurso de tradição francesa como aporte teórico, especificamente os conceitos de paratopia, cenografia e *ethos*, desenvolvidos pelo linguista francês Dominique Maingueneau.

Sciascia esclarece que cada livro seu tem um ponto de partida diferente. O romance *Il giorno della civetta* foi inspirado em um assassinato de autoria mafiosa, o do sindicalista comunista Accursio Miraglia (1896-1947). *A ciascuno il suo*, o romance policial conseguinte, apesar de não ser um livro "de máfia" como o anterior, mas sim uma história sobre a falência do projeto de governo da *centrosinistra* italiana, "(...)è stato però interpretato come una storia

di mafia".[1] (SCIASCIA, 1979, p. 70). Em sequência, é publicado *Il contesto,* outro romance policial dedicado à situação política italiana e também mundial. Tampouco neste o tema da máfia se encontra presente, explicitamente. "Nel *Contesto*, potere e mafia sono diventate una cosa sola, quase un sinonimo (...)"[2] (PULEIO, 2003, p. 75). O título que encerra tal trilogia de *gialli*, assim como *A ciascuno il suo,* não faz referência explícita à organização criminosa siciliana, porém mostra um poder oficial *omertoso*, em que os agentes da lei são cúmplices uns dos outros em suas ações de corrupção interna, utilizando o silêncio como um instrumento de autoproteção.

Em origem associada a uma lei de silêncio instituída pela criminalidade do *Meridione* italiano e utilizada como regra de iniciação às organizações criminosas do sul da Itália (*mafia, camorra, 'nhandrangheta*), a *omertà*[3] consiste em se manter sigilo sobre o nome do autor de um delito, a fim de que o crime não se resolva pelas leis do Estado, mas pela vingança do ofendido. A prática, na Sicília, serve como um escudo para desviar as investigações legais da rota que levaria à descoberta dos autores dos crimes de máfia, incorrendo na impunidade dos criminosos e na corrupção do poder oficial. O silêncio é praticado pela sociedade enquanto hábito cultural, mas o silêncio dos agentes da lei e da segurança pública do Estado não é involuntário, posto que comprado por este poder paralelo capaz de corromper a todos. Da parte do cidadão comum, a explicação dada por Sciascia para tal prática do silêncio vincula-se à questão da identidade. Se remontarmos a algumas características identitárias sicilianas para entendermos a *omertà*, nelas encontraremos a base que sustenta a lei do silêncio. A convenção em não dar testemunhos que ajudem a elucidar um crime é um comportamento tido como típico desta sociedade, conforme identificamos, dentro do recorte temático feito em diferentes estudos, de variada autoria, sobre a máfia. A *omertà*, lei do silêncio que atua como um dos princípios de bom funcionamento da máfia seria, então, uma prática cultural dos sicilianos, fruto de características identitárias, que na nossa tese, ainda em fase de produção, identificamos como *sicilitudine*.

Indagando-nos o porquê de leitores e críticos perceberem a máfia nos romances *A ciascuno il suo* e *Il contesto*, que, de acordo com o próprio autor, foram obras dedicadas a outras temáticas, acreditamos serem as marcas discursivas da *omertà*, que estão presentes em ambos os romances as responsáveis por tal percepção. Levantamos as principais considerações feitas por Leonardo Sciascia a respeito da *omertà*, em confronto com as considerações de outros intelectuais e escritores. Interessa-nos a leitura que Sciascia faz sobre a lei do silêncio no território siciliano e as razões, apresentadas por ele, que justifiquem esse hábito na Sicília. No âmbito da temática mafiosa, acreditamos ser a questão do silêncio sobre a máfia o cerne da

1 "(...) foi interpretado, no entanto, como uma história de máfia." (tradução nossa)

2 "Em Il Contesto, poder e máfia se transformaram em uma coisa só, quase um sinônimo." (tradução nossa)

3 Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/omerta/>. Acesso em: 10 jan. 2019.

discussão proposta por Sciascia, de maneira implícita, nos romances que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Partimos do conceito específico de *sicilitudine*, dentre o leque de conceituações identitárias que identificam os sicilianos, a fim de trabalharmos apenas com a ideia do "modo de ser", conforme a abordagem praticada nos romances de Sciascia, ou seja, o escritor representa o siciliano em seu movimento cultural, agindo conforme seus costumes. Estamos falando de um *ethos* do siciliano, cujo "modo de dizer" do enunciador remete o leitor a um imaginário de hábitos, dentre os quais destacamos o hábito do silêncio, como um traço de *sicilitudine.* Cunhamos, assim, como o *ethos* da *omertà*.

Desta forma, nos deparamos, inicialmente, com alguns questionamentos como:

1) Por que os três romances destacados são vistos como "livros de máfia" se apenas um deles o é verdadeiramente?

2) Ao utilizar-se de um *ethos omertoso* na enunciação literária de seus romances policiais, estaria o escritor criticando apenas a *omertà* enquanto *modus operandi* da máfia, ou sua crítica também se direcionaria à sociedade que a pratica e acaba protegendo os mafiosos?

3) Por que Leonardo Sciascia pôs a *omertà* de maneira implícita nos romances-ensaio selecionados?

4) Se a *omertà* é representada de forma implícita nas obras em análise, então esta seria uma questão secundária para Leonardo Sciascia?

5) Uma vez que um "modo de ser" *omertoso* é inconscientemente incorporado enquanto prática cultural, ao encontramos evidências, no discurso de Sciascia, de um silêncio praticado conscientemente, haveria uma acusação, por parte do escritor, de uma sociedade conivente com a máfia?

6) Como Leonardo Sciascia, sendo siciliano, conseguiu enxergar a máfia e romper com o silêncio em torno do assunto? De que maneira se deu esta ruptura com a sua *sicilitudine*?

7) Sendo o escritor, reconhecidamente, um intelectual *impegnato* contra a máfia, seria possível considerá-lo um intelectual engajado, de acordo com conceito proposto por Jean-Paul Sartre? Ou ainda, o termo *impegnato*, em italiano, pode ser considerado como uma conceituação específica de intelectual ou poderíamos traduzi-lo pelo termo "engajado"?

Ressalta-se que a palavra *omertà* não aparece em nenhum trecho nas narrativas aqui analisadas. Pressupondo que o *ethos* é sempre mostrado, e não dito, lembramos que a ideia de um *ethos* da *omertà* é uma hipótese de leitura da nossa tese. Esta pesquisa propõe-se a avançar na ideia de que Leonardo Sciascia denunciou, por meio de suas obras literárias, a existência da máfia, ampliando o caráter denunciativo para um espectro maior de acusações em que se inclui, também,a reação dos sicilianos à máfia. E não apenas uma reação à máfia, mas a todas as outras formas de poder, como o fascismo, por exemplo.

A originalidade encontra-se na abordagem teórica da pesquisa, posto que não foram registrados estudos realizados pela perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, mais especificamente, pela perspectiva discursiva de Dominique Maingueneau, dentro do recorte temático com o qual se escolheu trabalhar as obras do autor.

O que defendemos é que o escritor Leonardo Sciascia utilizou-se desta lei do silêncio como recurso de estilo, a fim de discutir o papel que a *omertà* tinha, à sua época, na impunidade dos crimes praticados pela máfia, independente de a prática do silêncio ser realizada consciente ou inconscientemente pela sociedade siciliana. Uma outra hipótese desta tese é de que existem duas práticas de silêncio a serem criticadas pelo autor nas obras pesquisadas: o silêncio da máfia (como *modus operandi*) e o silêncio sobre a máfia, ambas *omertà.* Sendo assim, a *omertà* (lei do silêncio instituída pela máfia siciliana e hábito cultural desta sociedade) torna-se alvo de sua crítica por ser um dos meios pelos quais a organização criminosa atua impunemente, graças à falta de testemunhos dos crimes praticados e também por representar o comportamento do silêncio sobre a máfia, tanto por parte da sociedade siciliana, quanto dos intelectuais da época.

Para tanto, fez-se necessário discutirmos as possíveis bases identitárias da *omertà* apoiando-nos em conceitos como *sicilianità, sicilitudine e sicilianismo*. Neste ponto da pesquisa, consideramos textos com as seguintes autorias: Roberta Barni e Fabiano Dalla Bona, Vincenzo Orioles, além do próprio autor Leonardo Sciascia. Também apresentamos o conceito de *omertà*, definido por diferentes fontes de consulta, assim como buscamos as diversas interpretações sobre a prática do fenômeno, dentre as quais destacamos as de Giuseppe Pitrè e Leopoldo Franchetti. O objetivo é mostrar que a peculiar opinião de Sciascia sobre o assunto e sua tese sobre as causas da prática da *omertà* em solo siciliano rompem ou dão continuidade a outras considerações feitas previamente. Ressaltamos que sua opinião sobre o assunto, encontrada em seus ensaios e entrevistas, ganha representação em seus romances policiais, classificados, também, como romances-ensaio, posto que neles identificamos o mesmo conteúdo do seu material ensaístico.

Desenvolvemos os conceitos de poder e violência baseados nos escritos de Hannah Arendt, noções caras e cruciais à comprovação das hipóteses da tese, uma vez que o escritor Leonardo Sciascia, cuja vivência no período fascista e no contexto da máfia siciliana fez dele

um crítico de todas as formas de poder conhecidas, se torna um intelectual do tipo *impegnato* por causa dessa vivência.

Com relação à organização mafiosa, suas origens e *modus operandi*, o aporte teórico vem da obra *História da máfia*: das origens aos nossos dias (1996), de Salvatore Lupo. Os principais títulos que compõem o estado da questão utilizado até o momento são *Sciascia* (1970), de Walter Mauro*; I sentieri di Sciascia* (2003), de Bernardo Puleio e *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali* (2012), de Joseph Francese.

Foi necessário fazer um levantamento das variadas acepções do termo "máfia", posto que é polissêmico, a fim de definirmos de qual "máfia" estamos falando no presente estudo. Sendo assim, buscamos em Lupo (2002) estas categorizações: "máfia como espelho da sociedade tradicional", "máfia como empresa", "máfia como organização" e "máfia como ordenamento jurídico". Concluímos que nas obras de Sciascia em análise há um pouco de cada máfia, conforme essas acepções de Lupo.

Nesta primeira parte, ainda realizamos uma revisão sobre a literatura italiana de temática mafiosa. O objetivo foi investigar a acusação, vinda de nomes como Sebastiano Vassali, Pier Paolo Pasolini e do próprio Leonardo Sciascia, de que a literatura italiana era uma literatura *omertosa*. O objetivo, nesta parte da tese, é evidenciar o nome de Sciascia como destaque na cena literária italiana e, especialmente, siciliana, de um escritor que rompeu com o silêncio, sendo o grande marco deste feito a publicação em 1961 de *Il giorno della civetta*. Além disso, mostrar que a sua questão com a *omertà* é ampliada ao silêncio de um modo geral, tanto como uma crítica ao *modus operandi* da organização criminosa, quanto uma crítica a escritores italianos, intelectuais e políticos que silenciaram sobre o assunto na época.

Em seguida, desfizemos um dos problemas da tese, que era identificar se a classificação de Leonardo Sciascia como intelectual engajado era pertinente. Para tanto, apoiamo-nos na concepção de intelectual do filósofo francês Jean-Paul Sartre. A filiação de Sciascia, por um determinado período, ao Partido Comunista Italiano (PCI) necessitou de uma revisão dos conceitos de intelectual orgânico de Antonio Gramsci (1982), uma questão menor para a nossa tese, porém que não desmerece nossa atenção. O objetivo não é encaixar Sciascia dentro de conceitos que definem tipos de intelectuais, mas sim discutir o seu entendimento sobre o seu papel de intelectual em sua contemporaneidade. Para o estudo da influência do fascismo na atividade *impegnativa* literária de Sciascia foram consultados os títulos *O fascismo eterno*, de Umberto Eco (2019), *Fascismo: um alerta* (2018), de Madeleine Albright, e *La Sicilia come metafora* (1979), entrevista concedida por Sciascia a Marcelle Padovani.

A questão da *omertà* e o posicionamento de Sciascia como escritor a serviço da "verdade" - uma vez que ele rompe com a forma apologética com a qual a máfia vinha sendo tratada na literatura, além de, em ensaios e entrevistas, tratar a questão sem minimizá-la, ao contrário do

que outras figuras públicas importantes faziam à época - suscitaram um debate sobre o conceito de escritor-intelectual e sobre o papel da literatura proposto por Sartre (1994 e 2004). Para Sciascia, o escritor representa a verdade, a verdadeira literatura e o que distingue a verdadeira literatura da falsa é justamente o senso de verdade do escritor. Aliaremos a esta discussão o conceito de cenografia concebido por Dominique Maingueneau em *Discurso literário* (2016). O objetivo é demonstrar como o debate em torno da questão do silêncio proposto por Sciascia está vinculado à questão da verdade, ou seja, nas tramas construídas pelo autor, o ato de dizer o que se sabe é correspondente ao ato de dizer a verdade. Quando se silencia, ou melhor, quando se pratica a *omertà*, se pratica também a desinformação, o que impede que qualquer atitude em relação à punição dos crimes seja providenciada. Isso nos leva à conclusão de que a cena genérica de romance policial é categoricamente voltada a demonstrar os efeitos desse silêncio, ou seja, crimes que finalizam sem culpados, logo, sem castigo. As cenas de fala do silêncio nos romances analisados, que nomeamos como cenografia do silêncio se relacionam com o posicionamento do escritor em sua atuação no espaço literário. É a partir dessa análise que mostraremos que sua atividade ensaística se mescla com sua atividade literária, para apresentarmos a cena genérica que denominamos romances-ensaio.

Apresentaremos, ao final da tese, as marcas discursivas da *omertà*, quais sejam: o *ethos omertoso*, a paratopia do escritor e a cenografia do silêncio. A abordagem teórica trabalhada utilizará os conceitos de Dominique Maingueneau apresentados nestes títulos: *Discurso e análise do discurso* (2015), *Discurso Literário* (2016), *Elementos de linguística para textos literários* (1996), *O contexto da obra literária* (1995), *Termos-chave da análise do discurso* (1998) e *Pragmática para o discurso literário* (1996).

Esperamos, portanto, oferecer novos olhares ao discurso sciasciano, ampliando a visão sobre o *impegno* do escritor que era, sempre, em favor da verdade, porém, a sua própria verdade.

Referências

ALBRIGHT, Madeleine. *Fascismo*: um alerta. São Paulo: Planeta, 2018.

BARNI, Roberta; BONA, Fabiano Dalla. Em busca de um ethos siciliano. *Itinerários*, n. 43, p. 155-176, 2016.

FRANCESE, Joseph. *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*. Firenze: Firenze University Press, 2012.

FRANCHETTI, Leopoldo. *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*. Firenze: Tipografia di G. Barbèra, 1877.

LUPO, Salvatore. *História da máfia*: as origens aos nossos dias. São Paulo: UNESP, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. *In*: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Org.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 11-30.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MAURO, Walter. *Sciascia.* Firenze: La Nuova Italia, 1970.

ORIOLES, Vincenzo. Tra sicilianità e sicilitudine, in Demetrio Skubic octogenario II = *Linguistica 49,* p. 227-234, 2009.

PITRÈ, Giuseppe. *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*. Palermo: Libreria Internazionale A. Reber, 1913.

PITRÈ, Giuseppe. La mafia e l'omertà. *In*: *Usi e costumni, credenze e pregiudizi del popolo siciliano.* Firenze: Giuseppe Barbera Editore, 1870.

PULEIO, Bernardo. *I sentieri di Sciascia*. Palermo: Kalós, 2003.

PUZO, Mario. *Omertà.* 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PUZO, Mario. *O poderoso chefão*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SCIASCIA, Leonardo. I professionisti dell'antimafia. Milano, *Corriere della Sera*, 10 gen. 1987. Disponível em: http://www.archivioantimafia.org/sciascia.php. Acesso em: 26 abr. 2018.

SCIASCIA, Leonardo. *La Sicilia come metafora.* Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1979.

SCIASCIA, Leonardo. *A ciascuno il suo***.** Milano: Adelphi, 1988a.

SCIASCIA, Leonardo. *A trama.* Trad.Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1988b.

SCIASCIA, Leonardo. *Le parrocchie di Regalpetra*. Milano: Adelphi, 1991.

SCIASCIA, Leonardo. *Il giorno della civetta*. Milano: Adelphi, 1993.

SCIASCIA, Leonardo. *Il contesto*: una parodia. Milano: Adelphi, 1994.

SCIASCIA, Leonardo. *O dia da coruja*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SCIASCIA, Leonardo. La mafia. *In*: SCIASCIA, L. *Pirandello e la Sicilia*. Milano: Adelphi, 1996. p.189-211

SCIASCIA, Leonardo. *Cruciverba*. Milano: Adelphi Edizioni, 1998a.

SCIASCIA, Leonardo. Letteratura e mafia. In: SCIASCIA, L. *Cruciverba.* Milano: Adelphi Edizioni, 1998b.

SCIASCIA, Leonardo. *A cada um o seu*. Trad. Nilson Moulin. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SCIASCIA, Leonardo. *A futura memoria*: se la memoria ha un futuro. Milano: Adelphi, 2017.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

AS METÁFORAS MUSICAIS DE HAROLDO DE CAMPOS E O ORFEU NEGRO

Heglan Pereira Moura

Orientador: Andrea Lombardi

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Basta ter ouvidos livres para ouvir 'estruturas' (e estrelas...)
Haroldo de Campos

Haroldo de Campos, em seu livro *Metalinguagem e outras metas* (1992), responde a uma crítica de Isaac B. Singer onde a tensão circula sobre a poesia contemporânea, pois a poesia teria rompido com ritmo e música, recolocando a relação a um nível estrutural. Haroldo responde apontando que podemos atribuir a um poema concreto musicalidade e, metaforicamente falando, dele podemos afluir sonoridade. Assim, uma foto também remete à musicalidade. Se nos permitirmos compor uma obra musical no plano da escritura e podemos reproduzi-la, neste sentido, há uma transformação de algo que está no plano abstrato do sentido de imanência estrutural "pois o poeta é um configurador da materialidade da linguagem [...] e só enquanto linguagem materialmente configurada, enquanto concreção de signos, 'forma significante'" e, retomando Charles Peirce, também completa que "a poesia é a permanente recapitulação da primeiridade na terceiridade, do lado icônico do mundo da concreção na face simbólico digitalizante do mundo da abstração" (CAMPOS, 1977, p. 264). Ou seja, poesia é algo próximo a uma interseção da música como um código verbal. Assim é a literatura é formada de um eterno retorno. A metáfora para a música e a poesia está relacionada sobre o som e o visual. Podemos observar no "lamento de Ariana" a rememoração ligada à harmonia e segundo os aspectos partituras como Haroldo fala temos a Teoria dos Afetos[1] de Platão, onde observamos a metáfora das palavras que transmitiam a sonoridade e afeto da *poiésis*. A distinção entre a literatura e a música, neste caso, mostra-se problemática, dada a dimensão sonora e visual da linguagem. Cabe também mencionar que os estudos de Ezra Pound (1989) são revistos por

1 A teoria dos Afetos nos mostra o alicerce na tradição da música ocidental. Observamos sobretudo um elo na tradição do qual está a força da harmonia ligada ao modo Menor exprimindo a força do lamento sobre o tempo e em um certo efeito de nostalgia, do outro lado, a síncope de África, hodiernamente defendida pelo Professor Doutor Felipe Luiz Antonio Simas, está ligada ao modo Maior pela alegria.

Haroldo de Campos (OLIVEIRA, 2012, p. 40). Talvez porque a sonorização propriamente dita é requerida pelo visual, sendo que, talvez, o papel da voz, na visualidade, seja mais determinante em composições versificadas. Nisto a crítica foi bem respondida por Haroldo de Campos, que seria incoerente dizer sobre a falta de música e ritmo na poesia concreta. É incoerente, porque o ouvido sempre se abre para "escutar estruturas".

Na cultura Ocidental, as primeiras manifestações confluentes sobre música e literatura são as epopeias homéricas[2]. A indissociabilidade entre poesia e música é vista nas primeiras resoluções de poesia e junto a musicalidade o poder da palavra não é esquecido. Além disso, na concepção hegemônica vista durante a Idade Média, revisitada na *República* de Platão (2002), harmonia, ritmo e letras são vistos como os elementos distintivos da poesia para abertura do científico deste *gap* que há na função das artes (ARISTÓTELES, 2015, p. 65). Entre algumas considerações análogas, a poesia pode ser entendida como música, eu digo, assim como um desfile de carnaval pode ser pura poesia além da explosão de musicalidade e beleza nas imagens musicais vistas nos desfiles.

Para explicar a metáfora de Haroldo, podemos dizer que há "poesia concreta" nos desfiles de carnaval, onde as relações de literatura e música metaforicamente falando tornam-se um lindo poema visual. Porque o nosso pensamento é capaz de reproduzir um movimento caracterizado por Pound como Logopéia: "a dança do intelecto entre as palavras" (POUND, 1976, p. 25), o que é as palavras ouvidas, a Fanopéia que é um lance de imagens sobre a imaginação visual e a Melopéia, que são "as palavras impregnadas de som". (POUND, 1976, p. 26) Esta tripartição de Pound complementa e interpenetra a poesia entendida como a linguagem musical "num sentido de imanência estrutural, a poesia (desde sempre) pode ser entendida como música, uma ideomúsica de formas significantes" (CAMPOS, 1992, p. 245). De um ponto de vista objetivo e prático, utilizando a mesma metáfora, em tempos pandêmicos sem samba, a nostalgia nos chega ao visualizar a imagem (ideomúsica) da festa carnavalesca: a própria concretude poética exposta por Pound e revisitada por Campos. O *gap* entre música e literatura é muito amplo e muito debatido entre Musicólogos, entretanto, poucos e célebres estudiosos se ocupam dos contrastes com a música favelada. Em certos sambas, a manifestação melancólica, ligada ao modo menor grego, o Jônico, carregam toda nostalgia e concretude poética constituídas pelo campo de diálogos em diversas convergências da Estética e principalmente do *lógos* literário.

Em primeiro caso há, no Samba, a identificação com procedimentos estruturais já citados como observado. Tanto é fatídico que o *contraponto* e o que se pode chamar de temas ou motivos poéticos sobrepostos e alternantes que dialogam numa obra literária, são como a síncope musical. Em segundo, podemos ver em uma foto carregada de uma poesia que esbanja música, porque ao olhar a imagem já imaginamos o batuque carnavales. Analisando pela operação tríplice que Ezra Pound faz em *ABC of Reading* (1934), vemos que para "carregar de energia" a poética, os sentidos devem ser prismados**,** então complementam e interpenetram o entendimento empreendedor da visão de poética musical.

2 Retirado do artigo de Milman Parry em The making of homeric verse. Texto da Oxford University Press, 1987.



https://oglobo.globo.com/rio/bairros/sao-clemente-leva-reflexao-critica-bem-humorada-sobre-carnaval-sapucai-23492944

Gostaria, contudo, de estreitar o sentido sobre a melopeia, um termo vindo da Grécia antiga que significa "um conjunto de regras que regem a composição de melodias" (do grego *melopoiía*), ou composição de cantos líricos na arte de musicar a poesia, e passou a significar qualquer melodia (recitada ou cantada) em ritmos calmos remete-nos para o mundo criativo dos sons no texto poético:

> A sorrir
> Eu pretendo levar a vida
> Pois chorando
> Eu vi a mocidade perdida[3]

As melopeias fazem com que os leitores conhecedores de Samba reproduzam o fragmento acima cantando. Outro exemplo do segundo tipo da melopeia poundiana pode ser vista em paralelo com os textos clássicos, porque a musicalidade da poesia pode ser percebida com o canto das sereias na viagem de Homero. Na ocasião em que Odisseu passa pela ilha das divinas sereias e ouve suas vozes a entoar:

> Vêm para perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho,
> traz pra cá teu navio, que possas o canto escutar-nos.
> Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau
> [negra,
>
> sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa.
> Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado.
> Todas as coisas sabemos, que em Troia de vastas campinas,
> pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram,
> como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda.
> (HOMERO, 2004, Canto XII, versos 184-191, p. 240)

3 A canção foi composta em 1961 na casa de Cartola, na época muito frequentada por diversos sambistas, entre os quais Zé Kéti, Nelson Cavaquinho e Elton Medeiros, este último co-autor de "O Sol Nascerá". Segundo Elton, a letra nasceu de maneira improvisada. Cartola e ele haviam acabado de compor um samba chamado "Castelo de Pedrarias", quando chegou o amigo Renato Agostini, que após ouvir o novo samba desafiou os compositores a fazer outra letra, ali na hora, em sua presença. Pouco depois estava pronto o samba "O Sol Voltará".

Neste trecho da Odisséia, o canto "sublime" das sereias muta-se em entoações melopaicas em nosso *ragionar*[4]. Nos versos acima está implícito que foram entoados pelas próprias sereias, por isso podemos imaginá-las cantando. Pound afirma que existem formas diferentes de reunir as palavras para cada uma dessas partes da Melopeia, pois no seu objetivo "a música talvez seja a ponte entre a consciência e o universo sensível não-pensante, ou mesmo não sensível" (POUND, 1976, p. 39). Isto é, dentro do universo poético. A Melopeia representa o ponto adjacente significante entre duas linguagens: literatura e música. Sua perspectiva teve força no final do século XIX onde o estudo semântico dos sentidos (OLIVEIRA, 2002, p. 33), junto aos recursos musicais, constitui uma metodologia híbrida onde música e literatura, letra e melodia são indivisíveis, formando um só texto, uniformemente se completam de forma que a obra artística pode ser melhor analisada em sua unidade e ramificações (LYRA, 2010). A Literatura não deve ser entendida apenas em único sentido restritivo, como uma modalidade prestigiada pela antropófaga modernidade europeia, mas, em sentido estendido, em relação intrínseca com diversas formas, inclusive aquelas da cultura marginal, como o samba.

A música torna-se a escrava da palavra (a poièsis), mas a Harmonia à qual analisamos a separação e o correspondente desejo de reunião das partes separadas visto no Musurgia Universalis de Kircher (1650). Este alicerce é revisto como cura pelo compositor Claudio Monteverdi (1567) que também se utiliza dessa união de palavras com a harmonia como cura na composição da Primeira Ópera Italiana (e dela surgem os estudos da cura pela canção ligada à figura do Orfeu Negro).

Em *Orfeu e Eurídice*, de Claudio Monteverdi, do século XVI, obra fundadora da ópera italiana, temos a catábase de Orfeu. O instrumentista mágico desce ao Hades, a mansão do mortos, a fim de resgatar Eurídice e conta-nos o mito que Orfeu desceu tocando e cantando sua lira exprimindo seus sentimentos em forma de lamento (conforme o X livro da *República*, de Platão), adornando o caminho com a melodia mais triste que já fora ouvida. Hades se compraz da melodia triste de Orfeu e lhe dá o direito de sair com Eurídice dos infernos e tê-la viva sem contudo olhar para trás[5]. Em seu retorno, após a condição dada por Hades, Orfeu *suona* uma melodia de felicidade e, em um movimento intempestivo, olha para trás e perde seu amor.

4 Utilizo aqui um termo italiano que está mais próximo do sentido, porque percebemos pelo entoar das sereias que os versos foram compostos de modo a seduzir Odisseu através da repetição pela produção do som, a fim de mudar o raciocínio náutico. E de tanto ouvir as vozes, o canto das sereias reverberou de tal forma que se transformou em um cântico para Odisseu. Haja vista que, mesmo em alta velocidade, a nau do navio não passou ligeiro o suficiente para não ser notada por elas.

5 A partir do princípio da modernidade até as vanguardas do século XX que revisitam a literatura onde o lirismo expandiu-se e a relação entre a poesia e música se torna fortemente baseada na concepção musical da linguagem poética e o vínculo entre a tradição literária e musical pode ser visto como a rememoração. Podemos, observar pela literatura a força ligada ao fenômeno psicanalítico de força autodestrutiva que Freud, em Além do Princípio do Prazer (2011, p. 311), dá o nome de Todestrieb, pulsão de morte, um efeito análogo nostálgico interpretado: "Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que "o objetivo de toda vida é a morte", e, voltando o olhar para trás, que 'as coisas inanimadas existiram antes das vivas".

Através da metáfora de Campos, seguindo estudos e pesquisas, percebemos a força da música no comportamento intelecto e no comportamento humano. A tradição musical carrega o alicerce de uma retórica musical e a associação de Pound (pela tripartição da análise poética) vai além da música europeia erudita. Um exemplo nostálgico, um exemplo de ruptura melódica observada no samba, visto na Música "As Rosas Não falam", de Cartola da Mangueira, da estação primeira, que canta lamento e nostalgia. Portanto, a tripartição provocada por Pound, revista pelas metáforas de Campos, junto à teoria dos Afetos (*Afektlehen*), sustentam uma evolução considerável na tradição da música ocidental onde a poesia, a ópera e o samba da Mangueira apresentam as mudanças maiores e menores ligadas à mudança expressiva na composição musical e literária igualmente. Os sentidos se expandem, nesse sentido, para "ouvir estrelas".

O conceito de metáfora pode ser visto nas transformações da lira de Orfeu. As ressignificações da lira para o violão do músico favelado são vistas no filme o *Orfeu do Carnaval* (1959), dirigido por Marcel Camus a partir da peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. O filme teve outra versão em 1999, sob o nome *Orfeu*, dirigida por Cacá Diegues. O teatro operístico transforma-se no carro abre-alas que nos conta, em rememoração, uma batucada favelada pelas remontagens teatrais hodiernas, cinematográficas e musicais com sujeitos marginais. Especialmente, junto ao poder de transformação da síncope, o Orfeu Negro Carioca (tema que inspirou Vinícius de Moraes ao escrever "Orfeu da Conceição") torna-se mito brasileiro. A palavra cantada e contada são apenas resumo da Ópera, revisitada na Marquês de Sapucaí, onde as manifestações poéticas são, sim, concretas. Nisto, o efeito catabático de Orfeu gera uma divisão Modo menor e Modo maior, ideais para compor musicalmente e propriamente estes módulos gregos podem ser resgatados junto às considerações sobre poesia. Este é o poder da música pela literatura: transmitir prismadamente a força mágica harmônica e visual da música, a rememoração nostálgica e o poder da literatura sobre a morte. Nisto, há de se achar boas considerações sobre o grande poder da música e da literatura, algo surpreendente que pode nos abrir um leque de possibilidades para o estudo do comportamento dos homens pela música. Assim, poderemos ter ouvidos livres e escutar mais estrelas.



Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARBE, Michèle (org.). *Musique et arts plastiques:* la traduction d'un art par l'autre. Paris: L'Harmattan, 2011.

BARBEAU, Bertrand. *Poésie et Lyrisme.* Paris: Flammarion, 2004.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma:* lógica, poesia, linguagem. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável.* 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé.* São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

DINIZ, Thais Flores. (org.). *Intermidialidade e estudos interartes:* desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

FERNANDES, Frederico. *A voz e o sentido:* Poesia oral em sincronia. São Paulo: UNESP, 2007.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

LYRA, Pedro. *Poema e letra-de-música.* Um confronto entre duas formas de exploração poética da palavra. Curitiba: CRV, 2010.

MORAES, J. Jota. *O que é música?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

OLIVEIRA, Solange R. *Literatura e música.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Solange R. *Perdida entre signos:* literatura, artes e mídia, hoje. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

OLIVEIRA, Solange R.; RENNÓ, Carlos; FREIRE, Paulo; AMORIM, Maria Alice; ROCHA, Janaína. *Literatura e música.* São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.

POUND, Ezra Loomis. *A arte da poesia*. Tradução: Heloysa Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Sandra. *A linguagem oculta da arte impressionista*: Tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 2001.

ROSMARIN, Léonard. *When literature becomes opera.* Atlanta: Editions Rodopi B. V., 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* 3. ed. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida, Maria Lúcia Diniz Pochat. Belo Horizonte: UFMG, 2014

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

A FABRICAÇÃO DOS MONUMENTOS E A HUMANIZAÇÃO DOS HERÓIS NO UNIVERSO DOS QUADRINHOS E DA LITERATURA

Higor Afonso (CNPq)

Orientador: Ary Pimentel

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Ao longo dos séculos, a historiografia nunca deixou de concentrar seu olhar na vida dos grandes nomes da história da humanidade. De Otaviano Augusto a Getúlio Vargas, entre os líderes, de Átila a Napoleão, entre os conquistadores, de Marco Antônio a Charles de Gaulle, entre os generais, de Nero a Adolf Hitler, entre os vilões, todos os grandes homens foram constructos importantes para a escrita da história. O que essas figuras possuem em comum é o fato de representarem a persistente imagem do homem monumental. Não são "homens", são "Homens". Inventados por discursos muitas vezes controlados por eles próprios, ocupam um lugar dominante que se mostra bastante superior ao do cidadão ordinário. Servem, muitas vezes, como modelo de ação e de comportamento para cumprir o destino dos povos.

Essa é uma visão evidentemente problemática, mas deve ser vista com cuidado porque está profundamente enraizada no imaginário dos centros do poder global. Hegel (2004, p.79), por exemplo, chega a dizer, em *A razão da história*, que "As personalidades históricas do mundo, os heróis de seu tempo, devem ser reconhecidas como seus profetas – suas palavras e seus feitos são o melhor da época". Para essa perspectiva, a história, portanto, é tão somente a do Estado, movida, necessariamente, pela atuação sacralizada do herói.

Dessa atuação, derivariam todos os grandes homens da história. Igualmente, em alguma medida, também os da literatura, já que, por muito tempo, a representação do homem foi, na verdade, a representação do "grande homem". Aquiles, Odisseu, Arthur ou Tristão surgem como nomes mais óbvios. Esse, no entanto, não é um privilégio da Antiguidade ou da Idade Média. De maneira um pouco menos evidente, mesmo depois da modernidade, a representação

continuou protagonizada por sujeitos que apresentam as mesmas características: são homens, brancos, ricos, heterossexuais e cristãos, ou seja, figuras de poder comumente associadas ao espaço público e às esferas de tomada de decisão.

Mais recentemente, contudo, a partir dos estudos de figuras como Fernand Braudel, Jacques Le Goff, Georges Duby, Carlo Ginzburg e Emmanuel Le Roy Ladurie, entre outros, surge outra forma de pensar a historiografia. Para a Nova História, não é mais o Estado, tampouco o homem de Estado, o principal motor dos acontecimentos. É o homem comum, como demonstra Jim Sharpe em seu famoso ensaio "A história vista de baixo":

> Como abordagem, a história vista de baixo preenche comprovadamente duas funções importantes. A primeira é servir como um corretivo à história da elite, para mostrar que a batalha de Waterloo envolveu tanto o soldado Wheeler, quanto o Duque de Wellington (...) A segunda é que, oferecendo esta abordagem alternativa, a história vista de baixo abre a possibilidade de uma síntese mais rica da compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais de história. (BURKE, 1992, p. 53-54)

Assim, o herói de Hegel, homem de Estado e motor da história, é dessacralizado e perde seu protagonismo. As consequências desse deslocamento, de alguma forma, reverberam em outras áreas da cultura e das formulações discursivas. Isso porque, ao mudar os modos de pensar e os modos de representar as organizações humanas no passado, mudam-se, também, os modos de pensá-las e de representá-las no presente. O resultado é a desconstrução de figuras que antes haviam sido elevadas, monumentalizadas e mitificadas. Essas figuras, pouco a pouco, deixam de ocupar um lugar central no universo das representações. Afinal, o plano extra-humano em que habitavam os grandes homens e os grandes heróis da humanidade começa a ser contaminado por aspectos de uma condição eminentemente humana. Sua existência (ou a representação dela) já não pode permanecer alheia a atos e a gestos banais; a "sujeira" da vida cotidiana.

Ao contrário do que possa parecer, contudo, esse processo não acontece de maneira estanque ou circunscrita ao campo da História. Pelo contrário, diariamente, os heróis são construídos e são derrubados; assim como as estátuas dos grandes líderes, que caem junto com os governos, os grandes heróis da cultura continuam a aparecer e a desaparecer no grande mar de trivialidades do mundo pós-moderno. Sua existência é, cada vez mais, confrontada com os dilemas da vida cotidiana, produzindo uma síntese mais complexa dos modos de fazer e dos modos de pensar as realidades humanas.

É, enfim, a partir desse contexto que começa nossa discussão. Levando em conta o fato de que o fenômeno dos super-heróis das histórias em quadrinhos ganha força assombrosa no decorrer das últimas décadas, buscamos pensar de que maneira são construídas suas narrativas, que lugares estas ocupam nas sociedades nacionais e o que as torna, afinal de contas, representantes maiores das narrativas monumentalizadoras no contemporâneo. Afinal,

parece haver um movimento de remitificação do indivíduo que encontra forte respaldo nessas narrativas. Prova de que o movimento hegeliano não está morto, ainda que venha sendo, aos poucos, derrubado do lugar privilegiado que ocupava. Essa derrubada, contudo, não significa o fim da existência. Como explica Jim Sharpe, a dimensão monumental e a dimensão cotidiana coexistem. Entender esses dois movimentos é entender que as elaborações humanas são um pouco mais complexas do que parecem. Por isso, é fundamental que, junto à construção dos monumentos, pensemos também as narrativas cotidianas, que enfocam mais diretamente as pequenas questões do dia-a-dia. Essas tão facilmente esquecidas e que, paradoxalmente, têm um papel fundamental no movimento da história.

É pensando nisso que propomos uma análise comparativa entre os quadrinhos do Superman e o romance *Kryptonita*, do argentino Leonardo Oyola. Nosso propósito é demonstrar de que maneira o super-herói das histórias em quadrinhos pode ser fabricado a partir das necessidades e das características de uma época, bem como de que maneira pode ser desconstruído e humanizado conforme as demandas de outro contexto social. Afinal, como vimos, a ascensão e a queda das grandes narrativas são dois importantes movimentos que se articulam nos processos de representação. Entender as particularidades desse diálogo contrastivo é o esforço que empreendemos nas páginas a seguir.

Superman, o herói monumento

Esta é a capa da HQ *Superman 53* (volume 2), edição de março de 1991.

Figura 1 – capa da HQ *Superman (volume 2)* n. 53



Fonte: DC Database

No centro, ocupando grande parte do espaço da capa, está aquele que talvez seja a figura do super-herói por excelência. Ao fundo, a bandeira estadunidense tremula, invocando tanto um sentimento de patriotismo quanto outros sentidos de afiliação e de fidelidade a uma comunidade imaginada presentes também no gesto de prestar continência. Como uma espécie de primeiro cidadão, o personagem aparece rendendo homenagem a idéias caras a um projeto de nação e,

para explicitar este gesto, as palavras "verdade", "justiça" e "american way" se sobrepõem às listras da bandeira. Outro aspecto que demanda atenção diz respeito às letras, que aparecem excessivamente destacadas, escritas em caixa alta e em duas fontes tipográficas distintas (uma serifada e outra sem serifa). Essa descrição breve e direta serve para salientar o já tão evidente simbolismo da ilustração. Inclusive, não seria excessivo dizer que poucas capas resumem tão bem o espírito do personagem quanto essa. Variando levemente a depender da época, do artista ou da trama específica, duas características do herói americano sempre se mantêm em discussão: 1. A estreita relação com a verdade, com a justiça e com a pátria enquanto valores centrais; 2. A ainda mais estreita relação que estabelece com os discursos de poder dos países do Norte global. É o que demonstra, igualmente, a capa da edição número 14, de 1948.

Figura 2 – capa da HQ *Superman* número 14



Fonte: DC Database

Quase cinco décadas separam essas duas capas. Os fãs do Superman diriam que a primeira é fruto de um contexto no qual impera o esforço do pós-guerra, quando os EUA ainda investiam na propaganda antinazista, e que a segunda seria fruto de outro momento, no qual desponta o esforço publicitário para motivar o país durante a guerra do Golfo. Por isso, não deveriam ser levadas em conta como parte integrante do acervo canônico do personagem. A questão, no entanto, é justamente essa: o Superman é um herói profundamente vinculado aos discursos de poder e exerce função importante na manutenção da *pietas*[1] estadunidense; é o guardião do conjunto de valores e de práticas que sempre nortearam a identidade nacional do povo norte-americano. Não por acaso será mobilizado nos esforços de guerra juntamente com a bandeira e, às vezes, com a águia americana. É o herói no sentido hegeliano, o grande sujeito que, tal como um profeta, guia o povo e "empurra a história para diante" (HEGEL, 2004, p. 36).

Por conta dessa carga de simbolismo associado à nacionalidade, como uma espécie de grande herói do Estado nacional, carrega em si marcas importantes da identidade cultural "norte-americana" mais estereotípica. Apesar de, efetivamente, ser um alienígena – coisa que, vale lembrar, confere-lhe certa universalidade e supremacia diante dos meros seres humanos –,

1 Uma das virtudes de significativa importância na Roma Antiga, a *pietas* diz respeito ao dever do cidadão romano em relação à pátria, à família e à religião. Eneias, o herói de Virgílio, encarna esta virtude de maneira bastante representativa quando foge de Tróia levando consigo alguns refugiados do combate, o pai, as estátuas dos deuses.

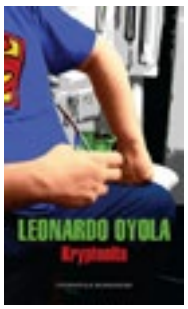
é, paradoxalmente, nativo do Kansas, território no centro-sul do país, conhecido pela estreita relação com a ala mais patriota e caricata do partido republicano. Cresce em uma família adotiva, da classe média tradicional desse país profundo: o pai é um pequeno fazendeiro, a mãe, uma dona de casa. São todos brancos, conservadores e ótimos candidatos ao papel principal em um comercial de margarina. Trata-se de um núcleo familiar padrão que, na narrativa, projeta simbolicamente o traço "família" da *pietas* de que falamos anteriormente. A pátria, como vimos, fica por conta da estreita relação com os valores nacionais, da criação imersa em um universo conservador e da roupa extravagante com as cores dos Estados Unidos. A religião, por sua vez, também terá lugar na construção do Superman: filho adotivo, bondoso e contido, carrega nas costas o peso dos pecados de toda a humanidade; uma espécie de Jesus Cristo do capitalismo moderno. É o escolhido para guiar o homem comum em direção a uma vida melhor.

Como diria Hegel, suas ações individuais contêm a vontade essencial do Espírito do Mundo. Assim, ele deve ser chamado de "herói" na medida em que não tira "seu objetivo e sua vocação do rumo calmo e regular das coisas, sancionado pela ordem existente, mas de uma fonte secreta cujo conteúdo ainda está oculto e ainda não veio à luz." (HEGEL, 2004, p. 79). Dotado de um tipo excepcional de alicerce moral, move a humanidade em direção ao inevitável progresso, numa concepção evolutiva de história que, em alguma medida, cria a expectativa de que o homem caminhe sempre em direção a um momento mais elevado, superior. Não é por acaso, portanto, que o filho de Krypton também é conhecido pelo epíteto "homem do amanhã".
Esse processo, no qual o herói é atravessado pela ideia hegeliana de grandiosidade, construído a partir de sua relação com a grande história, com o Estado e, consequentemente, com os discursos mais conectados aos núcleos de poder, é bastante comum. Ocorre nas mais diversas sociedades do mundo ocidental. A nós, cabe descrevê-lo e, por isso, é preciso que destaquemos os significantes que nele predominam. Por isso, para o propósito desta pesquisa, vamos sublinhar a heroicização, de modo a confrontá-lo diretamente com o seu contrário, a humanização, conforme veremos na seção a seguir.

Kryptonita e a deseroização

Em oposição às capas das aventuras do Superman que vimos na seção anterior está a de *Kryptonita*, romance publicado em 2011 pelo argentino Leonardo Oyola:

Figura 3 – capa do romance *Kryptonita*, de Leonardo Oyola



Fonte: Kryptonita

Mesmo à primeira vista, chamam atenção as significativas diferenças em relação às tradicionais capas das HQs do homem de aço. Não há bandeira, gesto patriótico ou homem voador. Pelo contrário, o homem está sentado, com os pés bem firmes no chão. Tem nas mãos um copo contendo erva-mate, conteúdo ambiguamente associado ao Superman e aos hábitos da região do Rio da prata pelo característico canudo de aço. As letras são simples e discretas, com destaque não para o nome do herói, mas para sua fraqueza. Trata-se, enfim, de uma versão tão sutil do Superman que, não fosse o "S" proeminente na camisa, jamais saberíamos que se trata do mesmo personagem. Disso ficam evidentes duas coisas: 1. O que está em jogo não é a grande identidade nacional, marcada por símbolos maiores do poderio Estatal, como a bandeira e o gesto militar, mas a pequena identidade local, marcada pelos objetos comuns e pelas práticas do cotidiano; 2. Essa não é uma narrativa sobre os grandes feitos do super-homem, mas sobre suas fragilidades.

Em *Kryptonita*, acompanhamos a história de Nafta Súper, cuja semelhança com o Superman das histórias em quadrinhos surge em diferentes indícios, os quais são pouco categóricos para afirmar a identificação de modo cabal. Isso porque, a proposta da narrativa é deslocar o herói de sua posição sacralizada e situá-lo em outra, mais real, mais verossínil, mais concreta. Para isso, aplicam-se, principalmente, dois procedimentos. Primeiramente, desloca-se a narrativa no espaço, uma vez que se exploram alguns episódios na vida de um Superman cuja história não começa no sudoeste do Kansas, mas na periferia da Grande Buenos Aires. Num segundo movimento, desloca-se o herói em sua relação com o Estado, já que não se pensa o Superman como o sujeito da história (tal como o veria Hegel), mas como um homem comum, cuja ação tem efeitos mais locais, afetando os vizinhos de bairro e os amigos mais próximos.

É notável como esses pequenos – mas importantes – deslocamentos transformam muito do que se poderia imaginar a respeito do Superman. Afinal, o personagem agora encontrado e criado como Nafta Súper é um jovem periférico, morador de uma das áreas mais perigosas Região Metropolitana da capital argentina e cresce estigmatizado, assumindo uma condição de marginal, desajustado e criminoso. Dessa forma, usa seus poderes, junto aos outros membros do bando, para conseguir algum dinheiro, para fugir da polícia e para se proteger dos ataques de grupos rivais. A partir desses dados, o que se pode argumentar é que sua identidade não está

vinculada aos ideais que atravessam a construção de um projeto de nação, mas sim àqueles que norteiam a vida de alguns bairros periféricos. Algo que ele mesmo sugere ao escrever que "Tatuajes, lealtad, orgullo humilde/ Es lo único que tengo para mostrar" (OYOLA, 2016, p. 91).

Trata-se, afinal, de um modo mais descentralizado de encarar a realidade, que tira o herói do seu lugar tradicional de monumento e, cada vez mais, aproxima-o das complexidades de um mundo plural, multifacetado e atravessado por desequilíbrios de poder. Argumento esse que pode ser bem ilustrado pela imagem do rizoma, como proposto por Deleuze e Guattari em *Mil platôs*, já que, ao falarmos de Nafta Súper - e necessariamente também de Superman -, falamos em um sujeito que representa um deslocamento em relação ao centro do poder, esse que agora parece não ter qualquer centro senão, como veremos, o do movimento constante, como um platô que está "sempre no meio, nem início nem fim" (DELEUZE E GUATARRI, 2004, p. 32).

Assim, a narrativa de Oyola, um sujeito da periferia do mundo, encontra um modo de representar que parte não apenas da deseroização do símbolo máximo do poderio estadunidense, mas também de uma perspectiva outra de sujeito, muito mais próxima daquela concebida pelos estudos da Nova História. Algo possível porque, como explica Hugo Achúgar em *La biblioteca em ruínas*, "las voces silenciadas por el sujeto central tienen otra historia para contar, una historia diferente y opuesta a la oficial del imperio y de los centros metropolitanos" (ACHÚGAR, 1994, p. 42). Uma história, afinal de contas, que pertence aos de baixo e que, como eles, é cheia de feitos tão extraordinariamente comuns quanto a vida é capaz de alcançar.

Considerações finais

Como vimos ao longo deste breve texto, a construção de monumentos é um processo antigo, que se reinventa das mais variadas maneiras ao longo da história. Compreender como se dão seus caminhos é importante para estejamos conscientes dos processos culturais que, em maior ou menor grau, determinam as relações entre os diferentes agentes sociais. Como explica Stuart Hall:

> "A abordagem discursiva se concentra mais nos efeitos e consequências da representação – isto é, sua 'política'. Examina não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados." (HALL, 2016 , p.27).

Assim, fica evidente que, através da representação, é possível controlar o imaginário de uma sociedade de modo a privilegiar determinados grupos de poder. Nesse contexto, narrativas como *Kryptonita* surgem para demonstrar como é possível encontrar alternativas a esses modos de representar. Ao adotar procedimentos que subvertem a construção do monumento, o resultado é uma importante abertura para valores e imaginários outros, que não apenas revelam as fraquezas da narrativa tradicional de super-herói, como também demonstram caminhos para o fortalecimento dos discursos e das práticas dos grupos subalternizados ou marginalizados das sociedades do contemporâneo. Caminhar por procedimentos é, portanto, fundamental para que se possa ir além do lugar-comum e, quem sabe, começar a construir imaginários mais amplos, mais complexos e mais inclusivos no futuro.

Referências

ACHUGAR, Hugo. *La biblioteca em ruinas: reflexiones culturales desde la periferia.* Montevideo: Trilce, 2007.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

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

BURKE, Peter. (org) *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CAMPBELL, J. O mito e o mundo moderno. In: CAMPBELL, J. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990. p. 3-38.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cinstrão e Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença*. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

DC DATABASE. Página inicial. Disponível em: https://dc.fandom.com/wiki/DC_Comics_Database. Acesso em: 20 nov. 2020.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gayatri. *Selected Subaltern Studies*. Delhi: Oxford University Press, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tradução Tomaz Tadeu da

Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. Cultura e Representação. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história.* Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.

LE GOFF, Jacques. A história nova. In: LE GOFF, Jacques (org.) *A história nova*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 26-54.

MIGNOLO, Walter. *Local histories/Global designs*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Escala, 2007.

OYOLA, Leonardo. *Kryptonita*. 6ª ed. Buenos Aires: Random House, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

STRACZYNSKI, J. M.; DAVIS, S.; HOPE, S.; CIARDO, B. *Superman: terra um*. Trad. Rodrigo Oliveira e Paulo França. São Paulo: Panini Books, 2012.

GABRIELE D'ANNUNZIO E FRANCESCO PAOLO MICHETTI: DIÁLOGOS ECFRÁSTICOS

Júlia Ferreira Lobão Diniz (CAPES)

Orientador: Fabiano Dalla Bona

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Antes do debute de *Il Piacere* (1889) e de abraçar por completo o mito de esteta decadentista, Gabriele D'Annunzio (1863-1938) publicou uma trilogia de livros de contos baseada em sua terra natal: *Terra Vergine* (1882), *Il libro delle vergini* (1884) e *San Pantaleone* (1886). Quando em 1902, para o volume intitulado *Novelle della Pescara*, o autor selecionou e editou alguns desses contos, anunciando que a obra carregava um pouco da areia dos Abruzos, D'Annunzio prometeu o impossível: a trilogia feita na década de 1880 deveria representar a mais pura observação direta, técnica extraída tanto do verismo italiano quanto do naturalismo francês.

Entretanto ao vislumbrarmos toda a trajetória dannunziana, fica claro que a intenção de finalmente dar voz a campesinos e pescadores funciona como mero recurso de autopromoção, já que o autor jamais esteve envolvido com qualquer movimento de engajamento social. Grande parte dos contos que compõem o *Novelle della Pescara*, inicialmente apresentados no formato de crônicas jornalísticas[1], tenta ludibriar o público com contos batizadas como *favole mondane* (fábulas mundanas) que se baseiam em histórias de homens violentos e passionais, extraídas diretamente das *histórias do povo*. A obra torna-se uma espécie de livro de reminiscências da juventude de D'Annunzio que, à época de publicação das *Novelas da Pescara*, já se havia consolidado na sociedade italiana como uma figura pública e prestigiada. Esse compilado de estórias protagonizadas por figuras religiosas, pescadores, aldeões e empregadas dão protagonismo a figuras frequentemente esquecidas, personagens simplórios que, segundo Polinésio:

1 Crônicas apresentadas a jornais como *Il Fanfulla* (1870 – 1899), *Capitan Fracassa* (1880 –1890), *Cronaca Bizantina* (1881 – 1886) e *La Tribuna* (1883 – 1916).

> Empregam seu dialeto em frases curtas e pouco significativas, que em nada concorrem para enriquecer a narração. O grande desnível entre os dois planos de um lado opera como elemento diferenciador entre a categoria social do narrador e dos personagens, e de outro provoca o rebaixamento destes, reduzidos a seres que se expressam mal, de forma rudimentar e sem profundidade. (POLINÉSIO, 1994, p. 216-217)

A falta de profundidade dos protagonistas abrange desde as situações extremas em que são inseridos até a própria questão linguística, evidenciando que o autor, na tentativa exagerada de demonstrar a aspereza da região campesina, extrapola na descrição de situações tão extremas que chegam aos abismos do horror. Não demora muito para que toda a herança crítica acerca dos estudos dannunzianos compreenda que as estórias do povoado de Pescara funcionam como um laboratório de escrita para D'Annunzio, que o impelem a descrever este ou aquele personagem, buscando mimetizar e antropofagizar o estilo de Giovanni Verga. Esses exercícios de mimetização posteriormente seriam realizados com obras de Dante Alighieri, Baudelaire, Nietzsche, Dostoiévski, Tolstói e tantos outros: mais que incorporar os estilos individuais, D'Annunzio buscava superar os seus criadores já que o autor sempre esteve comprometido com a sua própria produção, em busca de notoriedade.

Entretanto, essa falsa adesão seja ao verismo seja ao naturalismo francês, cai definitivamente por terra ao observarmos a relação do dândi com um de seus principais mentores, o pintor naturalista Francesco Michetti. Pintor e escritor vagavam por horas durantes caminhadas pelas praias de Francavilla[2] (Michetti com uma câmera fotográfica e D'Annunzio com um de seus famosos *taccuini)*[3] buscando capturar reproduções da realidade, *documenti dal vero*, para suas correspondentes obras. Michetti é tão fundamental para sua fase verista que D'Annunzio, antes da publicação de *Terra Vergine,* escreve a seu amigo:

> Ciccillo,[4] não poderia me ajudar com o seu lápis? Você deveria fazer alguns estudozinhos, como somente você sabe fazer, sobre as minhas figurinhas; e publicaremos o volume pelo Treves, o qual teria a propriedade literária, intitulando: Figurinhas abrucesas/ estudos de F.P. Michetti e G. d'Annunzio. O que diz?[5] (ANDREOLI, 2006, p. 839)

2 O Convento, apelido atribuído por D'Annunzio para referir-se à morada de Michetti em Francavilla, foi, inclusive, o pano de fundo de parte das produções mais celebradas do autor: O prazer (1889), L'Innocente (1892) e O triunfo da morte (1894).

3 Os famosos cadernos de anotação de D'Annunzio, inseparáveis e indispensáveis para a criação de suas obras: neles eram anotadas ideias e referências de diversos âmbitos da representação artística que pudessem ser posteriormente utilizadas em suas obras.

4 Diminutivo de 'Francesco'; por tratar-se de nome próprio, optei pela não tradução do termo.

5 Ciccillo non potrebbe aiutarmi con la sua matita? Dovrebbe fare degli studietti, come li sa fare soltanto lui, sulle mie figurine; e pubblicheremo il volume dal Treves, il quale prenderebbe la proprietà letteraria, intitolandolo: Figurine abruzzesi/ studii di F.P. Michettti e G. d'Annunzio. Che ne dici? (Tradução do autor)

Na carta de 11 de janeiro de 1881, D'Annunzio convida Michetti a uma publicação conjunta. Antes de se intitular *Terra Vergine*, o primeiro livro de contos dannunzianos receberia o nome de *Figurine Abruzzese* já que a maioria dos contos ali contidos eram representações de personagens de sua terra natal, a região dos Abruzos. O autor insistia nesse ponto pois, para ele, as *figurinhas abrucesas* teriam um caráter descritivo, pictórico, que dificilmente se desenvolveriam bem sem o auxílio visual. A visualidade ficaria por conta de Michetti, entretanto, o projeto jamais foi posto em execução e, no ano seguinte, a Editora Treves publicaria o livro sem as ilustrações. A ausência de ilustrações causa um efeito curioso, já que quase todos os personagens que nomeiam as novelas são descritos com uma minúcia acurada, como se fossem mesmo servir para estudos de desenho: o resultado dessa ausência é que os protagonistas pairam na imaginação do leitor incompletos, sem visualidade.

A parceria entre Michetti e D'Annunzio não se encerrou na tentativa de publicação de um *Terra Vergine* ilustrado. *São Pantaleão*, publicado 4 anos após o primeiro convite de D'Annunzio, não nos fornece uma colaboração direta, entretanto, para os que leem alguns desses contos não resta dúvidas de que D'Annunzio precisou dos retratos naturalistas de Michetti para percorrer o seu próprio caminho: "O verismo do São Pantaleão sofre portanto, como é natural, com um narrador incompleto e prevalece nos contos mais próximos aos quadros de Michetti: *Os Idólatras* e *O herói*, por exemplo, são sobrepostos à pintura do *Voto*, das quais parecem um *tableau vivant*. (ANDREOLI, 2006, p. XXXI)[6]

É a partir dessa aproximação apontada por Andreolli entre os contos *Os idólatras* e *O herói* e o quadro de Francesco Michetti *Il voto* que pretendo estabelecer aproximações entre texto e imagem. *Os idólatras* apresenta a história de uma guerra santa entre povoados opostos: mascalicesianos, protegidos pelo padroeiro São Pantaleão, e radusanos[7], protegidos por São Gonçalo. A narrativa se desenvolve descrevendo todos os esforços das aldeias inimigas para vencer o conflito que culminaria na homenagem ao respectivo santo padroeiro da aldeia vencedora. Ao final, mascalicesianos são derrotados e o busto de São Pantaleão é jogado por terra para que, em seu lugar, erigissem a estátua de São Gonçalo.

O herói dá continuidade ao conto d'*Os idólatras* e descreve o processo de substituição da estátua de São Pantaleão. Oito homens são chamados para a tarefa e durante o processo de colocação da estátua, parte dos homens perde o equilíbrio e deixa cair a estátua sobre a

6 Il verismo del San Pantaleone risente perciò, com'è naturale, del narratore dimidiato e prevale nelle novelle più vicine ai quadri di Michetti: gli Idolatri e L'Eroe, per esempio sovrapponibili alla pittura del *Voto* di cui sembrano il *tableau vivant*

7 Mascálico e Radusa não correspondem a regiões existentes nos Abruzos; especula-se que Mascálico seja uma sugestão onomástica da Região de Miglianico, onde se comemora verdadeiramente a festa de São Pantaleão.

mão direita de Ummàlido; este último é levado para casa para recuperar-se do ferimento que praticamente dilacerou sua mão. Por fim, em um momento de êxtase religioso, o herói invade a igreja e decepa sua própria mão oferecendo-a ao Santo e depositando-a na bacia de ofertas que ficava ao pé do altar. Ambos os contos são extremamente figurativos e permitem desenvolver uma visualização bastante detalhada.

É impossível não associar as narrativas d'*Os idólatras* e *O herói* à pintura realista de *Il voto,* executada entre os anos de 1881 e 1883 e que hoje permanece na *Galeria Nazionale d'Arte Moderna* (GNAM), em Roma. A esse propósito, convém relembrar as palavras do poliédrico D'Annunzio que, em uma de suas atuações como crítico de arte, publica uma coluna jornalística na edição de 14 de janeiro de 1883 do jornal *Fanfulla della Domenica*, desenvolvendo um enredo literário para a obra de Michetti, oferecendo uma écfrase digna da cultura greco-romana: uma espécie de legenda que opera como continuação da obra visiva:

> A impressão ocorre em Miglianico, na festa de São Pantaleão, no calor sufocante do verão, dentro da igreja, entre o odor bestial que exalava daquelas pilhas de corpos humanos amontoados na meia sombra. Era uma massa, um rebanho enorme de homens, de mulheres, de crianças, entrada à força para ver o santo, para pedir ao grande santo de prata, para assistir ao martírio dos devotos. [...] E lá, em meio ao sulco humano, entre paredes humanas, três quatro cinco fanáticos avançavam se arrastando, com o ventre por terra, com a língua sobre a poeira dos tijolos, com as pontas dos pés rígidas a sustentar o corpo. Avançavam assim, como répteis. Uma superstição sombria os cegava. (D'ANNUNZIO, 1996, p. 94-95)[8]

De fato, operam naquela pintura todos os elementos elencados por D'Annunzio: o calor simulado por cores quentes, amareladas; as pinceladas acinzentadas que simulam a fumaça do incenso do turíbulo e das velas; homens e mulheres ao chão, bem rígidos, arrastando-se como lagartos e com as faces voltadas para a terra como quem lambe o solo; um grande São Pantaleão de prata, seu busto, abraçado por um fanático; por fim, uma profusão de rostos, de inúmeras expressões que formam uma parede humana, em várias camadas, confundindo-se, mais ao fundo, com o próprio cenário. A pintura de Michetti parece tão viva quanto é a própria narrativa de D'Annunzio; combinam-se e complementam-se. Porém, embora a pintura sirva de ponte para o texto e vice-versa, D'Annunzio vai mais além com a narrativa baseada no quadro de Michetti; transforma a cena estática naquilo que Andreoli (2006) afortunadamente chamou de *tableau vivant*:

8 *L'impressione fu a Miglianico, alla festa di San Pantaleone, nella calura soffocante dell'estate, dentro la chiesa, tra il lezzo bestiale che esalava da quei mucchi di corpi umani accalcati nella mezza ombra. Era una greggia, una mandra enorme d'uomini, di femmine, di fanciulli, entrata a forza, per vedere il santo, per pregare il gran santo d'argento, per assistere al martirio dei devoti. […] E là, in mezzo ad un solco umano, fra pareti umane, tre quattro cinque forsennati s'avanzavano strisciando, con il ventre per terra, con la lingua su la polvere dei mattoni, con le punte dei piedi rigide a sostenere il corpo. Si avanzavano così, come rettili. Una superstizione cupa li acciecava.*

> A aparição da relíquia provocou uma comoção confortadora na multidão. Escorriam lágrimas nos olhos de todos; através do véu lúcido das lágrimas os olhos viam um milagroso fulgor celeste emanar dos três dedos alçados em posição de benção. A imagem do braço parecia maior agora no ar iluminado; os raios crepusculares produziam reflexos variadíssimos nas pedras preciosas, o bálsamo do incenso espalhava-se rapidamente entre as narinas devotas. (D'ANNUNZIO, 2006, p. 125)[9]

A relíquia mencionada, a cabeça de São Pantaleão, não por acaso aparece envolta à muita fumaça, quase a ponto de ser confundida com a profusão de fiéis. Em Michetti, as cores e efeitos que simulam o ofuscamento causado pelos incensos se repetem em alguns momentos da narrativa de Os Idólatras, ratificando a atmosfera eclesiástica: "[...] o agradável aroma do incenso se esvanecia no frio noturno da casa de Deus" (p. 133)[10]; "[...] o leve odor do incenso vagava sobre o conflito" (p. 134)[11]. Sempre com Michetti, é possível contemplar a imagem de um fiel que se abraça à cabeça dourada de São Pantaleão que é ornamentada com um grande círculo que simula uma auréola similar àquelas tão frequentemente representadas nas iconografias bizantinas; às costas do busto, 6 grandes círios sustentados por ricos suportes e, à frente dele, uma bandeja dourada plena de oferendas à sua frente. Em D'Annunzio, essa composição não se desprende da composição de Michetti e apresenta poucas variações em relação à sua fonte de inspiração:

> Uma tropa de fanáticos, conduzido por Giacobbe, penetrou na capela maior, forçou as grades de bronze, chegou ao subterrâneo onde o busto do Santo estava guardado. Três candeeiros, alimentados de azeite, ardiam docemente no ar úmido do sacrário; atrás de um cristal, o ídolo cristão cintilava com a cabeça branca em meio a um grande disco solar, e as paredes desapareciam debaixo da riqueza dos donativos. (D'ANNUNZIO, 2006, p. 130)[12]

Em *O Herói*, conto complementar àquele d'*Os Idólatras*, embora a narrativa se refira a um outro santo – São Gonçalo, o padroeiro dos radusanos, vencedores da guerra santa – a mesma imagem se repete de forma a confirmar a inspiração de D'Annunzio na pintura de Franscesco Michetti: "Na igreja a multidão aglomerada cantava quase em coro, ao som de instrumentos, em intervalos regulares. Um calor intenso emanava dos corpos humanos e dos círios acesos. A

9 L'apparizione della reliquia eccitò un delirio di tenerezza nella moltitudine. Scorrevano lagrime da tutti gli occhi; e a traverso il velo lucido delle lagrime gli occhi vedevano un miracoloso fulgore celeste emanare dalle tre dita in alto attegiate a benedire. La figura del braccio pareva ora più grande nell'aria accesa; i raggi crepuscolari suscitavano barbagli variissimi nelle pietre preziose; il balsamo dell'incenso si spargeva rapidamente per le nari devote.

10 Il cordiale aroma dell'incenso vaniva nel gelo noturno della casa di Dio.

11 E il mite odore dell'incenso vagava sul conflitto.

12 Un manipolo di fanatici, condotto da Giacobbe, penetrò nela capella maggiore, forzò le grate di bronzo, giunse nel sotterraneo, dove il busto del Santo si custodiva. Tre lampade, alimentate d'olio d'oliva, ardevano dolcemente nell'aria umida del sacrário; dietro um cristallo, l'idolo Cristiano scintillava con la testa bianca in mezzo a un gran disco solare; e le pareti sparivano sotto la riccheza dei doni.

cabeça prateada de São Gonçalo cintilava ao alto como um farol". (D'ANNUNZIO, 2006, p. 140)[13]

Essa relação que reflete o impulso de explicar com palavras aquilo que é visível, remete à noção de iconotexto que, segundo Louvel (2006, p. 218) consiste na "[...] presença de uma imagem visual convocada pelo texto escrito e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo" . A correlação entre texto e imagem delineia perfeitamente os diálogos entre as obras de D'Annunzio e Michetti, já que os contos pescareses não buscam somente ilustrar uma imagem. Ainda nesses termos, Pulvirenti aponta para o conceito de écfrase que, segundo o autor, pluridimensiona a produção de sentido:

> Da referência específica à descrição de imagem ou de obras de arte ao mais vasto significado, implícito na etimologia, do revelar, mostrar; manifestar a dimensão do invisível do qual emerge toda imagem, seja a de natureza visível ou verbal, e que nela continua a operar nas valências simbólicas, mnésicas, arquetípicas, antropológicas que o jogo dos sinais ativa e potencializa, em uma pluridimensionalidade do movimento de produção do sentido. (PULVIRENTI, 2007, p. 89)[14]

A écfrase, termo polissêmico dada a sua vasta utilização dada a sua longínqua idade de criação, é o termo ideal para a leitura entre o diálogo estabelecido entre as artes-irmãs de D'Annunzio e Michetti. Afirmar que os contos dannunzianos se baseiam na descrição de uma pintura de Francesco Michetti não daria conta da complexidade da relação que se estabelece entre a cena narrativa e a pictural já que, conforme afirma Pulvirenti, ambas as artes se encarregam de manifestar o *invisível do qual emerge toda imagem*.

Além disso, ao pensar na produção dos contos pescareses, é o próprio D'Annunzio quem, através do pedido de co-parceria direcionado a Michetti na primeira edição de *Novelle della Pescara*, aponta a insuficiência de alguns de seus contos, caso esses fossem publicados sem nenhum auxilio visual. A literatura, graças à sua constante possibilidade de movimento e ação, pode avançar alguns passos em relação à pintura: diferente da visualidade paralisada oferecida por Michetti, D'Annunzio pôde ir mais além, para além daquele segundo imortalizado na pintura: avançou adiante, ao conflito armado de duas aldeias inimigas à procissão de fieis obcecados a ponto de ofertarem partes do seu próprio corpo às figuras sacras, descrevendo não somente um momento, mas todo um compêndio de costumes e crenças de um povo.

13 Nella chiesa la moltitudine agglomerata cantava quase in coro, al suono degli stromenti, per intervalli misurati. Un calore intenso emanava dai corpi umani e dai ceri accesi. La testa argenteadi San Gonselvo scintillava dall'alto come um faro.

14 Dallo specifico riferimento alla descrizione di immagine o di opera d'arte, al più vasto significato, implicito nell'etimo, del palesare, mostrare: rendere manifesta la dimensione dell'invisibile da cui emerge ciascuna immagine, sia essa di natura visiva o verbale, e che in essa continua a operare nelle valenze simboliche, mnestiche, archetipiche, antropologiche che il gioco dei segni attiva e potenzia, in una pluridimensionalità del movimento di produzione del senso.

Referências

D'ANNUNZIO, Gabriele. *As novelas de Pescara*. Tradução: Eugênio Vinci de Moraes. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2007.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Tutte le novelle*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Scritti Giornalistici 1882-1888*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. Tradução: Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. *In*: ARBEX, Marcia. *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p. 191–220.

POLINESIO, Julia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.

PULVIRENTI, Grazia. Ekphrasis dell'invisibile. *In*: PULVIRENTI, Grazia. *L'immagine rubata*: seduzioni e astuzie dell'ékphrasis. Milano: Bruno Mondadori, 2007. p. 88-103.

SECONDO, Antonio. *Il Voto:* truce intensità di un rito. Disponível em: https://www.goticoabruzzese.it/il-voto-michetti/. Acesso em: 30 jun. 2020.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

O PAPEL DA FOTOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO PARISIENSE EM *NADJA*, DE ANDRÉ BRETON

Larissa Soares Mendes (CAPES)

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Ielpo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este texto é um recorte de minha pesquisa do Mestrado, que busca investigar o processo de construção de novas possibilidades de si através da dinâmica dos encontros dramatizados em *Nadja*, de André Breton. Trata-se de uma obra-chave do movimento surrealista, cuja primeira edição foi lançada em 1928 e, a segunda, em 1964.

Tendo como pressuposto teórico de partida as reflexões conceituais sobre a subjetividade poética desenvolvida por Michel Collot (1997, 2004) e o que este chamou de o "Outro fora de si", busco tensionar os diálogos teóricos sobre o surrealismo e os processos de despersonalização e reconstrução do sujeito que o narrador bretoniano procura encenar na obra — na qual a deambulação no espaço urbano ocuparia um espaço capital.

Durante minhas análises, entendi ser crucial pensar o papel da fotografia na própria narrativa, sugerindo ser aquela um operador importante na constituição dos processos indicados, ajudando a construir o que Michel Murat (2013) chamou de cartografia subjetiva e surrealista de Paris — cidade que é centro tanto do movimento surrealista quanto da própria narrativa.

Tendo isso em vista, neste trabalho, meu foco será dado à fotografia, passando por uma breve exposição de pressupostos do movimento surrealista, a importância da deambulação no espaço urbano para o surrealismo e a construção de *Nadja* e alguns conceitos do ato fotográfico segundo Roland Barthes (1980). A ideia é mostrar como o tensionamento das imagens com a narrativa ajudaria a criar e dar a ver essa Paris particular que André Breton constrói na obra cujo ponto de partida é a busca por si mesmo — afinal, *Nadja* começa com uma pergunta-gatilho, *Qui suis-je?* Quem eu sou?

No *Manifesto do surrealismo* (1924), obra que lança oficialmente o movimento, André Breton o inscreve numa oposição radical ao racionalismo ocidental, que fez, "sob pretexto de

progresso"[1] (2017 [1924], p. 20, tradução nossa) banir de toda a busca pela verdade aquilo que não estava de acordo com as normas. Ele afirma que, à experiência, foram dados limites; e ela estaria presa numa caixa de onde seria cada vez mais difícil de sair. O surrealismo seria, então, uma ode à imaginação; uma forma de permitir que esse aspecto da vida humana retomasse os seus direitos num mundo dominado pelo "reino da lógica"[2] (BRETON, 2017 [1924], p. 19, tradução nossa).

Nadja seria um dos resultados da aplicação do surrealismo à ação: segundo Michel Murat (2013), o livro seria a síntese do que propõe o surrealismo enquanto maneira de viver, ligado à liberdade de imaginação, ao desejo de experimentação e à procura despretensiosa. Nesse contexto, o autor afirma que todas as obras-chave do surrealismo teriam em comum a questão de identidade do sujeito e do encontro com o outro — formas de possibilitar essa ação. Em *Nadja*, de fato, tais aspectos são cruciais. A obra inicia-se, como vimos, com a pergunta, *Qui suis-je?*. Essa busca por si que seria própria a Breton, mas que não lhe fora dada, a busca por sua diferenciação, desdobra-se em perguntas e reflexões, deambulações sem rumo na cidade de Paris e diversos encontros — sendo, o mais significativo, aquele com Nadja, aquela de "olhos de avenca" (BRETON, 2018 [1928], p. 130, tradução nossa).[3]

Apesar de Breton, autor que é também narrador, sugerir, logo nas primeiras páginas, que contará aquilo que lhe vem sem esforço à memória, "sem ordem preestabelecida e de acordo com o capricho da hora que trouxer à tona o que vier à tona" (BRETON, 2018 [1928], p. 23-24, tradução nossa)[4] a obra apresenta uma clara tentativa de organização, com três partes distintas. Um preâmbulo à aparição de Nadja, a mulher conhecida por acaso e cujos encontros guiam, de certa forma, a experiência surrealista do narrador; as deambulações junto a ela, distribuídas em forma de diário com datas específicas dos encontros; e uma terceira parte, mais difusa, que traz desde comentários do próprio Breton com relação à obra a declarações sobre seu novo amor, numa espécie de posfácio.

Em comum, as três partes abordam a deambulação no espaço urbano. Seja sozinho, seja com outros surrealistas, seja com Nadja, Breton percorre a capital francesa sem rumo, e não são raros os trechos do livro nos quais o narrador-autor relata não serem seus movimentos premeditados: "O tempo de passar pelos bulevares até a Opéra, onde tenho que dar uma passada rápida (BRETON, 2018 [1928], p. 87-88, tradução nossa).[5]

1 No original, "sous prétexte de progrès" (BRETON, 2017 [1924], p. 20).

2 No original, "sous le règne de la logique" (BRETON, 2017 [1924], p. 19).

3 No original, "Ses yeux de fougère" (BRETON, 2018 [1928], p. 130).

4 No original, "sans ordre préétabli et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage" (BRETON, 2018 [1928], p. 23-24).

5 No original, "Le temps d'un détour par les boulevards jusqu'à l'Opéra, où m'appelle une course brève" (BRETON, 2018 [1928], p. 87-88).

Como já sublinhado por Murat (2013), os surrealistas não estão sozinhos nessa apropriação do espaço urbano por meio da deambulação despretensiosa, mas foram eles, segundo o autor, que construíram uma representação da vida ao redor desses momentos; é lá que há o "vento do eventual", um espaço que, embora organizado por certos usos e rituais cotidianos, a "contingência pode se manifestar": "A rua, onde sopra 'o vento do eventual', é ela mesma um espaço organizado por usos e rituais que formam um sítio espaço-temporal no qual a contingência pode se manifestar" (MURAT, 2013, p. 256, tradução nossa).[6] As ruas do espaço urbano trazem então este aspecto do concreto, da vida cotidiana, do aqui e agora. Michael Sheringham, em sua obra *Everyday life* afirma que "As ruas da cidade são o verdadeiro terreno da aventura surrealista" (SHERINGHAM, 2006, p. 72, tradução nossa)[7]. Não é à toa, então, que Nadja seja considerada uma espécie de musa do movimento, o enigma que atrai Breton: ela seria uma personificação dos aspectos aqui mencionados. Inclusive, a personagem tem um apreço específico pelas ruas, único lugar válido de experiência, como ressaltado por Breton: "a criatura sempre inspirada e inspiradora que só gostava de estar na rua, para ela o único campo válido de experiência, na rua" (BRETON, 2018 [1928], p. 133, tradução nossa).[8]

Nesse contexto, o conceito de *acaso objetivo* seria fundamental. Isso porque é o ato de se lançar às ruas que permite a realização de encontros. Murat traz essa questão, ao afirmar que o acaso objetivo seria o segredo para "mudar a vida", e seria definido, por um lado, por uma construção metódica de "iscas" que permitiriam sua aparição; por outro, pela disponibilidade de permitir que elas aparecessem de forma inesperada por meio do "encontro capital":

> O segredo para mudar a vida é o acaso objetivo: de um lado, a construção metódica de "iscas" suscetíveis de favorecer sua aparição; por outro, a disponibilidade às manifestações às vezes ínfimas, sempre inesperadas, inscritas no tecido mesmo da existência. No horizonte se desenha o evento que é de fato suscetível de mudar a vida, ou seja, o encontro capital (MURAT, 2013, p. 252, tradução nossa).[9]

O encontro capital, entendido aqui como o encontro de Nadja, representa o que Maurice Blanchot chama de uma verdadeira experiência surrealista, a "experiência que desarranja e se

6 No original, "La rue, où souffle 'le vent de l'éventuel', est elle-même un espace organisé par des usages et des rituels qui forment comme un site spatio-temporel où la contingence peut se manifester" (MURAT, 2013, p. 256).

7 No original, "The city street is the true ground of the surrealist adventure" (SHERINGHAM, 2006, p. 72).

8 No original, "la créature toujours inspirée et inspirante qui n'aimait qu'être dans la rue, pour elle seul champ d'expérience valable, dans la rue" (BRETON, 2018 [1928], p. 133).

9 No original, "Le secret pour changer la vie, c'est le hasard objectif : d'une part, la construction méthodique des 'appâts' susceptibles de favoriser son apparition ; d'autre part, la disponibilité à ses manifestations parfois infimes, toujours inattendues, inscrites dans le tissu même de l'existence. À l'horizon se dessine l'événement qui est en effet susceptible de changer la vie, c'est-à-dire, la rencontre capitale" (MURAT, 2013, p. 252).

desarranja" (BLANCHOT, 1989, p. 618, tradução nossa).[10] Lançar-se às ruas seria, então, a forma legítima de permitir esse processo de "desarranjar e ser desarranjado".

Nesse contexto, chama a atenção o fato de *Nadja* conter também várias fotografias de assuntos diversos: pessoas, objetos, desenhos, lugares e monumentos. Tais imagens seriam, segundo Breton no *avant-propos* da obra, de 1962, um recurso antiliterário, uma forma de eliminar descrições, dialogando com o tom da narrativa, que se calcaria na observação médica. Nesse ponto, ela seria uma atestação do real, que Roland Barthes, em sua obra dedicada à fotografia, *La Chambre claire* (1980), chamou de "ça a été", isto foi. Trata-se de uma prova de que o objeto fotografado de fato existiu. Tal forma de colocar a fotografia já foi problematizada por autores como Jean Arrouye (1983), Márcia Arbex (1999) e Juliana Montavani (2019) que se questionaram até que ponto o papel da fotografia seria um simples recurso mecânico de ilustração. Isso porque, ao observar a escolha das imagens, sobretudo as de lugares (quase todas realizadas pelo fotógrafo Jacques-André Boiffard), é possível ver como elas sugerem uma leitura diferenciada do texto, convidando a uma participação da construção da capital francesa particular de Breton, segundo seus próprios passos.

Segundo Mourier-Casile (1994) em seu livro dedicado à análise da obra *Nadja*, as fotos manteriam com o texto relações orgânicas e participariam totalmente à sua produção do sentido. Tal ideia fica evidente ao nos debruçarmos sobre as fotografias dos lugares escolhidos: elas estabeleceriam um diálogo particular com os momentos aos quais fazem alusão. Nesse sentido, Murat afirma que as fotografias, sobretudo de lugares, formariam a espécie de cartografia subjetiva de André Breton, conforme mencionamos anteriormente. Isso retoma a ideia de uma construção singular da cidade de Paris pelo narrador-personagem realizada nessa tentativa de busca por si mesmo, mas na qual o leitor poderia se projetar: "(...) o conjunto de imagem é aquele de uma cartografia subjetiva na qual o leitor é chamado a se projetar: pois se trata de lugares de encontro, e de cada um deles pode surgir uma história" (MURAT, 2013, p. 257, tradução nossa).[11] Em um outro momento, Murat afirma que as imagens reunidas desenhariam o criptograma da cidade de Paris, "sua cartografia surrealista" (MURAT, 2013, p. 165-166, tradução nossa)[12] — dialogando com o famoso trecho da Nadja: "É possível que a vida demande de ser decifrada como um criptograma" (BRETON, 2018 [1928], p. 133, tradução nossa)[13]. Assim, poderíamos entender a presença das imagens, sobretudo de locais, igualmente como um enigma bretoniano da cidade de Paris que caberia desvendar ao se *ler-ver* a obra.

Ao falar no termo geográfico de "cartografia", pensamos em como os lugares escolhidos pelo autor para terem suas imagens impressas sugerem um movimento de oposição entre lugar e espaço, conforme reflexões desenvolvidas pelo historiador Michel de Certeau:

10 No original, "expérience qui désarrange et se désarrange" (BLANCHOT, 1989, p. 618).

11 No original, "(…) l'image d'ensemble est celle d'une **cartographie subjective**, où le lecteur est appelé à se projeter : car ce sont des lieux de rencontre, et de chacun d'eux peut partie une histoire" (MURAT, 2013, p. 257, grifo nosso).

12 No original, "sa **cartographie surréaliste**" (MURAT, 2013, p. 165-166, grifo nosso).

13 No original, "Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme" (BRETON, 2018 [1928], p. 133)

> A oposição entre “ lugar » e “ espaço » remeterá nas narrativas a dois tipos de determinação: uma, pelos objetos que seriam finalmente reduzíveis ao estar lá de uma palavra (…), o outro, pelas **operações** que, efetuadas a uma pedra, a uma árvore ou a um ser humano, **especificam os “espaços” pelas ações de sujeitos históricos. Um movimento parece sempre condicionar a produção de um espaço e a associá-lo a uma história** (1990, p. 174, tradução nossa, grifo nosso)[14].

Poderíamos entender as fotos dos lugares escolhidos como, então, maneiras de dar a ver a operação de transformação de lugar, algo mais neutro, localizável em um mapa, a espaço, um lugar vivido, rico em experiência de um sujeito específico, ligado a uma história — a de Breton. Esse aspecto dialogaria com os dois sentimentos distintos que Barthes (1980) experimentaria ao observar certas fotos, levando-o a elaborar a seguinte distinção conceitual: o *studium*, palavra latina que exprime o interesse humano por alguma coisa, uma espécie de investimento e de produção cultural; e o *punctum*, uma espécie de flecha que fura aquele que a observa, abrindo uma ferida. Tratar-se-ia de um ponto, uma picada, como Barthes descreve (*piqûre*) que abala/ *désarrange* o *studium*.

Nas imagens escolhidas por Breton, apesar de discretos, tais elementos estariam lá e seriam responsáveis por atrair a atenção a fim de compreender melhor a função dessas imagens. Como Barthes afirma: “Uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1980, p. 18, tradução nossa).[15] Assim, a foto ultrapassa o mero conteúdo da imagem que vemos, e o seu suposto utilitarismo e neutralidade evocados por Breton. A seguir, separei algumas destas fotos a fim de mostrar a particularidade desses lugares.



Figura 1: *Je prendrai comme point de départ l’hôtel des grands hommes.* « Épreuves des illustrations de Nadja », s.d.

Fonte: https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600100830260 (3ª imagem) Acesso em 11 set. 2020.

14 No original, “L’opposition entre ‘lieu’ et ‘espace’ renverra plutôt, dans les récits, à deux sortes de déterminations : l’une, par des objets qui seraient finalement réductibles à l’être-là d’un mot (…), l’autre, par des opérations qui, affectées à une pierre, à un arbre ou à un être humain, spécifient des ‘espaces’ par des actions des sujets historiques. Un mouvement semble toujours conditionner la production d’un espace et l’associer à une histoire” (CERTEAU, 1990, p. 174).

15 No original, “Une photo est toujours invisible : ce n’est pas elle qu’on voit”. (BARTHES, 1980, p. 18)

Na figura 1, há o trecho de Nadja no qual o local é citado, bem como a fonte das imagens, retiradas do site Andrebreton.fr[16], dedicado ao autor e que contém fac-símile do caderno de provas da primeira edição da obra: "Vou tomar como ponto de partida o Hôtel des Grands Hommes, na Place du Panthéon, onde morava por volta de 1918, e como etapa o Manoir d'Ango, em Varengeville-sur-Mer, onde me encontroem agosto de 1927" (BRETON, 2018 [1928], p. 24, tradução nossa).[17]



Figura 2: " Manoir d'Ango, le colombier ». Breton, 2018 [1928], p. 25).
Fonte: https://www.andrebreton.fr/ Acesso em 11 set. 2020.

L'hôtel des grands hommes foi o lugar onde Breton e Philippe Soupault passaram pela experiência da escritura automática em 1918 e deram origem à obra *Les Champs magnétiques* — considerada uma das primeiras obras surrealistas, feita totalmente por meio dessa técnica. A imagem escolhida teria um caráter simbólico muito forte: trata-se da primeira imagem do livro em si, que faz alusão ao próprio início do movimento surrealista. Arbex aponta como "Breton faz coincidir o início de Nadja com os primeiros momentos do surrealismo, 'iniciando', ao mesmo tempo, o leitor aos princípios e diretivas do movimento" (ARBEX, 1999, p. 83). Montavani (2019) apresenta ainda uma análise de objetos-chave da imagem em questão: a charrete, símbolo de partida, e a estátua cujos braços e enquadramento — à direita da página — indicariam movimento. O Manoir d'Ango, por sua vez, foi o lugar no qual Breton se refugiou para escrever *Nadja* em 1927, em Varengeville-sur-mer, comuna francesa localizada na região da Normandia.



Figura 3: *La Librairie de l'humanité*, « Épreuves des illustrations de Nadja », s.d.
Fonte: https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600100830260 (17ª imagem). Acesso em 11 set. 2020.

16 https://www.andrebreton.fr/. Acesso em 21/11/2020.

17 No original, "Je prendrai comme point de départ l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918, et pour étape le Manoir d'Ango à Varengeville-sur-Mer, où je me trouve en août 1927" (BRETON, 2018 [1928], p. 24)

> (…) estava na Rue Lafayette: depois de parar por alguns minutos diante da vitrina da livraria do L'Humanité (...) continuei meu caminho sem rumo preciso, seguindo em direção à Opéra. (...) De repente, ainda que estivesse a uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma moça, pobremente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. Vai de cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes (BRETON, 2018 [1928], p.72, tradução nossa).[18]

Aqui, é difícil não estabelecer um diálogo com os conceitos apresentados: a imagem da livraria onde Breton estava e da qual, logo após sair (sem rumo, como de costume), dentro de poucos instantes, houve o encontro capital com Nadja. A fotografia não deixa escapar a minúcia da escolha: Barbosa et Montavani (2015) comentam, em seu artigo, a placa "on signe ici" presente na imagem. *Signe* podendo ser entendido como o sinal do encontro que se passaria dali a alguns minutos. Alusão ao acaso objetivo — o acaso que estava previsto pelas circunstâncias, das quais só nos damos conta após ter passado pelo encontro.



Figura 4: *La Librairie de l'humanité*, « Épreuves des illustrations de Nadja », s.d.
Fonte: https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600100830260 (17ª imagem). Acesso em 11 set. 2020.

> (…) saio lá pelas quatro, com a intenção de ir a pé até La Nouvelle France, onde devo encontrar Nadja às cinco e meia. O tempo de dar uma volta pelos bulevares até a Opéra, onde tenho que dar uma passada rápida. Contrariamente a meu rotineiro, escolho seguir pela calçada direita da Rue de la Chaussée-d' Antin. Uma das primeiras passantes com quem me logo esbarro é Nadja, com o mesmo aspecto do primeiro dia (BRETON, 2018 [1928], p. 88-88, tradução nossa).[19]

La Nouvelle France é o café onde Breton deveria encontrar Nadja às 17h30 no dia 6 de outubro. Às 16h, ele decide dar uma volta pela região e "contrariamente ao costumeiro", como Breton caracteriza tal decisão, escolhe um lado da calçada diferente. E é quando ele encontra Nadja, que lhe diz ter tido a intenção de não ir ao encontro no café, que se daria em uma hora.

18 No original, "Je me trouvais rue Lafayette : après m'être arrêté quelques minutes devant la vitrine de la libraire de l'Humanité (…) sans but je me poursuivais ma route dans la direction d'Opéra (…) Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'avait vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants" (BRETON, 2018 [1928], p.72).

19 No original, "je sors vers quatre heures dans l'intention de me rendre à pied à « la Nouvelle France » où je dois rejoindre Nadja à cinq heures et demie. Le temps d'un détour par les boulevards jusqu'à l'Opéra, où m'appelle une course brève. Contrairement à l'ordinaire, je choisis de suivre le trottoir droit de la rue de la Chaussée-d'Antin. Une des premières passantes que je m'apprête croiser est Nadja, sous son aspect du premier jour" (BRETON, 2018 [1928], p. 88-88).

Observando o diálogo das imagens com a obra, é interessante notar não haver uma imagem do local no qual os dois se encontraram pela primeira vez, um cruzamento que Breton confessa ignorar o nome, dizendo apenas que ele se encontrava "lá, em frente à igreja" (BRETON, 2018 [1928], p. 70, tradução nossa); mas há uma imagem do café no qual o encontro foi quase ausência, representada, inclusive, pela total inexistência de pessoas. Seria a segunda vez que o casal se encontraria e que, por pouco, não ocorreu.

Poderíamos observar essa escolha tendo em vista os conceitos apresentados por Barthes e Certeau, entendendo esses traços das imagens como a "picada" (*punctum*) que desordenaria, retirando-a do caráter puramente documental, relacionado a uma curiosidade do lugar em si (o *studium*). A foto, então, estaria muito mais ligada à vivência daquele que observa; ao *espaço* vivido e associado a uma história — não um mero lugar facilmente encontrável no mapa. Ou seja, apesar de localizável, o lugar em questão já não seria mero índice de um local indiferente à vivência de quem por ali transitou.

Assim, essas imagens e o diálogo estabelecido no texto colocam em xeque as palavras de Breton e o caráter único de atestação do real e ilustração defendido no *avant-propos*. Os lugares eleitos para ilustração fazem um diálogo com momentos-chave da busca do autor por si mesmo durante a obra, formando o criptograma que ele mesmo tenta decifrar e não consegue — o que não traz problemas, no final de contas, tendo em vista que Breton queria o livro "batendo como uma porta" (BRETON, 2018 [1928], p. 185, tradução nossa).[20]

Referências

ARBEX, M. A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário? In: *Caligrama,* Revista de Estudos Românicos. Belo Horizonte, v. 4, p. 79-94, dez./1999. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/335/289. Acesso em 10 abr. 2019.

ARROUYE, J. La photographie dans *Nadja*. *Revue du Surréalisme Mélusine*. n. 4: Le Livre surréaliste. Lausanne: L'Age d'homme, 1983, p. 123-151.

BARTHES, R. *La chambre claire*: notes sur la photographie. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard Seuil, 1980.

BRETON, A. *Manifestes du surréalisme* [1924]. Paris: Éditions Gallimard, 2017.

BRETON, A. *Nadja* [1928]. Paris: Éditions Gallimard, 2018.

20 No original, "battant comme une porte" (BRETON, 2018 [1928], p. 185).

CERTEAU, M., “Récits de l’espace”. In: *L’invention du quotidien 1, arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990, p. 170-192.

MONTAVANI, J. E. de Ataíde. *O instantâneo e o traço: por uma poética fotoliterária em* Nadja*, de André Breton*. 2019. 335 f. Tese (Doutorado em Literatura) — Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/35727. Acesso em 11 set. 2020.

MONTAVANI, J. E. de Ataíde; BARBOSA, S. Literatura e fotografia: inter-relações poéticas em Nadja, de André Breton. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 51-63, jan./jun. 2015. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2016/01/04Literatura-e-Fotografia-19n1.pdf. Acesso em 11 set. 2020.

MOURIER-CASILE, P. *“Nadja”, d’André Breton.* Paris: Gallimard, coll. Foliothèque,1994.

MURAT, M. *Le Surréalisme.* Paris: LDF, coll. Le livre de poche, 2013.

SHERINGHAM, M. *Everyday life*: Theories and Practices from Surrealism to the Present. Nova York: Oxford, University Press, 2006.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

ADUA: ESTEREÓTIPOS RACIAIS E DE GÊNERO NO ROMANCE DE IGIABA SCEGO

Leonardo Vianna da Silva (CAPES)

Orientador: Prof. Dr. Fabiano Dalla Bona

Universidade Federal do Rio de Janeiro

1. A pós-colonialidade italiana: um novo paradigma

No debate teórico sobre a pós-colonialidade – conceito, por si só, bastante discutível e complexo – dois nomes se destacam no cenário acadêmico contemporâneo no que concerne a pós-colonialidade italiana: Caterina Romeo e Cristina Lombardi-Diop. Ambas as autoras, em 2014, organizaram e publicaram uma coletânea de textos bastante elucidativa sobre a pós-colonialidade italiana que visa pensar, analisar e criticar os paradigmas que constituem esse campo de pesquisa e o diferenciam, por exemplo, das experiências francesa e inglesa. Primeiramente, no entanto, é importante entender que no volume publicado pelas autoras supracitadas, *Italia postcoloniale*, o conceito de pós-colonial não representa uma ruptura com o colonial, mas sim a sua continuidade:

> Em conformidade com o que alguns críticos afirmaram, que percebem o perigo de que o prefixo "pós" seguido do termo "colonialismo" pode evocar o fim de uma fase e, de tal forma, apagar a ligação existente em época pós-colonial entre o colonialismo e os seus efeitos no presente. A nossa concepção de pós-colonial funda-se no fato de que os efeitos econômicos e culturais do colonialismo estão presentes na atualidade de muitos países, incluindo a Itália, sobretudo no modo como os desequilíbrios introduzidos pelos poderes coloniais são restabelecidos no mundo global de hoje, através do tratamento injusto e da exclusão dos migrantes que provêm dos países em desenvolvimento, aos quais, frequentemente, é negado o acesso aos direitos humanos e ao privilégio de uma cidadania global (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 2, tradução nossa[1])[2].

1 Todas as traduções utilizadas neste artigo são de nossa autoria.

2 In linea con quanto affermato da alcuni critici, che mettono in guardia sul fatto che il prefisso "post»

Ambas, além disso, se perguntam sobre quando começa para a Itália o período nomeado pelo termo pós-colonial, tendo em vista que o "[...] processo de descolonização não coincidiu com o início da era pós-colonial" (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p.1)[3]. Enquanto as ex-colônias africanas de países como França e Reino Unido se insurgiam através de guerras coloniais a partir da década de 1940, intensificando-se após o final da Segunda Guerra Mundial, nas colônias italianas da Líbia, da Eritreia, parte da Somália e da Etiópia o mesmo não se dava – o que não significa que não havia resistência à ocupação italiana. Porém, com a Segunda Guerra se encaminhando para o fim, a Itália perdia gradativamente suas colônias até que, com o fim do conflito mundial, com o regime fascista totalmente derrotado e com a assinatura do Tratado de Paris, em 1947, o país declarara a renúncia oficial às suas colônias. Um fato interessante: de 1949 a 1960, a administração da Somália, até então um protetorado das Nações Unidas, foi confiada aos ex-colonizadores italianos para que estes ensinassem à jovem nação a se autoadministrar.

No entanto, após a perda das colônias africanas, a Itália, diversamente da França e do Reino Unido, não recebeu grandes fluxos migratórios vindos de suas ex-colônias, muito pelo contrário, foram os italianos que imigraram para outros países europeus – França, Alemanha e Reino Unido – ou para o outro lado do Atlântico, para os Estados Unidos. À exceção disso, poucos foram os etíopes ou somalis que imigraram para a Itália; em geral, eram intelectuais filhos das elites enviados para estudar nas universidades europeias e depois retornar a seus países de origem para constituir as novas classes dirigentes (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, 2016). Por esse motivo, Romeo e Lombardi-Diop afirmam que o processo de descolonização nas colônias italianas "[...] não foi resultado de guerras coloniais pela independência", mas sim "o resultado do enfraquecimento, e posteriormente da derrota do regime fascista" (2014, p.1, tradução nossa)[4].

As autoras, além disso, defendem a tese de que é necessário repensar e construir um paradigma completamente singular à pós-colonialidade italiana, pensá-la, portanto, através de uma perspectiva "mediterrânea ou 'meridional', perspectiva consciente da complexidade das relações de poder em jogo na formação histórica da *italianidade*" ao invés de pensá-la "[...] por uma perspectiva não mais exclusivamente anglocêntrica" (ROMEO & LOMBARDI-DIOP,

---

seguito dal termine "colonialismo» possa evocare la fine di una fase e in tal modo cancellare il legame esistente in epoca postcoloniale tra il colonialismo e i suoi effetti nel presente, la nostra concezione del postcoloniale si fonda sull'assunto che gli effetti economici e culturali del colonialismo sono tuttora presenti in molti Paesi, ivi inclusa l'Italia, soprattutto nel modo in cui gli squilibri introdotti dai poteri coloniali vengono ripristinati nel mondo globale odierno attraverso il trattamento ingiusto e l'esclusione dei migranti che provengono dai Paesi in via di sviluppo, a cui spesso viene negato l'accesso ai diritti umani e al privilegio di una cittadinanza globale (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 2).

3 "processo di decolonizzazione non ha coinciso con l'inizio dell'era postcoloniale" (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 1).

4 "non fu risultato di guerre coloniali per l'indipendenza" [...] "il risultato dell'indebolimento, e poi della sconfitta, del regime fascista" (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p.1).

2016, p. 56)[5]. Ambas, no entanto, sustentam que a imigração dos ex-colonos para a Itália não começou logo após o processo de descolonização, e que esse fato "[...] permitiu valorizar a percepção que a Itália possui de si mesma como uma nação homogênea de um ponto de vista demográfico e cultural" (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2016, p. 55)[6]. A respeito da contribuição dos ex-colonos para o cenário cultural italiano afirmam o seguinte:

> A diversidade social que migrantes e segundas gerações contribuíram para criar traduz-se em uma produção cultural que empurra a cultura italiana em direção a uma profunda transformação, promovendo uma noção de identidade cultural e nacional radicada no transnacionalismo e na ausência de homogeneidade. (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2016, p. 55)[7]

Italia postcoloniale é o resultado, portanto, da organização de ensaios cujas metodologias críticas combinam "[...] os estudos pós-coloniais, os *cultural studies*, a teoria sobre a raça e os estudos de gênero" (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p.19)[8]. A obra, nesse sentido, analisa e apresenta a condição pós-colonial da Itália como sendo um dos fatores fundamentais que determinam a vida cotidiana e dão forma à cultura contemporânea italiana.

No entanto, a história do colonialismo italiano não pode desconsiderar práticas que o próprio Estado impunha dentro de suas próprias fronteiras. O próprio processo de Unificação Italiana, levado a termo pelo reino sardo-piemontês a partir da segunda metade do século XIX (1861-1870), não deixa dúvidas sobre isso: até então a península itálica era dividida em vários Estados menores, alguns poucos dotados de relativa autonomia e outros pertenciam a potências estrangeiras. Ao sul, o Reino das Duas Sicílias, era governado pelos Bourbons; o papa (apoiado pelos franceses) em seu estado teocrático controlava parte do centro; e a nordeste, o império austríaco dominava grande parte da região das regiões do Vêneto e da Lombardia.

A escritora afro-italiana Igiaba Scego denuncia a contradição italiana: o país, que mal havia expulsado os estrangeiros de boa parte da península e realizado a Unificação entre 1861 e 1870, queria se apoderar da Eritreia, cuja campanha fora um fiasco, tendo os italianos sido derrotados na batalha de Dogali, em 1887. Scego relembra que o *Risorgimento* foi uma luta

5 "mediterranea o 'meridionale', prospettiva consapevole della complessità delle relazioni di potere in gioco nella formazione storica dell'italianità" [...] "da una prospettiva non più esclusivamente anglo-centrica" (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2016, p. 56).

6 "ha permesso di avvalorare la percezione che l'Italia ha di sé come nazione omogenea da un punto di vista demografico e culturale" (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2016, p. 55).

7 La diversità sociale che migranti e seconde generazioni contribuiscono a creare si traduce in una produzione culturale che spinge la cultura italiana verso una profonda trasformazione, promuovendo una nozione di identità culturale e nazionale radicata nel trasnazionalismo e nella disomogeneità (ROMEO; LOMBARDI-DIOP, 2016, p. 55).

8 "gli studi postcoloniali, i *cultural studies*, la teoria sulla razza e gli studi di genere" (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p.19).

de libertação dos italianos contra o domínio estrangeiro e que "[...] os italianos, que haviam experimentado na própria pele o jugo estrangeiro, queriam então submeter o mesmo tratamento brutal a populações que jamais haviam sonhado de se colocar contra a Itália" (SCEGO, 2014, p. 56).[9]

Contemporaneamente, a relação dos italianos com povos não-europeus, sobretudo africanos, é de total esquecimento, omissão ou silêncio sobre as barbáries perpetradas sobre os descendentes dos ex-colonos. Porém, de acordo com o historiador Angelo Del Boca (*apud* ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014), esse esquecimento hoje faz parte de um processo deliberado que governos italianos colocaram em prática após a derrota na Segunda Guerra com a finalidade de restabelecer a imagem nacional: "Com a cumplicidade das mídias e da classe dirigente, a sociedade civil italiana fora mantida na ignorância em relação ao próprio passado colonial até tempos muito recentes [...]" (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 10).[10]

Sendo assim, pensar um novo paradigma da pós-colonialidade italiana significa não se deixar seduzir pelos exemplos francês, inglês e português, por exemplo, tendo em vista que a história e a cultura de cada país são singulares. Além disso, pensar as relações de poder coloniais ainda vigentes na Itália da atualidade é uma forma de desmistificar a ideia de uma identidade nacional homogênea em detrimento de uma outra identidade não homogênea, não-branca e transnacional.

2. A africana que sonhava ser estrela: Adua

Adua, romance publicado em 2015 pela escritora italiana de ascendência somali, Igiaba Scego, levanta questões importantes como a questão das migrações na Itália contemporânea, o racismo e o machismo sofridos por imigrantes, em geral africanos. Já não bastasse a falta de oportunidades, de crescimento profissional e pessoal, esses imigrantes precisaram, e ainda precisam, enfrentar no país o preconceito e a xenofobia fundamentados em esteriótipos sobre o continente africano e seus povos. Nesta narrativa em duas vozes, de um pai e uma filha, esta última, Adua, conta sua história para a estátua de um elefante que sustenta um obelisco na praça Santa Maria sopra Minerva, em Roma, partindo da sua infância na Somália e seus sonhos de se tornar artista de cinema até a fuga do país e do pai autoritário para Roma, onde fora enganada por um casal que lhe prometera fama e a atuação em um filme. O filme, no entanto, era um *soft*

9 "gli italiani, che avevano sperimentato sulla propria pelle il giogo straniero, ora volevano sottoporre lo stesso trattamento brutale a popolazioni che mai si erano sognate di mettersi contro l'Italia" (SCEGO, 2014, p. 56).

10 "Con la complicità dei media e della classe dirigente, la società civile italiana è stata tenuta nell'ignoranza rispetto al proprio passato coloniale fino a tempi molto recenti [...]" (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 10).

porn dos anos 1970, no qual a jovem Adua fora obrigada a atuar. Um filme indigno, feito para um público consumidor de estereótipos, como os da mulher negra selvagem, exótica, submissa ao ator (branco) com quem viria a atuar.

Uma das características dos romances de Scego é a importância dada à oralidade: seus romances escritos em italiano, são recheados não só por um registro bastante popular da língua de Dante, mas também por outros dialetos italianos (o romano, sobretudo), o árabe e o somali. Seu romance é híbrido, nesse sentido, pois representa a interseção entre várias culturas, e entre epistemologias. Ao passo que uma epistemologia europeia se baseia na construção e transmissão do conhecimento por meio da palavra escrita, a equivalente africana, ao contrário, baseia-se na oralidade, e não considerar esse fato durante a leitura de *Adua* representa ignorar o fazer literário e político da escritora romana de origem somali.

Adua é uma mulher madura que decide contar a sua história para o elefante da praça romana e, através de sua fala, da história que conta ao animal africano, a personagem reinicia sua vida interrompida na década de 1970 quando atuara em um filme de conteúdo adulto. É justamente durante as gravações desse filme que um estereótipo surge: o da mulher africana selvagem, quase animalesca. A jovem Adua, que sempre sonhara em ser atriz, tal qual Marilyn Monroe, de quem era fã, estava disposta a se sujeitar a tudo para realizar seu sonho. Sua caracterização para o filme *Femina somala* do casal que lhe prometera o estrelato era a seguinte:

> Estou nua...
> Com a areia que me cobre como ouro...
> Içada sobre uma árvore à espera de ser devorada...
> A boca carnuda ainda mais desejável devido ao gloss...
> Sobrancelhas eriçadas, de gata, bem definidas...
> Um lápis preto marca os olhos e, quem sabe, talvez o desejo...
> A franja alisada por uma prancha carnívora...
> Faixas de várias cores para as cenas na praia...
> Um toque de spray e me sinto mais espumosa...
> E então pequenas pérolas, em todo lugar, sobre o meu corpo...
> Deitada sobre uma pele de vaca me mostro obscenamente para um mundo insipiente (SCEGO, 2015, p.130).[11]

11 Sono nuda...
Con la sabbia che mi copre come oro...
Issata su un albero in attesa di essere divorata...
La bocca carnosa resa ancor più desiderabile dal gloss...
Sopracciglia tese, da gatta, ben definite...
Una matita nera marca gli occhi e, chissà, forse il desiderio...
La frangia allisciata da una piastra carnivora...
Fasce multicolori per le scene in spiaggia...
Un tocco di lacca e mi sento più spumosa...
E poi perline, ovunque, sul corpo...
Sdraiata su una pelle di vacca mi mostro oscenamente a un mondo ignaro (SCEGO, 2015, p. 130).

A mulher negra presente nesse trecho é uma invenção: a boca carnuda, olhos bem definidos e marcados com lápis, sobre uma árvore, a pele nua cheia de areia e coberta de pequenas pérolas. Criada para satisfazer um determinado público consumidor desses filmes – homens italianos heterossexuais e brancos – a africana aqui reportada neste trecho é uma imagem cristalizada, não um ser humano. Produto de uma construção imagética, não apenas sobre a África, mas também sobre sua gente, a mulher africana aqui é representada como selvagem e, como tal, segue única e simplesmente guiada pelo instinto – nesse caso, o sexual. Adua, sem saber, participa de um filme cujo gênero obtivera relativo sucesso na década de 1970 na Itália: os pornôs erótico-exóticos. Segundo Rosetta Giuliani Caponetto, "[...] o cinema italiano relutava em colocar em cenas personagens femininos libertos e independentes, preferindo satisfazer o desejo masculino, bombardeando os espectadores com imagens voyeurísticas de personagens femininos sensuais" (CAPONETTO, 2014, p. 181).[12]

Porém, a imagem da mulher negra africana submissa e selvagem retoma aquela da *Vênus negra*, que ficou muito popular na Itália após 1880 graças à imprensa ilustrada que mostrava a África explorada pelos italianos. Foi justamente através da imprensa, das fotografias da África e das histórias sobre o continente contadas pelos europeus, que esse estereótipo chegou e fixou-se no imaginário italiano. Reportando as análises de Anne McClintock, Caponetto afirma que "[...] o sucesso da empresa colonial, segundo a estudiosa, frequentemente é descrito mais através da posse de uma mulher do que mediante atos explícitos de conquista e controle colonial" (CAPONETTO, 2014, p. 180, tradução nossa)[13]. Uma última pesquisadora lembrada por Caponetto no seu artigo sobre a imagem da *Vênus negra* no cinema italiano é Sandra Ponzanesi. Para ela,

> [...] em um esforço para afirmar a diferença entre dominantes e dominados, o poder colonial transformou a imagem da Vênus negra "no emblema típico do Outro". A erotização das mulheres locais sublinhava o perigo que corria quem caía como "presa da libido sensual primordial", enquanto, ao mesmo tempo, a feminilidade negra encarnava "a doçura da submissão, aquilo que as mulheres europeias haviam perdido". (CAPONETO, 2014, p. 180)[14]

12 "il cinema italiano era riluttante a mettere in scena personaggi femminili liberati e indipendenti, preferendo invece soddisfare il desiderio maschile bombardando gli spettatori con immagini voyeuristiche di personaggi femminili sexy" (CAPONETTO, 2014, p. 181).

13 "il successo dell'impresa coloniale, secondo la studiosa, è spesso descritto più attraverso il possesso di una donna che mediante atti espliciti di conquista e controllo coloniale" (CAPONETTO, 2014, p. 180).

14 In uno sforzo per asserire la differenza tra dominanti e dominati, il potere coloniale trasformò l'immagine della Venere nera "nell'emblema tipico dell'Altro". L'erotizzazione delle donne indigene sottolineava il pericolo che correva chi cadeva "preda della libidine sessuale primordiale", mentre allo stesso tempo la femminilità nera incarnava "la dolcezza della sottomissione, qualcosa che le donne europee avevano perduto" (CAPONETO, 2014, p. 180).

Para a gravação desse filme, único meio de subsistência que lhe restara, Adua não se dá conta de que encarna estereótipos e é frequentemente animalizada: "As minhas unhas são afiadas como as garras de uma leoa orgulhosa" (SCEGO, 2015, p. 131)[15]. Achille Mbembe, criticando o olhar europeu sobre os africanos, afirma que "[...] se o homem se opõe à animalidade, não é o caso do negro, que preserva em si, ainda que de forma ambígua, a possibilidade animal. Corpo estrangeiro em nosso mundo, é habitado veladamente pelo animal" (MBEMBE, 2018, p. 67).

O diretor do filme, a todo instante, ora cobra de Adua um comportamento como mulher submissa e animalizada, ora lhe pede para comportar-se de maneira sensual, como uma odalisca, denunciando, assim, a imagem que o homem europeu criou sobre a mulher africana: "E agora gire os pulsos... isso, assim, como uma odalisca no harém do paxá" (SCEGO, 2015, p. 131)[16]. Apesar das humilhações, das violências físicas, psicológicas e simbólicas, Adua persiste no seu sonho de ser uma estrela de cinema, como as atrizes dos filmes americanos e italianos que assistia na Somália quando adolescente. Com frequência, por exemplo, a narradora se questiona e questiona Marilyn Monroe em sua mente sobre se está no caminho certo ou o que ela, Marilyn, faria no seu lugar: "Vale a pena, Adua, todo esse nojo por uma estrela, por um camarim [...]? Gostaria de perguntar isso a Marilyn, mas ela morreu [...]" (SCEGO, 2015, p. 134)[17]. Paralela a essa imagem da mulher africana selvagem, existe ainda a imagem (paradoxal) da africana submissa, aquela que está sempre disposta aos prazeres do homem (europeu) com a promessa de alguma contrapartida. Adua se submete às mais abjetas vontades dos italianos para realizar seu sonho de ser uma atriz de cinema: "'Viu como sou boa? Nem mesmo um lamento, chefe' digo ao diretor. Mas ninguém me responde" (SCEGO, 2015, p. 131).[18]

Os diretores do filme que desumanizam Adua com frequência a levam para festas com magnatas e distribuidores da indústria do cinema. Adua é a moeda de troca usada por eles para negociarem a distribuição do filme produzido e dirigido por Sissi e Arturo. Ela, temendo perder a "oportunidade" dada por Arturo e Sissi de ser estrela de cinema como fora o seu ídolo Marilyn Monroe, nessas festas entrega-se a velhos ricos da indústria:

> Ele aproximou-se de mim e me disse: "Então você é a negrinha de Arturo. Nada mal. Você tem a coxa grande. Eu gosto daquelas com as coxas grandes".
>
> Olhei Sissi. Eu estava alarmada.
>
> Me sentia tão suja. Tão vazia.
>
> Sissi me empurrou para ele e me disse: "Te dará ordens como Arturo no set, você deve cumpri-las, será fácil" (SCEGO, 2015, p. 133)[19].

15 "Le mie unghie sono affilate come gli artigli di una fiera leonessa" (SCEGO, 2015, p. 131).

16 "E ora fai roteare i polsi... sì così, come un'odalisca nell'harem del pascià" (SCEGO, 2015, p. 131).

17 "Vale la pena, Adua, tutto questo schifo per una stella per um camerino [...]? Vorrei chiederlo a Marilyn, ma lei è morta [...]" (SCEGO, 2015, p. 134).

18 "'Hai visto quanto sono brava? Nemmeno un lamento, boss' dico al regista. Ma non mi risponde più nessuno" (SCEGO, 2015, p. 131).

19 Lui si è avvicinato a me e mi ha detto: "Allora sei tu la negretta di Arturo. Non male. Hai la coscia lunga.

Adua, nesse sentido, é mero objeto nas mãos da indústria cinematográfica; escapa da rigidez paterna para cair na armadilha arquitetada pelo estrangeiro (europeu) que lhe promete a realização dos seus sonhos, que, de fato, nunca virá. Apesar disso, Adua, já madura, após contar sua história de vida, toma pela primeira vez o controle sobre sua vida logo após um fato quase que epifânico: depois de levar seu jovem marido à estação Termini – lugar por si só emblemático por encarnar chegadas e partidas, começos e fins, pontos de encontro de pessoas, histórias, tempos e culturas, entrecruzamentos, hibridismo –, em Roma, usando o turbante azul que fora de seu pai, uma gaivota arranca-lhe o acessório e foge. Aquele objeto, segundo a narradora-personagem:

> Era a marca da minha escravidão e das minhas antigas vergonhas, aquele turbante. Era o jugo que eu havia escolhido para me redimir. O que fazer agora sem a minha escravidão na cabeça? Como fazer para expiar agora todas as minhas culpas? (SCEGO, 2015, p. 172-173, tradução nossa).[20]

O turbante azul, única lembrança de seu pai, símbolo da dominação italiana personificada no conde Anselmi sobre ele, fora roubado por uma gaivota. O acaso lhe oferece uma segunda chance, livre do peso colonial daquele objeto; Adua, assim, redime a si mesma e a seu pai e, com isso, sente-se livre para um novo início, conduzido por sua vontade. O romance não é uma narrativa apenas de violência colonial, masculina e geracional (o marido de Adua, um jovem africano, com frequência a engana e aparentemente a trai com outras mulheres), mas sim uma narrativa de afirmação do livre-arbítrio de negros africanos ou afro-italianos (como a própria autora) em solo itálico.

A presença desses estereótipos africanos no romance não é casual, pois faz parte de um projeto político e literário do qual Scego participa para levantar o debate sobre a desconstrução destes, e de tantos outros estereótipos ainda vigentes, e a decolonização do pensamento da sociedade italiana. Destaco a predominância no debate relacionado à pós-colonialidade vir de escritoras como a própria Scego, mas também Gabriella Ghermandi, Gabriella Kuruvilla, Cristina Ali Farah e tantas outras. Para Scego e os escritores italianos da chamada *letteratura italiana postcoloniale*, revisitar o passado esquecido da colonização italiana em solo africano e discutir preconceitos, racismo e xenofobia presentes na sociedade italiana contemporânea são importantes em tempos em que a diversidade e a pluralidade cultural (con)vivem em constante tensão – entre si e a ideologia dominante – e a todo instante são atacados por um projeto político neofascista que caminha a passos largos, não apenas na Itália, mas em todo o mundo.

Mi piacciono quelle con le cosce lunghe».
Ho guardato Sissi. Ero allarmata.
Mi sentivo così sporca. Così vuota.
Sissi mi ha spinto verso di lui e mi ha detto: "Ti darà ordini come Arturo sul set, tu eseguili, sarà facile» (SCEGO, 2015, p. 133).

20 Era il segno della mia schiavitù e delle mie antiche vergogne, quel turbante. Era il giogo che avevo scelgo per redimermi. Come fare ora senza la mia schiavitù in testa? Come fare a espiare ora tutte le mie colpe? (SCEGO, 2015, p. 172-173).

Referências

CAPONETTO, Rosetta Giuliani. *Blaxploitation all'italiana*. La Venere nera nel cinema italiano degli anni Settanta. In: LOMBARDI-DIOP, Cristina; ROMEO, Caterina (a cura di). L'Italia postcoloniale. Firenze: Le Monnier Università/Mondadori Education: 2014, p. 178-191.

ROMEO, Caterina & LOMBARDI-DIOP, Cristina. *Il postcoloniale italiano*. Costruzione di un paradigma. In: LOMBARDI-DIOP, Cristina; ROMEO, Caterina (a cura di). L'Italia postcoloniale. Firenze: Le Monnier Università/Mondadori Education: 2014, p. 1-38.

ROMEO, Caterina & LOMBARDI-DIOP, Cristina. *Oltre l'Italia: Riflessioni sul Presente e il Futuro del Postcoloniale*. In: From the European South: A Transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities, vol. 1, p. 51-60, 2016. Disponível em: https://ecommons.luc.edu/modernlang_facpubs/10/ Acesso em: 14 de jan. 2020.

MBEMBE, Achille. *As formas africanas de auto-inscrição.* Revista Estudos Afro-Asiáticos, ano 23, nº 1, p. 177-209, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/eaa/v23n1/a07v23n1.pdf Acesso em: 14 de jan. 2020.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SCEGO, Igiaba. *Adua*. Firenze: Giunti, 2015.

_____; BIANCHI, Rino. *Roma negata: percorsi postcoloniali nella città*. Roma: Ediesse, 2014.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

KOLTÈS EM COMBATE: UMA ABORDAGEM CRÍTICA DA OBRA *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS.*

Lia Bruno Kalile (CAPES)

Orientador: Rodrigo Silva Ielpo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O presente artigo se propõe investigar a peça *Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès, cuja história é ambientada em um canteiro de obras de uma empresa francesa de construção civil, situada em algum território do oeste africano, entre o Senegal e a Nigéria. Neste contexto, se desenrola toda a trama, que dura o espaço-tempo de uma noite, e cujos personagens centrais são três brancos franceses, sendo dois homens e uma mulher, e um negro de uma comunidade tradicional africana: Horn, sexagenário e chefe do canteiro; Cal, jovem engenheiro de cerca de 30 anos; Léone, jovem camareira parisiense noiva do primeiro, recém-chegada à África para assistir os fogos de artifício prometidos por Horn; e Alboury, jovem negro que entra misteriosamente nos limites da empresa a fim de reclamar o corpo desaparecido daquele a quem chama de "irmão", morto no canteiro de obras de forma controversa. Além disso, outros personagens secundários, como os seguranças que controlam a entrada de pessoas nos limites da empresa e Toubab[1], cãozinho branco de Cal, bem como todo o cenário da peça (paliçadas, miradores, buganvílias etc.), contribuem de forma ativa e simbólica para o desenvolvimento da história.

Escritor e dramaturgo francês da segunda metade do século XX, Koltès abala as bases da dramaturgia com sua forma de fazer teatro. Aclamado pela crítica ainda em vida, torna-se um verdadeiro "fenômeno" da dramaturgia, sobre o qual, afirma Jean-Pierre Hàn, em seu texto para a revista *Europe,* "il conviendrait de se pencher"[2] (HÀN, 1997, p. 4). De acordo com Franck Evrard, em "Les *écritures* dramatiques"[3], o dramaturgo figuraria entre os três maiores autores de teatro do final do século XX, criando um forte diálogo com seu tempo ao produzir

1 Em certas regiões da África os negros se referem aos brancos como "toubab".

2 "conviria se debruçar". (Todas as traduções apresentadas ao longo desse artigo são de minha autoria)

3 "As escritas dramáticas"

um teatro "en prise directe sur la société de consommation"[4] (EVRARD, 2008, p.508). Morto precocemente aos 41 anos de idade, o autor deixa uma importante e complexa obra que, mesmo 30 anos após sua morte, continua sendo estudada e reproduzida nas salas de teatro do mundo inteiro. Hàn evidencia a importância desse trabalho para o teatro contemporâneo ao fazer o seguinte comentário: "En à peu près six pièces de théâtre, quelques textes en prose, et deux adaptations (dont une du *Conte d'hiver* de Shakespeare), Bernard-Marie Koltès avait atteint une densité d'écriture et une puissance de composition tout à fait exceptionnelles"[5] (HÀN, 1997, P. 4-5).

O reconhecimento de sua obra como sendo "do nosso tempo", elevando-a, como diz Arnaud Maïsetti, especialista na obra do autor, à categoria de "clássico do presente", não a torna, porém, menos produtora de uma abertura de sentidos que não pretende, de forma alguma, dar uma explicação total a esse mesmo mundo. Em "Koltès, o sentido do mundo", Christophe Bident aponta os caminhos pelos quais o autor "construiu a sua obra, dando as costas a um conjunto de ideologias e, mesmo sem querer dar sentido ao mundo, questionando, com faro e graça, a mundialização do mundo e o seu significado" (BIDENT, 2014, p. 45). Nessa trajetória, Koltès desenvolve uma relação de certa forma ambígua com o fazer teatral, pois, se como nos diz Jean-Pierre Ryngaert, "c'est la 'vrai vie' qui l'intéresse"[6] (RYNGAERT, 2011, p. 203), é Koltès quem revela a ligação paradoxal que o aproxima dos palcos: "J'ai toujours un peu détesté le théâtre, parce que le théâtre, c'est le contraire de la vie ; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie"[7] (KOLTÈS *apud* RYNGAERT, 2011, p.204). De toda maneira, estes sentimentos contraditórios parecem explicar que o seu modo de "experienciar" a vida - seja através de viagens, seja por meio da solidão e do isolamento - torna-se um aspecto central no seu trabalho. Assim, o processo criativo de Koltès passa por uma escrita que, ao tensionar suas próprias vivências, tanto estéticas, como políticas, é capaz de reinventar o mundo que o cerca. Ou seja, escrever é para ele não apenas uma forma de viver, mas também de ressignificar o mundo. Desse modo, pode-se dizer que a "obsessão pelo sentido do mundo franqueia assim a obra de Koltès a uma variação incessante de crenças, postulações e práticas poéticas, dramatúrgicas e estéticas" (BIDENT, 2014, p. 46). Não seria equivocado afirmar que, em seu teatro, a palavra, o texto, os diálogos[8] têm um papel

4 "em contato direto com a sociedade de consumo".

5 "Em aproximadamente seis peças de teatro, alguns textos em prosa, e duas adaptações (dentre elas uma do Conto de Inverno de Shakespeare), Bernard-Marie Koltès tinha atingido uma densidade de escrita e uma potência de composição verdadeiramente excepcionais".

6 "é a "verdadeira vida" que o interessa".

7 "Eu sempre detestei um pouco o teatro, porque o teatro é o contrário da vida; mas sempre retorno a ele e o amo porque é o único lugar onde se diz que isso não é a vida"

8 Muitas vezes esses diálogos parecem mais monólogos intercalados, vide a conversa entre os personagens Albourey e Léone, em Combat, cada qual falando em suas respectivas línguas maternas. Ele, em ouolof, língua falada entre as regiões da Nigéria e do Senegal, ela, em alemão. Problematizando essa relação

fundamental para o que ele mesmo chama de "verdadeiro nascimento da obra" (BIDENT, 2014, p. 51).

É importante ainda ressaltar que, desde muito jovem, Koltès se sente fortemente atraído pelo continente Africano. Este encantamento o leva a idealizar o que seria este lugar, que por um bom tempo ele conhecerá apenas, por assim dizer, por procuração, mas que se torna tema recorrente de seus escritos. Somente em 1978, graças ao convite de uma amiga cujo marido trabalha para uma empresa francesa na Nigéria, Koltès terá a oportunidade de finalmente conhecer e experimentar a verdadeira África, bem distante e diferente daquela idealizada em seus sonhos de infância. De acordo com Maïsetti,

> Ces semaines passées en Afrique sont le temps de ce renversement : le remplacement des images folkloriques par l'image d'une violence insupportable, la réalité d'un scandale autant géopolitique que métaphysique – où l'Homme noir est condamné et l'Homme blanc coupable. Et immédiatement, Koltès comprend combien cette violence constitue l'angle décisif autour duquel se renversent son écriture et son existence. (MAÏSETTI, 2018b, p.134)[9]

Deste choque de realidades, provavelmente, nasce o projeto da peça *Combat*. Segundo Maïsetti, "sur le chantier, Koltès ne commence pas l'intrigue, mais recueille cette masse d'émotions et d'images. Il collecte, écoute, assiste le soir aux discussions, côtoie la bêtise violente des néo-colons qui le dégoûtent"[10] (MAÏSETTI, 2018b, p.145). A partir de então, a escrita de Koltès parece se constituir em torno desta violência vivenciada na África, onde corpos são largados a se decompor nas estradas e esgotos; ainda ocorre a exploração das riquezas e do povo local pelos brancos que aí estão em missão, como na época das colônias; percebe-se o desprezo dos brancos europeus pelo povo africano, visto como hierarquicamente inferior. Nesta viagem, portanto, vários aspectos da peça vão se construindo, por exemplo, o caso do cenário (limites de uma empresa francesa situada em algum lugar da África) e de alguns personagens. Dentre estes, destaca-se Cal, pensado a partir de encontros feitos durante as reuniões noturnas e festivas dos brancos, e Nouofia, personagem, segundo Maïsetti, inspirado em uma história verídica de um operário morto por acidente no canteiro de obras visitado por Koltès e friamente negligenciado. Acrescente-se a isso a fábula que consistiria, como explica Maïsetti, em imaginar uma história

---

entre diálogo e monólogo, é o próprio Koltès quem diz: "Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter" (KOLTÈS apud EVRARD, 2008, p.507) ("Quando uma situação exige um diálogo, ele é o confronto de dois monólogos que buscam coabitar").

9 "Essas semanas passadas na África são o tempo dessa reviravolta: a substituição das imagens folclóricas pela imagem de uma violência insuportável, a realidade de um escândalo tanto geopolítico quanto metafísico – onde o Homem negro é condenado e o Homem branco culpado. E imediatamente, Koltès compreende o quanto esta violência constitui o ângulo decisivo em torno do qual se alteram sua escrita e sua existência.

10 "no canteiro de obras, Koltès não começa a intriga, mas recolhe essa massa de emoções e de imagens. Ele coleta, escuta, assiste à noite às conversas, convive com a idiotice violenta dos novos colonos que o enojam."

na qual alguém reivindica este corpo descartado nos esgotos, incumbindo à escrita o papel de "venger le réel"[11] (MAÏSETTI, 2018b, p.146).

Levando-se em consideração que, como sugere Ryngaert, "le texte de théâtre ne mime pas la réalité, il en propose une construction"[12] (RYNGAERT, 2011, p.16), é possível afirmar que Koltès, ao escrever *Combat,* almeja contar uma história "pour la faire entendre"[13], posto que para ele torna-se vital "dialoguer avec l'Histoire et la faire parler"[14] (MAÏSETTI, 2018b, p. 149). Dar à luz semelhante peça, que tira todo um continente e seu povo das sombras da colonização, torna-se quase que uma obsessão, "une nécessité poétique et politique"[15] (MAÏSETTI, 2018b, p. 149). Com isso, no conjunto da obra de Koltès "chaque pièce, chaque personnage, chaque situation ou presque devra désormais construire son espace, son temps et sa parole selon ce point de vue conçu en angle mort du monde, « part maudite » de l'Occident"[16] (MAÏSETTI, 2018b, p. 134). Tal como Léone, deslumbrada pelos encantos do continente Africano, Koltès se sente atraído pela África, porém, essa atração não vem sem um sentimento desconfortável diante de sua condição de branco, posto que sua imagem cola perfeitamente àquela do colonizador, o que o impede de melhor se aproximar desse povo que lhe inspira sentimentos tão fraternos. Assim, solidário ao drama africano, o autor coloca uma grande carga política e simbólica em seu texto a fim de revelar ao mundo uma África vista como "un cadavre pourrissant"[17] (MAÏSETTI, 2018b, p. 138) em meio a exploração ocidental.

Com base em todos esses apontamentos sobre o autor e sua obra, podemos refletir sobre as relações de poder na peça *Combat* a partir da reivindicação do personagem Alboury pelo corpo de seu "irmão". Para tanto, faz-se necessário pensar os modos como a criação de fronteiras, sejam elas reais ou imaginárias, físicas ou imateriais, colaboram para o controle dos corpos e de comunidades na obra. Nesse sentido, é preciso observar os diferentes procedimentos que Koltès convoca em seu teatro ao criar personagens que se opõem por suas origens, credos e línguas, dramatizando, assim, questões intrínsecas às sociedades atuais como segregação, soberania e desigualdades sociais.

11 "vingar o real"

12 "o texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção desta".

13 "para fazer com que esta seja escutada"

14 "dialogar com a História e a fazer falar"

15 "uma necessidade poética e política"

16 "cada peça, cada personagem, cada situação ou quase deverá doravante construir seu espaço, seu tempo, sua fala segundo este ponto de vista concebido enquanto ângulo morto do mundo, "parte maldita" do Ocidente".

17 "um cadáver em decomposição".

A fim de melhor refletir sobre tais temas, vale resgatar uma entrevista dada à Jean-Pierre Hàn, na qual Bernard-Marie Koltès afirma que *Combat* "ne parle pas, en tout cas de l'Afrique et des noirs - je ne suis pas un auteur africain - elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale"[18] (KOLTÈS, 1999, p. 11). Porém, a despeito dessa afirmação, os personagens elaborados por Koltès não deixam de se dar a ver a partir de um campo de posições sociais bem demarcadas, explicitando o tempo todo as tensões causadas por suas "diferenças", como indicado pelo próprio título. Mais adiante, na mesma entrevista, o autor parece oferecer uma chave para essa questão ao explicar que sua peça "parle peut-être un peu de la France et des Blancs"[19] (KOLTÈS, 1999, p.12), posto que "une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable"[20] (KOLTÈS, 1999, p. 12).

Sendo assim, é necessário indagar de que forma a oposição Ocidente (representado pelos três personagens brancos) *versus* sociedades tradicionais africanas (encarnadas pelo personagem negro) funcionaria para Koltès como um modo de "decifrar" o mundo que o cercava. Trazer em seu texto e encenar nos palcos a representação desses dois mundos distintos e desiguais serviria, portanto, como um dispositivo de reflexão sobre a sociedade em que estava inserido, a saber, branca e eurocêntrica? Ao falar sobre sua peça, Koltès esclarece que,

> Elle parle surtout de trois êtres humains isolés dans un lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques. J'ai cru – et je crois encore – que raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, c'était un sujet qui avait son importance (…)[21] (KOLTÈS, 1999, p. 12).

A partir dessa afirmação, somos levados a investigar os modos como a construção de um espaço híbrido, que não se quer nem África, nem França, representado por um canteiro de obras, colaboraria para a sensação de exílio e solidão que abarcaria todos os personagens, inclusive Alboury – que não se reconhece "em casa" nos limites da empresa na qual adentra para reivindicar um corpo. Ou seja, é preciso analisar quais seriam, na peça, os desdobramentos simbólicos da fronteira que separa a empresa francesa do território africano e como ela permitiria pensar categorias como exclusão e precariedade e suas relações com as comunidades que ela delimita.

Koltès relata sua primeira impressão do continente africano em uma entrevista. Segundo o dramaturgo,

---

18 "*Combate de negro e cães* não fala, em todo caso, da África e dos negros – eu não sou um autor africano – ela não conta nem o neocolonialismo, nem a questão racial".

19 "fala talvez um pouco da França e dos Brancos"

20 "uma coisa vista de longe, deslocada, torna-se às vezes mais simbólica, às vezes mais decifrável."

21 "Ela fala sobretudo de três seres humanos isolados em um lugar do mundo que lhes é estrangeiro, cercados por guardas enigmáticos. Eu acreditei – e ainda acredito – que contar o grito destes guardas ouvido no fundo da África, o território de inquietude e de solidão que ele delimita, era um assunto que tinha sua importância".

> Dès que j'ai franchi les portes de l'aéroport, toutes les idées de l'Afrique que j'avais emportées dans mes bagages se sont figées en cette scène : un policier noir était, à grands coups de matraque, en train de battre un de ses frères. J'ai avancé dans la foule et me suis heurté immédiatement à une barrière invisible mais omniprésente, qui mettait symboliquement les Blancs d'un côté et les Noirs de l'autre. J'ai regardé vers les Noirs. J'avais honte des miens ; mais une telle haine brillait dans leurs regards que j'ai pris peur, et j'ai couru du côté des Blancs.[22] (BIDENT, 2010, p.272)

Provavelmente, tal desconforto o faz refletir sobre os mecanismos de separação dessa barreira intransponível entre brancos e negros. *Combat* procuraria, assim, dramatizar essa experiência de um mundo dividido, no qual as relações de poder quase sempre são movidas por agentes como status social, cor da pele e dinheiro. Por um lado, os brancos apresentados na obra encenariam a individualidade das pessoas do meio no qual o próprio autor estava inserido, resultando em retratos constrangedores de sua vivência. Por outro, o personagem negro, cercado de uma áurea de mistério ligada à força comunitária da ancestralidade, apontaria não para uma tentativa de representação do africano, mas encenaria sua própria curiosidade por este povo sob a forma de um conjunto de enigmas a serem desvendados.

Segundo Koltès, "on rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores de la vie ou d'un aspect de la vie, ou de quelque chose qui me paraît grave et évident"[23] (KOLTÈS, 1999, p.11). Assim, dramatizar aspectos da realidade em seus textos não seria apenas uma forma de suprir sua necessidade "de melhor entendê-la". Suas peças seriam também um dispositivo de exposição que permitiria colocar o leitor face a face com problemas sociais facilmente identificáveis em nosso quotidiano, mas que, em geral, preferimos não ver.

