

copyright © 2004 Inventário



INVENTÁRIO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INVENTÁRIO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Número 14

janeiro/julho de 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

EDITOR

Adielson Ramos de Cristo (Doutorando - PPGLinC)

EDITORAS ADJUNTAS

Lavínia Nascimento Santos Mattos (Doutoranda - PPGLinC)
Sirlene Ribeiro Góes (Doutoranda - PPGLitCult)

COMISSÃO EXECUTIVA

Aldacelis dos Santos Lima Barbosa (Mestranda - PPGLinC)
Amanda dos Reis Silva (Mestranda - PPGLinC)
André Luiz Nogueira Batista (Mestrando - PPGLitCult)
Cristiane Santos Pereira (Mestranda - PPGLinC)
Diandra Sousa Santos (Mestranda - PPGLitCult)
Flávia Rodrigues dos Santos (Mestranda - PPGLinC)
Illa Pires de Azevedo (Mestranda - PPGLinC)
Juliana Oliveira Lesquives (Doutoranda - PPGLitCult)
Lilian Rau (Mestranda - PPGLitCult)
Michel Silva Guimarães (Mestrando - PPGLinC)

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Alan Norman Baxter (UFBA)
Prof. Dr. Américo Venâncio Lopes Machado Filho (UFBA)
Prof. Dr. Antônio Eduardo Laranjeiras (UFBA)
Prof. Dr. Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti (UFBA)
Profa. Dra. Denise Carrascosa Franca (UFBA)
Prof. Dr. Domingos Sávio Pimentel Siqueira (UFBA)
Profa. Dra. Elisabeth Santos Ramos (UFBA)
Profa. Dra. Elisângela Santana dos Santos (UNEB)
Profa. Dra. Emília Helena Portella Monteiro de Souza (UFBA)
Profa. Dra. Fernanda Mota Pereira (UFBA)
Profa. Dra. Florentina da Silva Souza (UFBA)
Prof. Dr. Igor Rossoni (UFBA)
Prof. Dr. Jorge Hernán Yerro (UFBA)
Prof. Dr. Júlio Neves Pereira (UFBA)
Profa. Dra. Maity Simone Guerreiro Siqueira (UFRGS)
Profa. Dra. Márcia Paraquett Fernandes (UFBA)
Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)
Profa. Dra. Mariana Fagundes de Oliveira (UEFS)

Profa. Dra. Norma da Silva Lopes (UNEB)
Prof. Dr. Otávio Gomes Cabral Filho (UFAL)
Prof. Dr. Ronaldo Lima (UFSC)
Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas (UFBA)
Prof. Dr. Sérgio Barbosa de Cerqueda (UFBA)
Profa. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)
Profa. Dra. Sinara de Oliveira Branco (UFCG)
Profa. Dra. Thaïs Flores Nogueira Diniz (UFMG)
Profa. Dra. Teresa Leal Gonçalves Pereira (UFBA)

SUMÁRIO

Editorial

A propósito de testemunho e representação literária na perspectiva de "passados presentes"

Évila Ferreira de Oliveira

A relação entre artigo definido e pronome possessivo pré-nominal no português brasileiro

Aline Moreira de Araújo

A representação do subalterno em O Coração das Trevas e Apocalypse Now

Bruno dos Santos Silva

Artur Azevedo e as questões teatrais de sua época: o comediógrafo Martins Pena na "De Palanque"

Esequiel Gomes da Silva

Do limiar ao lume: contribuições do uso intercultural de língua na formação do "Brazilian English"

Raulino Batista Figueiredo Neto

Maré: nossa história de amor: uma tradução de Romeu e Julieta

Adelmo Viana dos Santos

Mastigando humanos: uma cartografia psicodélica e contemporânea

Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade

O "Novo Mundo" representado: a força da dominação simbólica em Malinche

Maria Luana dos Santos

O cinema como tradução: Cisne Negro e O Lago dos Cisnes

Priscilla Cordolino Sobral

O papel do contato entre línguas na constituição sócio-histórica do Português Brasileiro

Jurgen Alves de Souza

DIÁLOGOS COM DOCENTES:

Reflexão sobre o conceito de literatura-terreiro

Entrevista com José Henrique de Freitas Santos

M*utatis mutandis!!!* Parece-nos que o processo pelo qual a Revista Inventário vem passando nas últimas edições pode ser definido através dessa célebre expressão latina, a qual pode ser traduzida como *mudando o que tem de ser mudado*. Sem dúvida alguma, esse tem sido o posicionamento rizomático nesta 14ª edição.

Embora tais mudanças nem sempre possam ser percebidas por aqueles que estão fora do processo de editoração da Revista Inventário, elas são notórias àqueles que vivem intensamente a dinâmica da revista, àqueles que, como nós, têm se submetido ao ritmo compassado e vivo que nos inclina avante, rumo ao *Qualis B2*.

Com essa edição conseguimos manter um número considerável de artigos publicados, além de apresentar, como nas últimas duas edições, uma sessão que possibilite a inserção de textos de outra natureza que não a do artigo, o que nos tem possibilitado manter a diversidade de gêneros que podem compor o corpo textual da Inventário. Dessa maneira, além dos treze artigos de autoria de estudantes de Programas de Pós-Graduação, nessa edição contamos com uma entrevista concedida pelo professor Dr. Henrique Freitas, na qual ele apresenta questões referentes aos estudos da literatura e da cultura, com vistas à evidenciação do que o professor tem chamado de literatura-terreiro.

A diversidade e a pluralidade constituintes da Revista Inventário não estão apenas na conjuntura do Conselho Editorial Executivo, composto por alunos dos dois programas ao qual a revista está vinculada, quais sejam, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura. Essa diversidade está presente nos diferentes temas de pesquisa abordados nos artigos, os quais dizem respeito à teoria e crítica literárias, gramaticalização, estudos da tradução, ensino de língua e interculturalidade, estudos literários, constituição sócio-histórica do Português Brasileiro e estudos sobre metáfora numa perspectiva cognitivista.

No que concerne às mudanças que falamos desde o início deste texto, evidencia-se a consolidação dos parâmetros de avaliação da Inventário, bem como de seu Estatuto, produzido na edição anterior. Outrossim, solidificamos a adequação aos critérios SciELO, com vista a uma futura indexação nessa biblioteca eletrônica, o que proporcionaria maior visibilidade aos textos publicados na Inventário.

Além disso, vislumbramos a partir desta 14ª edição um novo portal, mais dinâmico e interativo, o qual tem sido fruto de conquistas oriundas das edições anteriores, mas só agora materializadas. Com ele esperamos que a Inventário não seja apenas mais um periódico

acadêmico dentre muitos, mas que seja, sobretudo, um lugar de interação entre os estudantes dos Programas de Pós-Graduação em Letras do ILUFBA.

Finalmente, gostaríamos de agradecer aos nossos colaboradores do Conselho Editorial que, mais uma vez, dedicaram-se ao compromisso de zelar pela qualidade e idoneidade do trabalho da Revista Inventário. Agradecemos também ao professor Dr. Henrique Freitas e ao estudante Gabriel Santos (mediador), ambos do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, pela entrevista concedida e sua consequente publicação na Revista Inventário.

Adielson Ramos de Cristo
Editor-chefe

Lavinia Neves dos Santos Mattos
Editora adjunta

Sirlene Ribeiro Góes
Editora adjunta

A PROPÓSITO DE TESTEMUNHO E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA NA PERSPECTIVA DE “PASSADOS PRESENTES”

ABOUT TESTIMONY AND LITERARY REPRESENTATION IN THE “PAST PRESENT” PERSPECTIVE

Évila Ferreira de Oliveira*
Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni

RESUMO

A Teoria da Literatura trabalha com duas importantes vertentes na área do testemunho. Uma oriunda da realidade da Europa e América do Norte, que se debruça sobre as questões ligadas à Segunda Guerra mundial e para as questões que dizem respeito à *Shoah*, e outra referente aos estudos da realidade latino-americana, ou seja, ao cenário de exceção que deu lugar às guerrilhas, ao “desaparecimento” de pessoas, às prisões e aos porões de tortura. A questão da representação na literatura é tema que não se exaure, e pauta permanente nos debates que se entabulam no campo da teoria e da crítica literária. Tanto a *Shoah* quanto os porões das ditaduras militares foram os detonadores de escrita nascida sob o signo da violência, espontaneamente criada, antes de ter sido refletida e, dado o seu teor de horror, arredia à representação. A partir da ideia de "passados presentes", proposta por Andreas Huyssen (2000), este artigo discute como o século XX se voltou para o passado a fim de resgatar e manter a memória dos fatos, entre os quais, eventos-limite como o holocausto judeu. Pretende, ainda, destacar as características de um texto de caráter testemunhal e verificar a relação entre literatura, violência e testemunho.

Palavras-chave: Literatura e violência. Testemunho. Representação literária. Memória.

ABSTRACT

The Theory of Literature deals with two important aspects in the area of testimony. A coming reality from Europe and North America, which focuses on issues related to the Second World War and issues that concern the *Shoah*, and other studies related to the Latin American reality, or be, to the exception scenario which gave rise to the guerrillas, the "disappearance" of people, prisons and torture cellars. The question of representation in the literature is a theme that is never exhausted, and it is a permanent point in the debates into the field of theory and literary criticism. The *Shoah* and the basements of military dictatorships fed the writing born under the sign of violence, spontaneously created, before being reflected and, given its level of horror, resistant to formal representation. From the idea of "past present" proposed by Andreas Huyssen, this paper discusses how the twentieth century has turned to the past in order to rescue and keep the memory of facts, among which limit events such as the Jewish holocaust. It also intends to highlight the features of a text character witness and verify the relationship between literature and witnessing violence.