Dessa maneira, em *Combat*, o perímetro destacado pelas fronteiras da empresa francesa em pleno território africano funcionaria como um procedimento de condensação das contradições desses espaços destinados a brancos e negros a partir de uma clara dinâmica de hierarquização dos corpos. Ou seja, a peça funcionaria como um experimento dramático que visaria criar um regime de visibilidade para o confronto entre diferentes modos de vida postos em relação a partir dos processos de colonização, constrangendo seu próprio público – eminentemente francês num primeiro momento – a ocupar os espaços de conflito traçados pelo território criado.

---

22 "No momento em que transpus as portas do aeroporto, todas as ideias da África que eu tinha trazido em minhas bagagens se fixaram nesta cena: um policial negro estava, a grandes golpes de cassetete, batendo em um de seus irmãos. Eu avancei na multidão e me choquei imediatamente contra uma barreira invisível, mas onipresente, que colocava simbolicamente os Brancos de um lado e os Negros de outro. Olhei em direção aos Negros. Tinha vergonha dos meus, mas um tal ódio brilhava em seus olhos que tive medo e corri para o lado dos Brancos".

23 "Encontramos às vezes lugares que são, não digo reproduções do mundo inteiro, mas espécies de metáforas da vida ou de um aspecto da vida, ou de alguma coisa que me parece grave e evidente".

Um dos pontos centrais da obra estudada é o desaparecimento do corpo do operário negro morto dentro dos limites da empresa para a qual trabalhava, como vimos anteriormente. As análises de Judith Butler, em *Vida Precária* (BUTLER, 2011), sobre a exposição de imagens na contemporaneidade, nos permitem entender a função na trama de Koltès deste corpo ocultado, mas a todo o momento reivindicado por Alboury. Segundo Butler, o

> processo de esvaziamento do humano feito (...) por meio da imagem deve ser entendido (...) nos termos do problema mais amplo de que esquemas normativos de inteligibilidade estabelecem aquilo que será e não será humano, o que será uma vida habitável, o que será uma morte passível de ser lamentada. (BUTLER, 2011, p. 28)

Desse modo, são de grande valia as distinções propostas pela filósofa entre dois regimes diferentes de imagem, o triunfalista (no qual se visa apagar a complexidade do que é propriamente humano por meio de um enquadramento narrativo seletivo) e o da imagem crítica (aquela que, por uma falha, desvenda aquilo que a imagem triunfalista tenta esconder). Essa distinção conceitual possibilita pensar a questão da vulnerabilidade dos corpos, permitindo-nos analisar as formas como a precariedade do humano é encenada em diferentes momentos da peça. Ora através da morte e ocultamento do corpo do operário negro, que se quer omitir, posto que para a empresa este não tem qualquer valor. Em dado momento da peça, por exemplo, Cal se dirige à Horn nos seguintes termos: "Le gars, Horn, je peux te le dire, ce n'était même pas un vrai ouvrier ; un simple journalier; personne ne le connaît, personne n'en parlera"[24] (KOLTÈS, 1989, p.23). Ora pelo esforço de Cal, funcionário francês que, por precisar se submeter a seu chefe, sujeita-se a tentar recuperar o corpo descartado nos esgotos. O poder que Horn exerce sobre Cal fica explícito nesta sua fala: "tu retrouves le corps. Ne discute pas, débrouille-toi, mais retrouve le corps. Cherche, il me le faut. (…) Trouve-le avant le jour, ou je te lâche pour de bon."[25] (KOLTÈS, 1989, p. 68)

Em *Peuples exposés, peuples figurants*[26] (DIDI-HUBERMAN, 2012), Didi-Huberman faz reflexões sobre as formas de exposição de parcelas de humanidades que, em conjunto com as reflexões de Butler, nos possibilitam aprofundar essa análise sobre os modos de visibilidade operados pela peça e suas implicações para pensarmos as categorias citadas mais acima. Em seu texto, o autor faz a distinção entre dois procedimentos de exposição que chama de *"sous-exposition"*[27] e *"sur-exposition"*[28], mostrando como ambos podem levar

24 "O cara, Horn, eu posso te dizer, não era nem um verdadeiro operário; um simples diarista, ninguém o conhece, ninguém falará dele".

25 "você encontra o corpo. Não discuta, vire-se, mas encontre o corpo. Procure, eu preciso dele. (...). Encontre-o antes do amanhecer, ou eu te abandono de verdade"

26 "Povos expostos, povos figurantes"

27 "subexposição"

28 "Sobre-exposição"

ao desaparecimento de povos. Segundo o historiador e filósofo, ao deixá-los às sombras, o primeiro "nous prive des moyens pour voir, tout simplement, ce dont il pourrait être question"[29] (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15), enquanto que o segundo joga luz de mais sobre eles, o que "ne vaut guère mieux"[30] posto que "trop de lumière aveugle"[31] (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15). Assim, operando em um modo de *"sous-exposition"*, a morte e desaparecimento de Nouofia poderiam ainda ser entendidos como uma tentativa de apagamento não só de sua existência, a partir do ocultamento de seus despojos, mas de todo o seu povo, negando-lhes dignidade.

Por outro lado, a insistente demanda de Alboury por este corpo funcionaria como uma forma de dar voz e notoriedade a seu povo. Ao reclamar o direito de oferecer um enterro digno a seu "irmão", segundo as tradições de sua tribo, tornar-se-ia possível recuperar a humanidade daquele, dando também visibilidade aos seus. Sua requisição e determinação os tirariam das sombras, jogando com um sistema de luz e apagamento que será crucial para a obra (com consequências para a própria construção da cena, que propõe e opera um sofisticado jogo de luzes ao longo da peça, culminando com o espetáculo de fogos de artifícios ao final). Assim, é preciso pensar como a própria determinação imagética deste personagem num modo de *sous-exposition* – nos termos de Didi-Huberman – acabaria por forçar a entrada de todo o seu povo em um regime de imagem crítica – nos termos de Butler.

Diante disso, as reflexões feitas por Achile Mbembe, em *Necropolítica* (MBEMBE, 2016) são de grande valia para que se possa pensar questões concernentes à noção de comunidade e seus processos de hierarquização no *corpus*. De acordo com o autor, "a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer" (MBEMBE, 2016, p. 123). A partir desta definição, é possível refletir sobre como Koltès, inspirado por sua vivência de mundo, encena em sua obra as relações de domínio e poder, uma vez que escolhe como cenário de fundo da trama um território africano, no qual uma empresa francesa de construção civil se instala e dita as regras dentro de seus limites. É nesse contexto, no intuito de analisar o papel central da morte na peça, que o conceito de soberania proposto por Mbembe é de grande valor. Nele, ela é entendida como "a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações" (MBEMBE, 2016, p. 125). O próprio Horn não esconde que ali, naqueles limites, ele é a lei. Respondendo à recusa de Alboury em deixar o território da empresa, Horn esclarece: "Quant à toi, je pourrais bien te faire abattre comme un vulgaire rôdeur."[32] (KOLTÈS, 1989, p.93). Nessa ótica, os personagens de Horn e Cal devem ser pensados como uma alegoria do poder soberano, uma vez que são eles que, direta ou indiretamente, decidem quem entra e sai dos limites territoriais da empresa, como também quem pode viver e quem deve morrer.

29 "nos priva dos meios para ver, simplesmente, aquilo de que poderia se tratar"

30 "não vale muito mais"

31 "luz de mais cega".

32 "Quanto a você, eu poderia muito bem te fazer abater como um vagabundo qualquer".

Em suma, com *Combat*, mais do que elaborar uma compreensão crítica fechada do estado de coisas, Koltès procurou expor seu próprio público a um universo que o dizia diretamente respeito, ao experienciar a cena como autor da própria violência representada.

Referências

BIDENT, Christophe. Koltès, "o sentido do mundo". *O percevejo On-line*. v. 6, n.2, p.45-55, jul./dez. 2014.

BIDENT, Christophe *et al.* (org.). *Koltès maintenant et autres métamorphoses.* Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2010.

BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea:* Revista de Sociologia da Ufscar, São Carlos, v. 1, n. 1, p. 13-33, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants.* Paris : Éditions Minuit, 2012.

EVRARD, Frank. Les écritures dramatiques. *In* : *La littérature française au présent*. Paris : Bordas, 2008, p.489-524.

HÀN, Jean-Pierre. Le phénomène Koltès. *Europe :* Paris, v. 75, n. 823-824, p. 3-6, nov./dez. 1997.

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Combat de nègre et de chiens*. Paris : Éditions Minuit, 1989.

KOLTÈS, Bernard-Marie. Lettre d'Afrique. *Europe*: Paris, v. 75, n. 823-824, p. 13-22, nov./dez. 1997.

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Une part de ma vie. Entretiens, 1983-1989*. Paris : Éditions Minuit, 1999.

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Lettres*. Paris : Éditions Minuit, 2009.

MAÏSETTI, Arnaud. *Bernard-Marie Koltès*. Paris : Éditions Minuit, 2018

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios,* Rio de Janeiro, n. 32, p.122-151, dez. 2016.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Écritures dramatiques contemporaines*. Paris: Armand Colin, coll. Lettres Sup., 2011.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

O LÚDICO E O FANTÁSTICO EM *LE AVVENTURE DI PINOCCHIO – STORIA DI UN BURATTINO*

Luiz Roberto Conegundes Salvador

Orientadora: Flora di Paoli Faria

Universidade Federal do Rio de Janeiro

1. Introdução

O presente artigo traz à baila as considerações acerca do lúdico e do fantástico na obra literária italiana *Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino*, escrita por *Carlo Lorenzini, conhecido mundialmente por* Carlo Collodi*, em* 1881, e publicado no ano de 1883, à luz das teorias de Johan Huizinga (1999) e Tzvetan Todorov (2012).

O lúdico e o fantástico se apresentam na narrativa infantil pelo jogo da linguagem e pela escrita questionadora do autor italiano. Através da voz narrativa e das ações dos personagens – Pinóquio, Gepetto, Maestro Ciliega, Grilo Falante, Fígaro, Fada, Raposa, Mariposa, Cocheiro, Stromboli etc. –, Collodi revela uma consciência crítica da história italiana do século XIX.

O artigo está dividido em duas seções. A primeira se dedicada às considerações do lúdico e do fantástico, a partir dos teóricos anteriormente mencionados. A segunda seção, por sua vez, contempla o lúdico e o fantástico na produção literária – *Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino* – propriamente dita.

Na obra em questão, o autor nos convida a refletir sobre o conturbado período da Pós-Unificação, marcado por crises políticas, econômicas e sociais, que assolaram o território italiano. Diante das questões que norteiam a pesquisa, nos debruçaremos, pois, sobre o lúdico e o fantástico em *Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino*.

2. O Lúdico e o Fantástico: breves considerações

O lúdico é um tema entendido por alguns estudiosos como divertimento, brincadeira, prazer, lazer etc. Em contrapartida, para outros significa conhecimento, compreensão, atitude, experiência etc. Em *Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino*, o lúdico se apresenta como diversão, entretenimento e, ao mesmo tempo, com os elementos do fantástico, permite que o leitor conheça os episódios históricos da Itália Pós-unificada. A fim de elucidar as questões ressaltadas, nos deteremos às concepções lúdicas de Johan Huizinga[1] (1999).

Johan Huizinga, precursor do lúdico, o entende como algo primário e essencial à natureza humana. Afirma que o espírito da competição lúdica embasou o surgimento, bem como o desenvolvimento da civilização. Nas palavras do autor:

> O espírito de competição lúdica, enquanto impulso social, é mais antigo que a cultura, e a própria vida está toda penetrada por ele, como por um verdadeiro fermento. O ritual teve origem no jogo sagrado (...), a música e a dança eram puro jogo. (...) As regras da guerra e as convenções da vida aristocrática eram baseadas em modelos lúdicos. Daí se conclui necessariamente que em suas fases primitivas a cultura é um jogo (...). (HUIZINGA, 1999, p. 125)

O historiador holandês compreende o lúdico como diversão e satisfação plena. Nesse contexto, o jogo, que é uma representação do lúdico na sociedade, situa-se fora da "sensatez da vida prática, nada tendo a ver com a necessidade ou com a utilidade, com o dever (...)" (HUIZINGA, 1999, p. 178). A saber:

> (...) é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida num certo nível de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas e absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, atividade acompanhada de um sentimento de tensão e alegria, e de uma consciência de ser que é diferente daquela da vida cotidiana. (HUIZINGA, 1999, p. 25)

Huizinga situa o lúdico na esfera da "não-seriedade e, particularmente, na da ilusão e na da simulação" (HUIZINGA, 1999, p. 41). Destarte, a magia e o encantamento propiciarão à fuga da realidade corrente. Concordamos com Retondar que:

> A evasão da vida real é a abertura dentro do jogo do mundo imaterial, do mundo imaginário e ficcional que alimenta e justifica o jogo enquanto realidade humana e simbólica. Há uma suspensão momentânea da realidade na qual o indivíduo se permite ser aquilo que ele no cotidiano não é, que possivelmente gostaria de ser; ele fala e age de maneira diferente da forma que falaria e agiria se estivesse no mundo da vida. A abertura mágica proporcionada pelo jogo tende a potencializar a gratuidade e a espontaneidade, onde o individuo, ao se perceber liberto dos condicionantes sociais e culturais, tende a manifestar profundos de sua personalidade. (RETONDAR, 2007, p. 33)

1 Historiador holandês nascido em Groningen, Países Baixos. Dentre outras obras, escreveu Homo Ludens onde enfatiza a natureza essencial do jogo e relaciona a cultura ao caráter lúdico.

É importante salientar que a visão de lúdico apresentada não está relacionada à mera prática de brincadeiras, jogos, lazer ou forma de preencher o tempo. O lúdico huizinguiano nos permite conciliar diversão e aprendizagem. Em *Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino*, o lúdico se apresenta como uma atividade espontânea, onde a imaginação criativa se concilia ao prazer da leitura. O leitor, através das peripécias e das aventuras de Pinóquio ao lado do Grilo Falante, da Raposa, do Gato, do menino Pavio, dentre outros personagens, se diverte e visita os bastidores da Itália Pós-unificada.

No que tange ao fantástico, ressaltamos as contribuições de Tzvetan Todorov[2] (2012). Para o estudioso, "o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 2012, pp. 16-17). É um gênero que se situa entre o estranho e o maravilhoso originando, pois, novos subgêneros: o fantástico-estranho[3], o fantástico-maravilhoso[4] e o maravilhoso-puro[5].

Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino apresenta acontecimentos fantásticos que não são explicados pelas leis do mundo natural, como as ações humanas do boneco de madeira – Pinóquio –, a aparição da Fada, o comportamento e a fala dos animais – Grilo, Raposa, Gato etc. –, dentre outros, e integram o leitor ao universo das personagens. Nas palavras de Todorov:

> O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados.(...) A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. A seguir essa hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontre-se representada, torna-se um dos temas da obra. (TODOROV, 2004, pp. 36-37)

A narrativa de Collodi permite que o leitor avalie "o mundo das personagens como o seu mundo real" (GAMA-KHALIL, 2013, p. 20) e hesite "entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos eventos enredados" (GAMA-KHALIL, 2013, p. 20). É uma obra infantil onde os elementos do fantástico se coadunam ao "fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência (...)" (RODRIGUES, 1988, p. 09).

---

2 Filósofo nascido em Sófia, Bulgária. Estudou, além de outros temas, sobre o fantástico, o estranho e o maravilhoso.

3 Conforme estudo de Camarani (2014), o fantástico-estranho diz respeito aos acontecimentos sobrenaturais da narrativa que ganham uma explicação racional ao longo da história.

4 De acordo com Gama-Khalil (2013), o fantástico-maravilhoso compreende os fatos fantásticos e a aceitação do sobrenatural no final da narrativa.

5 Segundo Camarani (2014), o maravilhoso-puro apresenta elementos sobrenaturais ou mágicos que não surpreendem o leitor, pois o universo maravilhoso tem regras próprias legitimadas.

3. O Lúdico e o Fantástico em *Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino*

Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino **é uma obra**[6] que compõe o universo literário infantil italiano. Através do lúdico e do fantástico, Carlo Collodi convida o leitor a mergulhar na história da Itália do século XIX e conhecer os bastidores da Pós-Unificação. Ao tecer a narrativa, revela pela fala e ações de seus personagens as atrocidades políticas, econômicas e sociais do período histórico ressaltado.

Carlo Collodi iniciou a carreira escrevendo um anúncio para uma livraria florentina. Sua maestria repercutiu e, então, passou a escrever para os jornais italianos. O autor criou *Il Lampione* e *La Controversia*, jornais com teor crítico que contrariavam as ordens do Grão-Duque da Toscana, e também escreveu contos, romances e narrativas infantis[7]. Através da literatura infantil ganhou notoriedade. Sua linguagem metaforizada e os seres ficcionais infantis criados denotam uma potente crítica social. Acreditamos, assim como Marques, que:

> A literatura infantil também é um caminho para crítica social velada e para dar voz às minorias oprimidas, pois o alvo de maior observação por parte dos repressores é a literatura adulta. Esse fato faz com que, ao lado de uma literatura infantil massificada comece a surgir uma outra, mais crítica, demonstrando as diferenças presentes na sociedade. (...) Nas aventuras de Pinóquio podemos observar momentos em que a pobreza, a desigualdade e o autoritarismo são os pontos principais, críticas da época que persistem até hoje. (MARQUES, 2007, p. 91)

Indubitavelmente, o escritor italiano articula realidade e ficção de maneira inteligente em *Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino*. Através do lúdico e do fantástico denuncia as desigualdades sociais, a difícil realidade econômica e o autoritarismo sofridos pelos italianos do final do século XIX.

O lúdico é revelado na tecitura textual pelo jogo da linguagem, pelos elementos imaginários típicos da literatura infantil, constituindo-se como uma "atividade livre, (...) exterior à vida habitual, (...) capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total (...)" (HUIZINGA, 1999, pp. 23-24), e pela escrita problematizadora de Collodi que permite ao leitor revisitar a história italiana. A saber:

> O Ressurgimento e os aspectos democráticos/unitários, por outro lado, fornecem temas muito vivos e arraigados à própria história do Pinóquio, quando se pensa que o conto aventureiro e realista do menino-fantoche que se ganha, uma prova após a outra, em uma história alternando derrotas e vitórias, sua dura e custosa dignidade de homem 'livre', ou se quiser como transgressor 'em liberdade', não poderia ser entendida fora do clima de formação cívica (...) de seu autor. (BERTACCHINI, 1993, p. 36 – tradução nossa)

6 De acordo com os estudiosos de Literatura Italina, Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino é considerado um romance de formação – Bildungsroman – que anuncia os severos ideais da Itália Umbertina.

7 Além da obra infantil Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino, escreveu Racconti delle fate, Giannettino, Storie allegre etc.

A miséria e a fome que perseguiram os camponeses no período da Pós-Unificação, bem como a alarmante desigualdade social entre homens comuns e a nobreza, são retratadas com maestria no decorrer dos capítulos da narrativa em análise. A casa do velho Geppeto, pai de Pinóquio, ilustra a frágil situação econômica da época:

> A casa de Gepeto era um cômodo terreno que refletia a luz do porão. A mobília não poderia ser mais escassa: uma cadeira ruim, uma cama ruim e uma mesinha de centro em ruínas. Na parede traseira (...) podia ver uma lareira com fogo aceso; mas o fogo foi pintado, e ao lado do fogo havia uma panela pintada que fervia alegremente e soltava uma nuvem de fumaça, que realmente parecia fumaça. (COLLODI, 2000, p. 29 – tradução nossa)

A relação entre a população agrícola nos anos de 1880, que vivia "do trabalho da terra e (...), dependendo da região, espalhada pelo campo ou reunida em pequenas, médias e grandes aldeias camponesas" **(**CANDELORO, 1968, p. 253 – tradução nossa) e os detentores de uma situação econômica favorável, como a classe média e a nobreza, deretrata a desigualdade social da época:

> Depois de caminhar meio dia, eles chegaram a uma cidade que tinha o nome de Acchiappa-citrulli. Assim que entrou na cidade, Pinóquio viu todas as ruas povoadas de cães carecas, bocejando de apetite, ovelhas tosquiadas, tremendo de frio, galinhas (...), implorando por um grão de milho, de grandes borboletas, que não podiam mais voar, porque haviam vendido suas belas asas coloridas, de pavões todos com cauda, que se envergonhavam de serem vistos, e de faisões que corriam silenciosamente, lamentando suas brilhantes penas douradas (...) agora perdidas para sempre. No meio dessa multidão de mendigos e pobres vergonhosos, algumas carruagens nobres passavam de vez em quando com uma Raposa dentro, ou uma Pega-ladra, ou algum pássaro assaltante. (COLLODI, 2000, p. 127-128 – tradução nossa)

O fantástico é um outro recurso literário que compõe a obra collodiana. Nessa atmosfera encontramos o boneco de madeira – Pinóquio –, que age como ser humano, os animais falantes, a fada madrinha, os espaços fantásticos repletos de magia e encantamento etc., que aguçam a imaginação e, ao mesmo tempo, levam o leitor à hesitação entre o natural e sobrenatural da primeira a última página da obra. Concordamos com Todorov que:

> (...) o relato fantástico (...) marca fortemente o processo de enunciação, põe, de uma vez, o acento sobre esse tempo da leitura. Agora bem, a característica fundamental desse tempo é a de ser irreversível por convenção. Todo texto entranha uma indicação implícita: a de ler desde o começo até o fim, desde a primeira até a última linha de cada página. Isto não significa que não existam textos que nos obriguem a modificar esta ordem, mas esta modificação cobra pleno sentido precisamente com relação à convenção que implica a leitura da esquerda à direita. O fantástico é um gênero que acusa esta convenção com maior nitidez que outros. (TODOROV, 2012, p. 48)

A primeira manifestação fantástica ocorre quando o personagem Maestro Ciliega, amigo do velho Gepetto, se espanta ao ouvir uma voz e não consegue identificá-la:

> Ele virou seus olhos perplexos ao redor da sala para ver de onde aquela vozinha poderia ter vindo, e não viu ninguém! Ele olhou embaixo do balcão, e ninguém; ele olhou em um armário que estava sempre fechado, e ninguém; olhou para o balaio de serragem e aparas de madeira – ninguém; ele abriu a porta da loja para dar uma olhada na rua – ninguém! E então? (COLLODI, 2000, p. 21 – tradução nossa)

O pedaço de madeira que Maestro Ciliegia deu a Gepetto para fazer uma marionete já dava os primeiros sinais de vida. Pinóquio foi esculpido e logo sentiu a necessidade de desbravar sua terra natal:

> Quando suas pernas foram esticadas, Pinóquio começou a andar sozinho e a correr pela sala; até que, tendo entrado pela porta da casa, saltou para a rua e começou a fugir. E o pobre Gepeto correu atrás dele sem poder alcançá-lo, porque aquele travesso Pinóquio saltou como uma lebre e, batendo os pés de madeira no asfalto da estrada, fez barulho como vinte pares de tamancos de camponês. - Pegue! Pegue! - gritou Gepeto (...). (COLLODI, 2000, p. 32 – tradução nossa)

A cada capítulo, o fantástico envolve o leitor e permite que ele se depare com episódios históricos italianos. No final da narrativa, o boneco de madeira é agracido pela fada madrinha por seu bom comportamento e torna-se um menino de verdade: "– Que engraçado eu era, quando era uma marionete! e como estou feliz agora por ter me tornado um menino de verdade!" (COLLODI, 2000, p. 158 – tradução nossa). Collodi, através do lúdico e do fantástico, convida o leitor à reflexão final: O cidadão italiano ainda vive na condição de marionete?

Conclusão

Le Avventure di Pinocchio - Storia di un Burattino, como pudemos perceber no decorrer de nosso artigo, se apresenta como uma narrativa infantil lúdica e fantástica, que encanta crianças, jovens e adultos de distintas nacionalidades. Uma obra típica da Itália que, segundo a crítica, representa a identidade italiana.

No decorrer da história, percebemos que o lúdico e o fantástico são revelados pelo jogo da linguagem, pelas ações dos seres ficcionais e sobrenaturais, bem como pela escrita questionadora de Carlo Collodi, que nos convida a conhecer e refletir sobre as barbáries e os arbítrios da Pós-Unificação da Itália.

A narrativa de Carlo Collodi possui grande representatividade na Itália. A história de Pinóquio se destaca nos universos literário e cinematográfico. As inúmeras e perigosas peraltices

de Pinóquio contagiam leitores de diversas partes do mundo. A obra collodiana é de grande valia aos estudos históricos e literários italianos. Constitui-se também como uma importância referência para a aquisição do conhecimento sobre o lúdico e o fantástico.

Referências

ASOR ROSA, Alberto. *Sintesi di Storia della Letteratura Italiana*. Firenze: La Nuova Itália, 1985.

BERTACCHINI, Renato. *Il padre di Pinocchio. Vita e opera del Collodi*. Milano: Camunia, 1993.

CAMARANI, Ana. Luiza. Silva. *A literatura fantástica:* caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CANDELORO, Giorgio. *Storia dell'Itália moderna V*. La costruzione dello Stato unitario, 1860-1871. Milão: Feltrinelli, 1968.

COLLODI, Carlo. *Le Avventure di Pinocchio: Storia di un Burattino*. Firenze: Giunti, 2000.

GAMA-KHALIL, Marisa. Martins. *A Literatura Fantástica: gênero ou modo?* Terra Roxa e outras terras –Revista de Estudos Literários. Volume 26, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf> Acesso em: 05 de out. de 2020.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 4. ed. São Paulo: Prespectiva, 1999.

INNOCENTI, Orsetta. *La Letteratura Giovanile*. Roma: Laterza, 2000.

RETONDAR, Jeferson. J. M. *Teoria do jogo:* a dimensão lúdica da existência humana. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

RODRIGUES, Selma. C. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturas narrativas*. Trad. Maria Clara Correa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

MARE NOSTRUM E A DIALÉTICA ENTRE MÍMESIS E ALTERIDADE EM DANTE E AL-MAARI: O INTERSTÍCIO DE LINGUAGENS SIMBÓLICAS ENTRE ORIENTE E OCIDENTE

Marcela Cristina Lemos Cordeiro

Orientador: Prof. Dr. Fabiano Dalla Bona

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A semelhança da construção narrativa entre a *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265-1321) e a temática das viagens de além-túmulo da escatologia islâmica despertara em arabistas como Miguel Asin Palácios e Enrico Cerulli a investigação das influências muçulmanas no escopo literário da obra do poeta florentino. O trabalho exaustivo dos autores na tentativa de mapear as influências das lendas da tradição oral referentes à viagem do profeta Muhammad às esferas celestes e infernais, incutiram espaço maior à influência religiosa islâmica na obra dantesca, relegando à esfera literária um pálido esboço se comparado ao que representavam as produções literárias árabe-islâmicas no contexto medieval.

Na tentativa de ressignificar e dar cores às travessias literárias entre *Mare Nostrum* e *Bahr ar-Rum* (Mar Mediterrâneo em árabe), este trabalho perscrutará as fronteiras poéticas, mapeando os contatos, tomando como fio condutor a obra *Risalatul ghufran* (*Epístolas do perdão*) de Abu Ala al-Maari, autor e filósofo árabe do século IX, cujo enredo abarca a viagem além-túmulo do poeta-personagem Ibn Al-Qarih, que se assemelha à viagem às esferas celestes de Dante, o poeta-personagem-narrador, na *Divina Comédia*. Para isso, este estudo propõe investigar os influxos literários dos impérios islâmicos que alcançaram território europeu e incutiram em sua produção, os moldes da literatura árabe tradicional.

O ponto de partida que conduzirá a construção do complexo mosaico representado pela influência de matizes multiculturais e multirreligiosas incutidas pela islamidade que unia grandes impérios como o bizantino e o sassânida. A partir disso, constituirá a análise de como a poesia árabe, especialmente os gêneros satírico e religioso, forjaram-se no seio da sociedade árabe-islâmica e como se desenvolveram e foram adaptados à medida que o império islâmico se expandia e abraçava territórios dominados por persas, bizantinos e árabes.

A segunda parte desta viagem investigativa dos contatos literários se distancia do território árabe e analisa os fatores históricos e os facilitadores da influência islâmica, que superam as fronteiras meramente religiosas: o desenvolvimento de instrumentos de navegação por cientistas árabe-islâmicos, assim como a criação das primeiras cartas de navegação possibilitou intensas trocas comerciais e culturais entre os povos, incluindo também intercâmbios científicos através do *Mare Nostrum*. Além do desenvolvimento científico, fatores sociais e políticos do conturbado contexto da expansão islâmica impulsionaram os contatos culturais e literários. As tensões geopolíticas da época e a contínua expansão territorial da dominação islâmica acarretaram a descentralização do poder ensejando o surgimento de territórios e domínios independentes. Com isso, o já enfraquecido poderio do império omíada, reduto sírio do império islâmico, encontrou refúgio nas terras ibéricas, estabelecendo o califado dependente de Damasco: Al-Andalus, a terra prometida multi-identitária de árabes, ibéricos, berberes e multirreligiosa de judeus, cristãos e muçulmanos, tornou-se o pilar de contato que alicerçaria os intercâmbios culturais através do Mar Mediterrâneo.

Além da anexação do território ibérico, as forças do império islâmico alicerçaram ao sul da Itália, os emirados da Sicília, reduto que, muito além das atribuições administrativas e políticas legadas pelo controle do império fatímida (parte do império islâmico estabelecido no Egito), tornar-se-ia a região propulsora do influxo da estética literária árabe que reverberaria na Itália nos séculos vindouros.

Os documentos que atestam a herança literária e religiosa do passado árabe-islâmico em território europeu, relegados ao ostracismo pelas políticas de apagamento cultural propagado pela Conquista dos reis católicos, serão o fio-condutor da terceira parte desta pesquisa. O arabista Miguel Asín Palácios colocou a pedra fundamental para o início desta reflexão: seu discurso proferido na Real Academia Espanhola em 1919 que sugeriu o possível contato de Dante com fontes islâmicas, colocou em xeque a autenticidade da *Divina Comédia*, causando indignação entre os dantistas e críticos literários da época, pois a perspectiva eurocentrada cingia a perspectiva da visão multifacetada da arte literária.

Em *La Escatologia Islâmica en la Divina Comedia* (1919), o arabista afirma que o tema das viagens além-túmulo era recorrente nos territórios abrangidos pelo Império Islâmico, já que fora difundido pela tradição oral dos ditos que compunham o acervo de relatos orais sobre a vida do profeta Muhammad, denominados *ahādith*. O autor também defende a hipótese de que Dante Alighieri fora largamente influenciado pela tipologia do imaginário literário islâmico, alegando que a obra do poeta florentino não era, na realidade, outra coisa senão uma adaptação mística de outra ascensão famosa e bem conhecida na literatura teológica do Islam. O arabista detalha os *corpora* de relatos da tradição islâmica sobre viagens noturnas de ascensão e arrebatamento físico e espiritual (الإسراء والمعراج; *al-'Isrā' wal-Mi'rāj*) de Muḥammad a ambientes paradisíacos e infernais e reconstrói as cenas de enunciação em perspectiva comparativa às construções alegóricas da *Divina Comédia*.

A continuidade de análise dos documentos que atestam a influência do imaginário da escatologia islâmica basear-se-á nos documentos contidos na obra *Il Libro della Scala, la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, lançado em 1943 pelo arabista italiano Enrico Cerulli, obra que reúne documentos que atestam a repercussão das lendas do além-túmulo forjadas no imaginário do império árabe-islâmico do Oriente na Península Ibérica medieval.

As obras dos arabistas supracitados se complementam em caráter histórico e literário: Asín Palacios relata a redação das lendas islâmicas correntes na literatura oral do século VII ao século XII por tradicionalistas árabes. Cerulli atesta de acordo com documentos encontrados nas bibliotecas do Vaticano e Parisiense, a ressonância destas lendas em âmbito europeu entre os séculos XII e XIV.

A última parte consiste em ampliar a investigação de contatos já mencionados por Miguel Asín Palácios e Enrico Cerulli, preenchendo lacunas existentes na pesquisa dos contatos literários. Para isso, serão analisados documentos desconsiderados pelos autores (a troca de cartas que forjou o obra de Al-Maarri, justificando o seu título *Epístolas do Perdão*), especialmente pelo arabista espanhol, que poderiam aprofundar as investigações pautadas no *ethos*, ou seja, nas imagens e valores que tanto Dante quanto Al-Maarri produzem em suas narrativas ficcionais. Esta pesquisa apresentará as seguintes divisões e diretrizes investigativas: o contexto histórico no qual foi escrita a obra de Al-Maarri e a importância deste poeta para a sua época, a análise que o poeta sírio faz de si nas trocas epistolares que originaram a sua obra magna *Epístolas do Perdão* e a última parte, cuja proposta consiste em investigar o que haveria de semelhança entre os panos de fundo histórico-literários na obra de Al-Maarri que pudessem inspirar Dante a versar sobre o seu conflituoso mundo.

Resultado Final

O presente trabalho investigou o contato do poeta italiano com fontes literárias árabes que pudessem inspirar-lhe na busca da concretização dos seus ideais políticos e literários no conflituoso contexto da Itália Medieval. A hipótese de contato entre as obras de Dante e Al-Maarri que versam sobre a temática de viagens além-túmulo, nas quais se deparam com figuras pertencentes a seus contextos históricos e culturais, poderia fundamentar-se nas teorias que versam sobres processos de transferência cultural, já que os percursos históricos da literatura árabe atestam que seus moldes e paisagens poéticas ultrapassaram as fronteiras da península arábica com a travessia de contatos dos impérios bizantino e islâmicos, que gerou notável fluxo de intercâmbios culturais e literários, cujos efeitos reverberariam em períodos históricos vindouros.

É ponto pacífico afirmarmos que estão entrelaçados os percursos históricos entre Europa e mundo árabe via *Mare Nostrum*. Porém, o grande questionamento ao entorno do contato direto das obras dos autores, ainda se encontra no campo das especulações e hipóteses. Como o poeta florentino poderia ter contato direto com os textos de origem árabe? Não há notícias de fontes de dantistas ou indícios nas obras de Dante que possam indicar que o poeta seria versado nos complexos meandros da língua árabe. Entretanto, Reynolds (2011) poderia fornecer uma pista da maneira como poderiam ter sido dados estes contatos:

> Dante podia se relacionar com outros intelectuais, advogados, médicos e homens das Letras. Ele tinha acesso a manuscritos, podia frequentar conferências (...). Textos legais e universitários eram reproduzidos de forma rápida e eficiente, sendo distribuídos em partes, para permitir que vários copistas trabalhassem a partir de uma única cópia. (REYNOLDS, 2011, p. 85)

A reflexão da dantista nos dá indícios de que Dante possa ter estabelecido contato com poetas e intelectuais que possuíam amplo contato com as fontes literárias árabes tanto orais quanto escritas, já que, como atestou a breve investigação histórico-literária desta pesquisa, constituíam referência estética no que concerne às temáticas e estrutura literária do medievo europeu, como afirma Vernet: "Os caminhos de penetração da ideologia árabe no Ocidente não se apoiaram apenas nos textos escritos, mas também na transmissão oral a partir do momento em que grandes escritores espanhóis dos séculos XIII ao XV tiveram que conhecer bem o dialeto andaluz (1978, p.330)"[1].

A teoria de contato entre as obras de Dante e Al-Maarri poderia ser explicada pelos mecanismos perpetrados pela figura de linguagem denominada muʿarada, como define a *Encyclopedia of Arabic literature*:

> (Lit. 'oposição, confronto'). Em Literatura, o termo técnico para a imitação ou emulação de um texto literário, muitas vezes com o duplo propósito de honrar o modelo e tentar superá-lo. No caso da poesia, adotou-se a métrica e a rima da modelo - geralmente um poema conhecido e admirado -, assim como o assunto. Ao contrário do naqa'id, tais poemas não se destinavam, ou não primariamente, a um ataque ao poeta da modelo, embora um elemento agonístico raramente esteja ausente (cf. provas poéticas). Às vezes, o termo mu'arada é empregado no sentido de naqida (sátira) e vice-versa; a mesma técnica e termo podem ser encontrados no caso de paródias de poemas famosos. Ocasionalmente encontrado na era pré ou início do islã, muito se tornou cada vez mais comum no período abássida e nos períodos posteriores. (p.534)[2]

1 Las vías de penetración de la ideologia árabe en Occidente no reposaron sólo en textos escritos, sino también en la transmissión oral desde el momento en que grandes escritores españoles de los siglos XIII al XV debieron conocer bien la lengua dialectal andaluza.

2 Mu'arada (Lit. 'opposition, confrontation'). In Literature, the technical term for the imitation or emulation of a literary text, often with the dual purpose of honouring the model and trying to surpass it. In the case of poetry, metre and rhyme of the model – usually a well-known and admired poem-

A era abássida, com sua potência de produções literárias, impulsionou sua estética além *bahr ar-rum* (Mar Mediterrâneo), como ilustrou a análise das obras dos poetas alepino e florentino. A continuação desta investigação de contatos entre as representações literárias além-túmulo infernais, enseja a sequência apurativa, que pretende se estender às representações literárias do purgatório e paraíso, com a concorrência de mais narrativas ficcionais além-túmulo produzidas por autores árabe-islâmicos e sua dialética com a estética literária dantesca, assunto a ser explorado na futura tese de doutoramento *Jardins de Arabescos literários: a dialética simbólica do Paraíso islâmico na Divina Comédia***.**

Referências

ABABNEH, I.A.T *La Epístola del Perdón de Al-Maary y su relación con La Literatura Occidental*.2006. 354f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Facultad de Filología, Universidade de Sevilla, 2006.

ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia – Inferno ⁄ edição bilíngue. Trad. Italo Eugenio Mauro. – São Paulo: Editora 34, 2017 (4ª edição).

AL-MAARRI, Abu al-Ala. *Risalatul Ghufran*. Cairo: Ed. Emín Hindie, 1907.

AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do* ethos. São Paulo. Contexto, 2019

ASÍN PALACIOS, Miguel. *La escatologia muçulmana en La Divina Comedia*. Madrid: Real Academia Espanhola, 1919.

CARELLI, Mario. *Cultures croisées: histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil*. Paris: Nathan, 1993.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

DEL RÍO, José Ramírez. *Tiempo, muerte y dolor em al-Maarri*. Sevilla: Optika editorial, 2003.

HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

---

were adopted, as well as the subject matter. Unlike the naqa'id , such poems were not intended, or not primarly, as an attack on the poet of the model, although an agonistic element is rarely absent (cf. poetic constests). Sometimes the term mu'arada is employed in the sense of naqida and vice versa; the same technique and term may be found in the case if parodies of famous poems.
Occasionally found in pre- or early Islamic times, mu'arada became increasingly common in 'Abassid and later periods.

LYONS, Jonathan. *A casa da Sabedoria: como a valorização do conhecimento pelos árabes transformou a civilização Ocidental*. Trad. Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2011.

NASR, Helmi "A Escatologia Islâmica na Divina Comédia" *in* O Islã Clássico: Itininerários de uma cultura /Rosalie Helena de Souza Pereira (organização) – São Paulo: Perspectiva, 2007. P.831-865

RIBERA, Julián. *Bibliófilos y Bibliotecas en la España Musulmana*. Zaragoza: Tipografia de la Derecha, 1896]

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

SOBH, Mahmud. *Historia de la Literatura Arabe Clasica*. Madrid: Cátedra, 2002.

VERNET, Juan. *Literatura Arabe*. Barcelona: Labor, s/d.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

A METÁFORA DA ILHA NO ENSAIO CARIBENHO DA IDENTIDADE: VARIAÇÕES NA OBRA DE ANTONIO PEDREIRA, JOSÉ LEZAMA LIMA, ANTONIO BENÍTEZ ROJO E ÉDOUARD GLISSANT

Maria Fernanda Isidoro Chaves

Orientadora: Elena Palmero González

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A tese "A metáfora da ilha no ensaio caribenho da identidade: variações na obra de Antonio Pedreira, José Lezama Lima, Antonio Benítez Rojo e Édouard Glissant" apresenta como propósito avaliar como a figura da ilha, tão presente no imaginário simbólico dos povos caribenhos, transcende à escrita e se converte em uma poderosa metáfora identitária, articulando todo um sistema de pensamento, inclusive, uma poética da escrita. Os autores escolhidos para a análise são o porto-riquenho Antonio Pedreira, os cubanos José Lezama Lima e Antonio Benítez Rojo e o martinicano Édouard Glissant.

Na obra desses autores mencionados, as ilhas tomam a forma de um mito, de uma metáfora expansiva de originais significações, sempre alusiva aos contatos, aos encontros, ao rico processo de transculturação operado nessas terras. Definimos, assim, como objeto de estudo, a obra de um conjunto de ensaístas caribenhos, cuja escrita, produzida em espanhol e em francês, articula toda uma poética da insularidade. As obras, expostas por ordem crescente de ano de publicação, são: *Insularismo- Ensayos de interpretación puertorriqueña* (1934), de Antonio Pedreira; *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), de Lezama Lima; *Le discours antillais* (1981), de Édouard Glissant, e *La isla que se repite* (1998), de Antonio Benítez Rojo.

Tanto Antonio Pedreira como Lezama Lima publicam as obras que integram o objeto de estudo nos anos trinta do século passado, um momento que, como se sabe, esteve notadamente caracterizado na cultura latino-americana pela reflexão sobre as identidades nacionais, pela indagação das origens e pela afirmação do próprio a partir do diálogo entre a tradição e a renovação. Já Édouard Glissant e Benítez Rojo são escritores formados no pós-estruturalismo e na desconstrução, quando outros debates se articulam na cultura latino-americana. Assim, o

processo metodológico do presente trabalho traça uma rota, analisa a forma como os ensaios de Glissant e Rojo retomam a metáfora da ilha que inicialmente encontramos em Lezama e Pedreira e estendem seus significados. Dessa maneira, fará parte da metodologia deste trabalho analisar a metáfora da ilha vinculada ao debate da identidade caribenha em dois momentos diferentes da história da cultura e desde quatro perspectivas bem diferenciadas.

Escrito em 1934, *Insularismo- Ensayos de interpretación puertorriqueña* é um dos ensaios mais marcantes da chamada Geração de 30 na literatura porto-riquenha, uma geração que voltou sua produção para o tema da identidade latino-caribenha, contrapondo-se à influência norte-americana na região. Passando pela história e por aspectos da realidade de seu país natal -Porto Rico- Antonio Pedreira levanta questões fundamentais sobre a cultura do Caribe e explora o quanto a condição geográfica arquipelar é responsável pela formação de um pensamento baseado no *insularismo*, condição de apatia e frustração à qual está submetido o povo porto-riquenho. Segundo o ensaísta, as águas cristalinas do mar Caribe formam um "cinturón de mar que nos cerca y nos oprime[1]" (PEDREIRA, 1968, p. 10) e para ele, a metáfora da ilha representa, na construção da identidade caribenha, isolamento e, sobretudo, enclausuramento. Esses fatores apresentam como causa questões históricas e políticas, como a chegada dos espanhóis ao continente, seguida de negros africanos e da posterior fusão entre esses dois povos, que foi, segundo Pedreira, responsável pela "confusão" que formou as estruturas do povo porto-riquenho e que será uma das causas da sua latente melancolia: "El elemento español funda nuestro pueblo y se funde con las demás razas. De esta fusión parte nuestra con-fusión[2]" (PEDREIRA, 1968, p. 25).

Pedreira relembra que até o século XVIII, Porto Rico teve seus autóctones praticamente dizimados por guerras e doenças trazidas pelos europeus, sofrendo, assim, seu primeiro golpe identitário, aquele que fez com que os ilhéus adotassem a cultura, a língua e a religião espanholas. Enquanto ainda buscavam definir sua identidade, incorporando as influências espanholas ao seu modo de vida, os porto-riquenhos sofrem outro golpe quando têm, em 1898, seu território dominado pelos Estados Unidos e passam, então, a incorporar os costumes, a língua e a política norte-americanos. Ainda segundo Pedreira, dizimados os índios dos territórios caribenhos, restaram apenas dois povos para dar continuidade à fusão em nosso continente: o branco e o negro. Desconsiderando a possibilidade da construção de neoculturas a partir dessa fusão racial, afirma Pedreira que essa miscigenação foi responsável pela criação de um povo passivo, subordinado, apático, que não sabe ao certo em que ponto começa ou termina sua origem, consolidando ainda mais a situação de esmorecimento e enfado tão características, segundo ele, de seu povo insular. Para Pedreira, a imagem da ilha constitui, assim, uma alegoria do

1 "Um cinturão de mar que nos cerca e nos oprime" (PEDREIRA, 1968, p.10, tradução nossa).

2 "O elemento espanhol funda nosso povo e se funde com as demais raças. Desta fusão surge nossa com-fusão" (PEDREIRA, 1968, p.25, tradução nossa).

desalento, da prostração e do enfado, sentimentos que levam os povos insulares do Caribe ao isolamento e ao enclausuramento dentro de seu próprio espaço. Essa interpretação da ilha como isolamento, como fatalidade, nascida sob os efeitos do positivismo e das teorias evolucionistas das primeiras décadas do século, que tanto influenciou Pedreira, terá outros desdobramentos posteriores na literatura caribenha, já com traços existenciais, como por exemplo em Virgilio Piñera e seu memorável poema *Ilha em peso*.

Em 1936, dois anos após a publicação do texto de Pedreira, o renomado poeta espanhol Juan Ramón Jiménez chega à ilha de Cuba, onde irá permanecer até o ano de 1939 proferindo palestras, aulas e conferências. A presença do ilustre escritor é responsável por causar uma efervescência no meio intelectual cubano da época, interessado em participar de debates com Jiménez. José Lezama Lima, um então jovem desconhecido de apenas 26 anos, será um desses intelectuais a dialogar com Jiménez em um colóquio realizado na cidade de Havana em junho de 1937 e publicado no ano seguinte sob o título *Nombrar las cosas: Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938).

No referido colóquio, Lezama apresenta pela primeira vez suas ideias sobre *o mito da* insularidade. Sua proposta é pensar o insular muito além do fator geográfico de ter a água como limite terrestre, colocando assim a noção no âmbito de uma ontologia, como uma característica identitária que é peculiar ao povo cubano, como uma sensibilidade e como parte de um projeto de busca de uma expressão poética nacional capaz de conciliar o nacional com o universal. Segundo o próprio Lezama: "Insularismo ha de entenderse no tanto en su acepción geográfica, que desde luego no deja de interesarnos,sino, sobre todo, en cuanto al problema que plantea en la historia de la cultura y aun de la sensibilidad[3]" (LEZAMA LIMA, 1938, s/p.), esclarecendo que sua pretensão ao pensar uma sensibilidade insular é mobilizar um signo capaz de postular um mito: "[...] Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta[4]" (LEZAMA LIMA, 1938, s/p.).

A necessidade da expressão de uma identidade autenticamente cubana sempre esteve presente na escrita de José Lezama Lima, no seu trabalho na revista *Orígenes* (1944-1956), nos poemas, nos ensaios ou na ficção. Estudioso da história e da cultura cubana e atento à realidade de seu tempo, Lezama não condiciona a construção de uma identidade mestiça ao cruzamento biológico que fundiu índios, negros e europeus em terras cubanas, mas sim ao rico processo transcultural ocorrido em Cuba, dimensão essa muito mais profunda para

3 "Insularismo deve ser entendido não tanto em seu sentido geográfico, o que obviamente não deixa de nos interessar, mas, principalmente, quanto ao problema que se levanta na história da cultura e até da sensibilidade" (LEZAMA LIMA, 1938, s/p., tradução nossa).

4 "Eu não desejaria nada além de que a introdução ao estudo das ilhas servisse para integrar o mito que nos falta. Por isso levantei o problema em sua essência poética, no reino da eterna surpresa" (LEZAMA LIMA, 1938, s/p., tradução nossa).

entender a cultura caribenha, já que substitui a argumentação biológica pelo olhar cultural, superando o essencialismo positivista de seu tempo, de alguma maneira presente em Pedreira. Para o autor: "Una realidad étnica mestiza no tiene nada que ver con una expresión mestiza[5]" (LEZAMA LIMA, 1938, s/p.). Para o ensaísta cubano, viver em um espaço insular próprio e ao mesmo tempo aberto ao mundo define não só um arquétipo ou uma simbologia individual, mas uma forma de pensar não apenas a literatura, mas a própria existência humana. A relação do povo caribenho com os elementos marítimos como as ondas- sinônimo de instabilidade, que levam e trazem saudades, notícias, relacionamentos- assim como o próprio mar- muitas vezes sinônimo do caos, daquilo que não se controla. É fato que o mar, sinônimo de partidas e ausências prolongadas, mas também de chegada do novo, do desconhecido e do esperado, do que foi e retorna, molda nos ilhéus uma visão sobre o mundo diferente daquela construída sobre a estabilidade do continente, originando uma identidade própria, baseada em uma sensibilidade única: "La estabilidad y la reserva de una sensibilidad continental contrastan con la búsqueda superficial ofrecida por nuestra sensibilidad insular[6]" (LEZAMA LIMA, 1938, s/p.) e compreender essa sensibilidade particularmente arquipelar é compreender a forma de pensar caribenha. Essa ínsula flutuante, rodeada pelo mar e sem forças gravitacionais que a fixam em um centro, projeta a "sensibilidad insular" para além de suas margens. O desapego pelo centro, a constância da flutuação das ilhas permite ao insular deslumbrar o horizonte, projetar o olhar para o exterior, percebendo, portanto, o mar como possibilidade de conexão. Lezama demonstra, assim, em plena expansão dos ideais do positivismo e do determinismo, o desejo de projetar-se diante do mundo, integrando-se à universalidade sem, no entanto, perder sua originalidade, estabelecendo diálogo com o conceito de *transculturação* de Ortiz, antevendo a possibilidade da construção de diálogos *transatlánticos, transhistóricos y transartísticos* (BREYSSE-CHANET; SALAZAR, 2010).

Em *Le discours antillais* (1981), de Édouard Glissant, a metáfora da ilha se associa a seu conceito de antilhanidade, que por sua vez se articula desde essa primeira formulação ao pensamento da Relação, do Diverso e do Todo-Mundo, conceitos que definem seu sistema poético-filosófico e que terão um grande desenvolvimento em ensaios posteriores (*Poétique de la Relation*, 1990; *Traité du Tout-Monde,* 1997; *La cohée du lamentin*, 2004). Toda essa reflexão está profundamente ancorada na metáfora do arquipélago. Segundo Glissant, é possível distinguir um pensamento arquipelar de um pensamento continental. Enquanto o primeiro cria sistemas solidificados, mas adaptáveis, o outro se caracteriza por apresentar discursos paralelos, repetidos e frágeis. Glissant vê positivamente a geografia das ilhas caribenhas, considera que a fragilidade de um lugar atingido por tremores, erupções e furacões tem a vantagem de gerar um pensamento

5 "Uma realidade étnica mestiça não tem nada a ver com uma expressão mestiça" (LEZAMA LIMA, 1938, s/p., tradução nossa).

6 "A estabilidade e a reserva de uma sensibilidade continental contrastam com a busca superficial oferecida pela nossa sensibilidade insular" (LEZAMA LIMA, 1938, s/p., tradução nossa).

instável, aberto, desenraizado, sempre em transformação. O autor nos convida a compreender o mundo e as relações humanas a partir do Caribe, afinal a experiência insular é a experiência da abertura para o outro, e o pensamento que corresponde a essa experiência é o pensamento da Relação.

Para Glissant, a ilha serve como metáfora, mas também como base para a criação de um *mito fundador* da unidade caribenha. Assim, *Le discours antillais* é o livro que inaugura em sua obra um pensamento em torno do tema da identidade caribenha. O autor renega a visão eurocêntrica de identidades atreladas à ideia de origem única, de raiz, procurando arquitetar, diante da complexidade étnica, cultural e linguística que circunda os espaços caribenhos: "Une identité questionnante, où la relation à l'autre détermine l'être sans le figer d'un poids tyrannique. C'est ce qu'on voit partout au monde: chacun veut se nommer soi-même[7]" (GLISSANT, 1981, p. 484). O discurso europeu hegemônico, ancorado na escrita, calou a expressão oral dos povos africanos que povoaram o território caribenho, esfacelando sua memória, sua língua e suas manifestações culturais. Ressignificar as marcas traumáticas da diáspora forçada, da escravidão, dos abusos do sistema de Plantation, aniquilar a repulsa do homem negro ao seu passado de violência e exploração que dificulta a consolidação e a construção de uma memória coletiva, tão essencial na identificação e na formação de uma identidade, é o que propõe Glissant ao transformar seu ensaio em um discurso inaugural que pretende dar àquela comunidade voz simbólica, e conferir-lhe, assim uma identidade: "Il semblerait que le discours du discours (le retour sur soi) vienne trop tard et que nous ayons en tant que communauté perdu le sens de notre voix[8]" (GLISSANT, 1981, p. 33).

Em diálogo com as teorias identitárias de Glissant, *La isla que se repite* (1998) de Antonio Benítez Rojo está dedicado, em sua segunda edição, ao mestre martinicano. Neste livro, Benítez Rojo aborda o Caribe em sua concepção histórica, literária, social e cultural, propondo uma releitura dos textos históricos de Bartolomé de Las Casas, passando por Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, até chegar a temas como o carnaval, a música e os ritmos caribenhos. Para tal abordagem, divide sua obra em três partes: "La sociedad", "El escritor" e "El libro". Nessa reunião de ensaios publicados em 1998, o autor, por meio de estratégias de investigação que vão desde estudos matemáticos à teoria do Caos, busca definir uma das culturas mais complexas e elusivas da pós-modernidade: o Caribe. Para Rojo, o regime de *plantations* presente nas ilhas caribenhas foi responsável pela criação de uma estrutura de pobreza e desigualdade que se repetiu sem cessar, criando a imagem de um *meta-arquipélago.* Para definir esse conceito, recorre à máquina de Deleuze e Guattari, argumentando: "hablo de una máquina que debe verse

7 "Uma identidade questionadora, onde a relação com o outro determina o ser sem o congelar por um peso tirânico. Isto é o que vemos em todo o mundo: todo mundo pode se nomear a si mesmo" (GLISSANT, 1981, p.484, tradução nossa).

8 "Parece que a fala do discurso (o retorno sobre si mesmo) chega tarde demais e que nós, como comunidade, perdemos o sentido de nossa voz" (GLISSANT, 1981, p.33, tradução nossa).

como una cadena de máquinas acopladas- la máquina la máquina la máquina-, donde cada una de ellas interrumpe el flujo que provee la anterior"[9] (ROJO, 2010, p. 21). Outro conceito, que vem dos filósofos franceses, recuperado por Rojo para explicar o Caribe é a noção de *caos*, que o cubano associa à condição insular. O caos como condição propícia ao movimento, à abertura, ao mutável; o que não é estático, o que não se controla: "caos en el sentido de que dentro del desorden que bulle junto a lo que ya sabemos de la naturaleza es posible observar estados o regularidades dinâmicas que se repiten globalmente[10]" (ROJO, 2010, p. 16).

Para Benítez Rojo, mais negativa que a possibilidade da desordem é a demasiada ordem, que traz consigo a monotonia, a impossibilidade da mudança, a inatividade, a apatia e a insipidez. O caos aparece em sua obra a fim de negar o poder instalado, a estagnação e a inércia e apresenta-se como valorização da desorganização como um meio para a criação. Ao contrário do senso comum, é visto como dinamismo, a existência de coerência em meio ao turbilhão de informações. Ciente da complexidade que seria encontrar uma unidade que definisse um povo tão diverso como o caribenho, Rojo irá explorar ainda outros conceitos que, segundo ele, foram essenciais para a formação de sua *puente de islas,* como o *ritmo, o polirritmo, o supersincretismo, o meta-arquipélago* dentre tantos outros que ultrapassam os espaços físicos das *sugar islands* (ROJO, 1989, p. 51) e são responsáveis por estruturar o pensamento e a expressão da cultura caribenha.

O conceito de metáfora que se mobiliza ao longo da tese é tomado de *A metáfora viva* (1975), de Paul Ricoeur. Já para explorar o funcionamento da metáfora da ilha em toda sua expressividade e extensão nos textos selecionados, acompanhamos também outros movimentos metafóricos a ela associados (o mar, as ondas, as paisagens insulares, etc). Para isso, recorremos à obra do francês Alain Corbin, *Território do vazio - a praia e o imaginário ocidental* (1989), na qual o autor analisa as transições da simbologia marítima para os povos ocidentais.

É importante destacar que uma dimensão da cultura focada no movimento é central em nosso trabalho. Para dar fundamento a essa perspectiva, ancoramos nossas reflexões na obra do antropólogo norte-americano James Clifford, sobretudo em *Itinerarios transculturales* (1999). Já para a compreensão da articulação existente entre ilha e imaginário são de extrema valia os estudos do imaginário e do mito de Gilbert Durand (1968, 1988, 1989). Também os trabalhos do geógrafo francês Joel Bonnemaison (1990) e do antropólogo Bronislaw Malinowski (1976), ambos voltados para pesquisas de comportamentos, sociedades e relações comerciais

9 "falo de uma máquina que deve ser vista como uma cadeia de máquinas acopladas- a máquina a máquina a máquina, onde cada uma delas interrompe o fluxo fornecido pela anterior" (ROJO, 2010, p. 21, tradução nossa).

10 "o caos no sentido de que dentro da desordem que explode junto com o que nós já sabemos da natureza é possível observar estados dinâmicos ou regularidades que são repetidas globalmente" (ROJO, 2010, p. 16, tradução nossa).

nos espaços insulares, além dos clássicos estudos sobre o mito de Mircea Elíade (2001). Considerando que as ilhas constituem um arquétipo junguiano, assim como a água- elemento modular da arquitetura arquipelar- realizamos, ainda no primeiro capítulo, algumas reflexões em torno de *O homem e seus símbolos* (1971), de Carl Jung. Stuart Hall e seus estudos culturais, suas teorias de formação de neoculturas são a base teórica para os estudos sobre identidade, sobretudo a obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2014).

Conjuntamente com o processamento de tais fontes teóricas, recorremos a fontes críticas e historiográficas sobre a literatura caribenha, imprescindíveis para a contextualização do corpus objeto de estudo, como: *El Caribe en su discurso literario* (2005), de Margarita Mateo Palmer e Luis Álvarez; *El archipiélago de fronteras externas: culturas del Caribe hoy* (2002), de Ana Pizarro; *El Caribe en su literatura* (1999); *La unidad submarina. Ensayos caribeños* (2010) de Kamau Brathwaite; *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América Latina* (2004), de Silvia Rosman e a coleção de textos de Roberto Fernández-Retamar sobrea figura de Calibã, reunidos em *Todo Calibán* (2000).

Situadas essas coordenadas teóricas e críticas, um conjunto de problemas norteiam a pesquisa: Como o pensamento caribenho da modernidade articula a metáfora da ilha com mitos identificadores do nacional e/ou regional? De que maneira os ensaios de Antonio Pedreira e de José Lezama Lima estariam inaugurando duas linhas de interpretação da metáfora insular na literatura caribenha, considerando que esse motivo e suas divergentes interpretações têm depois um longo desenvolvimento na literatura da região (por exemplo, na obra de Virgilio Piñera, de Nicolás Guillén ou de Roberto Fernández-Retamar)? Como escritores caribenhos formados no pensamento pós-estrutural (Benítez Rojo e Édouard Glissant) interpretam a mesma metáfora insular que antes trabalharam Pedreira e Lezama Lima? Que outras significações se articulam agora nessa metáfora, partindo do estudo da obra de Rojo e Glissant?

Partindo dessas perguntas, tentamos demonstrar como a figura da ilha, tão presente no imaginário simbólico dos povos caribenhos, se infiltra na literatura do Caribe do século XX associada a seu discurso da identidade, verificando-se uma produção ensaística que faz da figura da ilha uma poderosa metáfora para interpretar o ser e a cultura nacional e/ou regional.

Referências

ÁLVAREZ, Luis; PALMER, Margarita Mateo. *El Caribe en su discurso literario*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005.

APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce, 2001.

ARNOLD, Albert James; RODRIGUEZ, Julio Luis; DASH, Michael. *A History of Literature in the Caribbean: Hispanic and francophone regions*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1997.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna.* Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

BERNABÉ, J.; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. Éloge de la Créolité. Paris: Gallimard, 1993.

BONNEMAISON, Joël. Vivre dans l'île: Une approche de l'îléité océanienne. In: *Espace géographique*, tome 19-20, n°2, 1990.

BREYSSE-CHANET, Laurence; SALAZAR, Ina. (dir.). *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima*. Paris: Éditions Le Manuscrit, 2010.

CÉSAIRE, Aimé. *L'Étudiant noir*. Nº 3, Mai-Juin, 1935. Disponível: https://www.nofi.media/2018/03/negritude-2/50319. Acesso em: 26 maio 2019.

CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales.* Barcelona: Ediciones Gedisa, 1999.

CORBIN, Alain. *Território do vazio - a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno.* Buenos Aires: Emecé, 2001.

FERNÁNDEZ-RETAMAR, Fernando. *Caliban*. Casa de las Américas, N° 68, septiembre-octubre de 1971.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais.* Paris: Gallimard, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* São Paulo: Cultura, 2014.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Ciudad de México: FCE, 2017.

LEZAMA LIMA, José. *Nombrar las cosas: colóquio com Juan Ramón Jiménez*. Disponível em: http://yoandynombrar.blogspot.com.br/2010/08/coloquio-con-uan-ramon-imenez1.html. Acesso em: 12 abr. 2016.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Habana: Pensamiento cubano,1983.

PEDREIRA, Antonio. *Insularismo - Ensayos de interpretación puertorriqueña*. San Juan: Puerto Rico Edil, 1968.

PÉRON, Françoise. *Des îles et des hommes: l'insularité aujourd'hui*. Paris: Paperback, RICOEUR, Paul. *La métaphore vive.* Paris: Seuil, 1975.

WEINBERG, Liliana. *Literatura Latinoamericana: descolonizar la imaginación*. Madrid: Paperback, 2004.

WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2007.

WEINBERG, Liliana. Situación del ensayo. México: CCYDEL- UNAM, 2006.

WEINBERG, Liliana. *Umbrales del ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

DA TRADUZIBILIDADE: REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO DE POESIA È, DE EMILIO VILLA

Nayana Montechiari Crescencio

Orientador: Andrea Lombardi

Universidade Federal do Rio de Janeiro

> "A tradução, como a filosofia, não tem Musa (*Es gibt keine Muse der Philosophie, es gibt auch keine Muse der Uebersetzung*), diz Walter Benjamin ("Die Aufgabe des Uebersetzers"). E no entanto, se ela não tem Musa, poder-se-ia dizer que tem um Anjo." (CAMPOS, 1981, p. 179)

Em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, Haroldo de Campos (1981, p. 179) descreve que Benjamin alude a uma função angelical da tradução, pensando na função de anjo mensageiro. Assim, "a tradução anuncia, para a língua do original, a miragem mallarmaica da língua pura" (CAMPOS, 1981, p. 179). A tradução é a mensageira da língua pura para o original, pensando em uma metafísica da tradução. E assim, na perspectiva de Walter Benjamin, "o original é quem serve de certo modo à tradução, no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem". (CAMPOS, 1981, p. 179)

> O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava. (CAMPOS, 1981, p. 181)

Muitas das escolhas de tradução envolvem a renúncia de algum termo, algum significado, quando se escolhe traduzir um termo por seu correspondente exato em outra língua, esta escolha, muitas vezes, envolve a renúncia da métrica, do ritmo, da semântica, da harmonia ou da própria forma visual do poema. Ao traduzir um poema manuscrito, renuncia-se à sua visualidade: à possibilidade de acesso à grafia do autor, aos espaços e posicionamento das palavras que podem ser mantidos, porém nunca serão os mesmos.

Encontramos na transcriação haroldiana o cuidado e a liberdade para traduzir Emilio Villa, seu idioleto e sua poesia. Pudemos repensar o poema e, principalmente, alguns termos que foram mais inóspitos durante a tradução, repensar o ritmo e a "coreografia" desta "dança interna das línguas". Traduzir Emilio Villa – poeta, pintor, ensaísta tradutor e filólogo – é um desafio ou, nas palavras do filósofo alemão Walter Benjamin, uma *tarefa*. A atividade do poeta enquanto tradutor incluiu a tradução integral da Odisseia e do Pentateuco, com uma valiosíssima *Nota do Tradutor* (2005), mas também a tradução de tabuletas mesopotâmicas.

Emilio Villa escreveu Poesia è, e chamaremos assim de poesia e não poema, pois além de um texto escrito em forma de poema, é uma obra de arte. Levamos em consideração que a obra constituída de nove fólios não é meramente um poema (*poiema*: do grego, resultado da criação), mas antes uma arte visiva manuseável, feita para ser folheada. A poesia como ação, um objeto de arte tátil, para que o espectador entre e perca-se em seus fólios soltos, fazendo deste leitor não apenas observador, mas parte da criação.

Segundo Octavio Paz (1956, p. 16-17), o poeta conduz e transforma a corrente poética em uma obra, aludindo energia poética à energia elétrica, transformando o poeta em fio condutor dessa energia que se materializa em poema. E ainda: "O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente." (PAZ, 1956, p. 17).

A poesia é vibração energética em estado de potência artística. Deste modo, a poesia seria a energia e o poema seria uma das formas de materialização dessa energia. O poema é poesia materializada em palavras. Todavia, a poesia pode ser um poema, uma música, um quadro, um objeto de arte. A poesia é perene e efêmera em um mesmo instante – é um olhar poético. Preciso, Octavio Paz (1956, p. 30) sinaliza: "A leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia".

Poesia è foi escrita em nove fólios soltos, podemos analisá-los de forma singular ou plural. Utilizamos esta distinção pensando sempre que **poema** poderia ser cada um dos fólios soltos, refletindo sua característica etimológica de produto da ação que seria a **poesia**. Esta é viva, ação, criação em movimento, exprimindo a própria ação expressa pelo verbo **ποιεῖν** (*poiein*: criar, produzir) + o sufixo *–σις (-sis*: ação): a obra de arte manuscrita em 9 páginas soltas e em constante movimento.

Alguns dos vocábulos e expressões que nos detivemos por mais tempo ao longo da pesquisa foram: *condanna (condanna a vita), esserci*, *nonesserci*, *transesserci*, *spartiacque* e *così (così sia)*. Apresentaremos alguns dos processos para traduzi-los:

CONDANNA

poesia è evanescenza	poesia é evanescência
poesia è condanna a vita, con libertà sulla parola, *liberté sur parole*	poesia é danação contínua à vida, com liberdade sob palavra, *liberté sur parole*

Para a tradução deste vocábulo, do italiano para o português, teríamos o correspondente exato: *condenação*. Porém, com o alteamento da vogal a»e do radical *condannare»condenar* o que ocorre, em português, é o apagamento da relação semântica com a palavra "danação", que se mantém em italiano: *condannare » con+dannare » condannare alle pene dell'inferno*. A condenação é também com+danação, estar condenado às penas impostas no inferno. Além disso, *condanna a vita* em português poderia ser *prisão perpétua*, porém teríamos além do apagamento uma perda rítmica na estrutura vocálica dos versos, o que conseguimos manter quando pensamos em uma tradução como: danação contínua à vida. Mantemos a danação, a intenção de perpétuo e também a ideia de continuidade da vida.

ESSERCI X NONESSERCI X TRANSESSERCI

poesia è l'esserci moltiplicato per il nonesserci, ricordare di transesserci di traverso a spartiacque	poesia é o ser-aí multiplicado pelo não-ser-aí, recordar de trans-ser-aí de transverso ao separ'águas

Em Heidegger temos o termo ***Dasein*** que, segundo a tradutora Marcia Sá Cavalcante Schuback (2005), é comumente traduzido em línguas neolatinas por *ser-aí, être-là, esser-ci*. Em notas explicativas à tradução do termo *dasein,* para a tradutora da edição brasileira da editora Vozes, o termo alemão seria *pre-sença*. Schuback (2005, p. 309) afirma assim que:

> Pre-sença não é sinônimo de **existência** e nem de homem. A palavra Dasein é comumente traduzida por existência. [...] Optamos pela tradução de pre-sença pelos seguintes motivos: 1) para que não se fique aprisionado às implicações do binômio metafísico essência-existência; 2) para superar o imobilismo de uma localização estática que o "ser-aí" poderia sugerir. O "pre" remete ao movimento de aproximação, constitutivo da dinâmica do ser, através das localizações; 3) para evitar um desvio de interpretação que o "ex" de "existência" suscitaria caso permaneça no sentido metafísico de exteriorização, atualização, realização, objetivação e operacionalização de uma essência. O "ex" firma uma exterioridade, mas interior e exterior fundam-se na estruturação da pre-sença e não o contrário; 4) pre-sença não é sinônimo nem de homem, nem de ser humano, nem de humanidade, embora conserve uma relação estrutural. Evoca o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. É na pre-sença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência, a sua história, etc. (cf. entrevista de Heidegger ao *Der Spiegel, Ver. Tempo Brasileiro*, n. 50, julho/set. 1977).

DASEIN: TRADUÇÕES E TRADUTORES

Ser-aí: (verbo + advérbio de lugar) Tradutor: Fausto Castilho.
Pre-sença: Tradutor: Márcia de Sá Cavalcante Schuback
être-là: francês (verbo + advérbio de lugar)
esser-ci: italiano (verbo + advérbio de lugar)

Em um de nossos processos, consideramos uma transcriação como: *com+existir » conexistir » coexistir* ou, ainda, pensando nas traduções neolatinas: *exist-ir* (onde manteríamos o sentido de locativo/lugar induzido pelo verbo ir). Destes processos surgiram: *Esserci*: existência » existir » ser-aí » pre-sença. O segundo vocábulo criado em neologismo por Villa – *Nonesserci*: inexistência » inexistir » não-ser-aí » não-pre-sença – com a negativa marcada por *non-* (não) acrescida ao primeiro termo. E ainda *Transesserci*: transexistência » transexistir » trans-ser-aí » trans-pre-sença.

Este último, o vocábulo *transesserci*, recriado a partir do verbo *esserci*, utilizando o prefixo latino *trans-*: ultrapassar. Em português escolhemos a tradução: *trans-existir*, construída com o mesmo prefixo e verbo, fazendo um neologismo semelhante. Esta tradução nos remete ainda ao *trasumanar* de Dante Alighieri: "A força do termo *trasumanar* envolve de perto o ultrapassar do humano ao divino e a impossibilidade de a palavra representar esse processo." (ARRIGONI, 2001, p. 81).

> "Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
> qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
> che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.
> Trasumanar significar *per verba*
> non si poria; però l'essemplo basti
> a cui esperïenza grazia serba."[1] (ALIGHIERI. Par., I, 67-72)

> Dante-poeta-personagem através do olhar de Beatriz sentiu-se de um modo comparável ao personagem do pescador Glauco que, segundo a mitologia, ao comer uma certa planta que tinha o dom de ressuscitar os peixes, transformou-se em deus do mar. É essa a sensação de divindade trabalhada com as imagens, afastando o personagem, ainda de uma forma bastante tangível, do mundo conhecido da humanidade. A força do termo trasumanar envolve de perto o ultrapassar do humano ao divino e a impossibilidade de a palavra representar esse processo. (ARRIGONI, 2001, p. 81)

1 Do seu aspecto, dentro me tornei/ qual se fez Glauco, no provar da erva/ que em mar lhe aparentou divina grei./ Transumanar, o sentido que observa/ por palavras se exclui; o exemplo baste/ a quem graça experiência reserva. (Tradução: Vasco Graça Moura)
Em nota a esta tradução, o tradutor ressalta: "Transumanar: neologismo criado por D. para exprimir o ultrapassar, o ir além da condição humana, que não se poderia significar por palavras. Por isso baste o exemplo de Glauco a quem essa experiência é reservada pela graça divina."

Esta ideia de "ultrapassar o humano" nos parece estar também no *dasein* de Heidegger em *Ser e Tempo* (2005), pensando no homem como ser no mundo e o *dasein* é este ser no instante, este ser inconstante e metamorfoseante que transforma-se através das possibilidades do agora. Nos versos de Villa: Recordar de transexistir de transverso ao divisor de águas: transexistir » ultrapassar a existência, um neologismo assim como o transumanar de Dante no Inferno. Recordar de transexistir: lembrar com corda (com o coração), recordar é a lembrança que vem do coração. O trans-esserci seria o divisor de águas, antes a existência - agora ultrapassada, o ser-aí multiplicado pelo nada, a poesia transborda os limites conhecidos pela ciência.

SPARTIACQUE

Aludindo aos neologismos com *divisor de águas*, que seria a tradução direta possível para *spartiacque*, pensamos em considerar o termo criado: *separ'águas.* Em línguas como inglês temos: watershed (uma palavra que tem em sua construção o verbo *to shed:* verter/derramar e o substantivo *water:* água), em alemão temos a mesma construção: wasserscheide (verbo *scheiden*: separar-se e o substantivo *wasser:* água), porém em português não encontramos um vocábulo único com o mesmo sentido. Assim, seguindo a lógica das outras línguas, e tentando manter a ideia de linha, de separação, de água, de divisão, pensamos em um neologismo entre as palavras que constroem a tradução em português, unindo-as e modificando o primeiro elemento de divisor para separar. Assim teríamos: separ'águas.

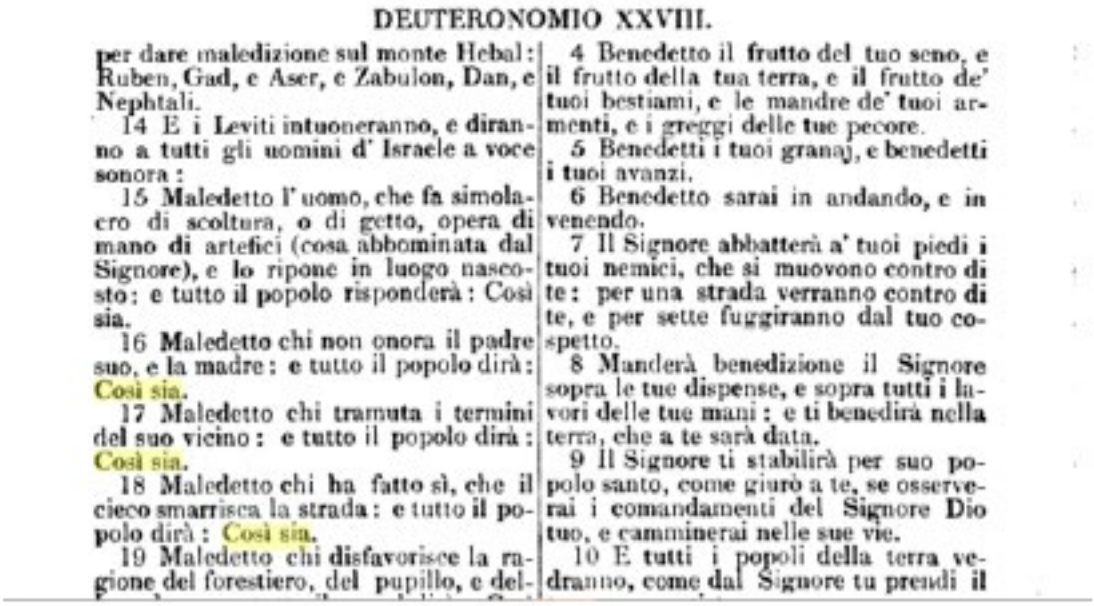
E COSÌ SIA

poesia è così	poesia é isto
è così e così	é isto e isto
e così sia	e que assim seja

Così é um advérbio italiano que pode ser utilizado em diversos contextos e com múltiplas funções, devido à profusão de significados encontrados nos dicionários, procuramos traduzi-lo de forma que se mantivesse o conteúdo semântico, porém que estivesse de acordo com as possíveis referências textuais que conversam com a obra de Emilio Villa.

Em um dos fólios, com uma única estrofe de três versos, o poeta utiliza o mesmo vocábulo repetido por quatro vezes, porém criando uma referência tripartida: *poesia è così/ è così e così/ e così sia*. Ao analisarmos separadamente cada uma das aplicações consideramos que no primeiro caso *così* poderia representar e ter o valor do pronome demonstrativo "isto" que refere-se à poesia no tempo presente: "poesia é isto". No segundo verso, **è così e così,** deparamo-nos com uma locução com o vocábulo repetido, que poderia ser traduzido para "assim assim" com

conotação de algo medíocre, porém, a locução apresenta o vocábulo repetido, mas separado pelo conectivo "e". No *Panlessico Italiano* (1839, p. 1337) encontramos: "così e così = in questo o in quel modo – Vale anche ad accennare brevemente il fatto discorso: Non dicesti così e così al prete. [Boccaccio]", o que em português seria representado por "isto e aquilo/ assim e assado". Neste contexto, optamos por "é isto e isto", uma tradução literal, porém pensada em uma referência textual ao poema "Esto y esto y esto", de Otavio Paz (2011). Neste poema, ao invés da poesia, o que Paz descreve é o surrealismo e encerra seus versos com a conclusão: "El surrealismo ha sido esto y esto y esto", o que nos remete aos versos de Emilio Villa. No terceiro verso, *e così sia*, alcançamos a definição "e que assim seja", no *Grande dizionario della lingua italiana* (encontramos a locução em italiano com valor optativo e também em equivalência ao *Amém*, ao final de uma oração, como podemos observar neste fólio bíblico:



DEUTERONOMIO XXVIII.

per dare maledizione sul monte Hebal: Ruben, Gad, e Aser, e Zabulon, Dan, e Nephtali.
14 E i Leviti intuoneranno, e diranno a tutti gli uomini d' Israele a voce sonora:
15 Maledetto l' uomo, che fa simolacro di scoltura, o di getto, opera di mano di artefici (cosa abbominata dal Signore), e lo ripone in luogo nascosto: e tutto il popolo risponderà: Così sia.
16 Maledetto chi non onora il padre suo, e la madre: e tutto il popolo dirà: Così sia.
17 Maledetto chi tramuta i termini del suo vicino: e tutto il popolo dirà: Così sia.
18 Maledetto chi ha fatto sì, che il cieco smarrisca la strada: e tutto il popolo dirà: Così sia.
19 Maledetto chi disfavorisce la ragione del forestiero, del pupillo, e del-

4 Benedetto il frutto del tuo seno, e il frutto della tua terra, e il frutto de' tuoi bestiami, e le mandre de' tuoi armenti, e i greggi delle tue pecore.
5 Benedetti i tuoi granaj, e benedetti i tuoi avanzi.
6 Benedetto sarai in andando, e in venendo.
7 Il Signore abbatterà a' tuoi piedi i tuoi nemici, che si muovono contro di te: per una strada verranno contro di te, e per sette fuggiranno dal tuo cospetto.
8 Manderà benedizione il Signore sopra le tue dispense, e sopra tutti i lavori delle tue mani: e ti benedirà nella terra, che a te sarà data.
9 Il Signore ti stabilirà per suo popolo santo, come giurò a te, se osserverai i comandamenti del Signore Dio tuo, e camminerai nelle sue vie.
10 E tutti i popoli della terra vedranno, come dal Signore tu prendi il

Imagem: Deuteronômio, 27: 16-18
Fonte: Bíblia

Observamos em Deuteronômio, 27: 16-18 as seguintes frases que podem ser traduzidas por: *16. Maldito quem desonrar seu pai ou mãe. E todo o povo dirá: Amém!17. Maldito quem deslocar o marco de fronteira do seu vizinho. E todo o povo dirá: Amém! 18. Maldito quem fizer o cego errar o caminho. E todo o povo dirá: Amém!* Recuperamos nesta tradução o relicário, pensando na repetição do termo por três vezes: primeiro como coisa, a segunda como ironia e a terceira como sublime. Alcançando talvez uma referência Dantesca ao número três e, como salienta Andrea Lombardi (1992) em seu ensaio sobre a angústia da influência, "os planos de interpretação (literal, alegórico, moral e anagógico)".

Todas as considerações analisadas nessas breves linhas representam parte do processo de pesquisa desenvolvido em nossos estudos sobre a poética villiniana e sua traduzibilidade. Através dessa breve análise, buscamos apresentar considerações acerca da nossa tradução, dos

caminhos e formulações das hipóteses que foram construídas desde o projeto. Apresentamos aqui parte da tradução que estará na dissertação, pensando ser relevante abordar o processo que foi aprofundado buscando elucidar a possibilidade de uma transcriação, nos moldes de Haroldo de Campos.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução: Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005. p. 598, 599.

ARRIGONI, Maria Teresa. *O abismo, o monte, a luz. Os símiles na leitura/tradução da Divina Commedia.* Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2001.

*Bibbia Sacra: contenante il Vecchio e Nuovo Testamento secondo la Volgata***.** Disponível em:https://books.google.com.br/books?id=V4w8AAAAcAAJ&lpg=PT183&dq=bibbia%20online%20%22cos%C3%AC%20sia%22&hl=pt-BR&pg=PT183#v=onepage&q=bibbia%20online%20%22cos%C3%AC%20sia%22&f=true Acesso em: 07 abr. 2019.

BOGNOLO, Marco. *Panlessico Italiano ossia Dizionario Universale della lingua*. Venezia: Ed. Girolamo Tasso, 1839. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=shVpWUgaSucC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Acesso em: 28 jun. 2018.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa***.** Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe***.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

DIZIONARIO. *Grande dizionario della lingua italiana* – Accademia della Crusca. Prototipo Edizione digitale, 2018. Disponível em: http://www.gdli.it/sala-lettura/vol-v/5 Acesso em: 20 jul. 2019.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo. Parte I***.** Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

LOMBARDI, Andrea. Bloom, Dante, Virgílio e a Angústia da Influência. **Revista de Letras**, Universidade de São Paulo, n. 32, 1992. p. 233-243. Disponível em: https://www.academia.edu/1097387/Bloom_Dante_Virg%C3%ADlio_ea_ang%C3%BAstia_da_influ%C3%AAncia Acesso em: 15 set. 2020.

PAZ, Octavio. Esto y esto y esto. Tradução de Antônio Moura. *In*: DORELLA, Priscila Ribeiro. Vasos comunicantes do moderno: Octavio Paz e o surrealismo. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 18, n 25, p. 237-254, ago. 2011. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewFile/2175-7976.2011v18n25p237/21540 Acesso em 20 set.2017.

VILLA, Emilio. *Poesia è.* Quaderni del Fondo Moravia, Roma, n. 1, p. 23-41, 2002.

VILLA, Emilio. *L'opera poetica*. Roma: L'orma Editore, 2014.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

CERVANTES FRENTE À PICARESCA

Oscar Román Zambrano Montes

Orientador: Miguel Zamorano

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Das muitas originalidades que há no *Dom Quixote*, quero chamar a atenção sobre um fragmento do capítulo XXII da primeira parte do livro, onde se narra o episódio em que Sancho e o Cavaleiro da Triste Figura encontram os galeotes (presos condenados a remar até a morte), caminhando para o mar e comandados pelos comissários do rei.

> —(...) e vá-se com Deus, que já aborrece com tanto querer saber vidas alheias. Se quer saber a minha, sou Ginez de Passamonte; a minha vida está escrita por estes cinco dedos.
>
> —É verdade —disse o comissário—, a sua história escreveu-a ele próprio; é obra a que nada falta. O livro lá lhe ficou pela cadeia empenhado em duzentos reales.
>
> —Tenho toda a tenção —acudiu Ginez— de o desempenhar, por duzentos ducados que fosse.
>
> —Pois tão bom é o livro? —disse D. Quixote.
>
> —Tão bom é —respondeu Ginez—, que há de enterrar *Lazarilho de Tormes*, e quantos se têm escrito ou se possam escrever naquele gênero. O que sei dizer a você é que diz verdades tão curiosas e aprazíveis, que não pode haver mentiras que lhe cheguem.
>
> —E como se intitula o livro? —perguntou D. Quixote.
>
> —*A vida de Ginez Passamonte* —respondeu ele em pessoa.
>
> —E está acabado? —perguntou D. Quixote.
>
> —Como pode estar acabado —disse ele— se ainda a vida se me não acabou? (CERVANTES, 2004, pag. 165).

O condenado Ginez de Passamonte, com não pouca soberba, proclama suas inéditas memórias como superiores ao *O Lazarilho de Tormes* e a quantos textos foram e serão escritos naquele gênero. Mas o gênero em si, não é nomeado: ainda não tinha nome em 1605, data da publicação da primeira parte de *Dom Quixote*. E mais: sendo realistas, cabe assumir que a

edição tenha levado um tempo, e que a redação dos trinta capítulos que separam o episódio citado do capítulo final da primeira parte tenha levado outro tanto; acho que três anos (1602), é uma data aproximada para pensar na primitiva escrita do fragmento. Márquez Villanueva (1999) considera que nesse episódio está contida a primeira caraterização do gênero que será chamado posteriormente "picaresco".

Antes dos gêneros, há obras, textos que se publicam no tempo e no espaço, criações que respondem, contestam, brigam e homenageiam outras criações. Cervantes era não só um escritor genial quanto um grande leitor, conhecedor da tradição e também da literatura de sua época, além de ter concorrido com outros pesos pesados das letras para conquistar um lugar no competitivo e intrigante mundinho de escritores espanhóis do Século de Ouro (o diminutivo não se refere à qualidade mas sim quanto à quantidade). Ele não se deu muito bem nessa batalha – circunstância que a história se encarregaria de corrigir –, mas lutou belamente.

Meu estudo quer identificar, descrever e comparar as diversas reações criativas que Miguel de Cervantes plasmou em certos fragmentos de seus textos (como no *Dom Quixote,* nas *Novelas exemplares* e em alguns entremeses teatrais), entendendo-os como seu posicionamento criativo no campo de batalha do gênero futuramente nomeado "picaresca espanhola", que revolucionou a literatura do começo do século XVII e que, segundo a crítica, é o fundador do romance moderno como conhecemos hoje. O primeiro passo é definir o campo de batalha. Isto é, estabelecer o estado da questão do gênero, objetivo deste texto, que vai ser o ponto de partida para desenvolver minha pesquisa e poder desfrutar futuramente analisando nos textos de Cervantes suas respostas criativas (paródicas e brincalhonas) frente à nova poética da picaresca.

O que é a picaresca? Essa pergunta tem originado rios de tinta e congressos especializados, e ainda hoje permanece como pergunta aberta. E não é estranho que assim seja, pois sua origem literária está marcada por um mistério, um paradoxo e um longo silêncio, que vou comentar mais adiante. Acho melhor estratégia começar por um posicionamento histórico e quase antropológico, que tomamos de José Deleito y Piñuela e seu livro *La mala vida en la España de Felipe IV*, para definir o que é picaresca:

> que assim se denomina integra o grande e característico grupo das gentes do submundo, constitutivo da malandragem social, e ao mesmo tempo o gênero de romance, peça teatral ou poética, frondoso e muitas vezes de valor artístico elevado, onde se descreve a vida ociosa e bandida desses pícaros (2005, pag. 115 - tradução minha).

Fica claro que mais do que apenas gênero artístico, o pícaro é um tipo social e histórico que perambulava sem rumo nem ofício pelas empobrecidas ruas da Espanha contrarreformista da virada de século. Seus elementos essenciais não eram a maldade ou a perversão, eram a pobreza e o engenho estimulado pela necessidade; portanto falar em picardia era falar em expertise, em profissionalização do engano, que com o passar do tempo deixava de ser engano

por necessidade para ser engano por gosto e costume (DELEITO Y PIÑUELA, 2005). A figura do pícaro, comparável a do cigano nômade, até ganhou um quê de prestígio sujo. Lembremos que a Espanha tinha expulsado árabes e judeus, e embora tivesse colônias no mundo todo, estava endividada com os banqueiros alemães; assim, se formou uma sociedade parasita, alérgica ao trabalho e metida de nobre, onde "si era deshonroso el trabajo manual, no lo eran la mendicidad y el ocio" (DELEITO Y PIÑUELA, 2005)

O texto fundacional da picaresca foi o *Lazarilho de Tormes*, escrito em 1550 e publicado em 1554 na Espanha e nos Países Baixos simultaneamente. A autoria desse texto é um dos maiores mistérios da literatura espanhola, e sua originalidade foi tão radical que confundiu o público e a crítica durante séculos, que procuravam inutilmente achar um tal de Lázaro na história de Toledo, convencidos de que o texto era autobiográfico. Foi necessário o desenvolvimento da narratologia e a diferenciação que autores como Genette (1998) e Chatman (1990) fizeram entre história e discurso, por um lado, e entre as instâncias narrativas de autor, narrador e personagem, por outro, para compreender plenamente que o autor do livro não podia ser seu protagonista. O hispanista Francisco Rico, autor do sagaz *Lázaro de Tormes y el lugar de la novela*, explica que quando o revolucionário texto foi publicado em 1554 o público não dispunha das convenções para lê-lo como ficção. Na época as categorias de classificação eram verdade (história empírica) ou mentira (fantasia idealista).

> Ninguém jamais se viu na dificuldade de interpretar como ficção uma fábula com tais vislumbres da realidade, tão sujeita aos cânones do discurso cotidiano e apegada ao domínio da experiência mais humilde: ler o *Lazarilho* era uma aventura inteiramente nova, e o próprio texto, orientando de uma forma ou de outra as presunções do leitor, teve que propor os termos para ser decifrado. (RICO, 1987, pag.17 - tradução minha).

O *Lazarilho* (onde, é bom apontar, não aparece escrita nenhuma vez a palavra "pícaro") foi mal compreendido e mal interpretado, mas muito lido e extremamente popular durante alguns anos, até que apareceu no Índice de Livros Proibidos e foi banido por décadas e totalmente esquecido. Paradoxalmente, embora tenha sido o primeiro texto da picaresca, ele não fundou o gênero, pois sumiu do panorama e se instaurou um longo silêncio que soterrou suas inovações. Um gênero, para ser tal, por força deve ser conformado por uma série de obras que trabalhem com uma mesma poética. Isto é: uma singularidade não funda um gênero. A picaresca ficou suspensa durante 45 anos, até 1599, quando Mateo Alemán publicou um livro explosivo que resgatou as inovações do *Lazarilho*, sistematizando-as, reinterpretando e dando valor, agigantando e brincando, ambiciosa e criativamente com suas propostas, no romance *Vida e feitos do pícaro Guzman de Alfarache*. Paradoxalmente, o texto fundacional da nova poética não fundou nada, e o texto que deu começo ao gênero (sucessão de obras frente a uma mesma poética), não inventou nada, e sim a combinação de ambos e meio século de silêncio.

> O romance picaresco surge como gênero literário, não com o *Lazarilho*, não com o *Guzmán*, mas quando este incorpora deliberadamente traços visíveis do primeiro, e Mateo Alemán aproveita as possibilidades da obra anônima para seu projeto particular de escrita. Foi o que as testemunhas sentiram, citando os dois livros juntos e associando-os. Não podemos colocar a questão em termos polares, simplesmente porque as coisas não aconteceram dessa maneira; nem para o público leitor, nem para Mateo Alemán, que traçou seu próprio esquema no modelo do *Lazarilho*. (LÁZARO CARRETER, 2011, pag. 32 - tradução minha).

Após a publicação do *Guzman*, de fato, houve uma atropelada série de romances que utilizaram as inovações propostas pelo *Lazarilho*, subitamente visíveis para todos, e se seguiram quase sem respiro durante três décadas variações, reelaborações, ataques e homenagens em que todos os autores reconhecidos e os que queriam sê-lo, fizeram parte. Apenas três anos depois, Juan Martí, sob o pseudônimo de Mateo Luján de Sayavedra, publica a segunda parte apócrifa de *Guzman de Alfarache*; Lope de Vega publicou, em 1604, *El peregrino en su patria*; no mesmo ano, Gregorio González publicou *El guitón de Honofre*, e Alemán, a segunda parte do *Guzman*; López de Úbeda, a sua versão, protagonizada por uma mulher, *A pícara Justina* em 1605*;* Francisco de Quevedo escreveu, embora não tenha nunca reconhecido sua autoria, *A vida do buscão Dom Paulos* (1604). A passagem do galeote Ginez de Passamonte na primeira parte do *Quixote*, escrita um par de anos após o aparecimento do Guzmán, faz parte dessa enrolada relação de intertextualidades. E mais: Márquez Villanueva afirma que são muitos os leitores e críticos que tem visto no personagem Ginez um Guzman, mas um Guzman encoberto, o que não é de estranhar se consideramos que Cervantes competia no campo literário (BOURDIEU, 1996) em que Mateo Alemán estava fazendo um sucesso gritante.

Os escritores e o publico leitor, em pouco tempo e com muitas obras (apenas mencionei as aparecidas até a publicação do *Quixote*, mas a lista continua), já formavam e reconheciam um novo jeito de fazer literário, uma nova série de propostas que se adaptava à nova sensibilidade coletiva, que interpretava criativamente a realidade bandida e vagabunda das ruas da Espanha com humor satírico, crítico e inteligente, falando de assuntos até então externos à literatura, a partir de uma perspectiva e voz nunca usadas: a dos próprios pícaros!

O gênero em formação vai se constituindo com a soma das obras. Cada obra particular responde ao binômio *Lazarilho-Guzman* e às obras que a precedem, numa relação dialética que deve ser entendida como processo móvel, dinâmico, transformador e transformável. Cada autor retoma ou abandona aspectos que resultam essenciais ao binômio original, e ao mesmo tempo propõe alterações e ao seu modo inova também. Fernando Lázaro Carreter (2011) faz a diferenciação entre mestres e epígonos (grosso modo: originais e imitadores), categorias que servem para classificar os autores de qualquer gênero. No caso da picaresca, os mestres seriam apenas o anônimo autor do *Lazarilho* e Mateo Alemán, enquanto os epígonos seriam todos os outros que mencionei, incluindo Cervantes. Sobre os epígonos, diz que alguns “reiteram

gestos aprendidos; mas outros também se sentem pintores, e eles manipulam essa poética com a arrogância de um inventor." (CARRETER, 2011, p. 29). A soma dos epígonos complica a determinação de elementos essenciais fixos de qualquer gênero. Na medida em que a quantidade de obras vai aumentando, a poética vai se enrarecendo. Mas é tarefa da crítica procurar definir a poética, mesmo havendo variações e sem deixar de as considerar.

O hispanista francês Maurice Molho estabelece quatro parâmetros que em conjunção compõem a série de temas básicos da picaresca. Estes são os seguintes.

> A) o discurso-eu. O pícaro sempre se expressa na primeira pessoa: seu eu é o de um homem tão pequenino que ninguém falaria dele se ele mesmo não o fizesse. ("*Eu por bem tenho*, etc...")
>
> B) sua baixeza é causada por uma linhagem infame (bastardia, sangue conversa, vileza de pai e mãe), que aparentemente predetermina sua conduta moral;
>
> C) antítese da honra, o pícaro é um desperdício social, que vive de roubos, de pedir e de sobras: o dinheiro o obseca. Segundo a intuição muito correta de Del Monte, ele é um "borghese mancato;
>
> D) apesar da sua ancestral infra-humanidade, representa-se como homem: ao criticar a sua pessoa e ao seu destino, questiona o código moral e social dos grupos dominantes, apelando contra a condena que o exclui ao valor temporal e espiritual do homem". (MOLHO, 1985, pag. 200 - tradução minha).

Estes elementos caracterizadores propostos por Molho são certeiros, embora amplos demais. A perspectiva estruturalista para a determinação do gênero, iniciada por Lázaro Carreter (1970) e continuada, afinada e detalhada por Gonzalo Sobejano (1975), leva em conta também aspectos da história (como o fato aparentemente obrigatório do protagonista ter que servir a diversos senhores para sobreviver, passando, no processo, do azar à sorte e vice-versa, ou como o fato do pícaro narrar sua própria vida desde um ponto último que determina a perspectiva de visão dos fatos que conta), que é possível dizer que poderiam estar contidos nos quatro parâmetros propostos por Molho, sem dúvida aportam uma determinação mais fina e precisa dos aspectos que podem ser parte substancial da picaresca:

> 1) Eu, 2) vários mestres ou senhores, 3) estado final de desonra, 4) processo de criança ao adulto, 5) pais vis, 6) perspectiva do narrador que limita tudo: história fechada, final concreto, 7) narração "em episódios", ou "memórias totais", como soluções adotadas por alguns epígonos, 8) "pícaro" no sentido amplo, 9) fortuna pendular. (SOBEJANO, 1975, pag. 35 - tradução minha).

A bibliografia crítica e teórica dedicada à picaresca das primeiras décadas do século XVII se expande sem pausa, como o universo segundo a teoria do big bang. Não só é enorme, quanto muito interessante. Este primeiro esboço do gênero, embora insuficiente, me permite começar fundamentar o ponto de partida para reler e analisar alguns aspectos da obra cervantina que em conjunto configurem a postura do epígono (e que epígono genial!) frente à poética

picaresca que captou a atenção de quantos autores e leitores havia na época. Meu objetivo é estudar na formação do gênero e nas respostas criativas do maior escritor da língua espanhola para, por meio da submersão nas origens, entender melhor o caminho que tem percorrido a narrativa até se transformar no romance como hoje é, e -mais importante ainda (pelo menos para mim, que escrevo e leio narrativa com fome quase canibal)- como pode algum dia ser.

Referências

ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Barcelona: Editorial Planeta, 1983.

ANÔNIMO. *El Lazarillo de Tormes.* Cátedra: Madrid, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario, Madrid: Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Lisboa: Girassol, 2004.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de . *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 1990.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine.* Madrid: Taurus, 1990.

DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 2005.

GENETTE, Gerard. *Nuevo discurso del relato.* Madrid: Cátedra, 1998.

LÁZARO CARRETER, Fernando. *Para una revisión del concepto "novela picaresca"*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. "La interacción Cervantes-Alemán". In: Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares, del 6 al 9 de noviembre de 1989. Barcelona: Anthropos, 1990.

MOLHO, Maurice. *El pícaro de nuevo*. In: MLN, Vol. 100, No. 2, Hispanic Issue. Baltimore: John Hopkins University Press, 1985.

RICO, Francisco. *Lázaro de Tormes y el lugar de la novela.* Madrid: Real Academia Española, 1987.

SOBEJANO, Gonzalo. EL coloquio de los perros *en la picaresca y otros apuntes*. In: *Hispanic Review*, Vol. 43, No. 1. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1975.

BUENOS AIRES SONHA COM OVELHAS ELÉTRICAS?

Priscila Maria de Souza Dantas

Orientador: Victor Manuel Ramos Lemus

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O tema desta pesquisa se concentra no estudo da literatura de ficção científica na Argentina e na maneira como esta reflete e questiona a imagem da Buenos Aires literária. Inicialmente pretende-se identificar as contribuições que o tema da distopia trouxe à produção literária argentina a partir do século XXI, bem como situar a representação das tensões discursivas acerca do ideal de espaço urbano com seus avanços tecnológicos.

Convém sinalizar inicialmente que a literatura de ficção científica (FC) nasce na Europa a partir do século XIX com os britânicos H. G. Wells (*A máquina do tempo*, 1895) e Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818), cujo sucesso influenciou a produção literária de muitos países e diversificou suas manifestações artísticas e culturais (romances, contos, filmes, HQ's etc.), expandindo seu público até os dias atuais.

Na cultura latino-americana a FC tomou grandes proporções e são três os escritores considerados os precursores do gênero: o mexicano Fóforos-Cerillos, com a obra *Mexico 1970* (1844), o brasileiro Joaquim Felício dos Santos, com *Páginas da historia do Brasil escripta no anno de 2000* (1868-72) e o argentino Eduardo Ladislao Holmberg, que escreveu *Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac* (1875-76) (FERREIRA, 2007).

De acordo com estudos desenvolvidos no início do século XXI acerca da FC no Brasil, Argentina e México, a equipe de pesquisadores liderada por Yolanda Molina-Gavilán afirma que os escritores de FC latino-americana tiveram maior liberdade para desenvolver seus textos, sem a rigidez formal do gênero que desenhou a produção inicial nos Estados Unidos[1] (MOLINA-GAVILÁN, 2007, p.369, tradução livre). Principalmente, ao compará-la à produção de países que mantêm uma tradição do gênero mais consolidada no mercado e pela crítica.

1 Therefore, this and any chronology of Latin American sf will of necessity include tests not always or exclusively identifiable as science fiction, especially to readers accustomed to works from parts of the world with more established sf traditions and stronger ties to the critical and market sectors.

Como mencionado anteriormente, Eduardo Ladislao Holmberg (Buenos Aires, 27 de junho de 1852 – 4 de novembro de 1937) é conhecido como o primeiro a escrever FC na Argentina, com a história *Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac*, lançado em 1875, inicialmente em folhetins e posteriormente editado como livro. Neste romance, o Señor Nic-Nac vai à Marte e lá nomeia os acidentes geográficos semelhantes aos da Terra. No planeta vermelho, teme ser atacado por seus habitantes, no caso de serem canibais. Entretanto, após conhecê-los melhor, deparou-se com uma sociedade bem mais evoluída que a sua, em alegoria ao que se passava na Argentina naquele período em que se buscavam exemplos diversos para inspirar a modernização da nação. Quando retornou à Terra, tentou contar suas aventuras, mas atribuíram-nas a um surto psicótico, algo que lhe retirou toda credibilidade. (FERREIRA, 2013, p. 450-451).

A época do lançamento desse livro coincide com um momento em que era necessário fortalecer a identidade nacional dentro de um processo de modernização capitalista. Este processo contemplava, entre outros elementos, a expansão das cidades e o desenvolvimento do pensamento científico, como parte do projeto instituído pelo presidente Domingo Faustino Sarmiento (1868 – 1874), e exposto em seu célebre *Facundo: civilización y barbárie*, publicado em 1845.

Nessa obra de reflexão histórico-filosófica sobre a Argentina, em que se enfatiza a dicotomia civilização e barbárie, o espírito da modernidade seria cristalizado na implementação de cidades à imagem do modelo europeu (NUNES, 2011). Assim, nessa estratégia considerou-se a organização das cidades como forma de atingir o ideal moderno, já que no espaço urbano se poderia construir a dinâmica necessária para alcançar o status evoluído e burguês, tipicamente europeu, em contraste com a realidade da paisagem ampla e desértica dos pampas, própria daquela época, com ainda forte presença indígena, colonial e nômade.

Foi sob o influxo dessas ideias que a cidade de Buenos Aires se constituiu na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX, consolidando seu aspecto cosmopolita, na qual se observam influências europeias em seu traçado e sua arquitetura. Seu aspecto moderno e sua centralidade política e cultural no país fizeram desta cidade o território físico e imaginário que privilegiou muitas obras canônicas da literatura argentina durante boa parte do século XX. Desta forma as obras de escritores como Jorge Luis Borges (*Fervor de Buenos Aires,* 1923), Leopoldo Marechal (*Adán Buenosayres,* 1948), Roberto Arlt (*El juguete rabioso,* 1926), Ernesto Sábato (*Sobre héroes y tumbas,* 1961), assim como boa parte da obra de escritores como Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, José Bianco, entre outros, a cidade é protagonista e palco privilegiado do universo ficcional.

Para além da sua figuração cosmopolita, nessas obras a cidade de Buenos Aires é representada como o espaço da vida contraditória e problemática da modernidade em sua feição semelhante às da Europa, sem deixar de lado as formas pré-modernas e até arcaicas que nela

convergem. Convém dizer que a civilização com que ela sonha ser convive com o espectro da barbárie (amena ou atroz) que ela pretende deixar para trás – de acordo com o sonho de Sarmiento. Mais sonhada do que vista, a Buenos Aires civilizada é tomada por uma dimensão utópica que cumpre ou frustra as expectativas.

A partir da crise de 2001, que representou problemas na economia com a execução do *corralito* na gestão do presidente Fernando De la Rúa (que foram restrições ao saque de dinheiro de contas bancárias, com receio de que grande quantia fosse trocada por dólares ou transferida para o exterior[2]); na política, a sucessão de cinco presidentes em apenas doze dias[3] instalou não apenas uma crise na esfera pública e na esfera privada na vida dos argentinos, como também o fim do imaginário que via a cidade de Buenos Aires como a mais europeia das capitais latino-americanas.

Na literatura, é na obra de escritores como Washington Cucurto (*El hombre del casco azul*, 2005), Cristian Alarcón (*Si me querés, quereme transa*, 2012) ou Ariel Magnus (*La 31 – una novela precaria*, 2012), entre outros, Buenos Aires não é mais uma cidade civilizada e cosmopolita nos moldes das obras dominantes durante o século XX. Prostituição, consumo de drogas, imigrantes sul-americanos, favelas etc., tomam o lugar que outrora foi de cafés, boulevares, livrarias e vida moderna. Nestas obras inclusive, os protagonistas não são mais as figuras europeias com que sonhara Sarmiento; são os "cabecitas negras", os personagens peruanos e bolivianos, os negros e os favelados em geral, os que "tomam a casa" como já o sugeria tanto o conto homônimo de Julio Cortázar quanto o relato *Cabecita negra*, de Germán Rozenmacher.

Além desses elementos é importante frisar a violência resultante do medo das elites em razão da revolta que a população demonstrava, aliado ao crescimento urbano e suas consequências, como a expansão da pobreza e os problemas que a acompanham, o que já estava em *El Matadero* (1871), de Esteban Echeverría.

Essa discussão também foi abordada na literatura argentina no gênero Ciência Ficção por autores como Pedro Mairal (*El año del desierto*, 2005) ao contar a história da nação argentina em retrocesso, começando nos tempos atuais, até o momento em que somente etnias indígenas habitavam aquele território; Rafael Pinedo (com a trilogia *Plop*, 2002; *Frío*, 2011 e *Subte*, 2012) nas quais se explora a escassez dos bens materiais a que estamos acostumados e como as

2 Foi uma medida imposta em Dezembro de 2001 na Argentina que restringiu os valores sacados nas contas bancárias para evitar a retirada de altas quantias, que poderia representar uma fuga de capitais dos bancos. Esse congelamento acelerou a queda do governo de Fernando de la Rúa.

3 Os presidentes foram: Fernando de la Rúa, Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Camaño e Eduardo Duhalde.

relações dos seres humanos são afetadas nessas condições; e Agustina Bazterrica com *Cadáver exquisito*, 2017 - obra que será objeto desta pesquisa.

O romance aborda a problemática do consumo exorbitante de carne em um país conhecido por ser seu grande produtor, ao relatar "a súbita aparição de um vírus letal" (BAZTERRICA, 2018, p. 3). Tal vírus infectou todas as espécies de animais, exceto o homem. A partir da constatação de que toda carne estava contaminada, os governos decretaram a necessidade de extinguir qualquer animal que pudesse ser utilizado na alimentação humana. Assim, buscou-se eliminá-los de todas as formas, de modo a beneficiar principalmente as elites, uma vez que estão na parte mais alta da pirâmide social.

A partir desse problema, novas políticas de controle social são estabelecidas neste cenário de extinção dos animais. O consumo da carne humana passa a ser defendido abertamente para justificar a manutenção de frigoríficos que já existiam e não tinham o interesse em abrir mão de seus negócios. Logo, se especializaram no abate de seres humanos e com essas medidas, normaliza-se o canibalismo na sociedade desenvolvida, tecnológica e de classe média sem que fosse necessário adaptar-se à escassez daquele produto.

A trama expõe uma nova dinâmica moral, sem pudores, sem empatia com o semelhante: as peças destinadas ao abate equivaliam a gado, porque se anulava o que lhes restava de humano, em nome dos bons negócios, em nome da diversão ou em nome da Ciência. Ou seja, as instituições que em princípio trariam mais qualidade de vida àquela sociedade, utilizavam a própria constituição para selecionar aqueles que poderiam ou não usufruir da liberdade como cidadãos.

Com essas relações, a metáfora do canibalismo representa a tensão que resultou dessa nova ordem social e expandiu-se a ponto de influenciar as relações entre as pessoas, que em decorrência do pessimismo na política e das dificuldades financeiras, revelou o pior de cada um.

A obra de Agustina Bazterrica alinha-se ao gênero distopia, além de conter elementos cuja narrativa busca chamar nossa atenção para as relações heterônomas entre subjetividade, sociedade, cultura e poder (HILÁRIO, 2013). Como romance distópico assume o papel de "aviso de incêndio" para pensar criticamente a contemporaneidade, sobretudo com relação à segunda metade do século XX e início do século XXI. (*Idem*, 2013)

No caso argentino, essas narrativas recriam o espaço urbano dentro de uma conotação inóspita e desconstruída para o ideal de cidade, além de dissolver suas fronteiras entre o centro e as margens (DÍEZ COBO, 2019). Aliada à resignação presente entre seus personagens, devido à ausência de expectativas de melhorias:

> La ciudad es, en estas novelas, el espacio central desde el cual se construye el tejido de la narración; pero, en muchas de ellas, el desierto — espacio tan connotativo en nuestra historia nacional— avanza sobre lo urbano y adquiere dimensiones monstruosas, y plantea nuevas formas de la clásica dicotomía "civilización y barbarie"[4]. (PÉREZ GRAS, 2017, p.91)

Percebe-se assim, que a cidade distópica dissolve as barreiras entre a civilização e a barbárie, para assimilá-la em sua própria formação. Por exemplo, a relação do protagonista Marcos Tejo com a cidade evolui de um conceito familiar e do reconhecimento de sua identidade naquele espaço para um conceito pós-moderno, com o espaço urbano desconstruído, desmaterializado. Isso reforça o tom de desmoronamento e desesperança em volta do protagonista, à medida em que suas memórias de tempos felizes com o pai, *don* Armando, em visitas ao zoológico contrastam com a destruição em que esse espaço se encontra no tempo após a catástrofe: de um ambiente destruído, em ruínas, completamente repulsivo à visitação e interação social como espaço urbano: "Las veredas de la ciudad están más limpias desde que no hay perros. Y más vacías. En la ciudad todo es extremo y voraz"[5] (BAZTERRICA, 2017, p.47)

Como adulto, ele revisita o mesmo zoológico, porém já desativado, sem conservação, com vidros quebrados, algo que se adequa à realidade pós-apocalíptica. (DÍEZ COBO, 2019). Essas visitas àquelas ruínas ilustram como "a natureza e os espaços concebidos no passado pelo ser humano para sua existência cotidiana e usufruto resultam arrasados"[6]. (Idem, 2019, p.34, tradução livre)

Entretanto, não se criou um ambiente sujo, destruído ou desorganizado em *Cadáver exquisito*. Tal como em *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, a paisagem ficou mais limpa e higiênica, em dissociação ao horror da realidade: "Son blancos, compactos, eficientes. Nada podría indicar que ahí dentro se matan humanos"[7] (BAZTERRICA, 2017, p.65), ao referir-se ao conjunto de edifícios do Frigorífico *Krieg*, onde Tejo trabalha.

O romance de Agustina Bazterrica sugere um elo com o ideal civilizatório de Sarmiento a propósito do projeto de modernização na Argentina. Mesmo questionando seus resultados, muitas obras fundamentais da literatura argentina ainda trabalharam dentro desse ideal: através da organização e do controle do espaço físico, com a incorporação de avanços tecnológicos e

4 Nestes romances, a cidade é espaço central de onde se constrói a narrativa; mas em muitos deles, o deserto – espaço tão conotativo na nossa história nacional – avança sobre o urbano e adquire dimensões monstruosas, e apresenta novas formas da clássica dicotomia "civilização e barbárie". – tradução própria.

5 As ruas da cidade estão mais limpas desde que não há mais cachorros. E mais vazias. Na cidade tudo é extremo e voraz. – tradução própria.

6 La naturaleza y los espacios antaño concebidos por el ser humano para su existencia cotidiana y disfrute resultan arrasados (...)

7 São brancos, compactos, eficientes. Nada poderia indicar que ali dentro matam humanos. – tradução própria.

civilizatórios (unindo urbanismo e higienismo), em diversos aspectos da vida cotidiana, como religião e costumes, são influenciados em alguma medida pela barbárie. (SARLO, 2020)

Como hipótese provisória de trabalho, acredito que a autora rompe com a forma que a cidade foi canonizada na literatura como lugar de civilização, disposta nos romances vanguardistas, policiais ou de testemunho e contribui para essa reflexão com a ficção científica, no caso, com a distopia, e situa a história num tempo incerto, com indícios de um tempo futuro, pós-apocalíptico.

Cabe ressaltar que as distopias tidas como referências do século XX (Orwell, Huxley, Bradbury, Burgess e Philip K. Dick), são consideradas por Eduardo Becerra como as distopias fundacionais (2016). Seus lançamentos correspondem ao período onde ocorreram as duas guerras mundiais, no qual os governantes tentavam retomar a credibilidade de suas nações tanto econômica quanto ideologicamente, em cenários cuja identidade nacional precisava ser resgatada.

A finalidade deste trabalho é contribuir para a discussão da representação da ficção científica na literatura latino-americana, em especial ao que Becerra denomina “las nuevas distopias” (2016, p. 269), bem como identificar os desdobramentos na produção literária argentina a partir do século XXI e situar as tensões discursivas acerca do ideal de espaço urbano com seus avanços tecnológicos.

Referências

ALARCÓN, Cristian. *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar, 2012.

ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Editorial Latina, 1926.

BAZTERRICA, Agustina. *Cadáver exquisito*. Buenos Aires: Alfaguara, 2018.

BECERRA, Eduardo. *De la abundancia a la escasez: distopias latino-americanas del siglo XXI*. cuadernos de literatura Vol. XX n.º40, julio-diciembre 2016 issn 0122-8102 http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17261/14037 págs. 262-275 Acesso em: 15 de novembro de 2018

BORGES, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Serrantes, 1923.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2015.

BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Tradução Nelson Dantas. Rio de Janeiro: Artenova S.A., 1972.

CUCURTO, Washington . *Una mañana con el hombre del casco azul*. In: TOMAS, Maximiliano (org.) La joven guardia. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2005.

DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?* Tradução Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2014.

DÍEZ COBO, Rosa María. *Parajes de desolación en la literatura hispanoamericana: la imaginación posapocalíptica en El impostor de Antonio Malpica y Subte de Rafael Pinedo*. págs. 23-43, 2019 Disponível em:<https://revistascientificas.us.es/index.php/CAUCE/article/view/7109/9687>. Acesso em: 20 de junho de 2020

ECHEVERRÍA, Esteban. (2015) *El matadero*. eBookClasic [versão iPad Kindle] [Retirado de http://www.amazon.com/]

FERREIRA, Rachel Haywood. *The First Wave: Latin American Science Fiction Discovers Its Roots***.** Nov/2007. Iowa State University. rachelhf@iastate.edu. Disponível em: <https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=language_pubs>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019

GINWAY, M. Elizabeth. *A ficção científica no Brasil e no México: especulações preliminares*. In: Dossiê Ficção Científica (jul-ago/2017)_comciência. Publicado em 09/07/2017 Disponível em:< http://www.comciencia.br/a-ficcao-cientifica-no-brasil-e-no-mexico-especulacoes-preliminares/>. Acesso em: 8 de novembro de 2018

HILÁRIO, Leomir Cardoso. *Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade*. 2013 Disponível em:<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-917.2013v18n2p201>. Acesso em: 17 de março de 2019

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo***.** Tradução: Felisberto Albuquerque. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MAGNUS, Ariel. *La 31 – una novela precaria*. Buenos Aires: Interzona, 2012.

MAIRAL, Pedro. *El año del desierto***.** Buenos Aires: Emecé, 2015.

MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana Editorial, 1948.

MOLINA-GAVILÁN, Yolanda *et al*. *Chronology of Latin American Science Fiction*, 1775-2005 Science Fiction Studies. Vol. 34, No. 3, On Latin American SF (Nov., 15 2007), pp. 369-431. Published by: SF-TH Inc. Disponível em:<https://www.jstor.org/stable/25475074 Acesso em: 09 de abril 2019

NUNES, Leandro José. *Facundo: civilização e barbárie, uma leitura da sociedade argentina no século XIX*. História e Perspectivas, Uberlândia (45): 83-104, jul./dez/ 2011 Disponível em: < http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19404/10426>. Acesso em: novembro de 2018

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PINEDO, Rafael. *Frío*. Buenos Aires: Salto de Página, 2011.

PINEDO, Rafael. *Plop*. Buenos Aires: Interzona, 2002.

PINEDO, Rafel. *Subte*. Buenos Aires: Salto de Página, 2012.

REATI, Fernando. *Ciudad futura y distopía en la novela argentina de fin de siglo*. SILABARIO Nº 3, Córdoba, Jun/ 2000, págs.. 37 a 50. Disponível em:<https://www.academia.edu/3737799/Ciudad_futura_y_distop%C3%ADa_en_la_novela_argentina_de_fin_de_siglo>. Acesso em: 05 de junho de 2020

ROZENMACHER, Germán. *De Obras completas*. Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2013.

SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: La Nación, 2006.

SARLO, Beatriz. (2020) *Una modernidad periférica Buenos Aires 1920 y 1930*. Siglo Veitiuno [versão iPad Kindle] [Retirado de http://www.amazon.com/]

SARMIENTO, Domingos Faustino**.** *Facundo*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

ZAMIÁTIN, Ievguêni. *Nós*. Tradução Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

MOLINA-GAVILÁN, Yolanda *et al*. *Chronology of Latin American Science Fiction*, 1775-2005 Science Fiction Studies. Vol. 34, No. 3, On Latin American SF (Nov., 2007), pp. 369-431. Published by: SF-TH Inc. https://www.jstor.org/stable/25475074. Page Count: 63

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

RISO AMARGO E CRÍTICA VELADA: O TEATRO DE MAQUIAVEL

Priscila Nogueira da Rocha (CAPES)

Orientadora: Sonia Cristina Reis

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O recorte aqui focado é uma pequena amostra da pesquisa de tese de doutorado acerca dos textos teatrais de Nicolau Maquiavel (1469-1527), com principal atenção àquela que é considerada sua obra mais importante no gênero, *Mandragola* (1514[1]), texto ainda pouco explorado no âmbito acadêmico-científico, principalmente no que tange à análise no campo literário da comédia teatral no renascimento italiano. Espera-se contribuir para o entendimento da comédia maquiaveliana e para o campo de pesquisa sobre o autor e o teatro renascentista italiano, bem como na investigação de quais inovações introduzidas por Maquiavel se mantiveram relevantes e ecoaram na produção teatral posterior, atestando seu caráter revolucionário e influenciador. Apesar do foco em Mandragola, e no objetivo de enriquecer o conteúdo e ajudar no entendimento do autor e sua obra, a análise seguirá para além do *corpus* principal desta tese, constituído da peça em si, incluindo suas duas outras obras no gênero teatral, *Andria* (1519-20) e *Clizia* (1525), ainda que com menor destaque.

Pretende-se comprovar a hipótese de que, além da influência dos modelos do teatro latino, principalmente Plauto (ca. 254 a.C. - ca. 184 a.C.) e Terêncio (ca.195 a.C.-159 a.C.), e da novela *Decameron* (1349-1351), de Giovanni Boccaccio (1313-1375), Maquiavel também faça referência à novela de Masuccio Salernitano (1415-1480), *Il Novellino* (1476), obra pouco conhecida e estudada. Maquiavel introduz em seu texto teatral elementos inovadores que fizeram de *Mandragola* uma obra revolucionária e disruptiva no contexto em que surgira. Berthold (2006, p. 278) afirma que *Mandragola* supera de longe suas antecessoras em originalidade, atrevimento e espírito. Relata ainda que os críticos modernos da literatura italiana a consideram não somente a obra prima dramática do *Cinquecento*[2], mas de todo o teatro italiano, importância

1 Muitos críticos consideram o ano de 1518 como o ano de composição e apresentação da peça, entretanto, em seus estudos mais recentes, Stoppelli acredita que foi escrita por volta de 1513, por existirem analogias entre a obra e as cartas que Maquiavel escreveu para Vettori (cf. STOPPELLI, 2005, p.159-160).

2 Entende-se *Cinquecento* o período que compreende o século XVI, auge da Renascença Italiana.

esta que motivou a presente tese.

Maquiavel e o gênero teatral

O teatro de Maquiavel, principalmente com *Mandragola*, revoluciona o padrão estabelecido até então. Entretanto, apesar de trazer vários pontos de inovação, não se pode descartar que, assim como os demais autores de sua época, também este usa os modelos clássicos como fonte de inspiração. O *Cinquecento* trouxe às literaturas o impacto do classicismo, aumentando com isso o número de traduções e imitações, e se caracterizou também por ser um período de muitas transições na sociedade, tais como o aumento da urbanização, o crescimento do comércio e a valorização da cultura.

Acredita-se que o interesse de Maquiavel pela comédia tenha nascido ao realizar uma transcrição da obra *Eunuchus*, de Terêncio e se aprofundado com a tradução de *Andria*, do mesmo autor, para o vulgar, o que certamente o auxiliou em seu percurso na arte de escrever comédia. Entretanto, a comicidade de Maquiavel não seguiria por caminhos convencionais, como demonstrado em seu epistolário, exemplificado em uma carta enviada para Guicciardini, na qual afirma não conhecer o riso franco e aberto, mas um riso insolente. Esta afirmação ajuda a enxergar melhor a sua visão do cômico e do caráter humano, tanto o seu próprio quanto o que empresta a seus personagens. Isso pode ser verificado tanto em *Mandragola* quanto em *Clizia*, fortemente inspirada em *Casina*, de Plauto, e que, apesar de ser considerada uma versão da obra latina, investe em seus personagens mais densidade que a vista nas máscaras plautinas: os alegres acontecimentos de Plauto seriam ressignificados, escurecidos, passando a carregar o conhecido pessimismo maquiaveliano, ainda que velado.

Mandragola tem como público os senhores e ricos cortesãos, que riem não só da trama, mas também da história, da política e de seus fatos cotidianos. Entretanto, o riso, provocado pelo autor, nem sempre é cômico, uma vez que a obra é representada em um mundo de enganos, idêntico ao seu próprio, e os personagens não trazem em si traços intrinsecamente engraçados, provocando muito mais um riso nervoso, árido, que não libera e nem corrige, como seria o caso se pressupusessem um contrário, uma norma ou algo a que se referem. O escárnio vem, de modo oposto, da exposição das falhas daquela sociedade e dos indivíduos que a formam, retratando um pessimismo calcado na desesperança completa nas virtudes humanas. O riso, por mais sincero que se suponha, esconde uma segunda intenção. É, pois, uma ousadia: desconcerta, mas, por trás dessa aparente espontaneidade, verdades são escamoteadas. Horácio (65a.C - 8a.C), poeta augustano, entendia o riso como um modo de dizer a verdade[3]: "*quamquam ridentem dicere uerum / quid uetat?*"[4]. Seguindo com este mesmo pensamento, encontra-se a locução latina de Jean de Santeuil: "*ridendo castigat mores*"[5]. Assim, ao provocar o riso, Maquiavel

3 cf. *Sermones*, 1.1.24-25

4 "Entretanto, o que impede alguém de dizer a verdade ao rir?" (tradução nossa)

5 "rindo, os costumes são castigados" (tradução nossa)

estaria expondo dolorosamente as falhas humanas e da sociedade florentina. Porém, o riso tolo e descompromissado não se presta a esse papel, função delegada ao escárnio e à ironia, destilados com maestria pelo autor durante toda a obra.

Mandragola não é, porém, apenas reflexo de seu autor, mas também espelha a sociedade em que está inserida, de modo que não é possível aprofundar seu estudo sem considerar o contexto histórico. Maquiavel era considerado um escritor do seu tempo, da Renascença, período de transições e cujas mudanças no modo de vida já tinham sido iniciadas desde o século XV. Este panorama já havia sido referenciado pelo autor em *Il Principe* (1513), que surge como o primeiro texto a trazer como elemento central o poder, colocando-o, inclusive seu aspecto corrupto, no centro das discussões políticas e da instituição do Estado, distanciando-se da mera descrição idílica de como deveria ser o tipo ideal de sociedade, temática dominante até então. É fato conhecido que Maquiavel era um participante ativo na política e, após ser condenado e acusado injustamente de ter tramado contra a nova família governante, foi preso e torturado. Sem recursos, se transferiu com sua família para a casa que possuíam em San Casciano. Durante o seu exílio escreve suas três comédias: *Andria*[6], *Mandragola* e *Clizia* que, à exceção da primeira, representam pessoas comuns, sem relação aparente com o governo daquela época, embora as estruturas de poder estivessem também presentes na obra, o que demonstra que, ainda que se utilizasse de outro mote, o pensamento e a intenção do autor permaneceram voltados para os assuntos políticos, que permeariam também suas demais produções literárias, incluindo cartas e livros. Em *Mandragola* isso fica explicitado, por exemplo, nos personagens deliberadamente rasos e caricatos, criando uma imagética que serviria para representar (e consequentemente criticar) estruturas sociais inteiras em cada personagem individualmente, sem, contudo, atacar diretamente os indivíduos que, naquele momento, exerciam as funções para as quais serviam de referência.

Poderíamos classificar seu teatro como uma experiência político-literária com forte crítica à sociedade florentina, incapaz de perceber os sinais de sua própria decadência que começavam a aparecer à época, bem como à Igreja e à corrupção que a infestava.

Como verificado em Stoppelli (2006), muitas são as interpretações sobre as alegorias políticas dentro do *corpus*. *Nicia,* como um político incapaz; *Lucrezia,* como a própria Florença; *Callimaco,* o príncipe, muito possivelmente um representante dos *Medici*, que com sua astúcia, engano e crueldade, retira de Soderini o controle sobre Florença; *Ligurio,* como o fiel secretário, que será o motor da ação; e por último *Fra Timoteo*, que representa a própria instituição da igreja. Porém, cabe ressaltar que, para Stoppelli (2006), reduzir a estratégia de descrição desses personagens a uma simples alegoria política é continuar não entendendo que o autor propunha representar os comportamentos sociais dos indivíduos, construindo assim a verdade da comédia.

A própria escolha do título da obra mantém esta estratégia de duplicidade de significação,

6 Aqui se referindo à segunda versão. A primeira, praticamente uma tradução direta do original de Terêncio, foi feita ainda em sua juventude, como visto previamente.

embora aqui já não tão permeada pela ironia e pela antítese, fazendo o autor referência a uma planta que dispunha de vários significados simbólicos importantes, e que, certamente, comunicam parte da mensagem intencionada por Maquiavel: a mandrágora (*Mandragora officinarum L.*). Seu uso, tanto na esfera do ocultismo quanto da medicina, remonta à antiguidade, e sua principal peculiaridade vem do fato de o formato de sua raiz se assemelhar a uma figura humana (sendo inclusive considerado o próprio espírito do demônio na Idade Média) que, ao ser retirada da terra, gritava tão alto que poderia deixar uma pessoa surda, enlouquecê-la e levá-la a morte, o que, entretanto, não evitou que muitas técnicas fossem criadas para retirar a planta sem sofrer nenhuma consequência, tal era a crença em suas propriedades especiais. A erva possuía ainda outro aspecto simbólico interessante: sua natureza dupla, que podia ser classificada como macho ou fêmea. Este simbolismo adicional pode ter contribuído para sua escolha, dentre tantas outras plantas afrodisíacas, como elemento central para sua obra, informando subliminarmente a seu público que seu aspecto dual se estenderia à peça.

Musicalidade e canções

Merecerão também grande destaque as canções e a musicalidade em *Mandragola*. Para tanto, faz-se necessário entendermos o contexto e a música produzida na época. Assim como acontecia nas representações sacras, também, na comédia, as canções tinham seu lugar bem definido. Há registros da representação da *Asinaria*, de Plauto, em 1502 com composições de Tromboncino, e de uma apresentação da *Calandria*, de Bibbiena, em 1513, em Urbino, na qual são citadas músicas e danças, e na conclusão da obra é cantada uma 'oração de amor'. Para a montagem de *I Suppositi*, de Ariosto, em 1518, na presença do papa Leão X, foram utilizados vozes e instrumentos. Porém, Baldan (1997) reconhece que não existe nenhuma comprovação de como eram preenchidos os entremezes (*intermezzi*), e como resultariam os prelúdios e as conclusões, mas é provável que não existissem somente números musicais (entremeados ou não por outros cômicos) durante os atos e que existisse também um fundo musical de vozes e instrumentos, como verificado em algumas apresentações.

Maquiavel surge com uma inovação musical na primeira apresentação de *Clizia*, no jardim de Jacopo di Filippo Falconetti, em 13 de janeiro de 1525, como afirma Pirrotta (1975, p. 167), sobre o uso do madrigal, nas comédias: "*e la novità del genere madrigalesco, si aggiunga probabilmente quello del suo uso in commedia, del quale, che io sappia, non si conosce nessun esempio anteriore alla Clizia.*"[7].

Dentre estas inovações, pensando na natureza musical, podemos citar a substituição do tradicional solista acompanhado por uma lira pela chamada *dolce armonia* da polifonia

7 "e a novidade do gênero madrigalesco, principalmente no que tange a seu uso na comédia, que eu saiba não se conhece exemplo anterior à Clizia" (tradução nossa)

madrigalesca, entoada por um grupo de cantores, e pela unificação das músicas dos entremezes entre os atos, todas executadas pelo mesmo grupo. Verifica-se que as músicas escritas para *Clizia* foram compostas para alcançar o coração de Barbara, jovem de quem Maquiavel era enamorado, principalmente as canções *Amor io sento l'alma* e *S'a la mia immensa voglia*. A Ninfa da representação era a própria Barbara Salutati, agraciando o público com a visão de uma mulher dividindo o palco com cantores e atores homens, o que trouxe uma inovação que precede, em muitos anos, o uso de atrizes e cantoras femininas como personagens.

As cinco novas canções, compostas para a *Mandragola*, eram divididas em uma primeira canção para ser dita antes da comédia, cantada por ninfas e pastores juntos (*Canzone da dirsi innanzi alla Commedia cantata da ninfe et pastori insieme*), nos mesmos moldes de *Clizia*, e quatro músicas que sucediam os primeiros atos. Para melhor explicitar essa herança plautino-terenciana nos textos de Maquiavel, analisaremos a seguir alguns trechos dos prólogos de suas obras, em que são empregadas algumas estratégias características destes autores.

Prólogo

As reverências a Plauto e Terêncio se iniciam nas obras de Maquiavel já no prólogo, onde já é possível notar as inspirações clássicas. Do mesmo modo que Plauto, Maquiavel emprega também o recurso da *captatio benevoletiae*, que promove a interação entre prologuista e o público, buscando captar sua disposição e boa-vontade, e auxiliando a entender quem frequentava suas peças:

> *Iddio vi salvi, benigni auditori*"[8] (*Mandragola*)
>
> *Siate contenti, adunque, prestarci gli orecchi benigni: e, se voi ci satisfarete ascoltando, noi ci sforzeremo, recitando, di satisfare a voi.*[9] (*Clizia*)
>
> E, ao fim, faz um pedido de silêncio:
>
> *Se voi seguite di non far romori, noi vogliàn che s'intenda un nuovo caso in questa terra nato*[10] (*Mandragola*)
>
> *Callimaco esce fuori sulla scena e ha con sé Siro (i due entrano in scena), suo servitore, e dirà l'ordine di tutto. Stia ciascuno attento e per ora non aspettatevi altre spiegazioni*[11] (*Mandragola*)

8 Que Deus vos salve, ouvintes benignos (tradução nossa)

9 Sejais contentes, portanto, em nos dar seus ouvidos benignos; e, se vos satisfizerdes ouvindo, nos esforçaremos, recitando, de vos satisfazer. (tradução nossa)

10 Se guardando silêncio vós seguirdes, podereis conhecer novo caso surgido nesta terra (tradução nossa)

11 Callimaco aparece na cena e traz consigo Siro, seu servo, e dirá sobre toda a história. Cada um de vocês fique atento e não espereis outras explicações agora (tradução nossa)

Também como em Plauto, os prólogos são expositivos, didáticos, oferecendo ao público um resumo da peça a ser representada, cena, cidade e personagens. No exemplo abaixo, retirado de Clizia, o autor sente necessidade de explicar o motivo de ter escolhido encenar em contexto moderno ao invés do antigo – pois em primeiro lugar os espectadores conhecem o florentino (elemento fundamental) e não o grego, e depois a ambientação em Florença permite uma identificação dos lugares e das ruas.

Che direte voi, che questo medesimo caso, pochi anni sono, seguì ancora in Firenze? E, volendo questo nostro autore l'uno delli dua rappresentarvi, ha eletto el fiorentino, iudicando che voi siate per prendere maggiore piacere di questo che di quello: perché Atene è rovinata, le vie, le piazze, i luoghi non vi si ricognoscono; dipoi, quelli cittadini parlavano in greco, e voi quella lingua non intenderesti.[12] (*Clizia*)

Ainda em *Clizia*, podemos ver abaixo um exemplo desta exposição, aqui acerca dos personagens:

> *Vuol bene, avanti che la comedia cominci, voi veggiate le persone, acciò che meglio, nel recitarla, le cognosciate. Uscite qua fuora tutti, che 'l popolo vi vegga. Eccogli. Vedete come e' ne vengono suavi? Ponetevi costì in fila, l'uno propinquo all'altro. Voi vedete. Quel primo è Nicomaco, un vecchio tutto pieno d'amore. Quello che gli è allato è Cleandro, suo figliuolo e suo rivale. L'altro si chiama Palamede, amico a Cleandro. Quelli dua che seguono, l'uno è Pirro servo, l'altro Eustachio fattore, de' quali ciascuno vorrebbe essere marito della dama del suo padrone. Quella donna, che vien poi, è Sofronia, moglie di Nicomaco. Quella appresso è Doria, sua servente. Di quegli ultimi duoi che restano, l'uno è Damone, l'altra è Sostrata, sua donna. Ècci un'altra persona, la quale, per avere a venire ancora da Napoli, non vi si mosterrà.*[13] (*Clizia*)

Outro recurso plautino empregado em *Mandragola* é a diminuição, pelo próprio autor, da importância da sua obra, oferecendo vinho a todos que não gostem de seu texto: "*se voi non ridete, egli è contento di pagarvi il vino*"[14]

12 O que diríeis vós que esse mesmo caso, depois de alguns anos, ainda seguiu em Florença? E, querendo o nosso autor a representar, elegeu o florentino, julgando que vós devais ter mais prazer neste no que daquele: porque Atenas está arruinada, ruas, praças, lugares não são reconhecidos; então, aqueles cidadãos falavam grego, e vós não entenderíeis aquela língua. (tradução nossa)

13 É bom, antes que a comédia comece, que vós vejais as pessoas, para que, melhor, ao recitá-las, vós as conheçais. Venham todos aqui fora, deixais que o povo as vejam. Ei-los aqui. ... O primeiro é Nicomaco, um velho cheio de amor. Aquele a seu lado é Cleandro, seu filho e seu rival. O outro se chama Palamede, um amigo de Cleandro. Aqueles que seguem, um deles, é Pirro, um servo, o outro Eustachio, empregado da fazenda da família a quem será proposto de ser o marido da dama de seu patrão. Aquela mulher, que aparece depois, é Sofronia, a esposa de Nicomaco. A seguir, Doria, sua serva. Dos dois últimos remanescentes, um é Damone, e a outra é Sostrata, sua mulher. Aqui tem uma outra pessoa que, por ter que voltar ainda de Nápoles, não se mostrará. (tradução nossa)

14 se não rirdes, ele ficará contente de vos pagar o vinho (tradução nossa)

De Terêncio, Maquiavel herda a utilização do prólogo como espaço autobiográfico, para responder a algumas críticas de seus inimigos dos anos em que era secretário.

> *perché altrove non vi è luogo dove possa voltare il viso, perché gli è stato vietato di mostrare con altre imprese altra virtù, non essendoci premio alle fatiche sue*[15] (*Mandragola*)

> *io l'avviso, e dico a questo tale che anch'egli sa essere maldicente*[16] (*Mandragola*)

Também é de origem terenciana a referência ao nome da peça no prólogo, tradução de um hemistíquio de Terêncio em A Sogra:

> *La favola Mandragola si chiama*[17] (*Mandragola*)

> *Questa favola si chiama Clizia*[18] (*Clizia*)

> *La suocera la favola si chiama*[19] (*Suocera*)

Crítica e religiosidade

As críticas que Maquiavel faz aos prelados se espalham por sua obra teatral, não se limitando à *Mandragola*, sendo também bastante pungente em *Clizia*. No trecho a seguir, na sequência das falas, o autor reforçará sua crítica inicial ao se remeter novamente a *Fra Timoteo*, personagem central de *Mandragola* e religioso de índole pouco confiável, que, em troca de um bom pagamento, funciona como motor da famosa trama. Quando *Sofronia* pergunta ao marido a quem recorreriam para buscar resolver seu confronto, ele cita categoricamente o nome do frei: "*E' non si può andare ad altri che a fra' Timoteo, che é nostro confessoro di casa, ed è uno santerello*[20]*, ed ha fatto già qualche miracolo*"[21]. Ao ser questionado sobre qual milagre o frei teria realizado, Nicomaco remete diretamente à trama de *Mandragola*, quando depois de seguir os conselhos do religioso, a personagem *Lucrezia* consegue engravidar: "*Non sai tu che, per le*

15 pois não pode voltar seu rosto a outra parte, vedado que lhe foi o talento mostrar em outros atos e outras virtudes, não sendo reconhecido nenhum mérito às suas obras (tradução nossa)

16 eu o advirto, e digo a esta pessoa que ele também sabe ser maledicente (tradução nossa)

17 A fábula Mandrágora se chama (tradução nossa)

18 Esta fábula se chama Clizia (tradução nossa)

19 A Sogra a fábula se chama (tradução nossa)

20 Santerello - forma irônica em que se deixa implícita uma devoção religiosa que na realidade não possui – a escolha de Maquiavel para termo já revela sua descrença no clero.

21 Não é possível recorrer a outros que não a Frei Timoteo, que é o nosso confessor, é um santozinho, e já fez alguns milagres (tradução nossa)

sue orazioni, mona Lucrezia di messer Nicia Calfucci, che era sterile, ingravidò?"[22]. A mulher mostra toda sua descrença, e talvez a opinião sarcástica de Maquiavel ao responder: "*Gran miracolo, un frate fare ingravidare una donna! Miracolo sarebbe, se una monaca la facessi ingravidare ella!*"[23].

Nomes falantes

Maquiavel homenageia Terêncio na escolha dos nomes *Sostrata* e *Siro* em suas duas comédias, mas é de Plauto que vem a inspiração principal para nomear seus personagens, através da estratégia dos nomes falantes. Em Plauto, os nomes eram escolhidos de tal forma que já indicassem as características do personagem a que se referem, como em *Carino* – encantador. Maquiavel, porém, subverte essa ideia em Mandrágora, se utilizando da antítese e ironia para nomear seus personagens: *Nicia* significa "o vencedor", quando na verdade ele é justamente o personagem ludibriado na história; *Callimaco*, cujo nome significa "uma bela batalha" e que, no entanto, não trava batalha alguma e só alcança seus objetivos graças aos ardis de *Ligurio*; *Timoteo*, "aquele que honra a Deus", quando o frei, a cada atitude, faz o oposto do que se espera de um representante da fé católica, uma vez que só pensa em obter vantagem financeira: seu deus, portanto, é o dinheiro, e por essa "divindade" usa sua própria interpretação da religião como instrumento; *Ligurio*, cujo nome deriva do verbo latino *ligurire*, da mesma raiz de *lingere*, lamber / bajular em modo servil (sentido figurado), expondo mais uma vez a ironia empregada pelo autor, uma vez que *Ligurio* está longe de ser um bajulador, manipulando a todos durante a peça. Mas há ainda um segundo ponto: em Plauto (Os cativos) e Terêncio (Eunuco) o mesmo verbo aparece com significado de comer sem vontade, de forma apática, o que poderia indicar uma outra característica de *Ligurio*: a de ser um dos poucos personagens, sob o arquétipo de parasita, a não se queixar de fome. Estratégia um pouco diferente percebemos na escolha do nome de *Lucrezia*: se seu nome não possui qualquer significado direto, evocava diretamente na memória dos espectadores a Lucrécia histórica, narrada por Tito Lívio, que apesar de saber que não é culpada por ser violentada, se mata como exemplo público. E aí se dá a ironia, uma vez que a *Lucrezia* maquiaveliana se comporta de forma oposta, se corrompendo facilmente durante a trama.

22 Não sabias que, pelas suas orações, Mona Lucrezia de Messer Nicia Calfucci, que era estéril, engravidou? (tradução nossa)

23 Grande milagre um frei engravidar uma mulher! Seria um milagre se uma monja a engravidasse (tradução nossa)

Referências

ARNALDI, Francesco. *Da Plauto a Terenzio II*. Napoli, 1948.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BALDAN, Paolo. *La musica della (e nella) "Mandragola» di Machiavelli. Italianistica: Rivista di letteratura italiana,* Roma, v. 26, n. 1, p. 53-59, jan./abr. 1997.

MACHIAVELLI, Niccolò. *La Mandragola: (STOPPELLI, Pasquale. a cura di).* Milão: Mondadori, 2006.

MACHIAVELLI, Niccolò. *Teatro: Andria-Mandragola-Clizia: (STOPPELLI, Pasquale. a cura di).* Roma: Salerno Editrice, 2017.

PIRROTTA, Nino. *Prospettiva temporale e musica*. In: Id., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi.* p. 143-199. Turim: Einaudi, 1975.

STOPPELLI, Pasquale. *La Mandragola. storia e filologia*. Roma: Bulzoni, 2005.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

A CONTRIBUIÇÃO LITERÁRIA ÁRABE A SCUOLA SICILIANA

Rafael Vidal dos Reis (CAPES)

Orientador: Fabiano Dalla Bona

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O trabalho apresenta o estudo comparado entre os poetas da *Scuola Siciliana*, Giacomo da Lentini (1210-1260) e Cielo D'Alcamo (?-?, séc. XIII), e a contribuição da literatura árabe para a criação da literatura italiana a partir da *letteratura volgare*. O período histórico centra-se no séc. XIII, no reinado de Frederico II de Hohenstaufen (1194-1250), rei da Sicília e imperador da Germânia. Através da adoção dos conceitos de interculturalidade de Michele Amari (1854) e de transferência cultural de Michel Espagne (2017), contraria-se a origem da literatura italiana, por meio de um estudo histórico-literário, com o objetivo de comprovar as contribuições da cultura e da literatura árabe junto da literatura greco-romana na constituição dessa literatura nacional.

Além da literatura greco-romana, a literatura italiana recebeu inúmeras contribuições da literatura árabe para a criação e o desenvolvimento da chamada *letteratura volgare*. A *letteratura volgare* deu início ao processo literário italiano, mediante a herança do Emirado da Sicília e do poeta árabe-siciliano Abd Al-Jabbar Ibn Muhammed Ibn Hamdis (1056 c.-1133) aos poetas Giacomo da Lentini, Cielo D'Alcamo e ao monarca Frederico II. Nas poesias de Lentini e D'Alcamo, destaco cinco características/marcas da literatura árabe que são fundamentais para a pesquisa: 1) a laicidade; 2) a poesia amorosa; 3) a razão; 4) o sarcasmo; 5) a miscigenação.

Giacomo da Lentini e Cielo D'Alcamo englobam as duas marcas, a laicidade e a miscigenação, nas suas poesias; entretanto, no estudo comparado, Lentini não usa as marcas do sarcasmo e da miscigenação diretamente em suas poesias, enquanto D'Alcamo usa o sarcasmo para descrever a miscigenação no reinado de Frederico II. As poesias escolhidas como *corpora* para o estudo comparado são "*Madonna, dir vo voglio*" de Giacomo da Lentini e "*Il Contrasto*" de Cielo D'Alcamo, conhecida popularmente como *Rosa Fresca Aulentissima*. Antes de apresentar os trechos das poesias que serão analisadas, farei um breve resumo sobre os poetas Giacomo da Lentini e Cielo D'Alcamo e a *Scuola Siciliana*.

Segundo De Sanctis (2015), a *letteratura volgare* surgiu no séc. XIII, na década de 1230 a partir do movimento literário conhecido como *Scuola Siciliana*, no qual os poetas chamados de sicilianos compuseram as poesias em vulgar siciliano. O grupo de rimadores sicilianos foi "[...] o primeiro a exercitar sistematicamente e programaticamente o uso do vulgar do sì no campo da poesia lírica de amor" (ASOR ROSA, 2009, p. 97)[1]. A denominação *Scuola siciliana* foi cunhada por Dante Alighieri nas páginas do *De vulgari eloquentia*, e é a denominação mais usada até hoje. Todavia, a nova poesia foi produzida a partir do refinamento do vulgar, na qual o vulgar siciliano passou a ser designado como a nova língua literária "*nova koiné*", segundo Guisan (2009).

Giacomo da Lentini é o percursor da *letteratura volgare* e criador da forma poética do soneto[2], além de ser o primeiro poeta siciliano a utilizar o verso hendecassílabo[3]. Já Cielo D'Alcamo é lembrado pela crítica literária oitocentista por ser um *giullare*, "[...] palavra que deriva do latim *iocus*, que significa jogo. A figura do *giullare* possui a função de entreter a sociedade" (LE GOFF, 2016, p. 121). Com base na definição de Le Goff, podemos assinalar Cielo D'Alcamo como um *giullare*, mas não apenas como um bobo da corte que tem como objetivo principal o entretenimento, mas um poeta que usa as suas habilidades de *giullare* para jogar com as palavras. D'Alcamo foi o poeta designado por Frederico II para relatar em suas poesias a laicidade e a miscigenação da sociedade siciliana no século XIII por intermédio do sarcasmo, característica que permitiu se expressar em uma época marcada pela perseguição religiosa aos *giullari* e aos poetas que fossem contrários ao pensamento religioso imposto pela Igreja Romana.

É importante apontar que a sociedade siciliana se desenvolveu no século XIII, graças à permissão de Frederico II, para que não só os literatos, mas os cientistas, médicos e tradutores pudessem dar continuidade aos seus trabalhos científicos. O arabista italiano Michele Amari (1854) afirma que o modelo de governo adotado por Frederico II foi o modelo utilizado pelo Emirado da Sicília, dado que, desde o séc. VIII, os árabe-berberes levaram para a ilha uma outra religião, leis, costumes, língua, literatura, ciência, artes e um pensamento de independência.

---

1 [...] il primo a esercitare sistematicamente e programmaticamente l´uso del volgare del sí nel campo della poesia lirica d´amore.

2 O soneto se origina do vocábulo italiano *sonetto*, que significa pequeno som. O soneto é um poema de forma fixa, composto por quatro estrofes; dois quaternários (quatro versos cada um) e dois ternários (três versos cada um), no total a estrutura métrica é composta por 14 versos. A invenção do soneto é atribuída a Giacomo da Lentini, porém a criação ocorreu a partir da extravagância no uso do *strambotto* (poesias em oitavas), inclusive a poesia em oitavas também é conhecida como oitavas sicilianas "*ottava siciliana*".

3 Hendecassílabo é o verso de onze sílabas, no qual o último acento tônico e ritmo cai sobre a décima sílaba. O verso hendecassílabo é o principal verso da poesia italiana, pode ser usado nas estrofes e nas estruturas métricas, como terceto rima "terzina rima", terceto dantesco "terzina dantesca", oitavas "ottava", balada "ballata", canção "canzone", soneto "sonetto" e madrigal "madrigale". O verso hendecassílabo foi utilizado pelos poetas da *Scuola Siciliana* aos poetas do Humanismo (de Lentini a Torquato Tasso).

Após essa breve e fundamental digressão, inicia-se o estudo comparado entre os dois poetas sicilianos. O primeiro deles é Giacomo da Lentini, de acordo com a ordem cronológica da literatura italiana e a sua relevância como primeiro poeta da *Scuola Siciliana*. A poesia a ser investigada é "*Madonna, dir vo voglio*", contudo serão apresentados trechos da poesia, por causa do tamanho. O primeiro corpus da pesquisa é o primeiro fragmento da poesia de Giacomo da Lentini:

> Amada, quero-vos dizer
> Como o amor me tomou
> contra a grande soberba
> que vós me mostrais bela, e não me ajuda.
> Infeliz o meu coração,
> que me colocou em muitos castigos
> que vive quando morre
> por amar bem, e tivesse a vida.
> Portanto morro e vivo?
> Não, mas o meu coração
> morre mais vezes e com fortes dores
> que não o levaria a morte natural,
> por vós, amada, que ama,
> deseja ardentemente mais do que si mesmo
> e mesmo que vós desprezais:
> amor, vi mal a vossa relação amorosa.
> (DA LENTINI, 1979, p. 1, tradução minha).[4]

No primeiro fragmento da poesia, Lentini aborda a relação amorosa entre o amante e a amada na poesia, de forma que o poeta, através da figura do amante, expressa um amor intenso pela amada. O que declara o amante é um sentimento respeitoso, igual ao que há no amor cortês dos romances cavalheirescos; porém a lírica amorosa do século XIII se estende até o Humanismo, permanecendo impossível o homem tocar a amada. Contudo, "[...] as temáticas amorosas [árabes] influenciaram a poesia provençal e aquela italiana medieval" (ROSSI, 2012, p. 8, tradução minha)[5]. Mas a lírica amorosa árabe, diferente da europeia, possui variações que vão desde o sofrimento do amante pela não correspondência da mulher até o viés erótico. Em *Al-hubb Della poesia d'amore profano in lingua araba*, Rossi indica um escrito de Stendhal sobre a origem do amor cortês:

4 Madonna, dir vo voglio como l'amor m'à priso, inver' lo grande orgoglio che voi bella mostrate, e no m'aita. Oi lasso, lo meo core, che 'n tante pene è miso che vive quando more per bene amare, e teneselo a vita. Dunque mor'e viv'eo? No, ma lo core meo more più spesso e forte che no faria di morte – naturale, per voi, donna, cui ama, più che se stesso brama, e voi pur lo sdegnate: amor, vostra mistate – vidi male.

5 Le tematiche d'amore influenzeranno la poesia provenzale e quella italiana medievale.

> Não por nada, no seu tratado *O amor*, Stendhal escrevia que o modelo e a pátria do verdadeiro amor devem ser procurados exatamente sob a tenda enegrecida do árabe-beduíno, e não acaso, exatamente os poetas da Idade Média árabe-andaluza foram os iniciadores do amor cortês, caracterizado pela inacessibilidade da mulher amada e pela criação de uma distância entre o apaixonado adorador e o objeto da sua adoração, dando, de fato, vida ao modelo de amor que conduz à loucura, do amor total e absoluto, se realmente existe um, que inexoravelmente consome, esgota e conduz à morte. (ROSSI, 2012, p. 15, tradução minha).[6]

A citação de Rossi sobre Stendhal aproxima o governo de Frederico II e o poeta Giacomo da Lentini da literatura árabe, comprovando as contribuições literárias árabes para a formação da literatura italiana a partir do intercâmbio entre a corte da Sicília e os governos árabes da península ibérica. Retornando ao fragmento da poesia de da Lentini, citada anteriormente, é possível observarmos não só o sofrimento amoroso do amante em relação à amada. Ele diz que esse sofrimento não faria o seu coração parar de funcionar por morte natural. O poeta utiliza a razão, símbolo do reinado de Frederico II, em virtude dessa característica ser tão importante para a construção da literatura italiana, separando e explicando que quem está sofrendo é o coração e não homem. A partir desse trecho, o poeta esclarece que o homem, apesar de sofrer, possui o controle amoroso:

> Lido em seu conjunto, *o corpus* das líricas de G. se apresenta como um discurso de caráter intelectual e pelos tons mais raciocinantes do que passionais, nos quais se percebe a ambição de tocar os mais caros locais do domínio amoroso para fornecer um paradigma do cantar de amor que tenha em si mesmo a própria razão de ser: quase como emblema daquela orgulhosa autonomia com a qual Frederico II quis marcar a sua política cultural. (DE PROPIS, 2000, p. 6, tradução minha).[7]

De Propis nos confirma e reforça os estudos de Michele Amari quando o crítico literário oitocentista confirma as heranças árabes a partir do poeta árabe-siciliano, Ibn Hamdis, o maior expoente da literatura árabe para a *Scuola Siciliana*, na qual a razão é a grande herança deixada pelos árabes além da laicidade. Ao compor seu *canzoniere*, Ibn Hamdis usava a razão como característica da literatura árabe para expressar o sentimento amoroso. A razão, característica

6 Non per niente Stendhal, nel suo trattato L'amore, scriveva che il modello e la patria del vero amore si devono cercare proprio sotto la tenda nerastra dell'arabo-beduino, e, non a caso, proprio i poeti del medioevo arabo-andaluso furono gli iniziatori dell'amore cortese, caratterizzato dall'inaccessibilità della donna amata e dalla creazione di una distanza tra l'innamorato adorante e l'oggetto della sua adorazione, dando, infatti, vita al modello dell'amore che porta alla follia, dell'amore totale e assoluto, se mai ne esiste, che inesorabilmente consuma, sfinisce e conduce a morte.

7 Letto nel suo insieme, il corpus delle liriche di G. si presenta come un discorso de carattere intellettualistico e dai toni più raziocinanti che passionali, in cui si avverte l'ambizione di toccare i più cari luoghi del dominio amoroso per fornire un paradigma del cantare d'amore che abbia in sé stesso la propria ragion d'essere: quasi emblema di quell'orgogliosa autonomia cui Federico II volle improntare la sua politica culturale.

usada pelos poetas do Emirado da Sicília e da *Scuola Siciliana*, remetem a outra característica importante para Frederico II, Giacomo da Lentini e Cielo D'Alcamo, a laicidade, marca árabe que deu a oportunidade a Giacomo e aos demais poetas da época escolherem qual tipo de poesia iriam produzir, podendo ser uma poesia amorosa, sarcástica ou religiosa. É possível pensarmos em um intercâmbio entre o mundo árabe e a península ibérica e, em seguida, entre a península ibérica e a Sicília, através da produção de Ibn Hamdis, e por fim, entre o poeta árabe-siciliano e os poetas sicilianos do séc. XIII, de acordo com a teoria de Espagne (2017, p. 138), "[...] todos os grupos sociais suscetíveis de passar de um espaço nacional ou linguístico étnico ou religioso a outro podem ser vetores de transferência cultural".

Inicia-se a segunda parte do estudo comparado com o poeta Cielo D'Alcamo e a sua poesia *Il Contrasto*. O *corpus* do estudo comparativo é o fragmento número 26:

> Persigno-me em nome do Pai, do Filho e naquele de São Matheus:
> sei que não sois herege ou filho de judeu,
> e tal palavra, não ouvi dizer nem eu.
> Se a mulher morreu em tudo e por tudo,
> nos perde o sabor e o prazer.
> (D'ALCAMO, 1978, p. 6, tradução minha).[8]

No fragmento 26, a *fanciulla*[9] faz uma menção religiosa em nome do Pai, do Filho e de São Matheus, uma referência direta a Deus e a Jesus Cristo; entretanto o poeta substituiu a terceira figura da Santíssima Trindade (o Espírito Santo) por São Matheus, não fazendo referência a Deus nas três pessoas, forma canônica no cristianismo a partir da Bíblia de Jerusalém. Com base na poesia *Rosa Fresca Aulentissima*, pode-se comprovar que a sociedade siciliana no séc. XIII era miscigenada e laica, uma vez que Frederico II permitiu a miscigenação no reino da Sicília, copiando o modelo laico da dinastia Kalbita[10], na qual Abulafia (2005) nos confirma que ocorrera no Século X com a inserção dos judeus e dos cristãos no Emirado da Sicília através da garantia de direitos. Além da laicidade apresentada na poesia, há uma rejeição por parte da *fanciulla* em aceitar o amante como seu futuro pretendente, pois não era toda a população siciliana que aceitava se miscigenar com indivíduos de credos diferentes, mesmo após o imperador instaurar o primeiro estado laico na Europa, de acordo com Kantorowicz

8 Segnomi in Patre e 'Figlio edi[n] santo Mat[t]eo: so ca non se' tu retico [o] figlio di giudeo, e cotale parabole, non udi' dire anch'eo. Morta si [è] la femina a lo ntutto, pèrdeci lo saboro e lo disdotto.

9 O termo significa menina em língua italiana.

10 A dinastia Kalbita foi responsável por tornar a Sicília o centro cultural do Mediterrâneo de 948-1040, a partir do desenvolvimento da literatura, da filologia, das ciências naturais e da educação. O florescimento cultural ocorreu através da reunião de grandes eruditos na corte de Palermo, para que eles pudessem ajudar no desenvolvimento, porém o monarca deveria garantir os direitos dos eruditos que não fossem muçulmanos. Ao se tornar o centro do intercâmbio no Mediterrâneo a partir do desenvolvimento científico, a Sicília passou a comercializar e a ditar em seus portos as regras comerciais com as repúblicas marítimas, com o império bizantino e com os califados da região do Magrebe.

(1957) e a confirmação anterior de Amari na sua "*Storia dei Musulmani in Sicilia*"; todavia reforço o conceito de laicidade como uma contribuição/herança árabe.

A poesia de D'Alcamo é tão rica que até hoje é considerada uma prova do governo de Frederico II, visto que o desejo do monarca foi realizado pelo fato de Cielo ter descrito a sociedade siciliana duzentista. O fragmento 26 da poesia *Il Contrasto* marca a forma como esse *giulare* siciliano jogou com as palavras, por meio do sarcasmo, já que o amante é chamado de judeu ou herege, termo que faz referência às comunidades árabe e judaica que viveram na corte de Palermo. Além dessa referência às comunidades semitas na poesia, confirma-se a miscigenação da sociedade siciliana pela tentativa de conquista do amante sobre a *fanciulla* e a menção dos credos. O poeta Cielo D'Alcamo, ao compor a poesia *Rosa Fresca Aulentissima*, mantém a razão como modelo adotado pela corte siciliana, iniciada por Giacomo da Lentini. Mesmo ao utilizar o sarcasmo para descrever a sociedade siciliana, ele respeitou os demais credos religiosos, e, portanto, não fez menção a uma religião como a principal ou oficial do Reino da Sicília; apenas retira a menção à Santíssima Trindade para que possa respeitar o judaísmo e o islamismo e manter uma boa relação com as comunidades semitas para o imperador Frederico II não ser alvo de revoltas dentro dos seus domínios territoriais; apesar disso, anos mais tarde aconteceram as primeiras revoltas, fazendo com que o monarca abrisse mão dos tradutores, médicos e cientistas árabes.

O estudo comparativo entre Giacomo da Lentini e Cielo D'Alcamo é importante para comprovarmos as contribuições da literatura árabe para a *Scuola Siciliana*, e como ao longo dos séculos a cultura árabe se enraizou na cultura siciliana, a ponto de hoje fazer parte da chamada *sicilianitude*.[11] Nesse estudo comparado, percebemos que a laicidade, a miscigenação e a razão são características-base usadas pelos dois poetas em análise. A diferença entre os dois é a forma direta utilizada por Cielo e a forma indireta de Giacomo com as características já apontadas. O uso indireto dos cinco elementos por Lentini tem explicação na composição poética de *muwashshah* ou no *zajal*[12], que são tipos de poesia árabe, compostas de formas breves para serem cantadas, duas modalidades que reproduzem o sofrimento dos amantes pelas amadas, já que não são correspondidos.

Terrosi atribui uma forte relação com a literatura árabe às poesias amorosas de Lentini, afirmando que a poesia trovadoresca não nasceu de uma simples emulação, mas de uma relação original que pode ser vista nos temas, mas, sobretudo na inovação que afetou profundamente o desenvolvimento da poesia europeia. Ele relata a possibilidade de Giacomo ter conhecido o

11 *Sicilianitude* é o conjunto de costumes e de hábitos pertencentes à cultura siciliana.

12 *Muwashshah* é composto de estrofes em árabe ou hebraico literário, possui uma estrofe mais fechada e um dístico no gênero, chamado de *kharja*. Os *Kharja* são versos escritos em vernáculo, podendo ser em espanhol, em árabe coloquial ou em algum vulgar derivado do latim. O *zajal* é similar ao *muwashshah*, contudo é de gênero popular e o vernáculo escolhido é sempre o *kharja*.

muwashshah ou *zajal* porque era o tabelião de todo o reino e tinha como dever registrar todas as etnias da ilha (TERROSI, 2019). Terrosi explica e reforça a hipótese de que a literatura italiana se originou não apenas da literatura greco-romana, mas também da literatura árabe clássica, em decorrência de o termo "*trobar"* se originar da palavra árabe "*taraba*", que significa "canção" em árabe e as suas formas poéticas, temas e métricas foram usadas a partir da língua falada (TERROSI, 2019). A afirmação de Terrosi confirma a origem etimológica do termo trovador e Le Goff (2016) confirma que os *giullari* tiveram relações diretas com os trovadores, de forma a sustentar a hipótese de Terrosi sobre a contribuição árabe.

O presente estudo teve o objetivo de apresentar e comprovar as contribuições da literatura árabe para o nascimento da literatura italiana, por meio das heranças do Emirado da Sicília e do poeta Ibn Hamdis aos poetas Giacomo da Lentini e Cielo D'Alcamo, de modo a sustentar a hipótese da pesquisa a partir dos pressupostos da interculturalidade e da transferência cultural.

Referências

ABULAFIA, David. Ebrei. *Enciclopedia Treccani*. Roma 2005, p. 1-12. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/ebrei_%28Federiciana%29/. Acesso em: 04 ago. 2019.

AMARI, Michele. *Storia dei Musulmani di Sicilia*. Vol. 1, LVI. Firenze: F. Le Monnier, 1854.

ASOR ROSA, Alberto. *Storia europea della letteratura italiana*. Vol. 1: Le origini e il Rinascimento. Torino: Einaudi, 2009.

BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. Português. 13ª Reimpressão. São Paulo: Paulus, 2019.

D'ALCAMO, Cielo. *Contrasto*. Poesia Italiana del Duecento. A cura di Piero Cudini. Milano: Garzanti, 1978.

DA LENTINI, Giacomo. *Poesie*. Letteratura Italiana Einaudi. A cura di Roberto Antonelli. Roma: Bulzoni Editori, 1979.

DE PROPIS, Fabio. Giacomo da Lentini. *Enciclopedia Treccani*. Roma, 2000, p. 1-11. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-da-lentini_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em: 28 maio 2020.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia Della Letteratura Italiana*. Milano: Bur, 2015.

ESPAGNE, Michel. A noção de transferência cultural. Tradução: Dirceu Magri. *Revista Jangada*. n. 9, p. 136-147, jan/jun. 2017.

GUISAN, Pierre. Língua: A ambiguidade do conceito – Das ambiguidades, das suas dimensões

e das novas perspectivas. *In*: BARRETO, Mônica Maria Guimarães; SALGADO, Ana Claudia Peters (orgs.). *Sociolinguística no Brasil*: Uma contribuição dos estudos sobre línguas em/de contato. Homenagem ao Professor Jurgen Heye. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 19-27.

HAMDIS, Ibn. *Il Canzoniere*. A cura di S. Carnemolla e L.Carnemolla. Traduzione di C. Schiaparelli. Palermo: Selerio, 1998.

KANTOROWICZ, Ernest. *Frederick The Second 1194-1250*. New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1957.

LE GOFF, Jacques. Il Giullare. *In*: LE GOFF, Jacques. *Eroi e Meraviglie Del Medioevo*. Roma-Bari: Editore Latera, 2016. p. 121-130.

ROSSI, Chiara. Al-hubb Della poesia d'amore profano in lingua araba. *Società Economica di Chiavari*, Chiavari, 19 dicembre, p. 1-21, 2012. Disponível em: http://www.imaginabunda.it/Blog/Voci/2012/12/19_Sulla_poesia_damore_profano_in_lingua_araba_files/poesia%20araba_CR.pdf. Acesso em: 28 maio 2020.

TEROSSI, Roberto. L'amore, l'idea e la rosa: le radici greche e arabe dell'amor cortese italiano (parte seconda). *Revista – Pesquisa em cultura da Língua Ritsumeikan*. Quioto. v. 30, n. 3, p. 79-91, 2019.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

A DIÁSPORA CANTADA EM VERSOS: PARA UMA POÉTICA EMERGENTE DAS MINAS DE SÃO PAULO, BOGOTÁ E HAVANA

Renata Dorneles Lima

Orientadora: Elena Palmero

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A voz da minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida
(...)
A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala a o ato
O ontem - o hoje - o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.

Conceição Evaristo

Este artigo diz respeito à produção poética de mulheres negras em diáspora nas Américas. O recorte geográfico que este texto propõe abrange um grupo de poetas nascidas em São Paulo (Brasil), Barranquilla (Colômbia) - mas com residência há muitos anos em Bogotá - e Havana (Cuba). A escolha desses três países não foi por acaso: a forte presença de negros/as nos países citados foi o critério utilizado para iniciar esta pesquisa. Proponho-me a analisar as produções em que o principal viés de escrita estivesse associado fortemente à condição dessas poetas como mulheres negras em diáspora, trazendo à tona questões relacionadas à ancestralidade, à religiosidade e à condição do sujeito negro em diáspora com todos os entraves sociais que permeiam essa condição.

Dito isso, faz-se necessário elucidar a importância dessas produções literárias que possibilitam uma enunciação desde a própria fala dessas mulheres e de um olhar particular do sujeito negro, e não mais a partir do olhar externo com todas suas possibilidades de descrição do que é o sujeito negro. O trecho do poema "Vozes-mulheres", de Conceição Evaristo, utilizado como epígrafe deste artigo, é emblemático para esta pesquisa por dialogar com a temática que nos é cara: a importância de uma voz negra como uma contranarrativa baseada em um diálogo entre o passado ancestral que remete ao período anterior ao processo de escravização e a emergência de uma voz atual que se levanta para contrapor o "senso de mudez" ao qual se refere brilhantemente Grada Kilomba em seu artigo "A máscara" (2019, p. 33). Ao descrever o controle da fala desde o período escravagista, explica Kilomba:

> A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/ os *brancas/ os* querem - e precisam - controlar e, consequentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado (KILOMBA, 2019, p. 33-34).

A artista e teórica traz à tona a discussão acerca de como o corpo negro foi censurado no que diz respeito à produção de narrativas desde o forçoso processo migratório de África para as Américas. O uso da máscara de flandres, ao qual se refere Kilomba, produziu no período escravagista, além do cerceamento da alimentação do sujeito escravizado, o cerceamento de sua fala. Nessa perspectiva, faz-se fundamental pensar que "a textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas", conforme observa a professora Leda Martins (2003, p. 64). Nesse sentido, a produção poética de mulheres negras em diáspora é uma afirmação de contranarrativa, uma vez que parte de uma fala há muito relegada à margem contrapondo-se à narrativa hegemônica.

Para analisar essa voz que se levanta por meio da poesia, optei pela escrita das poetas citadas no início deste artigo por traçarem um diálogo entre o passado, a partir de uma retomada de imagens ancestrais em África e pós chegada às Américas, e o presente na condição do sujeito negro em seus respectivos territórios diaspóricos. Posto isso, apresento os textos das poetas citadas anteriormente.

Yesenia Escobar Espitia, professora e pesquisadora colombiana, lança seu livro de poesias *Ensueño negro del África mía*, em 2018. Uma obra repleta de poesias que remetem a uma África imaginada e reivindicada pela autora, como propõe o título, bem como lança mão de poesias que tratam de questões raciais.

En mis cabellos, hace tanto
que murió el silencio
y en su lugar, una bandada de pájaros,
de vocingleros cuervos iracundos,
se abrió paso como tormenta
corriendo por los montes,
por los riachuelos secos,
por los caminos polvorientos
en los que habita la historia.
En mis cabellos,
el rumor del mar se encrespó en caracolas
para brotar como flor salvaje y trepar al sol
donde las diosas guardan
las viscosas aguas de sus sexos,
esas aguas que luego vierten como miel
en nuestras bocas
vestidas de aguacero.
Nada puede contener la plúmbea lluvia
que allí gañe,
pocos saben, como yo,
el peso que acopian sus raíces,
la rabia que se agita en los frondosos brazos
de esta ceiba
que noctívaga se tumba
sobre el borde escueto de la playa,
nada puede contener
la sombra espesa de su follaje negro,
de los sueños heridos
que profundos duermen en las hojas
marcadas por la huella de la carimba
esa que aún llora sobre la ajada piel de ébano.
El África toda
grita en mis cabellos,
no puedo dejar que ese grito
calle. (ESCOBAR, 2018, p. 48)

Na poesia “En mis cabelos”, Yesenia trata de colocar em versos uma temática muito recorrente nos versos das poetas que participam desta pesquisa: a beleza do cabelo crespo tão estigmatizado por não se “adequar” a um padrão de beleza imposto socialmente.

Mel Duarte, poeta, produtora cultural da cidade de São Paulo e *slammer*, também escreve sobre os cabelos crespos, atentando para a importância desse fenótipo como uma marca da negritude, da qual é necessário demonstrar orgulho.

Não desiste, negra, não desiste
Ainda que tentem lhe calar,
por mais que queiram esconder
corre em sua veia força yorubá,
axé pra que possa prosseguir!

Eles precisam saber que:

A mulher negra quer casa para morar
água para beber,
terra para se alimentar.

Que a mulher negra é:
ancestralidade,
djembês e atabaques
que ressoam dos pés.

Que a mulher negra
tem suas convicções,
suas imperfeições
como toda mulher.

Vejo que nós, negras meninas
temos olhos de estrelas
que por vezes se permitem constelar.

O problema é que desde sempre nos tiraram a nobreza
duvidaram das nossas ciências,
e quem antes atendia pelo pronome alteza
hoje trava lutas diárias por sua sobrevivência.
É preciso lembrar da nossa raiz
semente negra de força matriz que brota em riste!
Mãos calejadas, corpos marcados sim
mas de quem ainda resiste.

E não desiste, negra, não desiste!

Mantenha sua fé onde lhe couber
seja Espírita, Budista, do Candomblé.
É teu desejo de mudança,
a magia que traz a sua dança
que vai lhe manter de pé.

É você, mulher negra cujo tratamento de majestade é digna
livre, que arma seus crespos contra o sistema,
livre para andar na rua sem sofrer violência
e que se preciso for levanta arma,
mas antes,
luta com poema.

E não desiste, negra, não desiste!

Por mais que tentem te oprimir
E acredite, eles não vão parar tão cedo,
quanto mais se omitir,
menos sobre suas história estará escrevendo!

Quando olhar para suas irmãs, veja que todas somos o início:
Mulheres Negras!
Desde os primórdios, desde os princípios
África, mãe de todos.
Repare nos teus braços, indícios
é no teu colo onde tudo principia,
somos as herdeiras da mudança de um novo ciclo!

E é por isso que eu digo:
Que não desisto.
Que não desisto.
Que não desisto. (DUARTE, 2016, p. 14-15)

Yesenia e Mel convergem na temática de suas poesias. É possível perceber que há um diálogo ainda que sejam poetas de países diferentes, o que demonstra uma pauta de questões muito semelhantes entre elas. A construção de imagens da mulher negra a partir do olhar da própria mulher negra dá um tom de contranarrativa a essas produções, uma vez que desmonta imagens estereotipadas do sujeito negro que tem sua origem na colonização. Vejamos mais um exemplo dessa aclamação por intermédio da poesia. Dessa vez, a poesia é de Ashanti Dinah Orozco Herrera, poeta de Barranquilla, Colômbia, mas que reside há alguns anos na capital do país.

AFRO-RIZO-MÁS

Y aquí estoy con mi pelito bailarín de crespos serpentinos,
vegetación sonriente de palmeras danzantes
que deslizan apotemas de júbilo, ritmo y memoria sensorial.

Mi pelo, ese alboroto indomable que me sigue a todas partes.
Hebra de lluvia crujiente desperezándose
hasta reverdecer en los raudales de los ríos.
Pelo de cafetales floreados en su rito de selva perfumada
pelo enraizado de tierras cálidas que cosecha platanales, cocoteros y miasma de manglares
pelo enfiestado de ardillas, flamingos y armadillos
pelo ombligado de colmena de abejas, mariposas y gorriones.

Mi pelo, rebelde bosque tutelar:
todo un arco iris vegetal movido por el rumor de las caracolas del viento.
Espesa melena rizomática de enredaderas y jardines,
como bejucos de racimo [que enreversan /recubren con su textura y filigrana]
la órbita de mi rostro en un parloteo de grillos.

(...)

Geografía capilar sobre el lomo del mapa africano,
que mozambiqueó las comarcas de oleaje perpetuo por donde nace el sol.
Imperio de rizos, que se anidó por más de cuatrocientos años
entre los vientres anochecidos de los barcos,
y aguardó sigiloso al acordeón del mar Caribe embravecido
para cimarronear un intrépido canto de vida.[1]

1 Não há referência bibliográfica para a poesia utilizada, pois a poeta ainda não havia lançado seu livro quando obtive parte de sua produção literária.

A psiquiatra e psicanalista Neusa Santos Souza, em sua obra referência para estudos sociológicos e psicanalíticos da negritude, *Tornar-se negro*, de 1983, indica que identidades raciais são construídas considerando aspectos históricos e sociais. De acordo com Souza,

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (SOUZA, 1983, p. 17-18).

Neusa investiga a experiência do sujeito negro no "tornar-se" em uma sociedade que prima por imagem branca. O que vemos na produção literária das poetas mencionadas é a construção de uma identidade negra potente e de valor que se confronta com o padrão estético valorizado socialmente. O cabelo crespo, portanto, deixa de ser uma característica negativa e de vergonha e passa a ser um atributo de orgulho dessa mulher negra.

Luz de Cuba, poeta e griot afro cubana - como ela mesma se autodenomina -, tem uma produção literária baseada na oralidade. Luz não possui livros escritos e toda sua poesia só faz sentido musicada. Nas redes sociais, Luz faz questão de evidenciar essa particularidade por meio de hastags como #afropoebaila, #poesiahablada e #spokenword. Suas poesias retomam a temática da ancestralidade, da religiosidade e de um retorno discursivo à África, incluindo poesias escritas em yorubá.

> Los eggun yo llamo a los eggun que vengan a vencer mi guerra
> La van a vencer,
> porque siempre a través del tiempo
> cuando las tinieblas te van atrapar
> Viene uno de ellos y te da la mano
> y una luz divina te vuelve a alcanzar
> Se sienten en tu cuerpo, tu ser, tu andar
> y aunque no los veas ellos son tus eggun,
> y hasta que te mueras te acompañarán.
> El cuerpo es materia que un día se transforma
> pero está movido por lo espiritual
> que son tus ancestros, tesoro de siglos, herencia sin testimonio.
> Hace ya unos años cuando adolescente
> conocí el gran golpe de esta realidad,
> se me fue mi abuela envuelta entre llamas, muertos obsesores, brujería del mal.
> No podía creerlo pero la realidad estaba allí,
> la seguí llamando y hoy la veo en mis sueños
> la siento en mi ser,
> y sé que cuando yo parta ella allí estará con los otros eggun.
> Gitana, los congos, los indios, cordón familiar,
> y tal vez en una nieta o en una bisnieta
> mi alma junto a ella se reencarnará.[2]

2 Não há referência bibliográfica para a poesia utilizada neste artigo, uma vez que Luz de Cuba não possui livros. A poesia me foi enviada, a pedido e com o aval da poeta, pela produção da FLUP -

Luz aborda a temática dos ancestrais na figura da avó que morre quando a poeta ainda era adolescente. Para a escrita da poesia, a "griot afro-cubana"[3] lança mão de aspectos religiosos e espirituais para descrever a morte de sua avó.

O silenciamento de sujeitos negros, discutido no início deste artigo, também é tema recorrente na escrita das poetas. Luz Ribeiro, poeta, slammaster, produtora cultural e integrante do Slam das Minas SP, explora essa temática do silenciamento e a necessidade imperativa do levante de uma voz negra para se contrapor às narrativas utilizadas desde um ponto de vista eurocêntrico para qualificar o sujeito negro. Assim escreve Luz em seu poema "Gerações de barulho":

> muitos se calaram
> ao ver a Cláudia ferreira da silva
> ser arrastada pela viatura
> e eu me pergunto
> como é que a gente atura
> e atura e atura e atura...
>
> atura mas não aceita
> reconhecer primeiro o silêncio
> do ator vinicius romão
> que apareceu em telejornal do horário nobre
> noticiando um crime, que ele não cometeu
>
> e o amarildo, sumiu?
> caso tão abafado
> que até hoje uma mão pressiona nossos lábios
> e com a outra faz: psiu
>
> aqui cientista não pode ser preto
> ou será barrado na porta do hotel
> colocaram holofotes no caso
> mas eu conheço muitos fabrícios
> que engolem o choro todos os dias
>
> o ultimo som que o menino eduardo emitiu
> foi o do seu corpo caindo no chão
> na mesma semana que bradavam: redução
>
> (...)

Festa Literária das Periferias, em 2018, quando Luz foi convidada a participar do *slam* internacional produzido pelo evento.

3 Opto por colocar entre aspas a expressão "griot afro-cubana" porque não será dada a descrição do que são os griots em África por ser tratar de uma explicação extensa, além de não ser o objetivo deste artigo. No entanto, utilizo a expressão para denominar Luz de Cuba porque é dessa forma que ela se intitula.

podia ser um coro, um coral
a noticia impressa não cita os nomes
ignora os coadjuvantes
emudece os municípios
são somente 19 corpos calados
o opressor é a tecla *mute* do oprimido

silenciar, silenciar
é não chamar de massacre 111 tiros
para os 05 meninos pretos
silenciar, silenciar
é não chamar de massacre 111 mortos
em 30' em um lugar chamado carandiru

eu cresci em um lugar onde a voz são as dos tiros
dos tiras que atiram e tiram possibilidades
de uma gente que nasceu com pouca oportunidade

a gente ouve que as paredes tem ouvidos
e aprende cada vez mais cedo
a se policiar, e eles, quem policia?
(...)

um minuto de silêncio
pela banana jogada na teia
do macaco aranha

queremos sair das paginas policiais
mas continuar nos cadernos de esporte
lazer e cultura

t_avam a língua dos p_etos p_esos

fomos obrigados a tramar o futuro sussurrando

querem fazer nossa marcha inaudível

e de tanto gritar não nos ouvem falar:
somos a soma
somos mulheres na rua
somos as cotas pretas
somos a bolsa que sua família classe média odeia
estamos acima da média
marchamos lado a lado
de short curto
com cabelo black
nos cargos públicos
exigindo nossa parte
da população somos mais que a metade

a cada dia redescobrimos o nosso orgulho
empunhamos os braços e anunciamos
já fizemos muitos minutos de silêncio
agora serão gerações e gerações de barulho

O que se objetivou neste artigo foi apresentar a produção literária de poetas negras de diferentes países da América Latina, mostrando um diálogo entre elas no que se refere às temáticas escolhidas para ser o cerne de seus processos literários. Todas apresentam a negritude, em sua mais variada possibilidade de discussão, como ponto principal de suas poesias. Embora a maioria delas não se conheça e tampouco as produções literárias umas das outras, o diálogo é evidente, uma vez que todas se inserem no mesmo lugar diaspórico e essas temáticas, portanto, lhes são muito caras.

Referências

DUARTE, Mel. *Negra nua crua*. 2 ed. São Paulo: Ijumaa, 2016.

ESCOBAR, Yesenia Espitia. *Ensueño negro del África mía*. Bogotá: Editorial Tagigo, 2018.

KILOMBA, Grada. A máscara: colonialismo, memória, trauma e descolonização. *In*: KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação* - episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 33-46.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista Letras.* Santa Maria, n° 26, jun, p. 63-81, 2003.

RIBEIRO, Luz. *Espanca/Estanca*. São Paulo: Quirino Edições, 2017.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

O ROMANCE *SANTA EVITA* DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ COMO NARRATIVA DE UM CORPO QUE NÃO MORRE

Rosa Maria da Silva Faria (CAPES)

Orientador: Víctor Manuel Ramos Lemus

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A ficcionalização do peronismo é muito frequente na literatura argentina, desde a década de cinquenta até os dias atuais, convertendo-se em uma prática narrativa que incorpora uma multiplicidade de vozes e ideologias que constroem discursivamente uma imagem de Evita e do peronismo. A figura de Eva Perón despertou paixões e repulsa na mesma medida. Com sua morte em 1952, observa-se a construção do processo de mitificação de seu corpo, que começa no velório acompanhado por milhões de pessoas, segue com o embalsamento do cadáver e chega ao ápice com o desaparecimento do corpo quando militares invadem o edifício da CGT, onde estava guardado.

Tanto Eva Duarte Perón quanto Evita representam para a política da Argentina um ícone que sobreviveu e sobrevive na memória dos argentinos. Ela foi adorada e odiada em níveis extremos, sendo considerada "santa" para alguns e "mito" para outros. Embora tenha sofrido com a doença que a acometeu, Eva permanece na memória popular marcada pela imagem que sua morte consolidou, da militante bastarda, apaixonada pelos deserdados e pela justiça social, estabelecendo-se como mito na Argentina. Como primeira-dama, foi protagonista de uma trajetória que deixou marcas significativas tanto em âmbito político quanto social, pois conseguiu agregar-se às classes populares e alcançar notoriedade e magnitude no imaginário popular argentino e converter-se em figura politicamente estratégica. Após as eleições que levaram Perón à presidência, se converteu em porta voz das reivindicações pelo sufrágio feminino na Argentina, criando o Partido Peronista Feminino (PPF). Diante do exposto, concordamos com Carolina Rolle (2007) que Eva Perón pode ser lida como uma metáfora, como um significante que adquire diversos e contraditórios significados em âmbito social.

Narrar a morte de Eva e as repercussões dessa morte permitiram à literatura delinear a história das apropriações reais e/ou simbólicas desse cadáver e as ressignificações políticas

e ideológicas de um corpo destinado a não morrer. Convém destacar que desde sua presença na esfera política, até os dias atuais, suas representações suscitaram aspectos importantes do imaginário político e cultural do país. Como aponta Lucila Carzoglio (2014) em *Vueltas y revueltas en torno a la figura de Eva Perón en la literatura*, o campo literário revisou sua figura com minucia permitindo que, uma vez morta, o mito de Eva Perón não só revivesse com maior potência, mas que adquirisse um caráter polimórfico. Neste campo de disputa e tensão, os mitos evocados por essa diversidade de formas de representação, divergem e se fundem concebendo novas construções e ressignificações. Em outras palavras, a representação de Eva, como um cadáver singular, é tratada num debate narrativo no qual é uma e muitas ao mesmo tempo, além de um corpo imortal que resiste às definições.

Tomás Eloy Martínez[1] é considerado um dos maiores jornalistas e um dos escritores mais marcantes da Argentina. Tornou-se jornalista num momento em que era cerceada a liberdade de expressão na Argentina, fazendo com que sua escrita se caracterizasse pela combinação entre jornalismo e literatura, tornando difícil a delimitação fronteiriça entre as duas áreas. Na década de setenta foi ameaçado pela organização de extrema direita *La triple A*, precisando exilar-se em Caracas, onde residiu de 1975 a 1983, desde então, a Argentina se tornou objeto de análise e reflexão, fazendo com que seus artigos, ensaios e ficções expusessem as contradições desse país. Ele entendia que o ponto de vista subjetivo enriquecia a notícia sem fragilizar o rigor jornalístico. Sua escrita se munia das ferramentas da literatura inspirando-se no jornalismo narrativo que questionava o conceito de objetividade. Entende-se aqui que o jornalismo narrativo consiste em investigar a notícia e narrar de outra maneira, considerando que a forma do texto e o uso da linguagem são tão significativos quanto o fato, ou seja, a forma como se conta uma história é tão importante quanto o que se conta. O jornalismo narrativo vai além da boa escrita, consiste em narrar com convicção, com base em testemunhos e fontes documentais. Tomás Eloy entendia que o jornalismo narrativo compreendia uma subjetividade que ia desde a escolha do título até a forma de contar os fatos e os elementos selecionados para relatá-los.

Eloy Martínez foi um mestre da associação entre jornalismo e literatura, sua perspicácia em circular pelos terrenos da ficção e da realidade permitia que seus textos estimulassem reflexões sobre momentos históricos muito valiosos para o povo argentino, tornando-o um

1 Nasceu em 1934 na cidade de San Miguel de Tucumán e faleceu em 2010 em Buenos Aires aos 75 anos, após anos de luta contra um tumor cerebral. Começou como revisor do jornal *La Gaceta*, em Tucumán. Em 1991 participou da criação do jornal *Siglo XXI* em Guadalajara, México, e do suplemento *Primer Plano* no *Página 12*. Desde 1996 foi colunista permanente dos jornais *La Nación* de Argentina, *El País* de Espanha e *The New York Times Syndicate*, nos Estados Unidos, além semanários argentinos como *Panorama* e *Primera Plana*. Foi professor emérito da Universidade Rutgerts em Nova Jersey, criou o *Consejo Rector de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI)*, e em 2009 recebeu dois prêmios que consolidaram sua carreira: na Espanha, o Prêmio *Ortega y Gasset a la Trayectoria*, e na Argentina, sua inserção como membro da Academia Nacional de Jornalismo. Alcançou notoriedade internacional como ficcionista e o romance *Santa Evita* é considerado um clássico da literatura contemporânea argentina.

habilidoso inventor de realidades. O romance *Santa Evita*, escrito como ficção, mas como se fosse uma reportagem, se apresenta como um terreno em que no jogo entre verdade e mentira, realidade e ficção, fomenta disputas e debates de ideias, discussões e diversidade de perspectivas do campo intelectual argentino sobre a construção do mito popular de Evita e do valor político, ideológico e social que representa este cadáver. A produção literária sobre Evita, desse modo, impulsiona a consciência de um fato histórico que se pretendeu omitir por muito tempo, fazendo com que o campo cultural e literário argentino ponham em cena o incontestável: o destino de Evita estreitamente conectado ao de seu país, Argentina. Tomás Eloy Martínez destacou em entrevistas que Evita nunca deixará de ressuscitar, portanto referir-se à Evita literária significa falar de um personagem histórico cujo corpo estabelece um paralelo com a história da Argentina, ressignificando-se a cada debate. Em entrevista à Valeria Grinberg Pla, em outubro de 2003, o autor declarou que não se pode dialogar com a história como verdade, mas como cultura e tradição e que a ficção é um ato de liberdade extrema, ela põe a história em ação com os fatos e os personagens, ao contrário dos historiadores que trabalham com documentos a ficção trabalha com as paixões humanas. Neste caso, seu papel como jornalista não é o de agente passivo que observa, comunica e transmite informações de suas fontes ao leitor, mas uma voz que permite ao leitor pensar a realidade e entender o porquê, para quê e como as coisas se desenvolveram. Com base em suas palavras, "en tanto periodistas, en tanto intelectuales, nuestro papel, como siempre, es el de testiguos activos. Somos testiguos privilegiados" (MARTÍNEZ, 2002, p. 122).

As obras de ficção estabelecem uma conexão com a figura histórica de Evita, no entanto, a literatura opondo-se ao discurso histórico, não precisa estar presa à "verdade" dos fatos, mas ao princípio de verossimilhança, segundo Delson Biondo (2005). Escrever sobre Evita instiga a busca pela compreensão de um relevante momento histórico que se quis calar, entretanto, "a realidade não pode ser contada nem repetida. a única coisa que se pode fazer com a realidade é inventá-la de novo" (MARTÍNEZ, 2004, p. 84). Segundo Delson Biondo (2005), Eloy Martínez vê a literatura como um veículo que conduz ao conhecimento e entendimento da realidade cuja linguagem ajuda a construir a imaginação. Sua prática laboral jornalística estimula profícuos debates acerca da ficção *Santa Evita* questionando o valor histórico de "Evita" enquanto mito político para a Argentina. De acordo com Adriana Ortega Clímaco (2015), em *Santa Evita: o cadáver no centro da narrativa,* Tomás Eloy Martínez, põe em cena o inegável: o destino de Eva Perón intimamente relacionado ao de seu país, Argentina. Narra-se, ou tenta-se narrar, o modo como esta relação foi criada, ou seja, como se construiu o mito de Evita, tendo seu cadáver como símbolo. O interesse especial de Tomás Eloy Martínez pelo tema da morte, que se acentuou com os longos anos do exílio, leva Delson Biondo (2005) a afirmar que o romancista se apresenta como um "embalsamador do tempo", considerando que os "embalsamadores (como os romancistas) tentam violentar a dimensão temporal para fazer com que um corpo perdure para sempre. Tanto a arte do embalsamador quanto a arte do romancista tendem a perseguir a eternidade" (BIONDO, 2005, p. 14).

Tomás Eloy Martínez em *Santa Evita* (1995) tenta resgatar, por meio de ações discursivas, a vida de "Evita" e suas representações simbólicas: sua ascensão social, seu amor idealizado por Perón e sua eternização mítica pós morte. Em seu discurso narrativo, "Evita" correspondia a inúmeras representações da mesma figura, "Evita era millones" (MARTÍNEZ, 2004, p.57) e um "Tomás Eloy Martínez ficcional", reúne relatos sobre "Evita" a fim de evidenciar que ela "deixou de ser o que disse e o que fez, para ser o que dizem que disse e o que dizem que fez" (MARTÍNEZ, 2004, p. 20). Em outras palavras, ele "adota o procedimento de posicionar-se como narrador-personagem dos acontecimentos históricos. Narrador que vai reinventando a história e personagem que reconstrói os passos de criação da ficção" (NANTES & FLEK, 2017, p. 183). "Quando tentei narrar Evita percebi que, ao tentar me aproximar dela, me afastava de mim. Sabia o que desejava contar e qual seria a estrutura da narração. Às vezes não sabia se Ela estava viva ou morta" (MARTÍNEZ, 2004, p. 54). Considerando o exposto, recorro a Jasinski (2006) quando afirma que:

> o resgate do passado histórico é impossível, em função disso, a narrativa ganha espaço como discurso elaborado que pode recorrer a qualquer referente cultural, ficcionalizando-o. Evita queria tanto ser atriz que passou para a história como personagem de ficção da vida, criado e recriado por cada um: o autor, o Coronel Koenig, o embalsamador Dr. Ara, diretores de cinema e teatro, o cabeleireiro, o marido Juan Perón, a mãe e tantas outras figuras que passeiam pelas palavras e imagens de *Santa Evita*. (JASINSKI, 2006, p. 284).

Na obra de Tomás Eloy Martínez jornalismo e literatura se relacionam, realidade e ficção se espelham, se transformam e se enriquecem em sua escrita, conforme Daniel Gigena (2020), em *Tomás Eloy Martínez: un periodista todoterreno*. Seu fazer jornalístico sustentou-se na relação entre ficção, história e política, por isso os romances de Tomás Eloy Martínez instigam a memória coletiva e o enfrentamento à hipocrisia e fragilidades do sistema político e ideológico reproduzindo situações vividas e familiares à sociedade argentina. Eles mobilizam, descentram e incitam a análise gerando inquietude perante o discurso que propõem. Martínez defendia que o jornalismo não tinha porque se conciliar com nada nem ninguém por isso era sua missão revelar os abismos e a luzes mais secretas dos homens, estimular a imaginação e provocar mudanças. Blás Eloy Martínez, em *Blás Eloy Martínez: recordó como su padre creó "Santa Evita"* de Christian Masello (2020), recorda que Tomás Eloy era um investigador obsessivo por dados e amante do processo de averiguação e descoberta de coisas novas. No caso de *Santa Evita* sua escrita revela seu longo tempo de buscas a documentos e entrevistas com pessoas responsáveis pelo ocultamento do cadáver, por isso levou cerca de dez anos para escrevê-la. Lautaro Ortiz (2020) em *El hombre que buscaba la verdad con imaginación*, declara que Tomás Eloy assumiu a arte de escrever como desafio, consciente de que a escrita é a história de uma impotência e ao mesmo tempo a história de uma conquista. O próprio Eloy Martínez (1997) em *Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI,* destaca que indagar, investigar, perguntar e informar são os grandes desafios de sempre. O maior de todos os desafios é saber como fazê-lo através de relatos memoráveis, em que o destino de um homem ou de uns poucos permita refletir sobre o destino de muitos ou de todos.

Nas inúmeras entrevistas e rodas de conversa jornalísticas das quais Tomás Eloy participou sublinhava que em todos os seus livros procurou conectar jornalismo e literatura, realidade e ficção, sob a convicção de que ambos estão entrelaçados e essa fusão é quase um lugar comum em suas obras. No caso de *Santa Evita*, como aponta Cristine Fickelscherer de Mattos (2004) em *De Borges a Tomás Eloy Martínez: um Pierre Ménard para a história argentina,* Martínez lança uma nova luz interpretativa sobre os signos peronistas, numa perspectiva semiótica sua escrita não interpreta os fatos históricos relacionados ao peronismo, mas os signos, as representações atreladas a este. Certa vez, o autor declarou ao jornal *La Nación* que os escritores além de escrevem para ter leitores escrevem sobre o que sabem a fim de entender o que desconhecem. A escrita, desse modo, torna-se um percurso investigativo de caminhos desconhecidos que permitem alcançar lugares ainda não explorados. O título *Santa Evita* para Martínez é uma provocação e pode ser entendido tanto num sentido literal como no sentido paródico, pois no imaginário de muitos argentinos há uma projeção de Evita como santa. O livro pretende por um lado tratar do mito de Evita através de marcas, sinais de que essa imagem mítica foi sendo construída na consciência dos argentinos e por outro lado como uma provocação a fim de questionar essa "santidade". Em uma das muitas apresentações que fez sobre *Santa Evita,* Eloy Martínez afirmou que esse imaginário de santidade reflete os receios, necessidades, sensações e pedidos de socorro de uma parte do povo argentino. Segundo Tomás Eloy, "a imagem que a literatura está deixando de Evita, é somente a de seu corpo morto" (MARTÍNEZ, 2004, p. 171).

A escrita híbrida marcada pela permanente simultaneidade entre campo jornalístico e campo literário, onde ficção e realidade se misturavam constantemente, fizeram de Tomás Eloy Martínez um intelectual de influência fundamental para a formação da identidade cultural argentina. Escrever para Martínez representava um ato de transgressão, uma forma de ver além dos limites "visíveis" e um marco identitário que configurava a escrita como uma busca incessante por liberdade e um poder que desafiava o perigo de revelar "segredos" que a história argentina preferia omitir. Para o escritor, há um poder cultural na Argentina que parece difícil de ser rompido, pois está profundamente arraigado ao peronismo já que o país foi, por muito tempo, majoritariamente peronista, por isso os nomes de Perón e Evita exercem sedução sobre a nação argentina. Escrever sobre este período histórico da Argentina significa reconstruir o mito de Evita através de símbolos, marcas, signos do mito que segue na imaginação dos argentinos. Além disso, representa uma geração intelectual com interesses sociais que transcendiam a literatura e opinava sobre questões políticas, representando, portanto, uma época, um intelectual comprometido com a realidade.

Por sua notoriedade Tomás Eloy Martínez participou de inúmeras entrevistas e em uma delas declarou "Sou como escrevo, sou o que escrevo". Sua escrita se destaca pela consciência de fenômenos chave do poder e da política, esmiuçando mitos da sociedade argentina: Perón, Evita, ditadura militar. Contrário à pirâmide invertida[2], onde os fatos considerados mais

2 A técnica da pirâmide invertida consiste em apresentar primeiro as informações mais importantes e

"atrativos" tem mais relevância, e a insatisfação com o jornalismo objetivo, levaram-no muito além dos postulados do novo jornalismo, fazendo com que a partir das técnicas deste novo fazer jornalístico concebesse as ficções *La novela de Perón* e *Santa Evita*, consideradas, entre suas obras, como as mais preciosas da literatura contemporânea argentina. Além de sua escrita impecável Tomás Eloy era reconhecido por sua capacidade de observação e escuta, como também por sua habilidade peculiar para entrevistas. Seus textos deixaram claro que a escrita sobre fatos e pessoas reais produzidos com as técnicas jornalísticas podem ter o mesmo potencial artístico que as ficções causando impactos inesperados no leitor.

Santa Evita confirma que Evita se estabeleceu como mito na Argentina, tanto em vida quanto após sua morte. Seu corpo simboliza não só um campo de conflitos e debates ideológicos, sociais, políticos e intelectuais, mas também uma bandeira de lutas por reconhecimento de classe, gênero, direitos trabalhistas e amparo social. Como primeira-dama, foi protagonista de uma trajetória que deixou marcas significativas tanto em âmbito político quanto social, pois conseguiu agregar-se às classes populares e alcançar notoriedade e magnitude no imaginário popular argentino e converter-se como figura politicamente estratégica.

Referências

BADANO, Cecilia López. Evita Perón y el Che Guevara. De la historia a la construcción literaria del mito biográfico. *História*, São Paulo, V.33, n. 1, p. 109-123, jan./jun. 2014.

BIONDO, Delson. Santa Evita, o romance histórico de Tomás Eloy Martínez. *Revista Letras*, Curitiba, n.66, IFPR, p. 11-30, maio/ago. 2005.

CARZOGLIO, Lucila. Vueltas y revueltas en torno a la figura de Eva Perón en la literatura. *Argusa*, vol. IV, n. 14, octubre 2014, p. 1-20.

CLÍMACO, Adriana Ortega. Santa Evita: o cadáver no centro da narrativa. *Revista Entre Caminos*, v.1, p. 1328, jul. dez. 2015.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás. Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, n. 8, p. 115-123, jan./ jun. 2002.

---

na sequência as informações menos importantes, permitindo então que o leitor tenha noção do que será apresentado ao longo do texto logo após a leitura do primeiro parágrafo. Trata-se de uma das técnicas mais conhecidas do jornalismo, das campanhas de marketing, dos roteiros para vídeos e de redações diversas. O termo pirâmide invertida significa dizer que a base desta, aquilo que é noticiosamente mais relevante, se encontra no topo – em ordem muito distinta à que seguem, por exemplo, a novela, o drama ou o conto. Acredita-se que a "pirâmide invertida" tenha surgido em abril de 1861, em um jornal de Nova York. Pouco depois, ela veio a ser utilizada pelas agências de notícias, expandindo-se por todo o planeta, por ser mais prática e com preço mais baixo na transmissão via telegrama, da época; assim, dependendo do interesse do cliente da agência, o primeiro ou o segundo parágrafo já seriam suficientes para atender à demanda da informação; a matéria completa, contada letra a letra, saía invariavelmente mais onerosa.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás. Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI. *Fundación Gabo*, 27 out. 1997. Disponível em: https://fundaciongabo.org/es/recursos/discursos/periodismo-y-narracion-desafios-para-el-siglo-xxi. Acesso em: 1 agosto 2020.

GIGENA, Daniel. *Tomás Eloy Martínez*: un periodista todoterreno. *Perfil*, jan. 2020. Disponível em: https://www.perfil.com/noticias/cultura/un-periodista-todoterreno.phtml. Acesso em: 22 março 2020.

GRINBERG PLA, Valeria. Recordando a Tomás Eloy Martínez, escritor y periodista argentino. *Bowling Green State University, EE.UU*, p. 1-13, 2003.

JASINSKI, Isabel. Santa Evita: uma vida como espetáculo. *Literatura Hispano-Amerincana*, v. III, 2006, p. 282 – 289.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita.* Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.

MASELLO, Christian. Blás Eloy Martínez: Recordó como su padre creó "Santa Evita". *El Cordillerano*, jul. 2020. Disponível em: https://www.elcordillerano.com.ar/noticias/2020/07/28/93249-blas-eloy-martnez--recordo-como-su-padre-creo-santa-evita. Acesso em: 19 out. 2020.

MATTOS, Cristine Fickelscherer. De Borges a Tomás Eloy Martínez: um Pierre Ménard para a história argentina. *El Hablador*, nº4, jun. 2004. Disponível em: https://elhablador.com/menard2.htm. Acesso em: 22 out. 2020.

NANTES, Josiane Valcarengui Ribeiro & FLEK, Gilmei F. (Re) Construção Mítica de Eva Perón no Romance Santa Evita (1996), de Tomás Eloy Martínez. *Revista a Cor das Letras*, Feira de Santana, v.18, n.1, p. 177-189, jan. /abr. 2017.

ORTIZ, Lautaro. El hombre que buscaba la verdad con imaginación. *Página 12*. 2 fev. 2020. Disponível em: https://www.pagina12.com.ar/245154-a-diez-anos-de-la-muerte-de-tomas-eloy-martinez. Acesso em: 23 mar. 2020.

ROLLE, Carolina. Reseña sobre Susana Rosano, Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación. *Orbis Tertius*, n.13, Año XII, p. 1-3, 2007.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS E POEMA EM PROSA NAS OBRAS DE CAMILLE LEMONNIER E JORIS-KARL HUYSMANS

Rubens Vinícius Marinho Pedrosa (CAPES)

Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O escritor belga Camille Lemonnier (1844-1913) teve uma produção bastante prolífica, publicando romances naturalistas como *Ceux de la glèbe* (1879) *Un Mâle* (1881), *L'Hysthérique* (1885), *L'homme en amour* (1897), e *Adam et Ève* (1899). Em grande parte de suas obras, trouxe para suas páginas a estética pictural de artistas flamengos dos séculos XVI e XVII, como Peter Paul Rubens (1577-1640), Jacob Jordeans (1593-1678) e David Teniers (1582-1649). A valorização dessa herança pictórica, prezada pelos belgas como parte constitutiva da identidade do país, aparece já em seu primeiro livro, *Nos Flamands* (1869). Neste volume, Lemonnier exorta os artistas contemporâneos a voltarem-se para o colorido pulsante e as representações de homens de grande constituição física e mulheres de formas generosas das pinturas dos grandes mestres do passado. *Nos Flamands* empreende uma busca romântica da cor local, através da exaltação do que seriam os matizes nacionais (BROIGNEZ In BERTRAND; BIRON; DENIS; GRUTMAN, 2006, p. 118). Por outro lado, a obra pode ser considerada um dos marcos iniciais do projeto do naturalismo belga que Lemonnier empreenderia ao longo de sua trajetória. *Croquis d'automne* (1870) possui um título que o vincula diretamente ao campo pictórico, fazendo referência a um tipo de pintura esboçada: os croquis. Não obstante, os quadros literários compostos por Lemonnier em *Croquis d'automne* remetem às pinturas de paisagens presentes na tradição dos Países Baixos (que não são croquis). A escolha do outono se daria pelas cores a serem utilizadas, remetendo diretamente a essa estação do ano.

Joris-Karl Huysmans (1848-1907) publica em 1874 o seu primeiro livro, *Le Drageoir aux épices*. O volume marca ainda a adoção do nome de escritor, nascido Charles-Marie Georges, para se aproximar dos pintores holandeses seus ancestrais e, ao mesmo tempo, demarcar o projeto estético que se construía a partir dessa obra (CATHARINA, 2005, p. 104). *Le Dragoir aux épices* contém poemas em prosa e outras narrativas curtas nos quais se manifesta a sua afinidade com os pintores dos Países Baixos, cuja estética desejava transpor para sua literatura.

Em *Drageoir aux épices*, Huysmans teria efetuado apostas estéticas que acabaram, de certo modo, sendo descontinuadas. Em romances publicados nos anos seguintes, como *Marthe; histoire d'une fille* (1876) e *Les Sœurs Vatard* (1878), o escritor exprime outras afinidades artísticas. Em *Les Sœurs Vatard,* é atestada a sua adesão ao impressionismo, o romance contendo descrições picturais que transpunham as técnicas dessa manifestação artística que se encontrava em plena efervescência naquele mesmo período. Huysmans retoma o gênero poema em prosa posteriormente com *Croquis parisiens* (1881), porém com uma cenografia (MAINGUENEAU, 2018, p. 249) diferente daquela de seu primeiro livro: enquanto *Le Drageoir aux épices* se reporta principalmente à tradição pictórica flamenga e holandesa dos séculos XVI e XVII (embora traga também técnicas de pintura menos prestigiosas como a sanguínea), *Croquis parisiens* se apoia na pintura impressionista, apresentando, do mesmo modo que esta última, cenas cotidianas e triviais.

Lemonnier e Huysmans são reputados principalmente por seus romances naturalistas, embora ambos tenham praticado diversos gêneros literários como o conto, o ensaio, a crítica de arte e o poema em prosa. Considerando o conjunto de obras dos dois escritores, o interesse da pesquisa repousa principalmente sobre os poemas em prosa publicados por eles. Huysmans possuía uma grande proximidade tanto com Lemonnier quanto com o meio literário belga, o qual ele frequentava. O escritor publicou alguns de seus romances com editores belgas e também artigos, contos e poemas em prosa em revistas literárias no país. O seu primeiro romance, *Marthe; histoire de une fille* (1976) teve sua primeira edição na Bélgica, pelas mãos de Jean Gay (1837-188?), editor e livreiro francês residente em Bruxelas. Além disso, Huysmans publicou a novela À vau l'eau (1882) com o editor Henry Kistemaeckers (1851-1934), considerado o editor dos naturalistas na Bélgica.

Entre as trocas efetuadas entre Lemonnier e Huysmans estão presentes de modo regular aquelas no âmbito estético. Em carta endereçada a Lemonnier, datada de 27 de setembro de 1881, Huysmans partilha com ele suas impressões acerca do romance *Un Mâle*, cuja leitura lhe teria causado sensações físicas semelhantes àquelas que ele teve ao observar quadros dos pintores flamengos em Antuérpia. O escritor francês avalia o colorido pulsante como sendo tipicamente flamengo, além de caracterizar a obra como sendo "de um temperamento pessoal" cujas páginas eram "tão grandiosas em odores e em cores" (HUYSMANS, 1957, p. 99-100). Huysmans retoma, nessa carta, o seu próprio processo de aprendizado estético, quando efetuava viagens à Holanda e à Bélgica, visitando museus e igrejas onde apreendia as técnicas dos mestres holandeses e flamengos. Poderíamos enxergar Huysmans, em uma primeira análise, como um elo entre os campos belga e francês, utilizando uma estética oriunda dos Países Baixos em sua literatura naturalista que, não obstante, tem como cenário a cidade de Paris e seus arredores. Isso diferencia sua obra daquela de Lemonnier que é essencialmente campesina.

É preciso considerar, entretanto, as constantes relações de apropriação, ressignificação e hibridização que ocorrem entre culturas distintas ou entre dois campos literários diferentes. Pensamos esses intercâmbios em termos de *transferências culturais*. A noção de transferências culturais é oriunda dos trabalhos de Michel Espagne e Michel Werner que visam compreender de que modo se dão a importação e a ressignificação de elementos estrangeiros que se tornam partes constitutivas de determinado espaço cultural. As transferências culturais podem ser compreendidas como interações complexas entre diversos polos linguísticos ou espaços culturais (ESPAGNE, 2012, p. 3). Nessa abordagem, parte-se do pressuposto de que os espaços culturais que efetuam uma transferência não devem ser considerados como homogêneos ou originais, pois cada um deles é resultado de importações e hibridizações que ocorreram ao longo da história (ESPAGNE, 2012, p. 3). Assim sendo, elementos culturais tidos como originais de determinado povo ou nação foram constituídos de importações e miscigenações.

Quando pensamos no tipo de transposição artística realizada por Lemonnier, percebemos que ela constitui uma ressignificação da cultura flamenga em língua francesa, podendo ser considerada um caso de transferência cultural dentro de um mesmo território nacional, pois a Bélgica possui dois grandes grupos linguísticos (francófono e neerlandófono) e duas culturas que, embora estejam presentes no mesmo território político, correspondem a áreas culturais distintas. Isso demonstra como as transferências culturais não ocorrem apenas entre países diferentes, mas também entre espaços culturais distintos.

As transferências culturais que se dão entre a França e a Bélgica corresponderiam àquelas que se dão entre dois países vizinhos, mas também entre dois campos literários. Há o exemplo de Huysmans, que se apropria da estética dos pintores flamengos e holandeses em seu primeiro livro, porém ele não é o único escritor francês a efetuar tal movimento. Anteriormente, o poeta Aloysius Bertrand (1807-1841), considerado o iniciador do poema em prosa em língua francesa com *Gaspard de la nuit; fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842), coloca em cena personagens humanos e sobrenaturais em cenários que vão desde a Idade Média da França, da Itália e da Espanha até aquela retratada pelos primitivos flamengos (VADÉ, 1996, p. 25). O volume de poemas em prosa abre com a sessão intitulada ***École flamande***, indicando que as peças que a compõem se reportam diretamente a essa tradição pictórica. Outro exemplo digno de nota é a conhecida cena das núpcias de Gervaise em *L'Assommoir* (1877), romance de Émile Zola, na qual o cortejo, em uma visita ao Museu do Louvre, se familiariza com o quadro *Quermesse* de Rubens (ZOLA, 1879, p. 97). Ao contrário do que ocorria com as pinturas codificadas das escolas romântica e neoclássica, pelas quais os personagens desse romance, oriundos da classe operária, passavam rapidamente, diante do quadro de Rubens, que mostrava uma festa popular, eles pararam e comentaram as ações dos personagens que dançavam, comiam, bebiam, jogavam, etc. A passagem é emblemática por mostrar a representação materialista dessa tradição pictórica como aquela que tinha mais apelo junto àqueles personagens do povo, constantes nas obras naturalistas, apontando para a sua convergência para uma estética integrante deste movimento literário.

As transferências culturais entre a França e a Bélgica de modo geral e entre Lemonnier e Huysmans de modo particular não se circunscrevem apenas às trocas estéticas e ressignificações de bens culturais. As colaborações efetivadas em relações úteis entre agentes dos campos literários belga e francês constituem um aspecto importante na relação entre os dois países. Uma sociabilidade franco-belga de escritores começa a se intensificar por ocasião do golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte (1808-1873), em 2 de dezembro de 1851, que deu início ao Segundo Império francês (1851-1870). Escritores, jornalistas e intelectuais contrários ao novo regime, entre os quais o escritor, poeta e estadista Victor Hugo (1802-1885), se exilaram em Bruxelas, onde puderam travar relações e publicar seus escritos com editores da capital belga.

Uma estratégia muito comum a que escritores franceses recorriam nesse período era a de publicar suas obras na Bélgica, visando fugir da censura que enfrentariam na França. A editora A. Lacroix, Verboeckhoven et cie, pertencente à Albert Lacroix (1834-1903), publicou diversas obras de escritores e intelectuais franceses exilados como o historiador Edgar Quinet (1803-1875) e Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), teórico e pensador socialista. Tal recurso seria muito difundido entre os escritores naturalistas franceses, cujos temas explorados os tornavam muito visados pela censura em seu país. No ramo de publicação de autores franceses, Henry Kistemaeckers (1851-1934) foi possivelmente o mais engajado. O editor belga seria um equivalente local do editor parisiense Georges Charpentier (1846-1905), responsável pela publicação de grande parte das obras de Émile Zola e de outros naturalistas.

Kistemaeckers publicou *Un Mâle*, de Camille Lemonnier, além de diversas obras de escritores naturalistas franceses, como *Mademoiselle Fifi* (1882), de Guy de Maupassant (1850-1893), *Le Collage* (1883) de Paul Alexis (1847-1901), *Autour d'un clocher* (1884), de Henry Fèvre (1864-1937) e Louis Desprez (1861-1885) e *Charlot s'amuse* (1883), controverso romance de Paul Bonnetain (1858-1899), entre outros (COLIN In BECKER; DUFIEF, 2000, p. 44). Kistemaeckers também foi o responsável pela passagem clandestina de algumas dessas obras através da fronteira franco-belga e pela circulação na França de livros reputados como escandalosos, o que foi feito apesar da fiscalização rigorosa por parte dos poderes públicos (VANWELKENHUYZEN, 2015, p. 17). Tal procedimento o coloca na posição de um mediador de obras naturalistas francesas que, embora publicadas em um país estrangeiro, seriam parte integrante do campo literário francês.

A circulação de Lemonnier e Huysmans entre os campos literários belga e francês seria então sintomática e, ao mesmo tempo, estaria implicada na sociabilidade literária franco-belga que vinha sendo estabelecida desde então. Ambos estabeleceram e intermediaram contatos úteis com escritores, editores e revistas literárias nos dois países. Huysmans colaborou na revista *L'Actualité,* fundada em 1876 por Lemonnier e dirigida por ele, que também assinava boa parte das rubricas, utilizando pseudônimos (VANWELKENHUYZEN, 2015, p. 31-32). Nas edições 4 e 5 do periódico, de 10 e 17 de setembro de 1876, respectivamente, Huysmans publicou

em duas partes o conto "Adrien Branwer", que integra o seu primeiro livro, *Le Drageoir aux épices,* publicado naquele mesmo ano. Viria a sair, na mesma revista, os quatro artigos que Huysmans escreveu em defesa de Émile Zola e de seu romance *L'Assommoir*, objeto de grande polêmica na imprensa e nos círculos literários parisienses. Os textos, publicados em quatro partes, nas edições de n° 30, 31, 32 e 33, nos dias 11, 18 e 25 de março e 1° de abril de 1877, visavam refutar as acusações de pornografia direcionadas contra *L'Assommoir* e as alcunhas de "pornográfico" e "bebedor de sangue" atribuídas ao seu autor, ressaltando ainda o caráter probo e zeloso do escritor com seu ofício (CATHARINA, 2001, p. 245).

As revistas literárias belgas podem ser consideradas um reduto importante no qual os campos literários belga e francês se encontravam. Além de *L'Actualité, há outro periódico que pode ser considerado difusor do naturalismo na Bélgica: L'Artiste,* que circulou entre 1875 e 1878, sendo primeiramente dirigida por Victor Reding. A partir de 1877, quando passa a ser dirigida pelo poeta e pintor Théodore Hannon (1851-1916), a revista assume de modo mais claro seu posicionamento a favor do naturalismo. Teve entre seus colaboradores franceses nomes como Henry Céard (1851-1924), Émile Zola, além de Huysmans. Céard publica, nas páginas da revista, poemas em versos e também seu romance *Une belle journée* (1881), em forma de folhetim, antes que fosse publicado em volume, em 1881, por Georges Charpentier. O romance de Céard saiu durante todo o terceiro ano de *L'Artiste*, em 1878, entre os números 1 a 41, com alguns intervalos. Huysmans publicou na revista diversos poemas em prosa que haviam figurado no *Drageoir aux épices*, como "Rococo Japonais" e "Ritournelle", na edição 22 do segundo ano, e "Camaïeu rouge", no número 25.

Se Huysmans, através de contatos e relações uteis, publicou textos diversos em revistas literárias na Bélgica, não seria diferente para Lemonnier. Na carta que Huysmans endereça ao escritor belga, com data localizada entre o fim de novembro e começo de dezembro de 1876, ele relata que havia encontrado Catulle Mendès (1841-1909), poeta francês que havia fundado e dirigia a revista *La République des Lettres* (HUYSMANS, 1957, p. 5). Huysmans, servindo como mediador, esperava que Mendès publicasse os poemas em prosa de Lemonnier em sua revista, o que acabou não ocorrendo. De todo modo, Lemonnier publicou uma série de poemas intitulada *Études d'après nature,* na revista parisiense *Musée des deux mondes*, nas edições de 1° e 15 de julho, 15 de agosto, 15 de setembro 1° e 15 de outubro de 1876 (VANWELKENHUYZEN, 2015, p. 30).

Por volta de 1877, Lemonnier ofereceu o romance *Un Coin de village* ao editor parisiense Édouard Dentu (1830-1884), o mesmo que havia publicado a primeira versão de *Le Drageoir aux épices*, de Huysmans (VANWELKENHUYZEN, 2015, p. 17). Na carta que Huysmans escreve a Lemonnier, datada de agosto daquele mesmo ano, ele pergunta sobre o romance e o alerta sobre o editor, que teria o costume de "deixar os manuscritos embolorar nas gavetas",

se não o pressionassem (HUYSMANS, 1957, p. 42).[1] As negociações com Dentu não devem ter chegado a um termo, pois *Un Coin de village* foi publicado apenas dois anos depois pelo editor francês Alphonse Lemerre (1838-1912), reputado pela publicação de volumes de poetas parnasianos (MOLLIER, 2004, p. 252).

Um fato de certo modo curioso é a existência de um exemplar de *Un Coin de village* na biblioteca pessoal de Gustave Flaubert (1821-1880), em sua propriedade em Canteleu, segundo levantamento presente no livro *La Bibliothèque de Flaubert*: *inventaires et critiques*, publicado sob a direção de Yvan Leclerc. No exemplar, consta a seguinte dedicatória: "A uma glória, a Gustave Flaubert. Seu respeitoso, Camille Lemonnier" (LECLERC, 2001, p. 71)[2]. A presença do livro na biblioteca de Flaubert não significa necessariamente que o escritor o tenha lido, porém demonstra o modo como se davam as relações entre escritores, nas quais é constante a busca por apoio e validação dentro de um grupo, no caso, aquele dos naturalistas. Nota-se que, embora Flaubert não se considerasse um naturalista, ele era tido desse modo pelos escritores desse movimento literário (BAGULEY, 1995, p. 23).

Com relação ao modo como se organizam as relações entre escritores, editores e revistas literárias, trata-se de relações necessárias a fim de se estabelecer no campo literário, demonstrando igualmente a existência de uma *tribo*, tal como a compreende Dominique Maingueneau (1993). A tribo seria o agrupamento de artistas e escritores que compartilham princípios estéticos semelhantes, podendo corresponder a cenáculos, escolas, grupos ou academias (MAINGUENEAU, 1993, p. 28). A tribo pode estar inserida em um tipo de sociabilidade universal, inscrita no pertencimento à chamada República das Letras. Os integrantes de uma tribo não precisam necessariamente estar no mesmo espaço físico ou no mesmo país, podendo haver processos de união ou de filiação nos quais os integrantes da tribo se comuniquem por cartas, se encontrem ocasionalmente, tenham projetos estéticos convergentes ou apenas possuam similitude em seus modos de vida (MAINGUENEAU, 1993, p. 28). Esse seria o caso dos escritores naturalistas belgas e franceses, cuja colaboração mútua é materializada nas revistas literárias belgas.

A comunicação entre essas duas ramificações de um mesmo movimento literário na Bélgica e na França indicariam ainda a existência de um cosmopolitismo existente entre os dois campos literários. Compreendendo as literaturas nacionais e suas imbricações através do fundamento da República internacional das Letras, a chamada "literatura universal" poderia ser definida como um campo internacional unificado ou em vias de unificação. Desse modo, como sintetiza Pascale Casanova, não se pode "descrever a circulação e exportação internacionais das

1 "Et votre roman avec Dentu – je crois que vous ferez bien de pousser ce pain de suif, car il a la réputation s'il n'est pas talonné, de laisser chancir les manuscrits dans les tiroirs." (todas as traduções, salvo quando indicado, são de nossa responsabilidade).

2 "À une gloire, à Gustave Flaubert. Son respectueux, Camille Lemonnier."

grandes revoluções específicas (como o naturalismo ou o romantismo) nem na linguagem da 'influência', nem na linguagem de 'recepção'" (CASANOVA, 1999, p. 147-148)[3]. A literatura naturalista que se desenvolveu na Bélgica não teria então sofrido uma "influência" de seu correspondente francês, mas seria o resultado de processos de assimilação e ressignificação que se dão entre dois espaços culturais, beneficiando ambos.

Os poemas em prosa de Lemonnier e Huysmans, vistos a princípio como obras iniciais de suas respectivas trajetórias, podem ser tomados como parte integrante do projeto de literatura naturalista de ambos os escritores, que ocorrem nos campos literários belga e francês. Nos poemas em prosa reunidos nos volumes *Nos Flamands* e *Croquis d'automne*, de Lemonnier e *Le Drageoir aux épices,* de Huysmans, encontram-se questões estéticas que seriam desenvolvidas em obras posteriores, em especial a obra romanesca pelas quais eles seriam reputados, como a relação entre literatura e pintura. As afinidades artísticas em comum manifestadas por Lemonnier e Huysmans os conduziria a efetuar transferências culturais de nível estético e a eventualmente intermediar contatos úteis no campo literário. A circulação de ambos os escritores nos campos literários belga e francês está relacionada com o intercâmbio cultural praticado entre os dois países vizinhos ao longo da história que, por sua vez, se reflete nas colaborações entre escritores na França e na Bélgica.

Referências

BAGULEY, David. *Le Naturalisme et ses genres.* Paris: Nathan, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: *gênese e estrutura do campo artístico*. Trad.: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BROIGNEZ, Laurence. *Une "race" de peintres*. *In* : BERTRAND, Jean-Pierre; BIRON, Michel; DENIS, Benoît; GRUTMAN, Rainier (dir.). Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000. Paris: Fayard, 2006, p. 117-126.

CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 1999.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Huysmans critique de Zola*. *Excavatio*. Edmonton: vol. XIV, n° 1-2, p. 244-254, 2001.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários "fin-de-siècle":* Um estudo de Às avessas, de Joris-Karl Huysmans. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005.

3 "Ainsi, si on s'attache à définir la littérature comme un champ international unifié (ou en voie d'unification), on ne peut plus décrire la circulation et l'exportation internationales des grandes révolutions (comme le naturalisme, ou le romantisme) ni dans le langage de 'l'influence' ni dans celle de la 'réception'."

COLIN, René-Pierre. *Henry Kirstemaeckers, une histoire belge du naturalisme français*. *In*: BECKER, Colette & DUFIEF, Anne-Simone (dir.). Relectures des " petits » naturalistes. Nanterre: PUBLIDIX -Université de Paris X – Nanterre, 2000, p. 35-44.

ESPAGNE, Michel. *La notion de transfert culturel. Revue Sciences/Lettres*, n° 1, p. 1-9, 2012 a. Disponível em : http://journals.openedition.org/rsl/219. Acesso em: 30/04/2020.

ESPAGNE, Michel. *Transferências culturais e história do livro*. Trad.: Valéria Guimarães. In: Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição, São Paulo: USP, nº 2, p. 21-34, 2012 b.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Le Drageoir aux épices*. Paris: E. Dentu, 1874.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Croquis parisiens*. Paris: Henry Vaton, 1880.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Lettres inédites à Camille Lemonnier*. Genève: Librairie Droz; Paris: Librairie Minard, 1957.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Romans et nouvelles*. Paris: Gallimard, 2019. (Bibliothèque de la Pléiade)

L'ACTUALITÉ, Bruxelles: vol. 1, 1876-1877, nos 1 à 52. Disponível em: http://digistore.bib.ulb.ac.be/2013/ELB-ULB-a098-1876-1877-000.pdf . Acesso em: 12/08/2020.

L'ARTISTE, Bruxelles: vol. 2, 1877, nos 1 à 52. Disponível em: http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html#c13445 . Acesso em: 10/07/2020.

L'ARTISTE, Bruxelles: vol. 3, 1877- 1878, nos 1 à 43. Disponível em: http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html#c13445. Acesso em: 10/07/2020.

LECLERC, Yvan (dir.). *La Bibliothèque de Flaubert*: inventaires et critiques. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 2001.

LEMONNIER, Camille. *Nos Flamands*. Bruxelles: Éd. Rozem, 1869.

LEMONNIER, Camille. *Croquis d'automne.* Paris-Bruxelles: Imprimerie P.- J.-D. de Sommer, 1870.

LIEVEN, Tack. *Relations Interculturelles belges dans les revues littéraires* (1869-1899). Revue de littérature comparée, n°299, p. 379-396, 2001. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-3-page-379.htm. 20/07/2020.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société.* Paris: Dunod, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso literário.* Trad.: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2018.

MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as Letras:* história do capitalismo editorial. Trad.: Katia Aily Franco de Camargo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

VADÉ, Yves. *Le Poème en prose et ses territoires*. Paris: Editions Belin, 1996.

VANWELKENHUYZEN, Gustave. Camille Lemonnier et Émile Zola. *Les Cahiers naturalistes*, n° 1, 1955, p. 62-70.

VANWELKENHUYZEN, Gustave. *J.-K. Huysmans et la Belgique*. Bruxelles: Samsa Édition, 2015.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

OS CONTATOS NOS MEANDROS DO *DECAMERON* E DAS *MIL E UMA NOITES*

Sarita Costa Erthal (CAPES)

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Cristina Reis

Coorientador: Prof. Dr. Mamede Mustafa Jarouche

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A luta pela sobrevivência

O ano é 2020. Uma doença devasta indistintamente todas as regiões do planeta. Aqueles que têm a possibilidade, recolhem-se em suas residências, enquanto a pandemia provoca perdas e sofrimento por onde passa. Esse breve panorama desolador reatualiza o mote de um dos *corpora* deste estudo: uma epidemia ocorrida na Europa, entre 1347 e 1351. Sobre esse tempo, Giovanni Boccaccio (1313-1375) contextualiza as cem novelas que compõem o *Decameron* (1349-1351) com um texto que aborda o terror instaurado em Florença, em virtude da peste negra. Cerca de seiscentos e sessenta anos atrás, o isolamento já era uma forma de prevenção, tanto que um grupo composto por sete moças e três rapazes busca refúgio no campo a fim de não ter contato com a enfermidade. São eles que narram histórias durante dez dias para se distrair dos horrores causados pela peste.

A luta pela sobrevivência também constitui o pano de fundo do segundo *corpus*. Trata-se das *Mil e Uma Noites* (séc. IX-XIV d.C.), obra oriental sem autoria. Nela, mulheres de um reino são mortas após uma delas ter traído seu marido, o rei. Por vingança, este, após mandar assassinar a esposa, resolve desposar uma moça a cada noite e eliminá-la no dia seguinte, a fim de evitar nova traição. O sobreviver feminino, nesse caso, está nas mãos de Šahrāzād, que decide se casar para cessar a matança. Sua estratégia assemelha-se à do grupo que quer se salvar da peste: contar histórias.

As duas obras escolhidas como *corpora* deste artigo foram elaboradas em épocas e lugares distintos, mesmo que na Idade Média. O fragmento mais antigo das *Mil e Uma Noites*

data do século IX, mas é possível que o livro seja ainda mais antigo. Por se tratar de uma obra de caráter popular, acredita-se que as histórias narradas por Šahrāzād sejam de autores diferentes. Além disso, há que se levar em consideração que o texto foi editado e reeditado uma quantidade inestimável de vezes, até o início do século XIX, apesar de o formato que se conhece atualmente ser do século XIV. Por essas características, não há como determinar uma única autoria para a coletânea de histórias.

No século XIV, Giovanni Boccaccio escreve o *Decameron*. Nesse período, Ocidente e Oriente não eram diferenciados, e o trânsito por entre essas partes, apesar dos percalços, era intenso. Os deslocamentos ocorriam por causa de caçadas, inspeção de territórios, venda e compra de mercadorias, peregrinações, entre outros motivos, e assim propiciavam trocas culturais. Boccaccio não era um viajante, mas um estudioso, leitor de livros de geografia do Oriente, os quais continham crônicas, além do teor específico. Além disso, o florentino frequentava o porto de Nápoles, onde ouvia relatos dos comerciantes que vinham de longe. Essa vivência contribuiu para que o *Decameron* marcasse a história literária pela singularidade que o constitui.

Em termos estruturais, as cem narrativas que compõem esse livro são contextualizadas por um conto-moldura, a mesma estrutura das *Mil e Uma Noites*. Elementos orientais, mais notadamente do Oriente Médio, também estão presentes em algumas páginas escritas por Boccaccio. Analisam-se, então, contatos entre o *Decameron* e as *Mil e Uma Noites*, com base na hipótese de que a leveza (CALVINO, 1990) estabelece uma ponte intertextual entre as obras, o que reforça a não distinção entre as culturas oriental e ocidental.

Em se tratando da morte como contexto para a presença de histórias que promovam bem-estar aos personagens-ouvintes, a leveza, conforme os preceitos de Italo Calvino (1990), contrapõe o poder da ficção ao peso concernente dos contextos de cada conto-moldura. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino (1990) reúne seis valores que considera fundamentais para que uma obra literária seja duradoura: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Para cada um dos cinco primeiros, o autor escreveu uma conferência; porém faleceu antes de escrever sobre o último.

A leveza é um atributo capaz de remeter esse tipo de sensação ao leitor, o qual, para conhecê-la, precisa ter experienciado o peso. Este está presente nas mortes ocasionadas tanto pela peste negra quanto pelo feminicídio, respectivamente, no *Decameron* e nas *Mil e Uma Noites*, algumas das obras usadas por Calvino para exemplificar esse valor, mas não aproximadas por ele em abordagem mais profunda. As duas figuram brevemente, no capítulo “Leveza”, para exemplificar como essa qualidade valoriza uma obra literária. Com base em Boccaccio, Calvino (1990, p. 22-24) exemplifica esse atributo, a partir da imagem visual provocada pela narração do salto de um personagem sobre um túmulo: “[...] e apoiando-se sobre um daqueles

túmulos, que eram bem altos, levíssimo que era, deu um salto arrojando-se para o outro lado e, desembaraçando-se deles, lá se foi".

Esse personagem é o poeta florentino Guido Cavalcanti, o qual é considerado, por Calvino (1990, p. 24), o poeta da leveza, já que seus poemas trazem "suspiros, raios luminosos, imagens óticas, e, principalmente, aqueles impulsos ou mensagens imateriais que ele [Cavalcanti] chama de 'spiriti'". O salto é uma metáfora de como esse poeta filósofo sobreleva o peso da vida. Então, um tema carregado, como o sofrimento amoroso, é abordado de modo que as entidades impalpáveis, mencionadas acima, deslocam-se entre a alma intelectiva e a sensitiva; e o que é peso se dissolve pelas palavras, pelas metáforas, pela "equalização do real", expressão de Gianfranco Contini, citado por Calvino (1990, p. 25), para definir a dissolução do peso da matéria em função da estilística do autor.

Sobre as *Mil e uma noites*, Calvino (1990, p. 36) destaca a presença das "figuras suspensas no ar", como tapetes e cavalos voadores e gênios que saíam das lâmpadas. Essas figuras são fruto do maravilhoso oriental, constituído com base em lendas e mitos, que eram entendidos como reais no passado de sua cultura de origem. Assim são três as acepções que atestam essa qualidade, conforme Italo Calvino:

> 1) o despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência. [...]
>
> 2) a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte certo grau de abstração. [...]
>
> 3) Uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático, como na história de Boccaccio, Cavalcanti volteando com suas pernas esguias por sobre a pedra tumular. (CALVINO, 1990, p. 28-30)

Se, a partir dessas indicações, Calvino se propôs a folhear seus livros em sua biblioteca a fim de buscar exemplos de leveza, neste estudo a busca é por esses exemplos nas páginas do *Decameron* e das *Mil e uma noites*. Nesse sentido, esses clássicos, apesar de constituídos em regiões em períodos distintos, e apesar da atual cultura dicotômica de estabelecer opostos, muito têm em comum, principalmente se os sentimentos humanos, caros a qualquer literatura, estão em seu cerne.

Assim, para a análise da leveza como ponte intertextual entre as obras dos *corpora*, a ideia de episteme é retomada, conforme Foucault (2016) em *As palavras e as coisas*. Para o filósofo, as epistemes são unidades de formação discursiva que compreendem saberes que se modificam ao longo da história. Esses discursos não são estáveis como os documentos e arquivos que dão conta dessa ciência, mas são passíveis de transformações. Desse modo, ao preocupar-se com a ordem de formação dos saberes, Foucault busca, na experiência entre o "olhar codificado" e o

"conhecimento reflexivo", a "ordem no seu ser mesmo". Por meio da arqueologia, é possível escavar as configurações do saber a fim de encontrar os sistemas de simultaneidade entre a teoria da representação e as teorias da linguagem. Se é a partir do abandono do espaço da representação que o homem entra no campo do saber ocidental (FOUCAULT, 2016), cabe analisar, a partir do arcabouço teórico foucaultiano, o modo com que a repetição leva à diferença. Por esse viés, o humanismo boccacciano repete preceitos das *Mil e uma noites*, ainda que, por determinadas condições, não tivesse havido o contato direto com a obra. É nesse sentido, então, que Giovanni Boccaccio imprime originalidade em seu trabalho.

O encontro do Ocidente com o Oriente

Contato, do latim, particípio de *contingo*, pressupõe o que é tocado, atingido, alcançado. Remete, ainda, a contagiado, infectado, mas também a manchado, sujo. É o toque, encontro das fronteiras entre os seres e as coisas. Desse modo, sente-se o que está presente, o que existe, o que é real. Pelo tato, corpos percebem, de modo simultâneo, que estão próximos. Por ele, o corpo sente a textura do solo em que pisa, sente a aspereza ou o aveludado das coisas ao seu redor, ainda que, nesse caso, não haja reciprocidade. Para além da pele, a visão atinge o que está mais distante; a audição é contagiada por melodias, vozes, ruídos; o que está infectado tende a ser evitado pelo paladar ou pelo olfato, o que só é possível quando se tem contato com o que está sujo ou manchado.

Na esteira disso, aproximações são empreendidas, mas não apenas pelas sensações táteis. O ser humano, em função dos seus processos cognitivos, que lhe permitem acumular experiências e crescer com elas, convive, ao longo de sua existência, com uma série de signos, cuja apreensão e interpretação sofrem direta consequência da subjetividade. Experienciar, então, tem valor relevado quando a busca é pelo contato. A experiência é capaz de revelar semelhanças, já que apenas se pode comparar o que se conhece.

A semelhança, conforme Foucault (2016), foi a responsável por construir o saber da cultura ocidental até o fim do século XVI: a terra repetia o céu, a pintura imitava o espaço; a representação se dava como repetição. O processo de imitação é infinito, escapa ao "toque", mas existe, tanto que há vários termos, daquela época, para fazer referência àquilo que se assemelhava. Entre as principais figuras que articulam a semelhança ao saber, o filósofo destaca as quatro que considera fundamentais: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatia*.

As categorias elencadas por Foucault atestam o contato entre as *Mil e uma noites* e o *Decameron*, por meio de semelhanças estruturais ou temáticas, ainda que Giovanni Boccaccio não tenha tocado no livro italiano, cuja escrita se deu séculos antes do daquele. Por esse viés, o escritor de Firenze foi contagiado por questões que não se restringem a fronteiras, mas que

estiveram a seu alcance de algum modo. Os contatos podem, então, ter ocorrido por conveniência, pela projeção ou reduplicação, por analogia ou pelo jogo de simpatias, como destaca Michel Foucault.

Entre reflexos e duplicações

Antes do discurso científico e da teoria da linguagem, que instauraram a episteme da Modernidade, antes mesmo da episteme clássica do século XVII, as palavras eram tidas como coisas. A linguagem não anunciava ou refletia uma coisa, mas era a própria coisa. Essa é a visão de Foucault (2016) sobre o saber do século XVI, ou da episteme do Renascimento, a qual se baseava nas similitudes. Assim, as quatro figuras de semelhança elencadas pelo filósofo e já supracitadas são as responsáveis por mostrar o modo como "o mundo deve se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se encadear para que as coisas possam assemelhar-se" (FOUCAULT, 2016, p. 35).

Nessa perspectiva, a literatura construída na Idade Média, apesar de compreendida como discurso literário apenas a partir do século XVIII, muito traz em seu cerne o saber que aproxima o conhecimento da natureza a Deus. Desse modo, a semelhança, ocorrida pela assinalação, apontava a significação. Era a assinalação que permitia a apreensão do significado de um signo. Este era, então, entendido como uma marca que remetia a alguma similitude, como exemplifica o filósofo francês: "Há simpatia entre o acônito e os olhos. Essa afinidade imprevista permaneceria na sombra se não houvesse sobre a planta uma assinalação, uma marca e como que uma palavra dizendo que ela é boa para as doenças dos olhos" (FOUCAULT, 2016, p. 37).

Pela assinalação, similitudes são descobertas, o que só ocorre por causa da conveniência. Desse modo, também é possível encontrar analogias invisíveis, quando as coisas trazem em si alguma marca visível que proporcione a revelação de similitudes submersas. Por esse viés, o saber erudito mescla-se à adivinhação, a razão mescla-se à magia, pois, conforme Foucault (2016, p. 45), "a adivinhação não é uma forma concorrente de conhecimento; incorpora-se ao próprio conhecimento". Além disso, a partir desse avizinhamento entre as coisas, diferenças são estabelecidas, e, por essa dinâmica, o sujeito medieval encontra os sentidos para o que o cerca.

Os contatos entre as obras

As similitudes que efetivam a aproximação entre o *Decameron* e as *Mil e uma noites* acontecem por diversas maneiras. Uma delas diz respeito à temática de determinados contos. Assim, morte, sobrevivência, astúcia, amor, ciúme, sexo e o maravilhoso, por exemplo,

perpassam alguns deles, como motes em torno dos quais uma narrativa se desenvolve. Essas histórias, pela perspectiva foucaultiana sobre o saber renascentista, provavelmente eram coisas: configuradas pela repetição do real ou como espelho da própria vida. Se o peso, conforme Calvino (1990) aparece diante de evocações histórico-autobiográficas, a leveza está em sua narração por meio de imagens que provocam a "pulverização da realidade". Essa pulverização mencionada por Italo Calvino (1990) é que vai retirar o peso das experiências que deram origem aos textos.

Enquanto, no universo das *Mil e uma noites*, gênios, tapetes voadores, aves mágicas, animais alados, entre outros seres que levitam, têm seu peso subtraído para que se movimentem no ar; no *Decameron*, o humor, além de imagens como o salto de Cavalcanti, mencionado anteriormente, contribui para que a leveza se faça presente. Nesse sentido, a leveza se descortina no texto literário evidenciando o repertório cultural de cada época.

Referências

ANÔNIMO. *Livro das Mil e uma noites*: volume I: ramo sírio. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 4. ed. São Paulo: Biblioteca azul, 2017a.

ANÔNIMO. *Livro das Mil e uma noites*: volume II: ramo sírio. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 4. ed. São Paulo: Biblioteca azul, 2017b.

ANÔNIMO. *Livro das Mil e uma noites*: volume 3: ramo egípcio. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2018a.

ANÔNIMO. *Livro das Mil e uma noites*: volume 4: ramo egípcio. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2018b.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FOULCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 10 ed. São Paulo: Martina Fontes, 2016

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

TRADUÇÃO DE FÁBULAS DE MARIE DE FRANCE: QUESTÕES E SOLUÇÕES

Stephanne Martini Pastore (CNPq)

Orientadora: Ana Maria Lisboa de Mello

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Marie de France, cuja produção literária ocorreu no final do século XII, é considerada a primeira poeta francesa; porém, pouco se conhece sobre sua vida. Sabemos seu nome e sua origem através de uma declaração que ela mesma fez no epílogo de uma de suas obras, uma antologia de fábulas de nome *Esope* (*c.* 1180-1205): "*A la fin de cet écrit, / que j'ai composé et présenté en français, / je me nommerai pour mémoire : / je porte le nom de Marie et je suis de France.*" (apud BRUCKER, 1998, p. 365). As fábulas, que apresentaram um grande sucesso na Idade Média – o que pode ser atestado pelo número de seus manuscritos (GARRETT, 2011, p. 60) –, têm sido vistas apenas como contos infantis com propósitos educativos-moralizantes (GARRETT, 2011, p. 6). Assim, o gênero é até hoje considerado menor e não é amplamente estudado na academia, mesmo que fabulistas canônicos, como La Fontaine, tenham suas fábulas traduzidas em diversas línguas.

Charles Brucker (1998) foi o primeiro especialista em literatura medieval a apresentar uma edição crítica completa da tradução para o francês moderno das fábulas de Marie de France. É importante ressaltar que o fabulário da poeta foi escrito em vernáculo anglo-normando, e não em latim. Para escrever suas cento e duas fábulas, Marie de France teve como fonte diversos autores e culturas; de acordo com Brucker (1998, p. 6), as quarenta primeiras provêm de *Romulus Nilantinus* e as fábulas restantes derivam, em sua maioria, da Antiguidade e, em menor número, de origem popular e folclórica.

Como existem pouquíssimos estudos sobre a autora, sobretudo no que tange às suas fábulas, e uma completa ausência de uma tradução para a língua portuguesa, minha pesquisa tem por objetivo traduzir as quarenta primeiras das cento e duas fábulas – ou seja, as que derivam diretamente das fábulas de Esopo –, seguindo o modelo de Brucker (1998) – fiel ao original, com estilo simples e direto e respeitando a estrutura das frases. Isso porque o objetivo final da pesquisa é oferecer um texto que sirva de base para outras pesquisas, no meio acadêmico, do gênero fábula e da autora.

Para tanto, desenvolvi uma tradução-base a partir da versão em francês moderno apresentada por Brucker (1998). Não optei por operar com o texto original em anglo-normando (francês antigo), pois eu não tenho conhecimento desse dialeto; utilizei-me, então, de um texto-fonte cuja língua mais se aproxima do original e que eu domino. Contudo, alguns problemas e dificuldades se apresentaram e, além disso, é necessário um refinamento da tradução com base no objetivo proposto e no público-alvo selecionado.

Para analisar as questões e encontrar soluções para elas, baseei-me nos procedimentos técnicos de tradução apresentados por Heloísa Gonçalves Barbosa no seu livro *Procedimentos Técnicos da Tradução: uma nova proposta*, categorizados sob sua nova proposta construída a partir do grau de divergência entre a língua original (LO) e a língua da tradução (LT), dividindo-se em quatro eixos: 1) convergência do sistema linguístico, da realidade extralinguística e do estilo [tradução palavra por palavra e tradução literal]; 2) divergência do sistema linguístico [transposição, modulação e equivalência]; 3) divergência do estilo [omissão vs. explicitação, compensação, reconstrução e melhorias] e 4) divergência da realidade extralinguística [transferência, transferência com explicação, decalque, explicação e adaptação] (BARBOSA, 2020, p. 101-103).

A fim de estabelecer essa nova proposta de categorização, Barbosa (2020) determina que quando a divergência entre dois fatores linguísticos e extralinguísticos é mínima, o que ela então denomina *convergência*, mais frequente poderá ser o uso da *tradução literal*, à medida que, quanto maior for a divergência, mais o tradutor se veria obrigado "a procurar recursos tradutórios mais complexos" (BARBOSA, 2020, p. 100). Tendo em vista que minha tradução ocorre do francês (LO) para o português (LT), poderia afirmar que ela se encaixa nessa categoria de convergência, já que se tratam de línguas da mesma família. No entanto, destaco que, por ser uma tradução para o português *brasileiro*, há um pouco de divergência no que tange o aspecto extralinguístico.

Para Barbosa (2020, p. 104), "quando esta convergência é máxima, é possível aplicar-se a *tradução palavra por palavra*, embora mesmo que apenas em pequenos segmentos de texto. Em seguida, vem a *tradução literal*" que "corresponde à ideia mais difundida a respeito da tradução" (BARBOSA, 2020, p. 71), já que, segundo Aubert (1987, p. 15), ela "mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando porém a morfossintaxe às normas gramaticais da LT" (apud BARBOSA, 2020, p. 71); sendo isso o que ocorre na maior parte da minha tradução.

Ainda sobre a tradução literal, a pesquisadora comenta que "pode ser necessária em um tipo de tradução que tem como objetivo a comparação com o texto original, como em certas edições bilíngues" (BARBOSA, 2020, p. 72), o que se encaixa com a minha proposta de pesquisa. Ademais, ela considera que "a *tradução* literal pode *funcionar como* uma pré-tradução que permitiria ao tradutor avaliar que procedimentos deverá empregar em sua tradução" (BARBOSA, 2020, p. 105), tendo sido essa a estratégia da qual me utilizei quando digo que a análise aqui feita parte de uma tradução-base. Sendo assim, dedico-me agora ao exame

pormenorizado de cada uma das nove questões encontradas, a partir de exemplos concretos da minha tradução-base, com o intuito de averiguar qual procedimento de Barbosa (2020) pode me auxiliar a encontrar uma solução.

1. Palavras e expressões que podem assumir várias traduções em português:

I.A palavra *bien*

Nos contextos em que *bien* exerce função de advérbio de modo, ele pode ser traduzido por *bem*, através de um procedimento de tradução palavra por palavra, como no exemplo (ii). No entanto, há contextos em que o advérbio *bien,* em francês, serve para enfatizar o sentido do verbo ao qual ele se relaciona, devendo então ser traduzido através de uma modulação, que "consiste em reproduzir a mensagem da TLO no TLT, mas sob um ponto de vista diverso" (BARBOSA, 2020, p. 73), como *realmente, mesmo*, exemplo (i).

i. "à condition qu'elle voulût **bien** lui porter secours."
"contato que ele quisesse **mesmo** lhe prestar socorro." (7. 14[1])

ii. "et le singe comprenait **bien** / tout ce qu'il voyait faire aux hommes,"
"e o macaco compreendia **bem** / tudo o que ele via ser feito aos homens," (34. 3-4)

II.A expressão *à l'égard de*

Essa expressão significa *envers, en ce qui concerne à, relativement à*, o que figura uma relação entre dois termos. Ao fazer uma tradução desse termo para o português, surgem diversas possibilidades que possuem diferenças semânticas muito sutis ou que, ao menos, são usualmente mais utilizadas em determinados contextos. Nos exemplos abaixo, pode-se observar como escolhi diferentes traduções para cada uma, ou seja, recorri ao procedimento de equivalência, de modo que ficassem o mais natural possível em português.

i. "Ton père a agi **à mon égard** de la même façon"
"Teu pai agiu **comigo** da mesma maneira" (2. 21)

ii. "c'est ainsi que le loup a agi **à l'égard de l'**agneau."
"é assim que o lobo agiu **em relação ao** cordeiro." (2. 38)

iii. "jamais il ne respectera son serment de fidélité
pas plus **à l'égard d'**un étranger qu'**à l'égard de** son ami intime ;"
"jamais ele respeitará seu juramento de fidelidade
não mais **para com** um estranho do que **para com** seu amigo íntimo;" (29. 119-120)

1 Fábula nº 7, verso 14.

III. O nome *Destin/Destinée*

No texto original de Marie de France, em anglo-normando, o vocábulo utilizado é "la Destinee". Na sua primeira aparição, na fábula de número seis, Brucker (1998, p. 70) adiciona uma nota de rodapé em que explica que no texto latino, em especial no que serviu como fonte para a poeta, "la Destinee" trata-se de Jupiter – ou Zeus, se visto pela mitologia grega. Ao passar o texto para o francês moderno, Brucker (1998) opta no exemplo (i) por traduzir como *Destin*, no masculino, e no (ii), como *Destinée*, no feminino. Ao traduzir para o português, optei então por usar a palavra "Destino". Esses trechos parecem ser constituídos apenas de uma tradução literal, mas, na verdade, existe a necessidade de se incluir um procedimento de explicação, tendo em vista essa divergência de realidade extralinguística e o público-alvo da tradução. Assim sendo, colocarei no texto final a explicação exposta no parágrafo acima em forma de nota de rodapé.

i. "Les créatures se réunirent ; / elles s'en allèrent auprès du **Destin**"
"As criaturas se reuniram; / elas foram até o **Destino**" (6. 5-6)

ii."Il exposa son cas à la **Destinée**, / et la dame lui demanda"
"Ele expôs seu caso ao **Destino**, / e esse lhe perguntou" (31. 5-6)

2. Equivalência de alguns tempos verbais:

Por mais que o francês e o português tenham a mesma origem latina, suas respectivas realidades extralinguísticas acabam por modificar o que lhes é intrínseco, já que se tratam de línguas vivas e, logo, passam por processos de variação e mudança. Essas diferenças ficam bastante claras durante a tradução de determinados tempos verbais, particularmente os chamados tempos literários (*passé simple, passé antérieur, imparfait du subjonctif*), o que demanda a utilização do procedimento de tradução literal, a fim de adequá-los à sintaxe portuguesa.

I."obéissant à ses tendances naturelles, il était à la recherche
de sa nourriture, le mieux qu'il **put**." (*passé simple*)
"obediente às suas tendências naturais, ele estava à procura
de sua comida, o melhor que ele **podia**." (1. 3-4) (imperfeito do indicativo)

II. "et, quand il y **fut entré**, (*passé antérieur*)
le loup en souffrit beaucoup "
"e, quando ele ali **havia entrado**, (pretérito mais-que-perfeito composto do indicativo)
o lobo muito sofreu." (7. 3-4)

III. “quiconque **tombe** dans l’impuissance
et **perd** sa force et son intelligence, ” (*présent de l’indicatif*)
“qualquer um que **caia** na impotência
e **perca** sua força e sua inteligência,” (14. 35-36) (presente do subjuntivo)

3. Manutenção ou não – e em que situações – dos pronomes complementos (de objeto direto e indireto ou de lugar) e do sujeito:

Afirma-se que o português é uma língua de sujeito nulo, porém se observa que cada vez mais, no português brasileiro, se tem marcado explicitamente o sujeito sob a forma de pronomes pessoais retos. Contudo, como ainda não ocorreu de fato uma mudança, em textos formais, sobretudo escritos, o sujeito continua não sendo realizado foneticamente; logo, não aparece graficamente nos textos, exceto em contextos de ambiguidade ou quando o referente já se encontra muito distante, não podendo, assim, ser retomado com facilidade.

Já no que se refere aos pronomes complementos no português brasileiro, ocorre tanto um processo de apagamento quanto uma substituição do sintagma nominal por um preposicional. Além dos casos dos pronomes *y* e *en*, que nem sempre têm equivalentes em português e, quando há, não é em toda ocorrência em que existe a obrigatoriedade de serem expressos.

I. “« Je pensais », dit-il, «aller à la quête de ma nourriture sur ce fumier ; à présent, **j’y** ai trouvé une pierre [précieuse ;”	“‘Eu pensava”, disse ele, ‘ir à procura da minha comida neste esterco; agora, **[Ø]** encontrei uma pedra preciosa [**nele**;’” (1. 7-9)
II. “Toutes les deux s’asseyent sur la pierre : elles **y** trouvèrent beaucoup à manger”	“Ambos se sentam sobre a pedra: **ali** eles encontraram muito para comer” (3. 28-29)
III.“ il la traîna devant le tribunal et exigea d’elle un pain qu’**il lui** avait, dit-il, prêté. La brebis nia tous ses propos et prétendit que personne ne **lui en** avait [prêté un.”	“ele a levou diante do tribunal e exigiu dela um pão que [Ø] lhe havia dado, disse ele. A ovelha negou todas as suas afirmações e declarou que ninguém havia lhe [Ø] dado [um.” (4. 4-8)

IV. “moi, qui suis loup, **je** me considère comme [stupide”	“eu, que sou lobo, **[Ø]** considero-me um [estúpido” (7.31)
V. “Quand elle le vit ainsi pris au piège, **elle** demanda ce qu’il avait cherché là.”	“Quando ele o viu assim preso na armadilha, **[Ø]** perguntou o que ele havia procurado lá.” (16. 24-25)
VI. “que tout homme honnête doit agir de la [manière suivante : si quelqu’un veut **le** suborner […] qu’il n’**y** consente pas ;”	“que todo homem honesto deve agir da [seguinte maneira: se alguém quer suborná**-lo** [...] que ele não **o** consinta;” (20. 30, 31 e 34)

Optei por manter os sujeitos expressos nos inícios das frases e apagá-los sempre que possível, utilizando-me do procedimento de omissão, a fim de tornar o texto mais leve e acabar com qualquer ambiguidade ou confusão que possa ser gerada por uma leitura não tão atenciosa. Nos exemplos (I) e (II), decidi usar o pronome complemento de lugar sob a forma da contração da preposição *em* com o pronome *ele*, que retoma “esterco”, e do pronome demonstrativo *ali*, respectivamente. Quanto aos pronomes complementos diretos e indiretos, todos foram mantidos em português sob a forma de pronomes pessoais oblíquos átonos, já que a tradução está sendo redigida em norma padrão. Todavia, é interessante notar que, como no exemplo (VI), nem toda regência é correspondente entre as línguas. A tradução literal foi o procedimento utilizado em todos os exemplos, pois a ordem dos elementos nas frases precisou ser alterada.

4. Uso do *tu* e do *vous*:

Em francês, esses pronomes marcam claramente a hierarquia no discurso, o que é de extrema importância nas fábulas. Naquelas em que houve a distinção clara de formalidade, sendo expressa pelo uso de *tu* e de *vous*, segui a proposta de Corrêa (1991, p. 90): *vous* foi traduzido por *(o/a) senhor(a)*, *tu* por *você* e *vous* por *vocês*, quando se trata do plural, independentemente da formalidade. Em casos como o do exemplo (I), em que a palavra *seigneur* já consta na sentença como vocativo, senti a necessidade de usar o procedimento da omissão, apagando o *vous* que o segue. Por outro lado, nas fábulas em que houve apenas a utilização do pronome do *tu* ou do *vous*, como no exemplo citado na questão (8), optei por traduzir por *você* – pronome de uso mais frequente em português.

I. “« Seigneur, voici que **vous** buvez en amont! C’est de **vous** que vient ce que j’ai bu.» «Quoi! », dit le le loup, «m›outrages-**tu** ? »”	“‘Senhor, eis quem **[Ø]** bebe na fonte do rio! É do **senhor** que vem o que eu bebi.’
II. “« **Tu** es », dit-il, « folle à lier pour réclamer une autre récompense, du moment que **tu** m’as échappé vivante. J’ai tellement envie de **ta** chair : moi, qui suis loup, je me considère comme [stupide de ne **t’**avoir tranché le cou de mes dents. »”	‘Que!’, disse o lobo, ‘**você** me ofende?’” (2. 16-18) “‘**Você** é’, ele disse, ‘completamente louco de reivindicar uma outra recompensa, visto que **você** escapou de mim com vida. Eu tenho tanta vontade da **sua** carne: eu, que sou lobo, considero-me um estúpido por não ter **lhe** cortado o pescoço com os meus [dentes.’” (7. 27-32)

5. Múltiplas traduções do pronome on.

De acordo com as gramáticas normativas do português, deve-se usar o verbo na terceira pessoa do plural sem referente anterior com verbos que demandam complemento direto, exemplo (II), e na terceira pessoa do singular acompanhado da partícula *se* com verbos intransitivos ou que necessitam de complemento preposicionado, exemplo (I). Além da indeterminação, o pronome *on* também pode ser um equivalente da primeira pessoa do plural, como no exemplo (II).

Na abertura das fábulas e na introdução de cada moral, pareceu-me que esse pronome assume um papel indeterminador, isto porque não é estabelecido quem conta a história nem quem aplica a moral final. No entanto, quando Brucker (1998) utiliza o *on* dentro de uma moral, entendo que Marie de France não mais aplicava a situação a qualquer pessoa, mas sim que falava da sociedade ou de um grupo em que o narrador estaria incluído; assim, traduzi para a primeira pessoa do plural.

I. "Ici **on parle** du loup et de l'agneau," II. "Par là, **on** nous **montre**, en guise de [moralité, que ce que l'**on dit**, sous forme de leçon et de proverbe, est [vrai,"	"Aqui **fala-se** do lobo e do cordeiro," (2. 1) "Desta forma, **mostram**-nos, a título de .....[moralidade, que o que **dizemos**, sob forma de lição ou provérbio, é verdade," (40. 17-19)

6. Questões de pontuação:

No exemplo (I) abaixo, observa-se que há uma vírgula depois da expressão *en vérité* que não deveria ocorrer, já que não se trata aqui de uma expressão explicativa – e se o fosse, deveria vir entre vírgulas. No original de Marie de France, em anglo-normando, observei que não há pontuação alguma no termo *pur verité*. Assim, ative-me ao texto em francês antigo da poeta, não colocando *em verdade* entre vírgulas. Esse é um excelente exemplo da necessidade de se trabalhar com edições críticas: o acesso ao texto original da poeta me auxiliou a tomar uma decisão sobre a tradução, que inclusive modifica o sentido do texto.

"Le lion a dit et juré / qu'en vérité, tout lui appartenait,"

"O leão disse e jurou / que [Ø] em verdade [Ø] tudo lhe pertencia," (11. 15-16)

Em (II), ocorre o contrário do primeiro exemplo: o texto de Marie de France em anglo-normando separa as duas orações do período abaixo; Brucker (1998) então decide manter esta vírgula em francês moderno, apesar de ter incluído a conjunção aditiva *e* entre orações que possuem o mesmo sujeito e que, portanto, não deveriam ser separadas por vírgula. Tendo em vista essa regra, optei por segui-la em português, eliminando então a pontuação entre as orações coordenadas.

"L'autre éprouva une grande pitié à son égard, / et céda à sa demande."

"A outra sentiu uma grande piedade por ela [Ø] / e cedeu ao seu pedido." (8. 23-24)

7. Uso dos pronomes complementos em português:

De acordo com a norma padrão do português, pronomes oblíquos átonos demandam uma contração, como se vê no exemplo abaixo; o que, no entanto, não soa de maneira natural ao falante do português brasileiro. De todo modo, levando em consideração o objetivo da tradução

e o público-alvo, decidi-me por realizar a contração.

"à présent, elle devait le lui rendre, avant que la situation n'empirât !""agora, ela deveria restituir-lho, antes que a situação se agravasse!" (4. 24)

(*lhe* - ao cachorro + *o* - o pão = *lho*)

8. Determinadas negações do francês:

Negações como *nullement* não possuem traduções diretas para o português e vão, com efeito, necessitar de avaliação do contexto a fim de que se escolha o melhor termo para exprimir o mesmo sentido. Nos exemplos (I), (II) e (IV), optei por utilizar o procedimento de modulação.

A negação *jamais*, por sua vez, pode ser traduzida como *jamais* ou *nunca.* Em diversos momentos, para efetuar uma tradução literal, senti a necessidade de realizar igualmente uma avaliação do contexto, posto que não foram em todas as ocasiões que *jamais* e *nunca* me pareceram intercambiáveis ou, quando o foram, em certos casos apenas um parecia ser mais natural no português.

I. "ils **n'**estiment **nullement** le bien et [l'honneur ;"	"eles **não** estimam **em nada** o bem e a honra;" (1. 21)
	"'Eu **não** mentiria **de forma alguma** sobre [esse ponto', ela disse," (3. 34)
II. "« Je **ne** mentirai **nullement** sur ce point , [dit-elle,»	"Lá você terá tanta alegria e prazer que **nunca** mais terá vontade, eu creio, de retornar à este moinho.'" (3. 41-43)
III. "Vous y aurez tant de joie et de plaisir que vous **n'**aurez **jamais** plus envie, je crois, de retourner à ce moulin. »	"e de **jamais** na sua vida comer carne, por menos que seja." (29. 33-34)
IV. "et de **ne jamais** de sa vie manger de la viande, si peu que ce soit."	

9. Frases cujos sentidos não são tão transparentes no francês:

Quando não se compreende bem o sentido de uma frase na LO, torna-se muito mais difícil efetuar a tradução para a LT. A falta de esforço do tradutor de buscar a fundo o sentido das frases mal compreendidas leva a uma tradução palavra por palavra ou até mesmo a uma tradução literal que não é bem estruturada, gerando incompreensão ou estranheza para o leitor, o que poderia ter ocorrido no exemplo abaixo.

> “et le singe comprenait bien / t**out ce qu’il voyait faire aux hommes**,”
> “e o macaco compreendia bem / **tudo o que ele via ser feito aos homens,**” (34. 3-4)

Observando os procedimentos utilizados, constata-se que a maioria das questões pôde ser resolvida com uma tradução literal, já que se trata de uma tradução entre línguas da mesma família, ou seja, que possuem grande convergência linguística. Poucos foram os casos em que houve a necessidade de se usar procedimentos mais complexos, como a equivalência, a omissão e a modulação, devido a uma divergência extralinguística ou de estilo.

Referências

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. Procedimentos técnicos da Tradução: uma nova proposta. 3 ed. São Paulo: Pontes, 2020.

BRUCKER, Charles. MARIE DE FRANCE. Les Fables. Édition critique accompagnée d’une traduction, de notes et d’un glossaire par Charles Brucker. 2. ed. rev. e aum. Paris-Louvain: Peeters, 1998.

CORRÊA, Ângela Maria da Silva. Erros em tradução do francês para o português: do plano linguístico ao plano discursivo. 1991. 297 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

GARRETT, Richard L. Medieval anxieties: translation and authorial self-representation in the vernacular beast fable. 2011. 226 f. Tese (PhD em Filosofia) – University of Iowa, Iowa, 2001.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

LITERATURA COMO LUGAR DE RESISTÊNCIA: TRANSLIGUISMO E CULTURA NA OBRA *MÁS SABE EL DIABLO*, DE ROBERTO PEREZDÍAZ

Thamires de Moura Ribeiro Silva (CAPES)

Orientador: Prof. Dr. Victor Manuel Ramos Lemus

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Roberto Perezdíaz é um autor que cresceu num ambiente bilíngue e bicultural, na zona fronteiriça de El Paso (Texas, EUA) e Ciudad Juárez (Chihuahua, México) e que, por isso, pôde assimilar os movimentos internos de duas culturas e os conflitos gerados em sua convivência. Em sua obra *Más Sabe el diablo* (2012), manifesta-se a representação da convergência e o encontro das realidades mexicana e estadunidense na fronteira onde interagem chicanos e norte-americanos, manifestando questões linguísticas e culturais muito particulares com duas línguas: especificamente o espanhol e o inglês.

Más sabe el diablo destaca-se principalmente pelas questões culturais e de produção literária que o autor, em sua literatura de fronteira, busca evidenciar dentro do que consideramos *translinguismo*, seu funcionamento e processos que o atravessam. Além de demonstrar o quão complexo são os processos sociais e culturais que possibilitam o translinguismo como lugar de resistência. Isso porque o bilinguismo de Roberto Perezdíaz não faz com que em sua produção literária cada idioma trabalhe isoladamente, mas sim, juntamente com as construções sociais que os envolvem e que faz com que por meio deles se construam novas práticas e sentidos, potencializando, assim, a concepção dessa literatura como lugar de resistência.

Nos contos do livro que serão selecionados para análise, observaremos o rompimento do mito da homogeneidade linguística e cultural em cada representação e personagem, pois o livro nos revela que o relacionamento das pessoas nesta região fronteiriça pode efetivamente interferir numa produção textual.

Ao escrever esses contos e colocar neles narradores e personagens tão próximos de seu próprio contexto social e cultural, e ao buscar dar significado às palavras e formas à linguagem, Perezdíaz demonstra questões de resistência relacionadas à própria sociedade da qual faz parte e isso faz com que a sua escrita, de certa forma, seja parte do desenvolvimento do processo cultural da sociedade. Uma das acepções de "resistir", é "conservar-se firme". A forma de resistência com a qual essa literatura translíngue se identifica, então, remete-se à luta. O translinguismo será abordado aqui como uma estratégia de resistência à dominação da cultura e da língua hegemônica. Os autores chicanos, em sua escrita, possuem um aspecto cultural marcante originado, muitas vezes, na própria fronteira, onde a cultura chicana tem reivindicado o seu espaço ao longo do tempo.

A Literatura como lugar de resistência revela aqueles que vivem, muitas vezes, a imposição do que é culturalmente estabelecido. É possível que numa escrita translíngue, perceba-se que a resistência pode ser uma busca por transformação das estruturas sociais existentes. A partir desse olhar sobre resistência é que passaremos às análises dos contos, avaliando os aspectos culturais presentes nestes, a fim de que a compreensão dos textos literários se faça ainda mais consistente. Evidenciando-se neles características do translinguismo literário, por exemplo, quando falantes bilíngues acessam diferentes recursos linguísticos e semânticos como forma de potencializar a comunicação e se expressarem.

Uma reportagem feita por Oscar Garza em 12 de abril de 2012, na plataforma de publicação digital *Borderzine* sobre a obra *Más sabe el diablo* e seu autor Roberto Perezdíaz, ajudam esta pesquisa com as próprias declarações do autor sobre sua vida e obra.

1. *Más sabe el diablo:* translinguismo e resistência

O livro narra histórias que integram humor e muita reflexão, onde os personagens relatam suas experiências e a narração detalha os pensamentos e os sentimentos de cada um. É uma coleção de 11 contos que abordam temas relacionados à inocência e à falta de comprometimento muitas vezes com os padrões sociais e morais estabelecidos.

Más sabe el diablo é uma obra que nos faz refletir sobre o ditado português "mais sabe o diabo por ser velho do que por ser diabo", ou seja, expressa a oposição entre prática de vida e teoria. Isso porque, o conhecimento adquirido pelas experiências vividas permite ao indivíduo adquirir uma nova dimensão de acúmulos de conhecimentos que constroem a sabedoria. Nesta perspectiva, Perezdíaz afirma: "notei que um dos problemas que está presente no seu subconsciente é que quanto mais você envelhece, mais velho você fica, mas mais você sabe" (PEREZDÍAZ, 2012, on-line).

Sobre os contos, especificamente, "La Manda" (o primeiro do livro), narra sobre um

traficante que ultrapassa fronteiras mentais e físicas e, gradualmente, perde sua razão à medida que entra nos Estados Unidos. Relatando assim, as experiências, pensamentos, sonhos e a própria reflexão sobre solidão, pertencimento e cultura.

O conto que dá nome ao livro, "Más sabe el diablo", reflete exatamente o cerne da frase em questão e demonstra o conflito existente entre as gerações de seus personagens. Este conto traz à tona muitas questões importantes de serem analisadas principalmente sobre língua e cultura, refletidas nas formas como os personagens se expressam e retomam em suas memórias a língua em seu uso.

Outro tema importante em Perezdíaz é a experiência da migração. Desse modo, o autor perpassa a política e a cultura, centrando-se na questão da fronteira em sua produção literária. "Cayó la migra" é o último conto do livro e por meio de uma narração onisciente, o narrador descreve os sentimentos e pensamentos dos personagens imigrantes, assim como os acontecimentos ocorridos em dois locais simultaneamente, contando a história, revelando suas vozes interiores e seu fluxo de consciência com riqueza de detalhes. Neste conto, analisa-se especialmente a situação de não-pertencimento, como destaca Edward Said em seu texto *Reflexões sobre o exílio*. Isso porque a condição do exilado "é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar" (SAID, 2003, p.46).

Através desta narrativa, vemos experiências e questões, como: "quem sou e onde estou?" e como isso, na verdade, perpassa a vida de cada personagem. O conceito de *extraterritorialidade* utilizado pelo autor ao escrever sobre exilados também será utilizado nesta análise, porque de certa forma o exílio reflete a sensação de sentir-se deslocado ou não pertencente. Para Said (2003), há uma associação eminente entre nacionalismo e exílio. O nacionalismo é uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, afirmando uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes. Sendo assim, o nacionalismo despreza o exílio, assim como o exilado:

> E logo a diante da fronteira entre "nós" e os "outros" está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas. Os nacionalismos dizem respeito a grupos, mas, num sentido muito agudo, o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal. (SAID, 2003, p. 50)

Por meio das análises dos contos, refletimos que escrever é um meio de não esquecer. É um meio de resistir. De certa forma, é o caminho de se lembrar do outro e consequentemente, de todos. Mesmo que essa escrita pareça querer amenizar os danos causados ao exilado, ela é legítima, na medida em que representa e denuncia a sua condição de exílio.

A atual pesquisa baseia-se, ainda, em Alfredo Bosi (2002) e sua teoria sobre resistência como forma imanente da escrita, representada em narrativas que, muitas vezes, representam a

realidade e conseguem "dar voz" ao que é, muitas vezes, silenciado socialmente. Nas narrativas apresentadas através dos contos, a resistência consiste no próprio ato de escrever, no poder de levar o leitor a adentrar mundos verossímeis, intensos e muito próximos da realidade. Escrever é transformar em palavras a luta. A literatura como lugar de resistência pode expor a realidade com palavras *ressignificadas* e *recriadas* nesta prática translíngue.