Key words: Literature and violence. Testimony. Literary Representation. Memory.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult – UFBA). E-mail: evila_oliveira@yahoo.com.br.

“[E] converterão as suas espadas em enxadas e as suas lanças em foices;
uma nação não levantará a espada contra outra nação, nem aprenderão
mais a guerra”.
(MIQUEIAS 4:3)

“A véritable justice, ce n’est pas la vengeance,
c’est la mémoire”.

(ROBERT BADINTER)

O ensaio é dedicado à memória de Antoni Dobrowolski, o mais velho sobrevivente de
Auschwitz, falecido aos 108 anos, em 23 de outubro 2012.

1. INTRODUÇÃO

A relação de literatura com a violência não é de hoje. Também não se restringe a textos escritos sob medida para receptores adultos. As narrativas da Antiguidade clássica, as sagas como *Os sertões* – exposição levada a efeito por Euclides da Cunha sobre desigual e sangrento embate –, e escritos do cárcere, como *Memórias do cárcere*, testemunho de Graciliano Ramos quando preso em momento ditatorial brasileiro são, apenas, alguns exemplos recorrentes. Evidências da estreita relação entre literatura e violência é que, sequer, os contos infantis escaparam da sedução pela linguagem da violência como se observam nos escritos de Hans Christian Andersen, entre outros.

No Brasil as pesquisas atuais, que tratam da relação entre literatura e violência, coincidem com o momento de redemocratização do País, em especial a partir dos anos 1990, quando tem início o restabelecimento de ambiente mais propício no interior das instituições universitárias. A crítica brasileira Valéria de Marco (2004) ao tratar da relação entre literatura e violência, além de deixar claro haver espécie de interdependência entre literatura, violência e testemunho, refere que a expressão “literatura de testemunho” (aspas da autora), só começou a ser debatida nos meios literários, com maior intensidade, a partir dos anos 1990. Chama a atenção para o fato de que, mesmo que se trate de tema ainda pouco explorado e, por isso, apresentar-se um tanto ou quanto impreciso, nos últimos anos o leitor já identifica a expressão “literatura de testemunho” relacionando-a às questões entre literatura e violência, em lugar de associar o termo testemunho à visão do texto literário como testemunho do seu tempo

O tema testemunho abrange dois vastos campos no domínio dos estudos literários. Um que retrata a realidade da Europa e América do Norte, tratando das questões ligadas à Segunda Guerra mundial e, outro, denominado *testimonio*, que se ocupa dos estudos da realidade latino-americana, e tem início nos finais dos anos 1960.

2. “PASSADOS PRESENTES”

O século XX se destacou como o mais violento na esteira histórica¹. Os males daquele século, por esta razão, convocam para uma transformação na forma de se pensar o passado. Os eventos nefastos, que caracterizaram o século XX, fizeram com que as convicções que, até então, se assentavam sobre ideais passassem a ser encaradas não mais como valores “eternos”. Como exemplos, o grau de humanidade da espécie humana (ao qual foi agregado significado nada dignificante, e ganhou desconfiança quanto a se, realmente, existe “humanidade” no “ser humano”) e a ideia de certeza de progresso e ascensão linear do indivíduo (conceitos iluministas que estavam na base da historiografia) foram desfeitos diante dos horrores do que o referido século foi palco. Até a eclosão da Segunda Guerra mundial concebia-se a literatura como a “representação do Belo, do Verdadeiro e do Bem” (REICHELBERG; KAUFFMANN, 2000, p. 199), concepção que teve fim quando, pela primeira vez, a literatura se viu face a face a evento inusitado, um compósito de mentiras, de horror e de mal, que desafiou a capacidade da língua em representá-lo.

Ao refletir sobre a questão de ser iminente a necessidade de se repensar as formas, não só de buscar o passado, mas, de lê-lo diante de tais eventos-limite, o crítico Marcio Seligmann-Silva (2003), chama a atenção para o fato de que:

Desde meados do século XX [...] está-se construindo uma nova *ética e estética da historiografia*. As novas formas de representação do passado foram modeladas a partir do próprio histórico que a Segunda Guerra implicou. Elas podem ser reunidas, grosso modo, sob o signo da nova desconfiança diante das categorias universais. Podemos dizer que a *Shoah*² desfêz as últimas certezas quanto a existência de tais universais eternos. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 65. Ênfases do autor).

A discussão, portanto, recai sobre o problema da decodificação do passado, fenômeno que se iniciou no pós-modernismo. Depois da febre pelo futurismo parece que a iminência do devir criou no homem moderno, medo tal que, ao invés de se dedicar a perspectivar o futuro, optou por recuperar a memória do passado seja como meio para suportar as rápidas

¹ Os genocídios do século XX: genocídios dos armênios, dos judeus, dos tutsis, dos sinti e roma; as cruéis práticas das ditaduras que vão desde torturas ao “desaparecimento”.

² Em hebraico, a palavra *Shoah* significa catástrofe, hecatombe, destruição e não tem a conotação de sacrifício, como na palavra holocausto, termo amplamente difundido.

transformações que ocorrem em todas as séries do conhecimento, e que são aceleradas pela indústria da comunicação, seja pelo terrível medo de perda da própria memória.

A fuga para o passado reporta-nos a uma das características da estética romântica, o escapismo, recurso através do qual se evocava a memória do passado onde tempo e espaço figuravam como ideais em oposição a um presente inaceitável. Neste sentido, passados remotos ou próximos figuraram como momentos de pureza, de felicidade e se opunham a um tempo presente repleto de injustiças e instabilidades, de onde o sujeito lírico – inconformado – experienciava-se deslocado. Às vezes, o passado remoto ou recente ainda se afigurava como insuficiente. Desse modo, a forma encontrada para fugir à instabilidade do presente constituía-se na busca da própria morte.

Todavia, no final do século XIX, a memória do passado foi substituída pela expectativa de futuro, pensamento impulsionado pelas grandes descobertas científicas, pela Revolução Industrial, vertiginosamente atualizada. Tudo isso serviu para modelar as fronteiras político-sociais responsáveis pelas, também, grandes modificações nessas áreas – germens dos movimentos futuristas que caracterizaram as primeiras décadas do século XX.

Foi a partir da perspectiva de ruptura com o passado e olhos fitos no futuro – onde tudo seria novo – que se viram gestadas políticas radicais que deram lugar a surtos como o da purificação de classes e de raças.

Entretanto, é no século XX que – de modo curioso – se verifica a grande marcha em direção ao passado, o que contrasta com o caráter inovador que caracterizou aquele século.

A este respeito, Andreas Huyssen (2000) afirma:

Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. Desde os mitos apocalípticos de ruptura radical do começo do século XX e a emergência do “homem novo” na Europa, através das fantasmagorias assassinas de purificação racial ou de classe, no Nacional Socialismo e no stalinismo, ao paradigma de modernização norte-americano, a cultura modernista foi energizada por aquilo que poderia ser chamado de “futuros presentes”. No entanto, a partir da década de 1980 o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes; (HUYSSSEN, 2000, p.9).

Huyssen (2000) refere que foi no início dos anos 1980 que os discursos de memória (especialmente a respeito de eventos-limite) começaram a ganhar destaque na Europa e, depois, nos Estados Unidos impulsionados pelas questões ligadas ao Holocausto judeu (que certos autores preferem chamar de *Shoah*). Sobre o referido evento escreveram-se relatos cada vez mais intensos seguidos do movimento testemunhal. Para o autor a emergência da

memória, como uma das preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais, tem se constituído em fenômeno por demais surpreendente. A memória teria sido ativada com uma diversidade de eventos relacionados ao Terceiro *Reich*, fortemente politizada e fartamente reprisada. Assim, os eventos sinistros que prenunciaram a Segunda Guerra mundial e que tiveram início desde 1933 passaram a ser lembrados a partir de 1983 de modo incessante e sempre muito bem cobertos pela mídia internacional, como se fosse uma “maneira de comemorar e avaliar os erros do passado” (HUYSSSEN, 2000, p.16).

A partir de então, passou-se a lembrar atos infames que marcaram a Segunda Grande Guerra como meio de lhe manter viva a memória. O estímulo ao debate da americanização do Holocausto foi o planejamento do *Holocaust Memorial Museum*, em 1980, e respectiva inauguração em 1993. Na atualidade, como destaca Huyssen (2000), já se fala em globalização do Holocausto; este medida e paideuma de toda sorte de violência ocorrida no planeta.

Huyssen (2000) lembra que:

É precisamente a emergência do Holocausto como uma figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações locais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas do evento original. No movimento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice de evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias. [...] algo como uma cifra onipresente para as nossas memórias do século XX. (HUYSSSEN, 2000, p.12 e 20).

É nesta perspectiva que se pensa em transnacionalização ou globalização do Holocausto. O sucesso implica, adverte Huyssen (2000) dois problemas: um, que envolve o paradoxo da globalização, isto é, quando se considera que o Holocausto se transformou em cifra para o século XX como um todo e para a falência do projeto iluminista, numa figura de linguagem universal, metáfora de outras memórias e, outro, que diz respeito à possibilidade de se energizar discursos que envolvam tanto a memória traumática quanto a falsa memória, que se baseia na escuta, na sugestão, deixando-se facilmente influenciar pelas pré-noções do senso comum.