> Garcia e Leiva (2014), referindo-se às práticas translíngues, esclarecem que translinguajar não se refere ao uso, pelo sujeito bilíngue, de duas línguas separadas, mas à seleção de recursos de linguagem que os falantes bilíngues fazem, a partir de um repertório linguístico que lhes é próprio, para se ajustarem às situações comunicativas, constituindo-se tal uso em um ato de performance. (Apud SANTOS, 2017, p.533)

Pode-se pensar, assim, que a resistência que o texto apresenta dá-se pela *performance* dos personagens, já que cada personagem busca refletir em sua vida cotidiana os aspectos socioculturais da sociedade. O escritor cria personagens que são desta região, que falam de uma forma muito distinta, buscando imitar, literariamente, a maneira como talvez se fale nessa fronteira. Os 26 anos de experiência como intérprete no Tribunal Federal provavelmente o auxiliaram a escrever de diferentes modos e estilos, devido a sua prática profissional proporcionar bastante escrita em inglês e em espanhol: "Cuando eres intérprete uno tiene que constantemente estar escuchando y estar redactando mentalmente lo que vas a decir. Porque lo que digas allí tiene que ser coherente entonces eso ayuda bastante [1]" (PEREZDÍAZ, 2012, on-line).

O autor, através da narração onisciente, nos faz conhecer tudo sobre os personagens e sobre o enredo, sabendo o que se passa no íntimo dos personagens, conhece suas emoções e pensamentos. A voz interior, assim como sonhos e "delírios" dos personagens nos são revelados nas entrelinhas de cada diálogo. Para o escritor e professor Jorge Aguilar Mora:

> (…) el arte del cuento es singular (…) en el cuento, se capta el movimiento puro de la realidad y ésta aparece siempre inalcanzable. El cuentista encuentra la fórmula de esa separación irreparable y no tiene otra manera de ofrecerla que como un misterio.(…) "El cuento es el género de la crisis: para él no hay tiempo histórico, hay tiempo esporádico. En él, todos los hechos son intempestivos. (...) "Los cuentistas son los verdaderos inmortales de la palabra, porque la narración en ellos se presenta como una dimensión infinita.[2]"(MORA, 2012, p.11-12)

1 Tradução: "Quando você é um intérprete você tem que estar constantemente ouvindo e mentalmente escrevendo o que você vai dizer. Porque o que você diz tem que ser consistente, então isso ajuda muito."

2 Tradução: "(...) a arte do conto é única (...) na história, o puro movimento da realidade é capturado e sempre parece inatingível. O contador de histórias encontra a fórmula dessa separação irreparável e não tem outra maneira de oferecê-la do que como um mistério. (...) A história é o gênero da crise: para ela não há tempo histórico, há tempo esporádico. Nela, todos os fatos são prematuros. (...) Contadores de histórias são os verdadeiros imortais da palavra, pois a narrativa neles é apresentada como uma dimensão infinita."

2. Perezdíaz e o Translinguismo

Consideramos Roberto Perezdíaz um autor translíngue, pois revela o encontro e o choque nas relações étnico-socioculturais em sua produção textual que em cada conto ficam mais notórios. Dessa forma, sua escrita mostra que a comunicação está além da noção de língua (tradicionalmente falando) e avança para além do território geográfico, apontando para o processo comunicativo e sua imersão em diversos aspectos semióticos que podem ser utilizados em diferentes contextos, por diferenciados sujeitos, atendendo a díspares propósitos. No translinguismo literário, cada palavra, cada expressão passa a ser valorizada, inclusive a escolha lexical e tudo que ela significa naquele contexto de escrita.

Apontando para este caminho, Steven G. Kellman define translinguismo como "o fenômeno de autores que escrevem em mais de uma língua ou que ao menos escrevem em outra língua que não sua língua materna" (2000, p.18). Nesse sentido, a escrita literária translíngue busca "ir além", transpor, transpassar, trespassar, travessar, traspassar e atravessar de alguma forma a visão de que a língua é estática, homogênea, principalmente em região de fronteira. Ainda mais se analisarmos o prefixo "trans" que em sua etimologia significa: "além de, para além de, em troca de, ao través, para trás, através"[3]. A produção literária translíngue pode ser uma escrita própria do repertório linguístico do sujeito bilíngue, correspondendo à sua capacidade de usar a dinâmica e a flexibilidade oferecida pela linguagem, principalmente quando esta está diretamente nas interações sociais, fazendo total sentido para seus falantes. Essa escrita contribui para revelar as ações de um ponto de vista de significados das ações considerando essas ações em sua completude, evidenciando a relação entre linguagem e contextos específicos de uso. Por isso, para Santos (2017, p. 527), "a complexidade social se reflete na complexidade da linguagem".

Perezdíaz se considera um autor chicano, pois os escritores chicanos buscam uma escrita "honesta e real" nos diálogos, a fim de que seus personagens sejam dinâmicos e vívidos: "Escribir diálogo es difícil, pero escribir un dialogo muy particular es mucho más difícil. Uno de mis fuertes y en general, uno de los fuertes de los escritores chicanos es el diálogo. Y eso también me lo han comentado otros escritores[4]" (PEREZDÍAZ, 2012, on-line). É interessante ressaltar que:

3 https://dicionario.priberam.org/trans

4 Tradução: "Escrever diálogo é difícil, mas escrever um diálogo muito particular é muito mais difícil. Um dos meus pontos fortes e, em geral, um dos pontos fortes dos escritores chicanos é o diálogo. E isso é o que outros escritores me disseram, também."

> O termo "chicano" surge inicialmente para designar, de modo pejorativo, os mexicanos e os "americanos" de origem mexicana que, após o Tratado de Guadalupe-Hidalgo (produto do fim da guerra de fronteiras mexicano-americana, 1846-1848), passam a integrar a nação estadunidense. Ao fim da guerra, os mexicanos que optassem por permanecer do lado "anglo-americano" da fronteira teriam, teoricamente, direitos garantidos por lei. No entanto, seguiu-se a isso que essas pessoas, doravante denominados chicanos (alusão depreciativa ao inimigo mexicano facilmente derrotado), passaram a ser tratadas como uma classe de segunda ordem, a ser explorada como uma classe obreira, servil, braçal. A partir dos anos de 1960, entretanto, com a eclosão da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, os braceiros chicanos se unem na luta por melhores salários, condições dignas de vida e trabalho e igualdade de direitos. A partir de então, a manifestação com grande apoio popular que viria a ser conhecida como *Movimiento Chicano* concede nova semantização ao termo, agora assumidamente utilizado como marca de afirmação de uma identidade, a qual muitas das vezes busca marcar sua alteridade tanto diante dos Estados Unidos da América do Norte quanto ante os Estados Unidos Mexicanos. Importa ainda dizer que, mesmo havendo uma produção literária desenvolvida pela comunidade mexicano americana desde a existência das primeiras disputas fronteiriças entre ambas as nações, somente a partir dos anos de 1960 tal produção passou a estar relacionada, vinculada aos movimentos sócio-políticos. (SILVA, 2015, p. 13)

Para Silva (2015), a literatura chicana tende a concentrar-se em temas de identidade e cultura, com ênfase muitas vezes na representação das relações de alteridade entre estadunidenses e mexicanos. Tal literatura pode estar associada com as reivindicações do movimento chicano, ou seja, nesta escrita chicanos podem expressar e representar a si mesmos (muitas vezes com voz de crítica social e de protesto). A translinguagem atravessa fronteiras linguísticas, políticas e até mesmo simbólicas para os falantes de inglês e espanhol terem como construir o sentido de sua própria realidade de vida. Pode-se, aqui, destacar:

> Canagarajah (2013), quando afirma que o monolinguismo tem um significado acadêmico e ideológico, ou seja, todos nós somos translíngues em diferentes graus, pois todas as comunidades e comunicações são heterogêneas e, assim, se influenciam mutuamente, decorrendo daí que todas as línguas estão em constante processo de mudança e de hibridização, principalmente no complexo mundo atual, em que o translinguismo e o transculturalismo (MAKONI E PENNYCOOK, 2007; MOITA LOPES, 2013) se mostram em todos os cenários. (*Apud* SOUZA, 2017, p. 530)

Essa prática de escrita translíngue, então, não se explica apenas em termos linguísticos ou de estilo ou de variação linguística em si, de equívoco ou não, porque existem questões históricas, políticas, ideológicas e sociais que vão revelando-se nela. Nesta análise evidenciamos que não se pode separar sociedade e linguagem, porque um sistema monolíngue, onde há a crença numa língua homogênea, pode estar "camuflando" preconceitos, os quais que se materializam na própria linguagem. E demonstrar, assim, como que a literatura é esse lugar de resistência.

Considerações finais

Por meio de leitura e seleção bibliográfica, leitura analítica, análise teórica e análise interpretativa, o desenvolvimento desse estudo utiliza os conceitos de resistência, Literatura e Cultura por Torres (2001), Rama (2007) e Bosi (2002) principalmente.

Más sabe el diablo suscita questões culturais que atravessam passado, presente e futuro nas relações entre mexicanos e estadunidenses. Por meio de uma leitura crítica e orientada por textos teóricos, espera-se refletir e entender o fio condutor das relações entre a Literatura, resistência, Cultura e Translinguismo Literário na obra de Roberto Perezdíaz.

Essa mescla de forma alguma pode ser entendida como equívoco, mas sim, como uma prática de escrita criativa e complexa em seus sentidos mais intrínsecos. Inglês e espanhol relacionam-se não apenas como dois idiomas distintos, duas línguas diferentes: eles se confluem com todas as experiências vividas por seus falantes, à medida que eles também convivem entre si.

O translinguismo observado na escrita do autor é analisado nesta pesquisa como um recurso literário que de certa forma rompe as fronteiras e possibilita um maior vínculo de compreensão em várias esferas comunicativas, sendo um lugar de resistência. **É de suma importância** compreender o translinguismo neste âmbito cultural, pois, de certa forma, ele está presente como parte da vida do autor. Nesse sentido, cabe salientar que a análise empreendida revela que a escrita de Perezdíaz tem uma sensibilidade translinguística que a torna uma escrita literária de grande riqueza.

O trabalho desenvolvido neste estudo contribui para pesquisas sobre translinguismo como lugar de resistência, e as reflexões aqui levantadas (e ainda em estudo) desenvolvem ainda mais as questões histórico-sociais e culturais que envolvem o processo dessa escrita translíngue. A partir de *Más sabe el diablo* é possível ver o assunto México/Estados Unidos em função da atualidade, da contemporaneidade desse tema e da maneira como dele se apropria a ficção na obra. Embora seja uma obra atual, o livro representa processos histórico-sociais na construção dos personagens das narrativas, sendo um lugar de resistência.

Ademais, espera-se que os resultados dessa pesquisa em andamento, possibilitem, ainda, um estudo sobre Roberto Perezdíaz, esse autor translíngue ainda pouco conhecido.

Referências

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência.* São Paulo: Cia das Letras, 2002.

FERRARI, Lorene Fernández Dall Negro. MACIEL, Ruberval Franco. As práticas tranlíngues emergentes nas aulas de escola da Fronteira Brasil-Bolívia: negociação de sentidos e justiça social. In: VI SEMINÁRIO INTERNACIONAL AMÉRICA PLATINA (VI SIAP) E I COLÓQUIO UNBRAL DE ESTUDOS FRONTEIRIÇOS. Campo Grande. 2016.

FLORES, Lauro. *"Apuntes para la historia de la literatura chicana", en América Latina: palavra, literatura e cultura.* PIZARRO, Ana (org.). São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, 3v. p. 581-600.

FLORES, Lauro. "La 'teoría de las dos culturas' y la literatura chicana". *Revista Plural,*São Paulo: [s. n.], vol. 14, p. 44-49, 1985.

KELLMAN, Steven. *The translingual imagination*. Lincoln: U. of Nebraska Press, 2000.

PEREZDÍAZ, Roberto. *Más sabe el diablo*. México, D.F.: 2012.

PEREZDÍAZ, Roberto. Entrevista cedida a Oscar Garza. Más sabe el diablo que el escritor Roberto Perezdíaz BORDERZINE.COM, abril. 2012. Disponível em http://borderzine.com/2012/04/mas-sabe-el-diablo-que-el-escritor-roberto-perezdiaz/, último acesso em 22 de agosto de 2020.

RAMA, Ángel. "Literatura e cultura", en *Transculturación narrativa en América Latina.* [1982] Buenos Aires: El Andariego, 2007, p.15-65.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SANTOS, Maria Elena Pires. "Portunhol Selvagem": translinguagens em cenário translíngue/transcultural de fronteira. *Gragoatá*, [S.l.], v. 22, n. 42, p. 523-539, jul. 2017. ISSN 23584114.

SILVA, Luciano Prado da. *A relação literariedade, imagem e imaginários em ...y no se lo tragó la tierra, de Tomás Rivera,e La frontera de cristal, de Carlos Fuentes*. 2015, 224 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

TORRES, Sonia. *Nosotros in USA:* literatura, etnografía e geografías de resistência**.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

A MEMÓRIA COMO FORÇA CRIATIVA EM *LEMBRANÇAS DE UMA BATALHA*, DE ITALO CALVINO

Victor Dias Canabarro

Orientador: Andrea Lombardi

Universidade Federal do Rio de Janeiro

> "A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado." (NORA, 1993, p.9)

A presente pesquisa se encontra em fase inicial e teve como ponto de partida a discussão de *Lembrança de uma batalha* (1974) de Italo Calvino (1923 – 1985) em um grupo de estudos literários coordenado pelo professor Andrea Lombardi. Neste texto curto, de apenas 8 páginas, o autor exercita, através da memória, sua força criativa de escrita. As idas e vindas das lembranças, o surgir e emergir, as luzes e sombras e todas estas dicotomias de extremos opostos parecem romper no momento em que Calvino escreve e opera suas lembranças escondidas no novelo cinzento do cérebro (CALVINO, 1990, p.50).

O texto aqui discutido foi publicado previamente em 25 de abril de 1974 no jornal *Il Corriere della Sera.* A escrita jornalística impõe um caráter muito mais informativo do que romanesco, porém, como texto literário, *Lembrança de uma Batalha*, ressurge em 1990, em *O caminho de San Giovanni*, uma coletânea com cinco narrativas de caráter de memória organizada por Esther Calvino, sua esposa, após a morte do autor em 1985. A possibilidade de ler antes em artigo jornalístico e depois na estrutura de uma coletânea de ficção (de caráter autobiográfico e histórico), nos ajuda na identificação de elementos que vão além do caráter Histórico-folhetinesco como, por exemplo, aspectos linguísticos e metafóricos. A escrita jornalística se impõe em sua estrutura editorial e por vezes o estilo do autor não é considerado. Trataremos aqui, portanto, os aspectos formais e metafóricos do texto, considerando a publicação póstuma em 1990.

Andrea Lombardi ao citar o texto de Calvino em seu depoimento de 68, indica o desajuste de estabelecer uma verdade ao ato narrado, de certa forma literal e o questionamento ficcional, devido às inúmeras recomposições que fazemos sobre o passado e suas novas formulações *a posteriori.* Segundo Lombardi (2008, p.9):

> Conhecemos todos essa dificuldade, a frustação de tentar lembrar, reconstruir, como naquele mágico momento, do despertar, quando tentamos reunir fragmentos de sonhos, com a impressão que o corpo do sonho já desvaneceu. Resta uma grande frustração e uma sensação de nostalgia por algo que aconteceu (ou pensamos que aconteceu) e que não podemos reconstruir.

Mas no texto de Italo Calvino está sim presente a frustração e a nostalgia e elas não agem de maneira negativa. O autor parece mesmo se divertir com essas imperfeições da memória, transformando-as em possibilidades literárias.

Lembranças de uma Batalha começa com uma negação irônica "Não é verdade que já não me lembro de nada[...]". Ao Usar 2 vezes a palavra *não* na primeira oração da narrativa, o autor afirma ter algo para contar e não abdica desta posição. Ou seja, é uma negação que afirma e é onde encontramos a ironia inicial pois o texto histórico é desautorizado, desde o início e essa negação terá um crescendo, chegando a ser repetida 36 vezes, como um bordão, uma repetição constante, que contrasta com o objetivo inicial, que é lembrar.

Tal palavra adquire uma força que ora nega, ora duvida e por vezes, afirma. O texto assume um caráter orgânico, se pensarmos que o ato de escrever a memória, neste caso, é um organismo vivo, que se move e não um ato mecânico. Seguindo as reflexões de Gagnebin (1997, p.73),

> Para poder descrever, pois, seus próprios atos, o espírito não pode se pensar a si mesmo como o palco, gigantesco e sempre cambiante, de uma representação infinita, não pode se pensar em termos de espaço e de representação, mas deve, para se pensar a si mesmo, pensar simultaneamente o que está "além" dele, o que, portanto, lhe escapa, o que ele não pode nem conter nem compreender.

Em oposição a palavra não, o narrador usa apenas 3 vezes a palavra verdade e em todas as oportunidades, não a utiliza para afirmar algo, mas sim para questionar e duvidar dela. "Não é verdade[...]" já citado acima, parece afirmar ou, ao menos, pôr em dúvida. "Se é verdade que cada grão dessa areia mental guarda um momento da vida[...]", o uso da partícula SE que condiciona a Verdade e ainda mais adiante no texto, "mas será verdade?" que coloca em xeque a certeza que a Verdade traz. Lembranças de uma batalha, portanto, assume uma postura Nietzschiana ao questionar a Verdade em nome de um painel de interpretações. Segundo Nietzsche (1991, p. 221), a verdade é:

> Um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que depois de um longo uso parecem a um povo fixas, canônicas e vinculativas: as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas do seu sentido, moedas que perderam o seu cunho e que agora são consideradas, não já como moedas, mas como metal.

Calvino parece brincar com isso e sabe, através de recursos estilísticos, causar o efeito da imprecisão da memória em sua escrita.

Incerteza, assim o texto nos é apresentado. O narrador evita afirmações utilizando advérbios como *talvez* e *as vezes*. Para reforçar o caráter dúbio e ambíguo da lembrança (palavra repetida 17 vezes no decorrer da narrativa), o autor também utiliza verbos no subjuntivo (quisesse, conseguisse etc.) para contar ações de maneira imprecisa, além de verbos no pretérito imperfeito (bastaria, teria, via, etc.) que causam a sensação de fatos ainda não resolvidos no presente. Ou ainda, o presente progressivo em "Estou tentando", que demonstra o exercício não só de memória, mas de escrita. Afinal, ele nos conta pela escrita. As ambiguidades de Calvino vão ao encontro do pensamento de Pierre Nora (1993, p.12) que ao escrever sobre os lugares de memória, reitera que tais lugares

> são antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz parecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em uma transformação e sua renovação.

Por vezes nos sentimos dentro deste emaranhado de fios, na mente do autor. Existe uma supressão do tempo e espaço. Ao comentar as Confissões de Santo Agostinho no que se refere às inconstâncias das recordações nos aspectos temporais e espaciais, Gagnebin (1997, p.72) aponta:

> Uma reflexão crítica sobre nossa linguagem: a impossibilidade de determinar onde se encontra esse tempo sempre fugidio, em particular esse presente que "não tem nenhum espaço"("praesens autemnullum habetspatium" XI 15, 20), não acarreta, como o querem os céticos, a inexistência em si do tempo, mas somente sua inexistência espacial objetiva. Dito de outra maneira: é a nossa propensão, quase natural, de falar e de pensar no tempo em termos (em imagens, em conceitos) espaciais que nos impede de entender sua verdadeira natureza.

Calvino recorre a diversos tempos e modos verbais. Consegue narrar o fato passado ora no presente, ora no pretérito perfeito e no imperfeito do modo indicativo, no modo subjuntivo e uma vez ainda, no futuro ("bastará chamar de volta à mente"). Calvino escreve enquanto lembra, lembra enquanto escreve, bate papo com o leitor e se diverte com ele.

O *novelo* como metáfora para resgatar os fios da memória. Fio é outra palavra recorrente, utilizada (5 vezes) de forma concreta e abstrata e causa uma sensação de infinito que se condensa no novelo. Os parágrafos, apesar de longos, estão cheios de pausas divididas por vírgulas e pontos, as orações não são cansativas e trazem uma sensação imagética de sonho através do uso de diversas metáforas da Natureza (caverna, luz, escuridão, grão de areia, água rasa, enguias e etc..).

Calvino parece superar a vontade de contar pelo *como* contar. O leitor o segue mesmo com todas as incertezas, num pacto de fruição da leitura. O protagonista, apenas na metade da narrativa diz "É isso, era exatamente por este momento que eu queria começar a narração." (CALVINO, 1990, p.53) Logo em seguida, na página seguinte, o narrador afirma, agora, com certeza "Minha lembrança da batalha terminou." (CALVINO, 1990, p.54), mas nós começamos a leitura antes do início do texto e continuamos depois que ele declara o fim.

O leitor caminha com ele porque não só porque se interessa pela História, mas sobretudo porque Calvino domina o ato de narrar a História.

Texto, do latim *texere* (construir, tecer) e seu particípio passado textus também era usado como substantivo, e significava 'maneira de tecer', ou 'coisa tecida', e ainda mais tarde, 'estrutura' e da mesma forma, ler, do latim é *legere* que significa colher, recolher, apanhar, enrolar.

Assim como a Memória *escorregadia*, a brincadeira de Calvino é saber escolher as palavras na construção de seu Texto e sua troca de experiência com o Leitor que vai colher, apanhar, enrolar os fios emaranhados no Novelo. É o que corrobora Maciel (2014, p.45) ao afirmar que Calvino

> acrescenta sentido ao mundo que habitamos, tão destituído de certezas quanto constituído de rasgos de memórias e de perdas dolorosas. "Lembrança de uma batalha" é, portanto, uma forma de trazer à tona o que não pode ser esquecido e que se desvela pelos embates entre o homem (escritor), seu entorno histórico e suas escolhas de linguagem.

Lembranças de uma batalha mostra a ambiguidade de um texto histórico que, a partir de uma reflexão do autor, parte para um estilo irônico, que lhe permite construir uma maneira de contar suas lembranças numa época de incertezas. O início literário de Calvino se dá pela celebração da Resistência em uma guerra civil na qual os *partisans* lutaram contra a ditadura fascista, entre 1943 e 1945. Depois de tanto tempo, tudo se transfigura, muita coisa some e se mistura, impossível de ser recuperado. Embora tais acontecimentos sejam o que figura uma pessoa, a memória é por vezes, enganosa.

No último parágrafo, após tantos usos da palavra lembrança (17 vezes) ou memória (11 vezes) e após negar (não, 36 vezes) ou silenciar (silêncio 7 vezes), Calvino irá finalmente afirmar que tudo é um exercício poderoso de escrita pois "A distância que separa aquela noite de então desta noite em que escrevo. O sentido de tudo aparecendo e desaparecendo." (CALVINO, 1990, p.57).

Referências

CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FERRAZ, Bruna Fontes. *Sapore, Sapere*: por uma poética dos cinco sentidos em Italo Calvino. Belo Horizonte: UFMG / Faculdade de Letras, 2018, 224p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago,1997.

LOMBARDI, Andrea. O meu 68: Um depoimento. *Terceira Margem - Revista do Programa de Pós Graduação Em Ciência Da Literatura*, Rio de Janeiro, Ano XII, n.19, p. 9-18, agosto/dezembro 2008.

MACIEL, Sheila. Investigações em Torno da Memória e do Testemunho em "Lembrança de uma Batalha", de Italo Calvino. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim/MS, v.5, n. 10, p. 33-46, jul. - dez. 2014.

MACIEL, Sheila. Memória espacial e deslocamento em O caminho de San Giovanni, de Italo Calvino. *Gragoatá*. Niterói, n.17, p.171-181, jul.- dez. 2004.

NIETZSCHE, F. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. *In*: NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

NORA, Pierre. *Entre memória e História. A problemática dos lugares*. Tradução de Yara Aun Khoury. In: Projeto História 10. PUCSP, São Paulo, 1993.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

INVENTOR DE PESADILLAS: PANORAMA INICIAL DE PESQUISA ENTRE AS OBRAS DE EDGAR ALLAN POE E JORGE LUIS BORGES

Vinícius Santos Loureiro

Orientadora: Silvia Cárcamo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

No prólogo a *Os Jardins de Veredas que se Bifurcam*, de 1941, compilado posteriormente como a primeira parte de *Ficções*, lê-se: "Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espraiar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos" (2013, p.11). No excerto, Jorge Luis Borges, talvez o mais proeminente dos escritores argentinos do século passado, esclarece parte do seu processo de composição, destacando a preferência pelas narrativas breves e abrindo os flancos do texto para a entrada sem obstáculos da imaginação, permitindo o florescer do jogo entre ficção e verdade. Contudo, o mesmo fragmento, alimentado pela sugestão de uma paráfrase possível, diria que é também um desvario trabalhoso o de retomar a discussão já espraiada em vasto número de títulos a respeito da relação entre Borges e Edgar Allan Poe, o autor estadunidense da primeira metade do século XIX, a quem Borges chamou certa vez de *inventor de pesadillas*.

As relações mencionadas acima são dotadas de certo grau de obviedade. Não são poucos os momentos em que Borges elege Poe como seu precursor – para pôr em termos caros ao próprio Borges. Desde as menções disseminadas em meios a páginas de ficção ou poesia aos cumes da crítica borgeana, o autor sul-americano cita *en passant* ou mesmo nominalmente seu par setentrional: o nome de Poe pode ser lido nos apêndices de *O livro de areia* (1975) ou de *O informe de Brodie* (1970), nas entrelinhas de *Pierre Menard* (1939) e *A morte e a bússola* (1942), ou mesmo no poema homônimo em *O outro, o mesmo* (1974). Ainda, é possível encontrar referências similares em sua crítica, destacando sua conferência sobre a literatura fantástica (1949) e o ensaio *A arte narrativa e a magia*.

Contudo, ainda que a bibliografia correspondente ao assunto não seja reduzida, parte considerável da crítica parte da relação como algo concreto e resolvido, buscando o estudo por perspectivas nascidas da relação, sem que ela mesma esteja razoavelmente esclarecida. Mesmo as obras de referências, como os extensivos ensaios de Emron Esplin (2015, 2016, 2017), que

prestam uma função primária à pesquisa, não discutem os traços inerentes à vinculação. Desse modo, o objetivo do projeto de pesquisa de doutorado, cujo resumo e primeiros resultados são expostos ao longo desta comunicação, é a elaboração de uma metodologia de pesquisa que vise refletir sobre a natureza da associação entre Jorge Luis Borges e Edgar Allan Poe pela via da imersão nos próprios textos – ficcionais e críticos – de ambos os autores.

A longevidade da relação entre Borges e Poe é mencionada pelo próprio autor argentino. Retomando as mitologias fundadoras de sua família, com ênfase na importância que a biblioteca paterna possui para a constituição de um caráter voltado às artes desde muito cedo, pelo menos duas vezes Borges comenta textualmente sobre a leitura de Poe junto à sua irmã quando ainda eram bem novos (Esplin, 2015, p. 151). A presença muito prematura de Edgar Allan Poe na biblioteca paterna, o cerne indelével de uma experiência de intimidade gradual com os livros que parece crescer junto com a maturidade que alcança física e artisticamente com o passar dos anos são fundamentais não só para a compreensão das preferências afetivas de Borges, mas também para a manutenção do autor de *A queda da casa de Usher* (1839) como uma espécie de ídolo antiquíssimo que sempre esteve tangencialmente presente nos altares de sua vida, como o totem multiforme de As ruínas circulares (1940). A presença é ainda ressaltada no breve relato que escreve nos últimos anos de sua vida sobre um passeio em um balão de ar quente. O conto de Poe, *O embuste do balão* (1891), é recuperado para dar forma a uma experiência que não pôde ser narrada visualmente. O mito edgariano nos é oferecido pelo próprio Borges, de sua infância à velhice.

A questão toma contornos mais interessantes – se consideramos, é claro, o tipo de interesse obscuro que separa o leitor ávido do pesquisador cismado – conforme se torna perceptível que o interesse de Jorge Luis Borges por Edgar Allan Poe ultrapassa as fronteiras da referência literária e admite os traços mais distintivos de um comportamento quase obsessivo. Não pela imagem, mas pelo texto de Poe e as ideias que jazem latentes em uma memória irrecuperável de um autor que também viveu grande parte de sua vida em fronteiras; as do sul conservador, religioso e escravocrata e as do norte que visava se modernizar e, de certa forma, se apresentava como o duplo de uma face nacionalista calcada na superstição. Esse espelhamento, sabe-se, é análogo à própria cisão interna que se comenta largamente a respeito do par vida-e-obra de Borges, sintetizada pelas imagens da biblioteca paterna de herança europeia, contrastando com as memórias de um passado habitado por *gaúchos* e *compadritos*.

Se o leitor se depara primeiramente com a obra ficcional em prosa de Jorge Luis Borges, o nome de Poe poderá ser lido mais de uma vez, inclusive nos três volumes mais importantes de sua obra em prosa. Em *Ficções* 1944, o escritor norte-americano é citado no conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, sendo o próprio Menard um "simbolista de Nîmes, devoto essencialmente de Poe" (2013, p. 40). Em *O Aleph* (1949), o nome de Edgar Allan Poe aparece atrelado ao assassinato em quarto fechado da rua Morgue, como pode ser lido em *Aben Hakam, o Bokari,*

morto em seu labirinto. Em *O livro de areia*, a menção está duplamente ligada ao conto *There are more things*. Nesse texto, a referência é mais sutil: os acontecimentos narrados se dão em 19 de janeiro, data de nascimento de Poe; no epílogo, Borges retoma a referência ao precursor, esclarecendo que se trata de "um conto póstumo de Lovecraft, escritor que sempre julguei um parodista involuntário de Poe" (2011, p. 107).

Ainda dentro da ficção, uma outra menção a Edgar Allan Poe digna de nota é percebida no conto *A morte e a bússola*, publicado pela primeira vez em 1942 e posteriormente inserido em *Ficções*. Fora do escopo da referência ao detetive Auguste Dupin, protagonista dos contos de raciocínio de Poe, o ponto de interesse se dá na relação temporal entre as duas. O conto, provavelmente redigido no ano anterior, é elaborado exatamente um século depois de "Os assassinatos na rua Morgue", o primeiro conto detetivesco de Poe, a quem Borges atribui a criação do romance policial (STASHOWER, 2006). Fora da coincidência falsa projetado pelo autor argentino, é consenso de parte da crítica que Borges operou propositadamente para marcar uma espécie de homenagem através da atualização. Além do claro tributo prestado a Poe, Jorge Luis Borges constrói uma nova versão da história de detetive, deslocando o raciocínio da Paris em ebulição das primeiras décadas do século anterior para uma perspectiva mais apta aos ares de modernidade que experimentava em meio à Segunda Guerra (ESPLIN, 2015, p. 137).

Ao abordarmos as referências perceptíveis na crítica borgeana, os tons obsessivos mencionados anteriormente recuperam seu vigor, chegando a superar a intensidade das ocorrências na prosa. Ainda dentro das obras ficcionais, mas já com interesses críticos, Borges menciona Poe ao menos duas vezes. No epílogo de *O ouro dos tigres*, Borges insere uma breve nota biográfica e comenta sobre sua preferência pelo conto e sua concordância com Poe de que não existe tal coisa como um poema longo (ESPLIN, 2015, p. 148). Por outro lado, no prólogo de *O informe de Brodie*, Borges remete novamente às considerações de Poe sobre a poesia, comentando dessa vez que optou "pela tese platônica da Musa e não a de Poe, que acreditou, ou fingiu acreditar, que a escrita de um poema é uma operação de inteligência" (2008, p. 8).

Com relação aos ensaios propriamente ditos, são dois os pontos de destaque. O primeiro diz respeito à conferência que profere sobre a literatura fantástica em 1967, ocasião na qual menciona o conto *William Wilson* como um dos modelos possíveis para as temáticas das quais se nutre o texto do insólito. O conto de Poe remete ao tema do duplo ou *doppelgänger*, que o próprio Borges empregou em mais de uma ocasião. O segundo se trata de um ensaio denominado *O conto policial*, datado de 1978, proferido inicialmente como uma aula na Universidade de Belgrano. Em tese direcionado ao pensamento analítico acerca do gênero detetivesco, Borges discorre na maior parte das páginas sobre a gênese da ficção policial pelas mãos de Poe, inclusive comentando sobre as histórias de Dupin e retomando a discussão de suas ideias sobre a poesia, conforme apontado anteriormente. Neste momento, entretanto, ainda não ultrapassamos nenhum limiar que justifique tratar da associação como qualquer coisa a mais do que um profundo

interesse pela obra de outro. A faceta mais singular da relação surge exatamente das fontes das quais não se esperaria surgir a figura de Edgar Allan Poe, seja nominalmente ou por referência indireta.

Desse modo, Borges referencia Poe em alguns outros ensaios, sendo destacados aqueles compilados nas edições brasileiras de *Outras Inquisições* e *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. A primeira observação a ser realizada é que em nenhum dos dois volumes há sequer um texto dedicado a Poe; seu nome surge em meio a outras discussões a respeito da obra de autores que, em algumas das ocasiões, não guardam relação alguma com o autor, independentemente de tema ou nacionalidade. Nos casos mais simples, a menção a Poe surge em meio aos comentários sobre Nathaniel Hawthorne e H.G. Wells. O primeiro se justifica pela contemporaneidade entre dois estadunidenses da primeira metade do século XIX; o segundo, pela influência previsível de Poe sobre a narrativa de aventura de Wells.

O processo de referência prossegue por vias ainda menos esclarecidas. Borges cita Poe em prólogos sobre os ingleses Wilkie Collins, William Beckford e mesmo William Shakespeare, passando pelos lados estranhos de mencionar novamente a poética da *Filosofia da Composição* (1846) em meio ao prólogo de *Facundo*, de Sarmiento. Descartada a insanidade que constituiria imaginar se existe algo em Poe que funciona textualmente como um denominador comum a todos esses autores, fica a excentricidade da observação de que, havendo pouca extensão para um comentário acerca de *Macbeth* ou da poesia gauchesca, Borges opte por recorrer à poética edgariana como forma de elucidar qualquer ponto de maior interesse. Em outro ensaio, lê-se:

Edgar Allan Poe escreveu contos de puro horror fantástico ou de pura bizarrerie; Edgar Allan Poe foi o inventor do conto policial. Isso não é menos indubitável do que o fato de que não combinou os dois gêneros. Não impôs ao cavalheiro Auguste Dupin a tarefa de deslindar o antigo crime do Homem das Multidões ou de explicar o simulacro que fulminou, na câmara negra e escarlate, o mascarado príncipe Próspero. (BORGES, 2012, p. 103)

Um leitor desavisado poderia dar os primeiros passos totalmente inadvertido de que esse não se trata de um ensaio sobre a elucidação de enigmas dentro da obra de Poe, como parece sugerir as primeiras linhas que estão destacadas acima. Por outro lado, o ensaio, intitulado "Sobre Chesterton", não parece apontar em outra direção nas suas primeiras linhas. A discussão a respeito dos mistérios na obra do inglês – cuja possível relação com um escritor tão diferente de si como Poe é algo ainda mais misterioso – é posteriormente assombrada mais uma vez pela menção ao estadunidense novamente como inventor de pesadelos, que se propôs "a criar um mundo terrível" (2012, p. 104).

Dessa forma, é possível ainda vislumbrar que, além de um apreço categórico de Borges pela obra em prosa de Poe – ainda que haja uma ocorrência ou outra de recuperação de temáticas ensaísticas –, o autor argentino vislumbra determinadas nuances que lhe são caras no que tange à

saída do texto para o contexto de sua produção. A crítica edgariana insiste em reafirmar que seu texto é permeado por determinado "descritivismo", ou seja, a utilização de intensas descrições como recurso narrativo delimitado. Uma série de autores, desde a abordagem semiótica de Silvia Anspach, delimitam que "Não apenas Poe cria um universo intersemiótico, mas também ele descreve e reconhece os sistemas de signos que fazem parte da produção deste universo" (ANSPACH, 1987, p.17)[1]; os autores dos estudos americanos, tendem a revisitar este aspecto. Benjamin F. Fisher, mais precisamente ao promover uma diferenciação entre a literatura de horror vista tanto em Poe e quanto em parte do cânone gótico, afirma que:

Desse modo, a manipulação que Poe realiza da ficção supernatural convencional para servir a sua própria arte superior é bem conduzida. Os antigos castelos ou abadias Góticos são feitos para funcionar de novas maneiras, criando uma estrutura simbólica que é pateticamente ausente em muitas outras obras Góticas compostas apenas para provocar sensações ligeiras (FISHER, 2008, p. 76).[2]

O fragmento representa determinada insistência dos autores em ressaltar o afastamento de Poe com relação à literatura gótica do século anterior – ou pelo menos naquela imaginada "apenas para provocar sensações ligeiras" –, exatamente por uma espécie de satisfação do lugar-comum, notadamente genérico e pronto, frente à construção textual que suas imagens carregam.

A questão não é o simples empréstimo de um recurso de construção textual ao nível da superfície – como seria no caso de recorrer a nomes e lugares estrangeiros –, mas o tipo de experiência que é gerada a partir desse movimento. Conforme refaz o percurso das descrições dos aspectos e das vontades que regem os objetos atraídos para seu texto, Poe faz com que todas as coisas, independentemente de sua origem, tenham sua gênese no próprio texto. A repulsa dos Habsburgos, a memória pública da peste, a solidão do indivíduo frente à vastidão enfurecida das grandes capitais, a morte da mulher amada não são fatos apresentados ao leitor, mas experiências criadas textualmente para habitação dentro da própria narrativa. Esse gesto provoca inevitavelmente a criação de um imaginário do texto, que se serve de todas as fontes possíveis para que o universo de referências termine na obra literária – ou ainda, em sua leitura.

A ideia de um universalismo do texto certamente não é estranha a Borges. Em uma entrevista a Osvaldo Ferrari, o escritor comenta que "A arte e a literatura teriam que se libertar do tempo. Muitas vezes me disseram que a arte depende da política ou da história. Não, eu acho que isso é totalmente falso" (BORGES; FERRARI, 2011, p. 101). À parte o peso das

1 "Not only does Poe create an intersemiotic universe, but also he discriminates and recognizes the systems of signs which take part in the production of this universe".

2 "Thus Poe's manipulation of conventional supernatural fiction to serve his own greater art is well carried out. The old Gothic castle or abbey is made to work in new ways, creating a symbolic structure that is pathetically lacking in many other Gothic works composed solely to convey quick thrills".

declarações públicas acerca das considerações políticas do autor ao longo dos anos, a fala demonstra um escritor que pensa o jogo literário pela via da impessoalidade, de universais mais ou menos definidos através dos moldes de um cânone ocidental que, segundo essa própria perspectiva, constituiriam o corpo do que chamamos de literatura. E que toda literatura, em seus termos, deriva da poesia, não por uma ancestralidade do verso, mas por uma gênese da literariedade a partir da compreensão da narrativa enquanto forma intrinsicamente artística. Posteriormente, complementa que:

> A ideia de que um escritor deve escrever para um determinado público, que esse público tem que se de compatriotas, que está vedado à sua imaginação ir além do que conhece pessoalmente, que cada escritor deve falar de seu país, de determinada classe de país... são ideias completamente alheias à literatura, já que a literatura, como senhor sabe, começa pela poesia. (BORGES; FERRARI, 2011, pp. 226-227)

Portanto, parte da fortuna crítica selecionada para este viés de pesquisa é fundamental para a catalogação dessas ocorrências, mas permanece como tal. Ainda que se desça ao profundo da literatura borgeana, não só por sua complexidade, mas pela sua extensão e caráter às vezes disperso, a questão principal permanece intocada: qual a natureza da relação entre Jorge Luis Borges e Edgar Allan Poe? Qual leitura o autor argentino faz da literatura ocidental de modo a pensar que, de certa forma mais ou menos praticável, toda a tradição pode ser posta em perspectiva contra a obra de Poe para que possa ser convenientemente apreciada e para que suas questões centrais possam, enfim, ser endereçadas?

A pergunta que gera todo esse projeto de pesquisa admite traços comicamente dramáticos conforme suas nuances são trazidas à tona. Sendo um leitor ávido dos clássicos greco-latinos, do teatro shakespeariano e da tradição latino-americana, o que justificaria – ou, em último caso, ajuda a compreender – que Borges recorresse a um autor estrangeiro, que permanece fora do cânone de sua própria literatura nacional, como modelo para pensar o jogo literário em sentido amplo é o ponto central da pesquisa que se pretende seguir ao longo do percurso de doutorado.

Referências

ANSPACH, Silvia. *Poe's Pictoric Writing*. In: Estudos Anglo-Americanos, São José do Rio Preto, v. 9-11, pp. 17-28, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Tradução de John O' Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2011.

ESPLIN, Emron. *Jorge Luis Borges's References to Edgar Allan Poe: An Annotated Bibliography*. In: Poe Studies, volume 48, pp. 120-160, 2015.

ESPLIN, Emron. *Jorge Luis Borges's References to Edgar Allan Poe: An Annotated Bibliography, Section 2*. In: Poe Studies, volume 49, pp. 128-158, 2016.

ESPLIN, Emron. *Jorge Luis Borges's References to Edgar Allan Poe: An Annotated Bibliography, Section 3*. In: Poe Studies, volume 50, pp. 132-146, 2017.

FISHER, Benjamin. *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

STASHOWER, Daniel. *The beautiful cigar girl: Mary Rogers, Edgar Allan Poe, and the invention of murder*. Nova York: Berkley Books, 2006.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

AS CONSTRUÇÕES DO MITO MEXICANO: UMA REFLEXÃO ENTRE MALINCHE, LA MADRE CHINGADA E MALINALLI, A INDÍGENA VIOLADA

Walquíria Rodrigues Pereira (CAPES)

Orientadora: Cláudia Luna

Universidade Federal do Rio de Janeiro

> Foi muito mal aplicado o termo 'malinchismo' [...], porque não se pode encontrar realidade mais adversa a uma escolha pessoal feminina do que aquela atribuída a essa mulher [...]. Refém primeiro de sua própria gente e depois do furacão provocado pelos invasores. (ROBLES, 2019. p. 291)

A porposta deste estudo, parte da pesquisa desenvolvida para dissertação, é observar a figura da indígena Malinche, refletindo acerca do termo *Malinchismo* que permeia a sua imagem. O mito mexicano, ora considerada mãe fundadora da nação mexicana, ora considerada amante e cúmplice de Hernán Cortés, é uma das figuras mais emblemáticas da história do México. Através do *Malinchismo* é possível observar as versões populares dessa figura e o sentido atribuído no imaginário mexicano em cada uma dessas versões durante uma busca pela identidade nacional em meio ao forte movimento de nacionalismo mexicano, levando em consideração a discussão sobre a mestiçagem no processo formador da identidade mexicana.

Uma reflexão acerca de Malinche e do malinchismo

Ao ouvir o nome Malinche e analisar a personagem pelo seu desenvolvimento histórico, sem dúvida, há muitas questões a serem consideradas, analisadas e revistas. Porém, é quase inegável ouvir as palavras Malinche, México, Conquista e ponderar sobre a formação da nação mexicana e os sentimentos que evocam a busca de uma identidade, de um nacionalismo livre da herança da violencia e da traição.

Cristina González (2002) afirma que desde os tempos coloniais os *criollos*, já questionavam suas identidades, impulsionados pelo "sentimento de privação de direitos"

advindos da conquista, além de toda a carga de violência e bestialidade impostas sobre os indígenas. O sentimento do não pertencimento desde os tempos remotos esteve presente no imaginário mexicano.

No século XIX, na década de 1860, vozes representativas do liberalismo, como Emilio Castelar. Ignacio Ramírez e Miguel Hidalgo, movidos pelo nacionalismo, evocam o distanciamento da espanha, com o objetivo de renegar a influência da nação espanhola, pois a España foi considerada saqueadora e era preciso "americanizar-se", propondo, assim, uma "desespanholização" do México, como enfatiza Carlos Monsiváis (2001).

Partindo deste movimento nacionalista sugido com a Guerra da Independência do México (1810-1821), à luz das discussões sociais e econômicas, que extendeu suas reflexões até o século XX (1930-1960), encontramos a imagem do mito mexicano Malinche, por meio do termo do termo *malinchismo*, como essência do discurso liberal como proposta de reforma que sustente o nacionalismo. De modo, concordo com a declaração de que o malinchismo é político e ideológico (MONSAVÁIS, 2001).

O *malinchismo*, *malinchista* é um termo pejorativo, que objetiva ferir a identidade nacional, associado à figura de Malinche, ao considerar aqueles que preferem, em favor do nacional, as influencias estrageiras, considerando-as superiores e se abrindo a ela, como Malinche "se abriu" a Cortés, cultural e sexualmente falando.

Na perspectiva do *malinchismo*, o nacionalismo cultural compara Malinche a diversos personagens históricos, que venderam ou entregaram suas nações. Ela é sempre referida como a amante, a concubina de Córtes. A mulher indígena perde sua identidade, sendo rotulada por um discurso machista e superficial sobre a figura feminina. Discursos que a colocam como passiva, entregue, aberta, violada, chingada, concubina, amante e traidora cega por um amor que custou seu povo e sua nação. O discurso *malinchista* também pode ser considerado como um discurso machista.

Como característica deste discurso machista, podemos perceber a estratégia de opor uma figura feminina a outra. Malinche é constantemente comparada, sem levar em consideração seu contexto e sua condição de escrava vendida e dada de presente, pois mesmo em meio as discussões sobre sua figura pouco se sabe sobre a sua vida. Em contraponto, muitas outras figuras femininas de mulheres ou divindades tidas como exemplos e modelos a serem seguidos foram aprovadas pelos olhares da crítica masculina. É como se o discurso patriarcal escolhesse qual figura feminina é mais ou menos relevante na história.

Exemplo disso, vemos na constante associação e no contraste da figura da Eva, a mãe da humanidade, que ao pecar e se deixar seduzir pela tentação, introduziu o pecado no mundo e condenou a todos à morte e a destruição. Ela, Malinche, é considerada a Eva Mexicana que

ao ser seduzida pelo conquistador, não vendida na condição de escrava e nem dada de presente, entregou sua nação nas mãos dos estrangeiros e trouxe a destruição do mundo pré-hispânico.

Malinche, de forma desonrada, também é associada de maneira contrastiva com María Josefa Ortiz, considerada honrada diante do movimento de independência pela sua atuação crucial ao avisar os colegas que conspiravam contra a coroa espanhola em busca da emancipação sobre uma emboscada, além de recusar um cargo do imperdor estabelecido depois da emancipação da Espanha, por não concordar com o regime monárquico.

Minha intenção aqui, não é desmerecer essa figura em favor de Malinche, como propõem o discurso machista. Sem dúvidas, María Josefa Ortiz foi uma mulher a frente de seu tempo com coragem, inteligência, ideais e perspicácia. Porém, é necessário compreender que essas figuras tinham contextos, vidas, funções e destinos distintos. Cada uma deve ser lida pensando em sua própria história.

Malinche foi transformada, pelo imaginário coletivo, no mito da mulher amaldiçoada, que destruiu a mexicanidade pela rendição ao estrangeiro e ao se tornar a mãe introdutória da mestiçagem. Tomando por mito as considerações de Mircea Eliade (1963), que o associa a uma realidade cultural que narra o começo ou criação de algo, de mundos. Justamente pelo seu carater discursivo, da força da palavra o mito influencia no firmamento do mundo que conhecemos hoje, influenciando também o outro.

Cristina González (2002) retoma Mircea Eliade ao expor que a lembrança de um acontecimento histórico ou personagem auténtico sofre influência na memória popular, as estruturas, arquetipos e acontecimentos podem enfraquecer-se. A autora afirma que muitos mexicanos que esboçam uma repulsa ao ouvirem as palavras Malinche e *malinchismo*, podem de fato, desconhecer sua figura do ponto de vista histórico.

González reforça a crítica de que o *malinchismo* está relacionado com a legitimação da construção do Estado mexicano, que recorre a historiografia e o estabelecimento de mitos para legitimar-se, por isso, há um investimento na educação para formar um cidadão de acordo com esse ideal político. Isto é, uma proposta de retórica nacionalista.

Milagros Palma apresenta a visão do *malinchismo* como a traição feminina na América utilizada pelo pensamento patriarcal para culpabilizar a mulher pela tragédia histórica, apenas pela sua condição feminina, que fortalece o pensamento dominante. Essa visão é marcada pela oposição entre os sexos, marcada por consquista e violação. Sendo o macho representante da vitória e a fêmea da derrota. “A relação com o mundo feminino é baseada em conquista, luta e violação” (1991, p. 147).

As versões de Malinche no imaginário popular

Em nosso contexto histórico brasileiro, de Pós-Independência e Segundo Reinado, podemos encontrar uma articulação sobre o discurso nacional e o estabelecimento de uma origem e identidade. O romantismo, com José de Alencar e outros representantes, se propunha a evocar a imagem do indígena para firmar uma origem mestiça, ainda que, essa imagem fosse esteriotipada e com a finalidade de se afastar de qualquer influência africana. Ao contrário da América Hispânica, que rechaza essa herança mestiça, pois a associa ao simbolo de entrega, rendição, violência e violação, ou seja, algo totalmente negativo. No período dos vice-reinados a condição mestiça também era mal vista, os próprios espanhóis nascidos na América não eram vistos da mesma forma que os espanhóis nascidos na Espanha e não gozavam dos mesmos direitos. No ensaio *El laberinto de la soledad* (1950), em especial o capítulo *Hijos de la Malinche*, Octavio Paz enfatiza que o mexicano não deseja ser índio nem espanhol ou ser fruto da descendência de ambos, mas sim negar essa origem. Para o autor, afirmar-se como mestiço é uma abstração. Os mexicanos são seres órfãos, filhos do nada.

Silvina Carrizo (2005) enfatiza que é preciso observar o conceito de mestiçagem de forma histórica, suas estratégias e os sujeitos envolvidos por ele. Para a autora a mestiçagem seria o resultado do encontro com o diferente, estabelecido a partir da biologia e ampliado até a sociedade por meio de estratégias discursivas e políticas, tendo seu ápice ao consagrar-se como forma identitária de uma nação. Porém, como frisa a professora, é necassário ir além do critério biológico, pois o conceito se relaciona com outros, como o processo de hibridismo cultural.

A mestiçagem proporcionada por Malinche, de acordo com os defensores do *malinchismo*, é a responsável pelos vícios morais da sociedade. Ao 'permitir' que o estrangeiro adentrasse em si e em seu país, de misturar sua cultura e sangue, a indígena é tida como traídora, facilitadora e responsável pelo extermínio dos indígenas e por sua cultura ser modificada, numa tentativa de silenciamento. Ao dá à luz ao filho mestiço, de acordo com essa ótica, ela pisa, assassina e condena toda a nação.

A figura do mito da mulher indígena, da amante, da traidora presente no imaginário popular mexicano deu origem a distintas versões associadas e/ou contrárias a imagem da Malinche como representações da maternidade física e espiritual dos mexicanos. De acordo com essa perspectiva, ressalto três figuras: *La Virgen de Guadalupe, La Chingada* e *La Llorona* que pode ser vista como a interpretação da Mãe Protetora, da Mãe Traidora e da Mãe Assassina, respectivamente.

La Virgen de Guadalupe é a forma sincrética da Virgem Maria e da mãe-deusa indígena Tonantzin, uma proposta de substituição aos indígenas pelos europeus. Serge Gruzinski (1990) descreve a substituição imposta pelos espanhóis da mãe Tonantzin pela virgem de Guadalupe:

a intervenção do arcebispo Montúfar, no estabelecimento do lugar de santuário que outrora fora sautuário de culto e sacrifícios indígenas de tradição ancestral, que encomendou uma obra "inspirada em modelo europeu e pintada num suporte de fabricação indígena" (p. 142) com a finalidade de substituir discretamente a imagem considerada primitiva. Porém, indígenas mascaravam seus cultos, e diante desse sincretismo, fundia as duas imagens, adorando em público, mas em particular também continuaram com suas crenças e práticas. Gruzinski afirma que tal atitude é um projeto de poder a ser executado sobre os vencidos, visto na época colonial e presente até os dias de hoje.

Guadalupe é a mãe espiritual, não física, na forma de discurso mediador, que busca uma reconciliação do mexicano com suas origens. É um caminho de 'salvação para o pecado' da mestiçagem, para 'corrigir'a origem mestiça, bastarda e violada. Ela é uma mãe pura, venerada e protetora, que guia seus filhos. Sua representação, para o discurso nacionalista, está sempre em oposição a Malinche como afirma Octavio Paz (1950). Para o autor, Guadalupe é pura com atributos de mesma ordem e consolo para os pobres e oprimidos, é a mãe dos órfãos para uma nação órfã de origem. *La Virgen de Guadalupe* é o antônimo de Malinche, *La Chingada*, pois como destaca Cristina González, ao refletir sobre os escritos de Octavio Paz, essa inversão das imagens ocorre pelo fato da "Virgem de Guadalupe se converter em índia, devido a *La Chingada* se converter em branca" (2002, p.159). São dois lados da mesma moeda mítica, unidas pelo discurso e imaginário popular diante do conflito que permeia a existência da nação, enquanto mestiça.

Se La Virgen de Guadalupe é a mãe espiritual, pura e protetora, *La Chingada* é a mãe física, a própria representação de Malinche e da traição, segundo o discurso *malinchista*. Essa mãe não protege seus filhos, é passiva diante da violência do conquistador com eles, além de violada e rodeada pelos conflitos trazidos pela invasão. Seu nome é derivado do verbo "*chingar*" recheado de muitas cotações, majoritariamente negativas, violentas, com o intuito de ofender. Uma busca simples e rápida pelo *Dicionário Bilíngüe para Estudantes Brasileiros* (Edição 2013) nos mostra que um de seus significados está relacionado a uma designação vulgar para retratar uma relação sexual. Essa expressão é tida como um americanismo, uma gíria.

Ainda em 1950, em *Filhos de Malinche*, no *Labirinto da Solidão*, refletindo sobre a figura materna de Malinche para o México, Paz contrapõe Guadalupe com a *Chingada*, novamente observamos a característica patriarcal de discurso ao opor figuras femininas, A mãe virgem é pura, oposto da mãe violada, que "se entregou voluntariamente", "sem oferecer resistência" e completamente "seduzidas pelos espanhóis", além de maculada, passiva e que de tão aberta ao exterior perdeu sua identidade. (1950, p. 35). *La Chingada* é a fêmea aberta e violada pelo macho *Chingón*. Ele abre a fêmea, que se deixa abrir, sempre com a mesma conotação: pela força, sem consentimento e aplicando violência aos outros, a mulher. Os filhos dessa mãe *Chingada* são filhos fruto de violação, motivo de escárnio e zombaria, aqueles *malinchistas*

aberto ao estrangeiro. De acordo com as idéias do autor, são filhos de uma prostituta, de uma vendida. A *Madre Chingada* é indeterminada, sem valor e imperdoável, enquanto que o macho *Chingón* transmite a agressividade, o poder e a força que o homem deve ter.

Ao refletir sobre a mãe espiritual e a mãe física do imaginário mexicano, nos deparamos, também, com a mãe assassina, *La Llorona*. Ela é a alusão da mãe que abandona, que entrega, que vende, que fere, que mata seus filhos. Uma releitura de Malinche, sob a ótica do castigo espiritual eterno e merecido causado pela sua traição aos indígenas, aos filhos da nação. Vendeu o seu povo e foi abandona e enganada pelo conquistador, tornando-se uma alma penada a vagar em busca de redenção, como nos relatos sobre *Llorona*.

De modo geral, esses relatos, que possuem várias versões e releituras, contam a história de uma linda mulher indígena, mãe de um filho bastardo com um conquistador ou fidalgo, que ao ser rejeitada por ele, visto que regressa à Espanha para casamento com uma mulher nobre, num ato de loucura e para não permitir que seus filhos fossem levados pelo pai, os afoga em um rio. Depois de sua morte, fica impedida de entrar ao paraíso, sendo perdoada por seu sofrimento, a menos que ache os corpos de seus filhos para que eles também obtenham descanso eterno. Ela fica incumbida de vagar, vestida de branco, com longos cabelos negros, aos prantos e gritos pelos rios, ruas, encruzilhadas e florestas até encontrá-los. Ela, também, pode atrair homens para locais perigosos, como rios, por sua beleza, para vingar-se de seu amante pelo abandono sofrido.

O relato da *Llorona*, como destaca Cristina González (2002), é visto como a reinterpretação cultural das deusas do México pré-hispânico. As *Lloronas* são reinterpretações das deusas divinas, uma dessas deusas é conhecida pelo nome *Cihuateteo*, os *Códices Florentino* e *Borgia* apresentam algumas imagens que correspondem a essas figuras. *Cihuateteo* é nome da deusa relacionada ao parto, aos nascimentos, as guerras e à morte. Possui o status de deidade mãe-guerreira. Conhecidas por proteger guerreiros e sacrificar seus filhos, anunciavam desgraças e vagavam por encruzilhadas e caminhos de morte.

Analisando a trama da Llorona sob um viés psicanalista, *em Mulheres que Correm com os Lobos*, Clarissa Pinkola Estés enfatiza, ao refletir sobre a mulher selvagem, que apesar das distintas versões que essa história pode apresentar o tema central é sempre o mesmo e permanece intacto: a destruição do feminino fecundo. A autora destaca a influência negativa que o papel masculino tem na trama, ele "é destrutivo" (1992, p. 353). Limita as atitudes femininas, ferindo e desmerecendo os esforços da personagem.

Nesse ponto, podemos aproximar com a relação de Cortés e Malinche, que foi descartada pelo conquistador quando seu papel deixou de ser crucial e dada em casamento a outro homem. Além, do fato do próprio Cortés não destacar Malinche em seus relatos de crônicas, que, nesse aspecto, se difere de Bernal Díaz de Castillo. Malinche é reinterpretada,

pelo discurso *malinchista*, através desse tripé da maternidade mexicana de maneira pejorativa, vendida, enganada, violada e mãe de bastardos. A única ótica que não é pejorativa é a visão da Virgem de Guadalupe, porém ela é assim, pois é usada justamente para contrapor a figura da intérprete.

Em suma, é possível observar as divergências dessas três figuras maternas sob o viés do discurso *malinchista*, do afastamento de uma origem mestiça e da dualidade indígena e espanhola, geradora de conflito sobre o firmamento de uma identidade: *La Virgen de Guadalupe* é retratada como a mãe espiritual, protetora, mãe santa do filho divino, virgem, intercessora e que habita no santuário; *La Chingada* tida como a mãe física, traidora, mãe do filho mestiço e bastardo, amante seduzida e intérprete que vivia das palavras de Cortés pelas montanhas; *La Llorona* é representada como a mãe fantasma, o espírito castigado de Malinche, assassina, mãe de filhos bastardos, amante louca e renegada, que chora o preço de sua traição, anuncia desgraças e vaga nos rios e encruzilhadas.

Conjecturas

Se o homem (conquistador) é quem usa a mulher (indígena, Malinche), a abandona com seu(s) filho(s) e não reconhece sua união devido a sua origem indígena, como culpar e responsabilizar (apenas) essa figura feminina? Esse pode ser um claro exemplo de uma construção patriarcal de discurso. Esse discurso apoia a visão da mulher passiva, fraca, entregue, 'aberta' e 'chingada' e retrata o homem como ativo, forte, reprodutor e poderoso. Porém diante do discurso de "culpabilidade" os papéis se invertem e a carga ativa, de praticante da ação é atribuída a mulher, apenas para enfatizar sua atuação como traidora e responsável pela morte simbólica de seus filhos e de sua nação. Assim, é possivel analisar que nesse discurso não há ao menos uma tentativa de "divisão de culpa". A figura feminina é o depósito de toda carga e tragédia advinda desse encontro entre as culturas indígenas e espanhola.

Referências s

CARRIZO, Silvina. Mestiçagem. In: Figueiredo Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

ELIADE, Mircea [1963]. *Mitos y realidad*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. As águas claras: o sustento da vida criativa. In: _____ [1992]. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. p. 340-362.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Cristina. *Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Ediciones Encuentros, 2002.

GRUZINSKI, Serge [1990]. *A guerra das imagens*: de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492-2019). Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MONSIVÁIS, Carlos. La Malinche y el malinchismo. In: GLANTZ, Margo. *Malinche, sus padres y sus hijos*. Mexico: Santillana Ediciones Generales, 2001. p. 141-149.

PALMA, Milagros. Malinche, el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza. In: LUNA, Lola G. (Coord.). *Género, clase y raza en America Latina: algunas apontaciones*. Edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Barcelona, 1991. p. 131-164.

PAZ, Octavio [1950]. Hijos de la Malinche. *In: El laberinto de la soledad*. Editora Fondo de cultura económica: México, D.F, 1980. p. 59-80.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*. Trad. Willian Lagos, Débora Vieira. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

A TRADUÇÃO EM *L'IRIDE ITALIANA*

Wellington de Jesus Neves Rodrigues (CAPES)

Orientador: Fabiano Dalla Bona

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

A imprensa de imigração *L'Iride Italiana. Giornale Settimanale del Prof. A. Galleano-Ravara*, vem publicada na Corte do Rio de Janeiro entre os anos de 1854 e 1856. Seu fundador, o poeta e professor genovês Alessandro Galleano Ravara (1820-1855), atuou também como redator e editor do jornal até o seu falecimento em maio de 1855 e, em setembro do mesmo ano, o conterrâneo e amigo Pietro Bosisio assumiu a sua redação até o encerramento de sua circulação em janeiro de 1856. Como descrito em seu próprio subtítulo, sua finalidade era tratar de questões da língua e da literatura italianas, além do teatro, notícias políticas e comerciais, variedades, novelas, dramas e poesias. Por meio da crítica teatral, contos e poesias, o jornal visava, dentre seus objetivos, tornar fácil e comum uma língua que tanto contribuía para o deleite do espírito nas suas harmonias e oferecer conselhos para a melhoria da educação da juventude brasileira. O semanal, desse modo, a partir de sua especialidade temática, torna-se um veículo para a divulgação das letras italianas, um lugar pedagógico para a difusão de uma cultura literária italiana na segunda metade do século XIX no Brasil.

Os números do periódico estão disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e é composto por 12 edições publicadas no ano de 1854, 22 edições publicadas no ano seguinte e somente uma edição em 1856 (edição de número 24, o que vale ressaltar, não há registro da publicação de número 23). Até o número 3 de 1855, cada uma era impressa em 4 páginas e a partir da edição seguinte passa a ser impresso com o dobro de páginas. Para cumprir com os propósitos do jornal elencados em seu subtítulo, eram publicadas seções das mais diversas, como *Teatro Lirico Fluminense, Metodo Pratico per imparare la lingua italiana, Poesia, Dizionario biografico italiano, Proverbi ed idiotismi, Sciarada, Necrologia italiana, Cose italiane, Politica, Notizie italiana, Bibliografia, Appendice* (Folhetim), *Album di*

Bizzarrie, *Epigrammi*, além de anúncios vários, sendo os três primeiros os que aparecem com maior frequência em quase todos os números, pois o seu material contava principalmente com textos que discorriam sobre a cultura e história italianas que selaram, como explicita Silva, "sua natureza de jornal com especialidade temática cultural da península europeia, fato ainda inédito no Brasil oitocentista" (2019, p. 94).

É possível subdividir a circulação de *L'Iride* em dois momentos, uma vez que o jornal apresenta significativas alterações na composição de sua estrutura e na construção de seu discurso: entre o primeiro, sob a direção de Ravara, e o segundo momento, sob a condução de Bosisio, há relevantes mudanças na sua materialidade e na escolha de temáticas publicadas. A partir do panorama descrito, este artigo objetiva analisar, na primeira fase de circulação de *L'Iride Italiana* (de julho de 1854 a maio de 1855), como a tradução apresenta um papel pedagógico na construção de uma imagem simbólica e representativa da cultura italiana no Brasil do século XIX e o seu caráter logocêntrico ao julgar simples e possível uma transferência linguística entre as línguas italiana e portuguesa, consideradas línguas-irmãs pelo redator.

A cultura e as letras italianas

O início do século XIX na Itália é marcado por um intenso debate e inúmeras disputas políticas, que envolveram ora interesses estrangeiros, ora o desejo de unidade nacional, territorial, política, literária e linguística. A Unificação Italiana ocorre somente em 1861 e até então a península Itálica era subdividida em Reino de Sardenha, Reino Lombardo-Vêneto, Ducado de Parma, Ducado de Modena, Grão-Ducado de Toscana, Estado Pontifício e Reino das Duas Sicílias.

No entanto, o fundador e redator do jornal *L'Iride Italiana*, desde seu número de estreia em 02 de julho de 1854, discorre sobre a sua responsabilidade de propagar a língua italiana por onde for, mas principalmente no ventre da irmã (língua portuguesa) que ela (língua italiana) tanto ama a fim de ajudá-la a reconhecer-se filha da mesma mãe. Para ele era uma anomalia ver a música italiana cantada nos teatros líricos com uma execução linguística mal pronunciada ou sequer compreendida pelo espectador e declara, portanto, que "un giornale italiano mi parve una grande mancanza in un paese dove si canta in italiano"[1] (L'IRIDE ITALIANA, 1854, p. 2). Importante perceber que há uma propaganda – feita em país estrangeiro – de uma pátria, cultura e língua italianas antes mesmo da Itália ser um país política e geograficamente unificado.

Thiesse chama a atenção para o entendimento da palavra "Nação", que não existia antes do século XVIII da forma como a concebemos atualmente: um conjunto de indivíduos que

1 "Um jornal italiano me parecera uma grande falta em um país onde se canta em italiano". [Tradução nossa].

se sentem unidos por laços 'invisíveis' e não ligados por meio de uma força maior, como um soberano, uma religião ou mesmo estrato social. A autora afirma que no processo de formação identitária era necessário determinar uma herança simbólica e material e um patrimônio comum e indivisível e que não bastaria fazer um inventário, mas inventá-lo. Mais ainda: era necessário que houvesse uma adesão coletiva, um entendimento de pertencimento à nação (2001, p. 11-13).

Hobsbawn compartilha do entendimento de que era necessário inventar tradições e que elas funcionariam como fator de fortalecimento de um grupo. Afirma o autor que "toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento de coesão grupal" (2008, p. 21). Para isso seria necessário um passado histórico conveniente cuja ideia de "passado do povo" pudesse ser tomada como referência por movimentos revolucionários. Ele evidencia que essa história não precisa ser aquela preservada na memória do povo, mas aquela que fora escolhida, selecionada, escrita, pintada, por fim, popularizada e institucionalizada (HOBSBAWN, 2008, p. 21).

Um dos meios que ajudaria na construção desse autorreconhecimento como parte de um coletivo foram as letras imprensas. Sobre esse fato, Anderson afirma que o capitalismo foi motor impulsionador da sua difusão, na medida em que os falantes das mais diversas variações de línguas conseguiam se entender por meio da letra impressa e que esse capitalismo tipográfico contribuía para a construção de uma imagem de antiguidade, era o registro reproduzido em larga escala e que se consolidava no papel (2008, p. 79-81), passando a sensação daquela herança e daquele patrimônio de que falava Thiesse. Dentre as diversidades linguísticas existentes, o autor declara que inevitavelmente aquelas mais próximas da língua impressa, com maior produção e difusão, acabariam por dominar o espaço, chegando a se tornarem línguas oficiais nacionais. Esse é o caso da língua nacional italiana, que nasceu das inúmeras experimentações feitas com o dialeto fiorentino, do século XIII ao XIX, dada a sua importância literária e cultural em território italiano e no exterior, principalmente pela difusão das obras de Dante, Petrarca e Boccaccio.

Trento também corrobora este pensamento sobre as letras impressas tornarem-se um registro que apresentava uma construção narrativa memorial, mas já tratando especificamente dos periódicos italianos no Brasil, ao dizer que:

> [...] a imprensa assumia a tarefa de salvaguardar, além do idioma, "as lembranças e os pensamentos da pátria", de ser um instrumento de defesa da coletividade, "a voz que expõe suas necessidades", mas também o meio de fazer com que chegassem à Itália as exigências dos italianos no Brasil, transformando-se no "fio que une, a cada dia, através do oceano, os corações e as mentes. Tornava-se, portanto, obrigatório que os periódicos agissem para suscitar nos italianos o respeito por si mesmos, indispensável se quisessem obter o respeito dos brasileiros. Para fazê-lo, deveriam ilustrar cada acontecimento que mantivesse em alta conta o decoro da mãe-pátria, zelando por sua sacralidade e conservando sua memória, mas também fornecer uma

imagem de alto nível dos próprios imigrados. (2013, p. 32)

Como assinalado anteriormente, a Itália se unifica em 1861, mas muitos dos nascidos naquele território se encontravam fora da península, alguns até muito antes do início dos debates políticos progressistas pró-unificação. Dessa forma, além de divulgar o sonho patriótico para legitimar uma presença diante do outro-estrangeiro, a imprensa em língua italiana em terras estrangeiras se propunha a ser um suporte para que o italiano imigrado se reconhecesse italiano (e não apenas como florentino, lombardo ou sardo, por exemplo) e para que todos eles compartilhassem de um mesmo passado, de uma mesma história. *L'Iride Italiana* se apresenta, portanto, como espaço de consolidação da cultura e da língua italianas e deseja reivindicar a necessidade de se aprender a língua para bem cumprir o dever de cantar a música italiana: "si ascoltano i tuoi gemiti perchè son belli. [...] la tua sacra e possente parola non suona sulle labbra dell'artista [...]. Un inglese sia legislatore o negoziante, il tedesco beva e fumi la pipa, il francese reciti la commedia, e l'italiano canti!"[2] (L'IRIDE ITALIANA, 1854, p. 2). A partir desta declaração, o fundador e redator do jornal faz uma advertência: o *bel canto* pertence ao italiano e a nenhuma outra língua ou cultura.

O periódico torna-se uma 'zona de contato', termo retomado de "Mary Louise Pratt (1992, pp. 6-7), que evoca o território simbólico no qual se dão as transferências culturais entre dois sujeitos separados geograficamente e de conjunturas históricas bem específicas" (CAPARELLI, 2012, p. 30). O autor afirma ainda que as trocas culturais são intensificadas pela intensa circulação dos mediadores (*passeurs*) no início do século XIX. (2012, p. 30). Michel Espagne e Michael Werner são os pioneiros no uso da noção de transferência cultural e, como observa Andries, quando os estudiosos falam "de transferências e não de influências ou de empréstimos [...] evitam, somente em parte, o perigo do eurocentrismo e de uma preeminência intelectual do velho continente. Pois, do termo transferência passamos facilmente ao de modelo [...]" (2012, p. 40). A autora chama atenção para o cuidado que se deve ter ao entender a transferência como espaço de troca e não como apropriação de um modelo pronto e unidirecional (País Colonizador para País Colonizado). Cria-se, portanto, um espaço de integração entre culturas diferentes e neste processo a tradução tem papel relevante.

A tradução em L'Iride Italiana

Se o intuito era oferecer uma educação cultural e linguística à juventude, era de se esperar que a totalidade das rubricas fossem traduzidas para a língua de recepção, o português, para que os leitores pudessem se instruir. Um levantamento nos mostra que no primeiro ano

2 "Se escutam os teus gemidos porque são belos [...] a tua sagrada e poderosa palavra não soa nos lábios do artista [...] Um inglês seja legislador ou negociante, o alemão beba e fume o cachimbo, o francês recite a comédia, e o italiano cante!". [Tradução nossa].

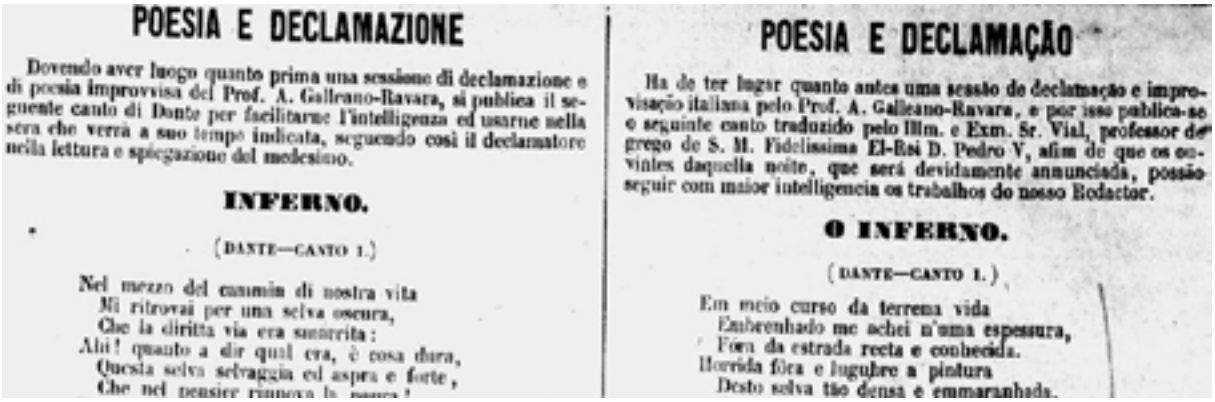
de publicação (1854) as seções intituladas *Poesia* e *Metodo pratico per imparare la lingua italiana* são regularmente traduzidas, juntamente com os contos *Meyerbeer. La stella del nord* e *Appendice* além de algumas notícias sobre o Dicionário Italiano-Português de Antonio Bordo, a morte de Alessandro Monti, a divulgação do curso de língua italiana e do álbum ítalo-português do prof. A. Galleano Ravara e as cartas trocadas entre o fundador do jornal e o Dr. António Feliciano de Castilho e o Visconde de Almeida Garrett. As seções *Teatro Lirico Fluminense* e *Dizionario Biografico Italiano*, de maior regularidade e que apresentam forte conteúdo cultural italiano não são traduzidas. No segundo ano de publicação (1855), o jornal retoma suas atividades sob o patrocínio do Imperador D. Pedro II. Além do aumento de número de páginas já citado anteriormente, percebe-se que quase todas as rubricas são traduzidas. No entanto, as seções *Teatro Lirico Fluminense*, *Margherita Pusterla – Racconto di Cesare Cantù* e os poemas de A. Galleano Ravara não vem traduzidos.

Vale ressaltar que não analisaremos a técnica ou a qualidade da tradução realizada em *L'Iride Italiana*, mas como ela adquire um papel pedagógico/docilizador, de orientação eurocêntrica, com a finalidade de "educar" os brasileiros em matéria linguística e cultural italiana. Buscamos aqui trabalhar em torno do entendimento de tradução cultural, cuja expressão "foi originalmente cunhada por antropólogos do círculo de Edward Evans-Pritchard, para descrever o que ocorre em encontros culturais quando cada lado tenta compreender as ações do outro [...]" (BURKE, 2009, p. 14) e, como apresenta Ferreira, trata do ato de transmitir, trata de uma memória transferida e recriada, uma relação entre culturas que não apaga diferenças, mas as afirma (2012, p. 74-80). Para entender melhor esse aspecto da tradução, recorremos a John Milton e seus estudos sobre o assunto na França do século XVII. É o caso das *belles infidèles*, quando os tradutores se preocupavam com a forma, a harmonia do som e a clareza de expressão e tornavam, dessa forma, justificáveis quaisquer alterações, fossem elas acréscimos ou omissões:

> A tradução tinha de proporcionar ao leitor a impressão semelhante à que o original teria suscitado, e a pior maneira de fazê-lo seria através de tradução literal, o que pareceria dissonante e obscuro. Seria melhor fazer mudanças a fim de que a tradução não ferisse os ouvidos e que tudo pudesse ser entendido claramente. Somente fazendo essas mudanças, o tradutor poderia criar essa "impressão" semelhante. (MILTON, 1998, p. 57)

Este cenário mostra que há uma forte crítica à tradução literal do texto, pois dessa forma todo o impacto que o autor pretendeu causar na sua produção original se perderia nesse tipo de versão, na qual se colocaria em evidência o significado da palavra pura e simplesmente. Entende-se, portanto, que a finalidade desse tipo de tradução é assemelhar-se ao original principalmente no que diz respeito à forma, ao impacto que o texto causaria se fosse produzido na língua estrangeira para a qual se está vertendo.

No periódico *L'Iride Italiana*, encontramos, na primeira fase de circulação (1854-1855), dois momentos no que diz respeito à tradução. Na primeira edição de 1854, apenas duas rubricas possuem tradução: *Poesia e Declamazione* e *Bibliografia*. A primeira trata de um anúncio de uma sessão de declamação do Canto I do Inferno da Divina Comédia de Dante Alighieri e a segunda divulga o lançamento de um dicionário italiano-português de Antonio Bordo.



POESIA E DECLAMAZIONE

Dovendo aver luogo quanto prima una sessione di declamazione e di poesia improvvisa del Prof. A. Galleano-Ravara, si publica il seguente canto di Dante per facilitarne l'intelligenza ed usarne nella sera che verrà a suo tempo indicata, seguendo così il declamatore nella lettura e spiegazione del medesimo.

INFERNO.

(DANTE—CANTO I.)

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Che la diritta via era smarrita:
Ahi! quanto a dir qual era, è cosa dura,
Questa selva selvaggia ed aspra e forte,
Che nel pensier rinnova la paura!

POESIA E DECLAMAÇÃO

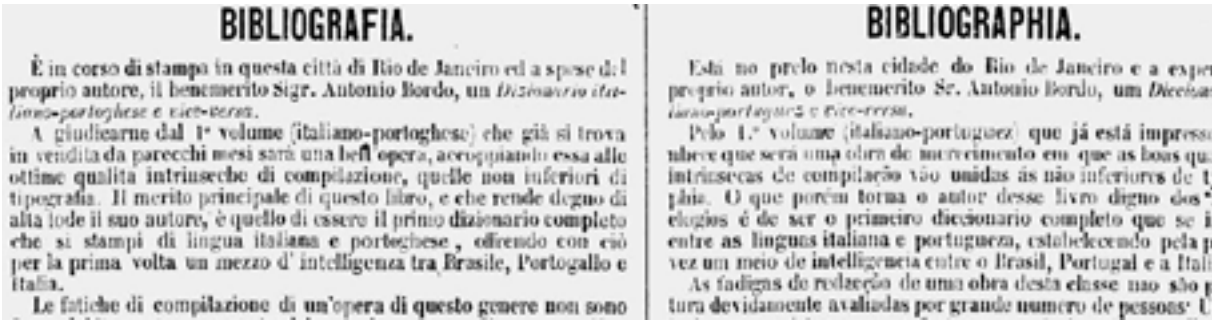
Ha de ter lugar quanto antes uma sessão de declamação e improvisação italiana pelo Prof. A. Galleano-Ravara, e por isso publica-se o seguinte canto traduzido pelo Illm. e Exm. Sr. Vial, professor de grego de S. M. Fidelissima El-Rei D. Pedro V, afim de que os ouvintes daquella noite, que será devidamente annunciada, possão seguir com maior intelligencia os trabalhos do nosso Redactor.

O INFERNO.

(DANTE—CANTO I.)

Em meio curso da terrena vida
Embrenhado me achei n'uma espessura,
Fóra da estrada recta e conhecida.
Horrida fóra e lugubre a pintura
Desta selva tão densa e emmaranhada,

Figura 1: Seção "Poesia e Declamazione", publicada em 02 de julho de 1854, p. 3.
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional – www.memoria.bn.br



BIBLIOGRAFIA.

È in corso di stampa in questa città di Rio de Janeiro ed a spese del proprio autore, il benemerito Sigr. Antonio Bordo, un *Dizionario italiano-portoghese e viceversa*.

A giudicarne dal 1° volume (italiano-portoghese) che già si trova in vendita da parecchi mesi sarà una bell'opera, accoppiando essa alle ottime qualità intrinseche di compilazione, quelle non inferiori di tipografia. Il merito principale di questo libro, e che rende degno di alta lode il suo autore, è quello di essere il primo dizionario completo che si stampi di lingua italiana e portoghese, offrendo con ciò per la prima volta un mezzo d' intelligenza tra Brasile, Portogallo e Italia.

Le fatiche di compilazione di un'opera di questo genere non sono

BIBLIOGRAPHIA.

Está no prelo nesta cidade do Rio de Janeiro e a expe
proprio autor, o benemerito Sr. Antonio Bordo, um *Dicciona*
italiano-portuguez e vice-versa.

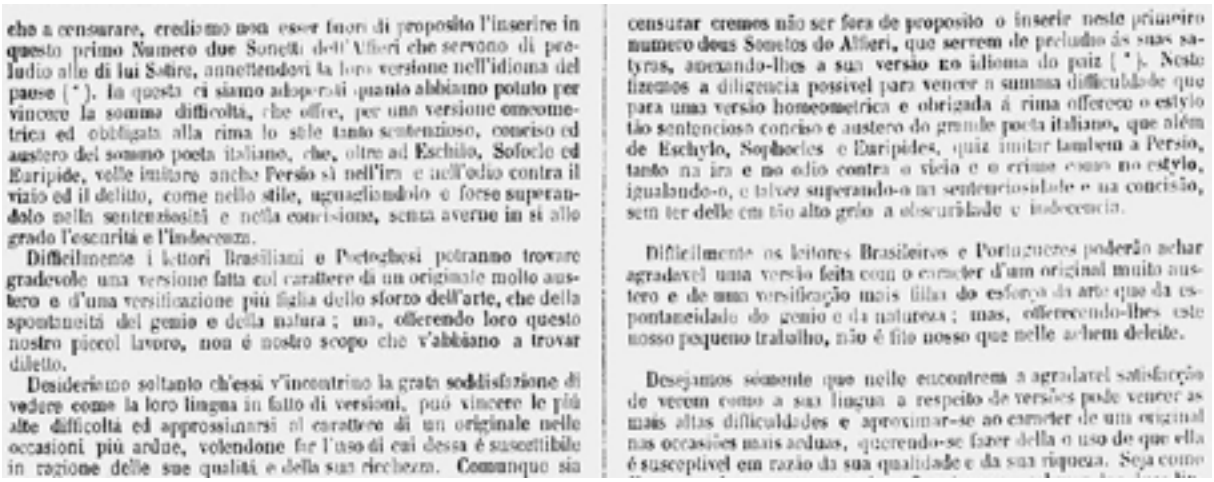
Pelo 1.° volume (italiano-portuguez) que já está impress
nhece que será uma obra de merecimento em que as boas qu
intrinsecas de compilação vão unidas ás não inferiores de t
phia. O que porém torna o autor desse livro digno dos
elogios é de ser o primeiro diccionario completo que se i
entre as linguas italiana e portugueza, estabelecendo pela p
vez um meio de intelligencia entre o Brasil, Portugal e a Ital
As fadigas de redacção de uma obra desta classe não são p
tura devidamente avaliadas por grande numero de pessoas. U

Figura 2: Seção "Bibliografia", publicada em 02 de julho de 1854, p. 4.
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional – www.memoria.bn.br

Ao analisarmos toda a atenção que é dada ao ensino e à aprendizagem da língua literária italiana ao longo dos números publicados, é possível perceber que a tradução surge como um suporte para que se entenda o que será dito, lido e explicado em italiano. Nesse sentido, supera a compreensão do conteúdo na língua de chegada (português), mas pretende-se que o leitor compreenda o conteúdo em italiano e aprenda a pronunciar bem cada palavra italiana, como diz o próprio redator no editorial "se si ha di cantar bene la musica italiana si ha da pronunciar bene l'italiano, e se si ha da gustare il bello delle situazioni, e conoscere la filosofia di chi scrisse e di chi eseguisce, si ha da capire il libretto"[3] (L'IRIDE ITALIANA, 1854, p. 2). Da mesma forma, a divulgação do lançamento de um dicionário italiano-português (figura 2), segundo o redator, torna "comum", isto é, conhecida e acessível, as duas línguas e que revela as suas relações. Mais uma vez, o intuito é oferecer um suporte que seja útil para o aprendizado da língua italiana.

3 "Se se há de cantar bem a música italiana, se há de pronunciar bem o italiano, e se se há de degustar o belo das situações, e conhecer a filosofia de quem escrevera e de quem executara, se há de entender o libreto". [Tradução nossa].

Ao retomar as atividades em 1855, depois de ter suspendida a circulação do jornal por aproximadamente 4 meses, a primeira publicação de reestreia conta claramente com a assinatura de outros companheiros na preparação do periódico. Em seu editorial, reforça mais uma vez que *L'Iride Italiana* é utilíssimo para a comunhão das duas línguas, a portuguesa e a italiana (L'IRIDE ITALIANA, 1855, p. 1). Além disso, encontramos uma nova seção dedicada aos sonetos do poeta Vittorio Alfieri e que possui um texto introdutório do Dr. Luigi Vicenzo De-Simoni, que complementa o discurso do redator e aponta que deseja "fazer uso de uma sensata e justa crítica, mais dirigida a esclarecer e instruir que a censurar" (L'IRIDE ITALIANA, 1855, p. 3-4). O médico e literato De-Simoni faz a apresentação dos sonetos de Alfieri e comenta sobre a tradução das poesias do italiano para o português (Figura 3).



che a censurare, crediamo non esser fuori di proposito l'inserire in questo primo Numero due Sonetti dell'Alfieri che servono di preludio alle di lui Satire, annettendovi la loro versione nell'idioma del paese [*]. In questi ci siamo adoperati quanto abbiamo potuto per vincere la somma difficoltà, che offre, per una versione omeometrica ed obbligata alla rima lo stile tanto sentenzioso, conciso ed austero del sommo poeta italiano, che, oltre ad Eschilo, Sofocle ed Euripide, volle imitare anche Persio sì nell'ira e nell'odio contra il vizio ed il delitto, come nello stile, uguagliandolo e forse superandolo nella sentenziosità e nella concisione, senza averne in sì alto grado l'oscurità e l'indecenza.

Difficilmente i lettori Brasiliani e Portoghesi potranno trovare gradevole una versione fatta col carattere di un originale molto austero e d'una versificazione più figlia dello sforzo dell'arte, che della spontaneità del genio e della natura; ma, offerendo loro questo nostro piccol lavoro, non è nostro scopo che v'abbiano a trovar diletto.

Desideriamo soltanto ch'essi v'incontrino la grata soddisfazione di vedere come la loro lingua in fatto di versioni, può vincere le più alte difficoltà ed approssimarsi al carattere di un originale nelle occasioni più ardue, volendone far l'uso di cui dessa è suscettibile in ragione delle sue qualità e della sua ricchezza. Comunque sia

censurar cremos não ser fora de proposito o inserir neste primeiro numero dous Sonetos do Alfieri, que servem de preludio ás suas satyras, annexando-lhes a sua versão no idioma do paiz [*]. Nestes fizemos a diligencia possivel para vencer a summa difficuldade que para uma versão homeometrica e obrigada á rima offerece o estylo tão sentencioso conciso e austero do grande poeta italiano, que além de Eschylo, Sophocles e Euripides, quiz imitar tambem a Persio, tanto na ira e no odio contra o vicio e o crime como no estylo, igualando-o, e talvez superando-o na sentenciosidade e na concisão, sem ter delle em tão alto gráo a obscuridade e indecencia.

Difficilmente os leitores Brasileiros e Portuguezes poderão achar agradavel uma versão feita com o caracter d'um original muito austero e de uma versificação mais filha do esforço da arte que da espontaneidade do genio e da natureza; mas, offerecendo-lhes este nosso pequeno trabalho, não é fito nosso que nelle achem deleite.

Desejamos sómente que nelle encontrem a agradavel satisfação de vercm como a sua lingua a respeito de versões pode vencer as mais altas dificuldades e aproximar-se ao caracter de um original nas occasiões mais arduas, querendo-se fazer della o uso de que ella é susceptivel em razão da sua qualidade e da sua riqueza. Seja como

Figura 3: Seção "Due sonetti dell'Alfieri", publicada em 14 de janeiro de 1855, p. 4.
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional – www.memoria.bn.br

A declaração de De-Simoni chama a atenção para o que foi abordado anteriormente sobre as *belles infidèles*, pois haviam tentado passar em português o mesmo efeito que teriam se os leitores conseguissem ler em italiano. É um tipo de entendimento levemente diferente dos exemplos retirados das publicações do ano anterior: o foco não está somente em servir de auxílio para a leitura do texto em italiano, mas para o seu efeito na língua de recepção – ainda que a percepção da leitura no original seja aclamada e recomendada. Ao mesmo tempo, há um reconhecimento da dita língua-irmã que consegue assemelhar-se ao original.

Considerações finais

As reflexões iniciais sobre o papel da tradução em *L'Iride Italiana* revelam que ela inicialmente desempenhou o papel de suporte à compreensão do texto no seu original, mas sempre com o foco final na aprendizagem da língua italiana. O papel pedagógico está justamente na pretensão, de orientação eurocêntrica, de instruir a juventude brasileira. No ano seguinte, em 1855, percebemos que há diferença na abordagem e uso da tradução como recurso linguístico,

uma vez que o objetivo é justamente provocar na língua de chegada o mesmo efeito que o texto provocaria na língua de partida, além de mostrar que a língua portuguesa no Brasil, ainda em processo formativo do ponto de vista cultural e identitário demonstra conseguir assemelhar-se ao texto – forma e conteúdo – no seu original.

Referências

Todos os números de *L'Iride Italiana. Giornale settimanale del Prof. A. Galleano Ravara* foram consultados no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional – Disponível em: <http://www.memoria.bn.br>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas:* reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRIES, Lise. A imprensa como modelo de construção nacional: algumas hipóteses metodológicas. *In:* GUIMARÃES, Valéria (org.). *Transferências culturais*: o exemplo da imprensa na França e no Brasil. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Edusp, 2012. p. 39-53.

BURKE, Peter. Culturas da tradução nos primórdios da Europa Moderna. *In:* BURKE, Peter; HSIA, R. Po-Chia (org.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna.* Tradução: Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Editoria UNESP, 2009. p. 13-46.

CAPARELLI, André. Identidade e alteridade nacionais: transferências culturais na imprensa brasileira do século XIX. *In:* GUIMARÃES, Valéria (org.). *Transferências culturais*: o exemplo da imprensa na França e no Brasil. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Edusp, 2012. p. 25-38.

FERREIRA, Jerusa Pires. O texto impresso – guardião da oralidade. *In:* GUIMARÃES, Valéria (org.). *Transferências culturais*: o exemplo da imprensa na França e no Brasil. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Edusp, 2012. p. 73-85.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das Tradições. *In:* HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (org.) *A invenção das tradições*. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. 6. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008. p. 9-23.

L'IRIDE ITALIANA. Giornale settimanale del Prof. A. Galleano Ravara. São Paulo. 1854-1856. Disponível no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em: http://www.memoria.bn.br. Acesso em: 29 abr. 2019.

MILTON, John. Les belles infidèles e a tradição alemã. *In:* MILTON, John.. *Tradução*: teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 55-78.

SILVA, Gisele Batista da. Narrativas da cultura italiana no Brasil oitocentista: identidade e subjetividade enunciativa na imprensa de imigração. *Lumina*. Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 91-104, 30 abr. 2019. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/26080/18829. Acesso em: 20 jun. 2019.

THIESSE, Anne-Marie. L'Europe des nations. *In:* THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales*: Europe XVIII^{e} – XIX^{e} siècle. 2. ed. Paris: Éditions du Seuil, 2001. p. 11-18.

TRENTO, Angelo. *Imprensa italiana no Brasil:* século XIX e XX. Tradução: Roberto Zaidan. São Carlos: EdUFSCar, 2013.

PRÊMIO GONCOURT E VALOR DO ROMANCE NO CAMPO LITERÁRIO

Zadig Mariano Figueira Gama (CAPES)

Orientadora: Celina Maria Moreira de Mello

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O presente trabalho é fruto do projeto de Tese intitulado "Lugares e funções das obras dos irmãos Goncourt no campo literário brasileiro (1850-1950)", que tem por tema a presença, nos campos literários francês e brasileiro, das obras escritas pelos irmãos Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870) de Goncourt – escritores franceses e criadores da Academia Goncourt, que atribui o Prêmio Goncourt – e os seus valores estéticos. A pesquisa se desenvolve por meio de pesquisa de fontes, abarcando periódicos, correspondências, contratos e obras inéditas em volume ou não reeditadas. Seu macro-objeto de estudo é, portanto, de ordem enunciativa, constituindo-se pela inscrição sociodiscursiva das obras literárias escritas pelos irmãos Goncourt no campo literário brasileiro, entre 1850 e 1950, em perspectiva transnacional.

O levantamento de dados em fontes primárias, abordagem que tem suscitado crescente interesse na pesquisa em Letras no Brasil, visa trazer novas informações sobre o funcionamento do campo literário e redimensionar obras e autores. Sua atualidade e relevância residem, assim, em sua inserção no debate teórico e metodológico desenvolvido em uma pesquisa que redesenha em um eixo global a área de literaturas comparadas, revendo paradigmas vigentes ao abarcar uma obra literária que ainda não foi tratada sob essa perspectiva. Nesse sentido, a pesquisa que desenvolvo, ao mesmo tempo que se debruça sobre um tema inexplorado no contexto brasileiro, integra-se às pesquisas de mesmo feitio, realizadas na Europa e na Ásia.

A abordagem metodológica da pesquisa tem um caráter exploratório e comparatista, com orientação analítico-descritiva, organizando-se em torno de três grandes eixos de discussão. O primeiro concerne aos modos de circulação das obras dos irmãos Goncourt e visa inventariar, no âmbito das trocas econômicas e simbólicas entre França e Brasil, os títulos à disposição do público leitor brasileiro, seja em livro ou em publicações periódicas, em língua francesa ou traduzidos em português. O segundo eixo diz respeito à recepção das obras dos irmãos

Goncourt pela crítica na França e no Brasil, tendo como cerne os critérios de avaliação, a fim de restabelecer os diferentes posicionamentos enunciativos da crítica em ambos os países, no contexto das lutas simbólicas do espaço literário internacional. O terceiro eixo se debruça sobre a atribuição a escritores brasileiros de valores estéticos reconhecidos pela crítica francesa e brasileira como característicos do estilo dos irmãos Goncourt.

A metodologia empregada na pesquisa segue um viés sociológico (BOURDIEU, 1996) e histórico (ESPAGNE; WERNER, 1987) sobre a circulação de obras literárias e mediadores culturais. Trata-se de compreender o campo literário como um microcosmo relativamente autônomo, que possui regras de funcionamento e de transformação próprias, inserido em um macrocosmo multidimensional, o campo social, ao qual está subordinado. No campo literário são travadas lutas simbólicas que tendem a conservar ou transformar esse universo, uma vez que seus agentes se encontram em posição de concorrência por legitimidade, estabelecendo, assim, uma relação de interdependência entre agentes e instituições responsáveis pela produção (escritores), circulação (editores, livreiros, redações de periódicos, adaptadores, diretores de teatro etc.), e recepção (críticos, público leitor em geral, espectadores, etc.). Os campos literários, portanto, para se constituírem como tais, encontram homologias estruturais para além da oposição entre arte pura e arte burguesa, que autorizam e favorecem uma autonomia relativa desses campos (BOURDIEU, 1996).

As hipóteses de pesquisa são as de que as obras literárias escritas pelos irmãos Goncourt exerceram, ao longo do recorte temporal proposto, uma *função integrante* dos campos literários francês e brasileiro por meio de trocas econômicas e simbólicas; uma *função referencial*, tendo sido compreendidas pela crítica francesa e brasileira como representantes de parâmetros de qualidade literária; e uma *função formadora* do campo literário brasileiro por meio da incorporação por escritores brasileiros de padrões retóricos e estilísticos, reconhecidos pela crítica como próprios dos irmãos Goncourt assim como pelas representações da Academia Goncourt como instância de legitimação no campo literário, o que garantiria uma sobrevida literária àqueles que a idealizaram. É por esse último aspecto que este trabalho se interessa. Em um primeiro momento, reconstituo a criação da Academia Goncourt pela ótica da imprensa brasileira. Em seguida, trago para a discussão os ativos simbólicos que atuaram na legitimação da Academia e, consequentemente, do romance enquanto gênero literário de prestígio.

Ao longo do século XX, estabeleceu-se progressivamente uma relação metonímica entre o nome Goncourt e a qualidade literária da obra à qual ele está associado. O prêmio que coloca este nome na ordem do dia da imprensa, criado para desafiar o conservadorismo da Academia Francesa, reúne e atualiza valores em jogo no campo literário como a autonomia artística e as sanções externas de mercado. O valor simbólico deste que hoje é frequentemente referido fora do meio acadêmico, sobretudo na imprensa, como “o mais prestigioso dos prêmios literários franceses” faz da Academia que o atribui não somente uma instituição de consagração literária,

mas o ponto de partida para se compreender mais um aspecto da sobrevida literária dos irmãos Goncourt no campo literário brasileiro (PONTIS, 2018).

A história da Academia Goncourt tem origem em 1874, quando Edmond de Goncourt, de luto por seu irmão Jules, falecido em 1870, redige a primeira versão de seu testamento, reescrito diversas vezes antes de sua morte, em 1896. Esse foi um dos primeiros passos do projeto de Edmond de eternizar o nome Goncourt no campo literário, amadurecido ao longo das últimas décadas de sua vida e registrado no *Journal*:

> Quinta-feira, 3 de dezembro [de 1885] – Ideia de todos os momentos, na minha cabeça, de no futuro preservar o nome Goncourt em todas as sobrevidas, sobrevida pelas obras, sobrevida pelas fundações, sobrevida pela aplicação da minha cifra ou marca sobre todas as coisas de arte possuídas pelo meu irmão e por mim (GONCOURT, 1989, t. 2, p. 1201).

Em meados da década de 1880, Edmond de Goncourt avança no projeto de conservação de seu nome sob os holofotes da imprensa e da crítica, transformando três cômodos do segundo andar da casa na qual residia, no bairro de Auteuil, em um espaço para realizar reuniões que tinham por objetivo ser um ambiente de conversa entre "escritores, homens de letras, até mesmo distintos amadores, unidos por um amor comum pela literatura" (BONNIN-PONNIER, 2012, p. 128). Essas reuniões, que desde sua inauguração no dia 1º de fevereiro de 1885 haviam sido alvo de interesse da imprensa, ficaram conhecidas como *Grenier d'Auteuil* ou *Grenier d'Edmond de Goncourt*. A transformação dos encontros dominicais na casa de Edmond em Academia foi consequência do valor de instituição que essa associação de homens de letras ganhou nas duas últimas décadas do século XIX e do desejo que Edmond tinha de criar uma sociedade literária em torno do gênero romance (BONNIN-PONNIER, 2012, p. 114; GLINOER; LAISNEY, 2013, p. 180-185). Foi em seu *grenier*, que participava ativamente dos debates estéticos e das lutas simbólicas no campo literário francês, que Edmond de Goncourt buscou os nomes daqueles que constituiriam o corpo de membros de seu projeto de academia e futuro júri do prêmio que ela atribuiria.

Já na primeira versão de seu primeiro testamento, que data de 14 de julho de 1874, é possível encontrar os nomes dos futuros acadêmicos: Gustave Flaubert, Paul de Saint-Victor, Louis Veuillot, Théodore de Banville, Barbey d'Aurevilly, Eugène Fromentin, Charles-Philippe de Chennevières, Émile Zola, Alphonse Daudet e Léon Cladel. O projeto de academia logo precisou sofrer alterações em virtude da morte de alguns dos escolhidos. Antes disso, a imprensa brasileira escreveu o primeiro capítulo de uma longa narrativa serializada, que se tornou mais frequente e romanesca ao longo dos anos, sobre a academia cujo estandarte seria a prosa. Trata-se do efeito da repercussão dos esclarecimentos dados por Edmond de Goncourt ao jornal *Le Figaro* do dia 24 de junho de 1882 sobre os projetos que constavam em seu testamento. Inicialmente sintetizadas na edição do dia 25 de julho daquele ano do *Jornal do Commercio*, no Brasil, as notícias sobre a futura Academia Goncourt circularam em jornais sobretudo da então capital do Império:

> O notável escritor naturalista Edmond de Goncourt comunicou a um redator do Figaro os estatutos de uma nova academia que assentou em criar quando ainda vivia o seu irmão Jules de Goncourt. Os estatutos desse grêmio literário foram redigidos há uns 20 anos. A nova academia terá 10 sócios, em vez de 40, como a academia francesa, e a eleição de cada um deles terá lugar do mesmo modo que a dos Imortais do Instituto. Os 10 primeiros sócios serão designados no testamento do sr. E. de Goncourt. Cada sócio terá um ordenado de 6.000 francos por ano. Todos os anos os sócios da academia terão de conferir um prêmio de 5.000 francos ao autor da melhor obra literária publicada durante o ano, contanto que seja em prosa. O fundador deixará, pois, 65.000 anuais para socorrer a todas essas despesas. Espera que a venda da sua preciosa coleção artística, unida à fortuna que já possui, seja suficiente para tanto. Entre os 10 primeiros sócios, notam-se os nomes de Alphonse Daudet, Zola e Louis Veuillot. A Academia dará a cada um de seus ganhadores uma pensão vitalícia de 6.000 francos (Jornal do Commercio, 25 jul. 1882, p. 2).

Em 16 de novembro de 1884, Edmond escreve a primeira e a segunda versões de seu segundo testamento, rasurando-as e acrescentando novas informações diversas vezes, que vêm ao conhecimento público integralmente apenas após a sua morte. Enquanto isso não acontecia, o projeto de academia participado pelo escritor ao *Figaro* em 1882 foi o que bastou para que a futura Academia Goncourt protagonizasse a narrativa construída pela imprensa brasileira e à Academia Francesa fosse atribuído o papel de antagonista. Essa rixa foi alimentada por especulações da imprensa francesa e por entrevistas concedidas por Edmond de Goncourt. Quando, no dia 16 de julho de 1896, o escritor morre, a imprensa brasileira logo veiculou essa informação, reiterando o projeto de academia repetidas vezes. A primeira notícia encontrada em periódicos brasileiros sobre a morte de Edmond e que trazia a Academia Goncourt para a discussão dá um tom de suspense à narrativa criada em torno do testamento de Edmond, pois, até aquele momento, a imprensa brasileira informava seu leitor sobre cada nova atualização no documento: "Vê-lo-emos [o projeto de academia ser executado] quando chegarem os jornais, pois dessas coisas raramente somos informados pelo telégrafo" (*O Paiz*, 18 jul. 1896, p. 1).

Na França, no dia seguinte ao da morte de Edmond, o notário Duplan leva ao Tribunal Civil a terceira versão do segundo testamento que lhe fora entregue em maio de 1892. Cinco dias após a morte de Edmond, as duas primeiras versões do segundo testamento são encontradas em sua casa e levadas às autoridades. As principais informações presentes nas diferentes versões não tardaram a aparecer nos jornais brasileiros, que fizeram um apanhado das notícias publicadas sobre o assunto na França e as traduziram. Ainda que esses textos trouxessem detalhes sobre as condições da morte de Edmond de Goncourt, a tônica recaiu sobre a criação da Academia, como é o caso da notícia do *Jornal do Commercio* do dia 5 de agosto de 1896, reproduzida diversas vezes em jornais da região Sudeste do país:

> As folhas francesas da última data trazem minuciosos pormenores dos últimos dias e do falecimento de Edmond de Goncourt.
>
> O ilustre literato faleceu às 9 horas da manhã de 16 do passado, quase subitamente de uma congestão pulmonar consecutiva à antiga moléstia do fígado, em Champrosey, na residência do sr. A. Daudet.
>
> O testamento foi aberto pelo presidente do tribunal civil de Paris. Os testamenteiros legatários são os Srs. A. Daudet e Léon Hennique.
>
> Edmond de Goncourt encarrega a esses amigos de realizar o seu projeto de criação de uma academia em que entrariam dez literatos, sete dos quais ele designa: Alphonse Daudet, Léon Hennique, os dois irmãos Rosny, Octave Mirbeau, Gustave Geffroy e Paul Margueritte.
>
> Além dessa criação, os testamenteiros deviam encarregar aos Srs. Le Roger-Mart e Alidor Delzant, de organizarem um catálogo dos livros e das obras de arte do grenier d'Auteuil. Sob a direção dos mesmos se fará o leilão das coleções Goncourt [...] (Jornal do Commercio, 5 ago. 1896, p. 2).

Ainda que as notícias sobre a abertura do testamento de Edmond tenham saído na parte superior das páginas dos jornais, sobretudo nas colunas de correspondentes internacionais, elas traziam o mesmo efeito de narrativa serializada, comumente encontrada no rodapé dos jornais. Tratava-se de um procedimento discursivo aplicado ao romance folhetim, por vezes contando com equivalentes ao pedido de que o leitor aguardasse as cenas dos próximos capítulos: "A questão fica aberta e até o próximo correio se terá discutido esta rubrica palpitante de atualidade para a gente da imprensa [...]" (*Gazeta de Notícias*, 12 ago. 1896, p. 2). Não demorou para o público leitor ter novidades sobre os capítulos finais dessa trama, pois na edição do dia 18 de novembro de 1896, o jornalista português Jaime de Séguier, correspondente do *Jornal do Commercio*, adiantava a sequência dos fatos:

> Desejaria falar-lhes ainda de uma prima absolutamente imprevista de Edmond de Goncourt, que acaba de irromper em Marselha, e se propõe a atacar o testamento em que o grande escritor consagrava a sua fortuna à fundação de uma Academia. Por uma vez que meia dúzia de literatos abiscoitam um legado, muito empecilho lhes vem avinagrar o seu prazer.
>
> Tinha graça, realmente, se, mercê das artes e tramoias da chicana, esta criatura, de cuja existência Goncourt nem sequer suspeitava provavelmente, pois que nem a menciona no seu jornal, conseguia aniquilar o projeto que fora o pensamento dominante do toda a existência, não só do testador como de seu irmão falecido vinte e seis anos antes dele. As riqueza de arte, acumuladas pacientemente pelos ilustres colecionadores, os sacrifícios que se impuseram toda a vida para assegurar a fundação de um instituto que, no seu entender, seria o prolongamento de sua obra de homens de letras e de artistas - servirão, afinal de contas, a enriquecer uma velha prima, esquecida em um canto da província, como uma maçã engelhada atrás de um baú, que daqui em diante, gozaria basicamente, em companhia de seu gato e de seu papagaio, essa herança caída do céu.
>
> Hão de confessar que seria de uma ironia superior e transcendente (Jornal do Commercio, 18 nov. 1896, p. 1).

Tratava-se de um dos herdeiros naturais de Edmond, a viúva Adam, nascida Rose Guérin, prima dos irmãos Goncourt por parte de mãe, a quem logo se juntaram outros parentes distantes, a fim de contestar o(s) testamento(s). As audiências do processo de pedido de anulação do testamento de Edmond aconteceram nos dias 7, 8, 9 e 22 de julho de 1897 e foram acompanhadas de perto pela imprensa brasileira. Julgado no dia 5 de agosto daquele ano, o processo aberto pelos herdeiros naturais lhes foi desfavorável, tendo sido negociada a soma de 400.000 francos em seu favor. Os parentes de Edmond, entretanto, não se contentaram com o montante e recorreram, estendendo o processo até a virada do século. No dia 1º de março de 1900, o Tribunal Civil dá um veredito em favor da criação da Academia Goncourt, que teve por ato simbólico de abertura um jantar na casa de Léon Hennique no dia 7 de abril daquele ano. Os oito membros ainda vivos que conseguiram se manter a salvo das rasuras que Edmond efetuava sistematicamente em seu testamento – Léon Daudet, J.-K. Huysmans, Octave Mirbeau, J.-H. Rosny aîne, J.-H Rosny jeune, Léon Hennique, Paul Margueritte e Gustave Geffroy – reuniram-se e, em um primeiro encontro, elegeram Elémir Bourges e Lucien Descaves para completar o quadro de 10 membros da Academia Goncourt, constituída oficialmente no dia 14 de janeiro de 1903 e reconhecida como instituição de interesse público pelo decreto do mesmo dia.

As notícias sobre a disputa judicial por parte da família de Edmond de Goncourt por seu espólio e sobre a fundação da Academia encerram um período da trajetória do escritor enquanto agente do campo literário. A imprensa brasileira, narradora do mito folhetinesco que se tornou a criação da Academia Goncourt, não deixou de reiterar a rivalidade desta instituição, antes mesmo de sua criação, com a Academia Francesa. Tratava-se, na verdade, da atualização da querela entre antigos e modernos no campo literário francês, que tinha por reivindicação naquele momento a entronização de um gênero: o romance. A Academia Goncourt visava, portanto, desde sua concepção, contrapor-se ao paradigma de legitimação literária que a Academia Francesa mantinha, privilegiando a poesia em detrimento da prosa, praticada e defendida pelos irmãos Goncourt como um imperativo da literatura moderna.

A posição que a instituição fundada por Edmond de Goncourt encontrou no campo literário à época de sua fundação foi consequência de um arranjo de fatores que em pouco tempo a elevaram à um lugar de prestígio, que se mantém até os dias atuais. Desde que o testamento começou a ser comentado nas páginas de jornais e revistas, o projeto de academia tornou-se não somente um evento cada vez mais midiatizado, como também iniciou um processo de transferência de capitais de Edmond de Goncourt para o que veio a se tornar a Academia Goncourt. Apesar dos inúmeros desafetos que Edmond teve ao longo de sua trajetória, as alianças que manteve com outros escritores, editores e críticos lhe permitiram adquirir um capital social que, de certo modo, foi transferido à Academia que leva seu nome. O capital cultural do escritor, por sua vez,

permitiu-lhe reunir obras de arte de valor simbólico e financeiro consideráveis, convertidas em capital econômico graças aos leilões realizados após sua morte, garantindo a independência financeira da Academia assim como uma maior autonomia relativa da instituição. O prestígio e reputação de Edmond no campo literário tiveram igualmente um papel importante na criação da Academia Goncourt, aos quais pode-se acrescentar o fato de que nesta instituição, ao contrário dos imortais da Academia Francesa, seus membros são forçosamente homens de letras, o que teria um peso maior dentro da lógica relacional de reconhecimento dos pares.

A midiatização da Academia Goncourt, desde a época em que ainda era um projeto, somada ao nome de escritores ilustres e à sua independência financeira são frutos de um testamento que é tido hoje não somente como um documento fundador, mas também como um *vade-mecum* dos acadêmicos. A linha de condução precisa desse documento talvez tenha sido um dos fatores que elevaram a prosa ao nível da poesia no início do século XX – ainda que, como aponta Katherine Ashley (2004, p. 13), a via tomada para isso tenha sido tão midiatizada que o Prêmio Goncourt arrisca desvalorizar o que ele tenta elevar. A premiação ininterrupta da melhor obra em prosa do ano, desde 1903, pela Academia Goncourt acarretou, de certo modo, um prolongamento da sobrevida literária de Edmond e de Jules no campo literário mundial.

No caso do campo literário brasileiro, nas primeiras décadas do século XX, as críticas aos títulos laureados frequentemente recuperaram a história da Academia, incorporando momentos-chave da trajetória de Edmond e de Jules de Goncourt e ressaltando a autoridade dos escritores enquanto referências de qualidade de escrita. Em seguida, a profusão de críticas aos títulos laureados, ao longo do século XX, marcam uma vulgarização do nome Goncourt até ser estabelecida uma relação metonímica entre ele e o Prêmio. A frase do jornalista Gaston Picard em artigo do *Correio da Manhã* do dia 1º de março 1936, provavelmente traduzida de algum jornal francês, concentra a imagem projetada dos irmãos Goncourt no campo literário brasileiro na primeira metade do século XX: “Só faltou a Edmond e Jules de Goncourt que recebessem o prêmio Goncourt para ficarem célebres de todo” (*Correio da Manhã,* 1º mar. 1936, p. 2). Trata-se, portanto, de uma sobrevida perene e paradoxal de Edmond e de Jules de Goncourt, não mais como agentes, mas como nomes próprios aos quais são atribuídos valores continuamente atualizados.

A imprensa brasileira esteve a par das discussões sobre o campo literário francês, pronunciando-se sobre esse assunto e afiançando sua reprovação ou estima por certos autores e obras. No caso específico dos irmãos Edmond e Jules de Goncourt, cuja trajetória no campo literário enquanto agentes atuantes se encerra em 1896, a imprensa brasileira continuou a evocá-los, de diferentes maneiras, mesmo após suas mortes, até meados do século XX. Uma delas se deu por meio da Academia Goncourt, assim como o Prêmio por ela atribuído. Mantendo-se

paradoxalmente ligados à tradição e à vanguarda, a instituição e a distinção por ela conferida atuaram (e ainda atuam) ativamente no estabelecimento de princípios de legitimidade de agentes e de obras assim como na autonomia relativa do campo literário. Por um lado, a Academia Goncourt se mantém até os dias atuais segundo os moldes de uma instituição burguesa de consagração do século XIX. Por outro lado, ela saiu em defesa do romance, gênero que estava em plena ascensão (WATT, 2010), mas que permanecia preterido pela Academia Francesa, cujo reconhecimento se deu apenas em 1914, com a criação do Grande Prêmio do Romance. O novo status do romance no início do século XX e o reconhecimento institucionalizado desse gênero pela Academia Goncourt teve, finalmente, consequências que ora incidem sobre a hierarquia dos gêneros em circulação no campo literário francês, ora recaem sobre a hegemonia da Academia Francesa na qualidade de instituição legitimadora nesse campo.

Referências

ASHLEY, Katherine. *Avant-propos.* In: ___ (org.). Prix Goncourt, 1903-2003: essais Critiques. Berne: Peter Lang, 2004, p. 11-19.

BONNIN-PONNIER, Joëlle. *Le Grenier d'Edmond de Goncourt: une forme particulière de sociabilité?. Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n. 19, p. 113-128, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CORREIO DA MANHÃ, 1º mar. 1936, p. 2.

ESPAGNE, Michel; WERNER, Michael. *La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire* (1750-1914). In: *ÉCONOMIES, SOCIETES, CIVILISATIONS*, ano 42, n. 4, p. 969-992, jul.-ago. 1987

GAZETA DE NOTÍCIAS, 12 ago. 1896, p. 2.

GLINOER, Antony; LAISNEY, Vincent. *L'Âge des cénacles.* Paris: Millau, 2013.

GONCOURT, Edmond e Jules de. *Journal des Goncourt*. Paris: Robert Laffont, 1989.

JORNAL DO COMMERCIO, 25 jul. 1882, p. 2; 5 ago. 1896, p. 2.

LE FIGARO, 24 jun. 1882, p. 2.

O PAIZ, 18 jul. 1896, p. 1.

PONTIS, Benjamin. “Goncourt, Femina, Renaudot... Combien rapporte un prix littéraire?”. *Le Télégramme*, [online], 7 nov. 2018. https://www.letelegramme.fr/soir/goncourt-femina-renaudot-combien-rapporte-un-prix-litteraire-07-11-2018-12126893.php. Acesso em 20 out. 2019.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Estudos Linguísticos Neolatinos

Parte 2

ANAIS DO XX

Colóquio de Pós-graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

MÃOS INÁBEIS EM CARTAS DE CHAMADA ESPANHOLAS: UM PRIMEIRO OLHAR

Aline Santos da Silva

Orientador: Leonardo Lennertz Marcotulio

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O presente trabalho visa a transcrição, edição e estudo de cartas de chamadas pertencentes ao Acervo Memorial do Imigrante, datadas de 1911 a 1920. São missivas escritas por imigrantes espanhóis, que desembarcaram no porto de Santos, passaram a viver no estado de São Paulo e enviavam notícias aos seus familiares, bem como fomentavam a viagem definitiva para o Brasil. Para este estudo, faremos a edição diplomática de 01 carta de chamada, cujo redator, Domingos Martines, envia e pede notícias de seu pai, Nemesio Martines. Nessa carta, bem como em outras correspondências, imigrantes espanhóis, já estabelecidos em terras paulistanas, exortam toda a saudade que sentem de sua pátria, buscando encurtar a distância emocional entre os familiares. Após realizar uma edição conservadora, buscando manter as características originais do manuscrito, faremos a análise qualitativa de algumas ocorrências linguísticas sob o viés da inabilidade, ou seja, utilizaremos o conceito de *mãos inábeis*, termo criado por Marquilhas (2000), para verificar as características de um redator em estágio inicial aquisição da língua escrita.

Uma das formas de resgatar a história de uma língua é partir da história dos textos que foram escritos desde sua origem como língua escrita. A realização dessa tarefa, entretanto, pode não ser muito simples quando nos deparamos com manuscritos escritos em épocas mais remotas. Além do desgaste natural da ação do tempo na documentação (rasuras e deteriorações do suporte de escrita, manchas etc.), há as dificuldades para decifrar uma escrita diferente daquela que se tem hoje na era digital e entender as características específicas de cada tipo textual.

O resgate de textos antigos, bem como a edição e, consequentemente, a sua divulgação é, resumidamente, o trabalho se desenvolve em *Filologia*, podendo ser definida como "a ciência que estuda a gênese e a escrita dos textos, a sua difusão e a transformação dos textos no decurso

da sua transmissão, as características materiais e o modo de conservação dos suportes textuais, o modo de editar os textos com respeito máximo pela intenção manifesta do autor" (CASTRO, 1992, p. 124). Priego (1997, p. 9) também entende que o objetivo principal da Filologia é a *reconstituição da forma genuína dos textos*, *sua fixação, estabelecimento e edição*.

Para Cambraia (2005), a filologia é definida baseada nos preceitos de Castro (1992), pois também acredita que os estudos filológicos devem se ater da gênese dos textos a conservação do documento, passando pela difusão e transformação do texto ao longo dos anos. Com relação à transmissão dos manuscritos, Cambraia (2005) afirma que os textos sofrem distinto processos de modificações que podem alterar sua estrutura original/. As interferências exógenas são as modificações que advêm por mau estado e/ou mau uso do material (furos no papel, umidade, insetos e vandalismo); as endógenas, por sua vez, se referem às corrupções que derivam do ato de reprodução do texto em si, momento de realização de cópia em um novo suporte material (papel, pergaminho, papiro *etc.*).

De forma geral, o *filólogo* seria o pesquisador responsável por estudar os textos antigos, considerando seu contexto sócio-histórico de produção e circulação, além de se ocupar com a recuperação, preservação, fixação e edição dos textos que podem ser posteriormente submetidos a análises linguísticas.

Siqueira (2010), ao trabalhar com cartas de chamada portuguesas, também do Acervo do Memorial do Imigrante, verificou que, em alguns documentos, fica evidente a falta de conhecimento dos padrões da língua culta devido à falta e/ou baixo nível de escolaridade, além de um contexto imediatista, restrito a procedimentos necessários para a viagem.

Em alguns dos documentos em espanhol, é possível observar, ainda que preliminarmente, algumas ocorrências, em que fica aparente "a pouco habilidade dos redatores das cartas com a língua escrita, além da incapacidade para o movimento de assuntos burocráticos". Dessa forma, acredita-se ser relevante nos voltarmos para os estudos empíricos sobre o conceito de inabilidade em escrita alfabética, buscando uma possível relação entre as características emergentes de redatores e o conceito de *mãos inábeis*.

A construção do conceito de inabilidade em escrita alfabética foi amplamente discutida por diversos estudiosos (BLANCHE-BENVENIST, 1993; MARQUILHAS, 2000; BARBOSA, 2007; OLIVEIRA, 2006 e SANTIAGO, 2012 e 2019). A inabilidade em escrita alfabética está inserida no contexto da história social da cultura escrita que seria a ampliação dos estudos paleográficos. Dessa forma, os trabalhos com os manuscritos passam a ir mais além da sua edição e divulgação, busca-se a história por trás do texto, indicativos fonológicos que nos levariam, por exemplo, a discussões acerca do nível de habilidade em língua escrita de um redator. O termo *mãos inábeis* foi consolidado em língua portuguesa por Rita Marquilhas (2000) e é uma versão da expressão francesa *scriptus maladroits*, usada por Blanche-Benveniste (1993). Entretanto,

a construção do conceito de *mãos inábeis* começa, efetivamente, a partir de Petrucci (1978), identificado como nível *elementar de base* que se refere à escrita produzida sob os níveis mais inábeis, contrastando, gradativamente, à competência caligráfica de *nível usual* e a de *nível puro*, em um ponto extremo.

Marquilhas (1996, 2000), ao escolher um termo para designar os produtos gráficos de indivíduos pouco familiarizados com a língua escrita, optou por *mãos inábeis*. Uma maneira de caracterizar os indivíduos pouco familiarizados com a língua escrita que escreveram "por pressão das circunstâncias", como os que deixaram registros nas provas judiciais arquivadas pelos promotores da Inquisição, do século XVII. A autora descreve um conjunto de propriedades para o reconhecimento dos textos de inábeis; todavia, antes a pesquisadora propõe a observação da "aparência física, constituída pela caligrafia da mão por particularidades do suporte".

Baseada nos critérios do nível de base elementar estabelecido por Petrucci (1978) com algumas ressalvas, Marquilhas (2000) reagrupa as características da paleografia italiana e as aplica ao *corpus das mãos inábeis* seiscentistas. É importante salientar que a presença dessas características não é cumulativa nem equilibrada, a pesquisadora questiona a presença de alguns aspectos da lista proposta pelo pesquisador italiano, pois a torna heterogênea pela mistura de propriedades materiais com propriedades sistemáticas do objeto gráfico, e, por isso, essas características são reagrupadas e aplicadas em outro *corpus.*

Dentre os diversos autores que revisitaram os critérios estabelecidos nos trabalhos de Marquilhas (1996-2000), os resultados alcançados por Santiago (2012), ao descrever alguns aspectos de inabilidade em escrita alfabética identificados no conjunto de 91 cartas de sertanejos baianos, do século XX, são os que mais se aproximam das características apresentadas em nosso corpus. Ainda que de natureza distintas, verifica-se que ambos os apresentam marcas próprias de redatores estacionados em fase inicial de aquisição da escrita.

Para caracterização das cartas, Santiago (2012) descreve os aspectos a seguir:

a. supragráfico e paleográfico;

- Ausência de cursus;
- Uso de módulo grande;
- Ausência de regramento ideal;
- Traçado inseguro, aparência desenquadrada das letras, rigidez e falta de leveza do conjunto;
- Irregularidade de empaginação;
- Letras monolíticas;

b. segmentação gráfica: hipossegmentação e hipersegmentação;
c. repetição vocabular;
d. aspectos de aquisição da escrita:

- Grafia de sílabas complexas: deslocamentos e omissões de /r/ em posição de ataque ramificado e em posição de coda e alguns casos com /l/ e o /s/;
- Acréscimo de /r/, /l/ e /s/ em posição de coda e acréscimo de /r/ em posição de ataque ramificado;
- Representação da nasalidade: ausência ou exagero na representação;
- Grafia irregular de dígrafos

e. fenômenos fônicos:

- Elevação de vogais médias em posição pretônica, postônica e em monossílabos;
- Abaixamento de vogais altas;
- Anteriorização e posteriorização de vogais;
- Redução de ditongos e ditongação;
- Nasalização;
- Palatalização;
- Rotacismo e lambdacismo;
- Prótese;
- Paragoge;
- Aférese;
- íncope;
- Apócope;
- Metátese.

Definidos e exemplificados em Marquilhas (2000) e revisitado por Barbosa (1999), Oliveira (2003) e Santiago (2012), os aspectos acima organizados podem ser considerados planos de inabilidades em gradiência às vezes em um só nível isolado, às vezes em conjunto.

Optou-se pela edição paleográfica das cartas de chamada inspirada nas normas de transcrição e edição do projeto "Para uma História do Português Brasileiro" (PHPB) e adaptadas à natureza da documentação e ao público-alvo. Neste artigo, em função do espaço, foi analisada somente uma missiva das 47 cartas de chamadas em espanhol disponibilizadas no acervo digital do Museu da Imigração.

As marcas de inabilidade: a independência entre dimensões

As chamadas *mãos inábeis* apresentam marcas de inabilidade em diferentes planos da escrita em cooperação e, em cada plano, podem estar em diferentes graus. A seguir, apresentaremos o fac-símile e a edição da carta A-12, em que é possível observar algumas dessas marcas de inabilidade, ocupando diferentes níveis de análise.

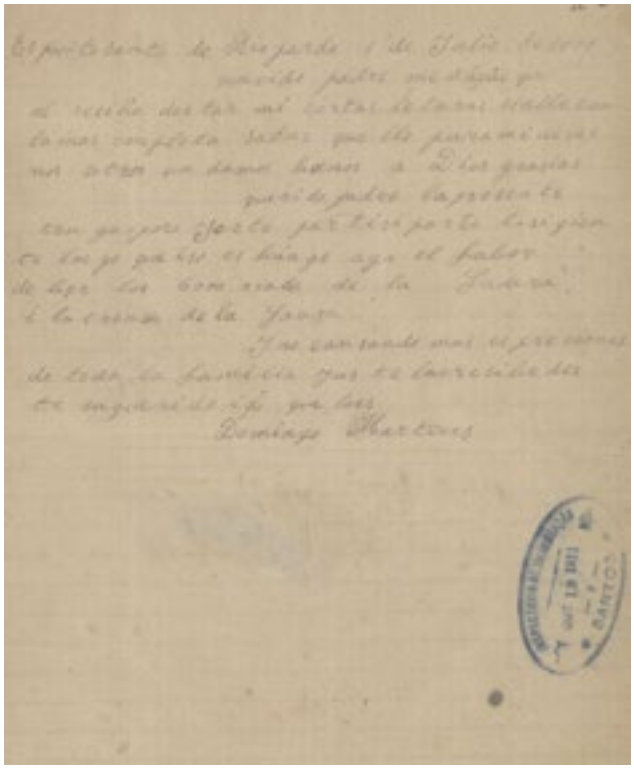
Trata-se de uma correspondência de 01 de julho de 1911, em que Domingos Martines manda notícias ao seu pai Nemesio Martines. Na edição do manuscrito, é possível observar que o remetente está em Espírito Santo do Rio Pardo e seu pai está na Espanha, província de Leon, ponferrada de Biezo, em San Lorenzo. Essa carta, bem como outras que compõem nosso corpus de análise, de acordo com os arquivistas do Museu da Imigração, foi categorizada como "mandando notícias". Dessa maneira, ela não configura um exímio exemplo de carta de chamada, pois não apresenta informações concretas sobre um possível "convite" à viagem para a "nova terra", tampouco possui características de "documentos" que viabilizassem a entrada do estrangeiro em terras brasileiras. Os arquivistas do Museu da Imigração classificaram como Cartas de Chamada todas as missivas destinadas a familiares e amigos que estivessem em viagem ao Brasil ou as que somente pediam e enviavam notícias.



[fol. 2r]

España
probinzia de Leon
ponferrada del Bierzo
en San Lorenzo
Sen*o*r Nemesio Martine[*s*]

<?>



[fol. 1r]
Es pirito santo de Rio pardo 1 de Julio de 1911 querido padre me alegare que al resibo des tas mi cortas letaras sealle con la mas conpleta salus que llo para mi deseo
5 nos sotros que damos boenos a Dios grasias querido padre la presente ten go poro Yerto partisiparle losigien te loe go que iso es biage aga el fabor de ber los 6000 rrales de la Laura
10 i la e rensia de la Laura
Y no cansando mas es pre siones
de toda la familia Yus te lasresibe des te su querido ijo que loes
Domingo Martines

A observação das duas imagens referentes ao fac-símile da carta de Domingos Martines, num primeiro momento, não revela um exemplo característico de *mão inábil* nos níveis supragráficos e paleográficos, pois não há insegurança no traçado, nem módulo grande ou falta de regramento. Todavia, ao ler a carta, verifica-se a presença de segmentação gráfica em termos de hipersegmentação, tratada aqui como irregularidade do tamanho do espaço em branco deixado, como por exemplo em "des tas", "nos sotros", "que damos" e etc. Cabe salientar que a hipersegmentação observada nesse *corpus* não pode ser confundida com a prática normal na escrita colonial de qualquer redator. Barbosa (2017) afirma que é importante discernir os espaços sistemáticos e comuns, dos deixados pela dificuldade motora de uma mão inábil, desacostumada a escrever e, ainda, aqueles espaços derivados de uma prática normal em redatores coloniais hábeis.

Em relação aos outros níveis de inabilidade em escrita alfabética, verificou-se nessa carta, a ocorrência de casos do nível (2), que se refere à dimensão da aquisição do nível fonológico; e dados no nível (1) que está relacionado à dificuldade de grafação de líquidas (/r/ ou /l/) em coda ou em ataque ramificado, produzindo dados de inabilidade claros para quem tem textos de um inábil a sua frente.

Es pirito santo de Rio pardo 1 de Julio de 1911
querido padre me **alegare** que
al resibo des tas mi cortas **letaras** sealle con
la mas conpleta salus que llo para mi deseo
nos sotros que damos boenos a Dios grasias
querido padre la presente
ten go poro Yerto partisiparle losigien
te loe go que **iso** es **biage** **aga** el **fabor**
de **ber** los 6000 rrales de la Laura
i la e rensia de la Laura

Na transcrição diplomático-discursiva apresentada, é possível observar a presença de marcas grafo-fonéticas com provável significado na dimensão espacial, nível (2); e a dificuldade de grafação de sílabas complexas, nível (1). Barbosa (2017) considera índices *grafo-fonéticos* a representação gráfica de sons vocálicos e consonantais que se aproximam da pronúncia e tendem a se afastar das convenções gráficas.

Os casos como <biage>, <fabor> e <ber> podem exemplificar um índice grafo-fonético que reflete o significado espacial de uma variante diatópica, pois verifica-se a troca de por <b> da grafia de <b>. Sendo o escrevente de San Lorenzo, província de León, é possível que tenha grafado os vocábulos com <b> no lugar de <v> por conta do fenômeno do *betacismo.* A variante /ß/, som que pronuncia como se fosse fazer a bilabial oclusiva /b/, mas sem oclusão articulatória total e com traço [+contínuo], aproximando-se de uma /v/. Para o som /ß, é muito frequente que pessoas semi-alfabetiza oscilem na escrita entre <b> e <v>, como por exemplo, em <*trabalho*> e <*travalho*> nas regiões em que esse *betacismo* permanece até hoje. Também verifica-se, no trecho apresentado, os grafismo, nessa carta, concretizado pelo fato do redator desfazer a grafação CCV ou CVC com inclusão gráfica de vogal, como por exemplo, a sílaba CCV de <alegre> e <letras> é desfeita em <*alegare*> e <*letaras*>.

Apesar de uma harmonia geral do texto na distribuição das margens esquerda e direita, do regramento, do módulo das letras, ainda que contenha alguns traços de hipersegmentação, em nível supragráfico e paleográfico, o conluio entre os níveis (1) e (2) pode ser considerado um ponto que por si só classifica uma *mão* como *inábil,* uma mão que deixa prova material da estagnação do redator em fase inicial de alfabetização, independentemente de haver habilidade em outros planos.

Barbosa (2017) afirma que um documento sem inversão de <r> e <l> (ou outra solução para desfazer essa sílaba complexa), mas cheio de marcas grafofonéticas, pode não ser de um inábil e sim de um redator pouco hábil, elementar. Ainda segundo o autor, um inábil que acrescenta a seu rol de marcas de inabilidade de (1) e (2) um elemento de qualquer outro nível (sintático, pontuação, etc.) seria um inábil em grau acima. Se o nível acrescentado a (1) e (2) for o das marcas motoras de traçado, a dimensão (8), em nível supragráfico e paleográfico, o inábil seria em grau maior. Marcas de inabilidade no nível motor são, aparentemente, por si só, identificadoras de uma *mão inábil* porque elas nunca estão sozinhas, nunca estão sem (1) e (2).

Considerações finais

Após a elaboração desse olhar preliminar sobre as cartas de chamadas presentes no acervo digital do Museu da Imigração do Estado de São Paulo, é possível afirmar que os documentos que adormecem em arquivos, bibliotecas e museus são de grande valia na reconstrução da identidade de pessoas que deixaram suas pátrias em busca de melhores condições de vida e trabalho. É dentro desta esfera, de recontar essas histórias e disponibilizar todos esses materiais a diferentes públicos, que está depositado todo o trabalho de um filólogo.

Ao olhar para algumas cartas de chamadas que compõem todo o *corpus* de análise composto por 47 fac-símiles, verificou-se que a edição dessas missivas deveriam ser as mais fidedignas ao documento original, já que, à primeira vista, os redatores apresentam características peculiares na escrita. Por esse motivo, foi necessário realizar algumas adaptações nos critérios de edição de manuscritos do PHPB, como por exemplo, a não modernização de alguns vocábulos e o respeito aos espaços em branco "criados" pelos missivistas, pois são vestígios de possível identificação de inabilidade em escrita alfabética dos redatores, bem como a dificuldade de grafação de líquidas /r/ ou /l/ e, ainda, a representação gráfica de sons que buscam imitar a pronúncia e se afastam das convenções gráficas (índices grafo-fonéticos).

Ainda que de maneira inicial, alguns dos aspectos que evidenciam traços de *mãos inábeis,* termo criado por Marquilhas (2000), foram detectados já nas primeiras cartas analisadas. No momento da transcrição e edição da missiva A-12 possível observar ocorrências de inversão gráfica de <r> e <l>, o missivista desfez a grafação de <letras> é desfeita em <letaras>, linha 03 no primeiro fac-símile. Os casos de hiper e hiposegmentação, até o momento, são frequentes e podem mostrar, assim como em Santiago (2012), a dificuldade dos redatores em interpretar as fronteiras das palavras, de modo que a inserção ou não do espaço em branco parece ser baseada na percepção da fala e nas próprias experiências anteriores com código escrito.

Referências

BARBOSA, Afranio Gonçalves. *Para uma história do português colonial:* aspectos linguísticos em cartas do comércio. 484 fl. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Língua Portuguesa). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

BARBOSA, Afranio Gonçalves. Tratamento dos corpora de sincronias passadas da língua portuguesa no Brasil: recortes grafológicos e lingüísticos. *In*: LOBO, Tania et al (orgs.). *Para a história do português brasileiro*. Volume VII, Tomo II, Salvador, EDUFBA, pp. 761-779. 2006

BARBOSA, Afranio Gonçalves. *O controle de marcas de inabilidade na escrita alfabética e a*

identificação das mãos inábeis em corpora histórico-diacrônicos. Revista da ABRALIN, v.16, n.2, p. 19-43, Jan./Fev./Mar./Abril de 2017.