Tal obsessão pelo passado é também discutida por Ulpiano Bezerra de Menezes (2007). Para ele, a corrida alucinatória pelo passado, ou pelo texto original, se não se revestir de cuidados, pode trazer malefício vário. Um dos perigos consiste em paradoxalmente bloquear o acesso à história. Referindo-se à forma preocupante com que se tem feito a coleta e o registro de informações, este autor registra: “Às vezes tem-se a impressão, nessa fúria

arquivística, que se pretende obter um duplo do real. Como o duplo coincide com aquilo que ele referencia, nada permite conhecer de novo.” (MENEZES, 2007, p.21). Outro aspecto do malefício verifica-se no fato da efervescência em torno da busca de memória não representar a consistência histórica dos dias que correm. Assim sendo, a posição assumida pelo pensador pode sugerir crítica ao processo no sentido de banalizar, talvez, o sucesso da corrida desenfreada pelo passado.

A memória, segundo o autor:

[...] está na ordem do dia, a memória está presente na multiplicação dos museus, nas “instituições de memória”, centros de memória, arquivos, memórias de empresas, memórias de partidos, de igrejas, de famílias, de clubes, de ONGs, nos documentários, novelas de época, moda retrô, movimentos sociais de preservação de bens culturais, reivindicações de identidade e cidadania etc – são todos recursos mobilizadores de memória. Acrescentem-se a preservação de áreas urbanas, o tombamento de bairros, a atração das biografias e autobiografias – é só ver o número e a triagem das biografias precoces de garotas de programa –, o mercado de antiguidades, a publicação da correspondência trocada por intelectuais ou políticos por aí a fora (MENEZES, 2007, p.20).

A posição exposta parece encontrar similitude com a preocupação exposta por Walter Benjamin (1994) ao advertir sobre o perigo de se representar a história apenas como encadeamento de eventos, estabelecendo lógica em história sem lógica.

À efervescência pela busca de memórias, Huyssen (2000) entendeu como espécie de *fin de siècle* (HUYSSSEN, 2000, p.15) em que o objetivo é a musealização de todo o mundo, segundo a qual cada indivíduo representa o respectivo papel, no sentido de abarcar, com as próprias mãos, “a recordação total” (HUYSSSEN, 2000, p.15). A este respeito suscita a seguinte inquietação: “Por que estamos construindo museus como se não houvesse mais amanhã?” (HUYSSSEN, 2000, p.20). Por que a expectativa do futuro foi invadida por uma espécie de espírito de nostalgia? Acrescentaríamos a esta inquietação. Tais inquietações poderiam ter como causa as relações de troca e venda que caracterizam a práxis capitalista. Suspeita que é reforçada quando esse autor declara que foi com a perspectiva da comercialização em massa, da nostalgia

que teve início a obsessiva automusealização através da câmara de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos (com as suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas memorialísticas [...] e a vasta literatura psicanalítica sobre o trauma. (HUYSSSEN, 2000, p.14).

O que Huyssen (2000) nomeia por “díficeis negociações entre fato e ficção” (p.14), aproxima-se do que Josefina Ludmer (2012) denomina de “literaturas pós-autônomas”. Às quais oferece o seguinte conceito:

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição dispórica: fora, mas presas em seu interior. [...] Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque “aplicam” à literatura uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora” e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade (LUDMER, 2012, p. 1).

A indecidibilidade entre ser e não ser literatura é um dos pontos cruciais dos polêmicos debates a respeito das escritas denominadas “literatura de testemunho” e parece apontar para o fato de que a literatura, enquanto esfera bem delineada em relação a outros discursos, se não perdeu o poder de guardar para si política própria, tem encontrado dificuldades para exercê-lo (LUDMER, 2012). Daí a importante contribuição de Ludmer (2012) pois expressa, de modo inequívoco, que as margens entre os textos que “são e não são literatura” (LUDMER, 2012, p.1) estão borradas. E isso diz respeito às escritas de testemunho, vez que “atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora” (LUDMER, 2012, p.1) e, assim, acabam por minar os lastros sobre os quais, até então, se sustentaram a lógica da historiografia e da representação literária.

3. TESTEMUNHO (EUA E EUROPA) E *TESTIMONIO* (AMÉRICA-LATINA)

Trabalhos que trouxeram à tona questões ligadas ao testemunho se desenvolveram graças ao esforço de Jean Norton Cru (1967) quando, por mais de dois anos, lutou na guerra de trincheiras durante a Primeira Guerra Mundial. Na ocasião, começou a se interessar pelos escritos testemunhais dos soldados. Como escrito testemunhal o autor destacou o diário, por aquilo que chamou de exatidão fundamental. O referido estudo valoriza fatos e aspectos dados como irrelevantes que se encontram diluídos no automatismo do dia-a-dia das lides do soldado no fronte, em detrimento da narração de assuntos sublimes (as grandes batalhas) que se travariam no espaço das lutas.

O período de 1960-1970, na América Latina, foi marcado por uma profusão de textos literários cujo objetivo maior era informar, por relato-denúncia, o terror que grassava no

continente americano, em virtude da instalação de regimes ditatoriais de exceção. Tratava-se de estado de violência sistemática e que se institucionalizava de modo interativo pelo continente, em especial na América de língua espanhola. A violência chegava pela via da imposição do silêncio, da intolerância à diversidade de pensamento, pela via do medo, dos desaparecimentos misteriosos, das valas comuns, da tortura e da morte nos cárceres/porões, muitos deles, sabe-se, clandestinos.

Em 1970, traduzindo a efervescência como sintoma do que estava ocorrendo na América Latina, composições de denúncia e testemunho, de gênero vário, afluíram para a Casa das Américas que as acolheu com o propósito de valorizar e divulgar esta produção para, em seguida, instituir o Prêmio Anual Latino-Americano *Casa de las Américas*. A instituição do referido *Prêmio* exigia, dos participantes, além de qualidade literária, fontes fidedignas de informação, documentação e “conotação política” (ANDRE, 2002, p. 14). O *Prêmio Casa das Américas*, portanto, – e por Casa das Américas entenda-se Ministério da Cultura de Cuba – foi, na verdade, um bem-sucedido Projeto da Revolução Cubana que tinha como propósito estimular “a construção da verdadeira história de opressão da dominação burguesa na América Latina, feita a partir da experiência e da voz dos oprimidos”. (MARCO, 2004, p.46-7). Os idealizadores do *Prêmio* perspectivavam que essa literatura, sendo praticada, teorizada e divulgada, de forma militante, e sustentada pelo poder institucional, poderia obter o estatuto de cânon. Fazia-se necessário, no entanto, encontrar-se, de um lado, discriminação para os “novos” escritos, e, de outro, certo esboço formal, em razão da vasta diversidade evidenciada nos relatos testemunhais, pois que estes extrapolavam os limites da tipologia até então considerados.

4. EXPERIÊNCIA E REPRESENTAÇÃO

A questão da representação na literatura é tema que não se exaure, e pauta permanente nos debates que se entabulam no campo da teoria e da crítica literária.

A *Shoah* e as ditaduras instauradas pelo mundo e, em especial na América Latina, apontam para o nascimento de escrita inédita, original e específica, que tem demandado para si, não só o *status* de testemunho, denúncia e resistência, mas de memória a ser preservada. São escritos marcados pelo padecimento, provações e desesperança de voz que, muitas vezes, só tivera tempo de escrever um só poema, um só bilhete; apenas um só instante para efetivar testemunho capaz de exprimir o que restou do sonho de liberdade e de dignidade humana. A

Shoah e os porões das ditaduras militares foram, em potencial, os detonadores de uma escrita nascida sob o signo da violência, espontaneamente criada e arredia à representação.

As indagações sobre a (im)possibilidade de a palavra representar a realidade e a tênue linha que separa o fato da ficção se constituem dialética inerente ao relato testemunhal. As falas testemunhais, quase sem exceção, se detêm sobre a questão que entendemos como capital e que, afinal, é o próprio desafio: como dizer o indizível? Como representar o (ir) representável, a experiência inédita que o espírito humano ainda não captou? Tendo como matéria-prima a linguagem, a qual não dá conta do real porque pejada de impossibilidades, a escrita testemunhal também cumpre mesmo papel, uma vez que apenas tangencia a realidade que enseja representar. Figura, desse modo, como construção inacabada, a materialização da própria impossibilidade de completude

Expressar o duelo que se trava entre a necessidade de dizer, e a surpreendente fragilidade do idioma, é tema recorrente na escrita de testemunho seja em verso ou em prosa. O desejo de testemunhar vai sempre esbarrar na não correspondência da fluência que poderia haver entre experiência e palavra. Vejamos dois exemplos: Primo Levi (1977) sobrevivente da *Shoah*, a este respeito se posicionou: “Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem” (p.24).

Lara de Lemos (1997) poeta brasileira, reclusa durante a Ditadura Civil-Militar de 1964, expõe a perda desta fluência, acusando a língua(gem) naquilo que entende por contradição. É como revela no poema “De que serve a palavra”:

De que serve a palavra
Se a desdita brinca com a sorte
Num perverso jogo
De inventar vida e morte?
[...]

A tensão entre a obrigação de dizer e a luta em apreender o objeto, que resiste ser apreendido pelas palavras, é o *leitmotif* da escrita poética. Roland Barthes (1978), ao destacar a função utópica da literatura (p.23), que é a obstinação em acreditar sensato o desejo do impossível, faz-nos inferir como coisa análoga à utopia, a mesma obstinação da escrita de testemunho quando teima em levar a cabo o desejo de representar o (i)representável, de nominar o (i)nominável, como o são os fatos ocorridos na obscuridade dos campos nazistas e dos cárceres que se espalharam pelo território brasileiro à época das ditaduras.

No ensaio “Torres de Babel”, Jacques Derrida (2002), procede à leitura desta passagem das Escrituras que se encontra no livro de Gênesis, capítulo 11. Como a própria tradutora (do escrito de Derrida para o português) explicita: “é um texto que aborda os limites intransponíveis da tradução” (DERRIDA, 2002, p. 7) tudo leva a crer que se trate de escrito direcionado com exclusividade, para as questões concernentes à tradução de idiomas. Mas, por certo, não somente. O ciúme de Deus acendeu quando os homens decidiram construir a torre (com os próprios esforços e sem a ajuda do Pai), que alcançasse o céu, para garantir a si próprios a não dispersão pela Terra e, ao mesmo tempo, lhes fizesse um nome diferente da sua genealogia: “E disseram: Eia, edifiquemos nós uma cidade e uma torre cujo cume toque nos céus e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra”. (GÊNESIS, 11:4). Entretanto, de acordo com Derrida (2002), não foi exatamente a decisão de construírem a torre que teria suscitado o ciúme de Deus, mas o deliberado propósito de se desfilarem da genealogia paterna: “façamo-nos um nome”, ao que Deus reclama o próprio nome, pois, Babel significa “Pai” (*Ba*) e “Deus” (*Bel*). (p. 12). Por conseguinte, a noção de “não-acabamento” (p.11) que se encontra na origem irredutível das línguas, serve de metáfora para a representação literária no sentido de que, como a Torre que foi interrompida antes de alcançar o céu, a construção literária se realiza como tarefa por concluir, se se considera que a linguagem, mesmo a literária, não dá conta de todo o real.

Desse modo, a questão do (in)traduzível, do (ir)representável pode ser entendida a partir da metáfora que nos legou Babel, porque os indivíduos que passaram pelos campos de concentração e de extermínio, por exemplo, tiveram “seu lábio confundido” (Derrida, 2002) em razão do inusitado do vivido e nenhuma língua seria capaz de expressar plenamente aquela experiência. Aquele que escreve para resistir e/ ou testemunhar, diante do horror vivenciado em campo nazista ou porão de ditaduras tem, como os que desejaram construir a torre que atingisse o céu, a tarefa necessária e (im)possível de representar o real porque, semelhante à tradução, a representação literária é, também, “o efeito de uma luta pela apropriação” (DERRIDA, 2002, p.19) do sentido do real.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente que Walter Benjamin (1994) se deu conta do caráter arredo dos eventos-limite e da consequente (in)dizibilidade, ao afirmar que, após Auschwitz, tudo quedaria na inarticulação e no silêncio. A afirmação sugere, ao menos, duas leituras: uma que adverte que

a representação não deva apagar a catástrofe (o que, segundo ele, redundaria em outra catástrofe) e, outra, que denuncia o perigo de se aceitar a lógica tranquilizadora que transforma o inaceitável num elo de cadeia histórica oficialmente aceita. É contra esta lógica que Benjamin expressa revolta, por entender que representar a história como encadeamento de eventos e, também, estabelecer lógica numa história sem lógica, não apenas encobre a catástrofe, mas – o que é mais grave – com ela colabora, passando a se constituir em outra catástrofe. Pareceu-nos que Huysen (2000) atualiza o receio de Benjamin na altura em que trata dos limites entre “a memória dramática e mídia comercial” (HUYSSSEN, 2000, p.22), advertindo que a mídia não transporta a memória pública inocentemente, pois, para ele, “O trauma é comercializado tanto quanto o divertimento e nem mesmo para diferentes consumidores de memórias” (HUYSSSEN, 2000, p.22). Este é o receio que se encontra no início da discussão de Huysen (2000), sobre a recuperação desenfreada do passado. O autor entende que ao se energizar discursos que envolvem a memória traumática, corre-se o risco de, também, se estar a incluir a falsa memória, fato que pode se encarregar de bloquear a percepção de histórias específicas.

Eventos-limite, pela singularidade trágica, como o são todas as formas de genocídios e todas as ditaduras cujos viventes do século XX foram testemunhas, deixam a herança de efeitos nefastos, os quais passam a se constituir na base ética e política sobre a qual se farão reflexões a respeito da memória historiográfica desse passado. E como impedir que eventos como tais se repitam? Essa foi a grande questão do desassossego de Theodor Adorno. Na *Dialética do esclarecimento*, por exemplo, ele, juntamente com Horkheimer (1995), buscou resposta que justificasse a *Shoah*. Todavia, ao que parece, os autores da *Dialética* não deram conta da questão central, que seria entender as potenciais causas dessa barbárie. A *Dialética* se nos afigura, por isso, como obra esclarecedora malsucedida, embora seja importante pelas respostas que deixa em aberto. Mas o próprio Adorno (1995) se redime em reflexões posteriores, em especial no que escreve em *Palavras e sinais. Modelos críticos*, no espaço dedicado à “Educação após Auschwitz,” quando debita à educação formal a condição, não tão somente de resistir, mas de impedir que males como a Segunda Guerra mundial e, por extensão, as ditaduras, tornem a se repetir. Do que se infere que a informação e o conhecimento sobre tais eventos deverão, por dever de herança e, também, de justiça, ser comunicados às gerações posteriores para que estas tenham condição de impedir a repetição de tamanho mal.

Em suma, acredita Adorno, “a exigência de que Auschwitz não se repita é primordial em educação.” (ADORNO, 1995, p. 104). Para tanto, é necessário preservar a memória através e especialmente do estudo e divulgação dos escritos que testemunham os referidos eventos, atraindo-os para que reverberem sempre, em tempo presente, garantindo, assim, a permanência da memória.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA Sagrada; Antigo e Novo testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. ed. rev. corr. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica Brasileira, 1969, 990+334p.

ADORNO, T.W. *Palavras e sinais. Modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

ANDRE, Rhina Landos Martínez. *El testimonio. Roque Daltron e la representación de la catástrofe*. 2003. 363 f. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-26052003-182534/>>. Acesso em: 10.12.2013.

BARTHES, Roland. *Aula*; aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Trad. e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Obras Escolhidas, 1)

CRU, Jean Norton, *Témoins*. Paris: Ed. Les Etincelles, 1967.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: *Seduzidos pela memória*. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE MOS, Lara de. *Inventário do medo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Massao Ohno, 1997.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. De Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso: 28 març. 2012.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*. Revista de Cultura e Política, São Paulo, v. 62, n. 62, p. 45-68, 2004.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de. *A importância da formação cultural humana*. São Paulo: SESC, 2007.

REICHELBERG, Ruth; KAUFFMANN, Judith (Orgs.) *Littérature et résistance*. Presses Universitaires de Reims: 2000. (Actes du Colloque Littérature et Résistance, Coll. Littérature et Seconde Guerre Mondiale).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

A RELAÇÃO ENTRE ARTIGO DEFINIDO E PRONOME POSSESSIVO PRÉ-NOMINAL NO PORTUGUÊS BRASILEIRO

THE RELATION BETWEEN THE DEFINITE ARTICLE AND THE PRE NOMINAL POSSESSIVE PRONOUN IN BRAZILIAN PORTUGUESE

Aline Moreira de Araújo*

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Bastos Borba Costa

RESUMO: Dentre outros fatores linguísticos, o português brasileiro (PB) diferencia-se do português europeu (PE), porque neste último a presença do artigo definido antes de possessivos pré-nominais é obrigatória, enquanto no PB a omissão é possível. Defende-se aqui a posição adotada por Rinke (2010) de que a presença do artigo definido diante do possessivo não é diretamente relacionada ao tipo de língua (genitivo adjetival ou genitivo determinante), de que fala Lyons (1999), nem a um paradigma forte ou fraco do pronome, como foi proposto a partir de Cardinaletti e Starke (1994). Tal fenômeno pode ser explicado pelo processo de gramaticalização do artigo definido que, no PE, pôde ocupar outros contextos não antes ocupados, como diante de um possessivo. No PB, o artigo definido ainda não concluiu esse processo, podendo ser um fator para o refreamento dessa gramaticalização o aprendizado da língua especialmente pelos afrodescendentes, considerados por Mattos e Silva (2004) os principais difusores do chamado português geral brasileiro. Para reiterar essa posição, foi observado o comportamento do artigo definido antes de possessivo na comunidade afrodescendente de Helvecia-Bahia através do trabalho de Baxter e Lopes (2009) e deu-se especial atenção à fala de uma informante (HV-19), que tinha 103 anos quando foi gravada em 1994 e que, portanto, formou sua gramática nos fins do século XIX e início do século XX.

Palavras-chave: Pronome possessivo. Artigo definido. Gramaticalização. Português Brasileiro.

ABSTRACT: Among other linguistic factors, Brazilian Portuguese (PB) is different from European Portuguese (PE) because, in the latter, the presence of a definite article is obligatory before prenominal possessives whereas in PB omission is possible. Here we assume the approach of Rinke (2010), who asserts that the presence of the definite article before the possessive is neither directly associated with the type of language (determiner genitive or adjective genitive) that Lyons (1999) talks about nor to a paradigm with strong or weak pronouns, as proposed by Cardinaletti and Starke (1994). The phenomenon in question can be explained by the gramaticalization of the definite article, which was able to fill contexts not previously filled in PE. In PB, on the other hand, the definite article hasn't concluded this process yet. And a potential factor pointed here to the interruption of the gramaticalization formerly said is the learning of Portuguese especially by afrodescendants who lived in the territory, considered by Mattos e Silva (2004) to be main diffusor of so called Brazilian General Portuguese. To reinforce this position, it was brought the study of the behavior of the definite article before possessives in the afrobrazilian community of Helvécia-Bahia in the study by Baxter and Lopes (2009). Special attention was given to the utterance of one informant (HV-19), who was 103 years old when recorded in 1994 and, therefore, who acquired her grammar at the end of the 19th century and the beginning of the 20th.

Key-words: Possessive pronoun. Definite article. Gramaticalization. Brazilian Portuguese.