BASSETTO, Bruno Fregni. *Elementos de Filologia Românica*. São Paulo: EDUSP, 2001.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire. Les unités: langue écrite, langue orale. In: PONTECORVO, Clotilde & BLANCHE-BENVENISTE, Claire (ed.). *Proceedings of the workshop on Orality versus Literacy*: concepts, methods and data – Siena, Italy, 24-26 September 1992. Estrasburgo: Science European Foundation, 1993, p. 133-194.

BURKE, Peter. História Social da Linguagem. *In* BURKE, Peter. *A arte da conversação*. São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista. 1995

CASTRO, I. *Enquanto os escritores escreverem...* (Situação da crítica textual moderna). ATAS DO IX

CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE LINGUISTICA E FILOLOGIA DA AMÉRICA LATINA (ALFAL). vol. 1. Campinas: Unicamp, 1992, pp. 97-127.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GONÇALVES, Maria Filomena. *Madureira Feijó, ortografista do século XVII:* para uma história da ortografia portuguesa. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Série Identidade Língua Portuguesa), 1992.

MARQUILHAS, Rita. *Leitura e Escrita em Portugal no Século XVII*. Tese (Doutoramento em Linguística Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1996.

MARQUILHAS, Rita. *A faculdade das letras*: leitura e escrita em Portugal no séc. XVII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. Para a história do português culto e popular brasileiro:- sugestões para uma pauta de pesquisa. In: ALKMIM, Tânia Maria (Org.). *Para a história do português brasileiro*. v. 1. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002a. p. 443-464.

OLIVEIRA, Klebson. *Negros e escrita no Brasil do século XIX: sócio-história, edição filológica de documentos e estudo linguístico*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

PETRUCCI, Armando. *Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica nella Roma del primo cinquecento: da um libretto di conti di Maddalena Pizzicarola in Trastevere*. Scrittura e Civiltá, Roma, n. 3. p. 163-207, 1978.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. La edición de textos. Madrid: Síntesis, 1997.

PORTA, Eliane Veiga. *Imigrantes espanhóis em Santos, 1880-1920*. 2008. 211 fl. Tese (Doutorado em História econômica). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2008.

SAMARA, Eni de Mesquita. *Paleografia e fontes do período colonial.* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 19.

SANTIAGO, Huda da Silva. *Um estudo do português popular brasileiro em cartas pessoais de "mãos cândidas" do sertão baiano*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, 2012, V. 2.

SANTIAGO, Huda da Silva. *A escrita por "mãos inábeis": uma proposta de caracterização*. Tese (Doutorado - Língua e Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura, 2019.

SIQUEIRA, Luciana Fernandes. *Edição semidiplomática de "Cartas de Chamada" de Imigrantes Portugueses (1911 – 1920)*. Dissertação mestrado em Letras. Faculdade de Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

AS DIFERENTES REALIZAÇÕES DO *PERFECT* NO PORTUGUÊS L2 DE FALANTES DE ESPANHOL DA CIDADE DO MÉXICO

Ana Carolina Monteiro Freitas Henriques (CAPES)

Orientadora: Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Universidade Federal do Rio de Janeiro

1. Introdução

A presente pesquisa, baseada nos pressupostos gerativistas, aborda a realização do *perfect* com o Pretérito Perfeito Composto (doravante PPC) no português L2 de falantes de espanhol do México (doravante EM). Tendo em vista que o único valor de *perfect* veiculado pela forma composta no português do Brasil (doravante PB) é o de situação persistente, enquanto que, no EM, a forma composta veicula diferentes valores de *perfect*, buscamos investigar a realização do *perfect*, – mais especificamente, como os aprendizes expressam em sua L2 os valores de *perfect* realizados pelo PPC no espanhol e não realizados pelo PPC no PB.

2. Quadro teórico

A teoria gerativa defende o caráter inatista da linguagem, propondo a existência da Faculdade da Linguagem (doravante FL), um módulo autônomo da mente que é responsável pela capacidade humana de adquirir qualquer língua natural. O estágio inicial da FL, chamado de Gramática Universal (doravante GU), corresponde a um conjunto de regras comuns a todas as línguas presente na mente de todo indivíduo desde o seu nascimento.

No início dos anos 80, a linguística gerativa propôs que a GU seria composta por princípios e parâmetros, de modo que os princípios seriam responsáveis pelas semelhanças entre as línguas e os parâmetros seriam as possibilidades de diferenças entre as línguas[1].

1 A Teoria dos Princípios e Parâmetros é comumente explicada através de uma metáfora que compara a linguagem na mente humana a um quadro de interruptores, onde alguns deles já estariam ligados e outros

3. A aquisição de L2

No que se refere ao processo de aquisição de L2 (doravante ASL), adotamos a hipótese de *Acesso Total / Transferência Total*, de Schwartz e Sprouse (1994), segundo a qual, o estado inicial da L2 é constituído pelo estado estável da gramática da L1. De acordo com tal hipótese, o aprendiz de L2 não está limitado às representações da L1, pois a GU restringe as gramáticas da interlíngua, de modo que, quando a gramática da L1 é incapaz de acomodar propriedades do *input* da L2, o aprendiz recorre a opções da GU não instanciadas na L1.

Nossa escolha pela referida hipótese se dá pelo fato de que esta assume um caminho diferente para os aprendizes de diferentes L1s, o que poderia dar conta da transferência entre línguas próximas, como o PB e o EM. Entretanto, entendemos que se faz necessária uma teoria que dê conta de como regras conflitantes convivem na gramática do aprendiz de L2, por isso, também incorporamos a Teoria das Gramáticas Múltiplas.

A Teoria das Gramáticas Múltiplas (doravante GM), proposta inicialmente por Roeper (1999), é uma teoria de representação de aquisição de linguagem que explica como regras incompatíveis coexistem nas gramáticas de indivíduos monolíngues. No que se refere à pesquisa em ASL, a GM (cf. Amaral e Roeper, 2014) segue a Hipótese de *Acesso Total/ Transferência Total* (cf. Schwartz & Sprouse, 1996), entendendo assim que: a interlíngua, tal como qualquer língua natural, é restringida pela GU[2]; e que o S_o do processo de ASL é o estado estável da L1, de modo que todas as propriedades da L1 estarão disponíveis para o aprendiz de L2, constituindo assim o S_o de sua interlíngua.

A GM postula a existência de várias subgramáticas com regras simples e refuta a ideia de uma única gramática com regras complexas que seja capaz de lidar com as regras conflitantes das línguas. Ao entender a aquisição como um processo de bilinguismo, tal teoria defende que durante esse processo uma gramática mínima é moldada de acordo com o *input* recebido.

No modelo da GM, para que o processo de ASL seja bem sucedido, o aprendiz deve incorporar novos traços da língua em aquisição à sua gramática de L2 ao se deparar com propriedades que não estão presentes em sua L1, além de reavaliar a produtividade das regras já existentes através do *input* de L2 que recebe. Desse modo, o aprendiz inclui novos traços e, progressivamente, descarta regras conflitantes de sua L1.

---

seriam ligados ao longo do tempo. Os interruptores ligados desde o início corresponderiam aos princípios da GU, que já estão estabelecidos antes do processo de aquisição, enquanto que os interruptores que fossem sendo ligados ao longo do tempo corresponderiam aos parâmetros, que são fixados de acordo com a experiência linguística do falante. Ao longo do curso da aquisição, os parâmetros são "ligados" ou "desligados", visto que a criança fixa os parâmetros do idioma ao qual está exposta e descarta os outros.

2 Amaral e Roeper (2014, p. 17) afirmam que estão de acordo com Dekydtspotter et al. (1998) e White (2003a), quando argumentam que *Restrição Total* (em vez de *Acesso Total*) pode ser um termo melhor para descrever o papel da GU na ASL.

Em síntese, a GM defende que a interlíngua não se dá por meio de substituições de regras, mas através do acréscimo de novas subgramáticas, isto é, as gramáticas não são substituídas durante o processo de ASL, mas convivem entre si[3].

4. As noções de tempo e aspecto

A categoria de tempo, segundo Comrie (1976), trata do momento externo de um evento e relaciona o momento de um determinado fato a outro ponto no tempo, geralmente – isto é, em casos de tempos considerados absolutos – relacionando-o ao momento em que se fala, deixando claro se o evento já ocorreu, se está ocorrendo ou se ainda ocorrerá[4], como na sentença (1).

(1) John estava cantando.[5]

Considerando o tempo como o momento externo de um evento, Comrie (*op. cit.*) define aspecto como uma categoria que relaciona o tempo da situação com sua estrutura temporal interna, vendo esta de diferentes formas, mas sem relacioná-la ao momento da fala[6]. Em outras palavras, o aspecto está relacionado ao modo como um evento ocorreu, ocorre ou ocorrerá, independente de quando, como por exemplo, na sentença (2).

(2) John estava lendo quando entrei.[7]

Comrie (1976) postula a existência de dois aspectos básicos nas línguas: perfectivo e imperfectivo. O aspecto perfectivo trata da totalidade de um evento, não destacando suas possíveis fases, como na sentença (2), na qual *estava lendo* introduz o plano de fundo para o evento e o verbo *entrar* apresenta a totalidade da situação sem referência a sua estrutura temporal interna. No que se refere ao aspecto imperfectivo, o autor postula que este trata da estrutura interna de um evento, como na sentença (3) e propõe que seja subdividido em: habitual e contínuo/durativo.

(3) João leu aquele livro ontem; enquanto estava lendo, o carteiro chegou.[8]

---

3 Não podemos afirmar se é válido para todos os processos ou somente para aprendizes em estágios iniciais.

4 De acordo com Comrie (1976, p.1-2), "*Tense relates the time of the situation referred to to some other time, usually to the moment of speaking*"

5 Exemplo de Comrie (1976, p.2) – Tradução nossa para *John was singing*.

6 Comrie (1976, p.3) argumenta que As the general definition of aspect, we may take the formulation that 'aspects are different ways of viewing the internal temporal constituency of a situation'.

7 Exemplo de Comrie (1976, p.3) – Tradução nossa para John was reading when I entered.

8 Exemplo de Comrie (1976, p.4) – Tradução nossa para John read that book yesterday; while he was reading it, the postman came.

De acordo com o autor, o aspecto imperfectivo habitual faz referência a uma situação que ocorre habitualmente de maneira não incidental em um determinado período de tempo, como em (4).

(4) John costumava trabalhar aqui.[9]

No tocante ao aspecto imperfectivo contínuo/durativo, o autor argumenta que este se refere a uma ação em andamento durante determinado período de tempo, como em (5), e apresenta uma proposta de subdivisão deste em: progressivo e não-progressivo.

(5) John estava trabalhando (quando eu entrei).[10]

O aspecto progressivo indica que uma ação está em andamento no momento da enunciação, como em (6a). Nesta sentença, a perífrase *estar* + gerúndio expressa progressividade, de modo distinto da sentença (6b), em que o verbo *latir* expressa uma ação iniciada após a chegada de Marta, veiculando valor aspectual não-progressivo.

(6) a. Todos os dias, quando Marta chegava do trabalho, seu cachorro estava latindo.

b. Todos os dias, quando Marta chegava do trabalho, seu cachorro latia.

Adotamos a proposta de Comrie (1976) por entendermos que esta apresenta um sistema de representação da categoria aspectual possível no espanhol e no PB.

5. O *perfect*

Após tratar dos dois aspectos básicos, Comrie (1976) apresenta um capítulo de título *Perfect*, no entanto, não deixa claro, embora lhe dedique um capítulo, se o considera ou não como um aspecto. Segundo o autor, o *perfect* indica a relevância no presente de um evento passado, não fazendo referência diretamente à situação.

Comrie (*op. cit.*) propõe uma classificação do *perfect* em quatro tipos, a saber: de situação persistente, de resultado, experiencial e de passado recente. De acordo com o autor, nem todas as línguas que têm uma realização morfológica específica para o *perfect* são capazes de expressar, por meio dessa mesma forma, os quatro tipos apresentados. O quadro a seguir apresenta a classificação dos tipos de *perfect*, segundo Comrie (*op. cit.*).

9 Exemplo de Comrie (1976, p.25) – Tradução nossa para John used to work here.

10 Exemplo de Comrie (1976, p.25) – Tradução nossa para John was working (when I entered).

Perfect de situação persistente	indica uma situação que começou no passado e continua no presente	*We've lived here for ten years.* <?>
Perfect de resultado	indica um estado presente que sofre o efeito de uma situação passada	*John has arrived.* <?>
Perfect experiencial	indica uma situação passada que provocou uma experiência que se mantem no presente	*Bill has been to America.* <?>
Perfect de passado recente	indica uma situação que aconteceu recentemente	*Bill has just (this minute) arrived.* <?>

6. O *perfect* no PB

No PB, o *perfect* pode ser expresso por diferentes formas verbais, como *ter* + particípio; *estar* + gerúndio; e presente do indicativo, como podemos observar nas sentenças (7), (8) e (9), respectivamente.

(7) Eu tenho estudado para concursos.

(8) Eu estou morando no Rio de Janeiro.

(9) Eu moro no Rio de Janeiro (desde 1990).[11]

De acordo com Novaes e Nespoli (2014), no PB, o *perfect* de situação persistente pode ser expresso por meio do PPC, do presente do indicativo ou da perífrase *estar* + gerúndio, enquanto o *perfect* de resultado, o de experiência e o de passado imediato aparecem com o pretérito perfeito simples (doravante PPS).

É importante destacar que, segundo os autores, o PPS não é o responsável sozinho por veicular a noção de *perfect* no PB, mas sim ele associado a outros elementos na sentença, tais como informações adicionais e advérbios. Nas sentenças em (10), por exemplo, as noções de *perfect* não são veiculadas apenas pelo PPS, mas pelas informações entre parênteses.

(10) a. O João perdeu sua chave (e ela continua perdida).

b. O João (já) esteve na América.

c. O João se formou (recentemente).[12]

11 Exemplos de Novaes e Nespoli (2014, p. 267).

12 Exemplos de Novaes e Nespoli (2014, p. 268-269).

No que diz respeito a realização do *perfect* no espanhol, tradicionalmente, os estudos descritivos estabelecem uma distinção entre o uso do *pretérito perfecto simple*, correspondente ao passado simples, e o *pretérito perfecto compuesto*, correspondente ao passado composto.

De acordo com a *Nueva Gramática de la lengua española*: *Manual* (2010), o PPS localiza um evento em um ponto na linha do tempo anterior ao momento da enunciação, fazendo referência a situações completas ou acabadas[13]; enquanto que o PPC, formado pela perífrase *haber* + particípio, pode ter duas interpretações, a saber: de *antepresente* ou de perfectivo. Sendo interpretado com valor de *antepresente*, o PPC expressa a anterioridade de um evento denotado em relação a um ponto de referência situado no presente[14], como em (11a) e, sendo interpretado como perfectivo, faz referência a situações acabadas, não veiculando, portanto, valor de *perfect*, como em (11b).

(11) a. En este año, hemos avanzado mucho.

b. Ha muerto hace dos meses.[15]

A combinação do PPS e do PPC com determinados advérbios que indicam duração podem gerar diferentes intepretações no PB e no espanhol, podendo veicular diferentes tipos de *perfect*. De acordo com Akerberg (2008), no espanhol peninsular, o PPC é usado, frequentemente, para expressar o *perfect* de passado imediato como em (12a), enquanto no EM tal traço é realizado por meio do PPS como em (12b).

(12) a. *Esta mañana lo he visto.*

b. *Esta mañana lo vi.*[16]

A autora destaca que, no espanhol, em uma sentença como a em (13a) o PPC veicula a noção de *perfect* experiencial, no entanto, na variedade mexicana o PPS veicularia a mesma

13 De acordo com a NGLE (2010, p. 441), *El pretérito perfecto simple localiza una situación en un punto de la línea temporal que es anterior al momento del habla. Con canté las situaciones se presentan completas o acabadas.* [grifo no original]

14 De acordo com a NGLE (2010, p. 438), *He cantado es un antepresente en la terminología de Andrés Bello. Este término expresa la anterioridad de la situación denotada con respecto a um punto de referencia situado en el presente, lo que lo caracteriza como tempo relativo. Así pues, en la llamada interpretación de antepresente, he cantado se usa para hacer referencia a ciertas situaciones pretéritas, sean puntuales o durativas. Estas situaciones tienen lugar en un intervalo que se abre en um punto inespecífico del pasado y se prolonga hasta el momento de la enunciación y lo incluye.* [grifos no original]

15 Exemplos extraídos da NGLE (2010, p. 438).

16 Exemplos de Akerberg (2008, p.74).

noção com o advérbio *ya*, como em (13b).

(13) a. *¿Has leído el Quijote?*

b. ¿Ya leíste el Quijote?[17]

No PB, em uma sentença como a em (14) não há possibilidade de uso do PPC sem veicular a noção de *perfect* de situação persistente, sendo obrigatório portanto, o uso do PPS.

(14) Você leu o Quixote?

Para o falante da variedade mexicana, por exemplo, a diferença entre (15a) e (15b) é uma questão aspectual e não temporal. Ao usar o PPS, o falante quer dizer que a temporada de chuvas acabou e ao usar o PPC, o falante dá a entender que a temporada de chuvas ainda não terminou (cf. COLOMBO, 1992)[18].

(15) a. *Este año llovió mucho.*

b. *Este año ha llovido mucho.*[19]

No que se refere à frequência de uso do PPC e do PPS, o espanhol peninsular e o espanhol americano apresentam diferenças significativas no que diz respeito à expressão do traço de *perfect*. Moreno de Alba (2000) aponta que a função denotativa do PPC é diferente e seu campo de ação é mais reduzido, de modo que a diminuição de seu uso se deve ao fato de que no espanhol da América há uma diminuição da atribuição do traço [+temporal] e um aumento do traço [+aspectual] no PPC.

7. Metodologia e análise dos dados

Com o objetivo de levantar os contextos de realização do *perfect* com o PPC no português como L2 em falantes do EM, a metodologia que adotamos nesta pesquisa foi a aplicação de um teste de preenchimento de lacunas e de um de produção eliciada.

17 Exemplos de Akerberg (2008, p.75).

18 Colombo (1992, p.23) também exemplifica essa questão de diferença aspectual com as sentenças *Hoy no me habló* e *Hoy no me ha hablado*, onde na sentença com o PPS não se espera uma ligação e na sentença com o PPC ainda existe esperança de recebê-la.

19 Exemplos de Colombo (1992, p. 23).

O teste de julgamento de gramaticalidade[20] que preparamos está formado por 24 sentenças-alvo com *ter* + particípio e 6 sentenças distratoras. Para estas últimas, optamos por manter a perífrase *ter* + particípio e pela ausência de modificadores adverbiais. Dentre os dados analisados destacamos as seguintes ocorrências:

Índice de rejeição		
	Grupo controle (GC)	**Grupo alvo (GA)**
Ainda não tenho construído minha casa	100% (3)	20% (1)
Pedro tem chegado cedo ao trabalho hoje	100% (3)	40% (2)

A diferença entre a não combinação do modificador *ainda não* com o PPC no PB e a combinação do *aún no* com o PPC no EM, reside nos valores aspectuais veiculados. No PB, o PPC só veicula o valor de situação persistente e no EM, combinado com esse modificador, veicula valor experiencial. No caso dos participantes do GA, nossa expectativa de que houvesse transferência da L1 se confirmou, visto que a maioria julgou as sentenças com o modificador *ainda não* como gramaticais[21].

No que se refere a sentenças com o modificador adverbial *hoje* combinado com o PPC, destacamos que: se forem interpretadas como pontuais, são agramaticais no PB. No entanto, no espanhol, se usa o PPC com advérbios que indicam que o evento ocorreu em um período de tempo que inclui o momento da fala[22]. Entendemos que a discrepância no julgamento da sentença apresentada com o marcador adverbial *hoje* por parte do GA e do GC parece indicar transferência da L1 por parte do GA.

No que se refere ao teste de produção eliciada[23], consideramos os quatro tipos de *perfect* (cf. Comrie, 1976), sendo distribuídos 3 fragmentos para cada tipo. Embora, no PB, o PPC veicule exclusivamente o valor de *perfect* de situação persistente, de modo que para os demais valores o falante seleciona outras formas verbais, nos interessava verificar se os aprendizes também selecionariam o PPC para valores em que o PB não seleciona tal forma verbal. Dentre os dados analisados destacamos a seguinte ocorrência com *perfect* do tipo experiencial:

20 No que se refere ao perfil dos participantes, o grupo controle contou com 3 participantes com idade entre 28 e 32 anos. O grupo alvo contou com 5 participantes com idade entre 17 e 23 anos, com período de vivência no Brasil entre 4 e 5 meses e com tempo de estudo de português como L2 entre 3 e 7 meses.

21 Com exceção da combinação deste com o verbo de estado *amar*.

22 De acordo com Alarcos (1947 apud García Fernández, 2000, p. 142), se emplea el perfecto compuesto con los adverbios que indican que la acción se ha efectuado en un período de tiempo en el que se halla comprendido el momento presente del que habla o el que escribe: hoy, mañana, estos días, esta semana, esta tarde, esta mañana, este mes, el año en curso, esta temporada, hogaño, todavía no, en mi vida, durante el siglo presente, etc., (...)

23 No tocante ao perfil dos participantes, o GC contou com 4 participantes com idade entre 29 e 40 anos. O GA contou com 10 participantes com idade entre 21 e 56 anos.

Ainda não **(encontrei / tenho encontrado / estou encontrando)** a pessoa certa.		
	Índice de escolha	
	GC	**GA**
PPS	100% (4)	20% (2)
***Estar* + gerúndio**	0% (0)	0% (0)
***Ter* + particípio**	0% (0)	80% (8)

A preferência, por parte do GA, pela perífrase *ter* + particípio quando o verbo *encontrar* aparece combinado ao modificador adverbial *ainda não* corrobora o que afirma De Paula Scott (1995, p. 43). Segundo a autora, o modificador *aún no* atribui aspecto imperfectivo à sentença, exigindo o PPC. Já no PB, o uso do PPC não parece ser produtivo neste contexto visto que o valor aspectual expresso pelo modificador *ainda não* é perfectivo. Nessas sentenças, foi possível verificar que os aprendizes de PB como L2 transferiram a realização do PPC com valor experiencial para a L2.

Considerações finais

A hipótese de que os falantes do EM aprendizes de português como L2 transferem o padrão de realização morfológica [+aspectual] de sua L1 para a L2 não pode ser refutada, visto que, numa sentença com valor de *perfect* de resultado com o marcador adverbial *ainda não*, os informantes escolheram quase que unanimemente a forma composta (*ter* + particípio). Desse modo, confirmamos a hipótese de que os aprendizes transferem os valores de *perfect* de sua L1 para a L2, no entanto os dados indicam que essa transferência não ocorre em todos os tipos de *perfect*.

Referências

AKERBERG, M. Efeitos do ensino sobre a aquisição das diferenças de uso do pretérito simples e composto em espanhol e português. *In*: WIEDEMANN, L.; SCARAMUCCI, M. (orgs./eds.). *Português para falantes de espanhol*: ensino e aquisição. Campinas: Pontes, 2008. p.69-84.

AMARAL, L. & ROEPER, T. Multiple Grammars and Second Language Representation. *Second Language Research*, v. 30, n. 1, 2014, p. 3–36.

COLOMBO, F. Tiempo, Aspecto y Funciones Comunicativas. *Estudios de Lingüística Aplicada*, [S.l], n. 15/16, jul./dez.1992, p. 20-28.

COMRIE, B. *Aspect*: An introduction to the study of verbal aspect and related problems. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

DE PAULA SCOTT, D. Uma questão de aspecto. *Trab. Ling. Apl.*, Campinas, n. 25, jan./jun. 1995, p. 33-47.

GARCÍA FERNÁNDEZ, L. *La gramática de los complementos temporales*. Colección gramática del español, nº 5, Madrid: Visor Libros, 2000.

HENRIQUES, A. C. M. F. *Ainda não tenho encontrado o que quero:* a realização do *perfect* por aprendizes de português L2 falantes de espanhol do México. 2020. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas – Opção: língua espanhola) – Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

MORENO DE ALBA, J. G. *El español en América.* Ciudad de México: FCE, 2000.

NOVAES, C.V.; NESPOLI, J.B. O traço aspectual do perfect e as suas realizações. *Revista FSA*, Teresina, v.11, n. 1, 2014, p. 255-279.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española. Manual.* Madrid: Espasa, 2010.

ROEPER, T. Universal bilingualism. *Bilingualism, Language and Cognition*, v. 2, n. 3, 1999, p. 169-186.

SCHWARTZ, B. D.; SPROUSE, R. L2 cognitive states and the full transfer/ full access model. *Second Language Research*, v. 12, n. 1, 1996, p. 40–72.

SCHWARTZ, B. D.; SPROUSE, R. Word order and nominative case in nonnative language acquisition: a longitudinal study of (L1 Turkish) German interlanguage. *In*: HOEKSTRA, T.;

SCHWARTZ, B. D. (eds.). *Language acquisition studies in generative grammar*. Amsterdam: John Benjamins, 1994. p. 317-368.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

AS FORMAS DE TRATAMENTO EM ESPANHOL COMO TEMA E OBJETO DE IMPOLIDEZ EM SITUAÇÕES DE CONFLITO EM REDES SOCIAIS: ANÁLISE MULTIMODAL

Ana Carolina Pires Ribeiro

Vanessa Nunes de Arruda

Vitória Sara de Almeida Campos

Orientadora: Leticia Rebollo Couto

Coorientadora: Astrid Johana Pardo Gonzalez

1. Formas de tratamento: como define a tradição?

De acordo com Fontanella de Weingberg (1999), não temos no espanhol um único sistema de tratamento, uma vez que a língua espanhola permite ao falante realizar distintos mecanismos lexicais e morfossintáticos para designar seu destinatário. No entanto, percebemos alguns problemas ao procurarmos classificar nosso corpus numa dessas categorias. Para nós, embora exista a tentativa de mostrar que se trata de um fenômeno marcado por muitas variantes, a Tradição Gramatical e os Manuais de Ensino de Língua Estrangeira não dão conta de analisar profundamente as formas de tratamento e a descrevem como modelos regionais homogêneos e generalizados. Logo, buscamos analisar a ocorrência da dupla direcionalidade em espanhol ou da alternância de uso de *Tú* x *Usted* no mesmo ato de fala. Os dados estudados são provenientes de quatro fotogramas referentes a cartazes, supostamente três do espanhol nos EUA e um mexicano. O fenômeno da dupla direcionalidade não se encontra descrito nas principais gramáticas e manuais, sendo este o motor que fomentou nosso estudo. Afinal, se trata de um erro ou de um fenômeno de variação?

Analisamos aproximadamente cem turnos de atos de fala com as reações de professores e pesquisadores de um dado grupo de Facebook, composto, principalmente, por acadêmicos da área de linguística que lecionam espanhol nos EUA, com relação à classificação deste fenômeno de alternância *tú/usted* nos cartazes em questão. Tendo em vista o valor de indexação social das formas de tratamento e da avaliação negativa desses elementos visuais, observamos nos debates uma série de enfrentamentos e conflitos com diversas estratégias de variação pragmática. Inclusive, no que tange às próprias formas de tratamento, cuja marcação e repetição em contexto digital foi utilizada como estratégia de impolidez e de intensificação.

Dessa maneira, acreditamos que o uso dessas formas não ocorre de modo aleatório e nos alinhamos a proposta de Rebollo-Couto *et al.* (2017), de que as formas de tratamento são códigos sociais e seu uso é condicionado por fatores pragmáticos e sociolinguísticos. Assim, no que tange à perspectiva pragmática, os aspectos condicionantes variam de acordo com o grau de proximidade; hierarquia; conhecimento compartilhado e o grau de coloquialidade da interação e do tipo de ato de fala realizado. Já com relação à perspectiva sociolinguística, a escolha varia em função da idade; sexo; escolaridade e segundo a variação dialetal. Logo, quando esses códigos de uso tanto pragmáticos quanto sociais são quebrados, entram em conflito com o esperado e são interpretados negativamente. Deixando entrever e tornando visíveis quais são as regras sociais tacitamente compartilhadas que foram transgredidas e ocorre-se, assim, o que chamamos de impolidez.

2. (Im)polidez: como se define na tradição de estudos da cortesia?

Em Culpeper *et al*. (2017), os autores assinalam como o termo impolidez vem sendo usado de modo crescente nos estudos de tratamento de interação pessoal, em parte como um desdobramento do crescimento dos estudos de polidez. As pesquisas de impolidez são crescentes e poucos livros abarcam tudo sobre essa temática. Culpeper, portanto, trata deste termo como uma visão de expectativa.

Bem como nossas relações interpessoais, os atos de fala também quebram barreiras e ultrapassam os limites da polidez. Sendo assim, resumidamente, expomos a impolidez como a quebra de uma expectativa ou desejo em torno de um contexto específico. A quebra da expectativa, condiz com o papel da interação entre os indivíduos e essa interação corresponde aos enlaces de identidade, cultura, língua e todos os processos culturais com os quais um determinado grupo se identifica. Mediante a interação, os acordos de um grupo entram em choque a partir da desconstrução realizada no conflito de comportamentos desse grupo em contato com outro. Por meio da quebra de expectativas - a impolidez - buscamos relacionar esse tema, que está intimamente ligado a comunicação, a um dos meios mais potentes de se comunicar nos dias de hoje: as redes sociais. Estas modalidades contemporâneas permitem que outras maneiras de interagir se estabeleçam, incluindo outras expectativas, que face a face se estabelecem de uma forma e por meio das redes sociais, de outra. No mundo digital no qual estamos inseridos, as interações estabelecidas são cada vez mais rápidas e a ruptura dos comportamentos esperados em determinados contextos, também.

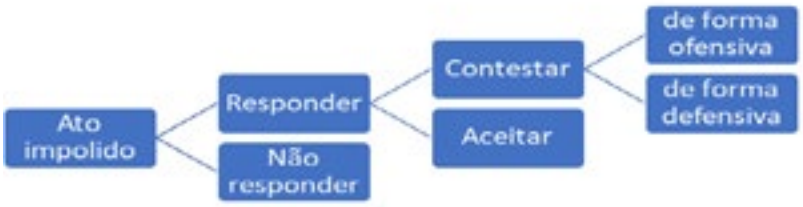
O conceito de face, abordado inicialmente por Goffman (1967), dialoga com as expectativas e define-se que a face de uma pessoa é resultado do que os outros assumem. O autor define o conceito de “face” a partir da tensão na qual, por um lado os indivíduos tentam corresponder mais com às normas sociais e isso está relacionado a construção da

face, considerada como imagem social. Por outro lado, os indivíduos lutam por preservar a individualidade, denominada como território. Brown e Levinson (1987) definem a necessidade de corresponder às normas sociais como face positiva. Em contrapartida, a necessidade de preservar individualidade é denominada de face negativa. Em suma, a interação social é dada a partir da tensão que suscita manter o equilíbrio entre a face e o território.

Culpeper *et al*. (2017), retomam o modelo proposto em 2003, que busca exemplificar as possíveis respostas aos atos impolidos durante o discurso. Quando um indivíduo o realiza, o ouvinte tem a opção de responder ao ataque ou ignorá-lo. Caso responda, possuirá algumas estratégias: ao aceitar, se abstém do confronto; ao responder, possui a opção de desafiar a impolidez - ser ofensivo- ou defender-se do ato impolido, ser defensivo. Visto que os atos impolidos devem ser analisados na sequência dos turnos da conversação e não só como estratégias isoladas.

Tabela 1: Esquema referente a sequência de Impolidez

Modelo de sequência de impolidez (Culpeper *et al*., 2017, p. 213, tradução nossa)



A impolidez está relacionada a questões linguísticas e pragmáticas que estabelecem a comunicação e o que é considerado polido ou impolido em um contexto específico. Em nosso caso, a impolidez vem do conflito entre o que se considera como erro gramatical e o que se considera como variação linguística, ou seja, entre uma concepção de língua normativa ou sociolinguística.

3. A impolidez no discurso digital e análise dos elementos visuais

A comunicação digital impõe a interação simultânea entre diversos e numerosos indivíduos, que por meio das múltiplas modalidades dos contextos digitais, podem favorecer a ocorrência da impolidez. Para Placencia (2019, p.94), ao interagir através de mensagens, o locutor sente a necessidade de se reconhecer e ser reconhecido pelo outro. Entretanto, esse reconhecimento se dá a partir da interação, de tal modo que haja uma contribuição para o desenvolvimento dessa troca. Também importante destacar que a assincronicidade pode, por um lado, favorecer tanto na manutenção da polidez quanto da impolidez, uma vez que ao contrário

do que ocorre na interação face a face, nos meios digitais os indivíduos não necessariamente possuem a obrigação de responder seu interlocutor de imediato, podendo, então, buscar argumentos e pensar em estratégias que contribuam para o seu ponto de vista. No entanto, os aplicativos de mensagens instantâneas se assemelham a interação face a face, contribuindo, assim, para que a partir dessa necessidade de resposta imediata a impolidez ocorra no calor das emoções.

Assim, analisamos o corpus com os dados provenientes das interações realizadas em um grupo de Facebook, procurando perceber como as teorias citadas estão empregadas a partir das interações e dos comentários da postagem. A alternância de forma de tratamento dentro de um mesmo contexto gerou um questionamento acerca da normatividade de uso dessas formas, motivando um debate entre os linguistas do grupo. Segundo Placencia (2019, p. 95), existe uma troca de forças interativa entre os interlocutores que permite a ocorrência do desenvolvimento do diálogo, de forma que em certas contribuições "alguns locutores tendem a condicionar a outros locutores, e outros, a serem condicionados."

4. Elementos Textuais Analisados

Na imagem abaixo, encontramos a tradução realizada do inglês para o espanhol e observamos o seguinte trecho: "Espérese distanciándose 6 pies (3 metros). Evita contacto cercano". Analisamos a ocorrência de dupla direcionalidade/alternância no mesmo ato de fala, quando o verbo "espérese" se encontra conjugado em "*usted*" e o verbo "evita" conjugado em "*tú*".

Imagem 1



Imagem 1 - Cartaz de prevenção do coronavírus. Reprodução: facebook, EUA.

Nas imagens abaixo, observamos mais casos de tradução do inglês para o espanhol, e neles, a ocorrência da dupla direcionalidade/alternância no mesmo turno de fala. Observamos o seguinte trecho: "Si hay una fiesta en el caso, espere aquí. Nosotros te llamaremos." O verbo "espere" está conjugado em "usted" e em seguida, no mesmo turno de fala, encontramos a

partícula “te” conjugada em “tú”. Ao lado, podemos observar um cartaz, com os seguintes verbos: “toque, hable, lea” conjugados em “usted” e o último verbo, conjugado em “tú”. Nesse cartaz, podemos analisar duas questões: a primeira, o fato de ter três verbos conjugados em “usted”, e no mesmo turno de fala, um verbo em “tú”. Além disso, constatamos a questão deste último verbo “juega” ter uma função pragmática, ou seja, um intensificador de proximidade ao leitor. Na última imagem, já de contexto mexicano, observamos novamente a ocorrência da dupla direcionalidade no trecho: “Si no recoges tu basura, mejor ni venga a la playa. Se tenía que decir y se dijo”. O verbo “recoges” se encontra conjugado em “tu” e “venga” em “usted”.







Imagem 2 **Imagem 3** **Imagem 4**

Imagem 2 - Cartaz de orientação para o uso de uma sorveteria. Reprodução: facebook, EUA.
Imagem 3 - Panfleto com dicas para uma rotina de bem estar. Reprodução: facebook, EUA.
Imagem 4 - Cartaz sobre a higiene na praia. Reprodução: facebook, México

5. Atitudes Positivas Frente ao Fenômeno

Neste tópico, analisamos as atitudes positivas dos professores e pesquisadores presentes nesse mesmo grupo e que nos chamou a atenção, pelo fato da ocorrência da dupla direcionalidade/ alternância ser vista positivamente. Os nomes verdadeiros foram alterados por questões de privacidade e foram observadas as seguintes reações: “**Glória**: Esto es muy común en varios dialectos, pasa 20% del tiempo en mis datos de habla de Medellín (pero obviamente allí hay tres opciones: tú, vos y usted)” “**Laura**: No veo ningún problema en la alternancia de tratamiento y esperese se usa como forma intensificada en uruguay y argentina”; “**José**: En nuestros datos del español de NYC, hay casos de tú en indicativo seguido por usted en imperativo, sobre todo con formas irregulares. No lo mismo pero parecido.”; “**Nathália**: I’m so happy to see all this conversation as I have forthcoming about this alternation of vos and usted in Nicaragua □”; “**Mauricio**: Esta alternancia se da en Costa Rica también, de “usted” y “vos” (y, aunque haya gente que dice que no, también con “tú”.”; “**Maitê**: Tengo algunos tokes por ejemplo “Ma, por favor si yo confío en ti, cuento mis cosas, es para que me aconseje, no para que estés todo

impaciente" y "Papá, mira que las cajas están marcadas para que vaya colocando cada una en su lugar." También es muy común en mis datos esto "Te he dicho varias veces que no me mueva la mochila" aunque solo es "te " y no la flexión verbal de tú, pero es muy interesante eso. También encontró ejemplos así de polimorfismo en Cali, Colombia y propone que sucede porque cada forma de tratamiento es favorecida por distintos actos de habla. Yo veo esto también en mis datos."

6. Atitudes Negativas Frente ao Fenômeno

De acordo com os dados expostos no tópico "4. Elementos Textuais Analisados", o que motivou o nosso estudo além da ocorrência da dupla direcionalidade, foram as atitudes de professores e pesquisadores em um grupo de Facebook. Os nomes verdadeiros de todos os participantes foram alterados, sendo substituídos por nomes fictícios. Analisamos os seguintes comentários: "**Camila**: Es una traducción horrenda, me pregunto de dónde habrá salido."; "**Juliana:** Por Dios, qué traducción más chapucera. Se ve, así a primera vista, por la inconsistencia en el uso del imperativo (formal vs informal). Luego ya, y como otros han comentado, estoy segura de que han usado "wait" para poder tener las tres W en inglés, (...)"; "**Clara:** Probablemente se equivocó el rotulador. Para essas pessoas, a ocorrência da dupla direcionalidade não é viável em hipótese alguma e gera uma indignação por parte de alguns professores, que adjetivam essas traduções como "horrendas", "chapucera" ou até mesmo erros de tradução, como apresenta o comentário "**Bernardo: @Laura** No ves un problema con "lávese" junto a "evita"? O lo trata de usted al lector, o lo tutea. Es un horror ese cartel." em resposta ao comentário "**Laura:** No veo ningún problema en la alternancia de formas de tratamiento y esperese se usa como forma intensificada en Uruguay y Argentina."

7. Reação dos professores brasileiros

Além das atitudes negativas e positivas, alguns professores brasileiros apresentaram surpresa frente ao fenômeno de dupla direcionalidade e os comparam com a variação linguística que ocorre no português brasileiro. Os comentários são: "**Lucia:** Quem disse que isso só acontece no PB? kkkk"; "**Eduardo:** Que coisa! Nunca pensei que encontraria um exemplo assim. O espanhol é mesmo um mundo!". Além desses comentários, um outro professor expressa dúvida sobre apresentar a dupla direcionalidades aos seus alunos, mas desiste na ideia, como relatado no comentário: "**Igor:** Qué caso interesante! No sé si se lo muestro a mis alumnos o mejor no…"

Considerações Finais

Nossa pesquisa objetiva discutir o caso da alternância das formas de tratamento verbais Tú/usted no mesmo ato de fala, um fenômeno pouco descrito e explorado no ensino de língua estrangeira e a recepção impolida que o uso dessas formas gerou. Ainda há muito para se investigar, uma vez que nosso estudo se encontra em fase inicial. No entanto, levantamos certos questionamentos que nos guiarão nos trabalhos futuros: A alternância destas duas formas verbais é um caso de dupla direcionalidade? Tem função pragmática? Deve-se ao contato com o espanhol e o inglês? E se for um caso de contato, é sempre avaliada negativamente? É frequente e aceitável em âmbitos do domínio de espanhol? A atitude negativa ou a rejeição dessa alternância se deve pelo seu uso em variedades não dominantes do espanhol e pela falta de descrição?

Referências

AGUIAR, L. C. G.. Los sistemas de tratamiento en la enseñanza de E/LE. *Fiape. III Congreso Internacional: La Enseñanza del Español En Tiempos de Crisis*, Universidad de Málaga (España), set. 2009, p. 1-10.

BROWN, P.; LEVINSON, S. C. *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

CULPEPER, J.; TERKOURAFI, M. *Pragmatic Approaches (Im)politeness*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.

FONTANELLA DE WEINBERG, M. B. Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispânico. In: Bosque, Ignacio; Demonte, Violeta (dir.). *Gramática descriptiva de la lengua española,* I. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

GOFFMAN, E. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Petrópolis: Vozes, 2011.

PLACENCIA, M., PADILLA, X. A. (Ed.) *Guía práctica de pragmática del español*. London: Routledge, 2019.

REBOLLO-COUTO, L.; NUNES DA SILVA, L.; DA SILVA, C. Tradução audiovisual: estratégias pragmáticas e conversacionais americanas e europeias na legendagem das formas de tratamento nominais. *Caracol*, n. 14, 21 dez. 2017, p. 274-307.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

EDIÇÃO DE CARTAS DE EDIFICAÇÃO DA COLEÇÃO PEDRO DE ANGELIS

Beatriz Dias Mikhail (CAPES)

Orientador: Leonardo Lennertz Marcotulio

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

O presente trabalho, de orientação filológica, faz parte de uma pesquisa de dissertação de mestrado em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro e tem por objetivo apresentar uma edição filológica a fim de discutir o melhor tipo de edição para uma carta de edificação sob os rigorosos preceitos da filologia/crítica textual (CAMBRAIA, 2005).

As cartas de edificação são cartas escritas sobre um religioso exemplar, após sua morte. O objetivo principal desse tipo de carta é fazer com que um religioso conheça a história de vida desse homem, entenda como foi sua vida, suas experiências religiosas, o motivo desse homem ter se tornado um exemplo de padre e, com isso, fazer com que siga seus exemplos.

Além de possuir temas religiosos, as cartas de edificação também podem abarcar outros tipos de temas, por exemplo, contar sobre sua vida pessoal, sua vida acadêmica, seus familiares, seu modo de viver com a sociedade, suas enfermidades, sobre sua morte.

> Las cartas de edificación eran documentos hagio-biográficos que se escribían luego del fallecimiento de algún miembro de la Compañía de Jesús. A la consigna de datos y hechos históricos de la vida y la obra del individuo se agregaba la exposición de sus virtudes, milagros y ejemplar muerte, que lo distinguían como un ser excepcional elegido de Dios. (MACEDO, p. 79, 2009)

Este documento colonial hispano-americano faz parte do acervo da Coleção Pedro de Angelis e encontra-se na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, disponível para consulta somente em forma de microfilme, não estando o manuscrito em si disponível para acesso ao grande público.

Documento I-28,33,03

A partir da escolha do conjunto documental I-28,33,03, contendo ao todo dezenove documentos dentro desse conjunto documental, intitulado anteriormente como Documentos relativos aos jesuítas, foram selecionados dezesseis documentos que possuem características do gênero carta de edificação. Os dezenove documentos não foram escolhidos, pois dentre esses, três documentos estavam escritos integralmente em latim ou estavam muito incompletos, dificultando uma pesquisa mais aprofundada.

Abaixo, há uma tabela com a identificação dos documentos estudados contendo as seguintes informações: documento, título, número de fólios e data. No item documento, acrescentou-se uma numeração final. No item título, criou-se um título para cada documento, pois os mesmos não possuem título no documento, todos os títulos possuem uma igualdade no início, modificando o final com o nome da carta de edificação de cada padre. No item fólios, tem-se o número de fólios de cada documento; estando eles escritos ou não, todos os fólios dos documentos são contados. E, por fim, tem-se a datação de cada documento, apresentando, quando possível, o dia, o mês e o ano.

Documento	Título	Fólios	Data
I-28,33,003 n02	Carta de edificação de Miguel Ximenez	2	27/05/1736
I-28,33,003 n03	Carta de edificação de Geronimo Diaz	2	05/11/1736
I-28,33,003 n04	Carta de edificação de Barthome Salinas	2	19/05/1736
I-28,33,003 n05	Carta de edificação de Melchor Martinez	4	26/04/1753
I-28,33,003 n06	Carta de edificação de Joseph Astorga	4	20/12/1741
I-28,33,003 n07	Carta de edificação de Antonio Cortes	3	25/01/1742
I-28,33,003 n08	Carta de edificação de Francisco Mareca	4	19/04/1743
I-28,33,003 n09	Carta de edificação de Nicolas	3	11/08/1740
I-28,33,003 n10	Carta de edificação de Demetrio Calderon	2	04/01/1746
I-28,33,003 n11	Carta de edificação de Damian Gonzales	8	??/11/1735
I-28,33,003 n13	Carta de edificação de Francisco de la Torre	6	03/04/1759
I-28,33,003 n14	Carta de edificação de Pedro Antonio Artiguez	4	10/08/1758
I-28,33,003 n15	Carta de edificação de Adrian Maez Flamenco	2	30/01/1721
I-28,33,003 n16	Carta de edificação de Henrique Cordole	4	17/05/1727
I-28,33,003 n17	Carta de edificação de Thomas Figuero	6	04/12/1759
I-28,33,003 n18	Carta de edificação de Jose Martorana	4	25/12/1761

Em relação à datação dos documentos, todos eles se enquadram no século XVIII, em um recorte cronológico de quarenta anos, mais especificamente estão datados entre os anos de 1721 e 1761. Nesses dezesseis documentos, somente um não possui o dia em que foi escrito, apresentando somente o mês e o ano. Em todos os dezesseis documentos estão registrados os meses em que foram escritos: janeiro, abril, maio, agosto, novembro e dezembro.

Em relação à extensão dos documentos, os fólios variam entre dois e oito; com isso, nota-se, comparando alguns documentos com outros, que há uma divergência na extensão da escrita do documento, diferenciando uns mais detalhados que outros, contendo informações necessárias para caracterizar uma carta de edificação e informações complementares.

Na tabela abaixo, há todas as informações contidas no documento I-28,33,03n02, através de um resumo com todas as informações relevantes contidas neste documento, ou seja, documento, título, fólios, nome, idade, anos de religião, data da morte, horário da morte, local da morte, local do documento, data do documento, autor e destinatário.

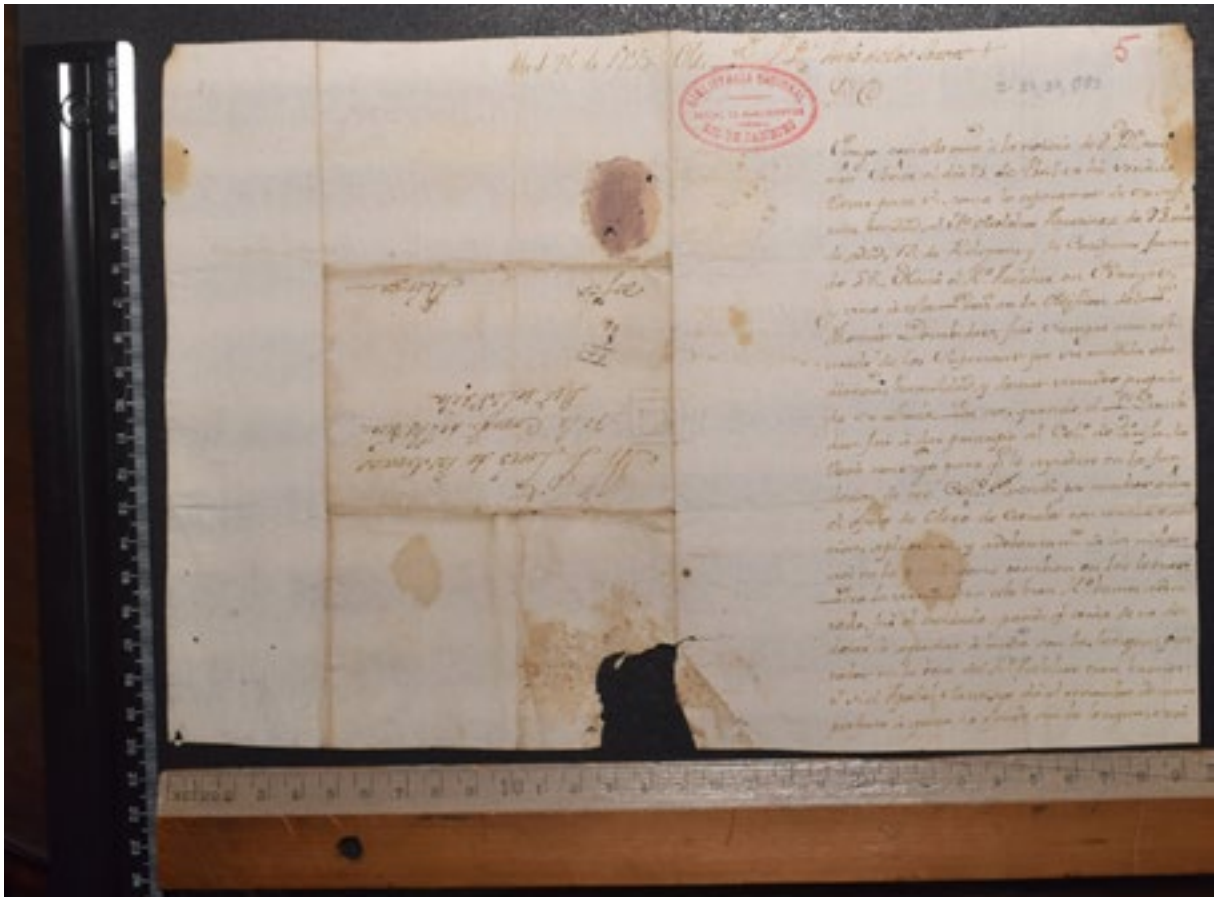
Documento	I-28,33,03n02
Título	Carta de edificação de Miguel Ximenez
Fólios	2
Nome	Miguel Ximenez
Idade	56 anos
Anos de religião	37 anos
Data da morte	26 de maio
Horário da morte	17:00h
Local da morte	Pueblo de Santa Ana
Local do documento	Candelaría
Data do documento	27 de maio de 1736
Autor	Bernardo Nussdorfer
Destinatário	Joseph de Astorga

É de grande importância realizar a edição deste documento, pois, até o momento, o documento ainda não foi estudado e editado. Durante o processo das edições das cartas, datadas do século XVIII, ocorreram alguns questionamentos, como por exemplo: qual será o melhor tipo de edição? Como se edita este tipo de documento? Qual o público alvo que se interessaria por essa documentação? Para quem editar? Quais normas de edição deverão ser utilizadas? O que é necessário disponibilizar na descrição do documento?

Para esta pesquisa foram escolhidas as edições fac-similar e semidiplomática, definindo o público alvo estudantes de Letras e historiadores. Com base nos questionamentos e no que foi realizado durante este processo de edição, é de grande importância analisar o que foi questionado, o que foi realizado e discutir se foram realizadas as melhores decisões até o presente momento.

Na descrição física do documento, os seguintes itens foram contemplados: localização física do documento, localização do microfilme, autor, título, local, data, páginas, dimensões (cm), forma do registro, notas gerais (cópia, manuscrito, datiloscrito, impresso, misto de impresso e manuscrito, assinatura), nota de resumo (português), nota de resumo (espanhol), idioma, Nota da biblioteca (marca d'água, carimbo, marcas de propriedade), estado de conservação, assunto (nome pessoal), assunto (termo tópico), assunto (local geográfico), observações complementares.

Edição fac-similar do documento I-28,33,03 n05



Transcrição do primeiro fólio do documento I-28,33,03 n05

[fólio 1R]
Mi P V. R. Luis delos Santos
P.C.

Pongo con esta mia à la noticia de V.R., como
n*uest*ro Señor el dia 25 de Abril se ha servido
llevar para si, como lo esperamos de su infi
nita bondad, al H. Melchor Martinez de 93 años
de edad, 73 de Religion y de Coadjuntor forma-
do 58.. Naciò el H. Melchor en Burgos,
y vino à esta Prov*incia*, en la Mission del P*adre*

Thomas Dombidav; fuè siempre mui estimado de los Superiores por su renrida obediencia, humildad, y demas virtudes proprias de su estado. Por esto, quando el P*adre* Dombi dav fuè à dar principio al Col*egi*o de tarifa, lo llevò consigo para q*ue* le ayudasse en la fundacion de esse Col*egi*o Exercitò por muchos años el oficio de Ministro de escuelta con mucha exaccion, aplicacion, y adelantam*ien*to de los niños, assì en la piedad, como también en las letras. Pero la virtud, q*ue* en este buen ? hemos admirado, fuè al cuidado grande, q*ue* tenia de no desdorar, ò agraviar à nadie con la lengua; pues todos en la boca del ? Melchor eran buenos. Y si el Apoltol Santiago dà el renombre de varon perfecto à quien no ofende con la lengua, será

Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi apresentar uma breve explicação sobre as cartas de edificação, sobretudo sobre as cartas de edificação da Coleção Pedro de Angelis. Além disso, foi nosso intuito descrever o documento estudado, seu conteúdo, seu tamanho, sua importância, dentre outros aspectos. E também discutir sobre o processo de edição, compreender qual será o melhor tipo de edição, que normas seguir e qual o melhor público alvo para este tipo de documento.

Referências

CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MACEDO, Tania Jiménez. *Hagiografía y poder: tres textos ilustrativos del siglo XVII novohispano.* Prolija memoria, v. 4, pp. 63-82, 2009. Disponível em: <http://revistaselclaustro.mx/index.php/prolija_memoria/issue/view/7> Acesso em: abril de 2020.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

O ESTUDO DO *ETHOS* DOS PRESIDENTES FRANCESES: NICOLAS SARKOZY, FRANÇOIS HOLLANDE E EMMANUEL MACRON

Bianca Brito de Carvalho Araújo

Orientadora: Angela Corrêa

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

A presente pesquisa iniciou-se em sala de aula quando, ao lecionar o curso de Francês específico para negociações internacionais entre 2016 e 2017, tive alunos interessados em saber sobre o cenário político francês, pois foi uma época em que ocorreram as eleições presidenciais na França quando foi eleito Emmanuel Macron, uma figura jovem e com poucos antecedentes políticos. Através desses dois eventos, passei a refletir sobre o poder de argumentação do presidente para com o seu povo. É sob essa ótica, que trago como tema em minha pesquisa o estudo do *ethos* comparando os últimos presidentes franceses: Nicolas Sarkozy, eleito em 2007 como o vigésimo terceiro governante do país e que não obteve êxito em 2012 para ser reeleito, dando lugar a François Hollande (2012 – 2017), sendo este nosso segundo objeto de estudo e, por último, Emmanuel Macron, que iniciou seu governo em 2017 e continua em vigência, com data de término de mandato prevista para 2022, caso não haja reeleição.

Esse estudo comparativo se fará a partir da análise do *ethos* em contextos de crise no governo de cada um dos mandatos dos presidentes, observando-se, dessa forma, o desdobramento dessa imagem ao longo do tempo e de que forma ela reflete sobre o seu interlocutor, o povo francês.

Para isso, recorreremos aos teóricos da análise do discurso francesa tais como: Patrick Charaudeau (2008) que contribuirá com os conceitos de *ethos*, assim como o veremos em Ruth Amossy (2005); estudaremos também o conceito de *carisma* trazido por Charaudeau e por fim, com este mesmo autor, trataremos o gênero discursivo político, através da análise de alocuções e declarações destes presidentes supracitados.

Pressupostos teóricos

Para o cumprimento deste trabalho, foi necessário o entendimento de três conceitos iniciais: em primeiro lugar, o que significa *ethos*, logo depois, buscamos a compreensão sobre o que é o *carisma* e, por fim, o estudo dos gêneros textuais políticos, dando ênfase para as declarações políticas em contextos oficiais.

Primeiramente, recorreremos a Patrick Charaudeau (2008), que nos apresenta como Aristóteles tratava a ideia de *ethos*. Para ele, o plano argumentativo era formado por uma tríade: *logos*, voltado para as estratégias discursivas; *pathos*, referente ao auditório, o que tange as paixões de seu auditório; e *ethos* seria a imagem do locutor, ou seja, para melhor convencimento de seu auditório, o locutor toca as emoções deste, antecipando aquilo que é esperado e é a partir desse prisma que ele constrói a sua própria imagem.

Por essa lógica, traremos o estudo de Ruth Amossy (2005) em que esta realiza a diferenciação entre o *ethos pré-discursivo* e o *ethos discursivo*. O primeiro consiste na imagem que o auditório possui sobre o seu locutor antes que ele fale e o segundo é propriamente a imagem construída em seu discurso.

Nós podemos observar essa questão do *ethos prévio* através da análise de Patrick Charaudeau (2015) sobre o debate presidencial de 2012 entre os candidatos Nicolas Sarkozy e François Hollande. Nesse debate, François Hollande tentou usar uma imagem diferente de Nicolas Sarkozy, visto pela imprensa por uma imagem mais estressada, agressiva e descontrolada. Hollande constrói, por sua vez, o *ethos* de um candidato mais calmo, sereno a fim de persuadir os franceses a verem nele um presidente em potencial, de nele terem confiança e assim o eleger, já que se apoiou no que possivelmente os franceses esperariam de um candidato à presidência.

Reforçando essa ideia de persuadir o interlocutor através da emoção e daquilo que ele espera, nos leva também ao estudo de uma outra noção que é o *carisma*. Segundo Max Weber (2000), *carisma* é visto como uma influência de poder que age em nome de uma instituição religiosa, reconhecida pela sua legitimidade, ideia essa contrária ao que apresenta Patrick Charaudeau, que associa *carisma* a credibilidade, uma vez que é uma construção que resulta da convergência entre as características físicas e psicológicas do sujeito e sua maneira de ser.

De acordo com esse teórico, o *carisma* é algo a mais do *ethos* que se insere na pessoa e, para que esse ocorra, é preciso que haja três condições: a *fonte, a manifestação e a interação*.

A *fonte* estaria voltada para essa ideia de que o *carisma* se encontra no *além,* não sendo necessariamente de ordem religiosa. Esse além é tratado como algo indefinido, indecifrável, mas que está relacionado a um *poder particular* que a pessoa possui, ou seja, o *carisma* é visto como um *poder mágico* que possui uma fonte invisível; a *manifestação* está intrínseca a um corpo pleno de energia que *irradia, hipnotiza* o outro causando fascínio. Assim sendo, a interação se obtém através dessa função de *espelho-mediador* em que o líder carismático, ao

mesmo tempo que projeta para o outro uma *imagem de identificação*, também construirá uma outra imagem voltada para o *absoluto, o inatingível*, causando em seu auditório um sentimento de *desejo inessencial*.

No caso da política, podemos associar o carisma a dois tipos de discursos: um discurso de forte teor simbólico e outro de firmeza pragmática. Eles seriam dotados de valores que permitem que o povo se veja em uma situação ideológica de *bem viver juntos*. E, junto a esses valores, o político mostra que ele tem a capacidade e a força para atingir essa idealidade. Para mostrar essa capacidade, é necessário que o político passe por um *processo de identificação*, isto é, quando ele projeta uma imagem que é veiculada ao que o povo deseja ver. É por meio desse *processo de identificação* que encontramos os tipos de *ethos carismático* no campo político, tais como: o *carisma messiânico* que se reporta à imagem dos profetas que se posicionam motivados por uma mensagem epifânica; *carisma cesarista* que concerne a imagem de uma autoridade dotada de poder e força, apoiada sobre a figura militar, sendo aquele que tudo pode vencer, combater; *carisma enigmático*, imagem voltada para o sedutor, o mistério; *carisma do sábio* aquele que delega de todas as emoções em nome da inteligência; e carisma *alma mater*, referente à imagem feminina como aquela que possui empatia com a dor dos outros.

Então, nosso trabalho tem por objetivo analisar o *ethos* e o *carisma* das figuras políticas, analisando as estratégias discursivas que utilizaram para cativar o povo francês e assim persuadi-los de suas atitudes e ações. Como gênero textual para nossa análise, selecionaremos as alocuções e declarações dos presidentes em situações críticas de seus mandatos objetivando comparar como essa imagem se deu ao longo dos cinco anos de cada mandato.

Levando-se em conta todos esses dados teóricos apresentados, mostraremos na nossa metodologia uma prévia de nossa análise considerando os seguintes aspectos: o *ethos*, *o carisma*, as *situações comunicacionais* e como eles contribuem para a *argumentação*.

Metodologia

Em nosso estudo, como já mencionamos anteriormente, buscaremos um *corpus* voltado para os discursos políticos que os presidentes Sarkozy, Hollande e Macron fizeram em momentos marcantes de seus mandatos.

Nosso objetivo é verificar como se instaurou a imagem deles ao longo de seu governo, como a questão do *ethos* foi estabelecida nessa relação de manipulação e poder com seu público.

Levando em consideração esse objetivo de estudo, apresentaremos a seguir uma amostra de como pretendemos realizar nossa análise. Para isso, usaremos o discurso de Nicolas Sarkozy proferido em seu primeiro ano de mandato, em 25 de setembro de 2008, em Toulon, apresentando a política econômica da França diante da crise financeira internacional.

Nesse contexto, Sarkozy se posicionou como um combatente que possuía todas as armas para vencer a crise. Ele usou ideias bélicas tais como: *vencer, impor, combater, resistir, temer*, assim como frases mais simples, curtas e diretas, demonstrando sua credibilidade, sua seriedade como líder.

Em outros momentos, ele também usa palavras atreladas às ideias de honestidade, verdade e lealdade como forma de mostrar a sua imagem de político virtuoso. Ele mostra a sua imagem de competente ao trazer momentos em que se coloca como uma figura política que sabe lidar de forma estratégica com representantes de outros países, estabelecendo assim um bom relacionamento.

Também traremos como amostra de análise a alocução feita pelo presidente Emmanuel Macron em 14 de junho de 2020 sobre o seu plano relacionado ao Corona vírus. Nela, observamos inicialmente a imagem de um presidente que se posiciona de maneira didática, usando expressões como: "tirarmos lição desta crise" (*tirer les premières leçons de cette crise*); fazendo uso de palavras projetando o "novo", o "futuro", ao lançar o slogan de seu mandato: "*nouveau chemin*", de modo a tentar reconstruir sua imagem e tocar nas emoções de seu auditório, transformando, dessa maneira, um convencimento de que sua estratégia mediante a essa crise foi feita com bom senso - passando a ganhar adeptos a sua imagem como governante. Nesse caso, Macron se coloca pelo uso intelectual, no entanto, há alguns momentos em que se posiciona mais para o bélico, evocando os franceses a lutarem juntos, unidos contra o vírus e que, se isso for feito, todos sairão mais fortes dessa crise. Então, nesse discurso, Macron misturaria o carisma do sábio com momentos do cesarista, visando uma imagem de autoridade forte, mas que usa as informações, o bom senso.

Enfim, apresentamos aqui brevemente a intenção de nossa pesquisa que visa verificar o *ethos* dos presidentes ao longo de seus mandatos diante de fatos marcantes, isto é, diante de momentos de crise e junto a essa imagem, verificar a existência ou não do *carisma.*

Considerações finais

Por fim, podemos concluir que nossa pesquisa tem como objeto de estudo o *ethos* relacionado às figuras políticas francesas: Nicolas Sarkozy, François Hollande e Emmanuel Macron; e tem como finalidade analisar como essa imagem se desenvolveu ao longo de seus mandatos.

Para isso, analisaremos a imagem de um *líder carismático* objetivando o convencimento do povo francês mediante as atitudes que assim forem tomadas por eles.

Dessa forma, buscaremos observar os fatos considerados importantes no mandato de cada político e assim, verificaremos os discursos publicados em sites oficiais. Nosso objetivo é compararmos como essa imagem se desdobra ao longo desses mandatos, e, faremos o cruzamento entre essas imagens construídas pelos três últimos presidentes franceses.

No momento atual, podemos dizer que a pesquisa se encontra em seu ponto inicial sendo realizadas leituras e coleta de dados. Por esse motivo, o que me seria de grande relevância seria sugestão de autores e teóricos, assim como outras ideias a acrescentar ao meu trabalho.

Referências

ADRESSE aux Français, 14 juin 2020. *Elysée.fr*, 2020. Disponível em: https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2020/06/14/adresse-aux-français-14-juin-2020.

AMOSSY, Ruth. *A argumentação no discurso*. São Paulo: Contexto, 2018

AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no Discurso a construção do ethos*. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. *Charisme quand tu nous tiens:* Les paradoxes du charisme en politique (notes de campagne). NOTES DE CAMPAGNE (un regard sémiologique), 2012. Disponível em : http://www.patrick-charaudeau.com/Charisme-quand-tu-nous-tiens-Les.html. Acesso em 12 de nov. 2015.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso Político*. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz e Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. Le charisme comme condition du leadership politique. *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*, n. 7*,* 2015. Disponível em: http://www.patrick-charaudeau.com/Le-charisme-comme-condition-du.html

CHARAUDEAU, Patrick. Um modelo sócio-comunicacional do discurso: entre situação de comunicação e estratégias de individualização. *In:* STAFUZZA, Grenissa; DE PAULA, Luciane (org.) *Da análise do discurso no Brasil à análise do discurso do Brasil*. Uberlândia: Edufu, 2010. Disponível em: http://www.patrick-charaudeau.com/Um-modelo-socio-comunicacional-do.html

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso.* São Paulo: Contexto, 2004.

DÉCLARATION de M. Nicolas Sarkozy, Président de la République, sur la crise financière internationale et la politique économique de la France, à Toulon le 25 septembre 2008. *Vie-publique.fr*, 2008. Disponível em: https://www.vie-publique.fr/discours/ 172360-declaration-de-m-nicolas-sarkozy-president-de-la-republique-sur-la-cr.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. *In:* AMOSSY, Ruth (org). *Imagens de si no discurso:* a construção do ethos. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69 -92.

WEBER, Max. *Ciência e Política*: duas vocações. Tradução: Leônidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2004.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*. Brasília: UNB, 2000, vls. 1 e 2.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

PROCESSOS DISCURSIVOS NO GÊNERO *FANFICTION*

Camila Pinhal do Nascimento (CAPES)

Orientador: Antonio Andrade

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nesse artigo exibiremos um recorte de nossa pesquisa de mestrado que se encontra em processo de desenvolvimento. A abordagem de nossa investigação se estrutura a partir dos estudos discursivos (PÊCHEUX & FUCHS, 1990; INDURSKY, 2011), tendo em vista que esse campo teórico nos possibilita relacionar as estruturas linguísticas que compõem os enunciados e os contextos sócio-históricos em que ocorrem. Diante disso, a partir de *fanfictions* escritas em língua espanhola por autores espanhóis e mexicanos, pretendemos investigar nessas produções o processo de tradução cultural (BHABHA, 1998), bem como se tal fenômeno pode resultar na alteração dos conteúdos temáticos e outras mudanças discursivas nos textos motivadores. Além disso, temos o intuito de analisar os processos que envolvem a função-autor (FOUCAULT, 2001) nesse gênero híbrido contemporâneo. Nossas perguntas de análise consistem em: a cultura pode interferir no processo de escrita de *fanfictions*, atravessando o discurso dos textos? Existem diferenças/semelhanças discursivas entre as *fanfictions* de México e Espanha? Como se dá a relação entre escrita colaborativa e autoria?

As *fanfictions* se definem como textos desenvolvidos por fãs de conteúdos majoritariamente pertencentes à cultura de massa (séries televisivas, livros, filmes, etc) que sentem a necessidade de explorar os múltiplos sentidos possíveis em uma obra utilizando seus elementos como inspiração, sem a intenção de obter lucros (VARGAS, 2015). O gênero ganhou maior popularidade a partir do surgimento da web 2.0 e está associado diretamente ao ciberespaço, pois utiliza o ambiente virtual como suporte e, consequentemente, proporciona interação social das diversas comunidades discursivas[1] que ali convivem.

Os processos identificatórios que atravessam os fãs-autores são muitos. Jenkins (2015) destaca que essas produções desenvolvidas pelas comunidades de fãs estão às margens e se

1 Swales (1990) define comunidade discursiva como um grupo de indivíduos que interagem a partir de um objeto público comum a todos.

inserem na cultura participativa, a qual permite que os conteúdos sejam desenvolvidos a partir da colaboração de diferentes indivíduos. Além disso, o autor propõe uma discussão acerca dos estereótipos negativos que se formaram a respeito dos fãs, o que interfere muito na autoafirmação deles como autores dessas produções:

> O fã, cujas preferências culturais e práticas interpretativas parecem tão antiéticas à lógica estética dominante, deve ser representado como "outro", deve ser mantido a distância para que o gosto fã não polua a cultura ratificada[...] Tais representações isolam os fãs potenciais de outros que compartilham de interesses e práticas de leitura, marginalizam as atividades dos fãs como algo que não faz parte do *mainstream*. Estas representações tornam altamente desconfortável falar publicamente como fã ou identificar-se até em particular com práticas culturais de fã. (JENKINS, 2015, p.38)

De acordo com Orlandi (2000, p.17), "o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia", ou seja, ao elaborar qualquer tipo de enunciação, o sujeito imprime seus pensamentos e pontos de vista ideológicos, que, funcionam como regimes de verdades e pautam o que deve ser dito, ou não, bem como o que pode, ou não, ser aceito pelo interlocutor do texto, inscrevendo assim o dizer em determinadas Formações Discursivas (doravante FD). Foucault (2008) entende como FD as regras anônimas e históricas que determinam o que o sujeito pode ou não dizer. Esses dizeres relacionam-se diretamente com o interdiscurso, que se define como a memória que atravessa os sujeitos historicamente e constitui o sentido, pautada pelo esquecimento. Relacionado diretamente ao interdiscurso está o intradiscurso, que consiste no nível da formulação dos enunciados em dado momento de produção. Diante disso, em síntese, "a constituição determina a formulação, pois só podemos dizer (formular) se nos colocamos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória). Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos" (ORLANDI, 2000, p.33).

O processo de tradução cultural – fenômeno que pode agir no discurso e em seus componentes –, proposto por Bhabha (1998), também é um dos alicerces de nossa investigação, pois o gênero com o qual estamos trabalhando tem como uma de suas principais características a criação de um novo conteúdo a partir de elementos pré-existentes criados por outrem, o que consequentemente pode dar origem a novas ressignificações, devido à inserção de novas formações discursivas distintas daquelas presentes na obra inicial e que fazem parte do contexto sócio-histórico no qual o *ficwriter* está inscrito.

Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2006), define os gêneros discursivos como "tipos relativamente estáveis de enunciado" e propõe três elementos principais constitutivos dos gêneros: Estilo, Tema e Estrutura Composicional. O formalista russo salienta que os gêneros discursivos se originam a partir da necessidade dos usuários e, como as *fanfictions* derivam dessas novas atividades interativas, caracterizam o que se entende como gênero híbrido.

No que tange à relação da cibercultura com os gêneros discursivos que emergem desse movimento, Levy (1999) assegura que os gêneros motivados a partir dos avanços tecnológicos não implicarão no desuso dos já existentes,

> Assim como o cinema não substituiu o teatro mas constituiu um gênero original com sua tradição e seus códigos originais, os gêneros emergentes da cibercultura como a música tecno ou os mundos virtuais não substituirão os antigos. Irão acrescentar-se ao patrimônio da civilização enquanto reorganizam, simultaneamente, a economia da comunicação e o sistema das artes. As características que já destaquei, como o declínio da figura do autor e do arquivo gravado, não dizem respeito, portanto, à area ou à cultura em geral, mas apenas às obras diretamente ligadas à cibercultura. (LÉVY, 2010, p.148)

Nosso corpus se origina de um banco de dados (PINHAL, 2018) composto por 475 fanfictions produzidas em língua espanhola por autores de diversos países. Esses textos foram publicados na plataforma virtual *Fanfiction.net*, muito conhecida por abrigar textos dos mais variados gêneros e assuntos. Devido ao alto número de produções, decidimos então optar por escolher dois países para desenvolvermos um recorte cronológico e assim, definimos Espanha e México, uma vez que possuíam um número semelhante de textos (124 e 142, respectivamente). Após esse segundo movimento, consideramos apenas os textos produzidos no ano de 2012, pois foi quando a primeira adaptação cinematográfica de *Jogos Vorazes* foi lançada, considerando que alguns *ficwriters*[2] tiveram acesso à história apenas através de um dos suportes.

A trilogia escrita pela autora estadunidense Suzanne Collins possui como tema principal os *Jogos Vorazes,* que ocorrem anualmente em Panem, país situado em um contexto pós-apocalíptico e regido por um governo totalitário. Os participantes dos Jogos são escolhidos através de um sorteio denominado Colheita, que ocorre nos 12 Distritos do país, elegendo assim 24 jovens, sendo 12 meninas e 12 meninos. Torna-se o vencedor aquele que sobreviver, visto que o objetivo do jogo é que matem uns aos outros. Os personagens principais da trama são Peeta e Katniss, dois adolescentes do distrito 12 que vivem o contexto de um estado pobre e responsável pela produção de carvão do país. Os livros foram publicados nos Estados Unidos entre 2008 e 2010 e ganharam status de *best seller*[3]. O sucesso resultou em quatro adaptações cinematográficas produzidas pela Lionsgate que estrearam entre 2012 e 2015, atingindo um alto número de bilheteria.

A seguir, exibimos uma tabela na qual consta nosso atual recorte, composto por 14 *fanfictions*, 7 de autores espanhóis e 7 de autores mexicanos. A partir dos dados, é possível observar algumas regularidades discursivas. Os textos apresentam extensão variada e se enquadram em diversos subgêneros. Além disso, notamos que alguns deles possuem caráter intergenérico, ou seja, são compostos por diversos gêneros discursivos, como por exemplo,

2 Nome dado aos fãs escritores de *fanfictions.*

3 Qualificação atribuída às obras literárias que alcançam um alto número de vendas.

contos, cartas, bilhetes, etc. A exemplo disso, temos as fanfictions *La sirena del distrito 4* e *Cuentos de una civilización perdida*, que são desenvolvidas a partir do gênero conto.

Espanha	México
Distrito 7 - Adventure/Romance - 10 capítulos	De regreso al 12 - Romance/Drama - 16 capítulos
Vasallaje - Adventure/Romance - 7 capítulos	Los juegos del Dragón - Romance/Drama - 6 capítulos
La sirena del Distrito 4 - Angst/Romance - 1 capítulo	Mantén los ojos abiertos - Angst/Suspense - 26 capítulos
No quiero volver si ella no está - Romance/ Drama - 17 capítulos	Los nuevos juegos del hambre - Adventure/Romance11 capítulos
Los trágicos amantes de Distrito 2 - Romance/Tragedy - 5 capítulos	Winner blood, heart of rebel - Drama - 1 capítulo
Lo que aprendieron en la arena - Drama/Romance - 11 capítulos	El hambre del juego Peeta Katniss Cato - Não informado - 13 capítulos
Cuentos de una civilización perdida - Friendship/Hurt/ Confort -1 capítulo	¿Locura de amor? ¿O amor sin cuartel?- Adventure/Romance - 10 capítulos

Tabela 1: *fanfictions* que compõem o recorte.

Nossa análise se estrutura em três etapas de desenvolvimento. A primeira consiste no movimento linguístico-textual, no qual analisaremos os elementos estruturantes do texto, como por exemplo, marcadores discursivos e as formas de registro. Já no segundo movimento, teremos como foco as formações discursivas e os processos identificatórios, ou seja, como as FDs se articulam no discurso e como este reflete o contexto sócio-histórico que corrobora sua condição de produção. O terceiro e último movimento, que se encontra em desenvolvimento e, por isso, não abordaremos aqui, se dedica a uma perspectiva comparativa entre as produções de México e Espanha e a relação dessas criações com os conteúdos motivadores. Destacamos que não analisaremos apenas as *fanfictions* e os elementos que as compõem, mas também consideraremos as informações presentes nos perfis, comentários e *disclaimer,* pois além de constituírem o gênero, nos permitem refletir de forma ampla a respeito dos processos de identificação/contra-identificação e desidentificação (INDURSKY, 2011) que podem ocorrer na interação dos sujeitos produtores com as obras inspiradoras e no próprio processo de criação de seu texto.

Para esta apresentação, selecionamos algumas Sequências Discursivas[4] (doravante SD) retiradas dos textos que compõem nosso *corpus*, as quais analisaremos a seguir:

Nas duas SDs destacadas abaixo, notamos a presença de regularidades linguístico-enunciativas presentes frequentemente na oralidade, como períodos curtos e a utilização de palavrões, ou seja, marcas expressivas que indicam a inscrição no discurso popular. Os textos que circulam no espaço virtual contam com diversos recursos que contribuem para dar expressividade ao enunciado, como por exemplo, escritas de palavras em maiúsculas para indicar alteração no

4 Sequências orais ou escritas de dimensão superior à frase (COURTINE, 2016).

tom de voz do personagem em um momento de surpresa ou irritação, como é possível observar na SD 1 e SD 2:

> SD 1: *"Esa es otra cuestión. Tuvo once de puntuación.* ***UN ONCE****.* ¿Qué ***cojones*** *hizo? – pregunta Cato."* (El hambre del juego Peeta Katniss Cato - capítulo 11)

> SD 2: *Entonces dime...* ¿por qué ***carajos*** *estás aquí en lugar de estar al lado de la rebelión? – el ambiente estaba tenso, demasiado diría Peeta…* (El hambre del juego Peeta Katniss Cato – capítulo 4)

Além de serem atravessados pela ideologia, os sujeitos são atravessados por um complexo de formações discursivas, mas dependendo das condições de produção, uma será dominante. No caso dos textos que compõem nosso corpus, a FD dominante é a do totalitarismo. As demais derivam dos desdobramentos que essa temática pode comportar. Observamos a presença de algumas temáticas motivadas por essa FD, como por exemplo, a vida dos personagens pós-revolução.

Uma das *fanfictions* que compõe nossa análise intitulada *El hambre del Juego Peeta Katniss Cato* possui como tema principal a missão proposta por ex-tributos e mentores para resgatar Katniss, personagem que se encontrava em coma, na condição de presa política após liderar a revolução da população contra a Capital. Essa *fanfiction* apresenta conteúdo temático relacionado à revolução, que também é abordada por Collins e também constitui as adaptações cinematográficas. A partir das SD4 e SD5, que foram recortadas dessa narrativa, verificamos a menção a Emiliano Zapata, que foi um dos protagonistas da Revolução Mexicana ao reivindicar uma reforma agrária no país. Até os dias atuais, o líder revolucionário possui sua imagem atrelada às questões revolucionárias mexicanas, visto que o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) ainda realiza reivindicações ao governo. A utilização desses enunciados por um personagem que compunha o grupo de revolucionários, demonstra que o *ficwriter* enxergou proximidade nos ideais pelos quais as duas figuras lutavam e a que grupo de ideias se filiam, destacando o processo de identificação do fã-autor com a obra motivadora e, além disso, tal movimento de ressignificação permite que o leitor tenha contato com FDs pertencentes ao seu contexto sócio-histórico:

> SD 4: "***Como dicen por ahí…prefiero morir de pie que vivir siempre arrodillada*** *(dicho de Emiliano Zapata) – comentó ella mientras se giraba hacia Peeta con una enorme sonrisa."* (El hambre del juego Peeta Katniss Cato - capítulo 10)

> SD 5: "***Prefiero morir luchando que vivir siempre de rodillas…-*** *fue el comentario de Roxy mientras veía a Dante, el joven sonrió ligeramente.* (El hambre del juego Peeta Katniss Cato - capítulo 11)

Relacionamos as formações ideológicas presentes no Totalitarismo, que servem como plano de fundo principal para as narrativas, à presença de discursos que compõem a memória discursiva de sujeitos inseridos em sociedades de base patriarcal. As FDs seguintes remetem à prática de casamento arranjado e foram localizadas em duas *fanfictions* de nosso corpus. Nossas pesquisas indicam que tal prática foi comum na sociedade mexicana durante um período. Sabemos que tal ato ocorreu e ainda perdura em outros contextos sociais e não são exclusivas ao contexto mexicano, entretanto, é uma memória externa a *Jogos Vorazes*:

> SD 6: *"-**Mi padre era demasiado estricto, ya habían elegido a mi marido cuando cumplí los quince años, John murió a temprana edad y mucho antes de que pudiéranos casarnos**, ya saben, los juegos del hambre […]*(El hambre del juego peeta katniss cato- capítulo 13)

> SD 7: "-*No puedo dejar de pensar en como la vida cambia en un segundo recuerdo que hace unos días estaba riendo en casa de Annie Cresta mi mejor amiga pensando en que **al cumplir 18 era tradición ir con la casamentera a conocer a los diferentes postulantes a ser mi esposo, o mejor dicho ver si yo era lo suficientemente valiosa para que alguno luchara por mi, pero ahora voy a un distrito donde eso no existe y yo tengo el derecho de elegir con quien casarme, y se que no lo haré."*** (De regreso al 12 - capítulo 2)

Ainda em relação a essas estruturas motivadas a partir do Totalitarismo, observamos também enunciados referentes ao machismo (SD8), que infelizmente ainda ocorre em diversas sociedades ao redor do mundo. No nível interdiscursivo, a estrutura destacada compreende uma memória que remete a discursos que são proferidos com o intuito de reprimir comportamentos considerados "impróprios" de acordo com as formações ideológicas vigentes em dado contexto:

> SD 8: – *"**No es bien visto que una muchacha soltera de tu edad sea vista con varios chicos a la vez, no es correcto**. – Y lo vi arrugar la frente, quizá preocupada porque sonaba con Effie* (De regreso al 12 – capítulo 12)

Em relação à função autor, discutida por Michel Foucault (2001), ressaltamos que passa por uma série de mudanças ao longo dos tempos, devido aos sistemas de valores vigentes em cada época. Após os sujeitos identificarem que o discurso poderia ter algum valor monetário, a importância de quem fala passou a ser considerada crucial para a legitimação e propagação de determinados discursos. As *fanfictions* e os fãs-autores encontram-se em um entre-lugar nessa relação.

As plataformas virtuais que atuam como suporte para esses textos proporcionam aos fãs a legitimidade de suas produções dentro das comunidades discursivas que ali interagem através de comentários (conhecidos como *review*) e outras formas de contato. Os leitores transmitem *feedback*, positivo ou negativo, sobre a história, além de opiniões que podem ou não serem acatadas pelo autor da *fanfic*. Entretanto, alguns *ficwriters* têm a preocupação em manter a história dentro dos limites possíveis da narrativa motivadora, como é possível observar na

SD 9, visto que " Alguns fãs compreendem a obra original como sendo canônica e, portanto, não sujeita a subversões de suas características, como atitudes consideradas impossíveis por parte de alguns personagens ou, ponto muito mais polêmico, a criação de casais considerados improváveis. (VARGAS, 2015, p.40)

Na próxima SD, é possível notar o movimento parafrástico do enunciado "*esto no me pertenece*", comum em grande parte das *fanfictions*. Esses enunciados que compõem o *disclaimer* funcionam como forma de proteção a possíveis acusações de plágio e com isso, situam os fãs-autores em uma relação de forças com o texto motivador e suas criações derivadas de obras legitimadas pré-existentes, ou seja, o lugar do qual falam os autores das obras motivadoras faz com que suas palavras signifiquem de modo distinto daqueles enunciados proferidos por sujeitos que não ocupam tal posição. Essa relação se dá a partir do imaginário construído a partir das relações sociais que se inscrevem ao longo da história e estabelecem tais posições discursivas. Além disso, nessa SD observamos o atravessamento da memória em relação aos regimentos legais que protegem os autores e suas obras:

> **SD 9**: *"Disclaimer: Los personajes de The Hunger Games no me pertenecen. Este fic sólo tiene el propósito de entretener, no pretende fines de lucro ni hay violación intencionada del copyright.*
>
> *Este fic narra la historia de cómo Annie Cresta ganó los Juegos del Hambre, basándome en los datos canon que nos ha dado la autora de la trilogía, Suzanne Collins."*

Resultados preliminares

Alguns resultados preliminares, derivados dos dois primeiros movimentos de análise, apontam que as produções apresentam interface com outros gêneros discursivos ao longo de sua composição, dado o caráter híbrido da *fanfiction,* ora alterando, ora mantendo o conteúdo temático relacionado à obra motivadora. Também destacamos que o registro de grande parte dos textos apresenta características enunciativas comuns à oralidade, o que constitui uma forma de marcação da identidade linguístico-cultural do *ficwriter*. As *fanfictions* produzidas por autores mexicanos possuem mais FDs externas à narrativa e, muitas vezes, referentes a seus contextos socioculturais, enquanto os textos produzidos por autores espanhóis tendem a seguir as delimitações implícitas propostas pela narrativa motivadora. O terceiro e último movimento de análise ainda se encontra em desenvolvimento, mas acreditamos que será possível identificar as diferenças discursivas entre os textos produzidos por *ficwriters* mexicanos e espanhóis, atravessados por distintas discursividades.

Referências

AMES, Melissa. Engaging "Apolitical" adolescents: Analyzing the popularity and educational potential of dystopian literature Post-9/11. *The High School Journal*, North Carolina, v. 97. n.1, p.3-20, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CEREJA, Willian. Significação e tema. *In*: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin:* conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2014.

CLEMENTE, Bianca Jussara Borges. *O uso do fanfiction nas aulas de produção textual no ensino médio*. 2013. 149f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. Definição de orientações teóricas e construção de procedimentos em Análise do Discurso. *Policromias*: Revista de estudos do discurso, imagem e som, Rio de Janeiro, v. 01, n. 1, p. 14-35, jun. 2016.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. *In*: MOTTA, Manoel Barros da (org.). Estética: literatura e pintura, música e cinema. Coleção Ditos e escritos. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. As regularidades Discursivas. *In*: FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p.21-35.

INDURSKY, Freda; MITTMAN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (org.). *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

JENKINS, Henry. *Invasores do texto:* fãs e cultura participativa. Tradução: Érico Assis. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise do discurso e Interpretação. *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso e texto:* formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes Editores, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso:* princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2000.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da Análise Automática do Discurso. *In*: GADET, Françoise & HAK, Tony (org.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990, p.163-252.

REIS, Fabíola; LEAL, Izabela. *Ler, escrever e traduzir fanfictions*: os limites entre autoria, adaptação e tradução. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 16, 2014, Belém. *Anais* […] Belém: ABRALIC, 2014. s.p.

SWALES, Jhon. *The concept of Discourse Community*. In:_____. *Genre Analysis*: English in Academic and Research Settings. Boston: Cambridge UP, 1990, p. 21-32.

VARGAS, Maria Lúcia Bandeira. *O fenômeno fanfiction:* novas leituras e escrituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2015.

Site consultado

Fanfiction: unleash your imagination. Página inicial. Disponível em: https://www.fanfiction.net. Acesso em: 20 jul. 2020.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

O PROCESSO DA CONSTRUÇÃO DAS ENCICLOPÉDIAS: DE MONTAIGNE À WIKIPÉDIA

Catarina Lobo Gonçalves (Capes)

Orientadora: Angela Corrêa

Coorientador: Pierre Guisan

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

O uso das novas tecnologias vem apresentando cada vez mais novos desafios. O modo como sua evolução vem ocorrendo nos últimos anos nos ajuda a compreender a rapidez com que seus instrumentos vêm sendo inseridos em diferentes áreas de conhecimento. A fluidez é tanta que ao nos darmos conta, já estamos imersos em sua teia conectiva, o que faz com que hoje sua utilização não seja uma escolha, mas sim uma necessidade.

Sua representação ainda causa muitas discussões, pois as problemáticas em seu entorno envolvem não só o fato de ainda não serem disponível a todos, aumentando o abismo da desigualdade social, mas de também não serem totalmente aceitas como suporte para leitura, diminuindo a possibilidade de abrangência para seu uso. Percebe-se que o grande impulso da circulação internacional dos novos meios tem a tendência de crescer, o que nos leva à reflexão, dentro da presente pesquisa, sobre as infinitas possibilidades de explorá-las.

Hoje, a população sofre com a pandemia mundial por COVID-19 que, com a necessidade de distanciamento social, fomos obrigados a mudar drasticamente nossos olhares focados no julgamento sobre as novas tecnologias para nos beneficiarmos dela. A internet nos propicia hoje: estudo, contato com a pessoas e, além de tudo, informação. Devido a isso e às análises feitas durante esta pesquisa, debruçamo-nos na hipótese de a Wikipédia poder ser usada em diferentes contextos de estudo para procura de palavra e/ou contexto de algo.

Portanto, o objetivo desta comunicação é demonstrar o recorte do andamento do trabalho que se destina a fazer uma análise diacrônica da difusão do saber através das enciclopédias – das Bibliotecas como grandes acervos de estudo ao Digital, mostrando, assim, a importância de cada uma dentro do percurso do tempo, finalizando com a Wikipédia, para consulta nos dias de hoje. Na primeira etapa do trabalho, apresentada no ano de 2019, abordamos o desenvolvimento dos suportes até a chegada dos tipos móveis de *Johannes Gutenberg* (1398 – 1468). Em seguida, foi exposta a análise realizada sobre bibliotecas conhecidas no mundo como grandes organizações do saber a *Biblioteca de Alexandria* (331 a.C) e *Casa da Sabedoria* (VII-XII d.C).

Para a presente apresentação, discorreremos sobre o digital e as discussões trazidas por ele sob os olhares de MOLLIER (2014) e CHARTIER (1997). Focaremos, principalmente, na condição dos seres humanos estarem mergulhados em "gabinetes isolados" com a internet, estado criado por Chartier. Ainda, iremos contextualizar tal fator comparando à situação crítica atual que estamos vivendo. Em seguida, demonstraremos um resumo da análise das obras de Montaigne e Bossuet como trabalhos entendidos como enciclopédias sem que os autores tivessem essa intenção. Trabalhar dentro desse percurso na história auxilia o leitor a compreender a mudança do impresso ao digital como uma evolução natural e os problemas e benefícios trazidos por cada um deles.

2. Mollier e Chartier: a evolução do suporte e os gabinetes isolados

Neste tópico nos concentraremos nos conceitos trazidos por esses dois autores com diferentes perspectivas sobre o mundo cibernético. Para análise, baseamo-nos no Paradigma II da filologia de CERQUIGLINI (2000), que consiste no fazer pesquisa além do material impresso, isto é, considerando também os meios tecnológicos para o trabalho, junto à dinâmica de estudo comparativo entre textos, não privilegiando a hierarquia de cópias, pois cada cópia tem o seu valor. Iniciaremos com Mollier, que é favorável à utilização dos novos suportes para fins de leitura.

Em seu texto "Ler na era digital" o autor trata dos benefícios decorrentes à revolução da leitura em tela plana. Destacaremos aqui pontos importantes sobre a sua visão do digital. Primeiramente, o autor esclarece que definitivamente o papel não sumirá com o aumento do uso do suporte digital. Para o professor, a evolução é inevitável e essencial, mesmo se há quem resista a essas mudanças. O crítico frisa que o papel não vai desaparecer por ele ser ainda necessário para a sociedade, entende, portanto, como um processo cumulativo. Então, por que encontramos pessoas que demonstram resistência para o seu uso? Num segundo momento, o autor traz uma reflexão sobre a inclusão do aparato tecnológico, no que diz respeito a trazer novas literaturas ou integrar as já existentes para o universo digital. Para exemplificação, o autor discorre sobre *o keitai shousetsu*, no Japão, um novo gênero literário criado para leitura em celular, além da adaptação de mangás para o suporte.

Chartier (1997, p.134) também reconhece o texto eletrônico como um grande avanço no processo da globalização, "[...] Com o texto eletrônico, enfim, parece estar ao alcance de nossos olhos e de nossas mãos um sonho muito antigo da humanidade, que se poderia resumir em duas palavras, *universalidade* e *interatividade*.[...]". Encara-o, dessa forma, como um projeto das *Luzes,* assim como a compilação de enciclopédias, em especial a *Encyclopédie*, que teve como propósito a aplicação da reunião de saberes. Nesse momento, o autor já aborda alguns problemas do impedimento de levar o universal à época. O especialista trata, por exemplo, da falta de "[...] dominar a totalidade das línguas necessárias para ter o acesso à universalidade do patrimônio escrito. [...]" (CHARTIER, 1997, p.139).

O autor avança nas críticas ao passo em que a discussão passa para o texto eletrônico. Segundo o historiador, um dos obstáculos trazidos sobre o suporte digital são os hábitos que envolvem essa leitura. Ou seja, Chartier demonstra-se preocupado com o apreço à leitura para certos textos diante da incerteza do futuro – que é o hoje.

> "[...] A forma desses objetos, os limites que eles impõem parecem distanciados dos hábitos mais íntimos, mais livres, da relação mantida com a cultura escrita. Afirma-se frequentemente que não dá para imaginar muito bem como se pode ler na cama com um computador, como a leitura e certos textos que envolvem a efetividade do leitor pode ser possível através dessa mediação fria. Mas sabemos o que virão a ser os suportes materiais da comunicação dos textos eletrônicos? [...]" (CHARTIER, Roger. 1997:142)

Além disso, o professor acredita no distanciamento social das pessoas ao se apegarem somente a esse suporte. O autor domina esse fenômeno como "gabinetes isolados". Ele acredita que com instrumentos eletrônicos estaremos sujeitos a ficar reclusos, desistindo de ambientes de consulta como as bibliotecas e, de certa forma, deixando de interagir com as pessoas. Contudo, diante do cenário atual que estamos vivendo, a tecnologia não estaria mostrando o inverso? É interessante salientarmos que no século XVIII, quando as bibliotecas nascem os chamados "gabinetes isolados" já existem com a leitura silenciosa dentro do recinto.

A pandemia por COVID-19, ocorrida no momento atual da escrita da presente pesquisa, parou o ano de 2020. Com a necessidade de isolamento social, tivemos que nos adaptar às novas mudanças através das tecnologias. Fomos impelidos a transportar tudo o que fazíamos presencialmente para o remoto. Não tem sido fácil, mas foi essencial para que pudéssemos lidar com esta nova realidade.

De fato, estamos cada vez mais imersos em nossas bolhas individuais, mas não de maneira proposital. Apesar de a situação ser conturbada, a população está tentando se reinventar. As chamadas de vídeo têm sido um alento às famílias, que precisaram ficar distantes de seus entes queridos. As escolas e universidades públicas buscam, com muito trabalho, fazer a organização necessária para que as aulas retornem remotamente, criando grupos de trabalho para a pesquisa sobre quais alunos precisam de computadores e uma boa rede de internet para acompanhar suas turmas, evitando o crescimento da desigualdade.

Essa manifestação demonstra que é possível, apesar de difícil quando não há o planejamento necessário. E, se tratando do isolamento, será que realmente ficamos isolados? Apesar de ser um contato virtual, graças à tela plana, nesse momento tão difícil sob o qual estamos passando, podemos ter acesso à informação quase que imediata, trabalhar, estudar e viver dentro de um mundo globalizado de outra maneira.

Infere-se, portanto, a importância de se (re-) pensar na flexibilização no uso das novas tecnologias e, consequentemente, da Wikipédia. Se conseguimos rever nossos conceitos em relação ao digital, poderemos usar a enciclopédia digital dentro de uma nova perspectiva. Assim, reforçamos a ideia de Mollier que, de uma forma simples, desmitifica um pouco da ideia sólida desenvolvida pelos amantes do livro impresso sobre o suporte digital ser excludente ou que não seja uma leitura eficaz.

3. Montaigne e Bossuet: Enciclopédias?

3.1. Michel de Montaigne

Para seguir uma evolução diacrônica do acúmulo do conhecimento, foi essencial para este trabalho demonstrar como grandes obras poderiam ser consideradas enciclopédias, apesar de não terem o objetivo de difundirem o saber. Dessa forma, discutiremos as análises das obras de Montaigne e Bossuet.

Começaremos, pelos "Ensaios" de Michel Eyquem de Montaigne (1533 – 1592). O filósofo começou a escrever seus ensaios aos 39 anos, em1572, e o fez até sua morte, em 1592. A primeira edição foi publicada em 1580 com os dois primeiros livros. Já a quinta edição foi publicada entre 1582 e 1588, em Paris, com o terceiro livro, onde se encontra mais da intimidade do filósofo.

A intenção do autor com a obra é despretensiosa. Nela, o escritor narra experiências de vida e morte e suas tentativas com acertos e erros. É uma reflexão tão profunda que faz com que o leitor imerja em sua vida como se fosse a sua própria. Contudo, Montaigne avisa de antemão:

> "Aqui está um livro de boa-fé, Leitor. Ele te adverte, desde o início, que não me propus outro fim além do doméstico e privado. Nele não tive nenhuma consideração por servir-te nem por minha glória: minhas forças não são capazes de tal desígnio. Dediquei-o ao uso particular de meus parentes e amigos, a fim de que, tendo-me perdido (o que breve terão de fazer), possam aqui encontrar alguns traços de minhas atitudes e humores, e que por esse meio nutram, mais completo e mais vivo, o conhecimento que têm de mim. [...]" (MONTAIGNE, Michel de. 1533-1592:1)

Com isso, observamos que os "Ensaios" não são direcionados a um objetivo específico, como quando um romance é escrito. Isso significa que o autor não tem o propósito de reunir saberes, e sim de fazer uma espécie de diário onde ele deposita as mais profundas de suas reflexões e análise de sua própria vida.O que o torna um projeto enciclopédico são as contribuições das lições passadas pelo autor.

Boa parte dos textos e informações sobre o autor estão na internet. No site[1] Château Michel de Montaigne, que é direcionado para visitas no lugar onde o autor viveu, tem disponível uma aba que leva ao resumo de sua biografia e obra:



Figura 1 – Site Château de Montaigne

A biblioteca digital de Chicago disponibiliza os três livros, mas não é certo de que estejam completos. A partir desses textos, observamos a disposição do conteúdo, o que o autor sugere nos capítulos e a fluidez de sua escrita:



Figura 2 : Site da biblioteca digital de Chicago

1 Disponível em: http://www.chateau-montaigne.com/fr/montaigne/6-biographie-michel-montaigne

O escritor dispõe os temas em capítulos, mas eles não têm necessariamente uma evolução temática para uma "coerência textual", já que não é sua intenção. No livro I, por exemplo, encontramos 57 capítulos que tratam de temas diversos, como: *a solidão, o dormir, o medo até a prática de vestir-se*. A chave para o seu entendimento está, portanto, na organização dentro do caos de suas reflexões.

No interior do texto, trazemos aqui para exemplificação, o capítulo 17 (pág. 631 a 662), em que o autor trata do tema presunção. É uma escrita corrida, em que os subtemas se misturam e não há uma ordem. Nele, Montaigne se mostra como um anti-herói: aquele que não tem talentos, um indivíduo comum que só escreve para si. Trata do que é ser um ser humano real, além de apresentar seu péssimo estado físico e mental, pois estava doente e mostra o quanto, para ele, podemos nos enxergar através da leitura.

Por fim, o texto está escrito em língua francesa da época nesse site, pois eles transcreveram uma edição antiga. Mas existem outras, inclusive traduzidas para o português[2], em que conseguimos ler sua obra sem dificuldade.

3.2. Bossuet

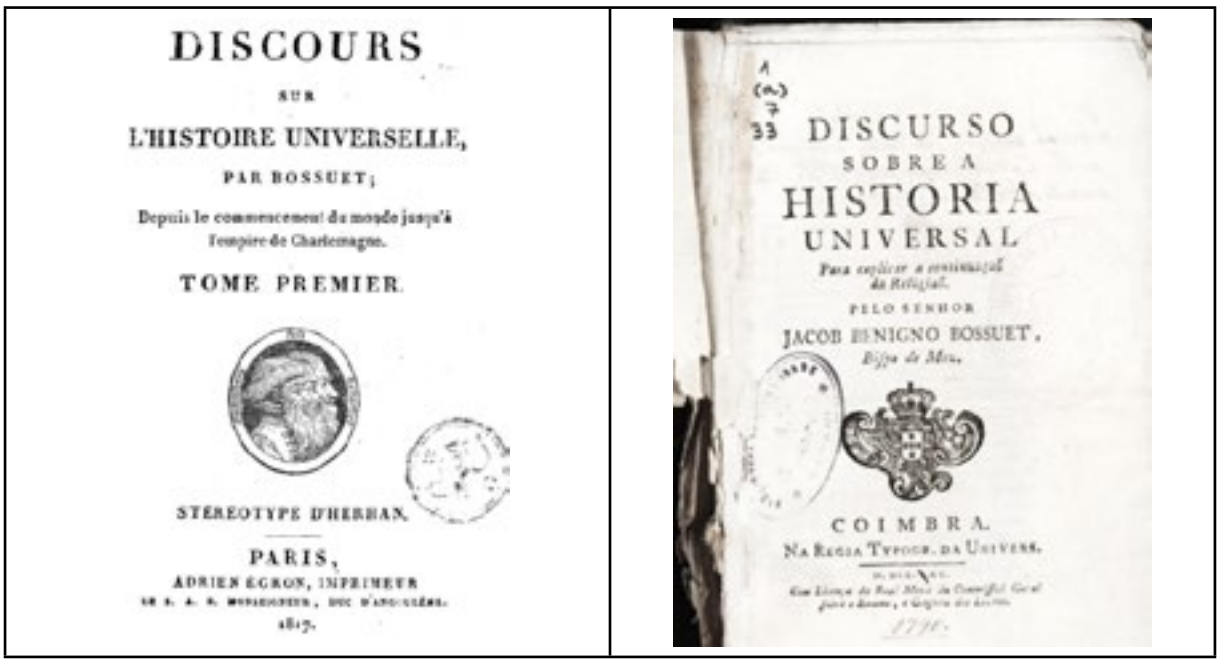
A análise da obra "Discurso sobre a História Universal", de Jacques Benigno Bossuet (1627 - 1704), está sendo finalizada, mas já podemos demonstrar que ela não difere tanto dos "Ensaios" de Montaigne. Bispo e teólogo, Bossuet era defensor da ideia de que o poder divino era dado aos reis, sendo, dessa maneira, protetor do absolutismo. Além disso, foi considerado um grande historiador de seu século.

O livro é de fácil acesso na rede mundial de computadores. A obra completa está digitalizada, em francês, na plataforma Google[3], com ano de 1817. Existe outra edição, de 1790, disponibilizada em português pela biblioteca digital de fundo antigo **Alma Nater**, da Universidade de Coimbra[4].

2 Trecho disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/85005.pdf

3 Disponível em: https://books.google.be/books?vid=GENT900000094231&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false

4 Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/html/10316.2/9129/UCBG-1-a-7-33_PDF/UCBG-1-a-7-33_PDF_24-C-R0120/UCBG-1-a-7-33_0003_380-lombada_t24-C-R0120.pdf



DISCOURS
SUR
L'HISTOIRE UNIVERSELLE,
PAR BOSSUET;
Depuis le commencement du monde jusqu'à l'empire de Charlemagne.
TOME PREMIER.
STÉRÉOTYPE D'HERHAN.
PARIS,
ADRIEN EGRON, IMPRIMEUR
1817.

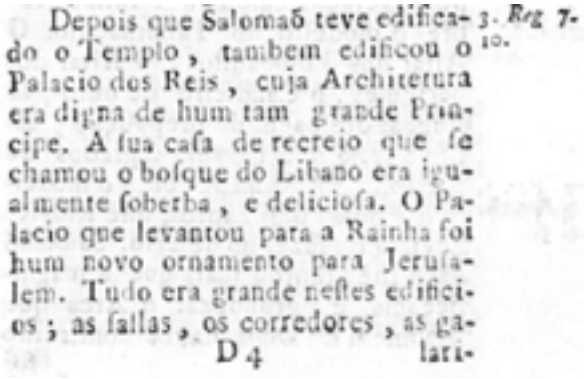
DISCURSO
SOBRE A
HISTORIA
UNIVERSAL
PELO SENHOR
JACOB BENIGNO BOSSUET,
COIMBRA.
NA REGIA TYPOGR. DA UNIVERS.

Figura 3 – As diferentes edições do "Discurso sobre a História Universal"

Usamos para esta pesquisa a edição de Portugal.

O livro é composto por trinta capítulos, todos de cunho religioso. Como a obra do escritor Montaigne, o "Discurso" não parece ter uma ordem a ser seguida. A leitura assíncrona facilita o leitor em escolher o tema de seu interesse. Citamos aqui alguns exemplos, como: Cap. XIX. "Jesus Cristo e a sua Doutrina" e Cap. XXIV "A continuação dos erros dos judeus e a continuação das suas falsas intepretações".

Em seu livro, Bossuet também pratica o texto corrido, mas com a intenção contrária dos "Ensaios". O autor disserta sobre os preceitos e acontecimentos dos personagens envolvidos com a religião cristã. Dessa forma, o religioso faz um compilado narrativo para explicá-la a partir de seu ponto de vista:



Depois que Salomaõ teve edifica- 3. Reg 7.
do o Templo, tambem edificou o 10.
Palacio dos Reis, cuja Architetura
era digna de hum tam grande Prin-
cipe. A ſua caſa de recreio que ſe
chamou o boſque do Libano era igu-
almente ſoberba, e delicioſa. O Pa-
lacio que levantou para a Rainha foi
hum novo ornamento para Jeruſa-
lem. Tudo era grande neſtes edifici-
os; as ſallas, os corredores, as ga-
D 4 lari-

Figura 4: Trecho do livro "Discurso sobre a história Universal para explicar a religião

Considerações finais

Esse estudo é de grande importância para o avanço da implementação de plataformas e utensílios digitais em diferentes áreas de conhecimento, não só nas extensões afins, mas também para os setores da linguística e literatura. Tendo em vista os novos acontecimentos sobre os quais fomos expostos, é necessário que nos debrucemos afundo nessas questões para avançarmos nesse quesito sem receio, para que a pesquisa acadêmica seja ainda mais valorizada.

Nesse sentido, a presente pesquisa não tem como objetivo anular a cultura impressa em prol do digital. Procuramos somente abranger a reflexão do tema, principalmente, para chegar ao uso da Wikipédia como meio para consulta. Para isso, com o desenvolvimento diacrônico do saber, possibilitamos o estudo dos suportes, da leitura e escrita, em diferentes épocas da história, para que a utilização da plataforma não seja considerada mais um tabu.

Referências

BECQ, Annie. *L'Encyclopédie: le choix de l'ordre alphabétique*, p.133-137, 1995. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1995_num_18_1_1467. Acesso em: 30 abr. 2020.

BEREMBLUM, Andrea. *A invenção da palavra oficial - Identidade, língua nacional e escola em tempos de globalização*. Editora Autêntica, 2007.

BOSSUET, Jacques Benigno. *Discurso sobre a Historia Universal para explicar a religião*. Regia tipográfica de Coimbra, 1790. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/html/10316.2/9129/UCBG-1-a-7-33_PDF/UCBG-1-a-7-33_PDF_24-C-R0120/UCBG-1-a-7-33_0003_380-lombada_t24-C-R0120.pdf. Acesso em: 30 jul. 2020.

BOSSUET, Jacques Benigno. *Discours sur L'Histoire Universelle*. Adrien Égron Imprimeur, 1817. Disponível em: https://books.google.be/books?vid=GENT900000094231&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 30 jul. 2020.

CERQUIGLINI, Bernard. *Une nouvelle philologie*, 2000. Disponível em: http://magyar-irodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm. Acesso em: 15 jul. 2020.

CHAMBERS, Ephraim. *Cyclopaedia, ou um Dicionário Universal de artes.* v. I, 1728.

CHARTIER, Roger. *O numérico como sonho de universal*. In: CHARTIER, Roger: *A aventura do livro*: do leitor ao navegador. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp, p.133-155, 1997.

DESBOUEFS, Marie Alix. *Papyrus et Parchemin dans l'Antiquité gréco-romaine*. Université Pierre Mendes France – Grenoble II – UFR SCIENCES HUMAINES, 2006 – 2007.

COSTA, Luiz Rosalvo. *A questão da ideologia no círculo de Bakhtin*. São Paulo: Atêlie Editorial, p.75-182, 2017.

DIDEROT, Dennis. D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers / Mis en ordre publié par m. Diderot quant á la partie mathemetique, par m. d'Alembert*. Paris: Briasson, 1751–1765. Disponível em: http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/ (Acesso em: 07 jun. 2019) e no acervo da Biblioteca Nacional. Localização: Obras Raras / 054,002,001–01 ex.1.

DIDEROT, Dennis. D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências das Artes e dos Ofícios. Por uma sociedade de letrados, Discurso Preliminar e outros textos.* Edição bilíngue. Tradução: Fúlvia Maria Luiza Moretto. Editora Unesp, 1989.

France Culture. *Wikipédia, chacun sait ce qui lui plait*, 2018. Disponível em: https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/wikipedia-chacun-sait-ce-qui-lui-plait. Acesso em 28 ago. 2020.

GAGLIONE, Cesar. *A biblioteca digital que aumenta a credibilidade da Wikipédia*, 2020. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/11/04/A-biblioteca-digital-que-aumenta-a-credibilidade-da-Wikip%C3%A9dia. Acesso em: 05 jul. 2020.

JACOB, Christian. BARATIN, Marc. *O Poder das Bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Editora UFRJ, 2000.

KERN, Vinícius Medina. Por que a Wikipedia pode e deve ser usada para ensino, 2020. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/academico/2020/03/26/Por-que-a-Wikip%C3%A9dia-pode-e-deve-ser-usada-para-o-ensino. Acesso em: 05 jul. 2020.

LOYER, Emmanuelle. *Une brève histoire culturelle de l'Europe.* Champs histoire, 2017.

MARTINS, Wilson. *A palavra da escrita: História do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MOLLIER, Jean-Yves. *Ler na era digital*. Tradução: Pedro Paulo Catharina. In: MOREIRA, Celina de Mello, CATHARINA, Pedro Paulo, REIS, Sonia Cristina (Org.). *A palavra, o artista e a leitura* – Homenagem a Théophile Gautier. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, p.48-63, 2014.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. In: SCREECH, M. A. (Org.). São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*: uma seleção. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. *Por meios diversos se chega ao mesmo fim.* São Paulo. Penguin Companhia das Letras, p.41-46, 2010. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/85005.pdf. Acesso em: 25 jun. 2020.

MONTAIGNE, Michel de. *The Montaigne project*. Librarie of Chicago. Disponível em: https://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/montaigne/. Acesso em: 25 jun. 2020.

MOUREAU, François. *Le Roman vrai de l'Encyclopédie*. Découvertes Gallimard Littératures, 1990.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

ESTUDO EXPERIMENTAL SOBRE AS ESTRATÉGIAS DE RELATIVIZAÇÃO DO ESPANHOL: TRAJETÓRIA DE PESQUISA E METODOLOGIA

Carolina Ecard Barros (CAPES)

Orientadora: Mercedes Sebold

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

As orações relativas do espanhol são estruturas que apresentam grande variação no que diz respeito a sua forma, embora obedeçam a certos padrões linguísticos presentes na maior parte das línguas. Inúmeros estudos apontam que a existência desta diversidade formal é motivada por diferentes fatores linguísticos (gramaticais) e extralinguísticos, os quais irão determinar as formas que as relativas podem assumir em determinados contextos. Cada uma destas formas corresponde a uma *estratégia de relativização* (ER).

No presente estudo, discorrerei sobre a tese de doutorado que estou desenvolvendo, na qual analiso fatores que podem interferir na seleção das ERS do espanhol, a saber: a estratégia padrão, a estratégia resumptiva e a estratégia *no pronominal*. Os objetivos aqui propostos são: a) apresentar a metodologia adotada na tese, descrevendo os fatores envolvidos no processo de elaboração do experimento e b) apresentar o desenvolvimento da pesquisa e as alterações realizadas na tese em função das sugestões feitas pela banca de qualificação.

Pressupostos teóricos

Os pressupostos teóricos desta pesquisa se baseiam, em primeiro lugar, no conceito de recursividade, a qual costuma ser definida como uma propriedade da Faculdade da Linguagem que permite que infinitas sentenças sejam geradas a partir de um número finito de elementos lexicais e regras gramaticais (Hauser et al., 2002). O caráter recursivo da linguagem humana

se manifesta através da possibilidade de encaixamento sucessivo de constituintes em outros constituintes idênticos, o que é realizado por meio da aplicação de uma mesma regra gramatical repetidamente. Toda estrutura recursiva obedece à organização hierárquica dos constituintes da sentença, de maneira que sintagmas e sentenças cada vez maiores vão sendo geradas através do encaixamento de constituintes que mantêm entre si uma relação de dependência sintática (Rattova, 2014; Parker, 2006).

Além disso, também abordamos alguns tópicos da Teoria de Ligação, uma das subteorias da gramática gerativa. Através desta teoria, é possível explicarmos as relações de correferência entre expressões nominais, elementos de caráter anafórico e categorias vazias, itens que fazem parte da estrutura das orações relativas. A possibilidade de que um elemento com potencial de referência próprio, como as expressões nominais, esteja vinculado a elementos de caráter anafórico e pronominal, é determinada por relações estruturais que regem a distribuição dos elementos nominais, como a relação de c-comando, a noção de ligação e os princípios de ligação. Como as orações relativas são estruturas geradas através do movimento do constituinte relativizado para fora da relativa, abordamos também alguns aspectos básicos da Teoria do Movimento por Cópia. De acordo com esta teoria, todo elemento movido numa sentença deixa em sua posição de origem uma cópia com a qual forma uma cadeia. No caso das orações relativas, a cadeia é formada pelo elemento relativizado, que é o antecedente da relativa, e a cópia resultante do seu movimento que foi deixada no interior desta sentença encaixada.

No que diz respeito às estratégias de relativização do espanhol, nossa pesquisa aborda as três ERs presentes nesta língua atualmente:

- **Estratégia padrão:**

  (1) La casa tenía dos habitaciones [que daban al parque]. (BRUCART, 1999, p. 397)

  Forma preposicionada (pied piping):

  (2) La persona [a *quien* me refiero] no está aquí. (BRUCART, 1999, p. 399)

- **Estratégia resumptiva:**

  (3) Mis mentores eran personas mayores, [que las extraño]. (CERRÓN-PALOMINO, 2018, p. 279)

- **Estratégia no pronominal:**

  (4) Le hicieron levantar del asiento [*que* estaba]. (SANTANA, 1994, p. 137)
  (*Le hicieron levantar del asento en que estaba*)

A estratégia padrão (exemplo 1) se caracteriza por ser introduzida por um pronome relativo e apresentar uma categoria vazia correferente ao elemento relativizado. É considerada a estratégia própria da norma culta do espanhol, o que inclui as diversas variedades desta língua.

Esta ER está presente tanto na língua oral quanto na escrita e pode ser encontrada em contextos de maior formalidade ou de menor formalidade, como na fala espontânea, por exemplo. Costuma ser apresentada em trabalhos de caráter normativista como a forma correta das orações relativas do espanhol, em detrimento das demais ERs (NGLE, 2009; ALARCOS LLORACH, 1994).

A estratégia resumptiva é definida pela presença de um pronome resumptivo que atua como um elemento que recupera o conteúdo do termo antecedente no interior da relativa. De acordo com Lope Blanch (1986) e Brucart (1992), a presença do resumptivo pode estar relacionada a uma possível perda de propriedades pronominais do pronome relativo. Esta ER costuma estar associada a contextos de menor formalidade e à fala coloquial. Além disso, costuma ser considerada pela tradição gramatical uma anomalia da língua, um erro, mas ainda não há um consenso dentre os estudos descritivos sobre o fato de esta ER ser estigmatizada ou não pelos falantes (DE MELLO, 1992; CERRÓN-PALOMINO, 2011; CASTALDO, 2019).

Por fim, temos a estratégia *no pronominal*, em que se omite a preposição que antecede o pronome relativo quando funções sintáticas preposicionadas são relativizadas. Apesar de ser um fenômeno que está presente na língua espanhola há muito tempo (SANTANA, 1994, 1998), esta ER costuma ser abordada como uma estratégia marginal, restrita à fala espontânea ou ainda como uma anomalia gramatical (SANTANA, 1998). Ainda são poucos os estudos que se dedicaram a observar esta ER no espanhol. Dentre eles, destacam-se os de Cerrón-Palomino (2010, 2014), que registrou um índice significativo de produtividade destas estruturas na variedade do espanhol de Lima (Peru).

Metodologia

A metodologia adotada na tese, inicialmente, se caracteriza pela aplicação de um experimento de julgamento de aceitabilidade, o qual foi desenvolvido com a finalidade de que possamos observar a influência do grau de formalidade do contexto de produção das orações relativas na seleção das ERs do espanhol. O experimento foi pensado para ser aplicado a um grupo de falantes de espanhol como L1, adultos e de nível de escolaridade alto. A escolha por este tipo de experimento foi devido ao fato de acreditarmos que, por meio dele, será possível observarmos as preferências dos falantes em relação às estruturas linguísticas estudadas, assim como também poderemos estabelecer suposições em relação ao que não pode ser produzido ou o que é pouco produtivo entre os falantes.

As hipóteses que assumimos e que nortearam o desenvolvimento do teste estabeleciam que o grau de formalidade do contexto de produção influencia a seleção das ERs do espanhol de maneira que: a) contextos de maior formalidade favorecem o uso da estratégia padrão (preposicionada) e b) contextos de menor formalidade favorecem o uso das estratégias resumptiva e *no pronominal*. A partir disto, adotamos um modelo de experimento que é formado por 6 variáveis independentes: duas delas correspondem aos graus de formalidade das

sentenças alvo (mais formal e menos formal); as demais correspondem às três ERs do espanhol e se subdividem em três níveis. Desta forma, temos: Contexto formal (relativa padrão/ no pronominal/ resumptiva) e Contexto informal (relativa padrão/ no pronominal/ resumptiva). O que consideramos como variável dependente neste experimento foi a resposta selecionada pelos participantes, as quais nos indicarão o nível de aceitabilidade de cada sentença apresentada.

O experimento é composto por 48 sentenças no total, sendo 24 sentenças alvo e 24 sentenças distratoras. No conjunto das sentenças alvo, metade das frases (12) se enquadra num contexto de maior grau de formalidade e a outra metade num contexto de menor formalidade. A manipulação do grau de formalidade das sentenças foi determinada tanto na temática abordada por cada frase quanto pelo vocabulário selecionado, como podemos observar nos seguintes exemplos:

(5) Menor formalidade: La fiesta a la que fuimos el sábado no tenía bebidas alcohólicas.

(6) Maior formalidade: Las diputadas de las que hablaba el ministro han presentado un proyecto de ley para impedir el regreso de las clases presenciales durante la pandemia.

Além disso, também foram controladas as preposições que introduzem as orações relativas nas frases-estímulo. Foram utilizadas “a”, “con”, “en” e “de” e todas elas estavam presentes no conjunto das sentenças formais e no das informais. Cada uma destas sentenças alvo se desdobra em três versões da mesma, por isso cada uma delas é formada por uma ER diferente:

(7) a. La mujer con la que se casó mi hermano es muy simpática.
b. La mujer que mi hermano se casó es muy simpática.
c. La mujer que mi hermano se casó con ella es muy simpática.

A aplicação do experimento seria realizada através do aplicativo Google Forms (Formulários Google), no qual as sentenças seriam apresentadas e cada uma delas é seguida pelas cinco opções de reposta para que apenas uma seja assinalada. As opções são: (a) boa, (b) razoável, (c) ruim, (d) muito ruim e (e) difícil de decidir. Durante a execução da tarefa, os participantes devem ler e julgar cada sentença como uma construção mais ou menos aceitável no espanhol.

Passos futuros

Nas seções anteriores, apresentamos o estágio de desenvolvimento de minha pesquisa de doutorado que precedeu a sua submissão à banca de qualificação. O processo de qualificação da tese consistiu num momento de fundamental importância para o amadurecimento da pesquisa, pois as contribuições apresentadas pela banca foram decisivas para a redefinição de alguns pontos do trabalho, principalmente no que diz respeito à metodologia adotada. A partir disto, repensamos a pertinência da abordagem metodológica que escolhemos com relação ao tema e aos objetivos da pesquisa.

É possível observar, nos estudos publicados sobre as ERs do espanhol, que há aspectos ainda pouco explorados, como os fatores que influenciam a seleção de cada estratégia. Um destes fatores é o grau de formalidade em que a oração relativa está inserida, o que selecionamos para análise em nosso estudo. A questão que se coloca, neste caso, é a adequação deste tema à metodologia adotada: um experimento de julgamento de aceitabilidade. Delimitar o nível de formalidade de um determinado contexto envolve uma série de fatores a serem considerados, os quais não puderam ser contemplados por um experimento deste tipo. Dentre estes fatores, podemos citar o meio em que a sentença é veiculada, o público alvo ao qual o enunciado se destina, a situação na qual o falante se encontra ao produzir ou ouvir o enunciado, entre outros. Em nosso experimento, por outro lado, as sentenças eram apresentadas de maneira isolada e, portanto, deslocadas de um contexto que pudesse informar ao leitor qual o nível de formalidade em questão.

Além disso, os julgamentos dos participantes em relação ao que eles consideram adequado ou não a uma determinada situação não necessariamente coincidirão com o que eles de fato produziriam em cada contexto. Considerando os aspectos expostos até aqui, decidimos repensar a metodologia de nossa pesquisa. Esta mudança é o resultado de um processo reflexivo gerado a partir das observações e comentários da banca de qualificação e também das dificuldades que observamos na elaboração do experimento. Daqui por diante, pretendemos dar prosseguimento ao trabalho delineando melhor nossos objetivos, tornando mais preciso o problema de pesquisa que norteará a tese e redefinindo nossa abordagem metodológica.

O primeiro passo que demos, neste sentido, foi a redefinição de aspectos centrais da tese. Restringimos o escopo da pesquisa à análise da ER *no pronominal*, que pode ser comparada à estratégia cortadora do português do Brasil devido à semelhança de sua forma com a estratégia da omissão da preposição no espanhol. Apesar dos inúmeros estudos publicados sobre ERs do espanhol, poucos foram os que abordaram com profundidade a estratégia *no pronominal*. Esta costuma ser apresentada com caráter marginal em estudos sobre as demais estratégias, principalmente se levarmos em conta o maior destaque dado ao estudo da estratégia resumptiva.

Levando em conta a pertinência da abordagem metodológica em relação ao tema e aos objetivos da pesquisa, optamos por desenvolver um trabalho de caráter descritivo baseado na análise de corpus. Para tanto, selecionaremos corpora de quatro variedades do espanhol, sendo duas delas variedades do espanhol peninsular e duas variedades do continente americano. Desta forma, estabeleceremos uma comparação entre o que é produzido nas diferentes variedades do espanhol selecionadas para essa pesquisa. Além disso, pretendemos questionar também a suposta estigmatização de ERs não padrão do espanhol, a fim de observarmos se os falantes de espanhol de fato rejeitam estratégias não padrão ou se a estigmatização sofrida por estas estruturas é resultante de uma tradição gramatical que prioriza certas estruturas linguísticas em detrimento de outras.

Análise prévia dos dados

Além de demonstrarmos o andamento da pesquisa no que diz respeito à coleta e análise dos dados, apresentamos nesta sessão os resultados de uma análise prévia do nosso corpus. Selecionamos, portanto, 8 entrevistas orais semi dirigidas realizadas com falantes de espanhol da cidade de Lima no Peru. Essas entrevistas, assim como todas as demais utilizadas na tese, são provenientes do corpora disponibilizado pelo projeto PRESEEA.

Na tabela seguinte, apresentamos o número e o percentual de ocorrência de cada ER e a divisão destes percentuais de acordo com o nível de escolaridade dos grupos de informantes.

RELATIVAS PREPOSICIONADAS			
	MENOR ESCOLARIDADE	MAIOR ESCOLARIDADE	TOTAIS
padrão	10 (50%)	52 (75,3%)	62
no pronominal	8 (40%)	15 (21,8%)	23
resumptiva	2 (10%)	2 (2,9%)	4
TOTAIS	20	69	89

Tabela 1: Estratégias de relativização do espanhol da variedade de Lima

Diante dos dados, podemos observar que a estratégia *no pronominal* tem se mostrado produtiva na variedade da cidade de Lima. Depois da estratégia padrão, ela é a mais selecionada tanto por falantes mais escolarizados, quanto pelos menos escolarizados. Considerando este quadro, nos parece contraditório o fato de uma ER tão presente na língua espanhola, como a estratégia da omissão da preposição, ter recebido muito menos atenção por parte de estudos descritivos em relação à estratégia resumptiva, que já foi amplamente estudada.

A tabela seguinte diz respeito a um outro aspecto que pretendemos abordar em nossa pesquisa. Conforme já foi verificado por Cerrón-Palomino (2010, 2014), a função sintática relativizada exerce uma significativa influência na seleção das ERs do espanhol. A título de exemplo, podemos citar o caso das relativas resumptivas que são fortemente favorecidas pela posição de objeto direto, na qual ocorrem preferencialmente. Em Padilla, Gil e Cabrera (2005), também observamos que os casos de uso da estratégia da omissão da preposição ocorrem, em grande parte, em relativas de função oblíqua com valor temporal ou locativo, principalmente se o antecedente é regido pela mesma preposição.

	PADRÃO	*NO PRONOMINAL*	RESUMPTIVA	TOTAIS
SUJEITO	208 (60%)	-	0	208
OBJETO DIRETO	77 (22%)	-	4 (50%)	81
OBJETO INDIRETO	2 (0,7%)	4 (17%)	0	6
ADJUNTO ADVERBIAL	40 (11,5%)	17 (74%)	0	57
COMP. CIRCUNSTANCIAL	19 (5, 5%)	2 (9%)	2 (25%)	23
ADJUNTO ADNOMINAL	1 (0,3%)	0	2 (25%)	3
TOTAIS	**346**	**23**	**8**	**378**

Tabela 2: Distribuição das estratégias de relativização de acordo com a função sintática relativizada

Os resultados preliminares que apresentamos na Tabela 2 parecem confirmar a possível influência da função sintática relativizada sobre a seleção da estratégia no pronominal, visto que ela foi muito mais produtiva na função de adjunto adverbial. Este fato pode corroborar o estudo de Padilla, Gil e Cabrera (2005), pois as relativas com sentido locativo e temporal que os autores mencionam se referem à relativização da função de adjunto adverbial.

A análise preliminar dos dados nos indicou, portanto, que, no espanhol da cidade de Lima, o nível de escolaridade dos falantes não parece ser um fator determinante para a seleção das ERs, visto que os resultados dos dois grupos de informantes foram semelhantes. Por outro lado, a função sintática relativizada parece de fato exercer influência sobre a seleção da estratégia *no pronominal*, a qual foi preferentemente utilizada na posição de adjunto adverbial. Destacamos neste ponto, que o grupo das orações relativas de adjunto adverbial consiste, na verdade, num conjunto heterogêneo, dentro do qual estão incluídas também estruturas mais gramaticalizadas e alguns casos de omissão da preposição que são reconhecidos por gramáticas normativas como estruturas em que não há desvio da norma gramatical, ao contrário do que se diz sobre as relativas *no pronominales*.

No entanto, estes resultados correspondem a uma pequena amostra do total de dados que pretendemos analisar na tese. Neste momento, portanto, eles podem ser interpretados apenas como um indicativo de como as orações relativas do espanhol têm se comportado.

Referências

ALARCOS LLORACH, E. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.

BRUCART, J. Ma. Some asymmetries in the functioning of relative pronouns in Spanish. *In*: *Catalan Working Papers in Linguistics*, v. 2, p. 113-143, 1999.

CASTALDO, Isabel Cristina Contro. *Las relativas especificativas en el español y en el portugués brasileño: al fin y al cabo¿qué estrategias de relativización prefieren los hablantes nativos del español y no nativos brasileños aprendices de español como lengua extranjera?* 2019. 230 f. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana) – Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CERRÓN-PALOMINO, A. *Adding and subtracting alternation: resumption and prepositional phrase chopping in spanish relative clauses*. 2010. 198 f. Tese (Doutorado em Filosofia – Linguística, Linguística Hispânica) – Faculty of the USC Graduate School University of Southern California, Califórnia, 2010.

CERRÓN-PALOMINO, A. *Simplicidad y claridad estructurales: la producción de cláusulas relativas en español*. Arizona StateUniversity: Lexis, vol. XXXV (1), 2011.

CERRÓN-PALOMINO, A. Excess, deficiency, and mean: Resumptive pronouns, prepositional phrase chopping, and gaps in Spanish oblique relative clauses. *In*: Andrés Enrique- Arias, Manuel J. Gutiérrez, Alazne Landa & Francisco Ocampo 125 (eds.). *Perspectives in the study of Spanish language variation: Papers in honor of Carmen Silva-Corvalán*. Verba, Anexo. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, vol. 72, 76–100, 2014.

CERRÓN-PALOMINO, A. Pronominal resumption in Spanish direct object relative clauses. *Studies in Hispanic and Lusophone Linguistics*, v. 11, n. 2, p. 265-301, 2018.

DE MELLO, G. *Duplicación del pronombre relativo de objeto directo en el español hablado culto de once ciudades*. Lexis, 16(1), 23-52, 1992.

HAUSER, Marc D.; CHOMSKY, Noam; FITCH, W. Tecumseh. *The faculty of language: what is it, who has it, and how did it evolve?*. Science, v. 298, n. 5598, p. 1569-1579, 2002.

LOPE BLANCH, J. M. Despronominalización de los relativos. *In*: *Estudios de lingüística española***,** México, UNAM, pp. 119-136, 1986.

PADILLA, José Antonio Samper; GIL, Otilia Pérez; CABRERA, Clara Eugenia Hernández. La elisión de la preposición ante el relativo y su relación con la presencia del" pronombre de retoma" en el español culto de Las Palmas de Gran Canaria. In: *Con quien tanto quería: estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*. Servicio de Publicaciones, 2005. p. 589-598.

PARKER, Anna Rebecca. *Evolution as a constraint on theories of syntax: The case against minimalism*. Tese de Doutorado. University of Edinburgh, 2006.

RATTOVA, Sidriana Scheffer. *A Recursividade como propriedade única e universal da faculdade da linguagem*. Revista Linguagem em Foco, v. 6, n. 1, p. 27-36, 2014.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA & ASOCIACIÓN DE LAS ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa, 2009.

SANTANA, J. L. H. *Estudio sociolingüístico de los relativos en el español de Santa Cruz de Tenerife*. Tese de Doutorado, 1994.

SANTANA, J. L. H. *La ausencia de preposición ante 'que': ¿un paso hacia su gramaticalización?*. Revista de Filología de la Universidad de La Laguna, n. 15, p. 109-118, 1998.

A VARIAÇÃO DAS DESINÊNCIAS *-RA* E *-SE* DO PRETÉRITO IMPERFEITO DO SUBJUNTIVO (SIMPLES E COMPOSTO): DISCUSSÃO DA LITERATURA

David Batista de Jesus Travassos (CNPq)

Orientador: Leonardo Lennertz Marcotulio

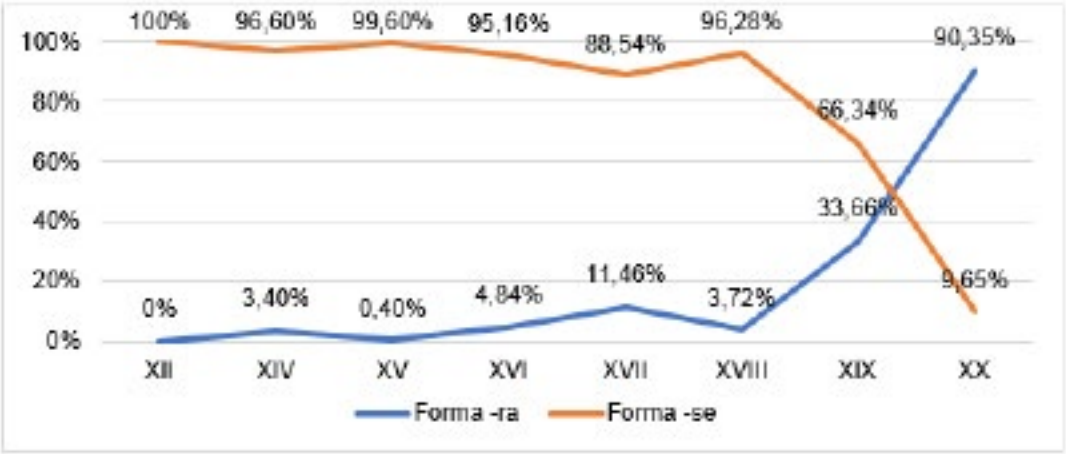
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Na língua espanhola atual, as desinências *-ra* e *-se* ocupam o mesmo espaço no eixo paradigmático, ou seja, ambas são identificadas como formas desinenciais do pretérito imperfeito do subjuntivo. Tendo em vista fatores históricos da evolução da língua, tais desinências originalmente pertenciam a outro paradigma verbal. É comum identificar a gênese dessas desinências da seguinte forma: a forma *-ra* tem sua origem no pretérito mais-que-perfeito (*pluscuamperfecto*) do indicativo latino (*amāveram*), e a forma *-se*, no pretérito mais-que-perfeito (*pluscuamperfecto*) do subjuntivo (*amāvissem*). A transição de *-ra* do modo indicativo para o modo subjuntivo ocorre, segundo Penny (2002), efetivamente, próximo ao fim da Idade Média. Este processo se deu em construções condicionais que expressavam as noções de improbabilidade e impossibilidade, ou seja, é através dos usos da forma *-ra* nessas construções que esta forma adquire nuances hipotéticas características do modo subjuntivo.