1 INTRODUÇÃO

Neste artigo, busca-se explicar por que o português brasileiro (PB) distancia-se do português europeu (PE) quanto à presença do artigo definido diante de possessivo. No PE, a ocorrência desse determinante é obrigatória, enquanto no PB pode ser omitida. Para alcançar esse objetivo, será preciso pelas seguintes etapas:

- i. Compreensão da possibilidade de a presença do artigo definido diante de possessivo não estar relacionada ao tipo de língua (genitivo adjetival ou genitivo determinante) ou ao traço forte ou fraco do pronome, mas ao estágio de gramaticalização em que esse determinante se encontra;
- ii. Consideração da proposta elaborada por Mattos e Silva (2004) de que os principais difusores do português geral brasileiro – que posteriormente se tornou o português popular brasileiro – foram os afrodescendentes;
- iii. Observação do fenômeno na comunidade de Helvécia-Bahia – uma comunidade de afrodescendentes, relativamente isolada até meados da década de 1990 – para suposições a respeito do artigo diante de possessivo por volta do início do século XX.

Assim, este trabalho será dividido da seguinte maneira: na seção 2 é defendida a hipótese de que o artigo antes de possessivo pré-nominal indica um avançado estágio de gramaticalização; na seção 3, o fenômeno é observado na história de Portugal; na seção 4, busca-se explicar a possibilidade de ausência do artigo no PB; na seção 5, serão feitas as considerações finais.

2 ARTIGO DEFINIDO DIANTE DE POSSESSIVO PRÉ-NOMINAL: UM PROCESSO DE GRAMATICALIZAÇÃO

Tradicionalmente, a presença/ausência do artigo definido acompanhando o pronome possessivo é observada em relação ao tipo de língua, que pode ser genitivo determinante (DG) (do inglês *determiner genitive*) ou genitivo adjetival (AG) (do inglês *adjective genitive*). Segundo Lyons (1999) são línguas do tipo DG o inglês e o francês, em que o possessivo não pode ocorrer com o artigo definido, bem como é incompatível com o artigo indefinido, quantificadores indefinidos e numerais cardinais. As línguas do tipo AG têm como

característica a presença de um possessivo que não necessariamente confere interpretação definida ao nome e, por isso, pode ser combinado com artigo definido ou indefinido, bem como com outros determinantes, como, por exemplo, demonstrativos. Segundo ele, ainda, os possessivos do tipo AG tendem a ser pré-nominais. Como exemplo deste tipo de língua, Lyons (1999) cita o português. Outros exemplos bastante comuns são o italiano e o catalão.

Também, as línguas do tipo AG têm possessivos fortes, enquanto aquelas do tipo DG apresentam possessivos fracos em posição pré-nominal e fortes quando pós-nominais. Enquanto os pronomes fortes podem tanto coocorrer com o artigo definido quanto aparecer em sintagmas nominais indefinidos, além de poderem ser acentuados, modificados ou coordenados, isso não é possível com os pronomes fracos.

Entretanto, em relação ao português, essa tipologia tem pelo menos dois pontos que podem ser questionados.

- i. O português se afasta do italiano ou do catalão (línguas do tipo AG) em relação à posição do possessivo.

No italiano e no catalão, os possessivos são pré-nominais independentemente de o determinante que os acompanha ser definido ou indefinido, conforme a tendência proposta por Lyons (1999). No português (brasileiro ou europeu), entretanto, a posição do possessivo depende da definitude do determinante que o acompanha. Se esse for definido, o possessivo é pré-nominal, mas, se for indefinido, o possessivo é pós-nominal. Tal fator não foi considerado por Lyons (1999) que, ao citar o português como língua AG, trouxe o infeliz exemplo *uma nossa casa*[†] (p. 131), cuja ordem gramatical seria *uma casa nossa*.

- ii. Se houve no português uma mudança de tipo DG para AG, esta se consolidou no século XV, enquanto a presença do artigo definido diante de possessivo só se tornou sistemática no século XIX.

Mattos e Silva (2006) demonstra que o português arcaico apresentava formas tônicas e átonas para os possessivos femininos singulares e da terceira pessoa do plural, conforme o quadro abaixo:

[†] Essa forma é gramatical apenas em alguns dialetos do PE. Além disso, há ocorrências desse tipo no português arcaico.

	FORMA TÔNICA	FORMA ÁTONA
1ª PESSOA DO SINGULAR	minha	ma ~ mha
2ª PESSOA DO SINGULAR	tua	ta
3ª PESSOA DO SINGULAR	sua	sa
3ª PESSOA DO PLURAL	sua	sa

Quadro 1: Possessivos que apresentavam formas tônicas e átonas no português arcaico.

Segundo a autora, enquanto a forma átona era pré-nominal, a tônica era pós-nominal ou ocorria em contextos com o nome elíptico, tal como uma língua DG prototípica. Entretanto, faz-se a ressalva de que essa distinção não era rigorosamente observada. Ela ainda chama atenção para o fato de que “as chamadas formas átonas vieram a desaparecer da documentação escrita no século XV e as outras se generalizaram para todos os contextos.” (MATTOS E SILVA, 2006, p.110) Pode-se inferir que, a partir desse século, então, o português passa a contar apenas com um paradigma de pronomes fortes que, por vezes, ainda que raras, vinham antecidos por artigo definido. Assim, pode-se acreditar que, se houve um momento em que o português consolidou a sua mudança de língua DG para língua AG, esse foi o século XV. Esse movimento, entretanto, não foi acompanhado pela presença sistemática do artigo definido antecedendo o possessivo, fenômeno que, como será visto, só se consolidou no século XIX.

Essas observações corroboram a posição de Rinke (2010, p.136) de que “a presença/ausência do artigo não indica o estatuto categorial do possessivo como adjectivo ou determinante, porque os artigos definidos podem não ser utilizados em línguas que dispõem de possessivos inequivocamente adjectivais.” E de que “o desenvolvimento diacrónico da combinação dos artigos definidos com os possessivos reflecte a difusão do artigo definido, que se estende no seu emprego, cada vez mais, aos contextos possessivos” (RINKE, 2010, p.131).

3 RELAÇÃO ENTRE ARTIGO DEFINIDO E POSSESSIVO NO PORTUGUÊS EUROPEU

Em seu estudo sobre os sintagmas possessivos em documentos do PE do século XIII ao XIX, Rinke (2010) observou que do século XIII ao século XVII o número de ocorrências

de artigo definido combinado com o possessivo é muito baixo e só começa a aumentar no século XVIII, como se pode verificar no gráfico 1 abaixo.

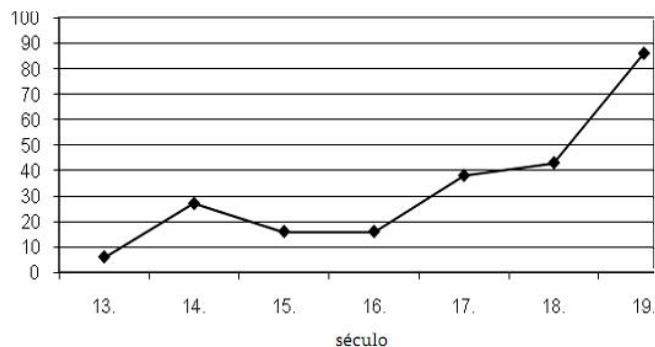


Gráfico 1: Proporção de sintagmas nominais possessivos com artigos definidos

Fonte: RINKE, 2010, p.130

Rinke (2010) observa que

primeiro, no século XIII, o artigo está quase categoricamente ausente, ao passo que no século XIX ocorre sistematicamente. Segundo, do século XIV ao século XVIII, a ocorrência do artigo é variável, sendo a sua omissão quantitativamente dominante até ao século XVIII (p. 130).

O que se pode notar, portanto, é que o artigo definido passa por um longo processo de gramaticalização do século XIV ao XVIII até se tornar um marcador nominal no século XIX, ocorrendo como um artigo expletivo diante de possessivos e, futuramente, se expandindo a outros contextos, como diante de nomes próprios.

Posição semelhante é adotada por Costa (2002, p.289), que, estudando documentos do século XIII ao XVI, observa um aumento nos percentuais de ocorrência de artigo definido, tanto antes de antropônimos, como antes de possessivos. Considera também que, no período estudado, os índices de possessivo sem artigo são muito maiores do que os de possessivo com artigo, como se observa na tabela abaixo. Nela, TCM se refere aos documentos notariais editados por Clarinda Maia, que se situam entre o século XIII e os fins do século XV; CPD significa Crônica de D. Pedro, do século XV; DVV significa Diálogo da Viçiosa Vergonha e DLNL Diálogo em Louvor de Nossa Linguagem, ambos datados do século XVI.

	TCM		CDP		DWV		DLNL		TOTAL	
	OC	%	OC	%	OC	%	OC	%	OC	%
Poss. c/ art.	54	12,64	53	7,12	52	28,57	25	37,87	184	12,96
Poss. s/ art.	340	79,62	689	92,60	130	71,42	41	62,12	1200	84,56
Art. + det. + poss.	33	7,72	2	0,26	0	0	0	0	35	2,46

Tabela 1: Ocorrências de artigo definido diante de possessivo

4 RELAÇÃO ENTRE ARTIGO DEFINIDO E POSSESSIVO NO PORTUGUÊS BRASILEIRO

No PB, diferentemente do que se processou com o PE, o artigo definido não se gramaticalizou a ponto de ser obrigatório nas construções possessivas. Pelo contrário, em construções em que o uso do artigo expletivo é obrigatório em Portugal, ele pode ser omitido no Brasil, como pode ser observado no exemplo abaixo para sintagmas em posição de argumento:

(1) PE: o meu livro/ *meu livro

PB: o meu livro/ meu livro

Callou e Silva (1996, *apud* COSTA, 2002, p.288) comparam a frequência do artigo definido no PB e no PE e permitem constatar que os percentuais de ocorrências no Brasil no século XX equivalem àqueles encontrados em Portugal no século XVII, como se pode notar no gráfico 2.

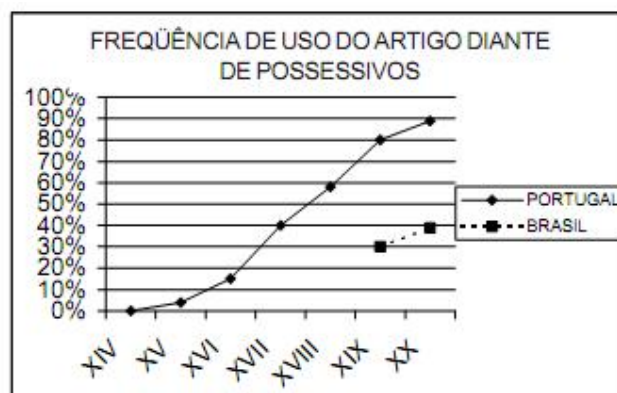


Gráfico 2: Frequência de uso do artigo diante de possessivos em Portugal e no Brasil.

Como se sabe, em relação à presença do artigo definido diante de possessivo, não houve uma grande mudança entre a língua do século XVI, aquela trazida pelos primeiros colonizadores, e a língua do século XVII. Com base nessa observação, formula-se a seguinte questão:

- i. Qual fator freou a gramaticalização do artigo definido, impedindo que ele se tornasse sistemático diante de possessivos no PB?

Levanta-se aqui a hipótese de que a aquisição da língua por afrodescendentes é um fator de grande relevância nesse processo. Essa consideração está respaldada a) na assertiva de Mattos e Silva (2004) de que foram os afrodescendentes os principais difusores do chamado português geral brasileiro, considerado o embrião do chamado português popular brasileiro; b) nos estudos sobre o artigo definido na comunidade de Helvécia elaborados por Baxter e Lopes (2009).

4.1 OS AFRODESCENDENTES COMO DIFUSORES DO PORTUGUÊS GERAL BRASILEIRO

Mattos e Silva (2004) afirma que os principais “atores” linguísticos no Brasil colonial eram as línguas gerais indígenas e um português aprendido por indígenas, em números cada vez mais reduzidos, que iam se integrando à sociedade nacional, e por africanos e afrodescendentes. A essa língua, aprendida com dificuldade pelo índio mais velho e pelo africano, mas facilmente aprendida por seus descendentes, nascidos no território nacional, a autora chamou português geral brasileiro.

Observando abaixo (quadro 2) elaborada por Mussa (1991, *apud* MATTOS E SILVA, 2004, p.101), pode-se notar que, entre os séculos XVI e XIX, o número de indígenas sofreu uma drástica redução, passando de 50% a 2%, os brancos europeus e brasileiros se mantiveram em uma taxa em torno de 30% (com exceção da segunda metade do século XIX, quando tiveram um aumento em função da chegada de imigrantes da Europa e da Ásia) e os africanos e afrodescendentes se mantiveram no patamar de 60%.

	1538-1600	1601-1700	1701-1800	1801-1850	1851-1890
Africanos	20%	30%	20%	12%	2%

negros brasileiros	–	20%	21%	19%	13%
Mulatos	–	10%	19%	34%	42%
brancos brasileiros	–	5%	10%	17%	24%
Europeus	30%	25%	22%	14%	17%
índios integrados	50%	10%	8%	4%	2%

Quadro 2: Índices da constituição étnica do Brasil no período de 1538 a 1890

A partir da observação desses dados e da constatação de que os africanos e afrodescendentes se mantiveram como maioria durante todo o período de colonização, admite a autora que

o forte candidato para a difusão do que tenho designado de português geral brasileiro, antecedente histórico do atualmente designado de vernáculo ou português popular, variante sociolingüística mais generalizada no Brasil, sejam os africanos e afro-descendentes, e não os indígenas autóctones, já que o português brasileiro culto, próprio hoje, em geral, aos de escolarização mais alta, será o descendente do português europeu, mais europeizado, das elites e dos segmentos mais altos da sociedade colonial (MATTOS E SILVA, 2004. p. 102).

A percepção da mobilidade dos negros e dos mulatos pelo território brasileiro corrobora essa hipótese. Argumenta a autora que os africanos e afrodescendentes acabaram se deslocando à medida que uma região econômica prosperava, enquanto outra sucumbia. Assim negros e mulatos que trabalhavam nas lavouras canavieiras de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, podiam ser vendidos para trabalhar na mineração de ouro e diamantes em Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás, quando essas regiões mostraram-se mais promissoras. Houve, portanto, importantes atividades econômicas desenvolvidas de norte a sul do Brasil que, em maior ou menor escala, funcionaram como atração para a migração forçada de escravos.

Além disso, apesar da pouca urbanização da colônia, havia escravos urbanos, que trabalhavam com maior independência diante de seus senhores como artesãos, carregadores, pintores, marinheiros. Em números, assim se distribuíam os escravos ao longo do território brasileiro nos anos de 1819:

Regiões	1819/ população escrava
Norte	27,3%
Nordeste	33,0%
Leste	28,1%
Sul	28,9%
Centro-Oeste	40,7%

Média	30%
-------	-----

Quadro 3: Distribuição de escravos nas regiões brasileiras no ano de 1819

Fonte: MATTOSO, 1990. p.65 *apud* MATTOS E SILVA, 2004. p.104.

Ainda, não se podem esquecer os chamados espaços ilegítimos da escravidão, os quilombos, mais um importante elemento para o entendimento da configuração da dinâmica social de africanos e afrodescendentes no Brasil colonial. A respeito de tais espaços, fala Mattos e Silva (2004. p. 106) que “não poderia deixar de estar presente o que venho designando de português geral brasileiro, já que, para sua sobrevivência esses quilombos se articulavam de algum modo com a sociedade ‘legítima’, por razões de sobrevivência.”

É com base nessa hipótese, da importância do papel da língua do afrodescendente como língua-embrião do falar vernacular brasileiro, que se propõe uma razão para a contenção da gramaticalização do artigo definido no PB.

4.2 A COMUNIDADE DE HELVÉCIA

Esta é uma comunidade situada ao sul da Bahia, em que, no passado, se realizava o cultivo e exportação do café com o uso em larga escala da mão-de-obra escrava. Contudo, devido à proibição do trabalho escravo e à expansão da cultura do café para outras regiões mais férteis, o empreendimento rapidamente decaiu. Após a abolição da escravidão, no entanto, os ex-escravos continuaram a viver no entorno das antigas plantações por meio de uma cultura de subsistência e estes foram seguidos por seus descendentes. Tem-se, portanto, uma região relativamente isolada em que viveram ex-escravos e afrodescendentes que preservaram algumas peculiaridades da língua por eles falada no fim do século XIX. Dentre os moradores da região, havia uma senhora cujo inquérito é referido como HV-19, com idade de 103 anos quando foi gravada em 1994. Isso significa que construções na fala desta senhora já estavam presentes na oralidade do final do século XIX ou início do século XX.

4.3 O ARTIGO DEFINIDO ANTES DE POSSESSIVO EM HELVÉCIA

Em seu estudo sobre o artigo definido em contextos definidos em Helvécia, Baxter e Lopes (2009) observam que o uso do artigo é desfavorável entre falantes com mais de 60 anos, mas é favorável entre falantes de 35 a 45 anos, como se observa na tabela (2) abaixo.

FAIXA ETÁRIA	Nº DE DADOS	%	P.R.
Faixa 2 (35 a 45 anos)	1090/1147	95%	.750
Faixa 3 (60 a 70 anos)	514/657	78.2%	.479
Faixa 4 (mais de 80 anos)	423/666	63.5%	.212
“Faixa 5” (mais de 100 anos)	102/185	55.1%	.143

Tabela 2: Efeito da faixa etária sobre o uso do artigo definido em Helvécia

Fonte: BAXTER; LOPES (2009)

Quanto a esses números, concluem os autores que nas faixas 4 e 5 o artigo definido está num fase inicial, em que sua ausência é significativa. A ideia da importância da significância do artigo nulo para a observação de estágios de gramaticalização do artigo definido é desenvolvida por Kabatek (2007), segundo o qual quanto menos gramaticalizado o elemento, maior a oposição semântica entre os sintagmas nus e aqueles com o determinante.

Uma razão para que a gramaticalização do artigo esteja em uma fase inicial pode ser a influência da língua materna (L1) na estruturação dessa categoria funcional na segunda língua (L2). Isso sugere que a língua africana atuou como um fator de freio à gramaticalização do artigo definido que se processava no PE, já que, para o falante daquela língua era difícil a compreensão das complexas relações estabelecidas pelo artigo.

Dentro dessa perspectiva, espera-se que dentre os falantes de Helvécia o artigo pouco se realize diante de possessivo, já que tal ocorrência indica um estágio mais avançado na gramaticalização do determinante. Essa foi a conclusão a que chegaram Baxter e Lopes (2009), que consideraram o efeito da presença do possessivo sobre o uso do artigo definido desfavorável.

Quanto a esse fenômeno especificamente na fala da informante HV-19, os dados são pouco conclusivos, uma vez que há um grande número de posses inalienáveis, incluindo relações familiares e partes do corpo, e vocativos, como se pode observar no quadro abaixo:

Posses inalienáveis	Vocativos	Outros	Total
69	24	14	107

Quadro 4: Distribuição dos sintagmas com possessivos realizados em HV-19 por número de ocorrências

É esperada uma tendência à não realização de artigo em sintagmas possessivos vocativos, bem como em posses inalienáveis. Se houvesse realização de artigo definido, portanto, o esperado seria encontrá-la nas construções denominadas na tabela como “outros” –

que aqui significa que não é vocativo ou posse inalienável. Contudo, das 6 ocorrências de artigo diante de possessivo, 5 são casos de posses inalienáveis das quais 3 envolvem relações de parentesco e 2 partes do corpo. Dentre os dados, uma realização do artigo é influenciada pela pergunta do documentador, como se pode observar no exemplo (2), comparado ao exemplo (3):

(2) Documentador: Ham! Eva, mãe da sua mãe ou mãe do seu pai?