Em consonância com Penny (2002), Torres (2014) nos apresenta um estudo referente ao processo mencionado. Tendo em vista o processo de deslocamento da variante *-ra* em direção aos usos e valores próprios do subjuntivo, Rojo e Rozas (2014, p. 240) o ilustram com dados de uma das construções que rege o subjuntivo: *para que* + *-ra* / *-se*, extraídos do "*Corpus del español*"[1].

1 CE: *Corpus del Español*: <http://www.corpusdelespanol.org>

Gráfico 1 - Distribuição das formas *-ra* e *-se* em construções *para que* + *-ra* / *-se*.



Fonte: Adaptado de Rojo e Rozas (2014, p. 240).

Verifica-se, portanto, um aumento do uso da variante *-ra* ao longo dos séculos analisados e seu auge no século XX nas construções *para que* + *-ra* / *-se*, sugerindo o processo de deslocamento sobre o qual mencionamos. Esta transição, em uma construção tipicamente subjuntiva, não significa o desaparecimento completo dos usos e valores correspondentes ao modo indicativo da forma *-ra* provenientes de sua raiz latina. Segundo Rojo e Rozas (2014, p. 240), a equiparação das variantes *-ra* e *-se*, logo sua alternância, deu-se em função do uso "deslocado" da variante *-ra* com valor de irrealidade, ou não-realidade, em construções que exigiam o uso do subjuntivo. Desse modo, notamos o contínuo declive da variante *-se*: no século XVIII a variante -se apresenta-se em 96,28% das ocorrências nessas construções; no século XIX, 66,34% e no século XX, 9,65%.

Considerando a coexistência de tais variantes, Torres (2014) indica o progressivo uso da forma *-ra* através da análise de dados de três plataformas: "*Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)*"[2]; "*Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*"[3]; e "*Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES XXI)*[4]". No gráfico a seguir, recuperamos os dados de Torres (2014, p. 19), recolhidos a partir de dados de doze verbos[5] frequentes na língua espanhola, segundo a autora.

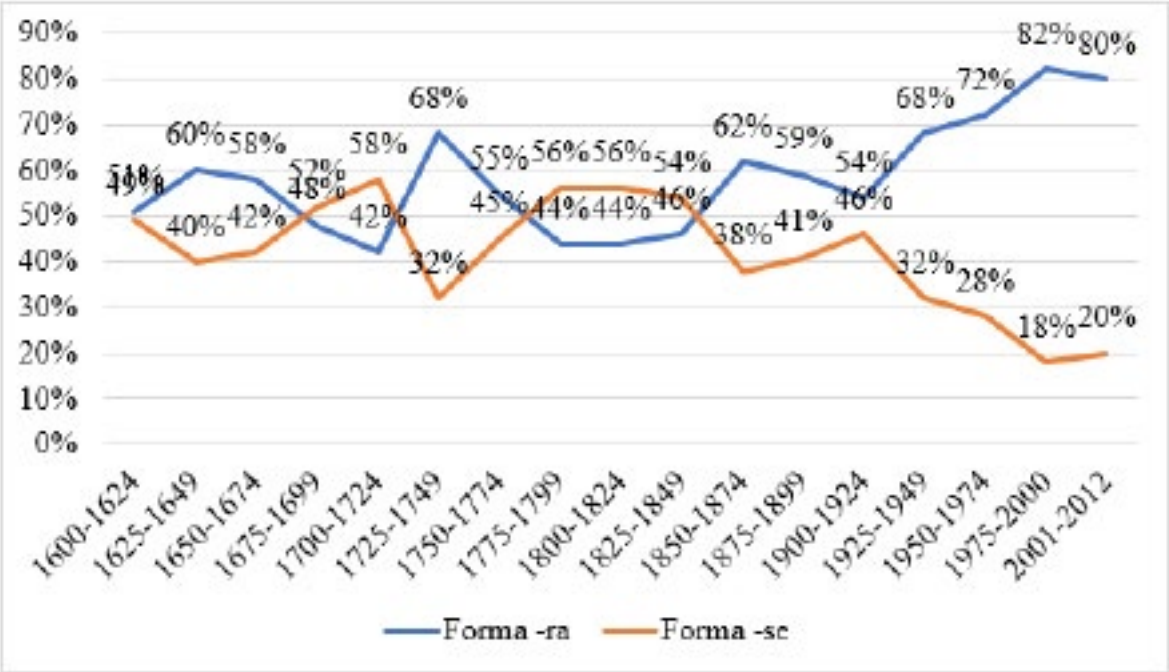
2 CREA: *Corpus de referencia del Español Actual*: http://corpus.rae.es/creanet.html

3 CORDE*: Corpus diacrónico del español*: http://corpus.rae.es/cordenet.html

4 CORPES XXI: Corpus del Español del Siglo XXI: http://web.frl.es/CORPES/view/inicioExterno.view

5 Os verbos são: "*tener*", "*dar*", "*ser*", "*ir*", "*ver*", "*estar*", "*decir*", "*hablar*", "*quedar*", "*llevar*", "*mirar*" e "*pensar*", recolhidos apenas em suas formas simples e excluídas formas compostas (*hubiese, hubiera amado*), segundo Torres (2014).

Gráfico 2 - Frequência de aparição das formas *-ra* e *-se* do século XVII ao século XXI.



Fonte: Adaptado de Torres (2014, p. 19).

Torres (2014) apresenta um estudo diacrônico de distribuição que compreende a análise, entre os anos 1600-2012, das variantes *-ra* e *-se* no espanhol que abarca as variedades da Espanha[6]. Podemos verificar, quanto à frequência das variantes, a partir do século XVIII, o início do declive de uso da forma *-se*. Nos anos de 1700-1724 a forma *-ra* apresentava o percentual de 42% de ocorrências e a forma -se, 58%; já nos anos de 1725-1749, a forma *-ra* alcança o índice de 58%, e a forma *-se* 32%. Dessa maneira, notamos que é a partir do final do século XIX e início do século XX, segundo Torres (2014), que se inicia o processo de aclive da produtividade do uso da forma *-ra*. Posto isso, considerando que estamos diante de um processo de variação linguística e no que se refere ao tempo verbal do pretérito imperfeito do subjuntivo propriamente dito, podemos observar duas perspectivas distintas sobre o fenômeno variável. Desse modo, apresenta-se, a seguir, um breve recorte sobre os usos e valores desta categoria modo-temporal, que pode ser realizada através do uso das formas verbais *-ra* e *-se*, como mencionado, segundo a perspectiva tradicional.

As gramáticas de língua espanhola (RAE, 1973, 2000, 2010; GILI y GAYA, 1961) e alguns outros autores e linguistas (LAMÍQUIZ, 1971; AGUILAR, 1990; ROJO, 2011), de modo geral, apontam que, embora a origem diversa, as variantes *-ra* e *-se* apresentam o mesmo significado modo-temporal na língua espanhola atual. Contudo, embora isso aconteça,

6 Quanto ao tipo de texto utilizado para a extração dos dados, Torres (2014, p. 13) aponta que: "No se ha hecho distinción en tanto a la tipología textual a la hora de extraer los datos, por lo que los datos analizados pertenecen a todo tipo de género textual y en los casos del CREA y del CORPES XXI se incluyen los datos de textos tanto escritos como orales."

parece que a identificação dessas formas verbais não se dá de forma completa, uma vez que as gramáticas apontam que haveria casos em que a alternância de tais variantes não poderia ocorrer. Desse modo, segundo os autores (RAE, 1973, 2000, 2010; GILI y GAYA, 1961; LAMÍQUIZ, 1971; AGUILAR, 1990; ROJO, 2011; dentre outros) haveria, pelo menos, três contextos em que a alternância entre as variantes *-ra* e *-se* não poderia ser realizada. O primeiro contexto seria a forma *-se* substituindo a forma *-ra*, uma vez que a variante *-ra* poderia substituir semanticamente a forma *-ría*, como ilustrado em (1).

(1) *a. Si tuviese Buenos valedores, consiguiera (conseguiría) el cargo que solicitó.*

b. Si tuviese ocasión, se lo dijera.

c. Sí, él también tenía una idea, y no la cambiara por otra alguna

O segundo contexto seria a forma "*cantara*", que poderia substituir a forma "*había cantado*", indicando um valor modo-temporal do indicativo que representa um evento anterior em relação a um ponto no passado, como se pode ver nos exemplos (2), (3), (4), (5) e (6) a seguir (ALARCOS LLORACH, 1999, p. 159). Neste contexto, aponta-se este uso como "arcaísmo" ou "dialetismo".

(2) *Solo sabía [del mundo] por lo que dicen en las novelas y por lo poco que enseñara una observación constante.*

(3) *El 41 corría ya, y aún no había cumplido aquella especie de penitencia que se impusiera.*

(4) *Recordó entonces el sobre azul que dejara al acostarse sobre la desvencijada mesilla.*

(5) *Anda, tonto - dijo Rosa, que escuchara algo de la conversación.*

(6) *Se le curó o no aquella matadura que le hiciera la lanza la semana pasada.*

O terceiro contexto seria aquele em que Alarcos Llorach (1999, p. 159) aponta que há um uso "afetado", "jornalístico" e "dialetal" de "*cantaras*" que identifica esta forma com o pretérito do indicativo "*cantaste*", como no exemplo (43). Alarcos Llorach (1999, p. 159) trata de explicar com formas na segunda pessoa do singular, porém exemplifica com uma forma da terceira pessoa do singular, como se pode ver em (7).

7. Se comenta el discurso que anoche pronunciara el presidente.

Contudo, Gili y Gaya (1961) e Alarcos Llorach (1999, p. 159-160) afirmam que a variante *-se* também apresenta "reminiscências" de seu significado primitivo. Segundo os autores, este fato explicaria frases como (8), na qual é esperado o uso da construção composta

como em (9), posto que a encaixada expressa um passado anterior ao passado da matriz, isto é, o *pluscuamperfecto*.

(8) *a. Si estuviese en mi mano ya lo hubiera hecho*

b. Cantaron aquel son que tantas veces tocase el Ciego.

(9) *a.Si hubiese estado en mi mano, ya lo hubiera hecho*

b. Cantaron aquel son que tantas veces había tocado el Ciego

Lamíquiz (1971) propõe uma sistematização do funcionamento das estruturas do imperfeito do subjuntivo, distinguindo três casos no comportamento das formas *-ra* e *-se*. Para tanto, organiza-as seguindo o critério que o autor denomina "*actualidad*" das formas verbais. Este critério refere-se à caracterização subjetiva realizada pelos falantes, uma vez que a perspectiva "*actual*" (marcada), ou do discurso, coincide com o momento da enunciação; já a perspectiva "*inactual*" (não marcada), ou da enunciação, não coincide.

i.Oposição *-ra*¹**,** forma marcada com o valor etimológico do **"***pluscuamperfecto*" do indicativo / *-ra*², forma não marcada com o valor do subjuntivo.

ii.Forma *-ra*² sem alternância com *-se*

iii.Oposição *-se* / *-ra*²

No primeiro caso, oposição *-ra*¹ / *-ra*²**,** atua a marca de modo, que expressa o grau de realização da ação verbal sob o enfoque subjetivo do falante. Desse modo, segundo Lamíquiz (1971, p. 7), identifica-se o indicativo, *-ra*¹, marcado e que apresenta a referência temporal em direção ao passado, e o subjuntivo, *-ra*², não marcado, que apresenta a referência temporal em direção ao presente. A seguir, exemplifica-se o *-ra*¹ em (10), e o *-ra*² em (11):

(10) *El transatlántico que trajera de Méjico al Indiano había anclado a primera hora de la mañana frente al rompeolas. (J. A. Zunzuncgui.)*

(11) *Miguel se sentía un poco inquieto ante la idea de que Ivonne despertara y encontrara a aquella muchacha sentada en la alfombra. (J. M. Gironella.)*

No segundo caso, forma *-ra*² sem alternância com *-se*, diz respeito ao uso da primeira forma com valor de presente inatual do subjuntivo para expressar cortesia/opinião subjetiva. Segundo Lamíquiz (1971), este caso está condicionado ao uso desta forma em orações independentes sem a presença de conector e restrito aos verbos "*poder*", "*deber*" e "*querer*", como ilustra o exemplo (12).

(12) *Aquélla del notario quisiera yo ahora. (A. M. Lera.)*

No terceiro caso, oposição *-se* / *-ra*[2], Lamíquiz (1971) aponta que ambas as formas atuam no modo subjuntivo. O autor aponta que o que caracteriza tais formas é a referência temporal que desempenham. A forma *-se* é caracterizada por ser marcada e apresentar a referência temporal de passado, e a forma *-ra* é caraterizada por ser não marcada e apresentar a referência temporal de presente. Nesta terceira sistematização o autor não apresenta exemplos que possam ilustrar o exposto.

Para Lamíquiz (1971), o nível de atualidade[7] das formas estabelece uma marca funcional das variantes. O autor sinaliza que a forma *-se* é a forma marcada/atual por ser verdadeiramente subjuntiva, enquanto que a forma *-ra* apesenta o caráter não marcado/inatual.

Considerando a variação das formas verbais *-ra* e *-se* e a progressiva redução de uso desta última, Rojo e Veiga (2000, p. 2910), na Gramática Descritiva da Língua Espanhola, tecem o seguinte comentário sobre este processo de variação:

> A redução no uso de uma destas formas a favor da outra na língua falada é, com toda probabilidade, um dos fatores que motivou a alguns autores querer ver diferenças de matiz significativo entre *cantara* e *cantase*, diferenças completamente imaginarias de acordo com o funcionamento do sistema verbal espanhol atual.[8]

Para os autores, o trabalho de investigar as possíveis diferenças entre essas formas verbais e seus possíveis contextos particulares de uso, visto que haveria diferenças de significação entre as variantes, não é produtivo, pois estaríamos tratando de diferenças "imaginárias", que não são reais e existiriam apenas no imaginário, na utopia desses linguistas. Nota-se, nesse comentário, que os autores questionam não apenas os trabalhos dos que tentaram descrever o funcionamento desse fenômeno partindo do pressuposto de que haveria diferenças, mas também questionam a própria realidade linguística.

Posto isso, duas perspectivas são verificadas na literatura da área quanto à alternância das formas *-ra* e *-se*. Por um lado, os trabalhos de orientação sociolinguística tentam descrever e mapear a distribuição de uso de tais formas verbais, considerando fatores internos e externos à língua, como por exemplo Sterck (2000), Rojo e Rozas (2014), Arroyo (2005), Torres (2014), Kempas (2011) e Aguilar (1990). Por outro lado, a gramática tradicional (RAE, 1991, 1994, 1999, ALARCOS LLORACH, 1999, GILI Y GAYA, 1961) e a gramática descritiva sugerem

7 Segundo o autor: "Esta marca caracteriza con visión subjuntiva al *-se* actual, pues 'forma en *-se* es verdaderamente subjuntiva', frente al *-ra* inactual con visión *optativa* o valor *desiderativo*" (LAMÍQUIZ, 1971, p. 8).

8 Do original, em espanhol: "La reducción en el uso de una de estas formas a favor de la otra en la lengua hablada es, con toda probabilidad, uno de los factores que han motivado en algunos autores el querer ver diferencias de matiz significativo entre cantara y cantase, diferencias completamente imaginarias de acuerdo con el funcionamiento del sistema verbal español actual." (ROJO; VEIGA, 2000, p. 2910). Tradução nossa.

a equivalência total de tais formas, sem que haja um condicionamento explícito para o uso de uma ou outra variante. Com relação a este último ponto de vista, Rojo e Veiga (2000, p. 2910), na gramática descritiva da língua espanhola (RAE, 2000), defendem que a busca por diferenças de qualquer natureza no uso das variantes *-ra* e *-se* é inútil, pois estaríamos procurando diferenças imaginárias que apenas existem no "imaginário" e utopia dos linguistas. Sendo assim, nos encontramos diante de um problema: existe ou não diferenças no uso das variantes? Caso, de fato, não haja diferenças, como explicar duas formas que não se distinguem em função de seus valores e usos? Existiria aleatoriedade na língua? Partindo desta perspectiva, se não há diferenças entre as variantes *-ra* e *-se* e não existe, até onde se sabe, restrições de uso de tais formas, o que leva o falante escolher uma forma e não outra? Por que os trabalhos dos linguistas não dão conta de explicar a variação entre duas formas que se alternam na realização do pretérito imperfeito do subjuntivo? Existe variação entre essas formas?

Com o objetivo de responder esse questionamento inicial, nos apoiamos no quadro teórico-metodológico da sociolinguística e elaboramos uma análise quantitativa, levantando, com base em nossa revisão da literatura, alguns fatores que poderiam condicionar o uso destas formas. Para esta análise, foi constituído um corpus de textos escritos de dois jornais eletrônicos: *El país*, da Espanha, e *La Nación*, da Argentina. Como resultado, do modo como foi conduzida esta pesquisa, não foram encontrados fatores que poderiam condicionar a variável estudada. Dito de outra forma, nas estruturas condicionais analisadas neste trabalho, não parece haver, em termos estatísticos, fatores linguísticos e sociais que condicionem e favoreçam o uso de *-se* ou *-ra*. Por essa razão, optamos por descrever os dados e apresentar os resultados percentuais obtidos na pesquisa e que serão, aqui, sintetizados.

De modo geral, considerando o total de 103 ocorrências, o uso da variante *-ra* (82%) se mostra mais produtivo, em detrimento de *-se* (18%), nas orações condicionais para a expressão da noção de irrealidade. Essa distribuição se mantém, de forma mais ou menos estável, em todos os fatores controlados. Em relação à estrutura verbal, a forma *-ra* é registrada com produtividade de 83,3% nas estruturas simples e 73,7% nas estruturas compostas; já a forma *-se*, em 16,7% das estruturas simples e 26,3% das estruturas compostas. Quanto ao paradigma de conjugação do verbo, o uso da variante *-ra* e *-se* se deu, respectivamente, com os percentuais de 80% e 20% de produtividade, na primeira conjugação; de 87% e 13%, na segunda conjugação; de 75% e 25% na terceira conjugação. No que se refere à natureza da pessoa gramatical, na primeira e segunda pessoas do singular 100% das ocorrências foram da variante *-ra*, na terceira pessoa do singular houve 81,9% de *-ra* e 18,1% de *-se*, na primeira pessoa do plural 85,7% de *-ra* e 14,3% de *-se*. Sobre a ordem da estrutura condicional 85,3% dos dados da variante *-ra* e 14,7% da variante *-se* foram encontrados em estruturas matriz-encaixada, já na estrutura encaixada-matriz, observamos 78,8% de casos da variante *-ra* e 21,2% da variante *-se*. Considerando o gênero, 82,6% das ocorrências de *-ra* e 17,4% de *-se* foram encontradas na categoria homem e 73,5% das ocorrências de *-ra* e 23,5% das ocorrências de *-se* foram identificadas na categoria mulher.

Quanto à variedade do espanhol, 81,5% das ocorrências de *-ra* e 18,5% das ocorrências de *-se* foram verificadas na variedade argentina; já na variedade da Espanha, verificamos 81,6% de *-ra* e 18,4% de *-se*. No que se refere à localidade/província da Espanha, obtivemos 100% das ocorrências da variante *-ra* nas localidades de Zaragoza, Alicante, Astúrias, Navarra, Las Palmas, Zamora e Albacete; em Madrid 86,7% das ocorrências foram da variante *-ra* e 13,3%, de *-se*; na localidade de Valencia 66,7% foram de ocorrências de *-ra* e 33,3% de *-se*; na localidade de Cádiz 50% de *-ra* e 50 % de *-se*; na localidade de Barcelona 66,7% da variante *-ra* e 33,3% da variante *-se*; e, por fim, na localidade de Coruña, 50% de *-ra* e 50% de *-se*.

Referências

AGUILAR, Rafael Cano. *Sobre la historia del subjuntivo español*. Separata de Actas de la Sociedad Española de Lingüística XX aniversario. Tenerife, 2-6 de abril de 1990.

ALARCOS LLORACH, Emilio. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

GILI Y GAYA, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: SPES, 1961.

LAMÍQUIZ, Vidal. *Cantara y cantase*. Revista de Filología Española, 54, 1971, p. 1-11.

PENNY, Ralph. *A history of Spanish language*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Gramática descriptiva de la lengua española.* Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros, 2010

ROJO, Guillermo. *Me pidieron que reseñara/reseñase el libro que Bosque publicara/publicase en 1980*. Universidad de Santiago de Compostela, 2011.

ROJO, Guillermo; ROZAS, Victória Vázquez. *Sobre las formas en -ra en el español de Galicia*. In: ENRIQUE-ARIAS, Andrés; GUTIÉRREZ, Manuel J.; LANDA, Alazne; OCAMPO, Francisco. *Perspectives in the Study of Spanish Language Variation*: Papers in Honor of Carmen Silva-Corvalán. Universidad de Santiago de Compostela, 2014.

ROJO, Guillermo; VEIGA, Alexandre. El tiempo verbal: los tiempos simples. In.: BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta (Org.). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2000, p. 2867-2934.

STERCK, Goedele de. *Gramática española: enseñanza e investigación: registros y áreas geográficas en lingüística: valores y usos de las formas verbales en –ra, -se, -ría y –re.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

TORRES, Rebeca Pérez. *Aproximación a la distribución diacrónica de las formas de pretérito imperfecto de subjuntivo (-ra y –se) en el español de España*. Facultad de Filologia de la Universidad de Santiago de Compostela, 2014.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

CONTATO LINGUÍSTICO EM TERREIROS DE CANDOMBLÉ *JEJE*: A RESISTÊNCIA DAS LÍNGUAS AFRICANAS (FƆNGBÈ, YORÙBÁ E KIMBUNDU) NO BRASIL

Davidson Martins Viana Alves

Orientador: Prof. Dr. Antonio Ferreira da Silva Junior

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Não se estuda nem se documenta substancialmente uma língua descrevendo apenas seu sistema intralinguístico e os aspectos gramaticais de análise, porque uma língua não existe por si só, não é autossuficiente, não subsiste, nem é homogênea. As línguas não existem sem seus falantes, que possuem a missão de vivificar e preservar os usos linguísticos, portanto é de suma importância que as pesquisas linguísticas versem sobre os sujeitos, seus costumes, suas experiências e sua realidade psicológica. Institui-se, então, que a Linguística compõe o rol dos estudos sociais e que somente na interrelação e no contato profícuo entre as ciências dessa área que o conhecimento humano se materializa, se consolida e se renova.

Há muitos trabalhos de descrição linguística sobre a realidade dialetal do Rio de Janeiro e da Bahia (*vide* os trabalhos de pesquisa do Atlas Linguístico do Brasil), contudo há poucos que levam em conta o contato inter e intradialetal desses estados, sobretudo das regiões de seu interior e periferia, no caso desta pesquisa, Baixada Fluminense e Recôncavo Baiano. Quase não se encontram, na historiografia bibliográfica desses estudos, trabalhos que versem sobre a realidade linguística do Brasil em contato com línguas africanas ou variedades de uma língua portuguesa negra, encontrada em diversas partes do estado, como em terreiros de candomblé, comunidades quilombolas e outros territórios negros como as favelas.

A partir disso, nesse vazio de estudo científico é que se deseja observar, analisar e divulgar este estudo. Baseando-se em Spivak (2010, 86), que diz "devemos acolher também toda recuperação de informação em áreas silenciadas, como está ocorrendo na antropologia, na ciência política, na história e na sociologia", este trabalho busca colaborar para a inserção da Linguística nesse rol de ciências que são, de fato, humanizadas e conscientes racialmente. Esta pesquisa configura-se como uma voz de dentro dessas comunidades negras tradicionais, que foram e são silenciadas historicamente, sobretudo na academia, pois sim pode o "subalterno" falar. Ademais, esta tese – guiada pelo cumprimento e difusão da Lei nº 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da História e Cultura da África e Afro-brasileira nas escolas, em todas as disciplinas da educação básica - objetiva ser referência para a promoção, o fomento e a preservação das manifestações culturais negras.

Os principais e mais tradicionais terreiros deste segmento de religião de matriz africana (fundados em cerca de 1680) são: *Zògbódó Bògún Màlé Sèjáhùnḍé* (Roça do Ventura, instituída pelos africanos Ludovina Pessoa, Seu Tixareme e Seu Zé do Brechó, em Cachoeira-BA), *Zoogodo Bogun Male Hundo* (Terreiro do Bogun, também instituída pelos africanos Ludovina Pessoa, Seu Tixareme e Seu Zé do Brechó, em Salvador-BA) e, mais tarde, o *Acè Kpo Eji* (Terreiro Cacunda de Yayá, edificada pela africana Gayaku Satu). Assim, um terreiro criado para cada divindade principal dos três panteões de voduns (Dan, Hevioso e Sakpata). Ademais, cabe mencionar que este último terreiro de certa forma não prosseguiu a dinastia e que surgiu um novo terreiro tradicional ao vodun Sakpata, o *Hunkpame Ayono Huntoloji* (Inaugurado por Gayaku Luiza de Oyá, sob as mãos de Doné Romana de Kposu com a ajuda de muitas *vodunsì* (pessoas iniciadas ao culto) do Seja Hunde e do Bogun, em Cachoeira-BA).

A Roça do Ventura (Kwe Seja Hunde) hoje possui o título de Primeiro Consulado Honorário Cultural dos Povos Tradicionais Fon do Mundo, com inauguração em 14/03/2018, no município de Cachoeira, Bahia, pelo Primeiro Secretario da Embaixada do Benim no Brasil, Diplomata Adedodja Ibinkoule, acompanhado pelo Pontífice do Culto ao Vodun no Mundo, Daagbo Hounom Houhamenon, pela Rainha Acakpo Kpessi Ko'ndodo, pelo Rei Gustave Espoir Quenum – Dah Kanlimandjigbéto (Baba Tao) e pelo Sub-pontífice do Culto ao Vodun no Brasil, Fátumbì Marcelo Lima (Diretor da CNTur).

Apresenta-se, a seguir, um mapa linguístico e étnico do Benim (e de grande parte da costa oeste africana), em que a etnia *ewe* é a mais significativa (Gana e Togo); seguida da *fon* (quase todo o Benim e sudoeste da Nigéria); depois a *aja*, (Benim e Gana); e, por último, as *phla phera* (Benim, Gana e Nigéria) e *gen* (Gana), em menor quantidade.



Imagem 1: Mapa étnico-linguístico de parte da costa oeste africana
Disponível em: https://tracingafricanroots.wordpress.com/ancestrydna-regions/benintogo-region/.
Acesso em 10 de março de 2020

O *Fɔngbé* ***é classificado como*** língua nígero-congolesa, do grupo gbe, sub-família kwa. Esta língua possui 1,7 milhões de falantes no Benim e 36 mil na Nigéria, além de ter bastante influência na constituição do crioulo haitiano e no léxico do espanhol da República Dominicana (LEFEBVRE; ROUSSEAU, 2002).

Após essa breve introdução do contexto da pesquisa, propõe-se como objetivos principais:

- Descrever a situação etnolinguística de territórios negros com brasileiros usuários da língua fongbe, configurados massivamente em comunidades-terreiros de candomblé *jeji maxi* do Recôncavo Baiano e da Baixada Fluminense.

- Analisar dados documentais referentes ao povo *jeji maxi* nos arquivos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios e do arquivo pessoal das sacerdotisas dos terreiros e dados orais empíricos dos falantes autóctones, contrastando os usos do fongbe e do português, categorizando um quadro linguístico das comunidades em que eles se inserem, dando enfoque aos fenômenos lexicais e idiomáticos.

A seguir, apresentam-se, brevemente, os pressupostos teóricos iniciais para o desenvolvimento da tese.

1. Pressupostos teóricos: História, Contato e Política linguística

Primeiramente, faz-se importante explicar que *Jeji* (ou jeje) é uma palavra que significa "forasteiro, aquele que não é daqui" e foi nomeada no período colonial do Brasil aos negros africanos de etnia fon (do antigo Daomé, atual Benim e Togo). Tal classificação foi posta pela etnia mais popular da época, pelo povo yorùbá (do norte do Benim e principalmente da Nigéria). São *jeji* aqueles que não são yorùbá (ou nago), ou seja, todos que falam fongbè e não yorùbá (mahi, mina, ewe, savalu, mudubi, mussurumi).

Segundo Ogot (2010), a partir do século XV, os portugueses exportaram milhares de negros escravizados Bantu da África Central e da alta Guiné para Lisboa e para outras cidades da Europa, graças ao sustento do Vaticano. Após isso, a exportação de escravos chega ao Brasil, que já era colônia portuguesa desde o início do século XVI. Os primeiros negros escravizados foram os de origem Bantu, que vieram da África Central, basicamente onde hoje se localizam o Congo e a Angola. Posteriormente, vieram os de origem yoruba, da Nigéria e norte do Benim, os ewe, fon e mina, do Benim e Togo, e os fanti, ashanti e ga, de Gana.

Os yoruba chegaram ao Brasil por volta de 1815, quando os ingleses começaram a extinguir esse comércio e os portugueses, assim, passaram a ter acesso direto ao golfo do Benim para comprar outros negros escravizados, antes monopolizados pela Inglaterra. Já os denominados *jeji* pelos yoruba, que caracterizavam assim todo aquele que viesse de fora de sua etnia, que fosse negro, mas estrangeiro, possuem determinado destaque na quantidade da etnia mina, fanti e ashanti no Maranhão e da etnia fon (mahi) na Bahia e no Rio de Janeiro.

O papel histórico e simbólico dos negros escravizados Bantu no Brasil é incontestável, desde seu povoamento até a formação e contribuição de sua cultura aos costumes hoje considerados brasileiros. Mendonça (2012) afirma que o kimbundu influenciou mais a língua portuguesa do que as línguas da costa africana, nagô ou do golfo do Benim. O próprio item lexical “quilombo”, que no Brasil foi usado para designar aldeias e comunidades formadas por negros escravizados fugitivos em áreas remotas do interior das cidades e dos estados, em Kimbundu significa uma sociedade guerreira que inicia e prepara jovens para a guerra ou especificamente o lugar de descanso após as batalhas.

Sabe-se que o Brasil é um país de dimensão continental, com muitos quilômetros de fronteiras políticas entre quase todos os países da América do Sul. Desse modo, é totalmente inegável sua realidade de diversidade linguística, que atualmente configura-se de mais de 180 línguas minoritárias (e minorizadas), entre elas indígenas, afro-brasileiras, de imigração, de herança e de fronteira. No entanto, a língua oficial é uma somente, o português, a do colonizador, capaz de concentrar grande parte das atenções de professores, pesquisadores e, inclusive, autoridades. Ignora-se, portanto, a existência de comunidades que, embora grande parte fale língua portuguesa, não se desvinculam da língua de seus ascendentes, constituindo, assim, uma situação de bilingualidade.

De acordo com Oliveira (2003), quando se fala em diversidade linguística do Brasil, predominantemente, se pensa na diversidade interna à própria língua portuguesa, o que ocorre, entre outras razões, pelo predomínio, no país, de uma tradição do monolinguismo e de uma política linguística intencionalmente monolinguista. Essa questão é bastante curiosa, pois, como corrobora Calvet (2007), as políticas linguísticas e sua gestão deveriam ter relação direta com o plurilinguismo, uma vez que nasceram da necessidade de entender as comunidades humanas por meio de suas línguas.

Em seguida, apresentam-se a metodologia e a análise prévia de dados da pesquisa de tese em desenvolvimento.

2. Metodologia

O foco de investigação desta pesquisa é interdisciplinar, seja pelo viés histórico, político e de contato linguístico que há no processo de escravização de negros africanos multilíngues, seja pelo viés social e da configuração de comunidades de práticas antropologicamente situadas (ECKERT, 2000).

Desse modo, sabendo que o conjunto de técnicas de coleta e de análise de dados se molda a partir dos objetivos específicos de cada pesquisa, esta pesquisa pode ser caracterizada de cunho etnográfico, com análise documental e de descrição linguística, com ênfase no nível lexical.

Em relação ao *corpus* (1) *Documentação dos arquivos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios*, observam-se os livros do Compromisso da referida Irmandade, destacando, principalmente, as características linguísticas e, em paralelo, os aspectos culturais, sociais e antropológicas dos membros negros africanos de nação *Jeji Maxi*.

Esta pesquisa documental se refere aos arquivos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios, associação dos irmãos negros africanos *jeji* que foi fundada em 1765, ereta no Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, Cidade de Cachoeira, Recôncavo da Bahia. Será analisado, principalmente, o livro de assentamento e a ata da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios, que deu origem à famosa Irmandade da Boa Morte.

No que se refere ao *corpus* (2) *Documentação dos arquivos pessoais dos sacerdotes do culto ancestral*, analisa-se todo o vocabulário de terreiro, categorizando-o em grupos temáticos e dando as possíveis traduções ao português, de acordo com os ensinamentos dados pelos mais velhos nas comunidades em questão. Serão observados os itens lexicais e as expressões idiomáticas das línguas africanas presentes nesses documentos, de acordo com o conceito de etnoterminologia.

A partir da coleta desses arquivos pessoais dos representantes principais do culto, poderá se observar melhor em que estágio de preservação linguística estão as línguas africanas e até que ponto há interferências de outras línguas, como o português, o francês e o árabe. Já se tem em mãos do pesquisador alguns dados cedidos pela sacerdotisa Gayaku Regina de Avimaje, representante do Hunkpame Huntoloji, suas anotações sobre vocabulário diverso, rezas e cânticos. (In)felizmente alguns trechos terão de ser omitidos pela não-autorização da divulgação de determinadas informações do culto, que é genuinamente restrito, haja vista a premissa basilar *o sagrado é segredo*.

3. Análise prévia de dados

3.1. Levantamento dos dados do *corpus 1: Documentação dos arquivos da Irmandade*

Analisam-se partes do livro do Compromisso da Irmandade Bom Senhor Jesus dos Martírios, ereta no convento de Nossa Senhora do Monte Carmo, na cidade de Cachoeira - Recôncavo da Bahia - em 1765, pelos pretos da *Nação Gege*, destacando, principalmente, as características linguísticas e, em paralelo, os aspectos culturais, sociais e antropológicas dos membros negros africanos de nação *Jeji Maxi*.

As Irmandades de Homens Pretos fizeram parte do cotidiano da Bahia Setecentista e eram controladas por africanos e crioulos. Essas irmandades buscavam ajudar os irmãos com a demonstração de sua fé sincrética entre catolicismo e candomblé, através de manifestações culturais como festas, procissões e ritos fúnebres. A irmandade do Bom Senhor Jesus dos Martírios, fundada pelos *Jeji*, uma nação africana que englobava os maxi, mina, mudubi, savalu e mussurumi e que convivia com outras nações como ao nagos, os bantu e os sudaneses, buscava acima de tudo estar perto dos indivíduos de uma mesma nação, objetivando a união e a solidariedade entre seu grupo étnico-racial.

Neste documento analisado constam as obrigações que os irmãos tinham com a Irmandade, os cargos e suas atribuições, a organização e a participação nas festas e, sobretudo, a regulamentação administrativa da Irmandade. Assim, analisam-se e discutem-se os modos de vida social dos membros dessa agremiação, observando o perfil antropológico, político, econômico e sociocultural desses irmãos pretos *Jeji* com base nas fontes históricas encontradas. Desse modo, analisa-se o perfil linguístico, uma vez que nesta pesquisa a Linguística é concebida como mais uma ciência social e a noção de língua perpassa substancialmente os componentes científicos das Humanidades mencionados acima.


COMPROMISSO
da Irmandade do Senhor
Bom Jesus
com o Soberano Titulo de
SENHOR DOS MARTIRIOS
Erecta pelos Homens pretos de nação Jeje
Neste Convento de Nossa Senhora do
Monte do Carmo da Villa de Nossa
Sr.a do Rozario da Cachoeira neste anno de
17 63

Imagem 2: Compromisso da Irmandade. (Fonte: Arquivo do presidente da Irmandade cedido à pesquisa)

No início do livro há o seguinte dizer latino *Inillo tempore: Postquam confummati funt dies ohto, ut circunderetur peur: vocatum eft nomem ejus Jefus, quod vocatum eft ab Angelo priufiquam in utero conciperetur*, que, de modo geral, significa que naquele tempo, depois de alguns dias se pôde invocar o nome de Jesus, juntamente com o anjo purificador do útero de sua concepção. Por este trecho, pode-se analisar a filiação total ao Catolicismo que estes negros africanos precisavam demonstrar. Era preciso possuir a devoção a santos católicos, ser homem de boa fé e boa conduta para ser respeitado na sociedade setecentista.

Na imagem 2, tem-se a apresentação do livro da Irmandade, com as informações de região geográfica (Villa de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira, que hoje equivale ao município de Cachoeira-BA), o ano de fundação (1765) e a especificação da etnia e raça dos membros da associação.

Seguindo a observação das três funções da filologia – adjetiva, substantiva e transcendente, percebe-se nesta análise a importância principal da codicologia, que é a disciplina filológica que tem por objeto o códice, ou seja, o livro manuscrito, além do apoio do critério filológico de contextualização histórica ao perceber a citação do ano de datação do documento.

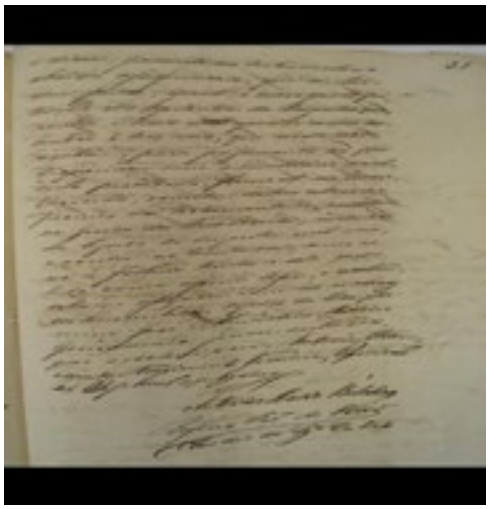


Imagem 3: Evidência de autoria. (Fonte: Arquivo do presidente da Irmandade cedido à pesquisa)

Na imagem 3, o critério filológico de análise adotado se refere à etapa de autoria. No documento consta o nome do presidente José Maria Belchior. Este senhor é uma figura popularmente conhecida pelas comunidades de terreiro *jeji* de Cachoeira como Zé do Brechó, *salakó* (aquele que nasceu com o cordão umbilical preso ao pescoço).

Sabe-se que as irmandades tinham uma forte organização hierárquica, que pode ser percebida pela composição da mesa, ficando cada irmão a cargo de uma função determinada e específica, fato que repercute até hoje nas comunidades-terreiro de candomblé

jeji maxi, em que a Gayaku/Hungbono ou a Doné/Doté ou a/o Mejitó assumem a posição de líder daquela comunidade associativa e seus filhos e descendentes lhes devem respeito, admiração e submissão, até certa medida.

3.2. Levantamento dos dados do *corpus 2: Documentação dos arquivos dos Sacerdotes*

Nesta seção, há um exemplo de um documento do acervo pessoal de uma das sacerdotisas dos terreiros investigados, nesse caso, Gayaku Regina de Avimaje, do Terreiro Hunkpame Huntoloji.



Imagem 4: Língua do Gêge. (Fonte: Acervo pessoal)

Na imagem 4, pode-se observar uma categorização léxico-semântica do vocabulário em animais e frutas. Além disso, em outras partes do documento notam-se também outras categorias de substantivos, como partes do corpo, utensílios de casa e alimentação.

Em relação a expressões idiomáticas há o chamamento da pessoa, de acordo com sua filiação espiritual ao terreiro, em que competem três formas para o que equivale em português *vem cá* e *ok. Estou indo*.

Observações finais

Como produto parcial da observação-participante do trabalho de campo, esboçou-se uma primeira consideração: o uso linguístico do fɔngbé – como língua ritual – manteve-se preservado porque os mais velhos recorriam a esse código linguístico em suas práticas sagradas, as quais eram protegidas na clandestinidade dos espaços mais diversos.

Em longo prazo, espera-se que este trabalho contribua para minimizar o racismo estrutural na medida em que, ao trazer esse novo projeto científico para a academia, promova a valorização da heterogeneidade dos sujeitos e desloque o foco das pesquisas da universidade para as resistentes manifestações da potente cultura afro-brasileira.

Referências

CALVET, Louis-Jean. *As Políticas Linguísticas*. São Paulo: Parábola, 2007.

ECKERT, Penelope. *Linguistic Variation as Social Practice*. Oxford, U.K.: Blackwell, 2000.

LEFEBVRE, Claire; BROUSSEAU, Anne-Marie. *A grammar of Fongbè.* Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2002.

MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. Brasília: FUNAG, 2012.

OGOT, Bethwell Allan. *História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII*. Brasília: UNESCO, 2010.

OLIVEIRA, Gilvan M. de. *Declaração Universal dos Direitos Linguísticos*. São Paulo: Mercado das Letras, 2003.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar*. Tradução: Sandra Regina G. Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

A TRADUÇÃO E A PRODUÇÃO DE EFEITOS DE "VERDADE(S)"

Débora de Castro Barros (CAPES)

Orientador: Marcelo Jacques de Moraes

Coorientador: Marcelo S. Norberto

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Leopoldo Zea, no capítulo "A barbárie na história" de seu livro *Discurso desde a marginalização e a barbárie*, introduz o texto dizendo:

> Bárbaro é quem fala mal o grego, quem o balbucia ou tartamudeia. […] Para o grego, bárbaro é o homem rude, o não grego, o estrangeiro. Isto é, o homem que está fora do âmbito grego ou à margem do mundo do homem que assim qualifica. *Bárbaro será, também, sinônimo de selvagem, inculto*, isto é, não cultivado em conformidade com o que parece o modo de ser do homem mesmo por excelência, o grego. (ZEA, 2005, p. 57-58, grifo nosso)

O destaque na citação ressalta o significado que ficou para nós de bárbaro, em detrimento dos outros significados do vocábulo. Contudo, se sairmos desse lugar estabelecido pelo processo evolutivo natural da língua para a palavra "bárbaro", poderemos fazer um deslocamento de seus significados primevos e pensá-la em contraponto ao objeto de que trata esta pesquisa: a linguagem, o discurso, a tradução. Sendo o bárbaro o estrangeiro, aquele que fala mal em relação ao que fala bem, podemos estabelecer aqui um contraponto entre o bárbaro e o grego e a tradução e seu texto original. O quanto a primeira é considerada, em geral, o "estrangeiro", o que "fala mal", pois não é o "original". O texto traduzido, assim, também balbucia, tartamudeia, como o bárbaro, pois é rude e está à margem do mundo que o qualifica, sendo esse "mundo" o texto original. Não pode ser considerado no mesmo nível do original, estando à sombra deste. Sendo feito à imagem e à semelhança do texto original, o texto traduzido deve "acessar" o pensamento do autor, resgatar suas ideias. E ao tradutor resta o papel de fazer isso com maestria.

Essa é a concepção clássica de tradução, com a qual *não* pretendo trabalhar. Considero-a, aqui, como *processo tradutório*, seguindo a linha da análise de discurso de base francesa, ou seja, como "um processo de produção de discurso" (MITTMANN, 2003, p. 11), como "um processo de produção de um discurso que se materializa no texto da tradução e que tem como especificidade partir da leitura de um texto específico anterior, o texto original" (MITTMANN, 2003, p. 42).

2. Tradução e discurso: tradução como discurso

Falar sobre discurso e tradução é dizer o óbvio. Tradução como discurso é discussão corrente no campo dos estudos da tradução atualmente e deveria ser tomada como certa. Contudo, mesmo que tradução como discurso pareça premissa correta e já aceita, não o é. Se o texto traduzido é tomado como reprodução de um texto originalmente dado, a tradução passa a ser cópia, em outra língua, desse texto original. E isso é o que muitas vezes se pensa. A noção de "fidelidade" ao texto original, ao pensamento do autor desse texto expresso em palavras é tão aceita como praticada. O texto "guarda" o sentido, e ao tradutor cabe resgatá-lo.

Claro, não é disso que se tratará nesta pesquisa, como já foi dito na Introdução. E também é certo que não se tratará, neste texto, de traduções técnicas. Não que elas não tenham sua dimensão insondável. Mas, quando se teoriza sobre a tradução como lugar de discurso, lugar do discurso do tradutor, tende-se a refletir que a tradução não deve, ou não deveria, preocupar-se com a recepção do texto produzido. Levando-se em conta o pensamento de Walter Benjamin, deve-se pensar a tradução em sua dimensão não utilitária, pois a tradução que se preocupa em comunicar é uma má tradução. As boas traduções são as que traduzem o insondável, o misterioso, o poético. E o que é mais *não utilitário* do que a obra de arte?

Walter Benjamin inicia seu consagrado texto *A tarefa do tradutor* (2008) — cuja tradução de Susana Kampff Lages, de um livro com quatro traduções do texto, é a escolhida para usar como base e citação para este trabalho — com a afirmação de que não é preciso considerar o receptor de uma obra de arte para que esta seja conhecida a contento. A obra de arte existe por si só, não é produzida para determinado público. Sua existência é autônoma, e por isso mesmo ela torna-se imprescindível. Contudo, o que dizer da tradução? Benjamin questiona:

> E uma tradução? Será ela dirigida a leitores que não compreendem o original? Essa questão parece explicar suficientemente a diferença de estatura entre ambos no âmbito da arte. Além disso, parece ser este o único motivo possível para se dizer "a mesma coisa" repetidas vezes. O que "diz" uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. (BENJAMIN, 2008, p. 66)

A citação apresenta um dos grandes questionamentos da tradução: para que ela serve? Teria ela um caráter somente "utilitário"? Caso sirva somente para apresentar aos leitores de outras línguas a "mensagem do autor" retirada da obra original e reproduzida na língua de chegada, ela torna-se uma tradução ruim, uma má tradução, pois seu objetivo deveria ser transmitir o intangível, a dimensão poética e insondável da obra original. Benjamin continua, no mesmo parágrafo:

> Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado (e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial) *não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inaferrável, o misterioso, o "poético"? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta?* De fato, daí deriva uma segunda característica da má tradução, que se pode definir, consequentemente, como uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial. Mas se ela fosse destinada ao leitor, também o original o deveria ser. Se o original não existe em função do leitor, como poderíamos compreender a tradução a partir de uma relação dessa espécie? (BENJAMIN, 2008, p. 66-67, grifos nossos)

Segundo a citação, uma tradução só se torna uma boa tradução servindo ao que nasceu para ser, se o tradutor "tornar-se, ele mesmo, poeta". Isto é, o tradutor deve tornar-se autor e traduzir o essencial, o não utilitário, sem ter como objetivo final o leitor a quem a obra se dirige, mas a obra em si. Porque uma tradução, como seu original, existe por si mesma. Aqui, aparecem tanto o caráter autoral do tradutor quanto o caráter de obra autônoma da tradução — ambos em contraponto à concepção de tradução que entende a obra traduzida como reprodução do texto original.

3. Tradução e autoria

Aqui, é preciso entrar em uma discussão tanto imprescindível quanto difícil: o que é um autor? Não se trata simplesmente de identificá-lo em função das obras que publicou. Essa é a noção mais básica e superficial. O que se deseja saber com essa pergunta é: o que é um autor em sua dimensão supra-humana, ou seja, para além do sujeito que publicou determinada obra? Discutir esse ponto, mesmo sem chegar a uma conclusão definitiva, é essencial em razão de que um tradutor só existe em função de um autor — trata-se de afirmação indubitável. Nesse caso, para pensar o primeiro, é preciso pensar igualmente o segundo, pois um existe apenas em função do outro.

Foucault, no texto de mesmo nome que a indagação deste trecho da pesquisa, difere o nome do autor do nome próprio. Segundo ele:

> O nome próprio e o nome do autor estão situados entre esses dois polos da descrição e da designação; eles têm seguramente uma certa ligação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição: ligação específica. Entretanto — e é aí que aparecem as dificuldades particulares do nome do autor —, *a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira*. (FOUCAULT, 2001, p. 272, grifo nosso)

O trecho grifado refere-se à diferença entre o nome próprio e o nome do autor. Enquanto o primeiro refere-se diretamente à pessoa, ao indivíduo que o carrega, o segundo diz respeito ao lugar que esse nome ocupa em face da obra que produz. Isto é, mudanças de qualquer tipo no indivíduo, seja na vida, seja na aparência, por exemplo, não atingirão o nome próprio que ele carrega. Ele continuará a ser a pessoa que se modificou, mantendo o mesmo nome e sua carga de significado. Contudo, o mesmo não ocorre com o nome do autor. Este está diretamente ligado à obra que o indivíduo que porta esse nome produziu. O nome do autor ganha autonomia em face do indivíduo, mas não em face de sua obra. Caso alguma característica desta seja modificada ou questionada, isso atingirá diretamente o nome do autor. Isso revela que o nome do autor está diretamente ligado à função-autor. O nome do autor pode referir-se a uma pessoa cujo nome próprio é o mesmo, a um pseudônimo, a um coletivo de pessoas, a um personagem inventado por um indivíduo que não aparece. Ele existe por si só, como nome, mas está atrelado à obra, qualquer que seja ela.

Contudo, por que essa discussão se revela tanto pertinente quanto necessária neste texto? Porque, embora o nome do tradutor também se refira à obra que ele traduziu, modificações empreendidas nessa obra não mudarão o fato de ele ser o tradutor. Aqui temos um ponto a pensar sobre a questão da autoria na tradução. Primeiramente, todavia, pode-se verificar que, no senso comum, o tradutor desaparece como sujeito-autor, sendo excluído do texto que produz. Do mesmo modo, esse mesmo senso comum confunde o sujeito-autor com o nome próprio… Isso significa dizer que, para o senso comum, o original tem sua autoria ligada ao nome próprio, quando deveria sê-lo ao nome do autor, pois nem sempre ambos coincidem. Em contrapartida, o tradutor é apagado como sujeito-autor, mesmo que quase sempre, nesse caso, sim, o nome próprio e o nome do autor-tradutor sejam quase sempre coincidentes. Trata-se de um verdadeiro paradoxo…

Voltando à questão da autoria na tradução, o discurso do tradutor é o que preenche a obra traduzida, mas seu nome não está atrelado à existência da obra. O tradutor existe como sujeito ativo em face da obra, ele não se apaga como o sujeito por trás do nome do autor, embora fique invisível de outra forma — invisível no texto propriamente dito da tradução e visível em seus paratextos (notas do tradutor, prefácios, introduções…), como já discutido anteriormente

na dissertação que defendi sobre o tema (BARROS, 2009). Nesse caso, o tradutor é, sim, autor do texto que produz no processo tradutório, mas não é autor da obra da qual a tradução é feita. Como estabelecer essa relação de autoria, então? Essa não é uma dúvida desta pesquisa, mas precisa ser pensada quando se toma a tradução como discurso, como processo tradutório, que é o que está sendo feito neste texto.

Foucault, mais adiante no mesmo texto, esclarece:

> […] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (FOUCAULT, 2001, p. 273)

Por essa perspectiva, a obra original, produzida por determinado autor (que não necessariamente é um indivíduo), equivale à obra de arte que Benjamin cita em seu texto: tem existência autônoma, ou seja, não depende de seu receptor para que exista como obra de arte. O mesmo para a obra literária. Ela ganha *status* de obra a partir do momento em que não importa mais a origem de quem a escreveu. Seu lugar é estabelecido ao mesmo tempo que o nome do autor ganha autonomia e descola-se do nome próprio — a partir desse momento, toda obra produzida por esse autor carregará o lugar legitimado que ele guarda. É o que Foucault explica no trecho a seguir:

> […] o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 2001, p. 273-274)

O trecho citado pode ser mais bem esclarecido ao nos darmos conta de como são feitas as citações de autores reconhecidos e famosos na internet hoje em dia. É comum vermos frases inteiras — às vezes parágrafos, transformados em memes ou mesmo como citações comuns — serem atribuídas a determinados autores, quando na verdade não foram escritas ou ditas por eles. Por quê? Porque aquele nome do autor carrega um *status*, um lugar que legitima aquele dito, aquele discurso. Não importa o que foi dito, mas quem o diz. É a função-autor mostrando sua eficácia no dia a dia da rede. Foucault trata disso em outra obra importante sua, no pequeno livro (pequeno em tamanho, mas grande em teoria) *A ordem do discurso* (2011):

> Mas nos domínios em que a atribuição a um autor é de regra — literatura, filosofia, ciência — vê-se bem que ela não desempenha sempre o mesmo papel; na ordem do discurso científico, a atribuição a um autor era, na Idade Média, indispensável, pois era um indicador de verdade. Uma proposição era considerada como recebendo de seu autor seu valor científico. Desde o século XVII, esta função não cessou de se enfraquecer, no discurso científico: o autor só funciona para dar um nome a um teorema, um efeito, um exemplo, uma síndrome. Em contrapartida, na ordem do discurso literário, e a partir dessa mesma época, a função do autor não cessou de se reforçar: todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. *O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real*. (FOUCAULT, 2011a, p. 27-28, grifo nosso)

Vê-se por essa passagem que o nome do autor funciona como uma "etiqueta" de qualidade, uma marca. É fácil entender por quê, pois quem fala, de onde fala é importante no discurso. É isso que dirá se o discurso deve ou não ser legitimado na cadeia de poder discursiva. E percebe-se que as pessoas comuns, cotidianas sabem disso e usam-no muito bem, mesmo que — ou principalmente porque — em tempos de disseminação de *fake news*…

Por tudo o que foi dito até aqui, percebe-se a dificuldade encontrada por aquele que se lança a esse ofício tão antigo: a tradução. Para além das dificuldades de ordem prática, há problemas e questões de ordem filosófica: quem é o tradutor na cadeia discursiva da obra original? Ocupa ele uma função, como o autor? Ou seu nome é um nome próprio, vinculado ao indivíduo tradutor, e não ao papel que exerce? Sabemos que uma tradução ganha *status* de "boa tradução" pela pessoa que a realiza. O texto produzido a partir de um original só ganha importância como tal se alguém legitimá-lo para isso. Trata-se da posição de poder que exerce o discurso. Como dito, quem fala, de onde fala, a quem se dirige é importante na cadeia discursiva. Um discurso não ganha legitimação a não ser em uma cadeia discursiva de poder-saber.

4. "Palavras que sangram"

Foucault não empreendeu uma análise da tradução. O único texto encontrado para esta pesquisa em que ele se refere a ela explicitamente é um pequeno documento de apenas quatro páginas, contido nos *Ditos & escritos*, volume VII da edição brasileira, e que se chama "Palavras que sangram" (FOUCAULT, 2011b), cujo título foi utilizado para dar nome a esta seção. Contudo, o texto citado, embora pequeno, consegue revelar em seus parágrafos o tratamento que Foucault dá ao discurso — ressaltando que, para esta pesquisa, tradução é tomada sobretudo como discurso — e traz um de seus mais importantes conceitos: o de acontecimento.

O acontecimento, em Foucault, é aleatório e afirmação de singularidade, inscrevendo-se na descontinuidade da história. Nesse pequeno texto, ele afirma que a palavra depositada de um texto a outro na tradução é um acontecimento. Pode-se então pensar o que há de singular nessa deposição. É singular porque único. E é acontecimento porque tem algo de aleatório. O acontecimento é aquilo que escapa, que surge sem nos darmos conta, que surpreende. Cada tradução traz em si algo de singular, mesmo duas ou mais traduções realizadas de um mesmo original. Isso ocorre porque o significado, como sabemos, não está contido no significante.

Segundo ele, nesse pequeno, mas complexo, texto, "nossas traduções não podem dar conta das palavras. É que elas fazem deslizar as obras no plano uniforme das línguas. É que são laterais" (FOUCAULT, 2011b, p. 42). E, mais adiante: "Nas traduções, usualmente (mas isso não passa de uma escolha), decalca-se com toda a exatidão possível a ordenação da sintaxe. Mas a ordem do espaço, deixamo-la apagar-se, como ela se fosse, para os latinos, não mais que um jogo precário" (FOUCAULT, 2011b, p. 43).

O texto trata da tradução para o francês do texto latino da *Eneida*, em que Klossowski mantém a sintaxe latina, anormal para um francês, criando um estranhamento no texto e, portanto, uma resistência. Pode-se pensar em duas situações aqui também: que o poeta, como tradutor, faz-se visível, lembrando Venuti (1994), e que seu discurso passa a privilegiar o discurso da língua-fonte, não o da língua-alvo, contrariando a tradição francesa das *Belles Infidèles* (MOUNIN, 1952-1953). O que se vê, então, é uma tradução que se torna um duplo do original, e não mais um texto que se quer apagar. Como diz Foucault: "Uma tradução desse gênero equivale ao negativo da obra: ela é seu rastro escavado na língua que a recebe" (FOUCAULT, 2011b, p. 44).

O tradutor faz aparecer na tradução o original, transformando-a em um duplo, um negativo (como o da fotografia) desse original. E o que é o negativo da obra senão o que ela esconde em sua materialidade? O significado que surge em seu duplo, em sua tradução, embora não inscrito no original? Dois lados de uma mesma moeda, que remetem ao mesmo valor. É interessante pensar essas questões na prática tradutória. Teorizamos sobre a tradução, tecemos sobre ela hipóteses filosóficas, mas não devemos esquecer que a tradução só ocorre na prática. De nada adianta uma teoria tradutória sem uma prática tradutória.

Fazendo uma digressão, Foucault e Deleuze, em um texto de 1972 denominado "Os intelectuais e o poder", trazem uma discussão interessante e esclarecedora sobre a teoria. Na fala de Deleuze no referido texto:

> Uma teoria é exatamente como uma caixa de ferramentas. Nada a ver com o significante… é preciso que isso sirva, é preciso que isso funcione. E não para si mesmo. Se não há pessoas para dela se servirem, a começar pelo próprio teórico que cessa então de ser teórico, é porque ela não vale nada, ou porque o momento ainda não chegou. Não se retorna a uma teoria, fazem-se outras, têm-se outras a fazer. […] A teoria não se totaliza, se multiplica e multiplica. É o poder que, por natureza, opera totalizações, e o senhor, o senhor disse exatamente: a teoria por natureza é contra o poder. (FOUCAULT, 2006, p. 39-40)

Tomo aqui o teórico Foucault como uma "caixa de ferramentas", nas palavras de Deleuze. Isso significa que me aproprio dele, de suas teorias, para usá-las onde e como for melhor, fazendo as adaptações necessárias, os deslocamentos requeridos. O fato de ele não ter teorizado especificamente sobre a tradução não impede que se o utilize para pensá-la. E assim a teoria "está salva", no sentido de que serve a que veio ao mundo: produzir transformações, mudanças e outras teorias — multiplicar-se.

Conclusão

Foucault não empreendeu uma análise da tradução. Entretanto, seu trabalho sobre as articulações do poder e sobre o discurso pode servir de base para examinar as relações que se estabelecem entre o trabalho do tradutor e o texto produzido por ele.

Neste texto, a concepção corrente de tradução é considerada apenas como contraponto ao *processo tradutório*, ou seja, a tradução é considerada como produção de discurso, em que este que se apresenta no texto é o do tradutor, não mais o do autor. Assim, o tradutor nunca é neutro em suas escolhas, desde a escolha do texto a traduzir até a dos signos que serão utilizados no texto da tradução. De onde se fala e com quem são importantes. Seu discurso é apagado pelos "efeitos de regime discursivo"; contudo, é ele que se encontra presente no texto traduzido, não o discurso do autor, pois o discurso deste não pode ser acessado como uma "verdade transcendental".

Os discursos, assim, portam um caráter de "não verdade", pois, para Foucault, a verdade é construída — pelo discurso, pelas práticas discursivas. Pode-se então dizer que é a "vontade de verdade" que vai produzir determinados discursos, principalmente aqueles legitimados, isto é, os científicos, os acadêmicos, que estão ancorados em determinada expressão de poder-saber.

Existe, desse modo, claramente, uma relação de poder-saber na prática do tradutor, explicitada pelo lugar assumido por ele como intelectual/profissional legitimado para traduzir. Como, para Foucault, o papel do discurso não é o de refletir a realidade, porque é sempre formado nela, imbricado com ela, sendo sempre prática, o que se vê é uma prática discursiva.

Nesse sentido, o discurso e a realidade moldam-se mutuamente, estabelecendo e sofrendo efeitos.

Referências

BARROS, Débora de Castro. *As notas do tradutor como lugar discursivo*: uma análise das notas de duas traduções brasileiras de *O pai Goriot*. 2009. 177 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas – Estudos Linguísticos Neolatinos – Opção Língua Francesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução: Susana Kampff Lages. *In*: BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale: UFMG, 2008. p. 66-81.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 21. ed. São Paulo: Loyola, 2011a.

FOUCAULT, Michel. 1964 – Palavras que sangram. *In*: FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos*: arte, epistemologia, filosofia e história da medicina. Organização, seleção de textos e revisão técnica: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011b. v. VII, p. 42-45.

FOUCAULT, Michel. 1969 – O que é um autor?. *In*: FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos*: estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. III, p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. 1972 – Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos*: estratégia, poder-saber. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. v. IV, p. 37-47.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório*: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

MOUNIN, Georges. *Les belles infidèles*. Paris: Cahiers du Sud, 1952-1953.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility*. 1. ed. EUA: Routledge, 1994.

ZEA, Leopoldo. *Discurso desde a marginalização e a barbárie*: seguido de *A filosofia latino-americana como filosofia pura e simplesmente*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

AUTORIA DOCENTE E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES PROFISSIONAIS NA LICENCIATURA EM LETRAS ESPANHOL

Elíria Quaresma Fugazza

Orientador: Antonio Francisco de Andrade Junior

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Pretendo identificar sentidos atribuídos por graduandos da licenciatura em Letras Espanhol da Universidade Federal do Rio de Janeiro aos saberes teóricos e aos saberes docentes. Além disso, objetivo compreender como se dá a correlação entre ambos no âmbito da disciplina de Prática de Ensino, a qual ministrei como professora substituta em 2016, de modo a contribuir para o desenvolvimento de uma consciência crítica que leve em conta os diferentes saberes envolvidos na formação de professores.

Analisarei produções didático-pedagógicas desenvolvidas por alguns dos sujeitos participantes da pesquisa, compreendendo os planos de aula por eles elaborados. Focalizarei as seções de objetivos e metodologia/procedimentos dos referidos planos de aula, tendo em vista o modo como constituem-se, discursivamente, as categorias de enunciador e coenunciador e sua implicação para a construção de identidades docentes no âmbito da licenciatura em Letras Espanhol.

Discutirei, a partir da análise, a centralidade conferida, no material produzido pelos licenciandos, ao tópico gramatical, concebido, por vezes, como um elemento linguístico autônomo a ser aplicado aos textos orais e/ou escritos, o que se liga a uma noção fragmentada de texto como uma soma de partes isoladas para chegar ao todo. Abordarei ainda de que maneira se constroem, discursivamente, lugares demarcados para os sujeitos implicados na situação de enunciação que se instaura a partir das produções didático-pedagógicas, isto é, a interação entre professor e alunos.

Observemos as etapas descritas na coluna referente aos "*procedimientos (profesora)*" do plano de aula elaborado por Bruna[1]:

1 Serão utilizados nomes fictícios para proteger a identidade dos sujeitos participantes da pesquisa.

1. Para iniciar la clase, la profesora pide a los alumnos que lean la carga (texto 1) y promueve una reflexión oral relacionada con el tema abordado en la carga por medio de preguntas.
2. La profesora inicia la lectura de la noticia (texto 2) y pide a algunas alumnas que continúen con la lectura oral del texto.
3. La profesora inicia la interpretación/el debate sobre el texto y hace preguntas del tipo: "¿Qué piensan sobre la imposición de lo ideal de belleza impuesto por la sociedad?; "¿Ya sufrieron, sufren o conocen a alguien que ha sufrido o sufre prejuicio por no encajarse en los "patrones" de belleza?"
4. La profesora comienza la explicación del contenido artículo neutro "Lo". En ese momento, se colocarán algunos ejemplos en el cuadro y, a lo largo de la explicación, se harán algunas preguntas sobre el contenido expuesto.
5. La profesora pide a las alumnas que hagan los ejercicios de la hoja. Las alumnas pueden discutir los ejercicios entre sí.

A primeira etapa descrita consiste em uma atividade de discussão em torno de uma imagem. A etapa posterior consiste na leitura do texto intitulado "*La belleza imposible para los mortales de carne y hueso*", definido pelo enunciador como uma notícia, apesar de ter sido publicado na seção de blogs do jornal eletrônico *El País* e de se aproximar ao gênero artigo de opinião.

A seguinte etapa é descrita pelo enunciador como uma atividade de interpretação/debate sobre o texto, iniciada pela "*profesora*", que fará perguntas a respeito da experiência e da opinião das alunas acerca de padrões e ideais de beleza. Tal atividade, a meu ver, consiste apenas na exploração do tema, e não do texto lido. O foco no tema é reforçado, já na descrição do objetivo da primeira etapa:

- Despertar el interés sobre el tema;
- Activar los diferentes conocimientos de mundo de las alumnas sobre el tema, teniendo siempre en cuenta las diversidades y las distintas respuestas;
- Llamar la atención de las alumnas para la temática que se trabajará en el texto siguiente: Los problemas causados por la dictadura de la belleza.

Observa-se, nesses três tópicos, a presença dos itens lexicais "*tema*" – que aparece duas vezes – e "*temática*". O texto em si é explorado na seção "*ejercicios*", que apresenta duas questões de nível literal e uma questão de nível inferencial (cf. APPLEGATE et al., 2002). Essa seção, no entanto, é mencionada apenas na quinta etapa do plano de aula.

Na quarta etapa, o enunciador descreve uma atividade de explicação do conteúdo da aula, a saber, o artigo neutro "*lo*". A partir desse momento, o texto e o tema escolhidos não são mais explicitamente mencionados no plano de aula, o que nos leva a considerar que tanto um quanto outro foram utilizados como pretexto para o tratamento do tópico gramatical. Cabe ressaltar, ainda, que a explicação desse tópico seria realizada a partir de "*algunos ejemplos en el cuadro*", os quais não foram retirados do texto selecionado. Na etapa seguinte, no entanto, menciona-se a realização, por parte das alunas, dos "*ejercicios de la hoja*", que consistem em três perguntas de compreensão leitora, uma questão de reconhecimento do elemento linguísitico no texto e uma atividade de reescrita da frase com o intuito de usar o conteúdo gramatical abordado.

No plano de aula elaborado por Rodrigo, o enunciador mobiliza a noção de tema transversal na formulação do conteúdo, que enfoca uma questão cultural. Nesse sentido, instaura-se uma atitude responsiva (BAKHTIN, 2003) em relação a documentos norteadores da educação básica, como os Parâmetros Curriculares Nacionais, cuja definição de temas transversais é mencionada no primeiro parágrafo da seção "*fundamentación teórica*".

Observemos a seção de procedimentos do plano de aula em questão:

I. Para empezar la clase, el profesor va a presentar[2] una serie de imágenes emblemáticas acerca de elementos culturales de los países latinoamericanos a los alumnos. En seguida, va a preguntarles a respecto de las referencias que ellos pueden hacer a partir de lo presentado.

II. El profesor va a presentar recortes de un mapamundi (...).

III. El profesor inicia la lectura mediada del artículo electrónico, "Los estereotipos de los latinoamericanos sobre nosotros mismos" (Texto I). La estrategia de lectura se basa en instigar los alumnos sobre:

1) Las construcciones de estereotipos del mundo con relación a Latinoamérica.

2) Las construcciones de estereotipos entre los países que integran la Latinoamérica.

3) En que grado nos identificamos con esas construcciones.

4) Cómo se encuentra el Brasil dentro de la Latinoamérica, cuando se trata de integración sociocultural.

IV. En la etapa final, el profesor pasa una "propuesta de actividad" para que los alumnos se posicionen con relación al artículo leído anteriormente, proponiendo una simulación de un comentario crítico vía Facebook en la página de la BBC Mundo. El docente debe presentar las particularidades del género textual elegido con el auxilio de la imagen contenida en la hoja de ejercicio. Además, es necesario que se verifique la producción del alumno en la hoja o sugerir que ese haga una lectura en altavoz.

2 Os planos de aula produzidos pelos sujeitos participantes serão reproduzidos sem alterações neste texto.

A primeira etapa descrita no plano consiste em uma atividade de motivação, em que o enunciador lança mão de imagens ligadas a "*elementos culturales de los países latinoamericanos*" e de perguntas acerca das "*referencias*" que os coenunciadores estabelecem em relação a essas imagens. Na segunda etapa o foco na contextualização se mantém, à medida que o enunciador traz à tona um mapa-múndi presente no texto a ser trabalhado na terceira etapa. Tendo como ponto de partida o referido mapa-múndi, o enunciador dirige perguntas aos coenunciadores em torno de elementos culturais presentes no texto e da concepção de estereótipo.

A etapa seguinte refere-se à leitura do texto intitulado "*Los estereotipos de los latinoamericanos sobre nosotros mismos*". Tal atividade estipula uma "*estrategia de lectura*" pautada em alguns objetivos, dentre eles questionar "*En que grado nos identificamos con esas construcciones*". Nesse tópico, o enunciador parece incluir a si mesmo e ao coenunciador, implicando-se no questionamento lançado a partir da leitura do texto.

Na quinta e última etapa, o enunciador solicita a seus coenunciadores a elaboração de um comentário em uma rede social do jornal em que o texto foi publicado. Para isso, o aluno poderá "*utilizar como sugerencias los puntos principales abordados en clase*" ou basear-se em alguns dos questionamentos formulados no próprio texto, o que configura tal proposta de produção escrita como uma atividade que se pauta em um movimento de retorno ao que foi lido anteriormente.

O enunciador deixa entrever, no entanto, a dimensão de fingimento dessa "*propuesta de actividad*", que gira em torno de "*una simulación de un comentario crítico*". Esse caráter de simulação liga-se, a meu ver, à circularidade do discurso pedagógico, no qual predomina a paráfrase (ORLANDI, 2011). O que é produzido em sala de aula circula apenas nesse espaço, cabendo ao docente, então, verificar "*la producción del alumno*". Assim, o professor torna-se o único interlocutor do texto do aluno, que devolve à instituição escolar o "mesmo dizer sedimentado" (ORLANDI, 2011, p. 27) que lhe foi dado.

O plano de aula elaborado por Joana, assim como o de Rodrigo, apresenta como conteúdo principal um constructo sociocultural, a saber, a questão do preconceito linguístico, que se configura como uma forma de preconceito social (cf. ABRAÇADO, 2008). Nesse sentido, o enunciador se vale de perguntas na etapa de motivação para contextualizar o conteúdo da aula a partir da realidade dos alunos, que podem ou não estar familiarizados com o tema a ser abordado. No plano de aula elaborado por Joana, o desenvolvimento das ações docentes baseia-se no pressuposto teórico-metodológico denominado por Cosson (2014) como sequência básica, que é mencionada na fundamentação teórica, nas referências e nas etapas que correspondem à metodologia, a saber, motivação, introdução, leitura e interpretação:

1 – Motivación

Instigar a una discusión sobre prejuicio a partir de preguntas como: ¿Ustedes discuten sobre prejuicio en la escuela? ¿Entre los alumnos o en las clases? ¿Cuáles son los tipos de prejuicio que conocen? ¿Cuáles de ellos tienen más foco en la escuela? ¿Cuál es lo que más te molesta?

Informarles que la clase está dedicada a un tipo específico de prejuicio y que vamos a discutirlo tras la lectura del texto

2 – Introducción

Entregar a los alumnos el texto "7 de Septiembre, Día del Orgullo del Acento".

Llamar la atención de ellos para la referencia y contextualizarlos sobre el sitio "La voz del sur".

Preguntarles qué informaciones tienen sobre el sur de España. A partir de las respuestas, discutir brevemente la situación de Andalucía en España. Si no las hay, exponer brevemente un resumen de ella.

3 – Lectura

Organizar la lectura compartida del texto "7 de Septiembre, Día del Orgullo del Acento". (anexo1)

Ayudarlos en las dudas de vocabulario.

4 – Interpretación

Parte 1:

Preguntarles qué tipo de prejuicio el texto denuncia. ¿Cómo lo percibimos? Discutir las respuestas. (…)

Discutir las razones sociales que basan un prejuicio lingüístico:

Releer el quinto párrafo del texto

Presentarles un meme sobre los andaluces como forma de ejemplificar que el prejuicio lingüístico está más allá de la lengua (anexo 2)

Preguntarles si perciben prejuicio lingüístico en Brasil tal como lo del texto. Discutir las diferencias y semejanzas. Plantear en qué se basan algunos prejuicios lingüísticos brasileños. (…)

No tocante aos passos metodológicos descritos no plano de aula em questão, prevalece o apagamento do enunciador, em decorrência do emprego dos sintagmas verbais. É preciso apontar, entretanto, os momentos em que o enunciador se configura como a primeira pessoa, **nós**, o que ocorre na etapa de motivação ("*vamos a discutirlo*") e na formulação de uma das perguntas dirigidas aos coenunciadores ("*Cómo lo percibimos?*"). O coenunciador, por sua vez, constitui-se predominantemente como a não pessoa (MAINGUENEAU, 2013) e, na etapa de motivação, como a segunda pessoa, ora do plural ("*¿Ustedes discuten sobre prejuicio en la escuela?*"), ora do singular ("*¿Cuál es lo que más te molesta?*").

Na etapa de introdução, o enunciador destaca a fonte do texto, a saber, o jornal em formato digital *La voz del sur*, como um elemento importante para a compreensão do que será lido. No entanto, não se especifica, no plano de aula, o gênero (artigo de opinião) do texto trabalhado nem seu suporte (jornal *online*), embora esteja prevista uma contextualização do *site* com o objetivo de "*provocar el interés sobre el sitio, para que eventualmente busquen más informaciones en sus casas*". Desse modo, o enunciador parece valorizar a prática de pesquisa por parte de seus coenunciadores não apenas no âmbito escolar, mas também fora da escola. Ainda nesta etapa, o enunciador lança mão novamente de perguntas para ter acesso ao conhecimento prévio dos coenunciadores a respeito de um dos aspectos discutidos no texto, a saber, a situação linguística do sul da Espanha, e, a partir disso, apresentar informações novas, se necessário.

Na etapa de leitura, o foco parece recair sobre o vocabulário, o que se relaciona a uma "visão de texto como um aglomerado de palavras" (GRIGOLETTO, 2010, p. 86) e se configura como uma prática ainda muito comum em aulas de língua estrangeira e língua materna.

A etapa de interpretação proposta no plano de aula analisado constitui, a meu ver, uma prática mais produtiva de trabalho com a leitura, à medida que o enunciador retoma o texto lido através de questionamentos ao coenunciador, além de trazer para a discussão um outro texto, pertencente ao gênero meme, muito popular nos meios digitais. Nesse sentido, diferentes textos são postos em diálogo, o que contribui para a ampliação do repertório de gêneros (cf. BAKHTIN, 2003) dos alunos.

Nessa etapa, por fim, o enunciador instiga seus coenunciadores a estabelecerem uma relação comparativa entre a cultura da língua alvo e sua própria cultura, baseando-se, assim, no pressuposto teórico da interculturalidade (PARAQUETT, 2010), que é abordado na seção de fundamentação teórica do plano de aula em questão.

Com base nos gestos de análise realizados, podemos levantar algumas discussões relevantes para a reflexão em torno da construção de identidades docentes no âmbito da licenciatura em Letras Espanhol. Uma dessas questões refere-se à centralidade conferida, no material produzido pelos licenciandos, ao tópico gramatical, concebido, por vezes, como um

elemento linguístico autônomo a ser aplicado aos textos orais e/ou escritos. Tal concepção está ligada, a meu ver, a uma noção fragmentada de texto como uma soma de partes isoladas para chegar ao todo. O texto não é visto a partir de um olhar holístico, desconsiderando-se, assim, sua circulação na sociedade e seu pertencimento a uma determinada esfera do discurso (literária, jornalística, etc.).

Além de serem atravessadas por uma visão fragmentada de texto, as atividades de leitura analisadas apresentam pouca sistematicidade (cf. VARGAS, 2017). No entanto, observamos também a construção de práticas que mobilizam as noções de pré-leitura, leitura e pós-leitura, promovendo, assim, um movimento de retorno ao texto abordado. Em algumas dessas atividades, ademais, percebe-se a formulação de questões de nível inferencial, que contribuem para a constituição do aluno como "agente de sua própria leitura" (VARGAS, 2017, p. 201).

Com os gestos analíticos delineados até o momento, podemos refletir acerca do modo como a relação entre o sujeito-professor e o sujeito-aluno, materializada nos enunciados produzidos pelos/as licenciandos/as, é perpassada por movimentos contraditórios. Por um lado, essa relação se constitui como assimétrica, uma vez que os sujeitos ocupam posições delimitadas – sendo o professor aquele que domina os saberes e o aluno aquele que recebe passivamente os conhecimentos. Em outros momentos, no entanto, o sujeito-professor ocupa o lugar ora de docente crítico-reflexivo, que estimula a criticidade do sujeito-aluno, ora de docente dinâmico que promove a interação em sala de aula e recompensa os alunos pelos seus acertos. Esse outro lugar ocupado pelo sujeito-professor é atravessado por discursividades advindas da formação e de metodologias e concepções ligadas à tradição de ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras.

Cabe ainda ressaltar as contradições teórico-práticas que constituem os enunciados dos/as licenciandos/as, cuja produção didático-pedagógica se pauta, por vezes, na centralidade do tópico gramatical e em abordagem pouco inferenciais no tratamento dos textos. Em contrapartida, essas mesmas produções promovem atividades que implicam um processo significativo de construção de sentidos, bem como a constituição do aluno como sujeito de sua própria leitura.

Em suma, esperamos, a partir dos referidos gestos de análise, contribuir com deslocamentos na formação docente capazes de promover a compreensão do sujeito-professor como um indivíduo cuja identidade não é fixa e imutável, mas sim fluida e constituída pela alteridade, de modo a refletir acerca da formação de professores e da constituição das identidades profissionais. Consideramos, para o desenvolvimento desses processos, a importância de questões referentes a subjetividade, produção de sentidos, relação com os diferentes saberes e construção de autorias docentes no âmbito da licenciatura em Letras Espanhol.

Referências

ABRAÇADO, Jussara. Entrevista com Maria Marta Pereira Scherre sobre preconceito linguístico, variação linguística e ensino. *Revista Cadernos de Letras da UFF*–Dossiê: Preconceito linguístico e cânone literário, Rio de Janeiro, n. 36, p. 11-26, 2008. Disponível em: http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/36/entrevista.pdf. Acesso em 06 jan. 2020.

APPLEGATE, M. D.; QUINN, K. B.; APPLEGATE, A. J. Levels of thinking required by comprehension questions in informal reading inventories. *The Reading Teacher*, 56 (2): 174-180, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In*: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

COSSON, Rildo. Letramento literário: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2014.

GRIGOLETTO, Marisa. A concepção de texto e de leitura do aluno de 1º e 2º graus e o desenvolvimento da consciência crítica. *In*: CORACINI, Maria José (org.). *O jogo discursivo na aula de leitura*: Língua Materna e Língua Estrangeira. Campinas: Pontes, 2010. p. 85-91.

MAINGUENEAU, Dominique. Análise de textos de comunicação. São Paulo: Cortez, 2013.

ORLANDI, Eni. *A linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. Campinas: Pontes, 2011.

PARAQUETT, Márcia. PARAQUETT, Marcia. En defensa del abordaje multicultural en el aprendizaje de español lengua extranjera (ELE). *In*: III Simposio Internacional José Carlos Lisboa de Didáctica del Español como Lengua Extranjera del Instituto Cervantes de Río de Janeiro. *Actas del III Simposio Internacional José Carlos Lisboa de Didáctica del Español como Lengua Extranjera del Instituto Cervantes de Río de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Cervantes, 2006. p. 13-25.

VARGAS, Diego. *O plano inferencial de leitura e o ensino de espanhol na escola brasileira*: cognição distribuída, políticas cognitivas e livro didático. 2017. 396 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

A INFLUÊNCIA DA DISTÂNCIA NA SELEÇÃO DO SINTAGMA NOMINAL COMO ESTRATÉGIA DE RETOMADA DO OBJETO DIRETO ANAFÓRICO POR FALANTES DE PORTUGUÊS BRASILEIRO APRENDIZES DE ESPANHOL COMO SEGUNDA LÍNGUA

Heloise Cosme de Sousa (CNPq)

Orientadora: Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

A presente pesquisa tem como objetivo verificar a relação entre a distância e a seleção do sintagma nominal como estratégia de retomada do objeto direto anafórico (ODA) por falantes de português que estão aprendendo o espanhol como segunda língua.

Para alcançar tal objetivo, elaborei um teste de versão que consiste na produção escrita de uma versão de um texto do português para o espanhol. A partir deste teste, obterei respostas sobre quais tipos de estratégias de realização do objeto direto são selecionadas por falantes de português do Brasil (PB).

Sobre esta metodologia cabe dizer que, para este trabalho, se mostra bastante produtiva porque através dos resultados conseguirei identificar o quanto a distância se faz relevante na seleção do sintagma nominal (SN) como estratégia de retomada do objeto direto anafórico e quais outros tipos de elementos anafóricos serão encontradas.

1. Sobre os critérios de análise dos testes

Para a análise dos testes, parti do estudo de Rozas (2004), no qual a autora propõe que quanto maior a distância, mais difícil a recuperação dos dados do antecedente mencionado e quanto menor a distância, mais fácil a recuperação do antecedente.

Neste caso, segundo a autora, a menores distâncias o antecedente pode ser retomado por elementos com uma baixa carga de material léxico, como o clítico, o pronome tônico ou opta pelo objeto nulo. Já quando o antecedente está a maiores distâncias, costuma ser retomado por elementos com maior carga de material léxico, como o sintagma nominal, como podemos ver no exemplo (1):

> (1) Ayer, en la escuela, salió tan apurada que se le olvidó [**el celular**] en el aula. Amanda, que es su amiga,/ **lo** reconoció y **lo** puso en su mochila para entregarse**lo** a Layla el otro día./ Después de un rato, se le ocurrió a Layla que había perdido **su móvil**

No exemplo (1), a uma distância curta o elemento usado para a retomada do antecedente foi elemento que possui uma baixa carga lexical, no caso, o pronome átono ou clítico. Enquanto que a uma distância mais longa, o elemento usado na retomada foi o sintagma nominal, que possui uma carga lexical maior e retoma o antecedente em sua totalidade.

Ainda no que diz respeito à distância, me baseio nos estudos de Fant (1985) em relação ao valor da distância (valor D) entre o antecedente e o elemento anafórico. Em seus estudos, o autor determina o valor D como o número de orações presentes entre o antecedente e o elemento anafórico: v**alor 1** quando antecedente e elemento anafórico estão na mesma oração; **valor 2** quando o antecedente está na oração anterior; **valor 3**, duas orações entre eles; **valor 4**, quando há três ou mais orações entre ambos.

Nesta pesquisa, adoto o valor D dos estudos de Fant (1985) adaptado por Oliveira (2019)[1], em que:

- **0:** Antecedente e elemento anafórico estão na mesma oração;
- **1:** O antecedente encontra-se na oração anterior a do elemento anafórico;
- **2:** O antecedente está a uma distância de duas orações;
- **3:** O antecedente está a três orações de distância;
- **4-9:** O antecedente está a quatro, cinco, seis, sete, oito e nove orações de distância, respectivamente;
- **10:** O antecedente e elemento anafórico estão a mais de nove orações de distância.

No exemplo (2) podemos ver como os valores de Fant (1985) são aplicados na análise dos dados:

1 Neste trabalho, Oliveira (2019), descreve a relação da distância no que diz respeito às escolhas das estratégias de retomada do ODA por falantes nativos do espanhol da variedade de Medellín, Colômbia.

(2) porque hace mucho tiempo deseaba ganar **un perrito [antecedente]** que le hiciera compañía. Las dos muchachas fueron al patio a jugar con **el perrito**, **[valor D=1]**/ pero tuvieron de dejar**lo [valor D= 1]** porque la madre de Amanda les llamó para tomarse una merienda./ Las dos muchachas entraron para merendar pero olvidaron la puerta abierta./ Cuando volvieron,/ extrañaron **al perro [valor D=4] /** y fueron a buscar por **él [valor D=1]**

Em (2), descrevo a relação da distância entre o antecedente e o elemento anafórico que o retoma. O primeiro antecedente, **[un perrito]** é retomado pelo elemento anafórico **[el perrito]**. A esse elemento anafórico, atribuímos o valor D igual a 1 pois o antecedente se encontra na oração anterior à ele. O segundo antecedente **[el perrito]**, além de ser retomado pelo pronome clítico na oração seguinte, ao qual também atribuímos o valor 1 de distância, também é retomado pelo SN **al perro** que está a 4 orações de distância e que tem a ele o valor de distância 5 atribuído a ele.

Outro critério que adotei para a análise dos dados está relacionado aos tipos de anáfora propostos nos estudos de Fant (1985). Segundo o autor, a anáfora pode ser classificada de duas formas diferentes: anáfora direta e anáfora indireta.

Segundo a classificação de Fant (1985), a anáfora direta consiste na relação direta e total entre antecedente e elemento anafórico, ou seja, os dois possuem o mesmo referente. Enquanto a anáfora indireta consiste em uma relação indireta entre o antecedente e o elemento anafórico, ou seja, não há uma relação entre o antecedente o elemento que o retoma. Como podemos ver nos exemplos (3) e (4) retirados dos testes aplicados:

(3) Layla percibió que había perdido **su móvil [antecedente] /** y se quedó desesperada intentando acordarse de dónde podría haber**lo [anáfora direta]** dejado/ Amanda avisó a la madre de Layla que había encontrado **el móvil [anáfora indireta]**

(4) Ayer en la escuela, Layla se fue tan apurada que olvidó **su teléfono celular [antecedente]** en el aula. Amanda, que es su amiga,/ reconoció **su teléfono celular [anáfora direta]**

No exemplo (3), o antecedente [su móvil] é retomado pelo clítico **lo** que é um elemento que possui menor carga informacional, mas que retoma integralmente a informação do antecedente e posteriormente é retomado pelo SN [el móvil] que foi considerado anáfora indireta porque [su móvil] tem um caráter mais específico, enquanto [el móvil] seria mais abrangente. No exemplo (4), o antecedente [su teléfono celular] é retomado pelo mesmo SN [su teléfono celular] e por isso é considerado anáfora direta, uma vez que é o elemento anafórico é idêntico ao antecedente.

2. Metodologia

Como metodologia desta pesquisa, realizei uma análise de 7 testes de versão aplicados a 7 falantes do português do Brasil[2], da variedade carioca e aprendizes de espanhol como segunda língua (L2). Os participantes selecionados são estudantes de ensino superior, de ambos os sexos e com idade entre 20 e 23 anos, com um período de exposição à língua espanhola a partir de 3 anos.

O teste consiste na produção escrita da versão de um texto, escrito originalmente em português, para o espanhol. O texto foi escrito exclusivamente para o teste que compõe esta pesquisa.

Na elaboração das sentenças, determinei que os antecedentes fossem os SN's mais próximos do referente anafórico. A partir disso, decidi trabalhar dois elementos: o primeiro com traço [-animado] e o outro com traço [+animado]. A escolha desse traço se deu devido à influência que ele pode ter na escolha das estratégias de retomada do objeto direto anafórico, como apontam Duarte (1989) e Cyrino (1994) em seus estudos.

3. Resultados e análise

Nessa seção, apresento uma análise dos dados referentes a este trabalho. Tais resultados foram obtidos através de uma análise de 7 testes de versão. Aqui descrevo quais estratégias de retomada foram mais produtivas na retomada do ODA levando em conta a questão do cálculo da distância referencial.

Para este trabalho, considero apenas as ocorrências em que tanto o antecedente como o elemento anafórico funcionavam como ODA e aquelas em que o antecedente era um SN.

Trabalho com a hipótese de Rozas (2004) de que quanto maior a distância entre um antecedente e um elemento anafórico maior a dificuldade de retomar este antecedente e quanto menor a distância, mais fácil recuperá-lo.

No que diz respeito ao cálculo da distância, uso os valores estabelecidos por Fant (1985) e adaptados por Oliveira (2019).

Vejamos os exemplos (4) e (5):

(4) Amanda avisó a la madre de Layla que había encontrado **[el móvil]** / y que **lo** entregaría cuando se encuentraran (sic) el próximo día en la escuela.

2 No momento que este texto foi escrito somente 7 testes haviam sido aplicados.

(5) Amanda le dijo a la madre de Layla que había encontrado **[el teléfono celular]/** y que se **lo** entregaría al otro día cuando llegasen a la escuela./ Cuando Layla finalmente llegó a casa, / convencida de que tendría que comprar **otro teléfono**

No exemplo (4), podemos ver que distância da expressão referencial **lo** é de 1 porque seu antecedente **[el móvil]** está na oração imediatamente anterior.

No que diz respeito ao traço de animacidade, o antecedente **[el móvil]** por possuir traço **[-animado]** tende a ser retomado por um pronome clítico.

No exemplo (5), podemos ver que a distância da expressão referencial **otro telefono** é de 3 por estar a três orações de distância de seu antecedente **[el teléfono celular].**

De acordo com o que diz Rozas (2004), quanto menor a distância referencial entre o referente e a expressão que o retoma a correlação seria feita por meio de expressões fracas como os clíticos, exatamente como apresenta o exemplo (4). E quanto maior a distância, maior a necessidade de retomar o antecedente por elemento com maior carga lexical como apresenta o exemplo (5).

No que diz respeito aos tipos de anáfora, a anáfora direta representada pelo clítico **lo** em (4), nos permite perceber que ela apenas retoma o antecedente na intenção de manter sua presença no discurso, enquanto a anáfora indireta, além de retomar o antecedente, como acontece em (5), ainda permite que seja acrescentada uma nova informação como nos mostra o elemento anafórico **otro teléfono.**

Considerações finais

Esta pesquisa tem como objetivo verificar a influência da distância na seleção da estratégia de SN na retomada do ODA por falantes de PB aprendizes de espanhol como L2. Para alcançar tal objetivo, realizei uma análise de 7 testes de versão aplicados a estudantes de ensino superior.

Para a produção deste trabalho, assumi a hipótese de que quanto maior a distância, mais difícil a recuperação dos dados do antecedente mencionado e quanto menor a distância, mais fácil a recuperação do antecedente (ROZAS, 2004)

A partir dos dados analisados, foi possível observar que, como propõe Rozas (2004), em seus estudos, a curtas distâncias o antecedente tende a ser retomado por elemento com menor carga de material lexical enquanto que a distâncias mais longas a tendência é a retomada por um material com uma carga de material léxico maior devido a necessidade de fornecer ao interlocutor maior informação sobre tal antecedente.

No que diz respeito às anáforas, os diferentes tipos de retomadas anafóricas se fazem importantes, pois, não só permitem a retomada do antecedente de forma direta e indireta como permitem a inclusão de novas informações sobre ele.

Além disso, posso acrescentar que os tipos de anáfora podem ajudar a dar maior visibilidade no contraste entre línguas próximas, mas que possuem uma inversa assimetria, como é o caso do PB e do espanhol, no que diz respeito ao preenchimento dos argumentos (GONZÁLEZ,2008).

Na análise dos dados, o preenchimento do objeto direto foi predominante, como é previsto na língua espanhola. Porém, a ocorrências de apagamento encontradas na versão do texto acontecem no mesmo contexto em que ocorrem no PB, principalmente quando o traço do antecedente é [-animado]. Nos tipos de anáfora, o SN funcionou tanto como anáfora direta como anáfora indireta, sendo a maioria correspondendo a anáfora indireta. Enquanto os pronomes clíticos e tônicos e o apagamento somente funcionaram como anáfora direta e apareceram a distâncias mais curtas de seu antecedente.

Referências

CYRINO, Sonia Maria Lazzarini. *O Objeto nulo do português do Brasil: um estudo sintático-diacrônico*. 1994. 227 f. Tese (doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

DUARTE, Maria Eugênia Lamoglia. Clítico acusativo, pronome lexical e categoria vazia no português do Brasil. *In*: TARALLO, Fernando (org.). *Fotografias Sociolinguísticas*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, (Coleção linguagem-crítica) p. 19-34, 1989.

FANT, L. M. Procesos anafóricos y valor enfático en el español hablado. *In*: *Español Actual: Revista de español vivo*. Madri: Editorial La Muralla, n. 43, 1985, p. 5-26.

GONZÁLEZ, Neide Maia. Portugués brasileño y español: lenguas inversamente asimétricas. *Signos ELE Revista de Español como Lengua Extranjera*, Logroño, n. 2, p. 3, 2008.

OLIVEIRA, Géssica Santana de. *A influência do fator distância na seleção das diferentes estratégias de realização do objeto direto anafórico na gramática dos falantes de Medellín*. Rio de Janeiro, 2019. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

VÁZQUEZ ROZAS, Victoria. Algunas reflexiones sobre el cálculo de la distancia referencial. *DELTA: Documentação de Estudos em Linguí*stica Teórica e Aplicada, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 27-47, 2004.

Anexo 1

Olá!, Meu nome é Heloise Cosme de Sousa e eu estou te convidando para participar do teste que estou realizando e que será usado na minha dissertação de mestrado.

Antes de começar o teste, eu preciso que você preencha os campos abaixo com os dados solicitados. A tarefas seguintes são: ler o texto abaixo com bastante atenção e depois produzir uma versão deste mesmo texto em espanhol.

Sua participação é muito importante para que eu possa dar continuidade ao meu trabalho.

Obrigada!

Nome:

Idade:

Tempo que estuda espanhol:

Layla e Amanda são muito amigas. Acontece que Layla é muito distraída e está sempre esquecendo suas coisas.

Ontem na escola, saiu tão apressada que esqueceu o celular na sala de aula. Amanda, que é sua amiga, reconheceu o celular e guardou em sua mochila para entregar a Layla no outro dia. Depois de um tempo, Layla percebeu que havia perdido seu telefone e ficou desesperada tentando lembrar onde poderia ter deixado. Enquanto isso, Amanda avisou a mãe de Layla que havia encontrado o celular e que entregaria no outro dia quando se encontrassem na escola. Quando Layla finalmente chegou em casa, convencida de que teria de comprar outro telefone, sua mãe lhe deu o recado de Amanda e a jovem ficou mais tranquila por saber que sua amiga tinha guardado seu celular e também porque não teria de comprar um celular novo.

No dia seguinte, Amanda encontrou a amiga e entregou o celular a ela e a convidou para ir à sua casa para conhecer o cachorrinho que ganhou de aniversário.

Quando chegaram à sua casa, Amanda apresentou seu cachorrinho à amiga. Ela estava muito contente por ter ganhado um novo mascote porque há muito tempo queria ganhar um cachorrinho para lhe fazer companhia. As duas meninas foram para o quintal brincar com o cachorrinho, mas tiveram de deixar ele porque a mãe de Amanda as chamou para tomar um lanche.

As duas meninas entraram para lanchar mas esqueceram a porta aberta. Quando elas voltaram, deram falta do cachorro e foram procurar por ele. Elas avistaram o cachorrinho correndo entre os carros o que ocasionou atropelamento do bichinho. Amanda chamou seu pai para levar o cachorrinho ao veterinário. Chegando na clínica, a veterinária cuidou do cachorrinho e a menina ficou muito contente por poder levar ele para casa.

Versão feita pelo participante

Layla y Amanda tienen una amistad muy grande. Resulta que Layla es muy distraída y siempre se olvida las cosas.

Ayer, salió tan apresada de la escuela que se olvidó su celular en la sala de clase. Sin embargo, Amanda, su amiga, lo reconoció y lo guardó en su mochila para devolverlo a Layla en el otro día. Solo después de rato que Layla se dio cuenta de que había perdido su móvil, y se desesperó, mientras intentaba acordarse de donde podría haberlo dejado, al mismo tiempo en que Amanda avisó a la mamá de Layla, que lo había hallado, y que lo entregaría en el otro día, cuando se viesen en la escuela. Cuando Layla finalmente llegó a su casa, segura de que necesitaría comprar otro celular, su mamá le dijo la nota que dejó Amanda, y la chica se tranquilizó al saber que su amiga lo había guardado y también porque no necesitaría comprar otro celular.

En el otro día, Amanda encontró a su amiga y le entregó su móvil y, además, también la convidó a su casa para conocer su perrito, un regalo de cumpleaños.

Al llegar a su casa, Amanda presentó el perro a Layla. La niña estaba muy contenta por haber ganado una nueva mascota, porque ya hacía mucho tiempo que deseaba un perrito para hacerle compañía. Las dos chicas fueron al patio jugar con el perrito, pero luego tuvieron que dejarlo, porque la mamá de Amanda las llamó para comer algo.

Las chicas fueron por el bocadillo pero se olvidaron la puerta abierta. Cuando ellas volvieron al patio, si dieron cuenta de que el perro no estaba, y fueron a buscarlo. Lo vieron correr entre los coches y eso ocasionó el atropellamiento de la mascota. Amanda llamó a su papá para que lo llevasen al veterinario. Al llegar en la clínica, la veterinario lo cuidó y la chica se volvió muy feliz por poder llevarlo a su casa.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

LATINIDAD Y RACIALIZACIÓN DEL ESPAÑOL EN LOS ESTADOS UNIDOS EN LA SERIE *ORANGE IS THE NEW BLACK*: CUESTIONES DE DESCORTESÍA Y TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Johana Astrid Pardo (CAPES)

Orientadora: Leticia Rebollo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introducción

En el siguiente trabajo pretendemos observar la representación de interacciones conversacionales marcadas por la descortesía en la serie *Orange is the New Black*, en la traducción audiovisual. En la investigación total, pretendemos analizar las soluciones de doblaje y subtitulado en portugués y en español en tres niveles de análisis comparativa para seis escena: **el original**, su **subtitulado** y su **doblaje** a español de México, al español de España y al portugués de Brasil. La serie *Orange is the New Black*, relata las experiencias de una mujer blanca de clase media durante su detención en un presidio federal y muestra la organización del centro a partir da división en grupos raciales (las negras, las latinas y las blancas). En este sentido, esta investigación pretende contribuir en el análisis de la representación de la descortesía en contextos multiculturales e interraciales.

La teoría da cortesía de Brown e Levinson

Discutiremos a seguir diferentes conceptos sobre la teoría da cortesía del modelo clásico de Brown y Levinson (1987 [1978]). Su argumentación muestra la importancia del análisis del uso del lenguaje como parte de las expresiones de las relaciones sociales, de modo que, al entender los principios del uso lingüístico, se podrá entender las relaciones sociales en la perspectiva de la interacción. Los autores definen su esquema teórico como una herramienta útil para entender las cualidades de las relaciones sociales que superan el nivel de la descripción, y se espera que sea una contribución explicativa de estas relaciones. Otro presupuesto que

atraviesa este modelo se relación a las pretensiones de universalidad, que surgió como crítica a las perspectivas del relativismo cultural dominante en el ámbito de los estudios sobre interacción, en este enfoque de la cortesía se tiene como hipótesis que las diversas superficialidades tienen principios subyacentes universales.

Este modelo teórico se basa en la idea de un modelo de persona (model person-MP) que es representado de forma ideal como hablante intencionado y tiene dos propriedades, la *racionalidad* e a *face*. La primera se refiere al uso de modelo de persona para pensar las posibilidades de adecuación de los medios y fines. El segundo aspecto central de esta teoría es el concepto de *face*, se retomó de Goffman (2011), el cual la define como el valor social positivo reivindicado por los individuos para sí mismos: es una imagen de si diseñada a partir dos atributos sociales de aprobación. El concepto de *face* en inglés se puede asociar a término popular *"losing face"* (perder la *face*), que se vincula con vergüenza y humillación y consiste en una inversión emocional que puede ser perdido, mantenido, exaltado y, principalmente, constantemente protegido durante la interacción.

Brown e Levinson (1978) amplían la definición de *face,* observando que existen dos aspectos: la *face* positiva, también definida como la personalidad, que consiste en el deseo de aprobación y aprecio buscado por los participantes de la interacción; y la *face* negativa, que se define como la reivindicación de territorio de preservación personal y como o deseo de actuar con libertad en este territorio. Explican, así, que estos dos aspectos de la *face* pueden ser definidos a partir del deseo: la positiva representa lo anhelos de cada actor social de que sus anhelos sean deseados por los otros, mientras la *face* negativa es el deseo de cada actor de que sus acciones no sean impedidas por los otros.

La teoria da descortesia de Culpeper

El concepto de descortesia ha sido redefinido por Culpeper en compañía de otros autores en constantes publicaciones desde la primer artículo Culpeper (1996) como forma de responder a las diferentes críticas realizadas al concepto. Por ejemplo, vemos que em Culpeper *et al.* (2003), la definición desea subsanar el primer artículo (Culpeper,1996) visto que en esta ocasión las estratégias de descortesía se observan solo a partir de aspectos gramaticales y léxicos. De esta forma em Culpeper et al. (2003) la descortesia es definida como el uso de estratégias comunicativas designadas al ataque de la imagen social, aspectos que genera conflicto social y desarmonia.

Otro ejemplo de estas redefiniciones, lo podemos encontrar en Culpeper, Handaker (2017), en el que la descortesía se define como una actitud negativa hacia comportamientos específicos que ocurren y contextos específicos. Se sustenta en expectativas, deseos y / o creencias sobre la organización social, incluyendo, en particular, cómo las identidades de una persona o de un grupo están mediados por otros en la interacción, de forma que estos actos producen consecuencias emocionales para al menos un participante, en la medida que causan ofensas, en esta oportunidad Culpeper e Handaker(2017) responder a críticas realizada desde de líneas sociológicas da interacción como el análisis de la conversación, que acusan a la teoría de la (des)cortesía por atribuir intencionalidad a los hablantes.

Observando que en esta nueva definición tiene como ventaja la disminución del énfasis tanto en la perspectiva del hablante como el papel de la intencionalidad. No obstante, advierten que esta definición puede tener como desventajas que al ser muy amplia puede no ofrecer mucho sentido sobre la variación entre los fenómenos que abarca. Otro aspecto importante, realizado en este último artículo ha sido resaltar que no se debería enfocarse sólo en las estrategias de la descortesía, pues el discurso no se construye a partir de estrategias contenidas en turnos únicos. Es necesario observar como la descortesía ocurre en el desarrollo de los turnos de una conversación Entonces, si alguien usa una estrategia de descortesía, la cuestión clave es: ¿Qué hace el blanco de esa estrategia? ¿Usa otra estrategia de descortesía o hace otra cosa?

Culpeper et al (2003) recuperan las cinco estrategias expuestas en Culpeper (1996), para ser usadas para analizar los datos sobre las interacciones entre agentes de tránsito y dueños de vehículos, como *bald on record impoliteness.* A partir de esta estrategia, se pretende observar situaciones de interacción en las cuales la intención del hablante es atacar la *face* del oyente. *Positive impoliteness* es el conjunto de estratégias para atacar la *face* positiva como, por ejemplo, ignorar, buscar el desacuerdo, usar un lenguaje obscuro y secreta. *Negative impoliteness* tiene como objetivo atacar la *face* negativa, así como ridiculizar o invadir el espacio físico o simbólico del interlocutor; *Sarcasm or mock politeness,* se refiere las estrategias insinceras y a enunciados irónicos; y, por último, *withhold politeness* relaciona con actos en los cuales se espera cortesía, pero no se produce, como cuando se guarda silencio.

El corpus

La producción *Orange is the New Black*, es una serie americana inspirada en el libro que lleva el mismo nombre que relata la experiencia en una cárcel, de una mujer blanca de

Nueva York, de clase media. Donde existe una división racial de los grupos de mujeres, (negras, latinas e blancas); la serie cuenta con siete temporadas (2013-2019). Para la tesis escogimos seis escenas, y transcribimos el doblaje y el subtitulado en la versión original, en español de México, español de España, portugués de Brasil.

Análisis preliminar

La escena que analizaremos aquí pertenece a la segunda temporada, capítulo cinco, expone una disputa territorial, debido a que el baño de las latinas tuvo un problema con la cañería, este grupo recientemente ha tomado el control de la cocina que antes era de las blancas, lo que otorga un cierto poder al grupo racial que la comanda. Por este motivo, la líder del grupo de las latinas, Mendoza, entra intempestivamente, al bañero "del gueto" como llaman al pabellón ocupado por las afroamericanas, y pretenden entrar a bañarse sin hacer la fila.

En el primer turno de habla analizado, podemos observar ya constituye un acto de amenaza a la imagen social que podríamos considerar como descortesía negativa ya que las latinas intentan ocupar el territorio ajeno, vemos que la líder Mendoza, aunque intenta explicar sus razones, para no cumplir con la regla de la fila, básicamente porque debe preparar el desayuno. De esta manera intenta entrar al baño sin pedir autorización para las mujeres que se encontraba haciendo fila, y usa el imperativo como forma para atraer la atención:

> 00:02:14 --> 00:02:22
>
> Original- Mendoza:All right,listen up! We got plumbung issues in Spanish Harlem Shit´s floeeded and we gotta get to work
>
> Doblaje Brasil (DB) - Mendoza: Aqui, escutem! Estamos com problema de encanamento no ralinho espanhol. Tá cheio de merda e a gente tem que consertar.
>
> Subtitulado Brasil (SB)– Mendoza: Muito bem, escutem. O Harlem espanhol está entupido. Inundou de merda e temos de trabalhar.
>
> Doblaje México (SM)- Mendoza: Muy bien ¡Escuchen! Tenemos problemas con cañerías en el Harlem Hispano. Desbordó la mierda, y tenemos que trabajar.
>
> Subtitulado México (SM)Mendoza: Muy bien ¡Escuchen! Tenemos problemas con cañerías en el Harlem Hispano. Desbordó la mierda,
>
> y tenemos que ir a trabajar.

> Doblaje España (DE)- Mendoza: a ver escuchad, hay problemas con las tuberías del Hipanish Harlem. Se ha inundado de mierda y tenemos que ir a trabajar.
>
> Subtitulado España (SM)- Mendoza: ¡Muy bien, escuchad! Tenemos problemas con las tuberías en el Harlem hispano. La mierda nos inunda y tenemos que ir a trabajar.

No obstante las tres jóvenes afroamericanas que se encuentran en la fila responden de forma ofensiva e usan palabras tabús (O- No, fuck that SB- Nem fodendo, SM/DM- ni en joda, SE, ¡Joder!,DB- não, porra!DE: Ni de coña). A seguir la líder del grupo afroamericano, Vee, niega, el pedido y aunque usa una forma de tratamiento cortes (O-Ladies, SB/DB-senhoras, SM/DM-señoritas, SE-señoritas DE-chicas), podríamos entenderlo como una forma de sarcasmo, pues aunque es un trato cordial, constituye una orden ya que les pide a hacer la fila como todas las demás. No obstante el ápice del conflicto ocurre, cuando Cindy, una de las personajes negra, explicita que la latinas han roto un acuerdo tácito y finaliza con una forma de tratamiento grosera (SB/DB-vacas, SM/DM-perra, SE-puta, DE-Zorra), Flaca, le responde en español haciendo una gesto con sus dedos “métetelo por la creta, puta” en el doblaje en el de español Mexicano y en el portugués, se tradujo igual a la versión original, mientras que en el doblaje en español de España se tradujo “métetelo por donde te quepa puta” - en el subtitulado en la versión original: “Blow it out your cunt, whore.”, en el subtitulado en portugués, se tradujo: “Soca na xoxota, puta.” En el español mexicano, quedo de la misma forma que en la versión original y en la versión en español de España no hubo subtitulado de este enunciado, este acto de habla podríamos considerarlo como estrategia de la descortesía positiva, pues la personaje usó un lenguaje obscuro. Aunque Cindy afirma no haber entendido, muestra que se siente bastante ofendida e incluso empuja a Flaca. Aunque en la mayoría de las versiones en el doblaje se optó por dejar la versión original, sólo en la versión del Doblaje de España que se tradujo. No obstante, en el subtitulado se tradujo en portugués y en la versión original que opto por la traducción al inglés.

Este análisis preliminar nos sugiere algunas preguntas que intentaremos responder en el desarrollo de la investigación, ¿Cuál es la relación las categorías raciales y la forma como se representa la descortesía en las traducciones de las variedades de español y portugués de la serie?

Doblaje	PRIMERA VERSIÓN	PORTUGUÉS BRASIL	ESPAÑOL MÉXICO	ESPAÑOL ESPAÑA	
00:02:14 --> 00:02:22	Mendoza:All right,listen up! We got plumbung issues in Spanish Harlem Shit´s floeeded and we gotta get to work	Mendoza: Aqui, escutem! Estamos com problema de encanamento no ralinho espanhol. Tá cheio de merda e a gente tem que consertar.	Mendoza: Muy bien ¡Escuchen! Tenemos problemas con cañerías en el Harlem Hispano. Desbordó la mierda, y tenemos que trabajar.	Mendoza: a ver escuchad, hay problemas con las tuberías del Hipanish Harlem. De inundado de mierda y tenemos que ir a trabajar.	Acto descortés Negativo Imperativo
00:02:22 --> 00:02:24	Tastyee: Só? Cindy: so they wanna cut	Taystee: E daí? Cindy Hayes: Então eles querem cortar.	Taystee: ¿Entonces? Cindy Hayes: quieren colarse	Taystee: Y….? Cindy Hayes: Que se quieren colar	replica
00:02:24 --> 00:02:26	Poussey: Aw, man! No, fuck that	Poussey Washington : Ah, cara! Não, porra!	¡Oh¡ ¡no, no, no! ¡ni en joda!	Poussey:A tia no ni de coña	Respuesta ofensiva (tabú)
00:02:26 --> 00:02:28	Mendoza: You want breakfast? That's how it is	Mendoza: Você quer o café da manhã? Então vai.	Mendoza: ¿Quieren el desayuno? Esto es así.	Mendoza: Quieres desayunar, pues elige	Respuesta ofensiva
00:02:28 --> 00:02:29	The fuck?	Cindy Hayes: É Foda!	Cindy Hayes: ¿Qué mierda cree?	Cindy Hayes: que coño dices	Respuesta ofensiva (tabú)
00:02:29 --> 00:02:35	Vee: ¡Excuse me! But my girls are not inclined to offer special privileges, Not in our bathroom.	Vee: Me desculpe! Mas as minhas garotas não tão a fim de dar esse privilégio. Não no nosso banheiro.	Vee: ¡Disculpa! Pero mis chicas no conceden privilegios especiales. No en nuestro baño	Vee: Perdona pero a mis chicas no les apetece dar privilegios especiales. En nuestro baño no, señora	Respuesta defensiva
00:02:35 --> 00:02:39	Mendoza: Your girls? When did that happen?	Mendoza: Suas garotas? Quando isso rolou?	Mendoza: ¿Tus chicas? ¿Cuándo pasó eso?	Mendoza: ¿Tus chicas? ¿Desde cuando?	Desacuerdo Sarcastico
00:02:39 --> 00:02:42	Vee: ¿Ladies? Get on line.	Vee: Senhoras! Em fila!	Vee:¡Señoritas! Prepárense.	Vee: chicas a la cola	Respuestas (Sarcasmo)
00:02:42 --> 00:02:46	Cindy Hayes: Yeah. You violatin› an unspoken social contract, bitch	Cindy Hayes: É! Você está violando um contrato social não-verbal, vaca!	Cindy Hayes: Sí. Estás violando un contrato social tácito, perra.	Cindy Hayes: Sí. Estás violando un contrato social no escrito, zorra.	Respuesta ofensiva (tabú)
00:02:47 --> 00:02:48	Flaca: ¡Métetelo por la creta, puta	Flaca: ¡Métetelo por la creta, puta!	Flaca: Métetelo por la creta… puta	Flaca: métetelo por donde te quepa puta.	Code switching Apice de la ofensa

Referências

BROWN, Penelope; LEVINSON, Stephen. *Politeness. Some universals in language usage,* Cambridge, Cambridge University Press. 1987

GOFFMAN, Erving. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Petrópolis: Vozes, 2011.

CULPEPER, Jonathan; HARDAKER, Claire. Impoliteness *In*: Culpeper Jonathan *et al*. (Org.). *The Palgrave Handbook of Linguistic (Im)politeness*. Londres: Palgrave Macmillan UK, p. 199-220. 2017

CULPEPER, Jonathan. Towards an anatomy of impoliteness. *Journal of Pragmatics*. v 25, nº 3, 1996, p.349-367.

CULPEPER, Jonathan *et al.* Impoliteness revisited: with special reference to dynamic and prosodic aspects. *Journal of Pragmatics*, v. 35, nº. 10-11, 10, 2003, p. 1545-1579.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

A DISTÂNCIA REFERENCIAL E AS ESTRATÉGIAS DE RETOMADA DE OBJETO DIRETO ANAFÓRICO POR FALANTES DE ESPANHOL DO MÉXICO APRENDIZES DE PORTUGUÊS DO BRASIL (L2)

Júlia Cheble Puertas (CAPES)

Orientadora: Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Descrevemos, neste trabalho, os tipos de estratégias de retomada de objeto direto anafórico (ODA) realizados por falantes de espanhol (L1) da Cidade do México (CDMX), aprendizes de Português Brasileiro (PB) e, também, verificamos a influência do fator distância nos diferentes tipos de estratégias de realização do ODA pelo mesmo grupo de análise. Para isso, realizamos testes de produção e compreensão oral em alunos de PB (L2) do Centro Cultural Brasil-México (CCBM), localizado na Cidade do México.

Decidimos pela gramática de falantes de espanhol da Cidade do México aprendizes de PB (L2), por se tratar de um local onde coexistem dois núcleos de extrema importância de ensino de Português como L2, sendo, um deles o CCBM. Consideramos para o desenvolvimento desta pesquisa alguns pontos: relação anafórica, referencialidade, gramáticas múltiplas (GM), objeto direto e o fator distância referencial.

1. Quadro Teórico

Gramáticas Múltiplas e aquisição de L2

A proposta inicial das GMs sugere que a gramática de línguas naturais cria conjuntos de regras paralelas e o papel do falante consiste em determinar qual dessas regras seriam produtivas e quais teriam uma produtividade limitada. Em seu estudo, Roeper (1999) argumenta que a gramática de uma L1 pode ter elementos que formam subgramáticas compatíveis com a L2, L3, ou qualquer outra língua.

Sendo assim, como o próprio nome da teoria já diz, há em uma só língua natural a coexistência de diferentes subgramáticas que podem influenciar na aquisição de uma L2, por exemplo. A presença dessas subgramáticas nas línguas humanas são a principal fonte de opcionalidade nos estágios de aquisição de L2 em adultos (AMARAL & ROEPER, 2014), sendo este o nosso núcleo de análise. Portanto, pretendemos analisar como essa opcionalidade funcionaria com relação ao fator distância nas estratégias de retomada de ODA em falantes adultos de espanhol da CDMX (L1), aprendizes de PB (L2).

Mais especificamente sobre a aquisição da L2, White (2003) postula que aprendizes estão expostos a uma tarefa bem similar comparada à tarefa de um falante da L1. Sendo assim, o aprendiz de uma L2 adquire propriedades abstratas que ele não poderia adquirir, somente através do *input* que lhe é fornecido, já que tanto o *input* da L1 quanto o *input* da L2 possuem um *status* limitado.

Ainda com relação à aquisição da L2, Amaral & Roeper (2014) afirmam que o estado inicial da aquisição da L2 é o estado estável[1] da L1. Sendo assim, todas as propriedades da L1 estarão disponíveis para o aprendiz da L2 em questão, e essas propriedades vão constituir o estado inicial da interlíngua da L2. Interlíngua é um termo cunhado por Selinker (1972) para referir-se à língua dos falantes "não nativos". A partir destes pressupostos teóricos, postulamos como uma de nossas hipóteses que o padrão de distância referencial do espanhol (Vázques Rozas, 2004), será transferido para a interlíngua dos falantes de espanhol da CDMX aprendizes de PB, fazendo com que eles utilizem o padrão do espanhol na L2, ou seja, no PB.

Relação Anafórica e Referencialidade

A relação anafórica no âmbito dos estudos do espanhol e do PB têm fornecido importantes resoluções a cerca do uso das estratégias de retomada de ODA nas duas línguas e nos fornece uma de suas principais diferenças sintáticas.

Huang (2004:288) define à relação anafórica como a relação entre dois elementos linguísticos em que a interpretação de um elemento, denominado pelo autor como anaphor[2], é de alguma forma determinado pela interpretação do outro elemento, chamado antecedente[3].

1 É importante frisar que os autores utilizam o termo "estável" ao invés de "final", por acreditarem que o termo estável descreve melhor o estado cognitivo dessas gramáticas. Já que o estado estável de uma língua pode ser modificado pela aquisição de uma segunda ou terceira língua. Visto que o termo "final" se refere a um estado que talvez não vá sofrer modificações. Sendo assim, em nossa pesquisa seguimos a nomenclatura estável.

2 Nesta pesquisa, nos valemos, assim como Oliveira (2019) do termo elemento anafórico. Traduzimos este termo como "elemento anafórico".

3 Optamos pelo termo referente, nesta pesquisa.

Como o próprio nome já nos adianta o conceito de referencialidade está diretamente ligado à referência de uma estrutura. Este conceito é definido por diversas perspectivas. Uma delas é a perspectiva proposta por Chomsky (2005), como se trata de uma perspectiva internalista, toda referência seria gerada na mente do falante: (1) Laura escribió **[una carta]** y **la** envió a su novio.[4]

Em (1) a interpretação do elemento anafórico **la** é fornecida por seu referente **[una carta]**. Sendo assim, **[una carta]** e **la** possuem uma relação anafórica, no qual o clítico **la** depende da interpretação do SN **[una carta]**, como vimos anteriormente. Sendo assim, tanto o elemento anafórico **la** quanto o referente **una carta** fazem parte da entidade mental do falante.

Objeto Direto e as estratégias de retomada no espanhol e no PB

Ao nos referirmos à relação anafórica, apresentamos o exemplo (1), no qual, podemos observar as estruturas linguísticas ***una carta*** e ***la*** que, por sua vez, se apresentam como objetos diretos. De acordo com Campos (1999), o objeto direto se refere ao elemento que é regido pelo verbo no nível sintático-semântico.

O espanhol, de acordo com Campos (1999) e Fernández Soriano (1999), é uma língua que utiliza majoritariamente como estrutura linguística de retomada do OD a retomada por clíticos, podendo haver também o apagamento[5] (com restrições linguísticas) e a retomada por pronome tônico (PT) no contexto de duplicação do objeto.

Diferentemente do espanhol, o clítico não se apresenta como a estrutura prototípica de retomada do OD no PB (GALVES, 2001). O sistema pronominal do PB está sofrendo mudanças desde o século XIX, se distanciando não só do sistema do espanhol, como também de outras línguas românicas, como o Português Europeu (PE) e o francês (GALVES, 2001:153).

Sendo assim, as principais e destacáveis mudanças do sistema pronominal do PB seriam a exclusão do clítico acusativo de 3ª pessoa, a expansão do contexto de objeto nulo (apagamento) e o surgimento do pronome lexical em função acusativa. Sendo a estratégia mais produtiva no PB o apagamento, se diferenciando do espanhol, por exemplo. Outra estratégia frequente no PB, além do apagamento é a realização do ODA por PT e pelo Sintagma Nominal (SN). Portanto, podemos destacar que as principais diferenças entre o espanhol e o PB, com relação às estratégias de retomada de ODA seriam a produtividade do clítico e do apagamento nestas duas línguas e o uso da retomada por SN no português, estratégia esta não mencionada no espanhol.

4 Exemplo nosso.

5 O apagamento seria a estratégia menos comum e dependeria de algumas circunstâncias linguísticas (CAMPOS, 1986; PALACIOS, 2008; ARRUDA, 2010; SIMÕES, 2016; PUERTAS, 2018; OLIVEIRA, 2019)

Distância Referencial

A distância referencial é estabelecida a partir da quantidade de orações interpostas entre o referente e o elemento anafórico. Fant (1985:8), autor que seguimos nesta pesquisa, leva o fator distância em consideração em sua análise da fala culta de Madri e utiliza alguns fatores de análise do processamento anafórico. Destes fatores, levamos em consideração, nesta pesquisa, os tipos de anáforas (direta e indireta) e o valor de distância (D). Além desses fatores utilizados por Fant (1985), também levamos em conta o tipo de relação anafórica (intrasentencial e intersentencial), fator proposto por Miktov (1999).

Os tipos de anáfora são os primeiros fatores levados em conta nesta pesquisa. Como vimos anteriormente, há dois tipos de anáforas: a direta e a indireta. Na anáfora direta, o antecedente e a anáfora representam os mesmos indivíduos ou a mesma quantidade de matéria, isto é, representam o mesmo referente. Já a anáfora indireta, não possui uma relação de identificação total com o referente.

Em relação ao valor de distância (valor D[6]), este é medido de acordo com o número de orações que existem entre o referente e o elemento anafórico. Apesar de Fant (1985) ter utilizado outros fatores em sua pesquisa, como o valor de interferência (valor I) e a média dos valores D e I, conhecido como valor D/I, nesta pesquisa, por razão de termos entrevistas mais curtas, só levamos em consideração o valor D.

Outro ponto que levamos em conta é o tipo de relação anafórica (MIKTOV, 1999). Esta relação se divide em relação intrasentencial e em relação intersentencial. Enquanto que no primeiro o antecedente e o elemento anafórico se posicionam na mesma oração, no segundo, estes elementos estão em orações distintas.

Os estudos linguísticos de diversas línguas naturais confirmam a importância do valor da distancia para configurar uma escala de acessibilidade dos diferentes elementos linguísticos na expressão referencial. Vázques Rozas (2004) postula que quanto menor a distância referencial maior a acessibilidade e quanto maior a distância referencial, menor a acessibilidade.

Seguindo este raciocínio, a autora apresenta um padrão de distância referencial para o espanhol: (i) quanto menor a distância entre o elemento referencial e o elemento retomador maior serão as ocorrências de ODA realizado por clítico; (ii) quanto maior a distância referencial entre o elemento retomador maior serão as ocorrências de ODA realizado por estruturas lexicalmente plenas. A partir deste padrão, nos baseamos para postular uma de nossas hipóteses, seguindo também o conceito de aquisição da L2 e interlíngua.

6 Utilizamos nesta pesquisa a adaptação realizada por Oliveira (2019) com relação ao valor D, já que, acreditamos que desta forma há uma melhor compreensão da contagem das orações.

2. Metodologia

Como metodologia aplicamos testes de compreensão e produção oral, produzidos por nós, para falantes de espanhol da CDMX aprendizes de PB do Centro Cultural Brasil-México (CCBM). Antes de realizar o teste com os aprendizes de PB, realizamos a gravação do áudio matriz, utilizado em todos os testes. Neste áudio o falante de PB (L1) contava, em português, uma experiência de vida.

ÁUDIO MATRIZ	GRUPO CONTROLE	GRUPO DE ANÁLISE
- 1 falante de PB (L1).	- 3 falantes de espanhol do México (L1).	- 12 falantes de espanhol do México (L1) aprendizes de PB (L2) do CCBM.

Tabela 1: Informações metodológicas

3. Análise e Resultados Preliminares

Como podemos observar a partir da análise dos dados das transcrições dos áudios dos 12 informantes, encontramos um número maior de retomada por SN, sendo esta, a estratégia mais produtiva, em comparação com as outras.

Resultado Geral (12 áudios)	
Estratégias de Retomada	**Ocorrências**
Apagamento	9/52
Clítico	6/52
Sintagma Oracional (SO)	1/52
Sintagma Nominal (SN)	35/52

Tabela 2: Resultado Geral - Estratégias de Retomada do ODA
(Falantes de Espanhol-L1 e aprendizes de PB- L2)

A segunda estratégia que se mostrou mais produtiva nos dados dos 12 informantes do CCBM foi o apagamento, mesmo não sendo esta uma estratégia muito comum em dados de falantes de espanhol como L1, apesar de estudos (ARRUDA, 2002; CAMPOS, 1999; FERNÁNDEZ SORIANO, 1999; LANDA, 1993; SIMÕES, 2015; SUÑER Y YÉPEZ, 1988; PUERTAS, 2018) apresentarem variedades que possuem o apagamento como estratégia possível quando utilizada em determinados contextos. No entanto, o estudo de Galves (2001) postula que esta é uma estratégia muito produtiva no PB, a mais produtiva na fala coloquial, ao contrário do PE, que assim como o espanhol, não se configura como uma estratégia tão utilizada.

Estratégias de Retomada e os Tipos de Anáfora (12 áudios)		
Estratégias de Retomada	**Anáfora Direta**	**Anáfora Indireta**
Apagamento	9/9 **(100%)**	0/9
Clítico	6/6 **(100%)**	0/6
SN	23/35 **(65,7%)**	12/35 **(34,3%)**
SO	0/1	1/1 **(100%)**

Tabela 3: Estratégias de Retomada e os Tipos de Anáfora:

Esta estratégia é seguida da retomada do ODA por clíticos que se mostra como a estratégia mais produtiva em espanhol para retomada do ODA, não sendo esta uma estratégia muito utilizada no PB (GALVES, 2001). Acreditamos que este número tenha sido o terceiro mais produtivo graças à influência da L1 (o espanhol) na aprendizagem do PB (L2). Trazemos também a tabela dos falantes de espanhol (L2) aprendizes de PB (L2) com relação às estratégias de retomada de ODA e os tipos de anáforas.

E também a tabela das estratégias de retomada e o valor D:

Estratégias de Retomada e o Valor D (12 áudios)							
	Valor D						
Estratégias de Retomada	**0**	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**
Apagamento	3/9 (33,3%)	4/9 (44,5%)	1/9 (11,1%)	1/9 (11,1%)	0	0	0
Clítico	2/6 (33,3%)	4/6 (66,7%)	0	0	0	0	0
SN	0	21/35 (60%)	8/35 (22,85%)	5/35 (14,3%)	1/35 (2,85%)	0	0
SO	0	1/1 (100%)	0	0	0	0	0

Tabela 4: Estratégias de Retomada e o Valor D

Na tabela 4 apresentamos os resultados do valor de distância (Valor D) dos informantes mexicanos da CDMX aprendizes de PB como L2 em nível básico, intermediário e avançado[7].

Observamos que com relação às menores distâncias (valor D= 0/1/2) houve uma quantidade semelhante de apagamento e retomada por clítico. Sendo as maiores ocorrências para esses valores de distância a retomada por SN, superior ao apagamento e ao clítico tanto no valor D=1 quanto do valor D=2. Já com relação às maiores distâncias (valor D=3/4) houve uma quantidade consideravelmente superior de retomada por SN, o que já era esperado.

7 É importante frisar que, no universo de dados analisados, não houve diferenças destacáveis com relação ao nível de ensino de PB do aprendiz.

E por fim, apresentamos a tabela do nosso último critério de análise, ou seja, os tipos de estratégias de retomada de ODA e os tipos de Relação Anafórica.

Estratégias de Retomada e os Tipos de Relação Anafórica (12 áudios)		
Estratégia de Retomada	**Relação Intersentencial**	**Relação Intrasentencial**
Apagamento	6/9 (66,7%)	3/9 (33,3%)
Clítico	4/6 (66,7%)	2/6 (33,3%)
SN	35/35 (100%)	0
SO	1/1 (100%)	0

Tabela 5: Estratégias de Retomada e os Tipos de Relação Anafórica

Nesta tabela, pudemos observar que só tivemos casos de relação intersentencial nas retomadas por SN e na retomada por SO, acreditamos que isto seja fruto do maior grau de carga semântica, inerente tanto ao SN quando ao SO. Com relação ao apagamento e os clíticos tivemos casos tanto com relação intersentencial quanto com relação intrasentencial. Pudemos, ao contrário do que ocorreu com os outros tipos de estratégias, encontrar casos na relação intrasentencial, pois tanto o apagamento quanto os clíticos possuem um grau de carga semântica menor.

Levando em consideração a análise apresentada, podemos tecer as seguintes conclusões: Houve transferência de estruturas de retomada da L1 para a L2, como previámos na 1ª hipótese aventada por nós. No entanto, observamos, além destas estruturas de retomada, outras estruturas que não seriam comuns na retomada de ODA no espanhol da Cidade do México, como o apagamento. Contudo, os aprendizes optam mais pelo preenchimento do ODA ao apagamento, como pudemos observar no número mais elevado de ocorrências de retomada por SN. Ainda que essa estratégia de preenchimento não seja a mais prototípica na L1 do aprendiz.

Confirmamos a 2ª hipótese, isto é, os falantes de espanhol da CDMX (L1) utilizaram o padrão da distância referencial do espanhol (L1) no português (L2). Sendo assim, as ocorrências de retomada com clíticos só ocorrem em menores distâncias, como já havíamos aventado, e as ocorrências de retomada por SN ocorreram tanto em menores distância quanto em maiores distâncias, sendo que para maiores distâncias esta é a estratégia mais produtiva. Já o apagamento, estrutura que não estaria prevista para o espanhol da CDMX ocorreu como esperávamos, ou seja, tivemos um número maior destas estratégias em distância menores. Dentre os resultados encontrados, dois pontos nos chamaram a atenção: (i) maior número de retomada por SN a uma distância 1 do antecedente; (ii) retomada por SO a uma distância 1 do antecedente;

Acreditamos que o principal motivo da maior parte das retomadas por SN terem ocorrido à uma distância 1, tenha sido o tamanho reduzido dos áudios. No entanto, também encontramos casos em que a retomada por SN à uma distância 1 do antecedente ocorre devido a uma reformulação de pensamento ou repetição de uma informação.

Referências

ALMOR, Amit. Noun-phrase anaphora and focus: the Information Load Hypothesis. Psychological *Review.* 1999, v. 106, n.4, p. 748-765. Disponível em: https://www.mccauslandcenter.sc.edu/aLab/sites/sc.edu.alab/files/attachments/almor-1999.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

ARRUDA, Niguelme. *A realização do objeto direto anafórico em língua românicas*: um estudo sincrônico no português e no espanhol. 2012. 165f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, São Paulo, 2012.

CAMPOS, Héctor. Transitividad e intransitividad. *In:* BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta (dir.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española.* Madrid: Espasa, 1999. p.1519- 1574. v. II

FANT, Lars. Procesos anafóricos y valor enfático en el Español hablado. *Español Actual 4*3. Madrid: Instituto de Cooperación Ibero-americana, p. 5-26. 1985.

GALVES, Charlotte. A sintaxe pronominal do português brasileiro e a tipologia dos pronomes. *In:* GALVES, Charlotte. *Ensaios sobre as gramáticas do português*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 153-177.

HUANG, James. On the distribution and referente of empty pronouns. *Linguistic Inquiry*: MIT Press Journal, v. 15, n. 4, p. 531-574, 1984.

LEITÃO, Márcio; RIBEIRO, Antônio João; MAIA, Marcus. Penalidade do nome repetido e rastreamento ocular em português brasileiro. *Revista Linguística*: Revista do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Vol. 8, n. 2, 2012.

MAIA, Marcus. The Processing of Object Anaphora in Brazilian Portuguese. *Revue Linguistique de Vincennes*, França, v. 26, p. 151-176, 1997.

OLIVEIRA, Géssica. *A influência do fator distância na seleção das diferentes estratégias de realização do objeto direto anafórico na gramática dos falantes de Medellín.* 2019. 135f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PALACIOS, Azucena. *Contactos linguísticos en Hispanoamérica In:*. HABOUD, M; DE LA VEJA, E. *El español en América.* Barcelona: Ariel, 2008, p. 213-236.

PUERTAS, Júlia. Contextos favorecedores das estratégias de retomada e apagamento do objeto direto anafórico no espanhol de Valência. 2018. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SIMÕES, Adriana. *O objeto pronominal acusativo de 3a. pessoa nas variedades de espanhol de Madri e Montevidéu comparado ao português brasileiro*: clíticos como manifestação visível e objetos nulos como manifestação não visível da concordância objeto. 387f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

VÁZQUEZ ROZAS, Victoria. Algunas reflexiones sobre el cálculo de la distancia referencial. Revista D.E.L.T.A., São Paulo, v. 20, n.1, p. 27-47, 2004.

WHITE, Lydia. Principles of Universal Grammar in L2 acquisition. *In:* WHITE, Lydia. *Second Language Acquisition and Universal Grammar*. Cambridge, UK: Cambridge University, 2003. p. 22-57.

WHITE, Lydia. The inicial state. *In:* WHITE, Lydia. *Second Language Acquisition and Universal Grammar*. Cambridge, UK: Cambridge University, 2003. p.58-99.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

UM DOCUMENTO LEXICOGRÁFICO NA COLEÇÃO DE ANGELIS: EDIÇÃO FILOLÓGICA E POTENCIALIDADES DE ESTUDO

Letycia Dias Mallet (Pibic)

Orientador: Leonardo Lennertz Marcotulio

Universidade Federal do Rio de Janeiro/FAPERJ

Apresentação

A Fundação Biblioteca Nacional (FBN) é reconhecida por sua importância no papel de instituição portadora de diferentes obras e coleções documentais relevantes para a história do Brasil e geral. Em seu acervo, encontra-se a Coleção Pedro de Angelis, intitulada com o nome de seu colecionador. Pedro de Angelis foi um historiador italiano naturalizado argentino que, enquanto vivia em Buenos Aires, dedicou-se a reunir documentos antigos e então atuais sobre a história colonial e pós-independentista do rio da Prata, missões jesuíticas, rios e fronteiras da América do Sul, línguas indígenas, entre outros temas que podem ser observados nessa documentação.

Levando em consideração a importância da Coleção Pedro de Angelis, foi realizada uma parceria entre a FBN e o Laboratório de Estudos Filológicos (LabEFil) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com o intuito de realizar a descrição do acervo e tratá-lo em uma vertente codicológica e filológica.