Informante: Mãe **do meu pai**.

(3) Informante: É, sim. Pai de minha mãe chama Luís. Mãe de minha mãe chama Maria.

Diante dessas observações, pode-se dizer que o uso do artigo antes de possessivo é muito raro na fala da informante HV-19 e daqueles que aprenderam a língua no início do século XX e permite supor – embora os dados sejam insuficientes – que os sintagmas possessivos na oralidade de afrodescendentes do final do século XIX ou início do XX ocorriam em sua esmagadora maioria sem o artigo definido.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da observação do baixo grau de gramaticalização do artigo definido na fala de afrodescendentes moradores da comunidade de Helvécia, em especial na oralidade da informante HV-19, pode-se ter indícios sobre a língua falada pelos brasileiros negros e mulatos pelo menos no início do século XX. Considerando ao lado disso a hipótese de que foram os afrodescendentes os principais difusores do chamado português geral brasileiro, embrião do português popular brasileiro, pode-se supor que a língua que antecedeu o português falado hoje nas ruas e nos bares tinha um artigo pouco gramaticalizado e, apenas em circunstâncias especiais, realizava esse determinante diante de possessivo.

Por outro lado, não se pode esquecer que, como já foi mostrado, os portugueses ocuparam, ao longo da história do Brasil, por volta de um terço da população, sendo eles falantes de uma língua com artigo cada vez mais gramaticalizado e de grande prestígio.

O que se observa, então, é uma configuração linguística fruto de um jogo de forças entre a gramática do brasileiro e a gramática do europeu.

Sabe-se, contudo, que essas observações não encerram o fenômeno, já que ele se complexifica por não ocorrer uniformemente em todo o Brasil, como se pode ver na tabela 3 elaborada por Callou e Silva (1997 *apud* CAMPOS JÚNIOR, 2010):

Região	Aplic.	%	P.R
Recife	59/98	60	,35
Salvador	57/87	66	,38
Rio de Janeiro	280/399	70	,54
São Paulo	147/209	70	,50
Porto Alegre	26/33	79	,70

Tabela 3: Uso do artigo definido diante de possessivo por região geográfica

Fonte: CALLOU; SILVA, 1997. p. 21 *apud* CAMPOS JÚNIOR, 2010.

Os fatores que levam ao desfavorecimento do artigo definido diante de possessivo no nordeste, o comportamento neutro do sudeste e o favorecimento no sul do território são outro estudo, que merece ser realizado.

REFERÊNCIAS

CAMPOS JÚNIOR, Heitor da Silva. *A variação do artigo definido no português*. Disponível em: < <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/947>>. Acesso em: Jan. 2013.

CARDINALETTI, Anna; STARKE, Michal. *The typology of structural deficiency: on the three grammatical classes*. 1994. Disponível em: <<http://lear.unive.it/bitstream/10278/455/1/4.2.3.pdf>>. Acesso em: abr. 2012.

COSTA, Iraneide. O uso do artigo definido diante de nome próprio de pessoa e de possessivo do século XIII ao século XVI. In: MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia; MACHADO FILHO, Américo Venâncio (Org.) *O português quinhentista: estudos linguísticos*. 2002. p.283-306.

KABATEK, Johannes. Existe-t-il un cycle de grammaticalisation de l'article dans les langues romanes? In: DEYCK, Rika van; SORNICOLA, Rosanna.; KABATEK, Johannes. *La variabilité en langue: les quatre variations*. vol II. Ghent: Communication & Cognition. 2005. p.139-172.

LUCCHESI, Dante; BAXTER, Alan; RIBEIRO, Ilza (Org.) *O português afro-brasileiro*. Salvador: EDUFBA. 2009. p.319 – 330.

LYONS, Christopher. *Definiteness*. Cambridge: Cambridge University Press. 1999. p.124-134

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *Ensaio para uma Sócio-História do Português Brasileiro*. São Paulo, Parábola, 2004.

_____, Rosa Virgínia. *O português arcaico: fonologia, morfologia e sintaxe*. São Paulo: Contexto. 2006.

RINKE, Esther. A combinação de artigo definido e pronome possessivo na história do português. 2010. Disponível em:
< http://ilg.usc.es/elg/volume/2/pescuda/Pescuda_Rinke_ELG02_2010.pdf>. Acesso em: jan. 2013.

A REPRESENTAÇÃO DO SUBALTERNO COLONIAL EM *O CORAÇÃO DAS TREVAS* E *APOCALYPSE NOW*

THE REPRESENTATION OF THE COLONIAL SUBALTERN IN *HEART OF DARKNESS* AND *APOCALYPSE NOW*

Bruno dos Santos Silva*
Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz

RESUMO: Este artigo constitui um estudo acerca das representações dos povos dos territórios colonizados no célebre romance do século XX *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad e sua adaptação para o cinema, o filme norte-americano *Apocalypse Now* (1979). Embora se distanciem em relação a alguns aspectos como o pano de fundo histórico em que se desdobram os acontecimentos, alguns personagens e o destino dos mesmos, as duas obras são narrativas que exploram os dilemas morais e psíquicos dos personagens brancos inseridos dentro de espaços coloniais, relegando aos sujeitos nativos dessas terras invadidas um lugar de subalternidade e operando um apagamento de suas vozes e até mesmo de seus corpos. Em primeira instância, buscou-se identificar os sentidos do termo subalterno e a apropriação do mesmo por parte da crítica pós-colonial. Em seguida, o artigo descreve trechos de ambas as obras nos quais os subalternos aparecem para, então, discutir os seus lugares de subalternidade dentro dos espaços que transitam, como são construídas as representações dos sujeitos da colônia no livro e dos nativos vietnamitas e vietcongues que figuram no filme e até que ponto essas representações são a expressão de mentalidades coloniais e preconceitos culturais que o Ocidente criou acerca dos espaços e povos que existem além de suas fronteiras.

Palavras-chave: Representações; Subalternidade; Imperialismo; *O Coração das Trevas*; *Apocalypse Now*.

ABSTRACT: This article is a study about the representations of people of colonial territories in the celebrated 20th century novel *Heart of Darkness*, by Joseph Conrad and its film adaptation, the north-American movie *Apocalypse Now* (1979). Although they distance themselves in relation to some aspects, such as the historical background in which the events happen, some characters and their destiny, both works are narratives that explore the psychic and moral dilemmas of the white characters inserted into colonial spaces, relegating a place of subalternity to the native subjects of those invaded lands and operating an erasure of their voices and even their bodies. In a first place, the study aimed at identifying the meanings of the term subaltern and its appropriation by the postcolonial criticism. Then, the article describes parts of both works in which the subaltern people appear to discuss their places of subalternity within the spaces where they transit, as well as how the representations of the colonial subjects in the book and Vietnamese and Vietcongs who figure in the film are constructed and discuss whether those representations are the expression of colonial mentalities and cultural prejudice that the West has created about the spaces and people who exist beyond its frontiers.

Key-words: Representations, Subalternity; Imperialism; *Heart of Darkness*; *Apocalypse Now*.

1 INTRODUÇÃO

A África, o Oriente Médio e tudo aquilo que não pertence à esfera cultural de um mundo demarcado pelo selo civilizatório do homem branco ao qual chamamos de Ocidente,

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult-UFBA). E-mail: brunolc.ufba@gmail.com.

mais do que espaços geográficos, são também espaços imaginados, contados, lidos e representados por diversas gerações através da literatura e, mais contemporaneamente, do cinema. Não só esses espaços são explorados nas muitas narrativas já feitas, principalmente no século XIX, mas também o são os habitantes que os povoam. Eles são explorados a partir de mentalidades predominantemente coloniais e visões de mundo que concebiam tais espaços e tais povos como antíteses do espaço metropolitano e do homem branco europeu.

Como afirma o crítico palestino Edward Said,

o poder de representar o que está além das fronteiras metropolitanas, mesmo em conversas informais, deriva do poder de uma sociedade imperial, e esse poder assume a forma discursiva de um remodelamento ou reordenamento de dados ‘brutos’ ou primitivos segundo as convenções locais da narrativa e da exposição formal europeia ou [...] da sistemática da ordem disciplinar. (SAID, 2011, p. 171)

A atenção que os romances coloniais têm despertado por parte da chamada crítica pós-colonial se dá, talvez principalmente, pela necessidade das vozes silenciadas neste processo de construção de imagens e representações dos sujeitos da colônia e do território colonial serem enfim postas em evidência no discurso literário e no discurso historiográfico, justamente para fazer com que novas emergências discursivas e saberes sujeitados se insurjam e disputem o espaço hegemônico outrora ocupado por um único discurso, eurocêntrico e colonialista.

O “potencial anti-imperial” (ASHCROFT et al, 2002, p. 20) que alimentou discursivamente essa crítica pós-colonial fez com que até mesmo romances que emergiram dos centros coloniais e que são conhecidos por subverter os ideais imperialistas passassem a ganhar leituras novas. É o que acontece com a novela *O Coração das Trevas* (1902), de Joseph Conrad. Aclamada pela crítica literária desde sua publicação e conhecida como uma obra literária que revela em seu enredo o lado monstruoso do imperialismo a partir dos danos causados aos sujeitos da colônia e aos sujeitos que serviam ao sistema de exploração imperialista, a novela tem sido relida, também, por alguns críticos pós-coloniais, como perpetuadora de estereótipos racistas e de visões da África que são nada mais do que distorções provenientes de uma mentalidade colonial.