Uma particularidade em relação à completude e à guarda da coleção é que grande parte dela encontra-se na FBN do Rio de Janeiro, porém outras partes estão localizadas em bibliotecas públicas e privadas da Argentina, no *Archivo General de la Nación* e, no Brasil, no Ministério das Relações Exteriores (SCHELL, 2014, p. 1). Entre os mais de 1.500 documentos desta coleção, encontram-se originais e cópias de obras impressas e manuscritas, litografias e mapas datados entre os séculos XVI e XIX. Deparamo-nos, neste âmbito, com dois manuscritos de caráter lexicográfico em espanhol e os respectivos termos correspondentes em língua(s) indígena(s), ainda não identificada(s). O objeto desta pesquisa corresponde ao segundo documento lexicográfico encontrado, especificamente o documento I-28-33-06. Os objetivos desta pesquisa são dar a conhecer a coleção, através da elaboração de uma edição diplomática desse documento. Para alcançar tal objetivo, nós nos apoiaremos metodologicamente nos

preceitos da filologia, disciplina entendida como o estudo do texto escrito na perspectiva de sua produção material, de sua transmissão ao longo do tempo e de sua edição (MARQUILHAS, 2009).

Critérios de edição

Seguindo as Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes, elaboradas e disponibilizadas pelo Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), foram estabelecidos os critérios de edição para a realização da edição fac-similar da coleção. Tais especificidades podem ser resumidas nas seguintes práticas: utilização de câmera profissional e refletor de luz apropriada (branca de led), acoplados a um tripé apropriado, colocando-se o documento sobre uma superfície lisa de cor preta e indicando-se comprimento e largura através da utilização de duas réguas em uma das extremidades de altura e largura do documento.

Optamos por realizar uma edição diplomática, para manter o um grau mais próximo de fidedignidade ao modelo, visto que, almejando responder questionamentos futuros, será de grande valia a matéria linguística desse documento, por exemplo, resquícios da fonética na grafia das palavras. De forma alguma isso significa que não poderão ser realizadas edições com maiores níveis de intervenção futuramente. Os critérios de edição para a realização da mesma seguem as normas do Laboratório de Estudos Filológicos da UFRJ (LabEFil), estas que estão baseadas nas normas do projeto Para a História do Português Brasileiro (PHPB) e serão apresentados de forma resumida a seguir. Para a realização da edição diplomática, não foi estabelecida fronteira de palavras que estivessem escritas juntas, nem se introduziu hífen ou apóstrofo onde não havia. Tanto a pontuação quanto a acentuação foram mantidas como no modelo. Os sinais de separação de sílaba ou de linha, usados pelos autores dos diversos documentos, foram mantidos como se apresentavam no modelo, assim como o emprego de maiúsculas e minúsculas.

No caso de intervenções de terceiros no modelo, as mesmas apareceram em nota de rodapé informando-se a localização. Na ocasião de haver letra ou palavra(s) não legíveis por deterioração ou rasura a intervenção do editor apareceu com a indicação entre colchetes conforme o caso: [.] para letras, [ilegível] para vocábulos e [ilegível + n linhas] para a extensão de trechos maiores. Já na ocasião em que houver letra ou palavra(s) simplesmente não decifradas, não havendo deterioração do suporte, a intervenção do editor apareceu com a indicação entre colchetes conforme o caso: [?] para letras, [inint.] para vocábulos e [inint. + n linhas] para a extensão de trechos maiores. Inserções do escriba podem conferir à mancha gráfica um aspecto demasiado denso; para que isso não ocorresse na edição, caso a inserção estivesse na entrelinha do documento original, introduziu-se na edição em alinhamento normal e entre os sinais: <>; <↓>, se na entrelinha inferior, como no exemplo "<↓ques e da el borracho>". Supressões feitas pelo escriba ou pelo copista no original foram tachadas. Na edição, as linhas foram numeradas de cinco em cinco a partir da quinta. Essa numeração se encontra à margem direita da mancha, à esquerda do leitor e é feita de maneira contínua por coluna do fólio, neste documento, seguindo o modelo de duas colunas por fólio, quando esse assim está disposto.

Comentários

O documento encontra-se na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Brasil, no Rio de Janeiro, pertencente à Coleção Pedro De Angelis, sendo localizado pela seguinte informação: I-28,33,06. O título do documento na base da Biblioteca Nacional é *Peru, monumentos indígenas* e, para além dessa informação, a única que está disponível é o ano, este que vem indicado como "17--"Trata-se do segundo vocabulário de palavras e expressões em língua(s) indígena(s) e suas correspondentes em espanhol encontrado na coleção. São aproximadamente 285 itens pertencentes a campos semânticos diversos como comida, bebidas, partes do corpo, cores, fenômenos da natureza, animais, parentescos, gentilícios, etnias, números, profissões, instrumentos, ações e expressões básicas de comunicação cotidiana.

A autoria do mesmo é desconhecida. Ainda que não haja nenhuma informação sobre a data cronológica no documento, na capa posta pela FBN consta uma datação aproximada como 17--, o que apresentaria, dessa maneira, que este documento seria do século anterior ao outro vocabulário (documento I-28,33,001) encontrado na coleção (MALLET, 2019). Caberia ainda, a título de complementação na base da FBN, que se acrescentassem as informações de tipologia textual, é dizer, um além de ser um manuscrito e sem assinatura. Quanto à conservação, este está em bom estado, com poucas manchas frutos da ação do tempo, alguns furos provocados por papirógrafos, que são devido aos ataques biológicos ao papel, como brocas e traças; as bordas possuem deterioração e, com exceção da capa, observa-se a ocorrência de opistografia, isto é, a escritura nos retos e versos do papel. Pode-se observar, nos retos de cada um dos fólios, uma marca de propriedade caracterizada pelo carimbo da "Secção de Manuscriptos" da FBN do RJ.

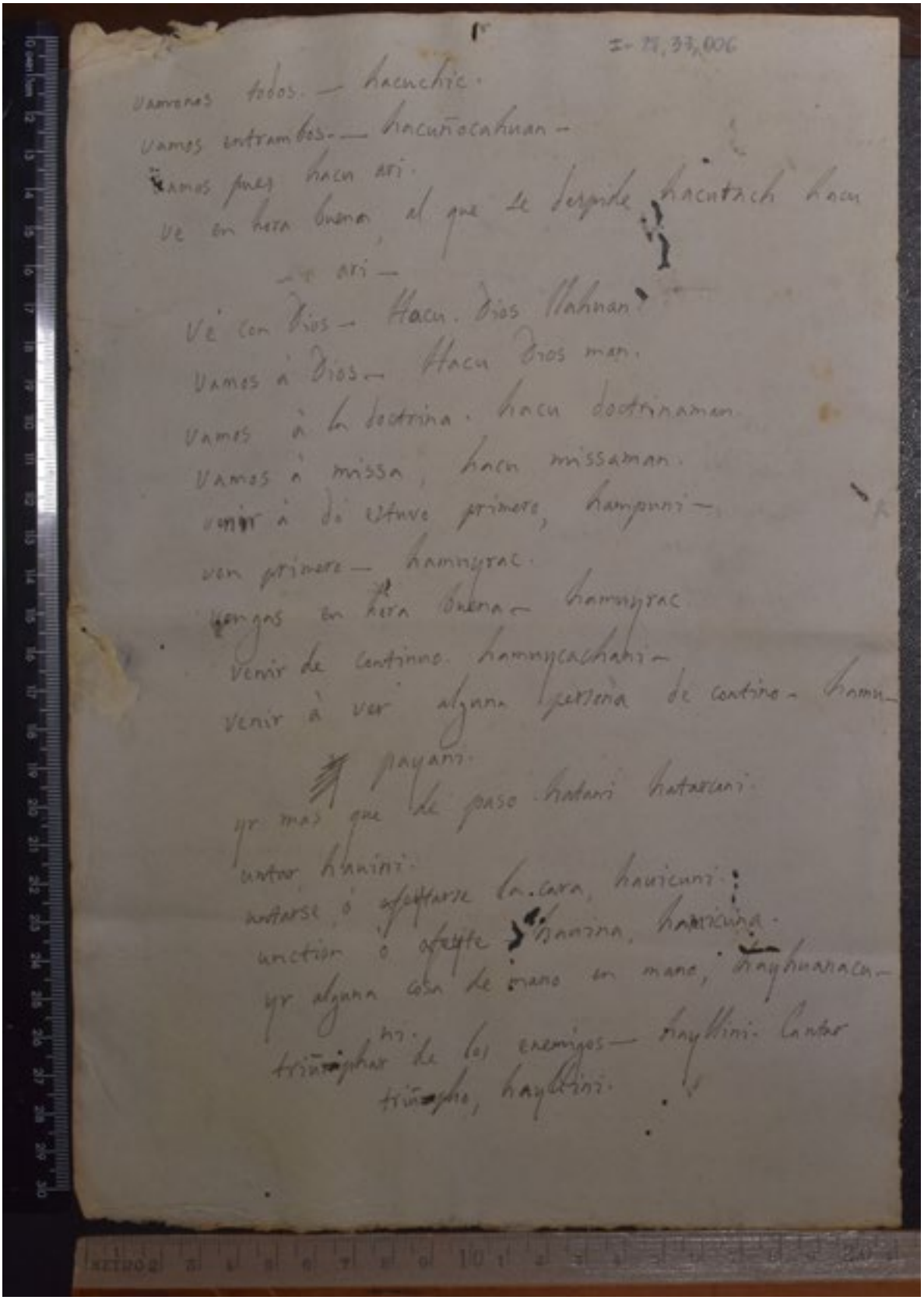
O documento possui sete fólios avulsos e uma capa mais antiga, que encarta tais fólios, com apenas o título ocupando a parte superior central do reto do primeiro fólio desta. Levando em consideração que estes sete fólios não estão numerados, e tampouco encadernados, a identificação dos retos e versos desse documento precisou passar por critérios do editor para seu estabelecimento. O critério adotado foi de natureza codicológica, aplicada num sentido *lato sensu* da palavra, levando-se em consideração a materialidade do papel. Sabemos que as bordas direitas em relação à capa onde são armazenados os fólios costumam ser mais deterioradas que as bordas esquerdas em relação ao caderno armazenador, já que estas possuem menos proteção da capa. Tendo em vista a tipologia do documento, isto é, um vocabulário, poderia ter sido levado em consideração o critério alfabético, entretanto o documento parece não apresentar sistematicidade em relação a isso. No verso do primeiro fólio, observamos a sequência de palavras em <v>, <y>, <v>, <u>, <t>, <v>, <t>, <y>, <t> e <z>. Sendo assim, este critério não pode ser adotado e passa a ser um dos possíveis pontos de discussão no estabelecimento de edições com níveis de intervenção mais avançados.

Edição

Considerando a extensão do documento, isto é, de sete fólios, catorze se levamos em consideração reto e verso, em relação à extensão máxima deste artigo, não se faz possível

que a edição completa do vocabulário possa ser apresentada. Desta maneira, demonstramos as edições fac-similar e diplomática do reto do primeiro fólio do documento, seguindo-se os critérios de edição expostos no item acima de mesmo título.

Edição fac-similar



Edição diplomática

[fol.1.r]
[fol.1.r]
vamo-nos todos . – hacuchic . < I – 28, 33, 006>
vamos entrambos . – hacuñocahuan –
vamos pues hacu ari
ve en hora buena, al que se despide hacutach hacu
5 ari –
vé con dios – Hacu. dios llahuan .
vamos à dios – Hacu dios man .
vamos à la doctrina . hacu doctrinaman .
vamos à missa , hacu missaman .
10 venir à dó estuvo primero, hampuni –
ven primero – hamuyrac .
vengas en hora buena – hamuyrac .
venir de continuo . hamuycachani –
venir à ver alguna persona de continuo – hamu_
15 ~~y~~ payani .
yr mas que de paso . hatani hatarconi .
untar, hauini .
untarse , ó afeytarse la cara, hauicuni
unctior ò afeyte – hauina , hauicuna .
20 yr alguna cosa de mano en mano, hayhuanacu_
ni .
triū~~m~~phar de los enemigos – hayllini- Cantar
triū~~m~~pho , hayllini.

Considerações finais

Questões como elementarmente paleográficas são levantadas ao nos deparar com este documento, como: “o que?”, que pode ser identificado com a leitura do conteúdo do documento, “mas que línguas eram essas?”; “quando?”, isto é, “a datação presente na base é confiável?”; “onde?”, “em que região foi escrito?”. Com relação à função social desse documento, já se direcionando à preceptiva da história social da cultura escrita, surgem questionamentos como: por quê?”, “o que era importante para aquela sociedade naquele momento?”, “por qual razão certos termos estão presentes nesse vocabulário de línguas americanas?”; além de questionamento em relação à autoria, é dizer, “quem?”, “qual é o perfil deste escrevente?”. Todas estas questões nos levam às potencialidades que esse documento nos proporciona.

Vale a ressalva de que muitas potencialidades desse documento ainda podem ser trabalhadas futuramente, como a de identificação dessas línguas e sua caracterização tipológica, ainda que nesse ponto já tenhamos avançado, mas preferimos não abordar nesse estudo em especial, estudos relacionados à linguística missioneira, a produção um catálogo dos termos presentes no texto, sob o âmbito da semântica e da lexicografia, estudos de cunho antropológico entre outros. Assim, espera-se que a partir desses trabalhos, possa-se dar a conhecer esta

coleção tão importante para a historiografia brasileira e de países fronteiriços, tomando o estudo desses vocabulários como ponto de partida para suscitar o interesse pela coleção e fortalecer o desenvolvimento de mais pesquisas no âmbito da filologia.

Referências

Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ. Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes, 2010. Disponível em: http://conarq.arquiconacional.gov.br/imagens/publicações_textos/Recomendacoes_digitalizacao_completa.pdf. Acesso em: julho 2018.

MALLET, Letycia Dias. Edição Filológica de um Dicionário Espanhol-língua(s) Indígena(s) da Coleção de Angelis. *In*: XIX COLÓQUIO DE Pós-graduação E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS. Anais […]. Rio de Janeiro: PPGLEN, 2019. p. 414-421.

MARQUILHAS, Rita. Filologia. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, 2009. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 7 jun 2020.

SCHELL, D. C. Colecionando documentos, escrevendo história, imaginando uma nação: Pedro de Angelis e sua operação historiográfica na "Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata". In: ANAIS DO XI ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC. Niterói, 2014.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

LIVROS DIDÁTICOS DE FRANCÊS PARA ADOLESCENTES: UMA ANÁLISE SOBRE SUA ELABORAÇÃO E CONCEPÇÃO DE PÚBLICO-ALVO

Livia Eccard

Orientador: Antonio Francisco de Andrade Júnior

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

É sabido que dentro do ensino de línguas de modo geral costuma-se utilizar livros elaborados especificamente para este fim e o mercado de materiais didáticos para ensino de línguas estrangeiras vem crescendo exponencialmente. A ampla concorrência e os estudos elaborados sobre a temática resultam em materiais que se propõem a ser adequados ao público que o utilizará.

A produção do material didático de francês se insere em um contexto ainda muito segmentado, ou seja, em grande maioria, esse material ainda é, majoritariamente, produzido na França e disseminado ao redor do mundo. Sendo assim, as políticas de ensino vigentes no momento da produção do material nem sempre condizem com as que vigoram no momento e local de sua utilização, nos mais diferentes países, contextos e realidades.

Sendo assim, o presente texto tem como intuito apresentar um recorte da pesquisa de doutorado em curso, cujo tema é compreender a concepção de livros didáticos de francês língua estrangeira para adolescentes, refletindo sobre a representação discursiva desse público e as políticas de (re)cognição performatizadas pelos livros e por seus guias pedagógicos.

1 O QECR e a realidade nacional do ensino de línguas estrangeiras

Sabemos que o processo de aprendizagem de uma língua não significa mais decorar palavras e usá-las de acordo com o enunciado do exercício. A competência cultural e a comunicação são alguns aspectos em destaque no momento atual do ensino de línguas estrangeiras que visa um processo educativo no qual o aprendiz seja agente de sua própria aprendizagem, desenvolvendo habilidades e competências necessárias ao exercício de seu papel de verdadeiro ator social.

Todos esses termos tem sido alvo de discussões dentro de um contexto histórico-cultural específico, no qual as identidades e as fronteiras são repensadas. E, além de estar vivendo os novos desafios deste momento histórico, o professor de língua estrangeira se depara com a inflexibilidade na determinação das diretrizes para o desenvolvimento de seu trabalho.

A língua estrangeira que um Estado, e por consequência um povo, opta por ensinar ou aprender, no ensino básico, não vem de escolhas pouco conjeturadas, como afirma Bohn (2000, p. 130) ao dizer que "é preciso ter consciência que nenhuma proposta de ensino de línguas é política e culturalmente neutra". Dentre todos os elementos sociais, econômicos, culturais, etc. que se encontram na linha de frente na definição da política de ensino de línguas estrangeiras no Brasil, quando o Estado opta por adotar o ensino de uma determinada língua, o fator que prevalece é o poder econômico que essa língua representa e, em segundo plano, a proximidade geográfica e cultural entre os falantes.

Segundo Leffa (2005), o ensino de LE nas últimas duas décadas tem sido pensado sob dois aspectos: o primeiro que é preferencialmente metodológico e possui discussões que tratam do universo da sala de aula e incluem também questões que se vão desde a formação e atuação do professor até os temas relativos à construção da identidade do aprendiz. Já o outro aspecto é político e trata de assuntos relativos à escolha da LE, ao impacto da hegemonia de uma língua sobre outra, às relações de força estabelecidas entre línguas dentro de um mesmo território, etc.

Essas abordagens são dadas, respectivamente, pela linguística aplicada e pela política linguística. Seguindo pelo caminho das políticas linguísticas, apresentaremos aqui, alguns conceitos importantes deste campo de discussão, colocando em discussão alguns documentos marcos dos últimos anos e o mais recente ato de planificação linguística que se configura na aprovação e publicação da BNCC e suas repercussões em âmbito nacional.

Uma das ferramentas utilizadas para dar diretrizes ao trabalho do professor de língua estrangeira é o QCER (Quadro Comum Europeu de referência para as línguas). Ele foi publicado pela primeira vez em 2001 e já se encontra traduzido em 40 línguas. Trata-se de uma ferramenta para classificar os conhecimentos de uma determinada língua de uma maneira mais objetiva e sua função é padronizar os níveis de conhecimento da língua nas 4 habilidades: ouvir, ler, falar e

escrever. Inicialmente pensado de forma flexível e contextualizada, ele acabou sendo visto como uma norma europeia, quase uma prescrição, e foi adotado pelas instituições sob a justificativa da facilidade de avaliação, nivelamento e comprovação do conhecimento adquirido.

Com seu surgimento, tanto cursos de línguas como livros didáticos e testes oficiais em francês – inclusive as provas para o acesso às universidades francófonas – estão dirigidos pelos níveis de aprendizagem apresentados neste documento. Instituições oficiais para o ensino de francês como língua estrangeira, por exemplo, consideram o QCER como base no Brasil. Dessa forma, o documento gerou uma padronização dos níveis de proficiência dos alunos.

Não pretendemos questionar a necessidade de diretrizes ou a definição de critérios para avaliação, mas sim a maneira que lidamos com elas, visto que apenas adotar e aplicar parâmetros podem, muitas vezes, nem condizer com nossa realidade. É preciso, inicialmente, considerar a flexibilidade para lidar com o novo e com as mudanças que ocorrem a cada segundo.

No caso do Brasil, por exemplo, é irrefutável que nossa cultura sociopolítica e educativa se desenvolveu desvinculada do contexto da construção europeia e, uma vez que o QECR é um instrumento da política europeia de línguas para promover o plurilinguismo, a implementação deste dispositivo fora da comunidade europeia encontra certas dificuldades tanto didáticas quanto socioculturais.

2 Política linguística e ensino de línguas no Brasil

Política linguística tem um conceito extenso e abrangente, ela está relacionada a toda decisão tomada por agentes sociais com o intuito de guiar o uso de uma ou mais línguas em concorrência em uma dada situação. De modo geral, entende-se por política linguística "a arte de conduzir as reflexões em torno de línguas específicas, com o intuito de conduzir ações concretas de interesse público [...]" (RAJAGOPALAN, 2013. p.21).

Ela abrange tanto as políticas de ensino e de uso das línguas nos sistemas educativos, principalmente públicos e oficiais, quanto o conjunto de problemáticas de uma educação cívica para o plurilinguismo e para a alteridade linguística. Ao focalizar o ensino de uma LE, é importante considerar o contexto no qual se encontra inserido do ponto de vista legislativo, institucional e curricular, visto que os professores se deparam com inúmeras coerções no que se refere à inserção de outras línguas estrangeiras, que não o inglês, na escola, o que formata, de uma certa forma, sua ação didática.

A legislação brasileira não conta com muitos documentos sobre o ensino de línguas estrangeiras no país, destacaremos aqui a LDB (Lei de Diretrizes de Base da Educação Nacional), os Parâmetros Curriculares Nacionais e a (BNCC) Base Nacional Comum Curricular.

A LDB de 1996 legitima a inclusão das línguas estrangeiras nos currículos escolares para o Ensino Fundamental e Médio e a definição desta língua poderia ser feita de maneira mais coesa, levando em consideração as possibilidades e as necessidades das pessoas que fazem parte de uma comunidade específica.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais de 1998, em conformidade com a LDB, ditam que apenas as crianças com mais de 11 anos (ou seja, nos anos finais do Ensino Fundamental) terão acesso à LE no âmbito escolar. Neste documento, constata-se, outrossim, que a língua majoritariamente oferecida nas escolas é a inglesa embora algumas escolas incluam igualmente a língua espanhola, seja no fim do Ensino Fundamental, seja no Ensino Médio.

Todavia, vemos que a Lei nº 13.415 de 16 de fevereiro de 2017 e a versão final da BNCC publicada no final de 2018 revogam o direito da comunidade escolher a língua a ser ensinada e impõe o ensino inicial de inglês nos anos finais do Ensino Fundamental, ou seja, a partir do 6º ano, a fim de despertar uma consciência de línguas estrangeiras, internacionalização e "como meio para a compreensão dos modos de se expressar e de participar no mundo [...]" (BRASIL, 2018, p. 64).

No Ensino Médio, o ensino de línguas estrangeiras que não o inglês é subdesenvolvido, uma vez que o ensino da língua inglesa é ainda obrigatório, podendo a escola "ofertar outras línguas estrangeiras, em caráter optativo, preferencialmente o espanhol, de acordo com a disponibilidade de oferta, locais e horários definidos pelos sistemas de ensino." (BRASIL, 2017, art. 10, § 4º).

Os jovens brasileiros estão, portanto, aprendendo outras línguas estrangeiras além do inglês em instituições privadas, como cursos de idiomas ou no nível superior. Vale ressaltar aqui que essa aprendizagem de uma língua estrangeira fora do ambiente escolar não faz parte da realidade socioeconômica da maior parte da população e, sendo assim, a paisagem da educação de línguas e culturas no Brasil está longe de se assemelhar ao plurilinguismo e pluriculturalismo europeu, uma vez que segundo Bohn:

> o poder político e ideológico sendo dominados pelo poder econômico e a cultura subjugada aos condicionamentos da lucratividade das empresas, torna-se difícil definir o ensino de línguas como um bem educacional e cultural, e parece bem mais fácil apresentá-lo como um produto, uma habilidade necessária para a competitividade da globalização. (BOHN, 2000, p. 125)

Essa escolha político-ideológica do Estado que impõe o ensino da língua inglesa em detrimento das demais reflete diretamente nos professores de LE, aqui mais especificamente no caso dos professores de francês que, além de sofrer as dificuldades causadas pela total falta de amparo legal, se deparam com as coerções didáticas às quais são confrontados em sala de aula pela falta de material que represente seus alunos e seu contexto educacional, visto que as

editoras dedicam suas coleções especificamente a livros e outros materiais didáticos de FLE (francês língua estrangeira) baseados nas diretrizes fornecidas pelo QCER, que já vimos não se enquadrar na realidade brasileira devido à tentativa de ser neutro e multifuncional.

Porém, "as formas de conceber a língua e operar com ela são múltiplas. É por isso que não é possível ser neutro no ensino de língua [...] (Mendonça, 2009, p. 239). E com esse apagamento de variedades e adaptações de materiais, a busca por recursos para o ensino de uma língua estrangeira neste contexto se torna tarefa árdua e extremamente dependente da criatividade (não raro solitária) do sujeito-professor, de sua experiência gradativamente adquirida no exercício da profissão, bem como do diálogo com especialistas em pedagogia atuantes no mesmo contexto escolar. Em uma luta contra os mecanismos disciplinares presentes na nossa sociedade que atuam na tentativa de esquecermos a heterogeneidade do discurso, chamados de políticas de fechamento, uma vez que fecham as possibilidades de trabalho da língua na escola (Mendonça, 2009).

3 Reflexões e questionamentos sobre os livros didáticos de FLE

A linguagem não é apenas um mero instrumento de comunicação ou suporte do pensamento. Nas palavras e seus sentidos não é possível ter apenas uma única interpretação, clara, objetiva e neutra, pois a linguagem não é transparente e a relação entre ela, pensamento e mundo não é unívoca. A linguagem passa, então, a se caracterizar como transformadora, como interação (ORLANDI, 1987) e somos levados a reconhecer que há uma "historicidade inscrita na linguagem" que nos faz admitir que o texto não se encerra nas palavras escritas, já que toda leitura é afetada por condições de produção e posicionamento de sujeitos; sujeito-autor e sujeito-leitor.

Sendo assim, nos basearemos nos conceitos de Orlandi (1999) de que "não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos" (p.9), para analisar discursivamente a fala dos autores no *guide pédagogique* do livro Adomania 1, e reconhecer as marcas que identificam as concepções sobre processo de aprendizagem do público ao qual os livros se destinam, a fim de que se possa analisar e refletir a partir das seguintes perguntas: quais pontos apresentados no guia convergem e/ou divergem do sistema de ensino brasileiro? Que tipo de discurso é produzido sobre os sistemas de ensino? Que efeitos de sentidos estão sendo produzidos pelo dito e o não-dito?

Para dessuperficializar o corpus de análise, objetivando encontrar os mecanismos de produção de sentido dos sujeitos, elegemos inicialmente quatro dispositivos analíticos: interdiscurso e intradiscurso, paráfrase e polissemia por acreditarmos que são mais pertinentes com o corpus.

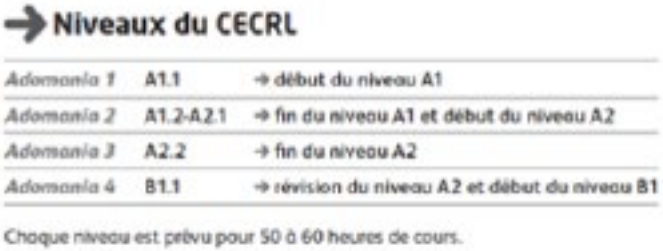
Como dito anteriormente, a análise a seguir tem como corpus os fragmentos dos *guides pédagogiques* que tratam da abordagem didática. Esses fragmentos estão no livro Adomania 1, nas sessões "Notre approche" e no capítulo "La méthodologie", composto por algumas subdivisões que serão citadas no decorrer da análise.



Figura 1 - GP Adomania p.1

Em um primeiro momento de análise, logo percebemos nas palavras iniciais do *guide* o uso da palavra "méthode" para se referir ao livro didático. Muito utilizada em francês, o *guide*, em um processo parafrástico, reforça a ideia de que o livro Adomania 1 é um "modo usado para realizar alguma coisa; técnica: método científico."[1]. Essa nomeação errônea do material, vem ao longo dos anos, reforçando historicamente o papel que gostariam que o livro de francês ocupasse na sala de aula, papel esse que ocupa o primeiro plano, é o livro o foco da fonte de saber. Ou não? Essa reprodução automática do discurso – inclusive por grande parte dos professores de francês – reforça o papel secundário e desvalorizado do professor em nossa cultura.

Em um outro trecho do guia, vemos a referência ao QCER como norteador de nivelamento na língua, como mostra a figura abaixo:



→ Niveaux du CECRL

Adomania 1	A1.1	→ début du niveau A1
Adomania 2	A1.2-A2.1	→ fin du niveau A1 et début du niveau A2
Adomania 3	A2.2	→ fin du niveau A2
Adomania 4	B1.1	→ révision du niveau A2 et début du niveau B1

Chaque niveau est prévu pour 50 à 60 heures de cours.

Figura 2- GP Adomania p.8

Dentro do QCER, cada nível é descrito através de atos de fala que o aprendiz deve ser capaz de realizar. Durante a leitura do Quadro, embora ele afirme que

> a elaboração de um conjunto de pontos de referências comuns não limita de maneira nenhuma as escolhas que setores diferentes podem fazer, levando em consideração as diferentes culturas pedagógicas, para organizar e descrever seu sistema de níveis. (CONSEIL DE L'EUROPE, 2001, p.25)

1 Definição retirada de: https://www.dicio.com.br/metodo/. Acesso em 01/08/2019.

Não encontramos parâmetros diferenciados para a produção desses atos de fala de acordo com a idade dos aprendizes e o livro também não usa o direito concedido pelo QCER de adaptação dos critérios, baseando-se nos parâmetros gerais.

Aqui, vale relembrar que os dizeres do discurso são efeitos de sentidos produzidos em determinadas condições que vinculam o dito com seu contexto de produção e com o não dito, portanto, o discurso é efeito de sentidos entre interlocutores, pois ele serve para comunicar e para não comunicar (ORLANDI, 1999). Sendo assim, o não dito presente neste trecho articula, então, que os aprendizes de 7, 15 e 60 anos, por exemplo, devem ser capazes de produzir os mesmos dizeres em língua estrangeira, ou seja, possuem as mesmas capacidades cognitivas e linguísticas, fato esse que é facilmente contestado pelas teorias de desenvolvimento e aprendizagem como em Vigotsky (1997).

Ainda quanto à abordagem, vemos na figura abaixo que o guide *Adomania* é direto. Ele informa acreditar em uma abordagem coletiva como motivação da aprendizagem e, embora também use a estrutura de oito capítulos, deixa claro que são etapas a serem percorridas com a intenção de realizar uma tarefa final.

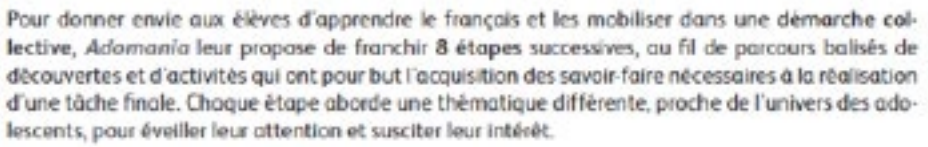

Pour donner envie aux élèves d'apprendre le français et les mobiliser dans une démarche collective, *Adomania* leur propose de franchir **8 étapes** successives, au fil de parcours balisés de découvertes et d'activités qui ont pour but l'acquisition des savoir-faire nécessaires à la réalisation d'une tâche finale. Chaque étape aborde une thématique différente, proche de l'univers des adolescents, pour éveiller leur attention et susciter leur intérêt.

Figura 3- GP Adomania p.5

Para finalizar as questões referentes à abordagem utilizada pelo livro, é importante esclarecer que ele reitera adotar a perspectiva acional (figura 4), como era perceptível já nas páginas anteriores devido ao uso de nomenclaturas características, como “tâche finale”. Segundo o QCER (2001, p.15), a perspectiva acional “considera acima de tudo o utilizador e o aprendiz de uma língua como atores sociais que têm que realizar tarefas (que não são apenas linguísticas) em determinadas circunstâncias e ambientes, dentro de um campo específico de ação.”[2]


Mettre en œuvre une démarche actionnelle

Pour donner du sens à leur apprentissage, les élèves ont besoin d'envisager une tâche à accomplir qui s'impose comme **objectif** de cet **apprentissage**. Dans *Adomania*, cette perspective actionnelle se base sur la réalisation par les élèves de tâches concrètes proposées à deux ni

Figura 4 - GP Adomania p.10

Essa escolha lexical do *guide* nos mostra que o discurso de padronização e, portanto, de repetição daquilo que é imposto, está tão naturalizado no material que a cópia exata do

2 *Tradução nossa*. “elle considère avant tout l’usager et l’apprenant d’une langue comme des acteurs sociaux ayant à accomplir des tâches (qui ne sont pas seulement langagières) dans des circonstances et un environnement donnés, à l’intérieur d’un domaine d’action particulier. ”

texto de um documento oficial e amplamente conhecido não é um problema. O que nos leva a questionar: o que mais pode estar sendo copiado e não creditado neste material?

4. Considerações finais

O ensino de línguas estrangeiras atual aponta um processo educativo no qual o aprendiz seja agente de sua própria aprendizagem, desenvolvendo habilidades e competências necessárias ao exercício de seu papel de verdadeiro ator social. Mas, apesar desse cenário favorável, ao pensar o LD de FLE, é ainda muito restrita a representação de um público e uma situação linguística e cultural condizente com a realidade.

Apresentar insatisfatoriamente parâmetros e normativas não significa exclusivamente não compreender a essência do público ao qual o livro se destina, mas, por consequência, pode resultar em um material que não seja adequado em sua essência, desconsiderando especificidades e não colocando o aprendiz como agente do processo comunicativo e dinâmico.

Não é nossa pretensão sugerir uma interpretação definitiva de como os livros se adaptam a um público particular, mas levantar pistas para uma melhor compreensão do processo de construção do LD e das suas escolhas metodológicas, visto que elas são baseadas e definidas de acordo com o público ao qual se destina.

O papel da escola é permitir ao adolescente viver esta já tribulosa fase como o sujeito de identidade e cultura próprias que é. O livro didático e o professor desempenham somente o papel de mediador nesse processo. Sabendo que as exigências curriculares e institucionais não podem sobrecarregá-los, utilizar um material genuinamente pensado e elaborado para eles é um meio de dosar e contemplar todas as suas necessidades, sejam elas físicas, cognitivas ou sociais.

Referências

BOHN, H. I. Os aspectos ‘políticos’ de uma política de ensino de línguas e literaturas estrangeiras. *Linguagem & Ensino*, v. 3, n. 1, p. 117-138. Pelotas: Educat, 2000.

BRASIL. *Lei nº 13.415*, de 16 de fevereiro de 2017. Brasília: 16 fev. 2017

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2018.

CONSEIL DE L’EUROPE. *Cadre commun de référence pour les langues*. Paris: Les Éditions Didier, 2001. Disponível em: https://rm.coe.int/16802fc3a8. Acesso em: 04 ago. 2019.

HIMBER, C. ; BRILLANT, C. ; ERLICH, S. *Guide pégadogique*: Adomania 1. Vanves: Hachette Livre, 2016.

LEFFA, V. J. O professor de línguas estrangeiras: do corpo mole ao corpo dócil. *In*: FREIRE, M. & all.(orgs). *Linguística Aplicada e Contemporaneidade*. Campinas, SP: Pontes, 2005, p. 203-218.

MENDONÇA, M. C. Língua e Ensino: políticas de fechamento. *In*: MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. (orgs.). *Introdução à Linguística*: domínios e fronteiras. Vol. 2. São Paulo: Cortez, 2009, p. 233-262.

ORLANDI, E. P. *A Linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. São Paulo: Pontes, 1987.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso*: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

RAJAGOPALAN, K. Política lingüística: do que é que se trata, afinal? *In*: NICOLAIDES, C.; SILVA, K.; TILIO, R.; ROCHA, C. H. (org.). *Política e políticas linguísticas*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013, p. 19-42.

ROBERT, J-P. *Dictionnaire pratique de didactique du FLE*. Paris: Ophrys, 2002.

VIGOTSKY, L. S. *Pensée et langage*. Trad. Françoise Sève. Paris: La Dispute, 1997.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

PIBID DE LÍNGUA ESPANHOLA: MANUTENÇÃO DA CANONIZAÇÃO DAS "GRANDES ARTES" NO DISCURSO DOCENTE?

Lorena Xavier Varella

Orientador: Prof. Dr. Antonio Andrade

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) tem como objetivo a valorização e o aperfeiçoamento de profissionais da educação básica. Este programa da CAPES concede bolsas aos alunos de licenciatura de diversos cursos de Instituições Superiores. Um dos objetivos do programa é propiciar o contato dos estudantes de ensino superior com a escola pública, colocando-os nesse contexto desde os primeiros anos de sua formação. Os requisitos para participar do projeto são decididos pelas universidades e, no caso da UFRJ, a exigência é que o aluno esteja matriculado na modalidade licenciatura do curso de Letras: português/ espanhol, uma vez que me deterei no subprojeto de Língua Espanhol.

Desse modo, as ações, que são desenvolvidas sob orientação de um docente da licenciatura e de um professor da escola em que o projeto atua, devem proporcionar uma integração entre o que se aprende a formação no ensino superior e o que as escolas de educação básica da rede pública de ensino exigem de um docente. Além disso, o programa institucional promove a articulação entre a teoria e a prática, o que é de extrema relevância, sobretudo, para os futuros licenciados que participam do PIBID. Na Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Subprojeto PIBID-UFRJ Letras Espanhol começou a ser desenvolvido no ano de 2014 em parceria com a Escola Técnica Estadual República (ETER), escola da rede Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC), localizada no bairro de Quintino.

A Análise do Discurso de linha francesa, vertente à qual me filio neste trabalho, tem origem na década de 1960. A AD é uma teoria que se constitui sendo permeada pelos olhares da Linguística, do Marxismo e da Psicanálise. Como defende Orlandi (2015), é um entremeio entre as ciências humanas e sociais e seu principal representante, Michel Pêcheux apresenta confluências com esses referenciais teóricos. A ação apresentada neste trabalho conecta língua

e “cultura”. A palavra cultura aparece entre aspas devido a toda a problemática envolvida na tentativa de definição desse conceito.

A linguagem, em nosso contexto, não é vista somente como um instrumento de comunicação. As palavras e seus sentidos não estão atados de forma a constituir unidades passíveis de uma única interpretação, clara, objetiva e, de nenhuma maneira. O discurso, é compreendido como um espaço onde as práticas sociais são materializadas na linguagem, uma vez que ele dispõe de formas de apropriação, do universo da língua, implicando a participação do sujeito na linguagem (ORLANDI, 2015). O conceito de discurso integra, também, o sujeito ao funcionamento de enunciados, de textos, cujas possibilidades são sistematicamente articuladas sobre formações ideológicas (MAINGUENEAU, 2005).

Orlandi (2015, p.156) define ideologia “como o imaginário que medeia a relação do sujeito com suas condições de existências”, sendo ela “constitutiva da relação do mundo com a linguagem” e condição para esta relação. Ela também menciona que o pensamento de Pêcheux é singular por conta da relação feita entre ideologia e língua. Nesse caso, a ideologia é tratada no âmbito do *interdiscurso*, ou seja, na relação entre o discurso e os outros discursos que o antecedem ou o sucedem. É nesse lugar teórico que a ideologia se relaciona com a produção de sentidos. O discurso é visto como objeto histórico-social transpassado pelas ideologias. Segundo essa perspectiva, não existem discursos neutros porque eles são produzidos em contextos de interação social e, nesse sentido, cada sujeito assume um papel discursivo.

As formações discursivas, por sua vez, nos permitem entender que os sentidos não estão nas palavras propriamente ditas. O sentido não existe em si sendo determinado, então pelas posições ideológicas a partir das quais os discursos são produzidos. Dessa forma, as palavras têm seus sentidos alterados de acordo com as posições daqueles que as utilizam.

Coracini (2003) ajuda a esclarecer a questão das formações discursivas

> (...) Pêcheux coloca, pois, as formações discursivas (FDs) como sempre existindo historicamente no interior das relações de classes sociais (p. 160) (diferentemente de Foucault que relaciona as FDs com formações sociais, sem considerar a divisão de classes). Para o autor, uma FD “pode fornecer elementos que se integram em novas FDs que se constituem no interior de relações ideológicas (exterioridade constitutiva), que, por sua vez, põem em jogo novas formações ideológicas”. Assim, fragmentos de FDs em circulação em momentos históricos anteriores podem retornar “espontaneamente” (sob a forma do “já-dito” cf. Foucault, 1971) em FDs emergentes como parte constitutiva de diferentes formas históricas, embora sofrendo, evidentemente, transformações. (CORACINI, 2003, p. 5)

Pêcheux (1993, p. 52) nos diz que “a memória discursiva seria aquilo que, em face de um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (...) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível”. A Memória Discursiva

transpassa os sentidos presentes pelas ausências, estando sempre ativa e com sentidos instáveis e voláteis orientados pelo esquecimento. Desse modo, Pêcheux (1993) afirma que:

(...) a memória como estruturação de materialidade discursiva complexa, estendida em uma dialética de repetição e regularização: a memória discursiva seria aquilo que, face, a um texto surge como acontecimento a ler, vem a restabelecer os 'implícitos' de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação do legível (PÊCHEUX, 1993, p.52)

É através da memória discursiva que conseguimos olhar para o discurso em sua materialidade e observar regularidades que reforçam (ou não) outros discursos produzidos anteriormente em diversos âmbitos. A literatura que é introduzida na escola, muitas vezes, se dá a partir do que se considera cânone. De acordo com Bloom (1995, p.23), "originalmente, o cânone significava a escolha de livros em nossas instituições de ensino". A partir dessa noção muito aberta, aparecem alguns elementos essenciais. Primeiramente, falar sobre cânone implica uma "escolha". Observando etimologia, "kanon", em grego antigo, significava algo parecido a um objeto de medição, e posteriormente, passou a adquirir o significado de "norma" ou "lei". A noção de escolha está presente também desde a introdução do termo "cânone" na área dos estudos literários, que, de acordo com De Martini (2017), teria aparecido inicialmente com o filólogo D. Ruhnken, em 1768, que a empregou na teoria literária dos filólogos clássicos com o sentido de "lista de autores seletos de um gênero literário" (p.75). E foi assim que esse o conceito de "cânone" se difundiu no âmbito literário e posteriormente foi adotado pela maioria das escolas. A seguir, analisaremos um recorte onde selecionamos fragmentos de 3 de 6 portfólios produzidos pelos bolsistas do Subprojeto PIBID UFRJ Letras Espanhol em 2016.

> A próxima ação executada pelo PIBID Espanhol UFRJ foi uma sequência básica de aulas com o tema –Dom Quixote. A sequência contou com um total de 5 aulas fundamentadas no livro de reconhecimento mundial Don Quijote de la Mancha, aproveitando os 400 anos de morte do autor, Miguel de Cervantes.
>
> A primeira aula foi ministrada pelo professor das turmas e supervisor do projeto, XXXX. O professor começou a introduzir o tema da sequência, o tema abordado no livro e a comentar com os alunos tudo o que seria trabalhado ao longo das aulas. Nessa primeira aula, os alunos leram o capítulo VIII da obra, que estava presente no livro didático. Foram levantadas diversas questões sobre razão e loucura, por exemplo, e percebemos que os alunos estavam muito perdidos em relação ao contexto histórico e social da época. Chegaram, inclusive, a perguntar o que era Cervantes? Desse modo resolvemos planejar a segunda aula com uma abordagem mais histórica, social e demonstrativa. Essas foram as características da aula seguinte.

SD 1 - Portfólio 3

Logo no início da SD, o bolsista descreve como foi estruturada a sequência básica, mas não explica uma a uma quais são as etapas da sequência. Isso evidencia que, embora haja um aporte teórico por trás da ação, ele fica em segundo plano uma vez que o bolsista julga mais importante o detalhamento prático da atividade. Em seguida, o professor em formação diz que

esta ação foi baseada “no livro de reconhecimento mundial” e que aproveitava “os 400 anos de morte do autor, Miguel de Cervantes.” Ao dizer que o livro possui reconhecimento mundial, o bolsista encontra uma forma de justificar o uso da literatura em sala de aula, bem como de legitimar o trabalho proposto através do reconhecimento mundial da obra. Ao utilizar uma informação histórica, como os 400 anos de morte de Miguel de Cervantes, o bolsista pensa garantir que seu trabalho tenha mais relevância e pertinência através dessa referência.

Posteriormente, o bolsista começa, então, a descrever como aconteceu a primeira etapa da aula. Em um primeiro momento, o bolsista diz que o professor regente da turma explicou aos alunos tudo o que seria trabalhado ao longo das aulas. Isso mostra que uma das etapas propostas por Cosson (2009) está sendo respeitada pois a sequência deve ser explicitada aos alunos antes de que tenha início. Além disso, ainda que não haja uma menção direta ao aporte teórico, o professor em formação consegue articular, de maneira tímida, uma relação entre o teórico e o prático. Mostra, também, o recorte feito e que a opção por lerem o capítulo 8 se deu porque a leitura já estava no livro didático. O material didático embora deva ser considerado como um suporte, um caminho para que as aulas sejam desenvolvidas, muitas vezes é visto como guia e único material que deve ser utilizado por professores e alunos.

Os bolsistas levantaram questões sobre razão e loucura e o professor em formação relata em seu portfólio que os alunos “estavam perdidos”. Ao dizer que estavam perdidos, diz que os alunos não possuíam as informações necessárias que eram esperadas pelo grupo para que as atividades acontecessem. As aulas de história no Brasil possuem duas vertentes: história do Brasil e história mundial, com um grande foco na história europeia, o que propicia uma visão eurocentralizada de muitos fatos históricos. Embora Miguel de Cervantes e seu livro Don Quixote de la Mancha sejam espanhóis, nos estudos literários realizados pelas escolas do Brasil, não há espaço quase nunca para a literatura mundial. Ao longo das séries os alunos são postos em contato com escolas literárias e vanguardas que tiveram destaque no Brasil, ainda que vez ou outra sejam feitos paralelos com momentos históricos a nível mundial.

O bolsista, então, se questiona, o fato de os alunos não saberem quem é Miguel de Cervantes porque perguntaram “O QUE” era Miguel de Cervantes. Observem que o pronome interrogativo QUEM é pessoal, enquanto O QUE pode se referir a objetos ou coisas, por exemplo. Isso evidencia que os alunos realmente não possuíam nenhum conhecimento sobre a temática e os personagens que seriam abordados nas próximas aulas. Por observar, de acordo com ela, essa “falta de conhecimento” nos alunos, a próxima aula deveria, então, conter essa bagagem social e histórica para contextualizar as atividades e situar os alunos sobre que momento estava sendo falando. Passemos ao segundo portfólio:

> Outro produto do subprojeto este ano foi a Projeto Quixote. Depois de mais de quatro meses de greve retornamos a sala de aula e propusemos o trabalho com um cânone da literatura espanhol. Nosso intuito era levar aos alunos esta que é uma obra representativa da cultura hispânica e aproveitamos as celebrações de quatrocentos anos de morte de Miguel de Cervantes para isso. Este trabalho desenvolveu-se, a partir do proposto por Cosson na sequência básica, em cinco aulas: (i) aula de aproximação, em que os alunos tiveram contato com o capítulo oito, além de lerem um texto de Mario Vargas Llosa sobre a obra (Anexo 4); (ii) aula de apresentação da bibliografia, contextualização da obra e debate sobre como eles enxergavam as relações presentes nos fragmentos apresentados (Anexo 5); (iii) aula de leitura do capítulo final da obra e debate sobre este capítulo (Anexo 6); (iv) aula de criação de poemas e ilustrações acerca do tema Quixote (Anexo 7); (v) aula de apresentação dos poemas, ilustrações e memes que os alunos criaram a partir do tema Quixote (Anexo 8). Além disso, para encerrar o trimestre confeccionamos uma prova inteira com questões objetivas sobre a obra trabalhada (Anexo 9) e em que obtivemos ótimos resultados como resposta ao trabalho desenvolvido.

SD 2- Portfólio 5

Essa SD inicia com "outro produto", ou seja, esta ação é vista como um produto mais entre todos os outros que foram realizados. Uma vez mais a greve é mencionada e só a partir do término dela é que as atividades em sala de aula puderam ser retornadas. A greve, então, passa a ser representada como algo que atrapalha o andamento das aulas e do planejamento prévio. Observem que "cânone" e "representativa" são adjetivos usados para atribuir valor à obra de Miguel de Cervantes e legitimar a escolha deste livro, que em nenhum momento é mencionado por completo (Dom Quixote de la Mancha) para ser objeto central da sequência. Em seguida, o bolsista também menciona os 400 anos de morte do autor como uma das formas de justificar o trabalho realizado.

Posteriormente, o bolsista opta por uma forma esquemática para situar os leitores do portfólio sobre como aconteceram todas as etapas da ação. Ele apresenta que a metodologia usada foi a proposta por Cosson (2009) e começa sua descrição. No primeiro momento, de maneira muito concisa, diz que os alunos tiveram contato com um capítulo específico da obra, sem dizer o porquê de sua escolha e informa que os alunos leram um texto de Vargas Llosa. Mario Vargas Llosa é um escritor peruano muito reconhecido e, levar um texto dele para os alunos, mais uma vez, aporta uma noção de que o trabalho que está sendo feito é legítimo e provém de fontes confiáveis. Todos os pontos seguintes são descritos de maneira muito breve e sem qualquer compromisso com a reflexão sobre o processo de aplicação da sequência ou de como ela aconteceu a partir das próprias percepções do professor em formação. Todos os momentos são indicados com os anexos, que são os planos de aula desenvolvidos em cada uma das etapas para que o leitor possa ter acesso ao material e elaborar suas próprias reflexões. Para finalizar, o bolsista diz que "confeccionamos uma prova inteira" sobre a obra trabalhada. Ao enfatizar que a prova era contemplada com esse tema, transmite um certo receio em que a proa acontecesse desse modo uma vez que, habitualmente, as avaliações abordam uma variedade de conteúdos. A seguir, analisaremos o fragmento do terceiro portfólio:

PROJETO QUIXOTE

A produção do trabalho com a novela de Miguel de Cervantes teve como apoio teórico- metodológico "A literatura em perigo" de Todorov, "Sequência básica" de Cosson e "Ensayos y comentários" de Candido, que serviram de fonte para debates sobre o perigo atual da formação do indivíduo e a importância do ensino de literatura na construção social.

A ação de deu início a partir de uma atividade fornecida pelo livro didático, que trazia o capítulo VIII do livro "Dom Quijote de la Mancha" em espanhol e questões sobre a história lida.

No primeiro momento houve a leitura em conjunto do capítulo VIII (gigantes/ moinhos de vento), criando assim um debate sobre os temas abordados pela novela e as primeiras impressões dos alunos. Montamos o plano de aula (Anexo I) com base no que Cosson chamou em seu texto sobre a sequência básica de "Motivação".

SD 3- Portfólio 7

De maneira inédita até então, o bolsista inicia sua escrita no portfólio sinalizando qual foi a filiação teórico-metodológica adotada pelo grupo ao desenvolver essa ação. O bolsista indica também a leitura prévia de alguns textos teóricos (mencionados explicitamente para a reflexão sobre a importância do ensino a literatura na construção social e não apenas como meio de apresentar "a cultura" de um determinado país ou de usá-la como forma para explorar aspectos linguísticos que contemplem o conteúdo programático esperado para aquela série na qual estava atuando.

O bolsista, então, diz que a atividade teve início a partir de uma atividade fornecida pelo livro didático. Se é algo "fornecido" pelo livro didático, se supõe que seja uma atividade válida pois em grande parte das vezes o livro didático é um material legitimador e indicador do que deve ou não ser trabalhado com os alunos. Embora essa percepção seja falha, é assim que o livro didático é interpretado por grande parte dos docentes.

A partir das análises realizadas acima, verificamos que há uma tendência de manutenção da supervalorização do trabalho com os considerados clássicos da literatura no ambiente de ensino-aprendizagem. Isso pode ser observado através das inúmeras vezes nas quais a obra foi mencionada atrelada a seu valor histórico bem como à comemoração de aniversário de 400 anos de morte do autor, outro ponto bastante valorizado nas produções dos portfólios.

Referências

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. São Paulo: Objetiva, 1995.

CORACINI, Maria José (org.) *Identidade e discurso*: (des)construindo subjetividades. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2003.

DE MARTINI, Marcus. Ainda há lugar para os clássicos na escola? O cânone e os documentos oficiais sobre o ensino de literatura. *Em Tese,* [S. l.], v. 22, n. 3, p. 183-202, out. 2017. ISSN 1982-0739. Disponível em:

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11414 Acesso em: 03 set. 2020

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura.* Lisboa: Temas e Debates. Tradução: Sofia Rodrigues. Actividades Editoriais, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. Tradução: Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso*: princípios & procedimentos. 12. ed. São Paulo: Ponte, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. Tradução de Eni Orlandi. *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1993. p. 50-58

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

NOTAS SOBRE AS ESTRATÉGIAS DE RETOMADA DE OBJETO DIRETO

Marcelo Henrique Silva dos Santos (CAPES)

Orientadora: Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A presente pesquisa, de cunho descritivo, se insere no âmbito da abordagem gerativista da linguagem. Essa teoria linguística, de base mentalista, compreende a aquisição de uma língua como parte de um processo natural, a saber, um sistema de conhecimento inato que é inerente à espécie humana. (CHOMSKY, 1986, 1988).

Nesta comunicação, fizemos um recorte da minha dissertação e propomo-nos apresentá-lo no XX Colóquio de Pós-graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas com o intuito de: (i) demonstrar o caminho percorrido no desenvolvimento da metodologia que adotamos na dissertação, (ii) demonstrar os critérios de análise que compõem a pesquisa, (iii) apresentar os resultados que obtivemos quanto à seleção das estratégias de retomada de objeto direto anafórico (ODA) e (iv) verificar a distância entre o antecedente e o elemento anafórico na gramática de Encarnación (Paraguai). Usamos o termo gramática, pois entendemos que essa abordagem linguística pertence a um constructo inato, individual e interno ao indivíduo.

Quanto aos critérios de análise, tema central da pesquisa em foco, na primeira etapa da dissertação, investigamos de que modo a influência dos traços de animacidade, definitude e especificidade influenciariam a seleção das estratégias de retomada de objeto direto anafórico. Agora, neste segundo momento, tratamos do fator distância e dos tipos de anáfora, levando em consideração os trabalhos de FANT (1985), VÁZQUEZ ROZAS (2004) e OLIVEIRA (2019b). Ao longo do desenvolvimento da dissertação, averiguamos que tais critérios contribuem significativamente para a precisão da análise dos dados.

Assumimos como metodologia, a aplicação de um teste linguístico aos falantes de Encarnación (Paraguai). Para a configuração dessa pesquisa, nossas hipóteses são: (i) a menor distância entre o antecedente e o elemento anafórico seria um contexto favorecedor tanto para a estratégia de retomada por clítico quanto para o apagamento de objeto direto e (ii) a maior

distância entre o antecedente e sua anáfora influencia a seleção da estratégia de retomada por SN.

1. Tipos de anáfora e valores de distância

Nesta seção, nos centramos nos critérios estabelecidos, originalmente, por Fant (1985) e, posteriormente, adaptados por Oliveira (2019b). No estudo desenvolvido por Fant (1985), o autor evidencia características referentes à constituição dos processos anafóricos em dados orais do espanhol da variedade de Madri. Além disso, esclarece como ocorrem os tipos de anáfora, bem como identifica os fatores que condicionam a escolha desse fenômeno linguístico. Assim como foi observado em Fant (1985), nessa pesquisa tomamos como base os seguintes fatores: a identificação do antecedente, os tipos de anáfora e a escala de valor de distância, valor D.

Ao que se refere à identificação do antecedente, Fant (1985) postula que todo antecedente corresponderá ao sintagma nominal mais próximo de sua anáfora. Diversos fatores repercutem na seleção das estruturas linguísticas. Um deles é o fator distância cujo papel é o de estabelecer uma relação anafórica entre o antecedente e sua anáfora.

Ao propor uma discussão acerca dos temas discursivos, Fant (1985) define brevemente tema como um elemento que em um dado discurso se refere ao seu antecedente. Além disso, defende que encontramos o tema[1] em diferentes estruturas linguísticas tais como: morfemas, pronomes, objeto nulos, sintagmas ou em palavras. O tema, para nós, elemento anafórico, está vinculado aos tipos de anáfora. No que se refere aos tipos de anáfora, Fant (1985) propõe dois: anáfora direta e anáfora indireta.

Quanto ao primeiro grupo, anáfora direta, Fant (1985) entende que há uma relação de identidade total entre o antecedente e a anáfora, correspondendo a mesma quantidade de matéria, ou seja, a um mesmo SN, sem que haja modificações do antecedente e da anáfora. Vemos, a seguir, uma exemplificação do autor.

> **1.** … yo me voy a ir al teatro, a ver **una obra** [antecedente] que tengo verdaderas ganas de ver… (inf. B) – Me han hablado muy bien de la **obra** [anáfora directa]… que hay gente que no le *gusta* **Ø** [anáfora directa]…
>
> (FANT, 1985, p. 8)

Em a, o antecedente “una obra” é retomada anaforicamente de forma integral, direta pela mesma estratégia “obra”.

O segundo grupo, anáfora indireta, se refere aos SNS que não mantêm uma relação direta com seu antecedente. Nesse sentido, o elemento anafórico retoma o antecedente de forma parcial.

> 2. ...especial para mujeres: la cocina, **los seriales radiofónicos** [antecedente] ¿oyes **algún serial radiofónico** [anáfora indirecta**]?** (relación género/ individuo)
>
> (FANT, 1985, p. 8)

1 O que o autor entende como tema intitulamos nesta pesquisa como elemento anafórico.

Em b podemos observar que o antecedente "**los seriales radiofónicos"** está sendo recuperado imediatamente por um elemento que não mantém uma relação explícita com esse SN "**algún serial radiofónico".**

Além dos critérios que dialogam com essa pesquisa, anáfora direta e anáfora direta, também adotamos em nossa análise o valor D de distância proposto por (FANT, 1985, p. 18-19).[2]

Valor D: é medido de acordo com o número de orações que há entre o antecedente e o elemento anafórico.

1: o antecedente se encontra na mesma oração que sua anáfora.

2: o antecedente está localizado na oração que o antecede.

3: o antecedente está localizado há duas orações de distância.

4: o antecedente está localizado há três ou mais orações de distância do elemento anafórico.

A fim de obter mais clareza no tratamento dos dados e ter uma análise mais precisa e fluída, assumimos aqui o trabalho recente de Oliveira (2019b). Diferentemente de Fant (1985), que possui um trabalho engessado e confuso quanto à distribuição da valoração numérica dos valores de distância, Oliveira (2019b) lança luz de um olhar mais apurado, coeso e esclarecedor no que diz respeito à descrição desses fatores linguísticos. Enumeramos a seguir a subdivisão dos critérios propostos por Oliveira (2019b) destinados à contagem de distância entre as orações:

VALOR D	-0: Antecedente e elemento anafórico estão na mesma oração;
	-1: O antecedente encontra-se na oração anterior a do elemento anafórico
	2: O antecedente está a uma distância de duas orações;
	3: O antecedente está a três orações de distância;
	4-9: O antecedente está a quatro, cinco, seis, sete, oito e nove orações de distância, respectivamente;
	- 10: O antecedente e elemento anafórico estão a mais de nove orações de distância.

Tabela 1: Critério de análise e atribuição numérica do valor D de distância. (OLIVEIRA, p 97, 2019b).

2. Metodologia

Adotamos em nossa metodologia a aplicação de um teste linguístico aos falantes da cidade de Encarnación (Paraguai). Sobre esse instrumento, cabe salientar que continha 18 sentenças alvo constituídas de mini textos com distâncias curtas, médias e longas e o aplicamos a 26 participantes. Ao final da leitura das narrativas, os participantes eram motivados a selecionar

2 No que diz respeito à escala de valoração do valor D proposto por Fant (1985), para essa pesquisa adaptamos considerando o trabalho e abordagem estabelecida por Oliveira (2019b).

uma das três opções de sentenças, que julgassem mais produtivas, relativas às estratégias de retomada de apagamento de OD, clítico e retomada por SN. Analisamos os dados tomando como base os critérios estabelecidos por (FANT, 1985; OLIVEIRA, 2019;) no tocante à contagem de distância entre as orações. Optamos pelos falantes de Encarnación com nível de escolaridade alta para verificar como a distância entre o antecedente e o elemento anafórico influenciaria na fala desse grupo.

SEXO	MASCULINO	FEMININO
IDADE	18- 52	20-59
ESCOLARIDADE	ENSINO SUPERIOR	

Tabela 2: Perfil dos participantes de Encarnación.

Escolhemos Encarnación por ser uma gramática pouco descrita no que toca os estudos linguísticos da sintaxe da língua espanhola. Ademais, não contempla estudos no nível morfossintático que descrevam o comportamento dos clíticos e das Estratégias de Retomada de Objeto Direto Anafórico (ODA). Por isso, julgamos necessário descrevê-la.

3. Resultados e discussão

Nesta seção, apresentamos os resultados preliminares, de forma quantitativa, referentes aos nossos dados. Começamos pela exposição dos dados gerais que coletamos referentes às estratégias de retomada de objeto direto anafórico (ODA). Seguidamente, tratamos do cômputo de dados a partir da relação estabelecida entre estratégias de retomada e tipos de anáfora e, por último, discutimos a relevância do valor D na seleção das estratégias de retomada de (ODA), atentando-nos para a repercussão desse fator linguístico nos contextos descritos.

Resultados- Tabela Geral- Estratégias de Retomada
de Objeto Direto Anafórico – Encarnación – Total de (530 ocorrências).



Tabela 3: Estratégias de retomada

Com os dados gerais, observamos que há uma predominância da estratégia de retomada por clítico em comparação as demais estratégias. Dentro do universo que investigamos 73,6 % dos participantes a selecionaram, comprovando que o clítico é uma propriedade característica da gramática interna dos falantes da língua espanhola (cf. Ordóñez, 1999). A estratégia de retomada por SN aparece como segunda estratégia mais produtiva nessa gramática, sendo uma estratégia inovadora dessa região. Por último, o apagamento de ODA surge somente como terceira estratégia mais selecionada dessa gramática. Tal fator nos chamou a atenção porque estudos como o de Palacios (2000), propõem que o apagamento tem lugar em distintas variedades e ocorre, principalmente, no contexto de terceira pessoa quando o antecedente possui o traço [-] animado. Além disso, a autora enfatiza que o contato do espanhol com outras línguas pode produzir alterações e mudanças no comportamento dos pronomes de terceira pessoa. Tendo em vista essa informação, considerávamos que os participantes optariam mais por essa estratégia.

Estratégias de retomada e os tipos de anáfora (520)			
Estratégias	anáfora direta	anáfora indireta	total de ocorrências - tipos de anáfora
Clítico	73,6% (383 oc.)	0% (0 oc.)	383 (oc.)
SN	2,3% (12 oc.)	14,6% 76 (oc.)	88 (oc.)
Apagamento	9,5% (49 oc.)	0% (0 oc.)	49 (oc.)

Tabela 4: Estratégias de retomada e os tipos de anáfora

A partir da tabela 4, observamos que anáfora direta favorece, em grande proporção, a maior parte dos dados. Tanto a estratégia de retomada por clítico quanto o apagamento de OD são mais favorecidos no contexto especificado. No contexto de anáfora direta, das três estratégias discriminadas, obtivemos maior incidência da estratégia de retomada por clítico.

Por outro lado, no que tange à estratégia de retomada por SN, esta foi selecionada mais vezes pela anáfora indireta com 14, 6%. Uma possível explicação para a produtividade da anáfora direta em relação à indireta pode estar correlacionada ao que Fant (1985) estabeleceu em seu estudo acerca dos valores enfáticos e tipos morfossintáticos. Para esse autor, o clítico e o apagamento fariam parte do nível 3 (baixo) enquanto que o SN estaria presente no nível 1 (alto). A relação entre o SN e o seu antecedente seria intermediada pela autonomia do referente sem que existisse uma identificação completa entre eles. A seguir, ilustramos os exemplos extraídos do nosso corpus relacionados aos dois tipos de anáforas.

3. Caminando por la feria, Raúl Fernández vio [**a un gatito blanco y negro**] con el que se encariñó al instante. Decidió llevar **a su más nueva mascota** a su casa.

4. El hombre siembra [**las naranjas**], **las** cultiva, **Ø** riega

Em c, embora o SN "a un gatito blanco y negro" esteja no mesmo nível discursivo que seu elemento anafórico "a su más nueva mascota", eles não mantém uma relação de identidade total no nível da matéria tal como já mencionamos nesse estudo. No entanto, em d, o SN "las naranjas" estabelece uma relação direta com o clítico "las" e com o apagamento do objeto direto do verbo "regar", visto que reproduzem do mesmo modo seu antecedente "las naranjas". Vázquez Rozas (2004) afirma que a menor distância referencial contribui para maior acessibilidade a informação discursiva enquanto que a maior distância referencial favorece um menor acesso a essa informação.

5. Juanito se fue a la farmacia a comprar [**alcohol en gel y mascarillas**], **los** buscó en la estantería, pero no **los** encontró

Nesse contexto, no exemplo e, o antecedente "alcohol en gel y mascarillas**"** está sendo recuperado em duas ocasiões pelo clítico "lo" que, por sua vez, está a uma, duas distâncias desse SN. Portanto, o encurtamento e a proximidade entre antecedente e elemento anafórico favorece, como proposto por Vázquez Rozas (2004), a retomada por clítico.

Estratégias de retomada e o valor de distância							
Valor D (402)							
Estratégias	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**
Cclítico	**28,1% 113(oc.)**	**16% 64(oc.)**	**7,7% 31(oc.)**	**____ 0(oc.)**	**4,7% 19(oc.)**	**14,1% 57(oc.)**	**4% 16(oc.)**
SN	**7,2% 29 (oc.)**	**4,5% 18(oc.)**	**1,3% 5(oc.)**	**___ 0(oc.)**	**____ 0(oc.)**	**2,5% 10(oc.)**	**1,3% 5(oc.)**
Apagamento	**4% 16 (oc.)**	**1,3% 5(oc.)**	**0,9% 4(oc.)**	**___ 0(oc.)**	**____ 0(oc.)**	**1,5% 6(oc.)**	**0,9% 4(oc.)**

Tabela 5: Estratégias de retomada de objeto direto e o valor de distância

No tocante à relação entre as estratégias de retomada de ODA e o valor D, um dado em comum nos chamou a atenção: a alta incidência do valor D 1 para as três estratégias de retomada apresentadas. No cenário destacado, obtivemos 28, 1% do valor de distância 1 com clítico, 7,2% com a retomada por SN e 4 % com o apagamento de ODA, respectivamente. Em relação ao clítico e ao apagamento, isso já era esperado devido a sua carga enfática baixa 3 (cf. Fant, 1985). De outro modo, para o SN esperávamos uma maior incidência dessa estratégia em contextos com valores mais altos considerando o postulado por Fant.

Considerações finais

Com base nos resultados apresentados, verificamos que nossas três hipóteses (i) a menor distância entre o antecedente e o elemento anafórico influencia a seleção do objeto direto anafórico por clítico, (ii) a distância média entre o antecedente e sua anáfora é um contexto favorecedor para a seleção da estratégia de retomada por SN e (iii) a maior distância entre o antecedente e o elemento anafórico favorece o apagamento de objeto direto anafórico foram confirmadas para este recorte de pesquisa. Entretanto, ainda que a hipótese dois referente à estratégia de retomada por SN tenha sido confirmada com distância média, obtivemos uma maior quantidade de dados em menores contextos de distância. O mesmo ocorre com o apagamento de ODA que embora tenhamos confirmado a hipótese, dado que houve ocorrências com distâncias longas, se deu em maior proporção em contexto com distâncias curtas.

Quanto aos dados gerais, o clítico prevaleceu como estratégia de preferência pelos participantes, seguido do SN como estratégia inovadora e do apagamento que aparece somente como terceira estratégia mais selecionada. Provavelmente, tais dados refletem que os falantes dessa gramática estejam propensos a selecionar estratégias que lhes demande menos custo para processar ambos os contextos: posição na sentença e interpretação referencial.

Referências

CHOMSKY, Noam. El lenguaje y los problemas del conocimiento: Conferencias de Managua 1 y 2. Universidad Nacional de la Plata, 1986, 1988, p. 1-35.

FANT, L. M. Procesos anafóricos y valor enfático en el Español hablado. Español Actual 43. Madrid: Instituto de Cooperación Ibero-americana, 1985a., p. 5-26.

FERNÁNDEZ- ORDÓÑEZ, Inés. Leísmo, Laísmo, Loísmo**.** In: DEMONTE, V. e Bosque, I. (orgs.). *Gramática Descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999. p.1317-1397.

OLIVEIRA, Géssica Santana de. *A influência do fator distancia na seleção das diferentes estratégias de realização do objeto direto anafórico na gramática dos falantes de Medellín*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 1-135.

PALACIOS ALCAINE, Azucena. El sistema pronominal del español paraguayo: un caso de contacto de lenguas. In _____*El español en contacto con lenguas indígenas*, Julio Calvo (ed.), Fankfurt: Vervuert, 2000, p. 122-143

VÁZQUEZ ROZAS, V. Algunas reflexiones sobre el cálculo de la distancia referencial. *Revista DELTA- Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada,* São Paulo, n. 20:1, p. 27-47, nov. 2004. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/37862/25568. Acesso em: 22 de novembro de 2020.

UMA LEITURA DA LEGISLAÇÃO EDUCACIONAL DE PORTUGUÊS E ESPANHOL COMO DISCIPLINAS DE LÍNGUA ESTRANGEIRA NA AMÉRICA DO SUL

Maria Julia Nascimento Sousa Ramos (CAPES)

Orientador: Antonio Francisco de Andrade Junior

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Sabemos que o ensino de línguas está diretamente relacionado com determinações impostas por políticas públicas que podem levar os idiomas a um lugar mais ou menos privilegiado. Isso evidencia que o trabalho com a linguagem não está restrito apenas ao léxico e às estruturas gramaticais, mas também a uma ancoragem social, política, histórica, cultural e econômica.

Considerando que o ensino de uma língua não leva em conta apenas fatores estritamente educacionais, o principal objetivo da tese, que está em fase inicial, é investigar a construção histórica curricular das disciplinas escolares de língua espanhola no Brasil e de língua portuguesa na Argentina, no Paraguai e no Uruguai desde a década de 1990 até os dias atuais. Para isso, a análise estará centrada nas textualidades que materializam gestos enunciativos e efeitos de sentidos produzidos ideológica e historicamente na legislação educacional federal – leis, normas e regulamentos educacionais que se mostrem relevantes - dos quatro países já mencionados. É possível que, com o desenvolvimento do projeto, sejam incluídas outras publicações, como parâmetros curriculares, diretrizes, princípios avaliativos, conforme as necessidades que forem se apresentando.

Tal análise visa abordar um processo discursivo da presença ou ausência de português e espanhol como disciplinas de língua estrangeira nos currículos escolares dos quatro países fundadores do bloco econômico mais importante da região da América do Sul.

A justificativa para a escolha do *corpus* se deve ao fato de que com as mudanças na conjuntura político-econômica e cultural, principalmente pela criação do Mercosul – Mercado Comum do Sul -, esperavam-se ações voltadas para o projeto de integração regional que refletissem nos sistemas educacionais e, consequentemente, nas ações linguístico-educativas dos países membros nos seus diferentes níveis de ensino.

A partir de questionamentos surgidos pela minha prática docente e no curso da minha formação, interessei-me pela problematização dos aspectos aqui implicados na trajetória da legislação curricular das disciplinas de línguas em contextos em que os blocos comerciais acabam por afetar este percurso. Desse modo, o propósito de investigar o modo como conhecimentos e práticas se estabeleceram nas legislações federais em detrimento de outros nesse contexto específico me conduziram a buscar quais seriam as fontes necessárias à investigação da construção sócio-histórica das disciplinas de língua espanhola no Brasil e de língua portuguesa na Argentina, no Paraguai e no Uruguai.

Conforme aponta Anderson (2005), as condições sócio-históricas de produção das identidades nacionais na América Latina foram engendradas numa concepção monocultural e, consequentemente, monolíngue. É importante ter em consideração a construção desses discursos unificadores no cenário internacional e as estratégias globais para a relação entre os diversos tipos que línguas que disputam poder. A integração regional da comunidade latino-americana esbarra, por exemplo, no fato de que o inglês ainda é uma alternativa mais interessante para o mercado e de que há uma resistência ao desenvolvimento de propostas interculturais com outras línguas por conta da organização monolíngue em torno do inglês nos sistemas educativos das nações latino-americanas. Lagares (2013) constata que o inglês se globalizou de maneira massiva e, em certa medida, essa política monolíngue acaba ameaçando a existência de muitas outras línguas, inclusive aquelas que também têm função de línguas de comunicação internacional, como o espanhol e o português, assim como o francês, o alemão e, até mesmo, o russo.

Como base teórico-metodológica, adotamos a perspectiva discursiva de linguagem, principalmente as leituras de BAKHTIN (2011) e VOLÓSHINOV (2007 [1929]) que nos permite dialogar com os estudos de glotopolítica ligados a setores dos estudos linguísticos (cf. LAGARES, 2018), com as teorias de currículo (cf. SILVA, 1999, 2011) e com a historiografia das disciplinas curriculares (cf. GOODSON, 1995, 1997, 2008).

É preciso destacar que adotamos o termo *glotopolítica*, conforme a perspectiva de LAGARES (2018), já que o conceito de glotopolítica permite-nos não mais separar as definições de língua e política, designando

> (...) todas as formas de ação social sobre a linguagem, no que diz respeito, por exemplo, à legislação sobre o status das línguas, mas também à repressão (mais ou menos difusa) de determinados usos linguísticos ou à delimitação dos gêneros que podem ser matéria de avaliação nas escolas. (p. 88)

A partir dessas premissas teórico-metodológicas é possível configurar formas de compreensão de nossas identidades, dos contextos socioculturais que nos cercam e das dinâmicas sociais que desejamos mobilizar. Este projeto pretende, assim, construir um espaço de debate, de consciência cidadã e de posicionamentos críticos sobre a realidade à qual desejamos fazer parte.

Através da leitura das marcas linguísticas, analisaremos os fatores que incidem sobre a condição dessas línguas como disciplinas escolares, refletindo sobre como são percebidas na grade curricular das escolas e quais são os impactos na sua arquitetura curricular. Com isso, buscaremos compreender como as determinações dessas legislações respondem nas trajetórias curriculares dessas línguas enquanto disciplinas escolares. Mais especificamente, nos perguntamos: como tais legislações para o ensino de espanhol e português como disciplinas escolares de língua estrangeira se relacionam com a formação de uma comunidade latino-americana? E, nesse sentido, como elas indicam formas de ruptura ou desdobramento em relação a essa ideia comunitárias

Como já dito, o dispositivo teórico deste projeto elabora uma articulação transdisciplinar entre o campo de estudos sobre *políticas de línguas* – que vem se desenvolvendo dentro da linha de pesquisa sobre História das Ideias Linguísticas, no âmbito da escola francesa de análise do discurso no Brasil –, o campo de reflexão sobre a *glotopolítica* – desenvolvido como uma linha de investigação mais atenta às disputas de poder no plano ideológico dentro da área de políticas linguísticas – e o campo de discussão em torno das *políticas de currículo* – que se constitui, sobretudo, a partir das pesquisas da área de Educação. Em diálogo com o projeto teórico está o recorte de análise que compreende os processos de constituição, circulação e impacto relacionados à legislação educacional voltada para o ensino de espanhol e português como disciplinas de línguas estrangeiras nos currículos das escolas básicas, respectivamente no Brasil e na Argentina, Paraguai e Uruguai, a partir da criação do Mercosul até os dias atuais.

Como um dos elos centrais das discussões educacionais, encontramos no currículo uma relação entre saber, poder e identidade. A partir da perspectiva teórica e dos trabalhos de Goodson (1995, 1997, 2008) e Silva (1999), entendemos que o currículo é um ponto de convergência dos diferentes processos de significação sobre o político e o social. É nele que o discurso sobre a política educacional expressa a sua visão de mundo e o seu projeto para os diversos grupos que compõem a realidade social. O currículo se configura, pois, como uma prática discursiva, capaz de gerar sentidos em torno da produção de conhecimentos, das dinâmicas pedagógicas e dos documentos que tratam de ordenar, registrar e legitimar aquilo que se privilegia ou, consequentemente, não se privilegia enquanto saber escolarizável em um determinado momento histórico. Portanto, é construído a partir do reflexo e da refração na disputa por recursos, territórios e *status* (cf. VOLÓSHINOV, 2017 [1929]). Essa disputa ocorre numa estrutura social ampla, que determina os objetivos e as possibilidades de uma dada disciplina.

Em outras palavras, as estruturas sociais buscam fixar os parâmetros daquilo que deve ou não ser ensinado. De alguma maneira, se a dinâmica social interfere na seleção e na prática

de determinados conhecimentos em detrimentos de outros, é justificável assumir a perspectiva da História do Currículo para compreender os sentidos produzidos nas arenas de disputa em torno da significação a partir da leitura da legislação educacional como um enunciado concreto axiologicamente orientado.

Os campos de produção de sentidos demandam relações dialógicas e sociais, em que se constroem posições-sujeito, identidades culturais e formas de significar as distintas estratégias de interação e de relação frequentemente assimétricas entre os indivíduos situados nos mais diversos e divergentes grupos sociais. A esse processo de significação, estão vinculadas marcas linguísticas que são vestígios desse trabalho, conforme defende Silva (1999). Não é totalmente possível apagar essas marcas, já que não há um material que seja completamente neutro e sem conexões com as condições sociais e ideológicas de sua produção. Ainda assim, a tentativa de apagá-las pode ser considerada como uma das características de projetos conservadores de poder.

Por outro lado, a constituição dessas marcas linguísticas é justamente aquilo que permite afirmar que o currículo é uma relação social dinâmica, porque é nelas que podemos ler, por exemplo, o predomínio cultural, as negociações em torno dos diferentes grupos e tradições culturais, as lutas entre os saberes ditos oficiais, os de fato oficiais e os que são considerados subordinados. Elas evidenciam, portanto, as diferentes posições ideológicas da sociedade que se cruzam, se entrecruzam e se confrontam. O currículo como um campo de produção de sentidos é um universo ideológico constituído por diferentes e interligados modos de significar, que encontra materializada na palavra a sua matéria-prima (cf. VOLÓSHINOV, 2017 [1929]).

No que diz respeito à construção do processo historiográfico, consideramos a sua relevância nas legislação linguístico-educacional de nações vizinhas de um lado pela relação de integração regional e de outro pelo objetivo conhecer o modo como foi escrita a história da nossa própria sociedade. Especificamente sobre nosso objeto de estudo, as ações para o fortalecimento das línguas em questão através da legislação educacional no período pós estreitamento comercial deixam traços linguístico-discursivos que são fundamentais para a compreensão de nosso atual estágio de discussão sobre a integração latino-americana. Acrescentamos ainda que o trabalho historiográfico aponta em direção a diálogos entre consciências (cf. VOLÓSHINOV, 2017 [1929]) inseridas em distintos períodos históricos e socioculturais.

A materialidade linguística nesses documentos da legislação guarda relações dialógicas com outras marcas em outros documentos tanto do passado quanto do presente, e que, por sua vez, se relacionam a outros documentos, formando-se um ciclo temporal indissociável. Dentre os diversos contextos, esse dialogismo também é travado no período que nos interessa, isto é, nas décadas de 1990, 2000 e 2010, que refletem e refratam discursos sobre o ensino de espanhol no Brasil e de português na Argentina, no Paraguai e no Uruguai.

Conforme o já citado Volóshinov (2017 [1929]), o material linguístico está envolvido por uma multidão de fios ideológicos que são agentes e, ao mesmo tempo, memória social, participando, em uma atitude responsiva, de todos os campos das relações e dos conflitos sociais. No conjunto da vida social, os diferentes grupos sociais dão função e sentido a esse material linguístico que passa a significar mais além de suas próprias particularidades nos diferentes campos ideológicos de que participa. Num sentido físico-material e sócio-histórico, concordamos, rejeitamos, completamos, enfim, damos sentido a um documento que legisla mais que uma mensagem de recomendações ou orientações das disciplinas a serem ensinadas, dos conteúdos que devem ser tratados e do fazer docente.

É nesse sentido que o trabalho pretende analisar o modo como espanhol e português têm seus caminhos afetados por diferentes fatores envolvidos nas relações da construção de uma identidade latino-americana na Argentina, no Brasil, no Paraguai e no Uruguai, a partir da década de 1990, a fim de compreender como as características dessas legislações respondem por especificidades discursivas nas trajetórias dessas línguas enquanto disciplinas curriculares nos quatro países. De um ponto de vista mais amplo, partimos da hipótese de que a trajetória curricular das línguas espanhola e portuguesa como disciplinas escolares de língua estrangeira, respectivamente, no Brasil e na Argentina, no Paraguai e no Uruguai está intrinsecamente relacionada com políticas para o ensino de línguas entre esses países.

Em diálogo com essa configuração teórico-metodológica, defendemos que é possível configurar formas de compreensão de nossas identidades, dos contextos socioculturais e socioeducacionais que nos cercam e das dinâmicas sociais que desejamos mobilizar. Barrios (2003) aponta que a legislação linguística compromete principalmente o *status* das línguas, servindo para consolidar ou promover uma língua majoritária ou para defender uma língua minoritária, que tem a sua sobrevivência frequentemente ameaçada.

Dentre as etapas metodológicas, a pesquisa documental será iniciada por meio de um levantamento e seleção de documentos federais de legislação educacional para o *corpus*. A leitura dos documentos dos quatro países em questão é facilitada pelo compromisso de harmonização das legislações dos países membros nas áreas pertinentes com o objetivo de fortalecer o processo de integração que foi firmado no Tratado de Assunção (1991). Mais amplamente, o levantamento vai permitir aprofundar conhecimentos relativos à memória das disciplinas em análise. Isso porque a esta etapa possibilitará também a seleção de fragmentos que possam ser vistos como produtivos para a análise e posterior identificação de posicionamentos discursivos e ideológicos dos legisladores responsáveis.

A etapa de leitura e identificação de posicionamentos discursivos parte das marcas linguístico-enunciativas dos textos na direção da relação que estabelecem com os diferentes discursos e posicionamentos ideológicos. Considerando que os documentos prescrevem

a presença ou ausência das disciplinas e, por vezes, conteúdos e métodos combinados com objetivos mais amplos, é possível entrever nas marcas linguístico-discursivas a(s) visão(ões) de língua e de ensino de língua que circulam nessa arena. A finalidade dessa etapa é evidenciar esses aspectos fundamentais para compreender o lugar institucional que essas línguas, enquanto disciplinas escolares, ocupam no jogo discursivo de poder.

Tendo em conta que este é um trabalho em fase embrionária, podemos inicialmente prever como resultados parciais que há poucas ações concretas na legislação federal para a promoção das línguas portuguesa e espanhola como disciplinas escolares de língua estrangeira nas quatro nações fundadoras do bloco Mercosul. Isso nos leva a refletir sobre como esses quatro países apresentam uma forte tradição ao monolinguismo, principalmente devido aos fatores históricos que construíram suas identidades nacionais.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 2005.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GOODSON, Ivor F. *Políticas de Currículo e de Escolarização*: Abordagens Históricas. Petrópolis, Vozes, 2008.

GOODSON, Ivor F. *A construção social do currículo*. Lisboa, Educação, 1997.

GOODSON, Ivor F. *Currículo:* teoria e história. Petrópolis, Vozes, 1995.

LAGARES, Xoán. *Qual política linguística?*: desafios glotopolíticos contemporâneos. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2018.

LAGARES, Xoán. *Políticas linguísticas:* forma totalitária de imposição de regras e interesses. Entrevista concedida por e-mail à IHU On-Line, 2015. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5989&secao=467

LAGARES, Xoán. *O espaço político da língua espanhola no mundo*. Trabalhos de linguística aplicada, Campinas, v. 52, n. 2, dez/2013.

LAGARES, Xoán. *A ideologia do panhispanismo e o ensino de espanhol*. Revista Políticas

Lingüísticas: Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Año 2, vol. 2, octubre/2010.

MERCOSUR. *Tratado de Asunción*, 1991. Disponível em: http://www.mercosur.int/t_ligaen-marco.jsp?title=off&contentid=387&site=1&channel=secretaria

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de Identidade:* uma introdução às teorias do currículo. 3. ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O currículo como fetiche*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

VOLÓSHINOV, V. N. (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológica na ciência da linguagem. Tradução: Sheila Grillo; Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

O ENSINO DA LÍNGUA FRANCESA PARA AS OPERAÇÕES DE PAZ EM PAÍSES FRANCÓFONOS

Milena Fonseca Santos de Oliveira

Orientadora: Angela Corrêa

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O presente estudo abordará o ensino de língua francesa por meio de situações reais de comunicação, fruto do convívio humano e da necessidade de comunicação; razões pelas quais devemos conhecer as metodologias e o modo pelo qual constituiremos nossa prática docente, muitas vezes, concebida pela utilização do livro didático ou pela utilização de documentos autênticos, que implicarão outras habilidades ao professor de línguas. Pois estas habilidades favorecem o deslocamento do papel do professor de consumidor de material didático para o papel de agente nesta construção, constituindo-se, assim, como mediador entre as culturas com o intuito de projetar novos caminhos para o desenvolvimento de aprendizes mais críticos e reflexivos.

Desta forma, abordaremos uma discussão acerca de sequências didáticas de ensino de língua francesa e a utilização de documentos autênticos para militares que atuarão em operações de paz em países francófonos. Neste sentido, elaboramos sequências didáticas cujo material pauta-se em documentos autênticos, constituintes de um ensino de francês com objetivos específicos (doravante FOS). Sendo assim, fundamentamos o conceito de sequência didática conforme os aportes teóricos de Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004) e as concepções de documentos autênticos do autor alemão Edelhoff (1985), tendo em vista que autores brasileiros como Almeida Filho (2012) e Vieira (2015) abordaram tais entendimentos destes autores. Além destes aportes teóricos, no que diz respeito ao ensino de francês, abordamos as contribuições teóricas de PUREN (1994), CUQ (2003) e de Mangiante e Parpette (2004) referindo-se ao ensino com objetivo específico, tendo em vista a finalidade e o público acima mencionado.

Com isso, vale ressaltar que a aprendizagem de língua francesa ocorre de forma híbrida, ou seja, através de um ecletismo de metodologias, abordagens e documentos, visando práticas de ensino oportunas, lúdicas e coerentes para tal objetivo. Em vista disso, entendemos a

importância de uma sequência didática para este ensino, visto que esta promove o encadeamento de atividades organizadas a partir de um gênero textual oral ou escrito, não somente por meio de documentos autênticos e/ou adaptados, mas também por meio da autenticidade de situações comunicativas para este ensino de FOS.

Sequência didática

O processo de ensino/aprendizagem de uma língua estrangeira requer a realização de atividades que se desenvolvam as habilidades linguísticas e sociolinguísticas do aluno. Porém, faz-se necessário que estas atividades estejam organizadas e planejadas por meio de etapas visando um objetivo, denominada sequência didática. Assim, define-se "Sequência didática é um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito. Procura favorecer a mudança e a promoção dos alunos ao domínio dos gêneros e das situações de comunicação" (DOLZ, NOVERRAZ E SCHNEUWLY, 2004, p. 97).

Com isso, os autores elaboraram um esquema de base da representação de uma sequência didática (doravante SD) voltada para a produção textual. Vejamos abaixo:

Apresentação da situação »» produção inicial [módulo 1, módulo n...] »» produção final

Este esquema inicia-se com a "apresentação da situação" em que o aluno é exposto a um gênero textual para que descubra ou formule hipóteses a respeito do conteúdo com o qual irá trabalhar e sua relevância. Nesta apresentação, o professor deverá realizar o levantamento dos conhecimentos prévios dos alunos, o histórico do gênero, sua função social e suas características. Em seguida, encontra-se a "produção inicial" na qual os alunos realizam os "módulos", isto é, as atividades e os exercícios, isto é, produções variadas de acordo com os objetivos do professor para o desenvolvimento das competências dos alunos; e por fim, a "produção final" que possibilita ao aluno pôr em prática as noções e os instrumentos elaborados separadamente nos módulos, permitindo ao professor uma verificação e análise dos objetivos pretendidos neste conjunto.

A partir deste esquema, outros autores apresentaram outras SD's voltadas para o ensino de língua portuguesa e estrangeira por meio dos gêneros textuais. No que diz respeito ao ensino de línguas, o Quadro Europeu Comum de Referência para as línguas (QECR) não define um esquema propriamente dito de uma SD, mas menciona que o professor, ao tomar decisões em relação à sua prática didática, deverá compreender o processo de aprendizagem para que desenvolva as atividades, previamente esquematizadas, de forma adaptada ou respeitando as linhas de orientação que lhe convir, na utilização de um livro didático, por exemplo.

Desta forma, ainda que o professor utilize um livro didático, faz-se necessário que ele estabeleça a sua sequência didática, ainda que siga estritamente as atividades propostas pelo livro ou que pretenda incluir e/ou excluir atividades pertinentes ou complementares para que alcance seu objetivo. Neste sentido, para este estudo, ou seja, o ensino de língua francesa para as operações de paz em países francófonos, que consiste em um ensino de francês com objetivos específicos (doravante FOS), elaborou-se uma sequência didática, levando em consideração os seguintes aspectos: a identificação das necessidades, a definição de objetivos, a delimitação de conteúdos, a seleção ou produção de materiais e a escolha dos métodos de ensino e de aprendizagem usados.

Com isso, propomos três etapas, sendo elas: preparação, desenvolvimento e produção. Na etapa de preparação, o professor promove uma contextualização do conteúdo a ser desenvolvido, sensibilizando-o ao domínio do tema em questão; já na etapa do desenvolvimento, o docente estimula a compreensão dos assuntos que deverão ser abordados presentes nestes documentos e, assim, ampliar e conceituar os aspectos pertinentes ao objetivo pretendido e, já na etapa da produção, o docente poderá verificar ou analisar se este objetivo foi alcançado, propondo produções escrita ou oral, segundo suas escolhas e em função do aproveitamento do tema em questão. Deste modo, ilustraremos dois modelos de sequências didáticas para o ensino e aprendizagem de FOS para as operações de paz em países francófonos. Vejamos:

1 - Sequência Didática	
Público:	Militares que serão desdobrados em missões francófonas.
Nível:	A1
Duração:	1h30
Tema:	Transmissão de Radio.
Objetivos:	Compreender e transmitir uma mensagem de radio.
Suportes:	Aparelho de áudio, projeção, material com o respectivo vocabulário, material de exercícios e os rádios transmissores.
Preparação:	Atividade: Apresentação de uma imagem em que os alunos deverão descrevê-la. (A imagem apresenta um militar transmitindo ou recebendo uma mensagem numa área de conflito).
Desenvolvimento:	Atividade: documento oral (mensagem de radio) em que os alunos deverão compreender a situação por meio de questões e lacunas a ser completada; e em seguida a apresentação do léxico correspondente ao tema por meio de atividades de associação e coerência de frases.
Produção (PO):	Atividade: Os senhores deverão escoltar um comboio humanitário. Durante o deslocamento, vocês deverão parar a fim de realizar a troca de um pneu. Envie uma mensagem de radio ao seu superior para informá-lo. Imagine a mensagem radio e a represente.

2 - Sequência Didática	
Público:	Militares que serão desdobrados em missões francófonas.
Nível:	A1
Duração:	1h30
Tema:	Produção de um *briefing*
Objetivos:	Saber realizar um *briefing*
Suportes:	Aparelho audiovisual, projeção, material sobre o futuro próximo, material sobre os aspectos importantes: o quê, onde, quando, como, quem, etc. e folha de exercícios.
Preparação:	Atividade: Apresentação de um vídeo em que os alunos deverão descrever ou contar a situação apresentada. (O vídeo apresenta um militar realizando o *briefing* de uma atividade que ocorrerá na missão.)
Desenvolvimento:	Atividade: Texto escrito de um modelo de *briefing* para o desenvolvimento da compreensão escrita; e em seguida a apresentação do futuro próximo e atividades de fixação.
Produção (PE e PO):	Atividade: Os senhores deverão realizar o *briefing* de uma atividade na missão. O general Da Silva (nome fictício) virá à sede para acompanhar as atividades da missão. Em grupos, os senhores deverão realizar o *briefing* desta visita. Elabore as atividades e as apresente aos demais militares.

De acordo com as propostas acima, observamos que uma sequência didática é um procedimento metodológico permeado de atividades pedagógicas organizadas, com base em um gênero textual ou outro suporte relacionado ao tema. Com isso, o professor promove a percepção do tema por meio da etapa de preparação; em seguida, na etapa de desenvolvimento, o docente insere e apresenta os conceitos gramatical, lexical, etc.; e por fim, o aluno colocará em prática o que conseguiu construir em relação ao que foi exposto em sala de aula. Sendo assim, o procedimento metodológico se fundamentou na tríade: PERCEPÇÃO » CONCEITO » PRODUÇÃO.

Assim, para que as sequências didáticas de FOS possam ser adequadamente elaboradas, o professor, com base no seu objetivo, escolherá as atividades para tal finalidade, devendo selecionar os suportes pedagógicos que o auxiliarão a organizar as etapas de ensino. Porém, devemos ressaltar que, na maioria das vezes, não há material pronto para o ensino de FOS,

cabendo ao docente pesquisar, reunir e selecionar os materiais pertinentes à finalidade do ensino (MANGIANTE e PARPETTE, 2004). Desta forma, trataremos, a seguir, de alguns conceitos a respeito dos documentos autênticos.

Documentos autênticos

A questão da autenticidade no ensino de línguas estrangeiras está associada aos materiais didáticos e esta surge nos anos setenta como uma crítica aos métodos anteriores e à artificialidade de textos. Trataremos desta questão tendo em vista sua pertinência ao ensino de FOS e a sua diversidade de conceitos, pois encontramos autores e estudiosos que se dedicaram a este estudo nas literaturas alemã (EDELHOFF, 1985), inglesa (VAN LIER, 1996), brasileira (ALMEIDA FILHO, 2002), etc. Deste modo, a acepção mais frequente considera um texto autêntico como um texto original, isto é, um texto não alterado para fins didáticos (EDELHOFF, 1985).

Porém, a autenticidade não parece tão simples assim, já que alguns estudiosos não descartam a adaptação dos textos com marcas de autenticidade, podendo ser criado, fabricado, contextualizado, etc. A partir daí, cabe-nos interrogar até que ponto um texto para fins didáticos deve ser manipulado a fim de dar realidade à situação comunicacional pretendida? Para esta resposta, faz-se necessário um estudo que caracterize os gêneros textuais e sua análise textual. Porém, Edelhoff (1985) não restringe a concepção de autenticidade somente aos materiais de ensino, mas também às situações comunicativas.

Uma situação comunicativa autêntica permite ao aluno que ele se exprima por si só e não por meio de situações controladas pelo professor ou por diálogos pré-fabricados ou repetidas vezes produzidos, que visam à automatização de estruturas (método audiolingual). Assim, abordaremos as concepções deste autor para este estudo, tendo em vista que um texto seja autêntico ou adaptado não garante uma situação de comunicação autêntica, mas este dependerá do uso que o professor e o aluno farão dele. Neste sentido, seja a autenticidade do texto ou da situação de comunicação, podemos dizer que a autenticidade é um fator essencial para que se estabeleçam relações comunicativas cada vez mais espontâneas em sala de aula.

Por tudo isso, no que diz respeito ao ensino de FOS, o professor deverá tomar decisões e fazer escolhas coerentes e adequadas referentes ao seu público, ao tempo e aos objetivos, organizando, assim, seu procedimento metodológico para a exploração do documento autêntico oral ou escrito, pois compreendemos que a questão da autenticidade está intrínseca ao ensino de línguas.

Considerações Finais

Os avanços tecnológicos, a globalização dos fluxos turísticos, os intercâmbios comerciais, as migrações populacionais, os conflitos, postulam competências para se exprimir em outra língua. As línguas reagem a toda essa movimentação humana exigindo que o professor aperfeiçoe os processos de ensino e aprendizagem de uma língua estrangeira coerente e, às vezes, de curta duração mediante objetivos cada vez mais específicos. Neste sentido, buscamos propor um ensino de FOS estruturado por meio de uma sequência didática fundamentada na identificação de um determinado domínio (percepção), conceituada a partir de um aspecto (desenvolvimento) visando à verificação de um objetivo (produção).

Assim, podemos dizer que o ensino de francês para as operações de paz em países francófonos, consiste no ensino de FOS através de unidades de ensino e estruturadas em sequências didáticas. Estas sequências favorecem o aprendizado dos alunos por meio de uma organização de atividades que promovem o desenvolvimento das capacidades necessárias ao aluno, conforme a necessidade, a pesquisa, a seleção do material e as escolhas do professor realizadas anteriormente para a concepção de um ensino de FOS. Com isso, cabe ressaltar que não se trata de aprender para depois comunicar, mas de associar intimamente o aprender ao comunicar em língua estrangeira, neste caso, de língua francesa.

Referências

ALMEIDA FILHO, José Carlos Paes de. *Quatro estações no ensino de línguas*. Campinas: Editora Pontes, 2012.

BERTOCCHINI, Paola ; CONSTANZO Edvige. *Manuel de formation pratique pour le professeur de FLE*. Paris, Île de France: CLE International, 2008.

CONSELHO DA EUROPA. Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas. In: *Référentiel de programmes pour l'Alliance Française elabore à partir du Cadre Européen Commun.* Paris, Île de France: CLE International, 2008.

CUQ, Jean-Pierre (dir.). *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris: CLE International/ASDIFLE, 2003.

DOLZ, Joaquim; NOVERRAZ, Michel; SCHNEUWLY, Bernard. Sequências didáticas para o oral e escrita: apresentação de um procedimento. *In*: *Gêneros orais e escritos na escola*. Tradução e (org.): de Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2004. p. 95-128.

EDELHOFF, Christoph. Authentizität im Fremdsprachenunterricht. *In*: EDELHOFF, Christoph (org.). *Authentische Texte Im Deutschunterricht: Einführung und Unterrichtsmodelle. Munique*: Hueber, 1985. p. 5-30.

MANGIANTE, Jean-Marc; PARPETTE, Chantal. *Le Français sur Objectif Spécifique: de l'analyse des besoins à l'élaboration d'un cours*. Paris: Hachette, 2004.

VIEIRA-ABRAHÃO, Maria Helena. *Algumas reflexões sobre a abordagem comunicativa, o pós-método e a prática docente.* Araraquara: Revista Entre Línguas, 2015.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

CARTA DE VENDA FEITA POR ADOSINDA JUSTIZ A JOÃO GONDESINDES E MULHER XIMENA, DE 1100: EDIÇÃO E COMENTÁRIOS PALEOGRÁFICOS

Millena Cassim Rodrigues Guedes (PIBIC-CNPQ)

Orientador: Leonardo Lennertz Marcotulio

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Diferentemente de outras fases da história da língua portuguesa, o período conhecido como proto-histórico, que vai aproximadamente do século IX ao XII (VASCONCELOS, 1966), ainda não recebeu o mesmo tipo de atenção por parte dos pesquisadores. Entende-se este período como o momento anterior ao português histórico, isto é, quando o português ainda não aparece documentado na escrita:

> As palavras e expressões portuguesas que transparecem nos documentos latino-bárbaros constituem o que costumo chamar português proto-histórico, que é a primeira fase do português arcaico. Esta primeira fase pode dizer-se que durou até o séc. XII, pois em tal época principiou a escrever-se a nossa língua, ou pelo menos d'então que datam os mais antigos documentos portugueses que possuímos. Do séc. XII aos meados do XIV, a língua diferencia-se bastante da atual: é a língua arcaica propriamente dita. (VASCONCELOS, 1966, p. 16)

Embora se considere que as línguas românicas já estariam ganhando formatos diferenciados em distintos territórios, o que se evidenciaria mais facilmente na língua falada, o latim ainda era a língua utilizada nos documentos, que Vasconcelos (1966) descreve como *latim bárbaro:*

> Não devemos confundir latim vulgar com latim bárbaro. Aquele é língua viva que pouco a pouco se modificou estando hoje representado pelas línguas românicas ou romanço; este é o latim dos escrivães da idade média, latim não só estropiado, mas mesclado de palavras e expressões da língua falada. Pelo que toca a Portugal, possuímos textos em latim bárbaro, do século IX em diante. Antes de começar a usar-se o português nos documentos [...], eles escreviam-se neste latim. Falava-se uma língua (romanço), e escrevia-se outra (latim bárbaro). (VASCONCELOS, 1966 p. 14-15)

É provável, assim, que a falta de interesse seja resultado da dificuldade de se trabalhar com documentos escritos nesse período, considerados híbridos em relação à sua escrituralidade, característica do período de transição entre uma tradição de escrita em latim e o despertar de uma tradição de escrita em romance (EMILIANO, 2003):

> Apesar da enorme importância de que o estudo da documentação notarial latino-portuguesa se reveste para o conhecimento de fases pretéritas da língua e da escrita portuguesas, tem sido pouca a investigação de carácter linguístico realizada em Portugal, dado o pouco interesse que tais textos têm despertado quer em romanistas quer em latinistas. (EMILIANO, 2003, p. 78)

Soma-se a isso questões de ordem paleográfica, como as particularidades da letra visigótica, tipo de escrita vigente na Península Ibérica em momento anterior à hegemonia da letra gótica durante os séculos V-VIII até o século XII (MUÑOZ, 2000).

Desta forma, neste texto apresentamos o trabalho desenvolvido na iniciação científica, que ainda está em sua fase inicial, cujo intuito é contribuir à descrição e entendimento desse período tão pouco estudado pela literatura. Nosso objetivo, com base em um documento do século XII, uma carta de compra e venda, datada de 1100, intitulada "CARTA DE VENDA FEITA POR ADOSINDA JUSTIZ A JOÃO GONDESINDES E MULHER XIMENA" é elaborar um comentário sobre os métodos em paleografía (NÚÑEZ CONTRERAS, 1994), com o propósito de levantar informações sobre o sistema de escritura do texto, conhecido como *escrita visigótica* e, também, mostrar um alfabeto realizado de forma digital, a partir da transcrição do texto, buscando compreender a relação que se dá entre o desenvolvimento do alfabeto, para uma melhor compreensão das letras, e decifração dos sinais gráficos presentes em textos manuscritos.

Sobre a escrita visigótica

A *escrita visigótica-moçárabe* é entendida como uma das escritas chamadas de *nacionais* (MARÍN MARTÍNEZ, 1988), que foram desenvolvidas a partir da *escrita nova romana* em diferentes territórios ocupados pelo Império Romano durante o período de expansão territorial romana.

Sabe-se que, de acordo com Berwanger e Leal (2008), existiram as seguintes escritas nacionais: *merovíngia*, na Gália; *Visigótica*, na Península Ibérica; *lombárdica,* na Itália; *beneventana*, no sul da Itália; *anglo-saxã*, na Inglaterra; *irlandesa*, na Irlanda; *carolíngia*, na França. Estas escritas nacionais também são entendidas como a nova fase da escrita romana, *escrita nova romana.*

De acordo com Marín Martínez (1988), a *escrita nova romana* tinha como características principais uma escrita cursiva e minúscula, o que a diferenciava da *escrita antiga romana* que era uma escrita maiúscula ou capital.

De acordo com Cuencas Muñoz (2000), a escrita visigótica era assim chamada pela influência dos povos conhecidos como Visigodos que ocuparam o território da Península Ibérica entre os séculos V-VIII. Posteriormente, a escrita visigótica também ficou conhecida como *escrita moçárabe* ou *visigótica-moçárabe* (MARÍN MARTÍNEZ, 1988) pela forte influência que os povos Ibéricos tiveram com os árabes após a conquista destes no território Ibérico em 711, no século VIII.

Marín Martínez (1988) divide a *escrita visigótica* em dois tipos: a *visigótica redonda* e a *visigótica cursiva.* A *visigótica redonda* é uma escrita descrita como bastante limpa e que possui traçados bem cuidadosos realizando as letras de forma bastante isolada. A *visigótica cursiva* é feita pelo o que o autor chama de *"*al correr de la mano" (MARÍN MARTÍNEZ, 1988, p.87) ou seja, "pelo correr da mão", sendo então realizada de forma mais descuidada e que acaba dificultando na leitura e decifração de um documento.

Comentários gerais sobre o texto

O documento aqui estudado encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal, pertence aos Documentos particulares do Cabido da Sé de Coimbra, maço 1, n° 56, podendo ser localizado pelo código PT/TT/CSC/1DP01/056 e pelo seu título completo "**CARTA DE VENDA FEITA POR ADOSINDA JUSTIZ A JOÃO GONDESINDES E MULHER XIMENA DE UMA HERDADE NA VILA DE SÃO VICENTE, TERRITÓRIO DE LAFÕES, PELO PREÇO DE 9 SOLDOS DE PRATA".**

De acordo com as informações fornecidas pelo arquivo e observadas na própria carta, sabe-se que se trata de uma carta de venda que foi escrita em Latim e tem como suporte material o pergaminho, sendo datada do ano de 1100 d.C. Além disso, no que se refere à escrita visigótica presente no texto, ela pode ser classificada como *escrita visigótica redonda* de acordo com os critérios de Marín Martínez (1988), como é possível observar na imagem abaixo (figura 1):

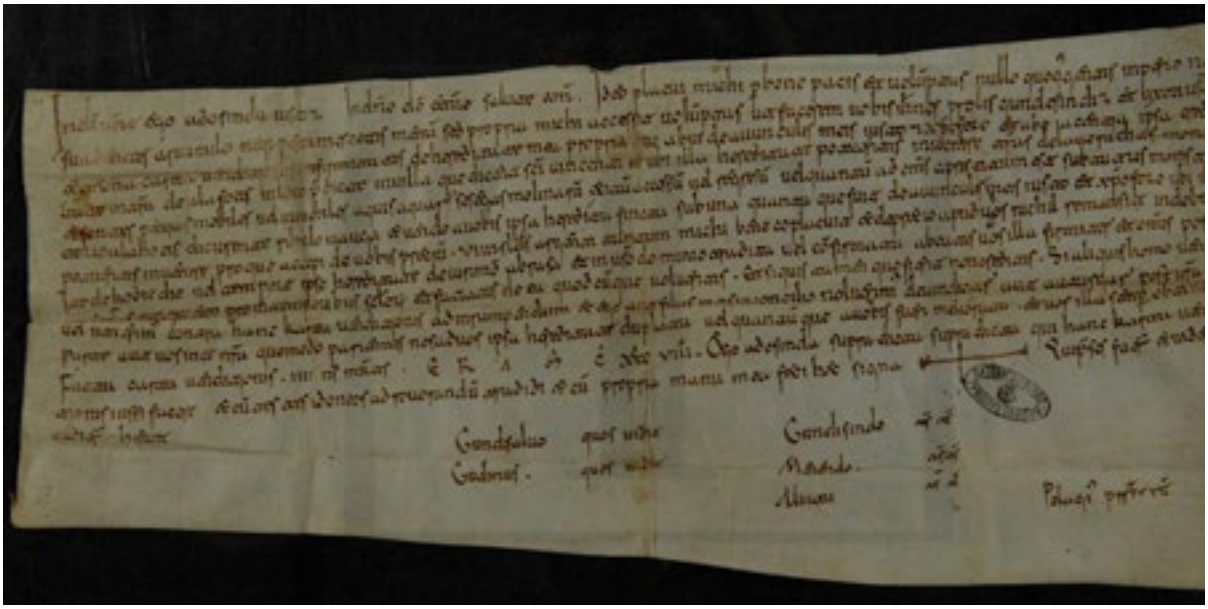


Figura 1: Digitalização feita pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Critérios de transcrição e edição da carta

A edição pensada para o texto foi a edição diplomática (CAMBRAIA, 2005), com o objetivo de manter rigorosamente os elementos gráficos, a translineação etc., assim como se apresentam no modelo, mudando apenas seu suporte.

Os critérios para a elaboração da edição diplomática tiveram como base as normas do projeto Para a História do Português Brasileiro (PHPB) que são praticadas no âmbito do Laboratório de Estudos Filológicos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LabEFil) e estão apresentadas, resumidamente a seguir: A transcrição será de natureza conservadora, mantendo-se, com maior fidelidade possível, a forma que se apresenta no documento, a fim de fixar a escrita presente na carta de acordo com o contexto de produção. A transcrição irá respeitar a translineação da forma que se apresenta no modelo, sendo indicada pela numeração das linhas em "L+ n° da linha", por exemplo: *"L1; L2"*. Possíveis abreviaturas não serão desfeitas, sendo apresentadas de acordo com o original. Caso haja letras, palavras ou frases não decifradas por parte do editor por dificuldade de leitura, a intervenção do editor aparecerá entre colchetes conforme a seguir: [?] para letras, [inint.] para vocábulos e [inint. + *n* linhas] para frases. Quando houver dúvida sobre a decifração de alguma letra, parte de ou vocábulo inteiro, o elemento em questão será posto entre colchetes e em itálico conforme a seguir: exemplo: *"erim[9] cont[ra]"*. Repetição que o escriba ou copista não suprimiu passa a ser suprimida pelo editor que a coloca entre colchetes duplos, exemplo: *"supra dicata [[supra dicata]]"*

Levando-se em consideração a dimensão do documento e a dimensão deste artigo, será apresentada apenas a transcrição de três linhas da carta, sendo as linhas *L10, L11* e *L12* expostas na imagem abaixo (figura 2):

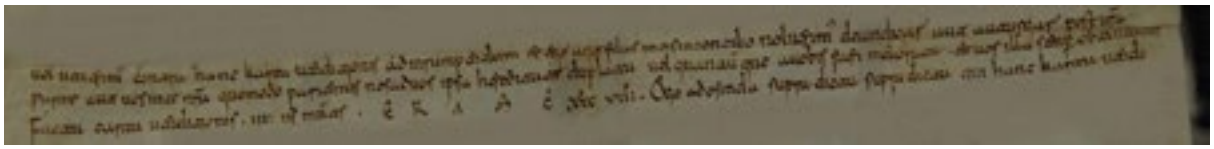


Figura 2: elaboração própria

L10: uel uen erim[9] cont[*ra*] hanc karta ueidi[*tj*]onis ad [*inrumpendam*] et ego [*aut*] filius meis inconcilio noluerim[9] deiundigar aut auturgar post uŕa

L11: p[*a/u*]rte aut uosince n[?]a quomodo pariem[*ii/u*]s nosaduos ipsa hereditate duplatu uel quantū que auobis fueri melio[*rata*]. Et uos illa semp̄ obti[inint.]

L12: Facti carta ueriditjonis. IIII nn̄s mR̃ts. ERa M[a] C[a] X[a]XX VII[a]I. Ego adosinda supra dicata [[supra dicata]] qui hunc karta ueidi

Comentários de ordem paleográfica

De acordo com Núñez Contreras (1994), a paleografia pode ser entendida a partir de um conceito triplo em três diferentes níveis: Paleografia de leitura; Paleografia crítico-analítica; Paleografia como história da cultura escrita. De modo geral, no primeiro nível, a paleografia de leitura, tem como objetivo a leitura e decifração de textos que possuam escritas em desuso. O segundo nível, a paleografia crítico-analítica, é aquela voltada para o estudo crítico dos textos, com um ponto de vista para questões externas ao texto, como base para a crítica histórica e textual. O terceiro e último nível, paleografia como história da cultura escrita, está voltado para o estudo da escrita e dos textos como uma atividade humana, tentando entender a relação que se dá entre o desenvolvimento da escrita com a sociedade.

Neste artigo, focamos no método de paleografia de leitura com o objetivo de tecer breves comentários acerca da elaboração de um alfabeto para uma melhor decifração de um texto manuscrito. Levamos em conta, assim, o ductus de algumas letras do alfabeto, a fim de facilitar na decifração do texto aqui estudado, e uma breve análise de três letras do alfabeto.

Ainda de acordo com Núñez Contreras (1994), a paleografia de leitura é o que se compreende sobre o conceito mais geral e antigo de paleografia: *a leitura e decifração de textos escritos*. Desse modo, esse método tem um caráter técnico e prático, visando a identificação de sinais, como as letras do alfabeto, os sinais abreviativos e qualquer outro sinal convencional que esteja presente no texto e que possa causar alguma dificuldade ao leitor, com o intuito de decifrá-los e facilitar a leitura de textos manuscrito.

Marín Martínez (1988, p. 31-33) reflete que o paleógrafo deve se atentar a todos os elementos gráficos que aparecem no texto, sendo insignificantes ou não. Além disso, é importante que, no primeiro contato com o texto, o leitor se atente e observe de modo bem cuidadoso todas as letras, individualmente, presentes no texto. A decifração e observação de cada letra do texto facilitam na compreensão e identificação dessas figuras quando aparecerem de forma isolada, ou quando aparecerem ao lado de outras letras, formando nexos ou ligaduras. Além disso, essa realização das formas gráficas do texto facilita na compreensão das outras formas gráficas que surgem ao longo de textos escritos.

Com base na transcrição das três linhas do texto, apresentadas anteriormente, percebemos que a dificuldade está na decifração de determinadas palavras presentes, principalmente, em duas linhas, sendo elas:

L10: ueidi[*tj*]onis; [*aut*]; [*inrumpendam*]

L11: p[*a/u*]rte; pariem[*ii/u*]s; obti[inint.]

Desse modo, identificamos nas palavras destacadas acima que determinadas letras do alfabeto são as causas das dificuldades de decifração e leitura do texto, sendo elas as letras <a>; <i>; <m>; <n>; <t>; <u>.

Como exemplo, podemos observar que na linha 10 na palavra *[aut]* a dificuldade está relacionada à decifração das letras <a> e <u>, observadas na imagem abaixo (figura 3):



Figura 3

A partir do exemplo retirado acima, constatamos que a dificuldade de decifração das letras está condicionada pelo seu ductus, ou seja, pelo traço particular de cada letra e a sequência e ordem que foram realizadas pelo escriba na confecção do texto (NÚÑEZ CONTRERAS, 1994, p. 40). Assim, a elaboração do alfabeto facilita a compreensão da forma gráfica de cada letra, tornando-a mais nítida e visível para o leitor e facilitando a identificação de cada uma e compreendendo, então, toda a forma gráfica das letras <a>; <i>; <m>; <n>; <t>; <u> , de acordo com o quadro abaixo (quadro 1):

ALFABETO DO TEXTO					
A	I	M	N	T	U
					

Quadro 1

Tomando como base o alfabeto, pode-se certificar que as letras da palavra retirada da linha 10, *[aut],* são de fato as letras <a>, <u> e <t> e com base nos critérios de Marín Martínez (1988) realizamos as seguintes descrições:

- **<a>:** apresenta um traço mais circular e fechado como um arco onde as pontas quase se unem apresentando um formato mais redondo.
- **<u>:** apresenta um traço mais aberto e quadrado com uma haste vertical ao lado esquerdo que se une à haste vertical do lado direito. Não possui um formato circular como a letra <a> (apesar de serem confundidos)
- **<t>:** apresenta um traço muito específico e característico da escrita visigótica, possuindo um círculo ao lado esquerdo seguido de uma haste vertical e uma haste horizontal logo acima.

Considerações finais

A partir deste primeiro estudo realizado, procuramos apresentar um dos fatores que cercam a dificuldade dos historiadores da língua no que tange o estudo da documentação em escrita visigótica do território de Portugal, focando na análise da paleografia de leitura proposta por Núñez Contreras (1994). Dessa forma, o próximo passo desta pesquisa é estudar e analisar, a partir do alfabeto elaborado, aspectos da paleografia crítico-analítica, com foco no ductus de cada letra presente no texto, individualmente, pensando em investigar o traçado característico da escrita visigótica, com o intuito de facilitar a leitura e transcrição da documentação latino-portuguesa.

Referências

BERWANGER, Ana Regina; LEAL, João Eurípedes Franklin. *Noções de Paleografia e de Diplomática*. 5a ed.Santa Maria: Editora UFSM, 2015

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à Crítica Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MÚÑOZ, Paloma Cuencas. La fragmentación de la escritura latina: las escrituras precarolinas. In: TERRERO, Ángel Riesco. *Introducción a la Paleografía y la Diplomática General.* Madrid: Editorial Síntesis, 2000, p. 73-87.

EMILIANO, António. *O estudo dos documentos notariais latino-portugueses e a história da língua portuguesa*. Signo: Revista de História de la Cultura Escrita, Universidade de Alcalã, p. 77-126, 2003.

MARÍN MARTÍNEZ, Tomás (org.). *Paleografía y Diplomática.* 3a ed. Vol. I. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988.

NÚÑEZ CONTRERAS, Luis. *Manual de Paleografía. Fundamentos de la escritura latina hasta el siglo VIII*. Madrid: Cátedra, 1994.

VASCONCELOS, José Leite de. *Lições de Filologia Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1966.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

UMA ANÁLISE DISCURSIVA SOBRE OS COMUNICADOS DE EDUCAÇÃO ZAPATISTA

Patricia Araujo Fernandes

Orientador: Antonio Andrade

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Diferentes estudos fazem um histórico do movimento zapatista mexicano. Tomamos de empréstimo a seguinte citação do que seria o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN).

> PRIMEIRO de janeiro de 1994. Em muitos lares mexicanos os champanhes estouraram comemorando a chegada do ano novo e a entrada em vigor do Nafta (North American Free Trade Agreement) ou TLC (Tratado de Livre Comércio), o acordo comercial entre Estados Unidos, Canadá e México, a tão anunciada porta para o chamado primeiro mundo, como não cansou de propagandear o governo do então presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari, eleito em 1988, em pleito que teve o resultado contestado pela oposição ao PRI (Partido Revolucionário Institucional). Mas naquela mesma madrugada de festa, das entranhas do esquecido México , no coração da longínqua selva lacandona, milhares de mestiços e índios das etnias tzotzil, tzeltal, tojolabal, chol, mame e zoque, herdeiros da cultura maia, desceram das montanhas para ocupar várias cidades e localidades do empobrecido Estado de Chiapas, no sul do país, região fronteiriça com a Guatemala. Surgiram das brumas da noite como guerrilheiros do autodenominado e até então desconhecido Exército Zapatista de Libertação Nacional – EZLN, surpreendendo em suas ações-relâmpago não só à sociedade e ao governo mexicano, mas a todo o mundo.(ORTIZ[1], 2005, p.16)

Para alcançar seus objetivos utilizam a guerrilha terrestre e textos que são divulgados pelas redes midiáticas que revelam sua ideologia.

1 Pedro Henrique Falco Ortiz é Mestre e Doutor em Integração da América Latina- Área de Comunicação e Cultura, pela Universidade de São Paulo (PROLAM-USP)

O Subcomandante Marcos é o principal porta-voz da organização e a ele é atribuída a autoria de diversos textos que documentam as posições filosóficas e políticas do EZLN.

Utilizam os meios de comunicação não só para expor suas ideias, mas também para servir de mecanismo de autodefesa. Isso será fundamental e de extrema importância uma vez que os comunicados tomam uma repercussão imensa através da internet, ficando assim mundialmente conhecidos. Essa utilização de meios pouco ortodoxos, como a utilização da internet, proporcionou um alcance das ideias do discurso zapatistas em outras partes do mundo.

Este trabalho pretende desenvolver uma reflexão sobre a proposta pedagógica zapatista que se apresenta em seus comunicados, sob a ótica da Análise do Discurso de linha francesa. A partir dessa análise, objetivamos refletir sobre os dispositivos discursivos de composição e proposição de projetos educacionais alternativos, ligados a movimentos sociais, avaliando seus procedimentos retóricos, suas potencialidades performativas, bem como suas limitações, no que concerne à relação entre discurso e ação política.

Tentaremos destacar as diretrizes de uma educação zapatista que busca contemplar a população indígena de Chiapas em sua diversidade. Tal proposta de educação se configura a partir de uma perspectiva não hegemônica, levando em consideração as identidades indígenas e suas mitologias.

A análise dos comunicados zapatistas tem como finalidade compreender a relação entre esse movimento social e sua proposta pedagógica, observando a relação entre as diferentes esferas discursivas: literária, educacional e política.

Dentro do gênero comunicado, encontraremos produções literárias como *La historia de los Colores*, que também será apreciada na nossa pesquisa. Nosso objeto de estudo será constituído, portanto, pelos comunicados zapatistas que tratem da proposta educacional do movimento e que se encontram no site oficial do EZLN[2].

Este trabalho também pretende investigar a relação do gênero comunicado com o modo de materialização de propostas educacionais por meio do discurso para compreender as diferentes formações discursivas que se tensionam nos enunciados zapatistas. Nesse sentido, o problema da nossa pesquisa pode ser identificado por meio da seguinte pergunta: De que maneira uma proposta de educação alternativa, no contexto sociopolítico do zapatismo, se configura, discursivamente, por meio dos comunicados do EZLN? Tentaremos identificar como o discurso educacional zapatista se apresenta na construção estabelecida por eles percebendo

2 Site oficial do EZLN: http://enlacezapatista.ezln.org.mx.

quais os encaminhamentos dados para uma educação que contemple as demandas sociais locais e como se constrói essa educação, a priori, tida como "apropriada" para e pelos indígenas.

Dispositivo Teórico

Entendemos que: "O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar." (Foucault, 2010, p.10). Nesse sentido, acreditamos que os escritos dos comunicados zapatista não se apresentarão somente como uma denúncia ao sistema de dominação e sim como uma proposta do que querem se apoderar.

Os comunicados do EZLN estão permeados de suas ideologias, há uma tentativa de convencimento de suas propostas, seja em um discurso mais direto como quando apresentam suas demandas logo no começo do movimento, seja em um comunicado em forma de conto, como por exemplo no comunicado "La Historia de los Colores".

As posições ideológicas dão sentido ao dizer, os enunciados mudam de sentido de acordo com o contexto sócio-histórico em que são empregados. Assim, entendemos que a formação discursiva constitui-se por regularidades de escolhas e apropriações de enunciados, (re)formulações que ganham produtividade na língua marcando posições estabelecidas no discurso. Essas organizações constroem um discurso individualizado, mas que está inserido em um sistema de relações. "A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada, ou seja, a partir de uma posição dada, em uma conjuntura sócio-histórica dada, determina o que pode e deve ser dito" (ORLANDI, 2015, p.41).

Entendemos o texto como materialização do discurso, nesse sentido ele apresenta um posicionamento ideológico. Toda situação de comunicação que se materializa pelo discurso se constitui de ideologias. Dessa forma, dialeticamente, podemos dizer que ideologia é resultado de um discurso e o discurso é resultado da ideologia. Logo, todo discurso é ideológico, pois revela posicionamentos por parte de quem escreve ou profere o discurso.

Compreendemos que o discurso se constitui a partir das ideologias e através dos sentidos buscam ressignificar o mundo. De acordo com Orlandi: "A ideologia faz parte, ou melhor, é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer." (ORLANDI, 2007, p.46)

Acreditamos que haja nos comunicados do EZLN uma política que possibilita a abertura para a escuta, ainda que de forma polifônica, desse dizer historicamente silenciado no contexto mexicano

Em relação à questão do silenciamento, Eni Orlandi desenvolve a seguinte reflexão: "Como parte da política do silêncio nós temos, ao lado do silêncio constitutivo, o silêncio local, que é a manifestação mais visível dessa política: a da interdição do dizer." (ORLANDI, 2007, p.74)

O povo indígena toma a palavra e esta se torna o centro da luta e ao tomar a palavra, a amplifica no encontro com a internet. Se a palavra é a arma do EZLN, a rede mundial proporciona encontros "intergalácticos", para tomarmos aqui a expressão utilizada pelo Subcomandante Marcos. Este é, inclusive o foco de Armando Bartra[3] no prólogo do livro *Relatos de El Viejo Antonio: "(...) desde el primero de enero de 1994 la palabra india navega por la "red" y otros "medios"*."

O EZLN utiliza a internet na tentativa de desfazer o apagamento da memória que o processo de hegemonia estabelece, apresentando outras vozes que compõem a identidade dos povos indígenas. Isto reforça a importância da palavra como vetor ideológico, tal como afirma Bakhtin, uma vez que a oralidade é a via encontrada pelas diversas nações indígenas para preservar e produzir suas culturas.

Segundo nos relata Baronnet (2011, p.40)

> Los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas (MAREZ), experimentan la aplicación del derecho fundamental a que la diversidad de las culturas, tradiciones, historias y aspiraciones de los pueblos mayas queden reflejadas y dignificadas en las educación y en la sociedad. Cada pueblo originario tiene derecho a establecer y controlar sus propios sistemas educativos multilingües, de acuerdo con sus prácticas culturales de enseñanza de aprendizaje[4].

Alguns aspectos sobre a Educação Zapatista

A partir do final dos anos 1990 os municípios autônomos zapatistas começaram a construir e administrar suas escolas de acordo com os modelos próprios da organização.

A Promotora de educação Keila, no Terceiro Encontro dos Povos Zapatistas com os Povos do Terceiro Mundo, propõe a construção de uma educação indígena que apresente uma outra possibilidade frente ao modelo educacional mexicano tradicional que reafirma valores impostos e produz um apagamento das tradições e as deforma.

3 Armando Bartra Vergés é Profesor- Pesquisador da Universidad Autônoma Metropolitana do México.

4 Os Municipios Autônomos Rebeldes Zapatistas (MAREZ) experimentam a aplicação do direito fundamental a que a diversidade de culturas, tradições, histórias e aspirações dos povos maias fiquem refletidas e dignificadas na educação e na sociedade. Cada povo originário tem direito a estabelecer e controlar seus próprios sistemas educativos multilíngues, de acuerdo com suas práticas culturais de ensino aprendizagem (tradução minha).

De acordo com as palavras da promotora de educação zapatista:

> Nuestro trabajo es enseñar a los niños y niñas con amor y paciencia para que ellos aprendan lo que se debe aprender en una escuela digna y en el futuro sean hombres y mujeres honestos y honestas conocedores de nuestro derecho y nuestras historias que como indígenas nos pertenece y sepan en llevar en adelante los trabajos autónomos, por eso queremos que sigan luchando hasta haber cumplido nuestras demandas.[5] (EZLN, 2007)[6]

A educação autônoma zapatista não ocorre de forma homogênea. A orientação do desenvolvimento das atividades se dá de acordo com o que se estabelece com a organização administrativa de cada zona, que está dividida em cinco Caracóis: Caracol I: La Realidad-Caracol Madre de los Caracoles del mar de nuestros sueños, Caracol II: Oventic- Caracol Resistencia y rebeldia por la humanidade, Caracol III: La Garruncha- Caracol Resistencia hacia un nuevo amanecer, Caracol IV:Morelia- Caracol Torbellino de nuestras palabras e Caracol V: Roberto Barrios- Caracol que habla para todos.

Bruno Baronnet[7], em seu artigo *Zapatismo y educación autónoma: de la rebelión a la dignidade indígena*, apresenta:

> A partir de finales de los años 90, las comunidades mayas que pertenecen a los municipios autónomos zapatistas de Chiapas están poniendo en práctica el derecho de los pueblos indígenas de construir y administrar sus escuelas según sus modos propios de organización interna. En oposición al centralismo de la política indigenista nacional, la organización comunitaria de la educación autónoma contribuye a fortalecer la dignidad colectiva de sus actores directos, los cuales se enorgullecen de poder construir y tener en sus manos el control local de la educación formal en los territorios rebeldes del sureste mexicano[8] (BARONNET, 2010).

5 Transcrição de áudio feita da página oficial zapatista http://zeztainternazional.ezln.org.mx/?p=43 em 30 de dezembro de 2007 no *Tercer Encuentro de los Pueblos Zapatistas con los Pueblos del Mundo*. Último acesso em 03/07/2018. administrar

6 Os comunicados zapatistas são publicações digitais da internet que estão na página oficial do movimento e encontram-se sem paginação, por isso, os comunicados serão citados aqui sem a referência de página(s).

7 Bruno Baronnet é sociólogo e antropólogo. Doutor em Ciências Sociais pelo Colégio do México e pela Universidade de Paris Sorbonne Nouvelle Es autor do libro Autonomía y educación indígena. Las escuelas zapatistas de la Selva Lacandona en Chiapas, México (Quito: Ediciones Abya-Yala, 2012) e coordenador e co-autor do livro Luchas “muy otras”. Zapatismo y autonomía en las comunidades indígenas de Chiapas (2011), publicado na Cidade do México pela UAM-Xochimilco, CIESAS e UNACH.

8 A partir do final dos anos 90 as comunidades mayas que fazem parte dos municípios autônomos zapatistas de Chiapas colocam em prática o direito dos povos indígenas de construir e administrar suas escolas de acordo com os próprios modos de organização interna. Em oposição ao centralismo da organização indígena nacional, a organização comunitária da educação autônoma contribui a fortalecer a dignidade coletiva de seus atores diretos, os quais se orgulham de poder construir e ter nas mãos o controle local da educação formal nos territórios rebeldes do sudeste mexicano. (Tradução minha)

Esta concepção da cultura indígena que desde 1994 vem se unificando em torno de um projeto de resgate e valorização dos povos ameríndios, se confronta diretamente com o remendo histórico dos retalhos culturais que restaram nestes cinco séculos. Conforme afirma Martín Barbero (2009, p. 273) "Hoje se procura pensar, reconceituando o índio a partir do espaço político e teórico do popular, isto é, como culturas subalternas, porém possuidoras de uma existência positiva, capaz de desenvolvimento". Nesse contexto percebe-se que há uma necessidade de resgate e reafirmação desta cultura indígena. Isto ocorre também no contexto da tradição oral, a partir das histórias e lendas que eram narradas. Quando vemos o Subcomandante Marcos recontar uma história popular já pertencente ao universo da oralidade, vemos que consegue, ao mesmo tempo, deixar registro histórico dela e dar uma conotação de busca de identidade dos povos originários, apontando assim para a possibilidade de uma outra perspectiva de ver o mundo, uma cosmogonia diferente. No conto *A História das Cores*, nos conta: "Y así fue como la guacamaya se agarró color y ahí lo anda paseando, por si a los hombres y mujeres se les olvida que muchos son los colores y los pensamientos, y que el mundo será alegre si todos los colores y todos los pensamientos tienen su lugar" [9](2001, p.397).

Catherine Walsh em seu artigo *Lo Pedagógico y lo Decolonial: Entretejiendo caminhos (1997)* explicita a importância de uma pedagogia que tenha sentido político, social, cultural e existencial e que leve em consideração tanto as ações individuais quanto as memórias coletivas dos povos indígenas.

A proposta de uma pedagogia decolonial busca desconstruir esse modelo colonial propondo a construção de propostas e praxis educativas que visem uma tarefa permanente de projetos integrados, reconhecendo a inclusão de diversos sujeitos e saberes, subvertendo assim a hegemonia discursiva da estrutura de poder.

Desse modo, a proposta de educação pautada numa visão decolonial pretende estabelecer uma postura crítica e de resistência em oposição ao sistema educação de base colonial. Para Walsh (2013), o conceito de pedagogia decolonial pode ser entendido como:

> Proceso accional, típicamente llevado de manera colectiva y no individual, [que] suscita reflexiones y enseñanzas sobre la situación/condición colonial misma y el proyecto inacabado de la des- o de- colonización, a la vez que engendran atención a las prácticas políticas, epistémicas, vivenciales y existenciales que luchan por transformar los padrones de poder y los principios sobre los cuales el conocimiento, la humanidad y la existencia misma han sido circunscritos, controlados y subyugados[10] (Walsh, 2013, p. 29).

9 E foi assim que a arara pegou tantas cores e anda por aí passeando para lembrar aos homens e mulheres que esquecem que muitas são as cores, os pensamentos e que o mundo será mais alegre se todas as cores e pensamentos tenha seu lugar. (Tradução minha)

10 Processo construído de maneira coletiva e não individual, [que] suscita reflexões e ensinamentos sobre a situação/condição colonial e o projeto inacabado da des- ou de- colonização, que mobilizam às

Nesse sentido, é necessário que as propostas pedagógicas procurem fortalecer e promover variadas vozes tornando o ambiente escolar um espaço de aprendizado plural e de valorização do outro, descolonizando o saber normativo, privilegiando a alteridade e a diversidade dos sujeitos, culturas e saberes. Com essa proposta de não silenciamento, essa "nova pedagogia" busca habitar espaços de descolonização de saber-poder além de proporcionar a formação de sujeitos reflexivos, contestadores que busquem uma construção coletiva.

Uma perspectiva decolonial implica reinvindicar mudanças de posicionamentos e práticas que foram historicamente construídas e que apagaram saberes, sujeitos, histórias, tradições e memórias locais.

Essa proposta dialoga com o que apresenta a Promotora de educação Keila em seu comunicado no Terceiro Encontro dos Povos Zapatistas com os Povos do Terceiro Mundo sobre o ensino de História.

> Historia, es estudiar, investigar las historias de nuestra comunidad, región y las de nuestros abuelos y abuelas, como era en el tiempo en que vivieron o fueron jóvenes, crear nuestras propias historias, que también tenemos y que ellos se den cuenta como los poderosos nos los han negado porque no les conviene de que nuestras historias de nosotros mismos estén escritas porque ellos escriben lo que les conviene y les favorece[11]. (EZLN, 2007)

No que tange ao ensino de línguas, de acordo com a abordagem de cada zona podemos encontrar o ensino da leitura e da escrita das línguas maternas indígenas e o castelhano. Segundo nos relata Baronnet (2011)

> Los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas (MAREZ), experimentan la aplicación del derecho fundamental a que la diversidad de las culturas, tradiciones, historias y aspiraciones de los pueblos mayas queden reflejadas y dignificadas en la educación y en la sociedad. Cada pueblo originario tiene derecho a establecer y controlar sus propios sistemas educativos multilingües, de acuerdo con sus prácticas culturales de enseñanza de aprendizaje[12]. (BARONNET, 2011, p. 40)

---

práticas políticas, epistêmicas, vivenciais e existenciais que lutam por transformar os padrões de poder e os princípios sobre os quais o conhecimento, a humanidade e a existência mesma foram circunscritos, controlados e subjugados. (Tradução minha)

11 História, é estudar, investigar as histórias de nossa comunidade, região e as de nossos avôs e avós, como era no tempo em que viveram ou foram jovens, criar nossas próprias histórias, que também temos e que eles se deem conta como os poderosos nos negaram e porque não os interessa que nossas histórias estejam escritas por nós mesmos, porque eles escrevem o que os interessa os favorece. (Tradução minha)

12 Os Municípios Autônomos Rebeldes Zapatistas (MAREZ), experimentam a aplicação do direitoo fundamental a que a diversidade das culturas, tradições, histórias e aspirações dos povos mayas fiquem refletidas e dignificadas na educação e na sociedade. Cada povo originário tem derecho a estabelecer e controlar seus próprios sistemas educativos multilíngues, de acordo com suas práticas culturais de ensino aprendizagem.

Em algumas escolas há um trabalho de revitalização das línguas maternas como tzeltal, tzotzil, tojolabal e, a partir de lendas da comunidade, produzem o resgate dessa cultura que surge pela oralidade e que transformados em textos escritos serão instrumentos para o trabalho em sala de aula.

Acreditamos que o modelo de educação proposto no discurso zapatista pode ser uma alternativa viável ao modelo educacional vigente buscando comtemplar de forma participativa uma educação mais plural.

As análises dos comunicados evidenciaram um processo de (re)elaboração do discurso de educação zapatista pautado em propostas e demandas que constituem esse movimento político-social. Nesse sentido, entendemos a importância de sua proposta decolonial de ensino (cf. WALSH, 2013), que permeia a construção e a implementação do projeto educacional zapatista. Entretanto, observamos que esse discurso está atravessado ainda por outros discursos já legitimados tanto na tradição educacional, de modo geral, quanto no ambiente educacional mexicano.

Acreditamos que esta pesquisa contribui com os estudos de linguagem e de educação, no contexto latino-americano, uma vez que o EZLN transita por diversas esferas discursivas, utilizando a linguagem como um vetor fundamental no processo de construção e convencimento de suas demandas, lutando, em especial, pela criação de novas formas de ver, pensar e (re) experienciar a educação popular. Esperamos que esta dissertação, por meio de sua focalização crítico-reflexiva sobre os meandros da linguagem e do discurso, possa também contribuir para este processo político-educacional de luta, resistência e mudança: "*Nuestra arma es nuestra palabra*" (Subcomandante Marcos, 2001).

Referências

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo: Hucitec. 2010.

BARONNET, Bruno. La construcción de la demanda educativa en los pueblos originarios del sureste mexicano. *Revista Colombiana de Educación*, UPN, Bogotá, n. 69, p. 47-73, 2015.

ENLACE ZAPATISTA. Disponível em: http://enlacezapatista.ezln.org.mx. Acesso em: 18 dez. 2020.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2010.

MARCOS. SUB *Nuestra arma es nuestra palabra: escritos selectos/Subcomandante Insurgente Marcos.* Nova Iorque: Editorial Juana Ponce de León, 2001.

MARTÍN BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.* Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2009.

ORLANDI, E. *Análise de discurso: princípios e procedimento.* Campina: Pontes, 2007.

ORLANDI, E. *As formas do silêncio.* 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, E. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso.* 6. ed. Campinas, SP: Pontes, 2011.

ORTIZ, Pedro H. Falco. *Zapatistas on-line: uma análise sobre o EZLN e o conflito em Chiapas sua presença na internet e a cobertura da imprensa mexicana, argentina e brasileira*. São Paulo: Prolam-USP, 1997.

WALSH, Catherine (ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

Sites de consulta:

http://cedoz.org/site/content.php?doc=400

http://zedillo.presidencia.gob.mx/pages/chiapas/docs/sanandres/p-conju-doc2.html

O CASO DO PRONOME *LE(S)* EM OBERÁ-MISONES (ARGENTINA): UM OLHAR SOCIOLINGUÍSTICO

Patricia Vanessa de Ramos (CAPES-PrInt)

Orientador: Leonardo Lennertz Marcotulio

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O presente trabalho configura-se como um recorte da pesquisa de doutorado que desenvolvo no Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro, enquadrada na linha de pesquisa *Identidade, cognição e ensino nas línguas neolatinas*. O mesmo apresenta algumas considerações iniciais sobre o uso variável do pronome LE(S) para objeto direto e objeto indireto no espanhol falado em Oberá, Misiones. A perspectiva teórica-metodológica adotada é a da sociolinguística variacionista quantitativa de Labov (WEINREICH; LABOV; HERZOG, 1968 LABOV, 1972; 1994) com contribuições da linguística de contato (MILROY, 1992; MARTINEZ, 2001, 2013; PALACIOS, 2017, 2019). Com base em gravações sociolinguísticas realizadas em 2019, procuramos identificar de que maneira o pronome LE(S) se manifesta na língua falada de oito (8) informantes, homens e mulheres, que têm o traço [+bilíngue português-espanhol]. Após a análise dos dados, faremos uma breve reflexão sobre a problemática que gira em torno ao uso do pronome LE(S).

1. Algumas considerações teóricas e metodológicas

Nossa investigação é fundamentada nos pressupostos teórico-metodológicos da Sociolinguística variacionista quantitativa de base laboviana (WEINREICH; LABOV; HERZOG, 1968; LABOV, 1972, 1994). A sociolinguística é uma das correntes da linguística e é entendida como o estudo da língua em seu contexto social, tendo como fim entender o modo pelo qual os fatores gramaticais e sociais determinam os processos de variação e mudança nas línguas. A sociolinguística entende a língua como um sistema heterogêneo que apresenta inerentemente a variação.

A sociolinguística considera muito produtivo concentrar-se em um grupo de pessoas que, de fato, interagem e partilham não apenas uma única língua, mas um *repertório* de variedades. Para a sociolinguística, uma comunidade de fala é uma complexa rede de comunicação interligada, cujos membros compartilham conhecimentos e atitudes em relação aos padrões de uso da língua dos outros, mas também de si mesmos (SPOLSKY, 1998: 24-25). Labov (1972) considera que a definição de língua deve considerar necessariamente o contexto social, o que implica atribuir à língua uma função comunicativa, «e é enquanto um sistema evolutivo e heterogêneo que a língua –como estrutura–, com seus aspectos fonológicos, morfológicos, sintáticos e semânticos, deve ser analisada, sem ser desvinculada do contexto social de uma certa comunidade de fala (SEVERO GORSKI, 2008: 6)».

A fim de realizar uma análise mais profunda da variedade do espanhol que se fala nessa região, além da sociolinguística variacionista quantitativa de Labov, lançamos mão da linguística de contato. Palacios (2017) indica que «dentro de este marco, es preciso entender las situaciones de contacto lingüístico como un *continuo*[1] complejo donde se superponen, aun en una misma comunidad, hablantes con distintos grados de bilingüismo, e incluso ya monolingües de español (PALACIOS, 2017: 8)». Por sua vez, Savedra (2009) indica que o bilinguismo é um fenômeno relativo. Para a autora, há uma diferença entre *bilinguismo* e *bilingualidade*. Assim sendo, *bilinguismo* é a situação em que coexistem duas línguas como meio de comunicação num determinado espaço social. Por sua vez, *bilingualidade* representa os diferentes estados de bilinguismo, pelo que os indivíduos, portadores da condição de bilíngue, passam na sua trajetória de vida (SAVEDRA 2009: 8). A proposta de Savedra (2009) resulta muito proveitosa em nosso estudo, dado que os informantes entrevistados apresentam distintos estados de bilinguismo espanhol – português. A noção de *contínuo* proposta por Palacios (2019) reforça a proposta de Savedra (2009), visto que em Oberá é possível observar um contínuo linguístico e cultural com o Brasil, o que se manifesta nas escolhas linguísticas dos falantes.

2. A escolha dos informantes

O corpus que serve de base para este estudo inicial, de natureza qualitativa neste primeiro momento, é constituído de oito (8) entrevistas semidirigidas que foram gravadas em agosto de 2019 com falantes de uma região rural de Oberá: Villa Bonita. Os informantes são 4 homens e 4 mulheres. Os homens têm 20, 37, 56 e 66 anos de idade. No que se refere ao nível de escolaridade, o informante de 66 anos tem o nível fundamental; os que têm 20 e 56 anos de idade o nível médio completo e o que tem 37 anos de idade o nível universitário. Vale dizer que o último informante abandonou os estudos para ajudar o pai no comércio e em atividades agrícolas. As mulheres têm 20, 20, 27 e 55 anos de idade. As que têm 20 anos de idade estão

1 Itálico da autora deste texto

cursando o nível universitário, a que tem 27 tem o nível fundamental e a de 55 anos de idade o nível médio. Entre os homens, o que tem 37 trabalha no mercado que herdou do pai ou realiza atividades rurais; o de 20 trabalha na "chacra", ou seja, faz trabalhos vinculados à exploração agrícola, e os de 56 e 66 anos estão aposentados. Entre as mulheres, as de 20 anos de idade estudam magistério, inclusive a entrevista foi feita na pausa do período de estágio em uma escola de ensino fundamental da região; as de 27 e de 55 anos são "amas de casa", ou seja, trabalham em funções domésticas e cuidam dos filhos.

O critério de seleção dos informantes foi o traço [+bilíngue espanhol-português]. Entre os homens, o de 20 anos de idade é neto de alemães que chegaram a Misiones após terem morado no Brasil, além disso, estudou português no ensino médio. O de 37 anos também é descendente de alemães e diz falar português com as pessoas que trabalham na "chacra" do seu pai em uma localidade na fronteira com o Brasil. O que tem 56 anos de idade diz que é descendente de alemães, afirma que escreve e fala português com as pessoas da região. Entre as mulheres, a de 27 anos é filha de pai brasileiro e de mãe argentina, diz que lê e escreve em português, e que na sua família se fala português. A de 55 anos de idade diz que a sua mãe era alemã brasileira e o seu pai filho de um suíço e de uma mulher indígena; a informante aponta que lê em português e que a língua brasileira ainda está na família durante as reuniões familiares e nas músicas que cantam. As que possuem menos contato com o português são as de 20 anos de idade.

Somos conscientes de que a amostra de fala na que nos baseamos neste estudo é insuficiente para analisar a dinamicidade linguística em Oberá, mas a sua relevância se deve às hipóteses decorrentes da análise preliminar dos dados.

3. O pronome LE(S) em Misiones

Não somos os primeiros em estudar o uso do pronome LE(S) em Misiones. Vidal de Battini (1964) afirma que a região guaranítica constitui a zona de *leísmo*[2] por excelência da Argentina. Segundo a autora, «se lo observa en el habla en general –en diversos grados–, pero es más intenso y definido en las clases populares y campesinas, mucho más frecuente en Corrientes, la de más antigua colonización, y aún más en las fronteras con el Paraguay (VIDAL DE BATTINI, 1964: 161-162)». Antes de continuar devemos destacar que Vidal de Battini se refere ao *loísmo* etimológico, ou seja, ao uso de LO para OD masculino. Não se trata, portanto, do uso de LO(S) para OI, ou ainda do LO invariável que perdeu a morfologia de gênero e número. Assim, a linguista indica que na fala de pessoas cultas predomina o *loísmo* e que o *leísmo* alterna com o *loísmo* no mesmo falante. Ainda, afirma que há uma tendência a evitar o *leísmo* familiar com pessoas que não são da região. Amable (1975), assim como Vidal de Battini

2· Vidal de Battini define leísmo como o uso de le, les como acusativos para o masculino e o feminino, para pessoas ou objetos.

(1964), afirma que LE, LES são também acusativos, empregados para o feminino e o masculino, para pessoas e objetos. Amable (1975) ressalta que LE é uma marca indenitária de Misiones e retoma antecedentes no singular e também no plural. Contrariamente, Saniscky (1989 *apud* DE KOCK, 1997) indica que o *uso* de LE por LES é esporádico e que é mais frequente na fala de pessoas com nível de educação meio e/ou baixo.

A contribuição desses estudiosos é muito importante para nosso trabalho, já que evidenciam a variação dos pronomes átonos de terceira pessoa. No entanto, acreditamos que é necessário um estudo um pouco mais aprofundado, que é possível por meio de uma análise quantitativa, por exemplo. Além disso, notamos que os estudos datam dos anos 1960 ~1990, pelo que seria necessário e interessante trazer novos dados para a discussão.

4. Análise inicial dos dados

Um ponto em comum entre os autores que analisam o sistema pronominal átono de terceira pessoa é a afirmação de que este é variável. Em nosso estudo não usaremos os termos *leísmo*, *laísmo* e *loísmo* para falar do uso dos pronomes LO, LOS, LA, LAS, LE, LES, dada a complexidade dos mesmos. Resulta mais interessante descrever as formas que pronominalizam o OD e o OI e investigar os fatores linguísticos e extralinguísticos que determinam a seleção dessas formas. Vejamos então o que apontam os nossos dados.

Os resultados iniciais da nossa pesquisa indicam que o pronome LE(S) funciona para o objeto indireto (OI) (1) e também para o objeto direto (OD) (2) na fala dos oito (8) informantes de Oberá que possuem algum estágio de bilinguismo espanhol-português. Com a ajuda do programa *AntConc* contabilizamos 136/240 dados de LE(S) para OI e 104/240 dados de LE(S) para OD.

(1) I23: ¿así que sos telegrafista y radioaficionado... sí y me pusieron un telégrafo para que transmita y conteste lo que lo el:: el operador me preguntaba con fonía

E: Claro

I23: Entonces yo **le** pregunté con qué mano quería que yo **le** conteste *(Homem, faixa 3, nível médio).*

(2)a. I25: mismo mi papá siempre me cuenta que él se había casado con mi mamá y a los pocos meses **le** echaron él era albañil vino a casa dejó el casco en la mesa y ya salió a buscar otro trabajo *(Mulher, faixa 1, nível universitário)*

b. [...] tu día a día con tu hija por ejemplo ¿cómo es? I25: ¿Cómo es? ... me levanto a la mañana **le** arreglo para ella ir a la escuela e: me hago mate me voy a la escuela al jardín viste *(Mulher, faixa 2, nível fundamental)*

Esse resultado nos leva a considerar a hipótese de que em Oberá o sistema não é casual, ou seja, não funciona com as distinções de caso acusativo e dativo, pelo menos entre os falantes com algum estágio de bilingualidade espanhol-português. Portanto, a pergunta que surge é: quais são os fatores –internos ou externos–, que determinam a variação? O exemplo (2) tende a indicar que o gênero do antecedente não é um fator determinante, já que o clítico LE tem referente masculino em (2.a) –mi papá– e feminino em (2.b) – tu hija–.

Saniscky (1989 *apud* DE KOCK, 1997) afirma que o uso de "LE por LES" –o que em nosso trabalho será descrito como o uso de LE com antecedentes plurais– é esporádico no nordeste da Argentina. No entanto, os nossos dados parecem indicar o contrário. Com o suporte do programa *AntConc,* contabilizamos 235 dados de LE (3) e somente 5 de LES (4).

(3) I21: un: pueblito más chico que depende de neutro municipio que hay un transporte que trae a los chicos al colegio porque escuela primaria tienen pero a: la parte secundaria no entonces ahí sí hay una movilidad una traffic que **le** trae los días de clase *(Homem, faixa 2, nível universitário).*

(4) E: Alguna vez A. ¿vos viste a Macri en Misiones en vivo porque estuvo por acá?

I29: No ... nunca

E: ¿Y a ella?

I29: Tampoco

E: ¿Y en tu caso?

I28: Tampoco no **les** vi en persona solo en la televisión *(Mulher, faixa 1, nível universitário).*

Esse resultado nos leva a considerar a hipótese de que em Oberá poderia haver o uso generalizado de LE, independentemente do número do referente, como aponta Amable (1975).

Em nossa amostra, não encontramos casos em que o pronome LO(S) aparece em função de OI, ou seja, o pronome LO(S) desempenha sempre a função de OD. Notamos que os verbos *considerar* e *hacer,* que em latim exigiam um duplo acusativo*,* pronominalizam o OD mediante uma forma de acusativo, mas chama a atenção a aparente perda da morfologia de gênero, já que o antecedente do pronome LO nos exemplos (5) e (6) é *–la tarefa–* e em (7) é *–tal cosa–*, ou seja, antecedentes femininos.

(5) E: Muy bien ¿Qué opinás de la tarefa? ¿es una profesión?

I22: Sí hay muchas personas que lo ... que **lo** consideran profesión como no consiguen otro tipo de trabajo se ponen a ... en la tarefa *(Homem, faixa 2, nível universitário).*

(6) E: La tenés lejos entonces ... e:: bueno ya hablamos de tu profesión ¿vos creés que la tarefa es una profesión?

I23: Sí sí sí sí **lo** hice también tengo un ... yo respeto mucho el tarefero lamentablemente el tarefero es una persona que sufre mucho y:: *(Homem, faixa 3, nível fundamental).*

(7) I23: Bueno el docente está perdido si no tiene la colaboración de los padres si el docente hoy día le de/le enseña al alumno no haga tal cosa y en la casa **lo** hacen es más probable que no haga eso que haga lo que le permiten en la casa *(Homem, faixa 3, nível fundamental).*

Os exemplos ilustrados em (5-7) nos levam a formular a hipótese de que em Oberá não há somente um sistema pronominal átono de terceira pessoa. Os dados descritos até agora parecem revelar a existência de pelo menos dois sistemas. Um sistema que pronominaliza o OI e o OD mediante a forma LE, quer dizer, com neutralização de caso, de gênero e de número; e um sistema *bicasual* em que as formas pronominais não estão especificadas para o gênero. O resultado deste último seria um sistema no qual o OI é pronominalizado mediante a forma LE e o OD mediante a forma LO. Por ser esta uma análise preliminar, ainda não podemos apresentar conclusões. No entanto, na tese de doutorado, verificaremos as hipóteses elaboradas neste estudo preliminar e analisaremos os fatores que favorecem um ou outro sistema com base em uma amostra de fala mais ampla e por meio de uma análise quantitativa.

Voltando aos resultados da nossa análise preliminar, verificamos a alternância LE ~ LO para OD na fala do mesmo informante, como vemos no exemplo (8-10). Esse resultado nos leva ao encontro do que já foi apontado por Vidal de Battini (1964).

(8) I27: Mira: yo te explico para vo(s) que hoy en día e:: la policía quiere actuar quiere actuar quiere proceder a vece(s) corre el riesgo ¿no cierto? de una patota o algo de llevarse un tiro también ¿no cierto? pero resulta que la policía lo detiene lo lleva y el juez en tre(s) día una semana le libera ¿viste? entonces ahora está así ¿viste? *(Homem, faixa 3, nível fundamental).*

Em (8), vemos que o referente não está explicito, mas pelo contexto inferimos que seja "o ladrão" ou "o criminal".

(9) I27: Nosotros tenemos un nieto criamo(s) desde chiquito criamo(s) en los brazos porque su mamá mi hija ella ganó el bebé y:: y ahí entregó para nosotros al bebé y nosotro(s) lo criamo(s) ese bebé ¿viste? *(Homem, faixa 3, nível fundamental).*

(10) E: Cuénteme un poquito cómo es su día a día con Taison ustedes por ejemplo cuando se van a la chacra con ¿quién se queda Taison?

I27: y:: y él hoy por hoy está con 22 año ya entonces entonces él:: entonces él queda en casa él trata los pollo(s) él trata tenem/hay dos lechón también él trata de los lechón y: le trata al perro también viste si:: *(Homem, faixa 3, nível fundamental).*

Não buscamos estudar a variação intrafalante, mas a variação das formas empregadas por uma comunidade de fala para a realização do objeto direto e o objeto indireto. Nesse sentido,

a variação intrafalante ilustrada nos exemplos (8-10) deve ser estudada em função de outras variáveis linguísticas ou extralinguísticas, como o próprio contato linguístico, as variáveis sociais ou a pressão da norma estandarizada, por exemplo.

Assim sendo, a análise preliminar dos dados parece indicar que, entre os falantes que possuem o traço [+bilíngue espanhol-português], a pronominalização do OI e do OD por meio do pronome LE não é favorecida pelos fatores gênero e idade do informante. Observamos ocorrências de LE para OI e para o OD tanto na fala dos homens, quanto na fala das mulheres e nas três faixas etárias controladas neste estudo. No entanto, quando observamos o gênero do informante em função do grau de escolaridade e do contato com a norma estandarizada argentina verificamos uma diferença significativa. A informante 24, que tem ensino médio completo e maior contato com a variedade de Buenos Aires, apresenta somente 15 ocorrência LE, dentre as quais somente 1 pronominaliza o OD, como vemos no exemplo (13).

> (13) I24: creia yo que todos no sé o el jefe no sé quien pero sé que cuando hay un problemita el otro día en la casa del Barrio Boatini este:: la chica esta de O. vio que este: le estaban moviendo muebles en la casa del vecino y le llamó al chico o sea puso en el grupo del foro *(Mulher, faixa 3, nível médio)*

Contrariamente, a informante 25, que tem menos contato com a variedade estandarizada argentina, a de Buenos Aires, emprega em 74% (29/39)[3] dos casos o pronome LE para o OD, sendo essa a única forma para o OI (7/7). Não encontramos nenhuma ocorrência dos pronomes LO(S), LA(S) na fala da informante 25, já na fala da informante 24 o pronome LO(S) é bastante frequente e tende a aparecer com verbos como *conocer*, *ver*, *llevar*. Não observamos nenhuma ocorrência do pronome LA(S) na fala da informante 24.

Esse resultado nos leva ao último apartado do nosso estudo preliminar. Vejamos então algumas considerações iniciais sobre o uso do pronome LE em Oberá.

5. Qual é a problemática que gira em torno ao uso do pronome le(s) em Oberá?

A literatura sobre o sistema pronominal átono de terceira pessoa no nordeste da Argentina e os dados iniciais que apresentamos neste estudo demostram que os falantes selecionam o pronome LE(S) para a realização do OD e do OI. Quando perguntados se conhecem o termo *leísmo*, os falantes manifestam desconhecimento do mesmo. No entanto, quando perguntamos sobre algum aspecto linguístico que seja próprio da região, muitos informantes apontam o uso do pronome LE. Pelo que constatamos durante o nosso trabalho de campo, os falantes consideram que o emprego desse pronome é "errado". Exemplos como "le vi a + nome feminino" ilustram esse uso. Alguns informantes, em especial os mais escolarizados, associam o uso desse pronome com as pessoas "de la chacra", inclusive há uma denominação para o grupo que supostamente

3 Chegamos a esta conclusão por meio da análise quantitativa da entrevista número 25. As outras estratégias empregadas para o OD foram o zero morfossintático (8/39 - 20,5%) e o Sintagma Nominal (2/39 - 5,1%).

usa esse pronome: *los chacreros*. Porém, outros falantes, sobretudo das regiões rurais, evitam usar as formas de acusativo LA(S), LO(S) porque as associam com a fala "cheta", ou seja, muito estilizada dos falantes de Buenos Aires.

Gostaríamos de mencionar brevemente o que ocorre com as pessoas que têm contato com a variedade do espanhol de Buenos Aires, como é o caso da informante 24 que tem 55 anos de idade. Segundo o relato da informante após a entrevista, ela evita usar o pronome LE porque, durante o ano que passou em Buenos Aires, as pessoas riam ou marcavam o uso dessa forma como sendo incorreta. Por questões de espaço, não vamos aprofundar a discussão, mas o que parece importante sublinhar é que há uma forma pronominal que parece ser uma marca da região. Notamos que há uma tensão entre duas forças, uma que faz com que o falante evite o uso de uma forma linguística que não goza de prestígio social e outra que o aproxima do grupo social, que o faz membro de uma comunidade de fala, ou como, como aponta Amable (1975), que funciona como uma marca indenitária

Considerações finais

Ainda não temos conclusões sobre o uso do pronome LE(S) no espanhol que se fala na região de Oberá. No entanto, é possível indicar que há variação e que possivelmente haja mais do que um sistema pronominal átono de terceira pessoa. O corpus que serviu de base para a nossa análise inicial demonstra que o fatores grau de escolaridade e contato com a norma estandarizada argentina poderiam ser fatores determinantes da variação, mas é muito cedo para afirmar isso, uma vez que precisamos analisar quantitativamente os dados e compará-los com uma amostra de fala de informantes que não sejam bilíngues português-espanhol.

Referências

AMABLE, Hugo. *Las figuras del habla misioneira*. Santa Fe: Colmegna. Colección Entre Ríos, 1975.

DE KOCK. *Gramática Española: enseñanza e investigación, apuntes metodológicos I. 5. Lengua escrita y hablada culta en América y España: Diez casos.* Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés. Leísmo, laísmo y loísmo: estado de la cuestión. *In*: FERNÁNDEZ SORIANO, Olga (ed.). *Los pronombres átonos*, Madrid: Taurus, 1993. p. 63-96,

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés. Isoglosas internas del castellano. El sistema referencial del pronombre átono de tercera persona. *Revista de Filología Española*, 74, p. 71-125, 1994.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés. Leísmo, laísmo y loísmo. *In*: BOSQUE, Ignacio y DE MONTE, Violeta (dirs.). *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, S.A.

vol. 1, 1999. p. 1317-1397.

LABOV, Willam (1972): *Sociolinguistics patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LABOV, Willam. *Principles of Linguistic Change, Volume 1: Internal Factors*. Blackwell, 1994.

LIPSKI, John. Contactos lingüísticos hispano-portugueses en Misiones, Argentina. Universidad del Estado de Pennsylvania, EE. UU (inédito).

MARTÍNEZ, Angelita. Cuando «nada» es algo: la relación sintáctico-pragmática en el contacto de lenguas. *In*: DE ARNOUX Elvira e DI TULLIO Angela. (eds.), *Homenaje a Ofelia Kovacci*. Eudeba, Buenos Aires, p. 345-358, 2001.

MARTÍNEZ, Angelita. Los pronombres clíticos *lo, la, le* en el español de la Argentina". *In*: COLLANTONI, L. e RODRÍGUEZ C. (eds.) *Perspectivas Teóricas y Experimentales sobre el español argentino*. Frankfurt/ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2013.

MILROY, James. *Linguistic Variation and Change: On the Historical Sociolinguistics of English.* Oxford: England, Blackwell, 1992.

PALACIOS, Azucena (coordinadora). *Variación y cambio lingüístico en situación de contacto.* Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2017.

PALACIOS, Azucena. La reorganización de las preposiciones locativas 'a', 'en' y 'por' en el español en contacto con guaraní. *Círculo De Lingüística Aplicada a La Comunicación*, *78*, 233-254, 2019. https://doi.org/10.5209/clac.64380

SAVEDRA, Mônica Maria. G. Bilinguismo e bilingualidade: uma nova proposta conceitual. *In*: SAVREDA, Mônica M.G.; SALGADO, A.C.P (orgs.). *Sociolinguística no Brasil:* uma contribuição dos estudos sobre línguas em/de contato. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 121-140.

SEVERO GORSKI, Cristina. A comunidade de fala na sociolinguística laboviana: algumas reflexões. *Revista Voz das Letras* n.9, Concórdia, p.1-17, 2008.

(SPOLSKY, Bernard. *Sociolinguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

VIDAL DE BATTINI, Berta Elena. Zonas de *leísmo* en el español de la Argentina. *In*: *Comminucations et rapports du Premier Congrès International de Dialectologie générale*, II, Louvain: Centre international de Dialectologie générale, 1964. p. 160-163.

WEINREICH, Uriel; LABOV, William e HERZOG, Marvin I. *Empirical Foundations for a Theory of Language Change.* Austin: University of Texas Press, 1968.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

DISCURSOS DE LICENCIANDOS SOBRE O *CACEROLAZO* ARGENTINO E O PANELAÇO BRASILEIRO A PARTIR DE CONSTRUÇÕES JORNALÍSTICAS

Priscila da Silva Marinho (CNPq)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Andrade

Universidade Federal do Rio de Janeiro/CNPq

Introdução

Neste artigo, divulgamos recortes analíticos que concernem à nossa pesquisa de doutorado, intitulada "A perspectiva discursiva na formação de professores: análise de produções escritas de licenciandos de Letras Português/Espanhol sobre o *cacerolazo* argentino e o panelaço brasileiro".

Desta forma, nossa pesquisa objetiva investigar os modos de interação de licenciandos brasileiros – ou seja, sujeitos que adquirem licenciatura em Letras Português/Espanhol e que, portanto, são contemplados como futuros docentes e/ou já em exercício – com os textos da esfera jornalística, produzidos a partir dos contextos sociopolíticos que aludem ao *cacerolazo* argentino (2013) e ao panelaço brasileiro (2015).

No que tange à linha teórica, esta investigação se situa no âmbito da análise enunciativa do discurso, mobilizando conceitos ancorados em Bakhtin (2014 [1929]) e Foucault (2014 [1969]); e ainda estudiosos que pensam a dimensão discursiva na linguagem, tais como, Serrani (1997, 2010), Orlandi (2000) e Fanjul (2002). Nosso intuito é a observação, através da perspectiva comparada, das condições de produção de discursividades predominantes na Argentina e no Brasil, levando em conta o contexto das manifestações públicas supracitadas, por meio dos gestos de escrita de licenciandos brasileiros apreendidos enquanto regularidades enunciativas que atravessam suas produções escritas.

A partir disso, pretendemos evocar, por meio do contraste das materialidades linguístico-discursivas, as formações discursivas (FOUCAULT, 2014 [1969]; SERRANI, 2010) que perpassam tais sujeitos, trazendo à baila, consequentemente, suas identidades, que abrigam aspectos culturais, históricos e sociais. Analisar os discursos produzidos pelos licenciandos através da comparação das discursividades geradas em meio às condições de produção do *cacerolazo* argentino e do panelaço brasileiro, é uma maneira de se interpretar as representações subjetivas, bem como imaginários, ideologias e sentidos que são (re)postos em jogo por meio de implícitos, do dito e do não dito, capturando-se, assim, certas ressonâncias no funcionamento desses discursos, a partir de uma conjuntura sócio-histórica dada.

Quanto aos procedimentos de pesquisa, nossa proposta metodológica se assenta no Estudo de caso qualitativo (ANDRÉ, 2013), visto que acompanhamos uma determinada turma de licenciandos na disciplina "Prática de Ensino Português Espanhol" de uma dada instituição de ensino superior. Sendo assim, nosso *corpus* se compõe a partir de reportagens, produções escritas e questionários discentes. Conforme já relatamos anteriormente, examinamos a interação dos sujeitos com as reportagens jornalísticas através de suas produções escritas, as quais analisamos alguns recortes neste artigo.

Os questionários se destinam a compor um perfil sociodiscursivo dos licenciandos, de modo a examinar suas relações de identificação com discursividades da docência e do Espanhol língua estrangeira. Além do Estudo de Caso, também nos orientamos em pressupostos metodológicos da Pesquisa-ação crítico-colaborativa (PIMENTA, 2005), posto que ministramos uma aula de sensibilização dos sujeitos no tocante ao arcabouço teórico-metodológico da Análise de Discurso de linha francesa, bem como ao contexto sociopolítico do *cacerolazo* argentino e do panelaço brasileiro.

A partir disso, propomos uma atividade comparativa[1] – a qual analisaremos, na seção seguinte, fragmentos das respostas discentes a tal proposta – em que os sujeitos deveriam realizar produções escritas comparando os textos jornalísticos: uma reportagem relativa ao *cacerolazo* argentino, durante o governo de Cristina Kirchner, em 2013, publicada *on-line* no jornal Clarín; e uma reportagem referente ao panelaço brasileiro, durante o governo de Dilma Rousseuff, em 2015, publicada *on-line* no jornal Folha de São Paulo[2].

1 Enunciado da questão: Partindo da leitura e interpretação de textos jornalísticos que abordam manifestações que ficaram conhecidas como *cacerolazo*, na Argentina, em 2013, durante o governo de Cristina Kirchner, e panelaço, no Brasil, em 2015, durante o governo de Dilma Rousseff, realize uma análise comparativa de tais textos, mostrando a relação entre o interdiscurso e o intradiscurso, isto é, o nível da constituição discursiva e o nível da formulação enunciativa.

2 Para ter acesso às duas reportagens jornalísticas mencionadas, consultar os seguintes endereços eletrônicos:
<https://drive.google.com/file/d/1NLnJ65PL2IcmQ66tcD0jQ1RW9dLcyYPh/view?usp=sharing>
<https://drive.google.com/file/d/1TOmOk9dP58X4AhdBoSms7k8h6uC7hwyZ/view?usp=sharing>

Análise discursiva

Com relação às categorias de análise, observaremos o nível de atravessamento dos sujeitos pela dimensão interdiscursiva e intradiscursiva, além do nível de apropriação da AD, bem como visão de língua que manifestam, que conduzem assim a determinados efeitos de sentido(s). Para analisar os gestos de escrita dos alunos, mobilizamos o conceito de "ressonância enunciativa" (cf. SERRANI, 2010) que se refere a "determinadas marcas linguístico-discursivas *[que]* se repetem, a fim de construir a representação de um sentido predominante" (SERRANI, 2010, p. 90), além do conceito de "evidência discursiva" (cf. MARIANI, 2016), relacionado à produção de ilusões que sofrem processos de naturalização dos sentidos, remetendo a estereotipias, imaginários e idealizações.

De modo geral, dentre as regularidades que estamos apreendendo neste momento de análise em curso, podemos destacar formulações que conduzem às seguintes evidências discursivas: "O *cacerolazo* argentino é mais pacífico e mais organizado", enquanto "o panelaço brasileiro é menos pacífico, menos organizado (e mais agitado)"; o "*cacerolazo* representa o real tal como ele ocorreu, é o retrato fiel"; é uma "mera descrição, apenas uma explicação", é "mais *light*", ao passo que no panelaço há "uma ideologia forte", é "mais manipulador", pois "há a interferência do jornal", cuja intenção "é criticar a Dilma e o PT". Em síntese, enquanto a reportagem argentina é recriada como uma evidência de neutralidade, a brasileira é vista como mais ideológica, contemplando-se ainda ideologia como sinônimo de crítica, que assume uma apreciação valorativa negativa. Vejamos recortes da produção da LICENCIANDA 1 a partir das sequências discursivas (SD) seguintes:

(SD1) "Pode-se observar que na reportagem do jornal Folha de São Paulo o enfoque é que **não só**[3] membros da classe A e da "elite branca" do Brasil fazem parte da manifestação contra o governo Dilma, **mas também** pessoas de classes inferiores e não pertencentes a elite lutam a favor do impeachment de Dilma. Já na reportagem do jornal argentino Clarín, que trata do "cacerolazo" que ocorreu no dia 18 de abril, enfatiza a presença de **famílias completas** (inclusive crianças e mulheres grávidas) na manifestação, demonstrando **o caráter pacífico** do protesto e o envolvimento de **gerações distintas** na reivindicação dos direitos".

(SD2) "**As memórias** de *[rasura]* momentos políticos anteriores são bem presentes **no texto brasileiro**, como por exemplo, **o impeachment do presidente Collor**, **a intervenção militar (ditadura)**, etc. tais fatores ajudam a comprovar a natureza do movimento, **que foi criado pela direita**, assim como o cacerolazo argentino".

Nas sequências acima, podemos observar o funcionamento de ressonâncias que indiciam certas evidências discursivas que concebem a manifestação argentina como "mais pacífica" e

3 Salientamos que todos os negritos constituem grifos nossos. Além disso, ressaltamos que reproduzimos as produções escritas discentes, tais quais estas se encontram materializadas graficamente no papel almaço, de forma o mais fidedigna possível, sendo assim, não modificaremos os eventuais desvios, rasuras e/ou incoerências que nelas possa haver.

"organizada", formulações que aparecem em outras produções, enquanto que a brasileira, muitas vezes através de não ditos e silenciamentos, é entendida como "mais agitada". Percebemos assim, através de formulações aditivas ("não só...mas também") que a manifestação brasileira é construída como mais heterogênea, enquanto a manifestação argentina é centralizada na figura da família, sendo mais unificada.

Com relação ao interdiscurso, enquanto na reportagem brasileira, o sujeito recupera enunciados já-ditos que se relacionam à memória discursiva ["o impeachment do presidente Collor, a intervenção militar (ditadura)"], concluindo, assim, que se trata de um "movimento criado pela direita", na reportagem argentina há um silenciamento em relação aos outros enunciados (antecedentes) e já-ditos, limitando-se à enunciação de que o *cacerolazo* argentino "assim como o brasileiro, também foi criado pela direita".

Desse modo, percebemos um atravessamento do sujeito pelo nível intradiscursivo, que se dá por meio da exploração da superfície linguístico-discursiva efetivamente formulada na cadeia horizontal do dizer, tanto no texto brasileiro quanto no argentino. No que tange às relações interdiscursivas, no eixo vertical do atravessamento, podemos observar um atravessamento muito mais crítico pelo interdiscurso no texto em português brasileiro, ao relacionar os enunciados efetivamente formulados a outros enunciados e já-ditos na base do dizível, acessando assim a memória discursiva. Em relação ao texto em espanhol argentino, por sua vez, observamos um não dito, diante do que foi dito no texto em língua materna, que evidencia um não atravessamento pelo interdiscurso, não se promovendo assim um diálogo entre os enunciados efetivamente formulados e outros enunciados antecedentes ou com diferentes instâncias do discurso.

Esta tendência de não atravessamento pelo nível interdiscursivo no contexto do *cacerolazo* vem se configurando como uma regularidade discursiva presente em muitas produções discentes. Elas parecem nos sinalizar que o sujeito mostra-se crítico e questionador apenas no que tange ao seu entorno sócio-histórico, nas condições de produção que concernem à sua LM, que é o lugar do qual se fala e se enuncia, permanecendo o âmbito da língua estrangeira, como o lugar do Outro, o qual não se questiona e não se critica, criando-se a evidência de que o texto argentino é "neutro", desprovido de ideologias e intencionalidades, como se fosse "apenas uma descrição da manifestação, o real, tal como ela foi" – apenas para representarmos parafrasticamente formulações enunciativas que vêm ecoando em várias produções discentes – ao passo que o texto brasileiro é apontado como "manipulador, tendencioso e com intenção de criticar a Dilma e o PT". Como se as duas reportagens não estivessem atravessadas por diversas formações discursivas, bem como estratégias de seleção e interdição jornalísticas.

Refletimos assim que o não atravessamento pelo nível interdiscursivo contempla o espaço estrangeiro sob a evidência de um território de pacifismo, passividade, imaginários e estereotipias, como se fosse um espaço de transparência, isentando-se dos questionamentos

e criticidade que o diálogo com outros enunciados relacionados ao texto argentino propicia. Observemos a seguir as SDs correspondentes ao texto da LICENCIANDA 2:

(SD3) "No jornal Folha de S. Paulo, temos uma reportagem que se trata sobre o "panelaço", em 2015, durante o governo de Dilma Rousseff. Do texto, pode-se observar que as formações discursivas que aparecem ~~fazen~~ fazem com que o leitor tenha que acessar em sua memória outros discursos já-ditos, como, por exemplo, sobre o que **foi a ditadura militar no Brasil, ~~ou~~ sobre as ideologias políticas contidas nos partidos de direita e de esquerda, saber como o sistema de classes sociais é problematizado dentro da política, assim como a campanha de outros políticos.** No que se refere ao intradiscurso, o texto esta formulado a partir de falas de **outras** pessoas que apóiam ou não o impeachment da presidente Dilma. Também há a utilização de discursos de pessoas de **diferentes** classes sociais para construir a idéia de que **não é só** determinada classe social que está insatisfeito *[sic]* com o governo atual".

(SD4) "No jornal Clarín, temos uma reportagem de cunho semelhante à primeira, se trata sobre o *[rasura]* "cacerolazo", em 2013, *[rasura]* durante o governo de Cristina Kircher *[sic]*. **O texto compõe outros interdiscursos como discursos já-ditos sobre o que foi o 18A, sobre o governo da presidente ou sobre a concepção de família na Argentina**".

(SD5) No que consiste a formulação do texto (intradiscurso), **diferentemente** do primeiro *[o texto brasileiro]*, ~~percebemo~~ percebem-se o uso de **discursos de pessoas, que somente são contra aquele governo**, o que enfatiza o direcionamento político do texto. Também é observado que a ~~visão do~~ construção da visão das pessoas que frequentaram o "cacerolazo" foram **somente famílias bem estruturadas**, o que também é colocado de **forma diferente** no primeiro texto. Assim como também mostra as manifestações da Argentina como mais **organizadas** e **pacíficas** que as do Brasil.

No que concerne às sequências enfocadas acima, assim como a LICENCIANDA 1, podemos observar que a LICENCIANDA 2 é atravessada pelo nível interdiscursivo de forma muito mais reflexiva no contexto do panelaço, ao relacionar os enunciados do texto brasileiro a outros enunciados já-ditos no nível da memória discursiva ("ditadura", "ideologias políticas contidas nos partidos de direita e de esquerda", "sistema de classes sociais problematizado dentro da política, assim como a campanha de outros políticos").

Já com relação ao contexto do *cacerolazo* o atravessamento fica restrito ao intradiscurso, valendo-se de enunciados que tangem à materialidade linguístico-discursiva efetivamente formulada na cadeia horizontal do dizer. Sendo assim, o sujeito enumera de forma vaga e até mesmo metalinguística que o texto argentino "compõe outros interdiscursos como discursos já-ditos sobre o que foi o 18A, sobre o governo da presidente ou sobre a concepção de familia na Argentina", não se debruçando assim sobre a dimensão não linear do dizer, isto é, em direção às memórias que atravessam verticalmente todo discurso. Deste modo, a discente não alude às relações (inter)discursivas com outros discursos antecedentes, não se posicionando de maneira crítico-reflexiva, permanecendo o âmbito da LE como território do Outro.

Considerações finais

Mediante o exposto, podemos refletir que o sujeito (se) significa através das discursividades que constituem sua língua e, deste modo, a partir da comparatividade, tomando como parâmetro as malhas sócio-históricas das e nas subjetividades maternas, o enunciador significa as discursividades do outro. Sendo assim, concordamos que "mesmo tendo um bom domínio da língua outra na *[e sobre a]* qual enunciam, estes sujeitos continuam se significando em relação à forma-sujeito na qual se constituíram como falantes de sua própria língua, movimento este de identificação que deixa suas marcas nas formulações" (CELADA & ZOPPI-FONTANA, 2005, s/p.).

Além disso, podemos observar outras regularidades que vêm atravessando os textos dos discentes através de certas formulações, tais como, "diferentes classes sociais"; "não só... (mas também)"; "discursos de pessoas que são somente contra aquele governo"; "somente famílias bem estruturadas"; "manifestações mais organizadas e pacíficas", que evidenciam que enquanto a manifestação brasileira foi realizada por diversas classes sociais, para se construir um sentido de pluralidade, a argentina foi construída como unidade, centralizada na figura da familia e com caráter pacífico. Desta maneira, as formulações linguístico-discursivas que atravessam o intradiscurso mostram-se mais sensíveis aos discentes, havendo, por outro lado, um silenciamento em relação ao nível interdiscurso no tocante ao contexto da língua estrangeira.

Referências

ANDRÉ, M. O que é um Estudo de Caso Qualitativo em Educação? *In*: *Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 22, n. 40, p. 95-103, jul./dez. 2013.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia de linguagem – Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* [1929]. 16. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

FANJUL, A.P. *Português e espanhol: línguas próximas sob o olhar discursivo*. 1. ed. São Carlos: Claraluz Editora, 2002.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber* [1969]. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014

MARIANI, B. O político, o institucional e o pedagógico: quanto vale a língua que ensinamos?, *In*: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 38, p.43-63, jan./jun. 2016.

ORLANDI, E. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. São Paulo: Ponte, 2000.

PIMENTA, S. Pesquisa-ação crítico-colaborativa: construindo seu significado a partir de experiências com a formação docente. *In*: *Scielo*, Universidade de São Paulo, v. 31, n. 3, 2005.

SERRANI, S. Formações discursivas e processos identificatórios na aquisição de línguas. *In*: *DELTA - Revista de Documentação de Estudos em Linguística Aplicada*, São Paulo, v.13, n. 1, [versão online], fev. 1997.

SERRANI, S. *Discurso e cultura na aula de língua. Exemplos em português, espanhol e inglês*. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2010.

ZOPPI-FONTANA, M.G.; CELADA, M.T. Processos de subjetivação e resistência na enunciação em língua estrangeira: o lugar do outro nas discursividades argentina e brasileira. *In*: *57a. Reunião Anual da SBPC*, Fortaleza, 2005.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

ETHOS: FERRAMENTA EDIFICADORA DO GÊNERO EDITORIAL. UM ESTUDO SOB A PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO

Rosane Mavignier Guedes

Orientadora: Angela Corrêa

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

O discurso jornalístico tende a atrair a atenção dos analistas do discurso, uma vez que se serve de uma imagem construída no entreolhar do locutor e do interlocutor, configurando um fenômeno social. Além de sua categoria social, o discurso jornalístico também é uma categoria discursiva, um gênero discursivo. Enquanto gênero, o discurso jornalístico enquadra-se na categoria dos contratos de comunicação de Charaudeau (2007), visto que o gênero indica a identidade e os objetivos dos parceiros, o objeto do contrato e as circunstâncias pertinentes. Essa engrenagem só funciona com todos os seus componentes. Eis por que "a noção de contrato é central na teoria discursiva de Charaudeau" (CORRÊA, 2011, p. 2). Ela é central por se tratar de um acordo, que como em qualquer outro, duas ou mais partes fixam vontades, direitos, obrigações, normas de cumprimento e penalidades, são as coerções das quais nos fala o teórico. Dessa forma, Charaudeau explica o contrato de comunicação como uma "condição para os parceiros de um ato de linguagem se compreenderem minimamente e poderem interagir, coconstruindo o sentido" (2018, p.130), não apenas a partir do que é dito, mas também do que não é dito, mas está implícito em um sistema de valores simbólicos e saberes comuns. Dentre as normas, coerções, encontram-se os lugares, os papéis, o propósito, as circunstâncias e a materialidade linguística adequados à situação.

Nesse cenário, os parceiros do ato de comunicação incorporam uma imagem que nem sempre corresponde à real, trata-se de uma identidade construída na verossimilhança do real e adequada à imagem construída do público (sujeito interpretante/interlocutor), e assim manifestada pelo *ethos*. É importante esclarecer que o público também constrói uma imagem do sujeito comunicante/locutor, e que deve ser legitimada, reconhecendo seu direito à palavra. «O reconhecimento do direito à palavra e o reconhecimento da identidade do sujeito falante

representam, assim, os dois lados da mesma moeda, a moeda de troca que circula entre os parceiros de um ato de comunicação» (CHARAUDEAU,1993, p. 5. Tradução de Ângela M. da S. Corrêa.).

Em se tratando do discurso jornalístico, sobretudo dos editoriais, objeto de nossa pesquisa, a imagem e a legitimidade do editorialista funde-se com a imagem da empresa, tornando-se uma só pessoa – física e jurídica –, e um só *ethos*.

O *ethos* pode ser construído no discurso ou previamente. No caso do *ethos* pré-discursivo, ele será detectado por um conhecimento antecipado que se tem do enunciador. Voltando a pensar no jornalismo, algumas das referências do conhecimento prévio é a linha editorial da empresa, seu conhecimento da matéria, sua coerência ao tratar o assunto, enfim, seu posicionamento ideológico fundado "em representações sociais, de valores e saberes compartilhados, e em sistemas de pensamento" (CHARAUDEAU, 2006). No caso do *ethos* discursivo, o conhecimento se dá por meio de elementos linguísticos com os quais elabora seu discurso, podendo reforçar o *ethos* previamente construído, reformá-lo ou destruí-lo. Este conjunto é explicado nos ensinamentos de Bourdieu (2001) quando diz que o ato de comunicação não comporta apenas a troca linguística, ele comporta previamente o reconhecimento, pelo ouvinte/leitor, da autoridade daquele que fala naquela situação de comunicação.

No âmbito jornalístico, o *ethos*, além de prévio, representa também a imagem da coletividade, um *ethos* coletivo, haja vista representar a voz do jornalista e a voz da empresa, pois os editoriais, artigos que apresentam a opinião do editor, refletem o posicionamento do órgão midiático por ele representado, compartilhando uma mesma imagem discursiva.

Neste jogo de *ethe*, contamos também com as categorias enumeradas por Dominique Maingueneau (2008) e os estudos de Ruth Amossy sobre o *ethos* prévio, cuja base, assim como para Charaudeau, parte das representações sociais e dos sistemas de pensamento.

1. Os *ethe* do contrato de comunicação

O contrato de comunicação especifica quais são as necessidades de cada gênero e, até mesmo, dos subgêneros, no interior dos quais existem imposições e pertinências a eles peculiares. Os *ethe* neles inclusos expressam a imagem que o sujeito enunciador precisa elaborar para alcançar o objetivo do ato de comunicação, para tanto, não contamos apenas com os *ethe* prévio e discursivo, pois esses dois se encontram em uma engrenagem um pouco mais sofisticada. Para compreendê-la com nitidez, reproduzimos o quadro de autoria de Maingueneau com algumas inclusões de nossa parte.

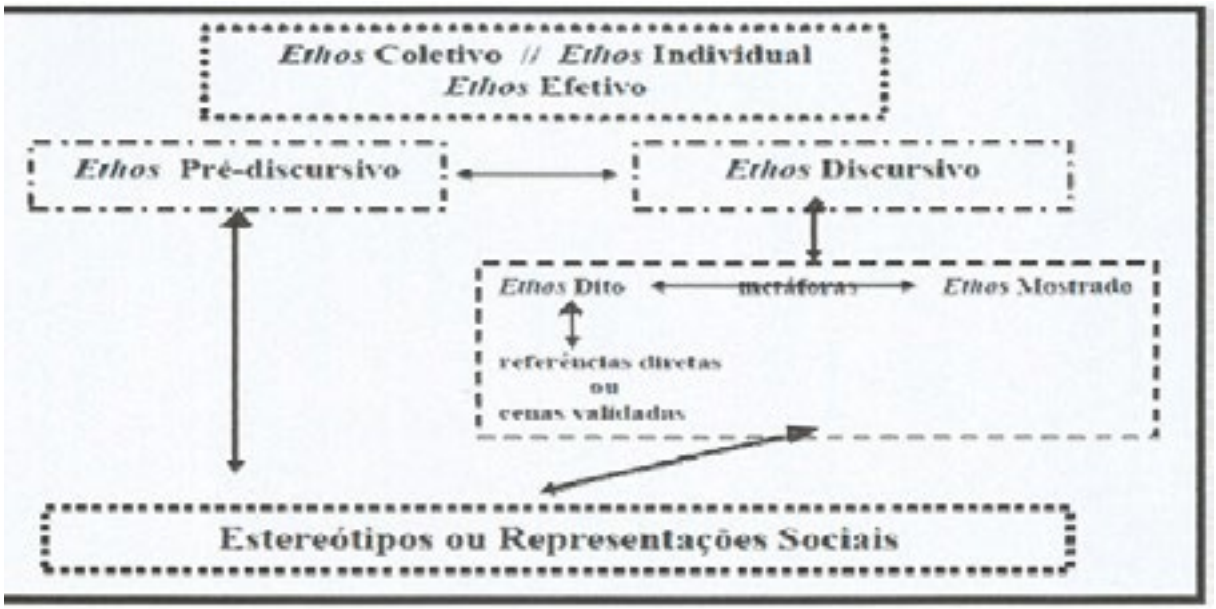


Imagem 1: MAINGUENEAU, D. (2008, p.75) com acréscimos de nossa autoria.

Olhando para o quadro, observamos uma multiplicidade de *ethe.* Apesar dessa aparente heterogeneidade, a tendência é que os vários *ethe* coabitem harmoniosamente em uma mensagem.

Primeiramente, verificamos que as representações sociais estão na base de formação dos dois *ethe.* Ocorre que a formação do *ethos* discursivo passa antes pelo discurso, pela sociodiscursividade, explícita ou implícita, após o qual poderá fazer uma coalizão com o *ethos* prévio, caso não venha a modificá-lo. A partir de então, temos um *ethos* efetivo, isto é, um *ethos* que se efetiva a partir da relação dos dois *ethe,* podendo ser individual ou coletivo.

É importante destacar a influência em duplo sentido marcada pelas setas duplas, tal situação ocorre para evidenciar que um quadro tanto modifica o outro como pode ser modificado.

1.1 O *ethos* pré-discursivo

Amossy considera o *ethos* prévio responsável pela construção da posição de autoridade, e nos diz: "O *ethos* prévio é elaborado com base no papel que o orador exerce no espaço social (suas funções institucionais, seu status e seu poder), mas também com base na representação coletiva ou no estereótipo que circula sobre sua pessoa. Ele precede à tomada de palavra e a condiciona parcialmente" (2016, p.90). Este processo se constrói em duas instâncias – sujeito comunicante e sujeito interpretante – e em dois momentos: antes do discurso e durante o discurso.

Charaudeau (2018, p. 295) acrescenta outra circunstância formadora da imagem prévia: a autoridade que o sujeito constrói para si, a partir de seu caráter, de seu comportamento

em sociedade e aprovados por ela segundo seus imaginários de verdade. Essa conjuntura é explicada por ele como um processo *de dois tipos de construção: autoridade institucional* [da qual fala Amossy], *fundada no estatuto do sujeito, em seu saber e/ ou em seu poder de decisão; e autoridade pessoal, fundada em sua capacidade de persuasão e de sedução, o que lhe dá autoridade de fato, podendo sobrepor-se à precedente*.

1.2 O *ethos* discursivo

Quanto ao *ethos* discursivo, ele é mais evidente, pois a imagem do locutor, quando é manifestada no discurso, geralmente é registrada, uma vez que se faz ver pelas marcas linguísticas, sintáticas, lexicais, discursivas e estilísticas (este é o caso das metáforas entre os *ethe* dito e mostrado). Entretanto, pode acontecer de o enunciado vir disfarçado, sendo assim ele deve ser interpretado segundo "as modalidades verbais da apresentação de si na interação verbal", como preconiza a Análise do Discurso, combinando com as *representações sociais* que orientaram a criação do *ethos* pré-discursivo. Dessa forma, funde-se o *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo. Nesta imbricação consta também a "ideia que o locutor faz do modo como seus alocutários o percebem" (CHARAUDEAU, MAINGUENEAU, 2018, p. 221). O processo de aceitação por parte dos alocutários vem a ser um trabalho de construção em duplo sentido e, como tal, está sempre sujeito à desconstrução, à quebra da imagem construída. As duas instâncias trabalham concomitantemente. Nesse percurso, o sujeito comunicante constrói a credibilidade sobre si usando estratégias de captação e determinando uma posição de verdade. "Esse jogo com a legitimidade não pode ser feito de forma irresponsável, pois se somos, enquanto seres comunicantes, seres individuais, também somos seres coletivos. Logo, quando entramos no teatro social, já existem sentidos e procedimentos de regulação dos comportamentos linguageiros" (CHARAUDEAU, 1995, p.3, tradução nossa). É preciso considerar que os sentidos e os procedimentos de regulação são condizentes com as normas pertinentes a cada campo social. Adequar-se a elas assegura, antes do reconhecimento do direito à palavra, o reconhecimento como "um sujeito competente" (*op. cit.*).

No sentido do reconhecimento da competência do sujeito enunciador, encontramos entre o *ethos* dito e o *ethos* mostrado, as metáforas, figura de retórica cara ao discurso jornalístico francês, e que impõe certa dificuldade de compreensão por parte do público estrangeiro. Entretanto, o mesmo não ocorre com o seu público nacional, pois, se de um lado o estrangeiro, geralmente, não compartilha as representações sociais e o sistema de saber; por outro, o jornalista se legitima diante de seu público nacional, com quem compartilha as representações e os saberes coletivos. Sendo assim, o uso da metáfora pelo jornalista é um critério de reconhecimento de competência e de legitimação, pois é prova de conhecimento, de saber de ambos os parceiros do ato de comunicação.

Além disso, a metáfora, efeito de metaforização, como diz Charaudeau (1992, p. 87), *produz uma contaminação do conteúdo semântico de dois termos.* Este processo ocorre a partir da equivalência das características de dois significados, substituindo um significante pelo outro. Assim, ele explica que "o termo A fica impregnado das características da classe do termo B,

este, inversamente, fica impregnado das características da classe do termo A" (*op. cit.*, tradução nossa). Essa contaminação é evidente em um enunciado como *le petit livre rouge* no lugar de *o Código do Trabalho*[1]. Entretanto, como já vimos, o uso da metáfora só alcança sua efetividade quando as partes compartilham saberes comuns, configurando uma condição *sine qua non* do contrato. Paralelamente, é possível perceber que o "efeito metaforização" é uma ferramenta de manifestação ideológica, como verificamos no exemplo: "*Pour le premier ministre, le 'petit livre rouge' n'est pas responsable du chômage*"[2]. Nesse caso, verificamos que o editorialista faz uma analogia do Código do Trabalho francês, em vigor à época, cuja capa é vermelha (nas publicações da ed. Dalloz), com o livro vermelho de Mao Tsé-Tung, o qual registra o ideário do maoismo. Assim, ao repetir as palavras do Primeiro Ministro quando afirma que o código do trabalho em vigor não é o responsável pelo desemprego, o editorial serve-se da metáfora para criar um *ethos* mostrado, que não vem a ser *ethos* dito, de adesão ao discurso oficial. O *ethos* mostrado procura evidenciar uma ideologia de centro, de acordo com o *ethos* de neutralidade que a empresa adota.

2. As Representações Sociais e os Sistemas de Pensamento



Imagem 2: Autoria nossa

O esquema acima tem o objetivo de colocar em um plano o encadeamento de valores simbólicos que estruturam os imaginários de verdades nas relações sociais, sobre as quais os *ethe* são construídos.

1 Jornal Le Monde, editorial, 1 set. 2017.

2 Para o Primeiro Ministro, "o pequeno livro vermelho" não é o responsável pelo desemprego (op. cit., tradução nossa)

Dessa forma, os imaginários de verdade organizam os sistemas de pensamento e de saber, suas representações e práticas sociais concretas, seus discursos e suas crenças. A partir desse panorama vamos extrair e explicar alguns exemplos de sistema de pensamento, tais como os estereótipos como exemplo de imaginário social, e a ideologia como exemplo de saberes.

Os estereótipos são ideias preconcebidas sobre alguém (indivíduo ou grupo social) ou algo, que surgem da comparação do Eu e o Outro e de generalizações alimentadas pela falta de conhecimento real do Outro. Essas ideias que constroem os estereótipos são classificadas de forma positiva ou negativa segundo os valores que regem a sociedade de quem julga. Não se pode negar que essa postura é permeada por uma filosofia etnocêntrica que considera os valores do próprio grupo como referência de verdade, de ética, de justo. No sentido oposto, aquelas que são desprezadas são os estereótipos negativos. Consequentemente, valoriza-se o que há de positivo no próprio grupo e o que há de negativo no Outro.

Dessa forma, os estereótipos desenham a identidade cultural de um grupo social − que pode ser uma nação, instituição, família, etnia, empresa, sindicato, ou outro − ou de um indivíduo. Há ainda outro fator determinante na construção dos valores de um grupo social, trata-se dos recursos proporcionados pela língua, isto é, sem um vocábulo que signifique um valor, não há como o valor ser materializado na expressão verbal; é uma questão de semiótica, pois para que haja um conceito de certo e de errado, é preciso que haja recurso e significados linguísticos correspondentes à ideia; caso contrário, ele não será reconhecido pelos usuários daquela língua, nem como positivo nem como negativo

Outro componente das representações sociais e que também passa pelo crivo dos estereótipos é a ideologia. A ideologia é necessária para viver. Ocorre que a ideologia não é individual, ela é coletiva, ela se constrói no coletivo, ela é uma representação da lógica do pensamento coletivo. Esse coletivo é o social, expressando seus imaginários de valor pelo discurso.

Citamos como exemplo do que foi acima exposto, o extrato de um artigo do jornal *Le Monde* de 08 de maio de 2017, logo após o resultado do segundo turno das eleições presidenciais, cuja vitória coube a Emmanuel Macron,

> Il vient de ranimer le vieux rêve français d'unir droite et gauche, mais prêt à faire du ménage dans la Ve République, il pourrait pécher par ambition. [...] Émmanuel Macron a grandi à Amiens, a été éduqué chez les jésuites alors que François Mitterand était président. A cette époque, le Front national à deux chiffres, comme le chômage, sont des données, la construction européenne un acquis. Il est de cette jeunesse post-sida, bien plus sage que ses aînés. Une jeunesse dont les seules aventures politiques ont été les défilés de 2006 contre le contrat première embauche, de Dominique de Villepin. [...] La lutte des classes n'est pas son sujet.[3] (BACQUÉ, R; CHEMIN, A. *In: Le Monde,* 08 maio 2017)

3 Ele acaba de reanimar o velho sonho francês de unir a direita e a esquerda, mas pronto para fazer uma limpeza na V República, ele poderia estar pecando por ambição. [...] Emmanuel Macron cresceu em Amiens, onde foi educado em colégio de Jesuítas, enquanto isso François Mittterand já era presidente. Naquela época, a Frente Nacional com dois números, assim como o desemprego, que já eram dados reais, a construção europeia era uma aquisição. Ele pertence à juventude pós-AIDS, com muito mais conhecimento do que os mais velhos. Uma juventude cujas únicas aventuras políticas foram os desfiles de 2006 contra a medida sobre o primeiro contrato de emprego, de Dominique de Villepin. [...] A luta de classes não é assunto para ele. (Tradução nossa)

Primeiramente, é importante lembrar o que já dissemos sobre o fato de o jornal *Le Monde* se identificar como um jornal de linha neutra, portanto podemos compreender como pertencendo a uma ideologia de centro. Dessa forma, seu discurso não teria a intenção de se manifestar favorável ou desfavorável ao governo, evitaria manifestar uma posição política.

Em seguida, observamos que, independentemente de uma ideologia neutra, o espírito da cultura francesa com relação ao engajamento em questões político-sociais fala mais alto. Assim, o discurso frisa o distanciamento do novo e jovem presidente, por motivo de pertencer a uma nova geração, dos movimentos sociais que construíram a França do século XX.

Por último, com a afirmação de que a luta de classes não é assunto do novo presidente, os jornalistas e a empresa constroem para si um *ethos* de crítico ao novo presidente pelo distanciamento das causas sociais, colocando em dúvida sua pretensão de unir direita e esquerda.

Considerações finais

Pelo exposto, compreendemos que o gênero jornalístico está sustentado em dois pilares: o contrato e os imaginários de verdade com suas representações sociais. Os dois pilares, por sua vez, se autossustentam, dando condições para a construção dos *ethe* que permeiam o discurso dos editoriais.

É nítido que a performance de um *ethos* neutro ou de centro é quase imperceptível. Se é que existe! Aliás, foi possível observar que, em certos momentos,, essas posições são manifestadas por meio do dito e do não dito, do explícito e do implícito, ou seja, por um *ethos* dito e um *ethos* mostrado. Para que a compreensão se realize é preciso que os parceiros do contrato de comunicação compartilhem os mesmos valores e um sistema de pensamentos: saberes de conhecimento e saberes de crença. Observamos, também, que a legitimação do *ethos* prévio é complementada no *ethos* discursivo, que irá reforçá-lo ou transformá-lo.

Ao final deste estudo, verificamos que a eficácia da imagem construída e manifestada no discurso é um trabalho incessante de construção e de reconstrução, já que se apresentam de acordo com a situação de comunicação e, quando a situação de troca muda, substituímos as máscaras.

Referências

AMOSSY, RUTH. *L'Argumentation dans le Discours.* Paris: Armand Colin, 2014.

BACQUÉ, R; CHEMIN, A. *Le Monde*, Paris: Le Monde, 08 maio 2017. Disponível em: www.lemonde.fr/election-presidentielle-2017/article/2017/05/08/emmanuel-macron-la-victoire-d-un-enfant-de-la-generation-vernie_5124070_4854003.html. Acesso em fev. 2020.

BOURDIEU, P. *Langage et Pouvoir Symbolique.* Paris: Seuil, 2001.

CHARAUDEAU, P. Analyse du discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? Semen , n. 23, ago. 2007. Disponível em: http://journals.openedition.org/semen/5081. Acesso em: 8 jun. 2020.

CHARAUDEAU, P. Ce que communiquer veut dire. *Revue des Sciences humaines*, n. 51, jun. 1995. Disponível em: http://www.patrick-charaudeau.com/Ce-que-communiquer-veut-dire.html. Acesso em: 10 jun. 2020.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das Mídias.* Tradução: Ângela Maria da Silva Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

CHARAUDEAU, P. *Discurso Político***.** Tradução: Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, P. Le contrat de communication dans la situation classe *In:* J. F. Halté, *Inter-Actions*. Metz: Université de Metz, 1993. Disponível em: http://www.patrick-charaudeau.com/Le-contrat-de-communication-dans.html. Acesso em: 21 jul. 2020.

CHARAUDEAU, P; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso.* Tradução: Fabiana Komesu (org.). Ed. 3. Reimpr., São Paulo: Contexto, 2018.

CORREA, A. *O contrato didático na aula de compreensão leitora em francês língua estrangeira*. UFRJ, 2011. Disponível em : https://www.academia.edu/28039118/O_CONTRATO_DID%C3%81TICO_NA_AULA_DE_COMPREENS%C3%83O_LEITORA_EM_FRANC%C3%8AS_L%C3%8DNGUA_ESTRANGEIRA. Acesso em: 16 nov. 2018.

LE MONDE. Réforme du code du travail: Macron gagne la première manche. *Le Monde*, Paris, 1 set. 2017. Disponível em: https://www.lemonde.fr/idees/article/2017/09/01/reforme-du-code-du-travail-macron-gagne-la-premiere-manche_5179485_3232.html. Acesso em: mar. 2020.

MAINGUENEAU, D. Problemas de *ethos In: Cenas da Enunciação*. Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

IMPOLIDEZ E TRADUÇÃO AUDIOVISUAL: LEGENDAGEM E DUBLAGEM DA SÉRIE *THE BRIDGE* EM PORTUGUÊS E ESPANHOL

Samara Santos Santana (CAPES)

Orientadora: Leticia Rebollo Couto

Universidade Federal do Rio de Janeiro

1. Introdução

A tradução nos meios audiovisuais ganhou lugar de destaque dentro da atividade tradutora, por apresentar forte impacto social, pois alcança um grande número de pessoas, dada a facilidade de recepção. Com o objetivo de contribuir com os estudos da tradução audiovisual (TAV), proponho uma pesquisa que visa realizar uma analise comparativa, a partir da série televisiva norte-americana *The Bridge*, das soluções de tradução de interações conversacionais marcadas pela impolidez no processo de legendagem e de dublagem do original em inglês americano (IA) para o português do Brasil (PB) e para o espanhol da Espanha (EE). Nessa fase do trabalho, discutirei as estratégias comunicativas lexicais, gramaticais e discursivas utilizadas no ataque à face em duas cenas da primeira temporada de *The Bridge*.

2. A Tradução audiovisual (TAV)

O texto audiovisual se caracteriza por possuir um código oral (as vozes que escutamos), um código escrito (os roteiros) e um código visual (as imagens) e dispõe de várias formas de tradução (AGOST, 1999, p. 15). Autores, como Díaz-Cintas (2001) e Agost (1999), divergem quanto ao número de modalidades de TAV. No entanto, a presente pesquisa se ocupará da legendagem e da dublagem, modalidades comuns aos autores citados.

A legendagem pode ser definida como

> "(...) uma prática linguística que consiste em oferecer, geralmente na parte inferior da tela, um texto escrito que pretende dar conta dos diálogos dos atores assim como dos elementos discursivos que fazem parte da fotografia (cartas, pichações, legendas, faixas...) ou a trilha sonora (canções)" (DÍAZ-CINTAS, 2001, p. 23, tradução minha).

Já a técnica da dublagem se caracteriza pela substituição de uma banda sonora de um texto audiovisual por outra banda sonora. A dublagem "(…) é um processo complexo que se caracteriza pela necessidade de sincronia entre as vozes dos dubladores e as imagens do texto audiovisual." (AGOST, 1999, p. 58, tradução minha). Esse sincronismo envolve não somente a relação entre palavra e imagem, como também o conteúdo do texto traduzido e a interpretação dos dubladores.

A dublagem e a legendagem devem, portanto, possuir uma relação de sincronia com a imagem (o que é dito ou projetado não pode contradizer o que os personagens estão fazendo) e com o tempo (a entrega da mensagem traduzida deve estar de acordo com o ato linguístico original). Porém, esse sincronismo desafia o processo tradutório. No caso da legendagem, ainda há a mudança do registro oral para o escrito e a restrição de espaço disponível, que geralmente é de 32 a 35 espaços por linha e um máximo de duas linhas, o que resulta a omissão de elementos da mensagem linguística original.

3. A Impolidez

A quantidade de estudos sobre a impolidez e suas diferentes abordagens e modelos é menor se comparada aos estudos da polidez, embora dados revelem que seu crescimento é significativo e que há uma tendência de mudança deste cenário (CULPEPER *et al*, 2017, p. 5). Culpeper e seu grupo de pesquisa apresentam relevantes contribuições sobre o tema. O autor retoma a noção de face positiva e face negativa de Brown e Levinson (1987) para o desenvolvimento de seu trabalho.

No artigo intitulado "*Impoliteness revisited: with special reference to dynamics and prosodic aspects*", Jonathan Culpeper, Derek Bousfield e Anne Wichmann (2003) analisam a noção de impolidez e os usos de estratégias comunicativas de ataque à face. Uma das críticas feitas pelos autores é o fato do "fenômeno" da impolidez não estar estruturado na abordagem realizada dentro da Teoria da Polidez e propõem estratégias de impolidez no campo discursivo e prosódico, além de apresentar cinco "superestratégias" lexicais e gramaticais presentes em Culpeper (1996). Apresento, no quadro abaixo, a descrição dessas "superestratégias".

"Superestratégias" lexicais e gramaticais	
Impolidez direta	Estratégia empregada quando existe "muita face em jogo" e quando há a intenção do falante de atacar a face do ouvinte.
Impolidez positiva	Estratégia empregada para deteriorar a face positiva do interlocutor, como ignorar ou desprezar alguém, excluir alguém de uma atividade ou desassociar-se dele, não ser simpático, mostrar despreocupação, utilizar marcas identitárias inapropriadas, fazer com que o outro se sinta desconfortável por meio do uso de palavras que são tabus sociais.
Impolidez negativa	Estratégia empregada para deteriorar a face negativa do interlocutor, como intimidar, condescender ou desprezar ou ridicularizar, invadir o espaço do outro, associar explicitamente o outro a aspectos negativos, registrar o endividamento do outro, impedir ou bloquear o outro, desafiar.
Polidez sarcástica	Uso de estratégia que é claramente não sincera.
Sem polidez	Estratégia em que o silêncio é mantido ou há o fracasso do ato em que o trabalho de polidez é esperado.

Quanto ao discurso e às possibilidades de reação do interlocutor à impolidez, Culpeper *et al.* (2003) afirmam que o destinatário da interação, ao perceber um ato com estratégias de impolidez, tem duas escolhas, a de responder e a de não responder. Em casos de resposta, o destinatário pode aceitar o ataque à face ou pode replicar, e, ao replicar, opta por duas estratégias, a ofensiva ou a defensiva.

Em 2010, no artigo "Conventionalised impoliteness formulae", Culpeper define a impolidez como

> "(...) uma atitude negativa em relação a comportamentos específicos que ocorrem em contextos específicos. É sustentada por expectativas, desejos e / ou crenças sobre organização social, incluindo, em particular, como as identidades de uma pessoa ou grupo são mediadas por outras em interação. Os comportamentos situados são vistos negativamente quando entram em conflito com o modo como se espera que eles sejam, como se quer que sejam e / ou como pensam que deveriam ser. Tais comportamentos sempre têm ou presume-se que tenham consequências emocionais para, pelo menos, um participante, ou seja, eles causam ou presumivelmente causam ofensa. Vários fatores podem exacerbar quão ofensivo é considerado um comportamento impolido, incluindo, por exemplo, se alguém entende que um comportamento é fortemente intencional ou não" (CULPEPER, 2010 – tradução minha).

Ao definir a impolidez, Culpeper (2010) lança um olhar crítico sobre seus trabalhos anteriores e afirma que suas definições eram excessivamente estreitas. O autor exemplifica com a relação entre impolidez e intencionalidade. A impolidez, para ser classificada como tal, precisava ser percebida como intencional. Na definição apresentada acima, Culpeper (2010) não considera a intencionalidade como condição necessária para a impolidez. Tal crítica sobre a intencionalidade é retomada em Culpeper (2017, p. 203).

Assim, para esta pesquisa, considero como características da impolidez a quebra de expectativa ou desejo em um contexto sociocultural específico, com o prejuízo para pelo menos um dos interlocutores, e sem necessariamente a intenção do locutor de ameaçar a face do ouvinte.

4. Metodologia e *Corpus*

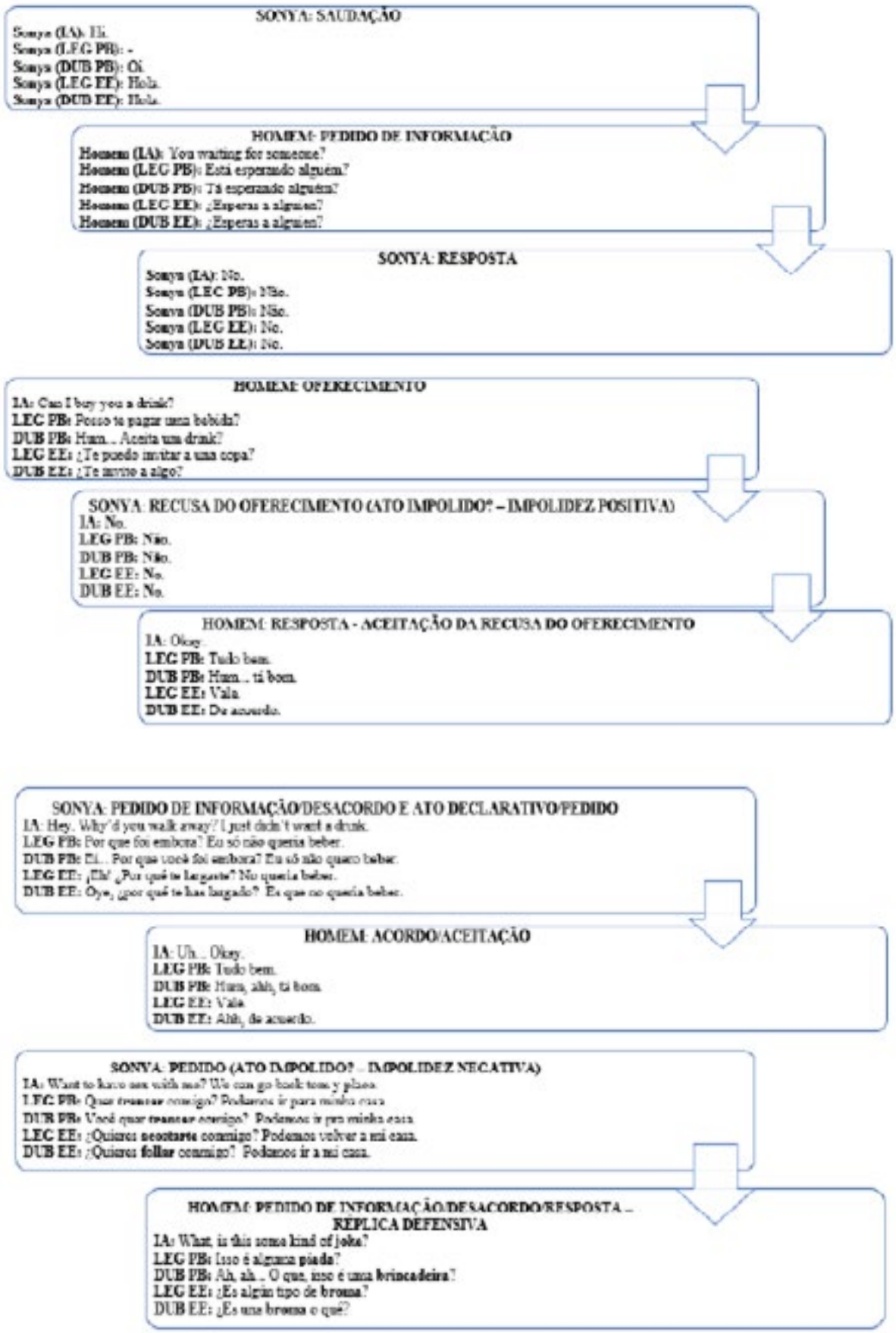
Para a realização deste trabalho, utilizei duas cenas da primeira temporada da série *The Bridge*. A série possui 2 temporadas, com 13 capítulos, por temporada, de, mais ou menos, 45 min cada. *The Bridge* é uma série de televisão norte-americana que teve sua transmissão original em 2013 e 2014, pelo canal a cabo FX. A série é uma adaptação da série *Bron/Broen*, de coprodução Suécia-Dinamarca, estreada em 2011.

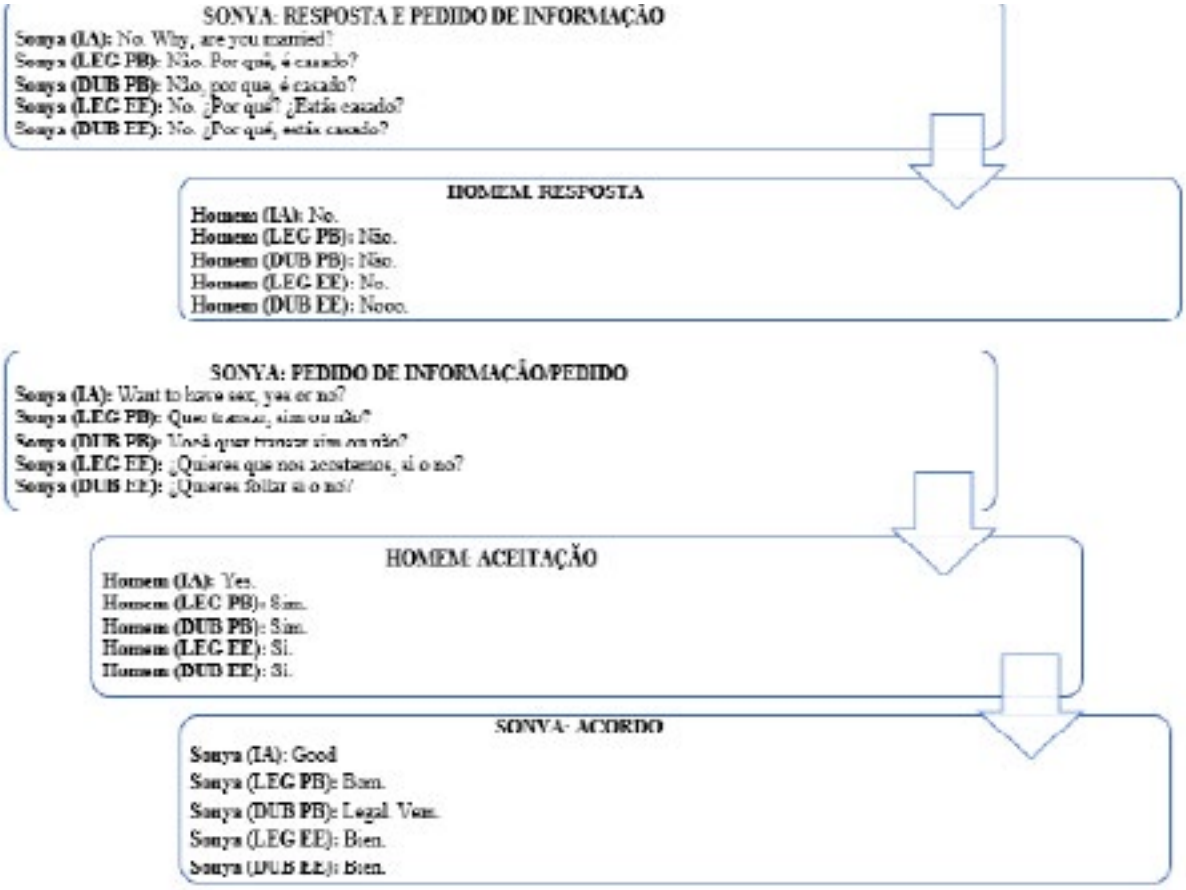
Os personagens principais de *The Bridge* são a detetive do departamento de polícia de El Paso Sonya Cross, interpretada pela atriz alemã Diane Kruger, e o detetive de homicídios do estado mexicano Marco Ruiz, interpretado pelo ator mexicano Demián Bichir. Sonya sofre da síndrome de Asperger, considerada um autismo de grau leve. A personagem apresenta dificuldade na interação social, é direta e franca e interpreta tudo de forma literal. Já Marco, diferentemente do que é descrito na série sobre a polícia mexicana, não aceita suborno, mas procura manter um relacionamento amigável com os colegas.

A partir da série, realizo um estudo qualitativo em que analiso comparativamente interações conversacionais marcadas pela impolidez na "fala original" (IA) e as traduções para o PB e para o EE nas modalidades de legendagem e de dublagem. Seis cenas foram levantadas ao todo, sendo três com a personagem Sonya Cross, em que sua interação é realizada de forma não esperada pelo interlocutor, e três cenas, de conflito, com o personagem Marco Ruiz. Considerei, para esta etapa da análise, as cinco "superestratégias" lexicais e gramaticais de impolidez e a impolidez no discurso, propostas por Culpeper *et al* (2003), na sequência dos turnos de fala de interações conversacionais em duas cenas.

5. Análise

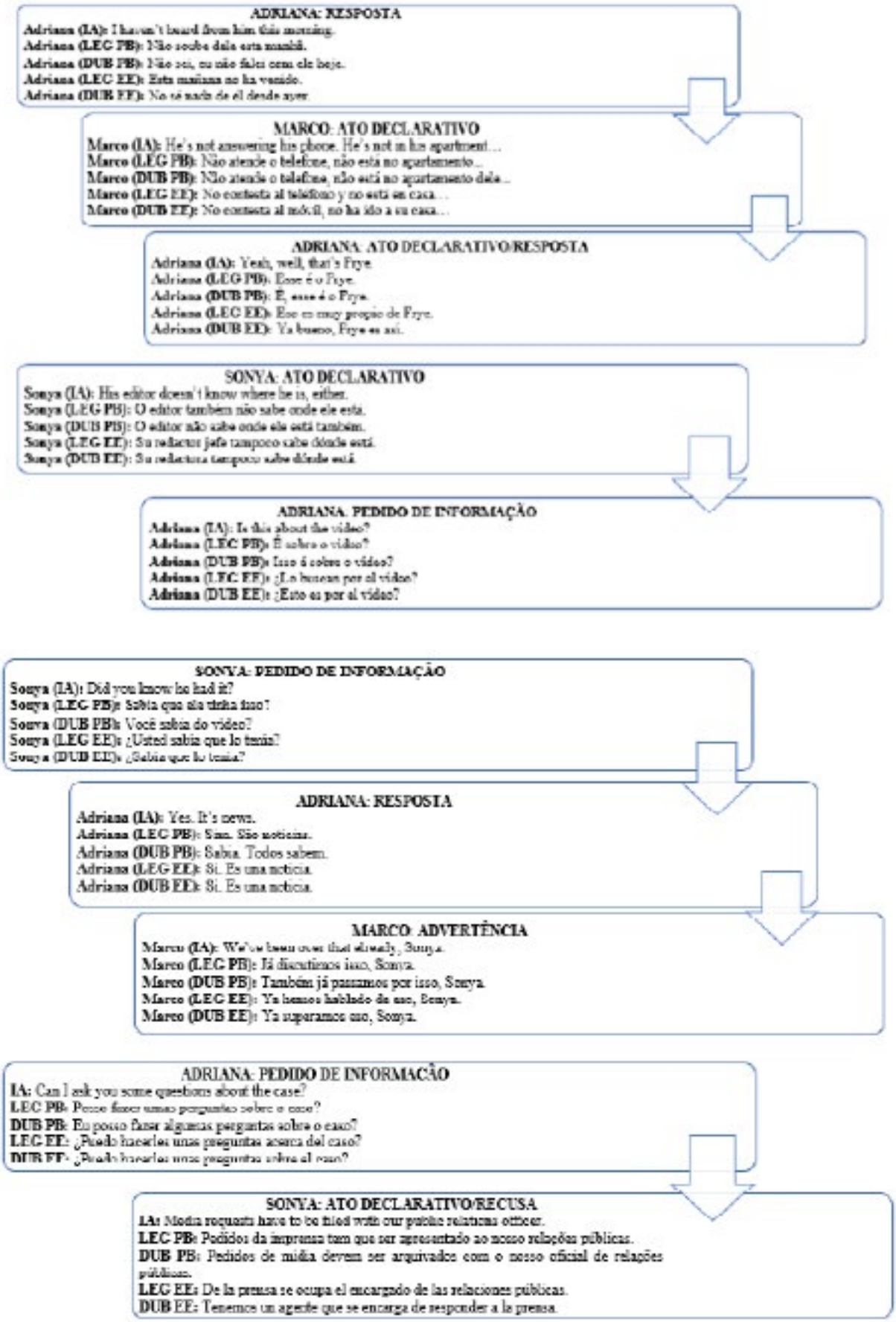
Apresento, a seguir, a análise de uma cena do episódio 2 e de uma cena do episódio 4 da 1ª temporada de *The Bridge*. Na primeira cena, a detetive Sonya Cross conhece um homem em um bar e o convida para sua casa para ter relações sexuais. Na segunda cena, os detetives Marco Ruiz e Sonya Cross perguntam para Adriana Mendez, parceira de trabalho do jornalista Daniel Frye, sobre seu paradeiro. O *serial killer*, procurado pelos detetives, escolheu o jornalista pra se comunicar enquanto mantém uma mulher imigrante sequestrada ao vivo. O primeiro esquema descreve as interações conversacionais da primeira cena marcadas pela impolidez considerando o discurso.

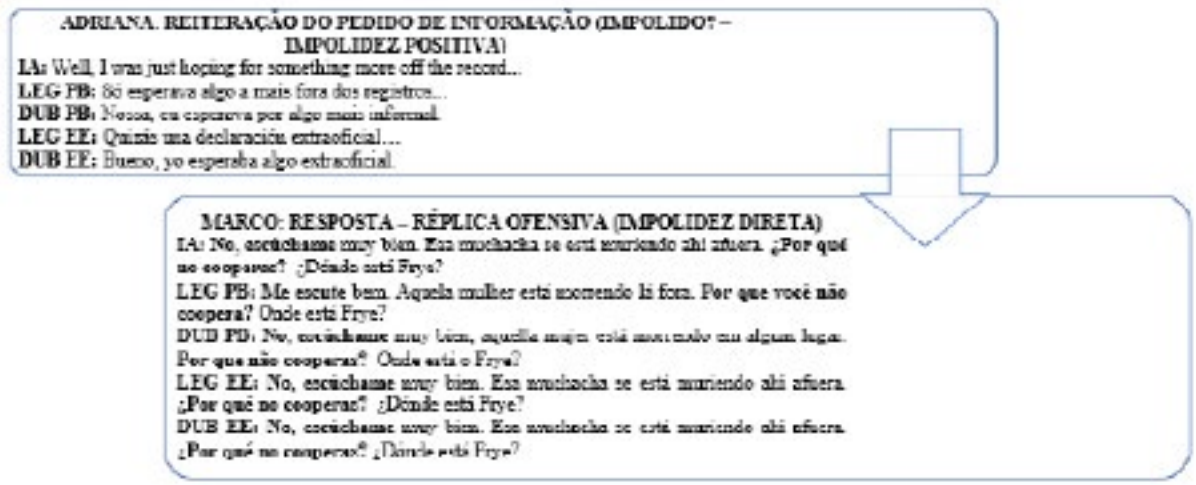

SONYA: SAUDAÇÃO
Sonya (IA): Hi.
Sonya (LEG PB): -
Sonya (DUB PB): Oi.
Sonya (LEG EE): Hola.
Sonya (DUB EE): Hola.
HOMEM: PEDIDO DE INFORMAÇÃO
Homem (IA): You waiting for someone?
Homem (LEG PB): Está esperando alguém?
Homem (DUB PB): Tá esperando alguém?
Homem (LEG EE): ¿Esperas a alguien?
Homem (DUB EE): ¿Esperas a alguien?
SONYA: RESPOSTA
Sonya (IA): No.
Sonya (LEG PB): Não.
Sonya (DUB PB): Não.
Sonya (LEG EE): No.
Sonya (DUB EE): No.
HOMEM: OFERECIMENTO
IA: Can I buy you a drink?
LEG PB: Posso te pagar uma bebida?
DUB PB: Hum... Aceita um drink?
LEG EE: ¿Te puedo invitar a una copa?
DUB EE: ¿Te invito a algo?
SONYA: RECUSA DO OFERECIMENTO (ATO IMPOLIDO? – IMPOLIDEZ POSITIVA)
IA: No.
LEG PB: Não.
DUB PB: Não.
LEG EE: No.
DUB EE: No.
HOMEM: RESPOSTA - ACEITAÇÃO DA RECUSA DO OFERECIMENTO
IA: Okey.
LEG PB: Tudo bem.
DUB PB: Hum... tá bom.
LEG EE: Vale.
DUB EE: De acuerdo.
SONYA: PEDIDO DE INFORMAÇÃO/DESACORDO E ATO DECLARATIVO/PEDIDO
IA: Hey. Why'd you walk away? I just didn't want a drink.
LEG PB: Por que foi embora? Eu só não queria beber.
DUB PB: Eii... Por que você foi embora? Eu só não quero beber.
LEG EE: ¡Eh! ¿Por qué te largaste? No quería beber.
DUB EE: Oye, ¿por qué te has largado? Es que no quería beber.
HOMEM: ACORDO/ACEITAÇÃO
IA: Uh... Okey.
LEG PB: Tudo bem.
DUB PB: Hum, ahh, tá bom.
LEG EE: Vale.
DUB EE: Ahh, de acuerdo.
SONYA: PEDIDO (ATO IMPOLIDO? – IMPOLIDEZ NEGATIVA)
IA: Want to have sex with me? We can go back to my place.
LEG PB: Quer transar comigo? Podemos ir para minha casa.
DUB PB: Você quer transar comigo? Podemos ir pra minha casa.
LEG EE: ¿Quieres acostarte conmigo? Podemos volver a mi casa.
DUB EE: ¿Quieres follar conmigo? Podemos ir a mi casa.
HOMEM: PEDIDO DE INFORMAÇÃO/DESACORDO/RESPOSTA – RÉPLICA DEFENSIVA
IA: What, is this some kind of joke?
LEG PB: Isso é alguma piada?
DUB PB: Ah, ah... O que, isso é uma brincadeira?
LEG EE: ¿Es algún tipo de broma?
DUB EE: ¿Es una broma o qué?



Nesta cena, os personagens não se conhecem e tentam uma aproximação. Sonya, ao entrar no bar e encostar-se ao balcão, olha para o homem desconhecido e sorri. Este se aproxima de Sonya e a conversa é iniciada. Sonya, ao negar o drink oferecido pelo desconhecido, realiza um ato considerado impolido pelo destinatário, ainda que sem intenção, ao quebrar a expectativa e o desejo envolvidos no contexto. A negação é realizada de forma direta por "No" (IA), "Não" (leg. e dub. PB) e "No" (leg. e dub. EE). A estratégia usada é a da impolidez positiva. Como resposta a esse ato, o desconhecido realiza um ato de aceitação e se retira do local. A detetive volta a se aproximar do desconhecido e a interação segue adiante. Sonya realiza outro ato impolido, por meio da estratégia da impolidez negativa, ao convidar o homem para ir a sua casa fazer sexo, pois volta a quebrar a expectativa daquele contexto sociocultural. O convite feito por Sonya também é realizado de forma direta "Want to have sex with me?" (IA). O ato de fala foi traduzido para o PB e para o EE, nas duas modalidades, por atos também diretos. Na tradução para o EE há uma diferença na escolha da palavra usada para se referir à relação sexual. Na dublagem optou-se por "follar", forma considerada vulgar segundo o dicionário eletrônico da "Real Academia Española". A resposta a esse ato impolido foi realizada por um ato defensivo.

O segundo esquema descreve as interações conversacionais da segunda cena marcadas pela impolidez considerando o discurso.


ADRIANA: RESPOSTA
Adriana (IA): I haven't heard from him this morning.
Adriana (LEC PB): Não recebi dele esta manhã.
Adriana (DUB PB): Não sei, eu não falei com ele hoje.
Adriana (LEC EE): Esta mañana no he venido.
Adriana (DUB EE): No sé nada de él desde ayer.
MARCO: ATO DECLARATIVO
Marco (IA): He's not answering his phone. He's not in his apartment...
Marco (LEC PB): Não atende o telefone, não está no apartamento...
Marco (DUB PB): Não atende o telefone, não está no apartamento dele...
Marco (LEC EE): No contesta al teléfono y no está en casa...
Marco (DUB EE): No contesta al móvil, no ha ido a su casa...
ADRIANA: ATO DECLARATIVO/RESPOSTA
Adriana (IA): Yeah, well, that's Frye.
Adriana (LEC PB): Esse é o Frye.
Adriana (DUB PB): É, esse é o Frye.
Adriana (LEC EE): Eso es muy propio de Frye.
Adriana (DUB EE): Ya bueno, Frye es así.
SONYA: ATO DECLARATIVO
Sonya (IA): His editor doesn't know where he is, either.
Sonya (LEC PB): O editor também não sabe onde ele está.
Sonya (DUB PB): O editor não sabe onde ele está também.
Sonya (LEC EE): Su redactor jefe tampoco sabe dónde está.
Sonya (DUB EE): Su redactora tampoco sabe dónde está.
ADRIANA: PEDIDO DE INFORMAÇÃO
Adriana (IA): Is this about the video?
Adriana (LEC PB): É sobre o vídeo?
Adriana (DUB PB): Isso é sobre o vídeo?
Adriana (LEC EE): ¿Lo buscan por el video?
Adriana (DUB EE): ¿Esto es por el vídeo?
SONYA: PEDIDO DE INFORMAÇÃO
Sonya (IA): Did you know he had it?
Sonya (LEC PB): Sabia que ele tinha isso?
Sonya (DUB PB): Você sabia do vídeo?
Sonya (LEC EE): ¿Usted sabía que lo tenía?
Sonya (DUB EE): ¿Sabía que lo tenía?
ADRIANA: RESPOSTA
Adriana (IA): Yes. It's news.
Adriana (LEC PB): Sim. São notícias.
Adriana (DUB PB): Sabia. Todos sabem.
Adriana (LEC EE): Sí. Es una noticia.
Adriana (DUB EE): Sí. Es una noticia.
MARCO: ADVERTÊNCIA
Marco (IA): We've been over that already, Sonya.
Marco (LEC PB): Já discutimos isso, Sonya.
Marco (DUB PB): Também já passamos por isso, Sonya.
Marco (LEC EE): Ya hemos hablado de eso, Sonya.
Marco (DUB EE): Ya superamos eso, Sonya.
ADRIANA: PEDIDO DE INFORMAÇÃO
IA: Can I ask you some questions about the case?
LEC PB: Posso fazer umas perguntas sobre o caso?
DUB PB: Eu posso fazer algumas perguntas sobre o caso?
LEC EE: ¿Puedo hacerles unas preguntas acerca del caso?
DUB EE: ¿Puedo hacerles unas preguntas sobre el caso?
SONYA: ATO DECLARATIVO/RECUSA
IA: Media requests have to be filed with our public relations officer.
LEC PB: Pedidos da imprensa tem que ser apresentado ao nosso relações públicas.
DUB PB: Pedidos de mídia devem ser arquivados com o nosso oficial de relações públicas.
LEC EE: De la prensa se ocupa el encargado de las relaciones públicas.
DUB EE: Tenemos un agente que se encarga de responder a la prensa.



Nesta cena, como resposta à reiteração do pedido de informação da jornalista Adriana, o que considero como impolidez positiva, o detetive Marco realiza uma réplica ofensiva, lembrando a urgência e importância da informação que os detetives buscam. Como estratégia de impolidez usada por Marco, está a impolidez direta, como no uso da negativa "No" (na legendagem em PB essa negativa foi apagada) e do imperativo "escúchame" (IA, dub. PB, leg. e dub. EE), "Me escute" (leg. PB). Há ainda a alternância do código linguístico no áudio original (IA) e na dublagem em PB, e que é apagada na legendagem em PB e na dublagem e legendagem em EE. Essa alternância é entendida como uma possível estratégia de impolidez.

Considerações finais

A pesquisa objetiva ampliar as discussões acerca da impolidez e da TAV, campos que se apresentam em crescimento e que merecem atenção nos estudos linguísticos brasileiros. Ainda há muito que se discutir, mas o estudo visa traçar caminhos que contribuam com futuros trabalhos e com os já realizados. Levanto dois questionamentos: 1) Existe convergência na escolha das estratégias comunicativas de impolidez entre as modalidades de TAV (legendagem e dublagem)? 2) Existe convergência na escolha das estratégias comunicativas de impolidez entre as duas línguas (PB e EE)?

Referências

AGOST, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1999.

BROWN, Penelope; LEVINSON, Stephen C. *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

CULPEPER, Jonathan; HAUGH, Michael; KÁDÁR, Dániel Z. Introduction. *In*: CULPEPER, Jonathan; HAUGH, Michael; KÁDÁR, Dániel Z. *The Palgrave Handbook of Linguistic (Im) politeness*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017. p. 1-8

CULPEPER, Jonathan. Conventionalised impoliteness formulae. *Journal of Pragmatics*, 2010, pp. 3232-3245.

CULPEPER, Jonathan; BOUSFIELD, Derek; WICHMANN, Anne. Impoliteness revisited: with special reference to dynamics and prosodic aspects. *Journal of Pragmatics*, 35, 2003, pp. 1545-1579.

DÍAZ-CINTAS, Jorge Díaz. *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar, 2001.

The Bridge (série de 2013). Wikipedia, 2017. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Bridge_(s%C3%A9rie_de_2013). Acesso em: 02 de fev. 2018.

ANAIS DO XX COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS NEOLATINAS

ANÁLISE DISCURSIVA DAS ATAS DA CONGREGAÇÃO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Ubirajara Carvalheira Costa

Orientador: Antonio Andrade

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Diferentes instituições públicas ou privadas, ao promoverem encontros com seus grupos representativos, utilizam o gênero discursivo ata para registrarem suas deliberações, tomadas de decisões ou apenas para repassar informações. As atas podem ser definidas como documentos de valor probatório, jurídico e informativo enquanto um registro verídico do que ocorreu em determinada reunião no âmbito da instituição. Como fonte documental, as atas contam a história de uma instituição, servem como base para a formação da identidade e da memória desta instituição.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional define que as instituições universitárias (em especial, as públicas) devem possuir órgãos colegiados centrais que têm como uma das prerrogativas normatizar e deliberar sobre todas as questões que estão em pauta na vida universitária: "As instituições públicas de educação superior obedecerão ao princípio da gestão democrática, assegurada a existência de órgãos colegiados deliberativos, de que participarão os segmentos da comunidade institucional, local e regional" (BRASIL, 1996). Desse modo, todos os atos administrativos e suas decisões devem ser registrados em atas nos seus mais diversos órgãos deliberativos que constituem as universidades.

A Congregação da Faculdade de Letras da UFRJ tem o poder de deliberação superior aos Diretores Adjuntos e ao próprio Diretor da Unidade, que possui o cargo máximo na instituição acadêmica.

A Congregação da Faculdade de Letras da UFRJ é definida da seguinte forma, de acordo com o Regimento Interno da Instituição: "A Congregação é o órgão deliberativo superior de

direção pedagógica e administrativa da Faculdade de Letras, presidida pelo seu Diretor (...)" (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 1972, p. 42).

O artigo 112 deste Regimento é claro quanto aos registros das atividades da Congregação: "A atividade da Congregação é regulamentada por normas aprovadas pelo corpo congregado, expressas em um Regimento Interno e nas resoluções constantes das atas de suas seções" (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 1972, p. 43).

O presente trabalho tem por objetivo traçar o percurso de formação da memória e da identidade institucional da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro analisando o discurso materializado nas atas da sua Congregação. Foi definido o período para investigação: 1968-1988. Tal recorte justifica-se pela própria história da Instituição, que em 1967 separou-se da Faculdade Nacional de Filosofia e foi criada de forma independente em janeiro de 1968; até o ano de 1988, quando completou vinte anos como Unidade instituída e quando se promulgou a Constituição da República, que marcou o processo de redemocratização no Brasil. Primeiramente será realizado um levantamento mais material de todas as atas ao longo de vinte anos e, em um segundo momento, serão selecionadas as atas mais relevantes para a pesquisa.

Assim, o problema principal que se apresenta para responder ao objetivo geral da pesquisa é como a Instituição Faculdade de Letras preocupou-se em construir sua própria imagem voltada para a memória e a identidade nos vinte primeiros anos após a separação da Faculdade de Filosofia.

Com a definição do recorte da presente pesquisa que abarca o período da ditadura militar no Brasil, será necessário citar estudos sobre esse período histórico brasileiro e também sobre a chamada Reforma Universitária, iniciada em 1968. Será interessante analisar como as atas resistiram à ditadura: será que se calaram ou apenas silenciaram? Orlandi (2007) explica em seu livro *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, que silenciar não é calar e, sim, significar aquele momento (através de metáforas) sem dizer diretamente que é um momento de censura do regime ditatorial.

Outra questão relevante para compreender todo o contexto desse período em destaque no recorte do projeto diz respeito à história dos cursos de Letras no Brasil. No jogo de poder através do discurso, como se deram as discussões de manter as tradições beletristas e de modernização de seus cursos, por exemplo.

Como base teórico-metodológica, escolheu-se a Análise do Discurso de linha francesa para refletir as possíveis ligações entre o discurso e a formação da memória e identidade institucionais.

Pressupostos Teóricos

A análise do Discurso nas atas da Congregação servirá para: definir os caminhos traçados ao longo da história da Faculdade de Letras; contribuir para traçar o percurso de formação da memória e da identidade da Instituição e os rumos que esta poderá escolher no futuro.

Tal análise das atas contribuirá para que se entenda a formação da memória e da identidade da Faculdade de Letras nos seus contextos histórico, social e político. A Análise do Discurso, doravante chamada AD, de acordo com Maingueneau (2015), é uma área de difícil definição de correntes de pensamento que possam corroborar para a construção deste campo do saber. O autor afirma que pensadores como E. Goffman, L. Wittgenstein, M. Foucault e M. Bakhtin abordaram apenas parte deste vasto campo denominado AD, apesar da importância da atuação destes autores.

Maingueneau (2015) atribui a Zellig S. Harris a criação do termo "análise do discurso" no qual "'discurso' designava uma unidade linguística constituída de frases; de um texto, portanto" (MAINGUENEAU, 2015. p. 15). O autor endossa a sua atribuição ao afirmar que:

> Como Harris trabalhava numa perspectiva estruturalista, empregava o termo "análise" em seu sentido etimológico, o de uma decomposição. Seu projeto, que hoje diria respeito à linguística textual, era, de fato, analisar a estrutura de um texto, fundamentando-se na recorrência de alguns de seus elementos, particularmente dos pronomes e de alguns grupos de palavras. Ele projetava também a possibilidade de relacionar as regularidades textuais assim identificadas a fenômenos de ordem social (MAINGUENEAU, 2015. p. 16).

A AD é considerada uma disciplina de entremeio, não possuindo especificamente um método e, sim, princípios e teorias. Para Orlandi (1998), a AD tem "o discurso como o seu objeto próprio". A noção de discurso para a AD não é entendida como um texto ou uma frase e sim como "efeitos de sentidos entre interlocutores" (ORLANDI, 2012). Ainda sobre a AD, esta "considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer" (ORLANDI, 2012, p. 16). Neste sentido, três elementos são levados em consideração na AD quando se trabalha a opacidade do texto: o político, o simbólico e o ideológico.

A ata é considerada um gênero do discurso que tem como propósito descrever exatamente o que foi discutido em uma reunião. Atualmente, empresas privadas e instituições públicas utilizam deste mecanismo para registrar a história e a memória de suas atividades e tomadas de decisões.

Para a AD, ao analisar as atas, será importante levar em consideração a teoria dos gêneros de Bakhtin (2010), que define os critérios básicos para a construção de um gênero discursivo: conteúdo temático, estilo verbal, e construção composicional.

Para Bakhtin (2010), o conteúdo temático relata que os "enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros" (BAKHTIN, 2010 p. 301).

Segundo o autor, o estilo verbal tem a sua especificidade própria "pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e, sobretudo, por sua construção composicional" (BAKHTIN, 2010, p. 280).

Já a estrutura composicional implica que "desde o início, somos sensíveis ao todo discursivo que, em seguida, no processo da fala, evidenciará suas diferenciações." (BAKHTIN, 2010, p. 302). Ou seja, diz respeito à forma como o falante realiza o seu enunciado.

O autor conclui que a fusão dos três elementos descritos por ele (conteúdo temático, estilo e construção composicional) é indissolúvel no todo do enunciado e que "são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação." (BAKHTIN, 2010, p. 302).

A memória é formada pelos registros e pelos documentos que são considerados essenciais ao longo da história da instituição. Registros e documentos também são de suma importância para a inserção social e abrangência da própria instituição, pois evidenciam todo um contexto histórico-social, além das relações de poder de um determinado momento da sociedade.

Na formação de uma memória e de uma identidade institucional, observaremos e analisaremos quais os sentidos que circulam no discurso da instituição. Oliveira (2002) destaca que, nestas condições, "a identidade é vista como: a) as características, os traços peculiares muito próprios que marcaram a Instituição durante sua trajetória; b) a imagem que ela formou de si mesma e que se encontra refletida no discurso oficial" (OLIVEIRA, 2002, p.11).

Ao falarmos de instituições, é necessário falar das relações de poder existentes em suas funções que precisam ser legitimadas e controladas para a manutenção da existência da própria instituição. Costa (1997) faz uma importante análise da relação entre a instituição e as relações de poder baseado no estudo de Foucault:

> Viver em sociedade é exercer relações de poder. É preciso entender por relações de poder as ações que uns exercem sobre outros, sem as quais a vida em sociedade seria mera abstração. Falamos de poder como potência inerente à energia vital, de forças que os indivíduos possuem e exercitam em seus movimentos constantes. Este também é um exercício de liberdade. Conforme nos ensina Foucault, é preciso distinguir **poder** de **violência**. O poder supõe a liberdade de ação uns sobre os outros. A violência age sobre os corpos (COSTA, 1997, p. 80, grifos do autor).

A formação da memória e da identidade institucional pretende ser averiguada através da análise do discurso oficial da Instituição através das atas da Congregação. Com isso, pretende-se observar as características desses discursos que marcaram a trajetória e a imagem formada pela instituição.

Para Pêcheux (2007), a memória discursiva deve ser compreendida abordando a rede de sentidos contida na memória mítica, na memória social inscrita em práticas e na memória construída do historiador. Em breve resumo, baseado em Gregolin (2003), a memória mítica é de difícil conhecimento da raiz cronológica pelo próprio sujeito; a memória histórica está inserida na cronologia de documentos produzidos mais recentemente pelos seres humanos; e a memória social é vista em sentido mais amplo, compreendendo a atemporalidade e a temporalidade dos acontecimentos.

Ainda de acordo com Gregolin (2003), a memória social necessita de signos de autocompreensão da sociedade para ser interpretada. Assim, a memória social adquire condições de coletividade produzindo conjunturas para o funcionamento discursivo, para finalmente, os textos serem interpretados.

Pêcheux (2007) afirma que a memória discursiva se dá através do processo de produção de sentido. Esta noção de memória discursiva exerce, segundo o autor, uma função ambígua do discurso, tendo em vista que, ao se recuperar o passado, pode haver apagamentos que operam nesta produção de sentidos. Tal relação de recuperação e apagamento da memória discursiva interfere diretamente na formação da identidade.

Assim, será possível, também, observar a atuação de determinados grupos que contribuíram na formação da memória e da identidade da Faculdade de Letras, ou seja, quais eram esses grupos e como atuavam.

Metodologia

Para alcançar os objetivos apresentados anteriormente, pretende-se elaborar um dispositivo teórico e metodológico procurando fazer uma correlação entre Análise de Discurso (especialmente a de linha francesa), Memória, Identidade, Instituição e Atas.

Será preciso analisar, também, as conjunturas ideológicas e políticas comuns à época dos registros das atas do recorte escolhido para realização da pesquisa, para que, com isso, seja possível conhecer as relações de força que constituem os discursos das representações na Congregação da Faculdade de Letras da UFRJ. Sabe-se que o contexto político das universidades está intrinsecamente ligado aos acontecimentos políticos vivenciados no Brasil.

Será usada uma abordagem qualitativa ao *corpus* do objeto em estudo, que são as atas da Congregação da Faculdade de Letras da UFRJ, através da Análise do Discurso. No Brasil, as principais correntes de estudos baseiam-se na Análise do Discurso de linha francesa e seus fundamentos.

A partir das atas da Congregação da Faculdade de Letras da UFRJ, o *corpus* será definido pelo recorte das Sequências Discursivas (SD).

A partir do *corpus* explorado por este estudo, descreveremos as etapas de seleção e análise dos recortes escolhidos para esta atividade. A AD não constrói seu *corpus* de forma apriorística, tendo em vista que a disciplina não segue critérios empíricos e, sim, princípios teóricos. Assim, é preciso que o analista possua uma questão inicial, um ponto de partida. No presente trabalho, as atas da Congregação da Faculdade de Letras constituirão o ponto de partida para o alcance do objetivo principal, que é traçar o percurso de formação de memória e identidade institucional da Faculdade de Letras, analisando o discurso materializado nas atas da sua Congregação entre 1968 e 1988, quando completou vinte anos de existência como Unidade independente.

O gênero discursivo ata tem suas próprias limitações devido à objetividade de constar somente os assuntos mais importantes com as decisões tomadas e outros assuntos que foram encaminhados. O texto da ata requer uma materialização que pode expor situações, mas que foi mediada. Assim, nem todos os discursos desenvolvidos nas discussões de uma reunião têm condições de serem relatados em uma ata pelo escrevente. O escrevente pode ser, no caso de uma instituição universitária, um técnico-administrativo, um docente ou um representante do próprio Colegiado. A escrita pode ser considerada também como uma limitação, já que não possui os mesmos recursos desenvolvidos pela oralidade. Podemos concluir que o gênero ata necessita de mediação na materialização do discurso pelas limitações apontadas.

Outra mediação que o gênero discursivo ata sofre é a interferência de dirigentes máximos que possuem o poder de decidir o que deve constar ou não no texto do documento.

É importante ressaltar que não será possível analisar somente os discursos dos representantes, pois o discurso não pertence a um representante apenas. Deverá ser levado em consideração o contexto em que foi reproduzido tal discurso. O discurso, enquanto uma regularidade de formação de sentido, levando em consideração a sua materialidade histórica, está ligado à memória e a valores compartilhados em uma sociedade, em um dado momento da história. Esse discurso é uma força coletiva que atravessa o sujeito e que, na realidade, constitui a subjetividade.

Primeiramente será realizado um levantamento mais material de todas as atas ao longo de vinte anos e, em um segundo momento, serão selecionadas as atas mais relevantes para a pesquisa.

Optou-se por um recorte maior para não correr o risco de o trabalho ficar pouco produtivo com um recorte pequeno. Será realizado um primeiro levantamento e, em seguida, justificado o porquê da escolha das atas mais relevantes. Diante do exposto, haverá o recorte de SD para análise. O estudo das SD será importante para analisar como se deu a formação da memória e da identidade institucional da Faculdade de Letras.

Sobre a construção do dispositivo analítico, Orlandi (2012) refere-se ao analista da seguinte maneira:

> O que define a forma do dispositivo analítico é a questão posta pelo analista, a natureza do material que analisa e a finalidade da análise. [...] a pergunta é de responsabilidade do pesquisador, é essa responsabilidade que organiza sua relação com o discurso, levando-o à construção de "seu" dispositivo analítico, optando pela mobilização desses ou aqueles conceitos, esse ou aquele procedimento, com os quais ele se compromete na resolução de sua questão. Portanto, sua prática de leitura, seu trabalho com a interpretação, tem a forma de seu dispositivo analítico (ORLANDI, 2012, p. 27).

A autora ainda afirma que "a análise é um processo que começa pelo próprio estabelecimento do *corpus* e que se organiza face à natureza do material à pergunta (ponto de vista) que o organiza". O período a ser estudado supõe que foi fundamental para a fundação e consolidação dos processos de formação de memória e de identidade institucional da Faculdade de Letras enquanto Unidade independente.

Diante do exposto, além de respondermos ao problema principal da pesquisa, que é como a Instituição Faculdade de Letras preocupou-se em construir sua própria imagem voltada para a memória e a identidade nos vinte primeiros anos após da separação da Faculdade de Filosofia, pretendemos responder outras questões: era objetivo da UFRJ desmembrar a Faculdade Nacional de Filosofia, da qual a Faculdade de Letras fazia parte antes mesmo da proposta de reforma da então Universidade do Brasil, iniciada em 1968?

Outras indagações ainda podem ser levantadas: como ocorreu o processo de separação das Unidades da Faculdade Nacional de Filosofia? Que mudanças implicaram nas estruturas anteriores? Como ocorreram os conflitos? Em vinte anos, como se deu a afirmação como Unidade independente da Faculdade de Letras? Como se procedeu a preocupação da Unidade em formar e consolidar uma imagem?

Ainda não se iniciaram as análises das atas no recorte estipulado. Este procedimento será iniciado no próximo semestre conforme cronograma definido com o orientador.

Considerações finais

Abordaremos neste trabalho a análise do discurso materializado nas atas da Congregação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O objetivo é traçar o percurso de formação de memória e identidade da Instituição e compreender como esta se preocupou em construir sua própria imagem nos primeiros vinte anos de existência, após separação da Faculdade de Filosofia, em 1967.

Questões como a ditadura militar e a história dos cursos de Letras no Brasil terão necessidade de compreensão de contexto sócio-histórico para fins da análise discursiva nestas atas.

A base teórico-metodológica deste trabalho se baseará no estudo de conceitos como memória, identidade, instituição, documento e a Análise do Discurso de linha francesa como uma vertente teórica que abarca vários conceitos.

Acreditamos ser possível, analisando o discurso materializado nas atas da Congregação da Faculdade de Letras, trazer à tona situações que são consideradas de âmbito interno da Instituição. Nestas atas, evidentemente, haverá conflitos entre grupos em busca do centro de poder, de fazer valer o domínio de seus discursos, que podem ter efeitos de sentidos e relações entre o dito e o não-dito.

Referências

BAGNO, M. A. Cursos de Letras? Pra Quê? *Blog da Parábola Editorial*, 2017. Disponível em: https://www.parabolablog.com.br/index.php/blogs/curso-de-letras-pra-que-1. Acesso em: 14 de agosto de 2020.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal.* 5ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BRASIL. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), n. 9394, de 20 de Dezembro de 1996.* Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 21 abr. 2019.

COSTA, I. T. M. *Memória institucional:* a construção conceitual numa abordagem teórico-metodológica. 1997. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – IBICT, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

GREGOLIN, M. R. Sentido, sujeito e memória: com que sonha nossa vã autoria?. *In*: GREGOLIN, M. R.; BARONAS, R. *Análise do discurso:* as materialidades do sentido. 2ª ed. São Carlos: Claraluz, 2003.

MAINGUENEAU, D. *Discurso e análise do discurso.* Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. (Linguagem; 64).

OLIVEIRA, C. I. C. *Universidade do Rio de Janeiro:* discurso, memória e identidade: gênese e afirmação. 2002. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso:* princípios & procedimentos. 10ª ed. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI, E. P. O próprio da análise de discurso. *In:* ORLANDI, E. P. (org.) *Escritos nº 3:* discurso e política. São Paulo: Unicamp; Labeurb, 1998.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio:* no movimento dos sentidos. 6ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, M. Papel da memória *In*: ACHARD, P. *et al*. *Papel da Memória.* 2ª ed. Campinas: Pontes editores, 2007. p. 11-21.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (Rio de Janeiro). Faculdade de Letras. Regimento Geral. *Regimento da Faculdade de Letras,* [*S. l.*], 6 jan. 1972.

ANAIS DO
XX
COLÓQUIO DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM LETRAS NEOLATINAS

POLÍTICAS DE ACOLHIMENTO E DE ADEQUAÇÃO DE ESTRANGEIROS NO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO: UM ESTUDO COMPARATIVO

Valeria Melani Santos Rabelo

Orientadora: Sonia Reis

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Neste ensaio, procuro discutir a internacionalização do ensino superior. Esta começou ser percebida, nas Instituições de Ensino Superior(IES) brasileira, a partir da década de 1990. Com certeza, tal movimento é um dos efeitos da globalização que induziu novos temas e desafios para pesquisa, como, por exemplo, o de forjar "políticas e instâncias de controle que vão desde a determinação de quais são os temas importantes, passando pelas determinações epistemológicas e metodológicas, às medidas e critérios de avaliação, financiamento, distribuição social, etc.'(DIAS SOBRINHO 2005). Com isso, vêm se construindo, desde então, cenários de controle por parte da Organização Mundial do Comércio (OMC) e de alguns governos que regulam as universidades, apresentando para as IES a demanda da internacionalização.(DIAS,2002).

Outra implicação que a globalização produziu, conectada a fatores sócio-econômico, políticos e ambientais, como desigualdades sociais e econômicas, conflitos raciais, guerras e catástrofes naturais etc. Um dos maiores problemas da atualidade é a crise migratória que tem afetado o mundo: "Centenas de milhares de pessoas, às vezes milhões, são escorraçadas dos seus lares, assassinadas ou forçadas a buscar a sobrevivência fora das fronteiras de seus países" (BAUMAN, 2007, p.39). Esses fugitivos, sem a proteção do Estado foram denominados, na contemporaneidade, de refugiados. Ainda na esteira de Bauman, observo que a globalização influencia a vida das pessoas de forma voluntária ou involuntária, afirmando que:

> Para alguns, a "globalização" é o que devemos fazer se quisermos ser felizes, para outros, é a causa da nossa infelicidade. Para todos, porém, "globalização" é o destino irremediável do mundo, um processo irreversível: é também um processo que nos afeta a todos na mesma medida e da mesma maneira. Estamos todos sendo "globalizados"- e isso significa basicamente o mesmo para todos.

Em seu percurso até aqui, a globalização produziu muitos efeitos que transformaram a vida social no mundo. Esse 'novo' modo de pensar o mundo invade também o Brasil, um exemplo, a cidade do Rio de Janeiro, a "Cidade Maravilhosa", imagem do 'made in Brazil', atração de consumo sob o viés do carnaval e do meio ambiente. Entretanto, a globalização, lida como internacionalização chega às Universidades brasileiras com força., trazendo um aspecto paradoxal. Um desafio da internacionalização do ensino superior seria abrir as portas de programas de pesquisa para docentes e estudantes estrangeiro, caminho já compartilhado entre os pesquisadores da várias IES nacionais e internacionais, mas há, também, a chegada de muitos estrangeiros às IES brasileiras, vindos, em sua maioria, para o Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de vida, de trabalho e de segurança (por exemplo, a situação dos nigerianos, no Rio de Janeiro) ou ainda, outros perfis de estrangeiros que entram em território nacional de forma desordenada, como por exemplo, a situação dos venezuelanos, no norte do Brasil.

De um lado, estudantes estrangeiros da mobilidade acadêmica internacional, e de outro, estrangeiros (migrantes ou refugiados), com suas realidades e histórias, sonhos e desejos, mas com o lugar comum: a necessidade de se apropriarem da língua portuguesa, como forma de encontrar, inclusive, um trabalho e /ou curso de graduação. Em um primeiro olhar, os dois grupos são diferentes e distintos, mas, na verdade, são entrelaçados na necessidade de exercerem a função social da língua portuguesa brasileira, passando pelas políticas que estão implicadas no processo de adequação ou acolhimento da língua.(ERAZZO,2019; BARBOSA,2019).

De acordo com o *site* oficial da Divisão de Temas Educacionais (DELP), o Programa PEC-G foi criado, no ano de 1965, pelo Decreto nº55.613 e, atualmente está sendo regido pelo Decreto Presidencial nº 7.948, de 12 de março de 2013, com o objetivo facilitar o intercâmbio de estudantes estrangeiros no Brasil. O Acordo de Cooperação Cultural, Educacional, de Ciência e Tecnologia entre o Brasil e alguns países em desenvolvimento é uma oportunidade para o estudante estrangeiro realizar o curso de graduação, nas Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras. Os responsáveis para administrar o PEC-G é o Ministério das Relações Exteriores (MRE) e o Ministério da Educação, em parcerias com as IES, distribuídos nos 26 estados nacionais e Distrito Federal.

O programa oferece um total de 291 cursos aos candidatos, com um número maior de cursos oferecidos na área de Letras, Comunicação Social, Administração, Ciências Biológicas e Pedagogia. Atualmente, são 59 países participantes, sendo 76% de países africanos, destacando-se, pelo número de participantes, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Angola. No período de 2000 a 2019, foram selecionados um total de 10.670 candidatos (7.991, da África, 2.592; da América Latina e Caribe; e 87, da Ásia). Os estudantes estrangeiros podem receber três tipos de bolsas: Bolsa MRE (dificuldade financeira), a Bolsa Emergencial e a Bolsa Mérito (para estudantes, com excelente desempenho). Cada uma dessas ações de fomento estabelece os critérios necessários que o estudante precisa apresentar,na hora de fazer a solicitação da bolsa.

A assistência prestada a esses estudantes são: vagas gratuitas, em curso de graduação, em mais de 90 IES, gratuidade no Sistema Único de Saúde (SUS) e livre acesso aos seus documentos acadêmicos. Porém, o acesso a esse convênio e a todas as vantagens oferecidas só é acessível a alguns, uma das exigências é a certificação de proficiência em português, como língua estrangeira, realizada pelo CELPE-BRAS, o único exame brasileiro oficial que certifica os estudantes (ou ainda candidatos), tendo em vista que no País de origem desses estrangeiros não existe a aplicação desse exame.

O Decreto nº 7.948, que dispõe sobre o Programa de Estudante-Convênio de Graduação-PEC-G, registra:

§ 2º O candidato originário de país em que não haja aplicação do Celpe-Bras poderá realizá-lo no Brasil, uma única vez, após conclusão do curso de Português para Estrangeiros preparatório para o exame Celpe-Bras, em IES credenciadas.

Antes do exame de proficiência em Português, o estudante poderá ter acesso ao curso de Português para Estrangeiros, oferecido pelo Programa de Ensino e Pesquisa em Português para Estrangeiros PEPPE, ofertado, no âmbito da extensão universitária, pelo Projeto de Extensão da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no âmbito dos Cursos de Línguas Abertos a Comunidade - CLAC/FL/UFRJ. Esse curso oferecido no CLAC/FL/UFRJ é um curso preparatório pré-PEC. O curso utiliza o método comunicativo, fazendo o estudante desenvolver a leitura, escrita, fala e compreensão auditiva, em Língua Portuguesa do Brasil, além de conhecimentos culturais brasileiras.

O Programa de Estudante-Convênio de Pós-graduação, foi criado, em 1981, e oferece curso de Pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado), em IES brasileiras recomendadas pela CAPES, com Bolsas de Estudo, no valor de R$ 1.500,00 (hum mil e quinhentos reais), para o curso de mestrado, por no máximo 24 meses, e, no valor de R$ 2.200,00 (dois mil e duzentos reais), para o curso de doutorado, por no máximo 48 meses. É um programa administrado pelo MRE, por meio do Divisão de Temas Educacionais (DCE), pelo MEC por meio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), por meio do Conselho Nacional para Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Apenas para se ter uma ideia desse grupo de estrangeiros nesse curso do PEC-PG, são cerca de 60 países participantes, 26 da África, 25 das Américas e 9 da Ásia. No período de 2000 a 2019, foram selecionados 3.027 estudantes (2060 das Américas, 870 da África e 97 da Ásia). O estudante do PEC-PG deverá ter, no ato da inscrição do curso, o certificado de proficiência em português como língua estrangeira, realizado pelo CELPE-BRAS. É interessante que todo esse processo de adequação dos estudantes estrangeiros ressalta o quanto as Instituições de Ensino Superior precisam criar políticas de acolhimento para que os estudantes estrangeiros

consigam se acomodar, no sentido de receber acolhimento. O Brasil adota a mesma postura reguladora em relação aos exames de proficiência de outras línguas estrangeiras, como DELE (Espanhol), TOEFL e IELT(Inglês), DELF(Francês).

Como destaca Nobrega:

> A produção tecnológica da atualidade criou um valor de destaque para as línguas. Isso decorre do fato de a informação, cada vez mais valiosa na organização econômica mundial, exigir conhecimento linguístico em todas as etapas de produção, manutenção, divulgação e incorporação. A sociedade em rede é multidirecional e realça a capacidade de ler e escrever. Como resultado, temos profundas alterações no mercado de trabalho de uma forma geral, com implicações inegáveis para a área educacional (2016, p.5).

É compreensível que realizar um curso de graduação de uma língua estrangeira requer entendimento dessa língua, mas o estudante, que tem interesse em participar do Convênio PEC-G, só tem o direto de fazer o exame de proficiência em Português como língua estrangeira uma única vez. Em caso de reprovação ele não tem mais a possibilidade de fazer um segundo exame de proficiência. Nem pode participar do Convênio PEC-G.

O Decreto nº 7.948, de 12 de março de 2013, que dispõe sobre o Programa de Estudante-Convênio de Graduação-PEC-G:

> § 3º O candidato reprovado no Celpe-Bras aplicado no Brasil, na forma do § 2º , não poderá ingressar no PEC-G, vedada a prorrogação de seu registro e do prazo de estada no Brasil, conforme disposto na Lei nº 6.815, de 19 de agosto de 1980 e no Decreto nº 86.715, de 10 de dezembro de 1981.

Outro aspecto desse decreto é que o Brasil assume o papel regulador, visto que o candidato do convênio PEC-G, que for reprovado, não poderá permanecer mais em território nacional, devendo retornar, de imediato, para o País de origem. O Governo Federal usa o resultado da avaliação do CELPE-BRAS para legitimar o seu discurso em parceria com os países que utilizam de outros tipos de avaliação, na proficiência de línguas estrangeiras, refletindo a política linguista que "Quanto mais autocrático o governo, mais autoritárias tendem a ser algumas medidas adotadas pelas autoridades em matéria de política linguística nesse sentido." (RAJAGOPALAN, 2013, p.31).

Alguns dos estrangeiros que se viram forçados a se deslocar de seu país de origem pelas mais variadas razões sócio-político-econômicas, que aqui não serão tratadas para não fugir do recorte proposto, vivem no Rio de Janeiro. Alguns destes foram atendidos pelo Programa de Atendimento a Refugiados e Solicitantes de Refúgio (Cáritas). O número de atendidos pela entidade, conforme dados disponíveis no *site*, chega a 58.681 pessoas, desde o ano de 2017. Deste quantitativo, 6.718 participaram do Curso de Português para Estrangeiros, que foi oferecido aos refugiados e migrantes, oriundos de cerca de 65 países.

Há, ainda, a "Associação Marrom", que atende imigrantes, desde o ano de 2017, de acordo com o *site* oficial deles. A sua ação junto aos estrangeiros visa a promover e auxiliar ~~a~~ integração efetiva de migrantes com atendimento humanizado, geração de renda e ensino do idioma. Em junho de 2020, foram inscritos 90 estudantes para o curso de Português para Estrangeiros. Os estrangeiros atendidos são oriundos de países como Haiti, Congo, Angola, Togo, Marrocos, Senegal, Venezuela, entre outros.

Outra instituição que promove a integração desses migrantes é a organização não governamental "Abraço Cultural", que se focaliza a troca de experiências, a geração de renda e a valorização do refugiado. O curso de idioma, oferecido pela "Abraço Cultural", é ministrado por refugiados que foram capacitados para dar aula de árabe, francês, inglês e espanhol.

Ainda outro projeto que pode ser mencionado é a "Feira Chega Junto", que acontece todo último sábado, na Rua Real Grandeza, 99, em Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro, promovendo uma encontro étnico-cultural-gastronômico, com música, produtores refugiados e pessoas de várias partes do mundo, como sírios, venezuelanos, congoleses, haitianos, nigerianos, togoleses, colombianos e angolanos que trazem a contribuição das próprias culturas ao evento.

A análise desses *corpora* vai ser construída a partir de pesquisa bibliográfica, cuja revisão visa a análise de Políticas de Adequação e de Acolhimento que são oferecidas aos estrangeiros, em relação às utilizações do uso da língua Portuguesa, no Município do Rio de Janeiro, tendo por recorte temporal o período de 10 anos. Na primeira etapa, faremos a descrição do trabalho desenvolvido por essas instituições. Na segunda etapa, com o apoio teórico de HERNÁNDEZ SAMPIERE; FERNÁNDEZ COLLADO; BAPTISTA LUCIO,2006), que auxiliou no entendimento do tipo de coleta de dados, a qual será realizada por meio do preenchimento dos formulários *Google Forms* por parte das instituições. A pesquisa tem como objetivo identificar:

A-A origem dos estrangeiros;
B-O tipo de apoio financeiro que a instituição tem parceria;
C-O nível de conhecimento do Português que o estrangeiro tem,
D-A língua de comunicação que usam.
E-A língua materna.

Tendo presente que as instituições, que trabalham com esses estrangeiros, precisam criar cursos da língua de acolhimento, que é o Português, será necessário, também, pensar essa questão. Nesse sentido, para ajudar nesse entendimento dessa questão, recorre-se, inicialmente, ao dicionário crítico de migrações internacionais, traz a definição de como deva ser esse ensino, principalmente para os migrantes e refugiados:

> É notório que a aquisição de uma nova língua-cultura-diferente daquela denominada materna-não é de natureza simples, tampouco neutra. Trata-se de processo complexo porque está diretamente vinculado as relações que se estabelecem entre as pessoas, culturas e identidades. Aprender uma nova língua-cultura é adentrar-se a outra mentalidade e, sobretudo colocar em xeque certezas e capacidades de interpretar e de compreender outras dimensões simbólicas diferentes das que estão relacionadas com a língua-cultura que falamos e na qual circulamos.

Diante dessa perspectiva, os docentes, que trabalham com esses estrangeiros, precisam ter uma prática pedagógica que possa ser transformadora para esses estudantes, no sentido de fazer com estes sejam agentes de mudança da sua realidade, com um processo de ensino/aprendizagem, como facilitador dos afazeres cotidianos e da autonomia dos mesmos (FREIRE,1996).

Nas palavras de (SANTOS, 2011.p.88) se trata de ensino, "que o reforço da responsabilidade social da universidade legitime a própria instituição, diante de indivíduos, no caso estrangeiros, em situação de mobilidade acadêmica, migrante ou refugiado, que estão em momento de transito, com uma perspectiva de desconstrução de suas identidades, em processo de criação de vínculo no território do Rio de Janeiro(BHABHA,1998: HALL,2019).

Referências

BARBOSA, L.M.A. Português como língua de acolhimento para a inserção linguística e laboral de imigrantes. *In*,:GOROVITZ, S,GOMES. D. M(org). *Froteiraslinguisticas em contextos migratórios*, UnB Editora, 2019, p. 157-169.

BAUMAN, Zygmunt. Globalização. *As consequências humanas*. Rio de Janeiro. Zahar 1999/1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro.Jorge Zahar Editor.2007.

BIZON,A. C. C. Narrando o exame Celpe-Brase o convênio PEC-G: a construção de territorialidades em tempos de internacionalização. 2013. 415f. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2013.

BHABHA, Homi.K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017/1998.

CAVALCANTI, Leonardo, BOTEGA, Tuília., TONHATI, Tânia,ARAÚJO, Dina.(ed.). *Dicionário Crítico de Migrações internacionais*. UnB editora. Brasília, 2017.

DIAS SOBRINHO, José. Educação Superior, globalização e democratização. *Revista Brasileira de Educação.* Rio de Janeiro: ANPED, v.28, 2005, p.164-173.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*,17ªed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*: saberes necessários à prática educativa. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

ERAZZO, A, DEGACHE,J.M.R., SILVA, R.C. Contato linguístico e comunicação prurilíngue como meio de inserção acadêmica de estudantes estrangeiros. *In*: GOROVITZ, S,GOMES. D. M(org). Froteiras linguísticas em contextos migratórios, UnB Editora, 2019, p. 11-41.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. Lamparina Editora. 2019.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos; BAPTISTA LUCIO, Pilar. Metodologia de Pesquisa. Tradução de Fátima Conceição Murad, Melissa kassner, Sheila Clara Dystyler Ladeira. Revisão técnica e adaptação: Ana Gracinda Queluz Garcia, Paulo Heraldo Costa do Valle 3ªed. São Paulo: McGraw-Hill,2006.583 p.

MOROSINI, M. C. *Internacionalização da educação superior – Conceitos e práticas.* Revista Educar, Curitiba, n. 28, p. 107-124, Editora UFPR. 2006.

MOROSINI, M. C.*Internacionalização na produção de conhecimento em IES brasileiras: cooperação internacional tradicional e cooperação internacional horizontal.*Educação em Revista, Belo Horizonte, v. 27, n.01, p. 93-112, abri. 2011.

NÓBREGA, M. H. Políticas linguísticas e internacionalização da língua portuguesa: desafios para a inovação. Revista de Estudos da Linguagem, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 417-445, 2016.

RAJAGOPALAN, K. Política lingüística: do que é que se trata, afinal?. *In*: NICOLAIDES, Christine; Silva, Kleber; TILIO, Rogério.; ROCHA, Claudia. H. (Orgs.). *Política e políticas linguísticas*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013, p. 19-42.

SANTOS, Boaventura de. *A universidade no século XXI:* para uma reforma democrática e emancipatória da universidade. São Paulo:Cortez, 2004.