Em 1979, um filme intitulado *Apocalypse Now* surge como adaptação do romance *O Coração das Trevas*. O cenário em que se desdobra a narrativa, no entanto, não é a selva do Congo, mas sim o Vietnã em plena guerra com os Estados Unidos. Ao invés de negros congoleses trabalhando como escravos nas companhias belgas exploradoras de marfim, os nativos dessa terra invadida são vietcongues em resistência à ocupação americana e em busca de emancipação política e nacional.

Embora destoem em relação a alguns personagens, cenários e contexto histórico no nível narrativo, *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* guardam entre si similaridades em alguns aspectos, como o fato de haver, no enredo, uma missão encarregada a um homem que serve a um sistema estrangeiro imperialista e de guerra (no segundo caso), um rio, uma viagem de barco, uma selva e a tarefa do resgate de um homem branco que havia supostamente enlouquecido e sucumbido aos horrores daquela aventura selvagem, aos horrores do imperialismo e/ou da guerra. Há, também, uma outra similaridade – e que nos parece bastante relevante para a discussão a qual este trabalho se propõe a fazer: ambas as narrativas silenciam os nativos, relegam-nos ao *status* de meros figurantes, num cenário que serve para os desdobramentos dos destinos dos homens brancos, personagens centrais das duas tramas. Portanto, este trabalho buscará identificar como são construídas as representações desses sujeitos da colônia, ou seja, dos negros congolezes (no romance) e dos vietcongues (no filme) nas obras-foco e como, a partir delas, podemos construir uma leitura crítica dessas representações, bem como do lugar ou dos lugares que esses povos subalternos ocupam nesses espaços literário e cinematográfico.

2 O CORAÇÃO DAS TREVAS: A REPRESENTAÇÃO DO “SELVAGEM”

Antes de adentrar o universo narrativo das obras em foco em busca das representações dos subalternos, é preciso definir qual o sentido do termo subalterno que aqui se pretende adotar. Na definição gramsciana clássica, o termo subalterno é estritamente relacionado ao proletariado. Para Gramsci, “os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e se insurgem” (GRAMSCI, 2002, p. 135). No entanto, com a emergência da crítica pós-colonial, novos sentidos passaram a se instaurar em relação ao termo. Para a crítica indiana Gayatri Spivak, o termo subalterno refere-se, também, às “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.12), ou seja, grupos que são social, política e geograficamente excluídos das estruturas hegemônicas de poder que se insurgem nas colônias.

O diálogo que pode ser feito, a partir da resignificação spivakiana, entre o termo subalterno e as obras trabalhadas aqui é o de que, no nível da representação, de como esses sujeitos transitam, agem e falam no espaço narrativo, é possível perceber que essas obras operam essa representação a partir de um silenciamento do povo nativo, a partir da sua

ausência de protagonismo e de sua condição enquanto meros figurantes nas tramas cujos desdobramentos se dirigem, primordialmente, aos destinos dos homens brancos, a serviço das empreitadas imperiais. Em nenhum momento, como será demonstrado esse trabalho, nesses espaços literário e fílmico, foi dada a oportunidade do subalterno falar. Embora Spivak tenha discutido a condição subalterna do sujeito das ex-colônias no que concerne ao espaço negado da representação política e do discurso acadêmico, buscou-se aqui estabelecer um paralelo entre essa leitura pós-colonial do termo subalterno à discussão da condição subalterna do sujeito do território colonizado em *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*. Definido o sentido do termo subalterno adotado neste trabalho, partir-se-á para a análise das suas representações na novela e no filme.

O Coração das Trevas foi escrito por Joseph Conrad e publicado em 1902. É parte integrante daquilo que se convencionou a chamar de cânone ocidental, além de ser considerado um dos cem melhores romances do século XX. A novela começa descrevendo um barco ancorado em pleno rio Tâmesa em Londres, onde o inglês Charles Marlow está prestes a contar a um grupo de amigos a sua história, que tem como cenário a África Equatorial, mais precisamente o Congo do século XIX que se encontrava sob o domínio privado do rei Leopoldo II da Bélgica. Marlow narra que obteve um trabalho junto a uma companhia de comércio belga para ser capitão de um barco a vapor que transportaria marfim por um rio africano.

Ao chegar a seu destino, o inglês se depara com uma África desolada pela exploração da população nativa e é incumbido de uma missão incomum: resgatar o Sr. Kurtz, um famoso comerciante de marfim que havia se refugiado no coração da selva congolosa e que precisava retornar à civilização. À frente do barco em direção ao destino do Sr. Kurtz, Marlow e seus tripulantes vão rio abaixo, chegando cada vez mais perto de onde o comerciante de marfim se encontrava refugiado. Ao chegarem, encontram-no liderando um grupo de nativos que o veneravam como um deus tribal. Era um homem desolado, doente, louco, que havia sucumbido às atrocidades cometidas pelo regime imperial ao qual servia e por sua obsessão doentia em relação ao marfim. Marlow finalmente o convence a deixar a selva, mas em meio à viagem, Kurtz, moribundo e adoecido, acaba morrendo após proferir as palavras “O horror! O horror!”.

Uma das teses centrais do livro *Cultura e Imperialismo*, de Edward Said, é a de que, ao analisarmos o romance enquanto gênero predominantemente burguês, não podemos dissociá-lo do ideal imperialista que dominava o discurso europeu acerca da África e dos africanos. Para ele, não é à toa que a emergência do romance moderno e sua consolidação se

deram, na Inglaterra, a partir da publicação de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, romance que narra a trajetória de um homem inglês preso numa ilha e que acaba por criar um império ao seu redor, bem como a empreender uma missão de conversão de um nativo ao *modus vivendi* europeu.

Sendo assim, *O Coração das Trevas* só poderia – de acordo com Said – ter uma política e uma estética imperialistas, uma vez que o imperialismo moderno “era tão global e abrangente que praticamente nada lhe escapava” (SAID, 2011, p. 126).

Marlow, ao chegar ao Congo para se apresentar à companhia de marfim a qual serviria, se depara com a cena de negros nativos trabalhando em condições desumanas, de onde parte uma das primeiras descrições que ele faz dos africanos na narrativa.

Podia-se ver de longe a brancura de seus olhos cintilando. Eles gritavam e cantavam; de seus corpos corria transpiração; os rostos desses camaradas eram como máscaras grotescas, entretanto, eles tinham ossos, músculos e vitalidade selvagens, uma intensa energia de movimento que era tão natural e verdadeira como a arrebentação ao longo da costa. (CONRAD, 2011, p. 21)

Como podemos perceber, Conrad, através de Marlow, não demonstra haver preocupação com o uso do termo “selvagem” ou “grotesco” ao descrever os negros trabalhando em regime de escravidão nessa cena. Na verdade, o autor lança mão – durante todo o percurso da narrativa – de um léxico que traduz um universo de representação daquele povo e que é bastante peculiar ao discurso e ao imaginário colonial e de hierarquia étnico-racial vigentes em sua época. Podemos perceber isso em alguns outros termos – que por certo soariam ofensivo para muitos numa leitura contemporânea – utilizados em trechos como: “uma daquelas criaturas se ergueu [...]”; “[...] figuras negras perambulavam com indiferença [...]”; “um bando de barulhentos negros, com os pés feridos, seguia de perto os asnos [...]”; “[...] passaram a menos de quinze centímetros de mim, sem ao menos, com aquela completa indiferença moral dos selvagens infelizes” (CONRAD, 2011, p. 21).

Entretanto, no trecho abaixo, percebemos que Marlow se compadece da situação de tortura e escravidão a qual estavam submetidos os nativos.

Eles estavam morrendo lentamente – isso era bem claro. Eles não eram inimigos, eles não eram criminosos, eles não eram nada mais na terra, além de sombras negras de doenças e fome, lançados de maneira confusa dentro de trevas esverdeadas. Trazidos de todos os recessos da costa, dentro de toda legalidade de contratos temporários, perdidos nas cercanias incompatíveis, alimentados com uma comida desconhecida, eles adoeciam, tornavam-se ineficientes e, então, lhes era permitido rastejar até ali e descansar. Essas formas moribundas eram livres como o ar e, tão transparentes quanto ele. (CONRAD, 2011, p. 25)

O que sustenta, de certa forma, as interpretações positivas que sempre estiveram a favor do romance de Conrad, enxergando-o enquanto uma crítica às atrocidades cometidas

pelo Imperialismo na África são, também, essas descrições do marinheiro Marlow acerca do sofrimento dos nativos, que demonstram certo compadecimento e sentimento de indignação por parte dele.

Se, para Said, o romance deve ser encarado por esse viés, o de que se trata de um romance que busca em seu enredo criticar o imperialismo europeu – muito embora reconhecendo que os estereótipos e imagens da África feitas por Conrad no livro são nada mais do que reproduções das ideias da sociedade em que ele vivia –, há outros críticos, como o nigeriano Chinua Achebe (1998), que preferem enxergar muito além dessa intenção virtuosa do autor em denunciar os efeitos devastadores do imperialismo no sujeito da colônia e no sujeito da metrópole. O viés que o crítico nigeriano adota é o da leitura – primordialmente pós-colonial – que percebe em *O Coração das Trevas* um livro que desumaniza os sujeitos africanos ao representá-los utilizando o arsenal léxico demonstrado nos trechos acima.

Em um famoso artigo publicado sobre o romance, o crítico questiona o fato de a crítica ocidental não ter poupado elogios à novela de Conrad, depondo contra o fato de um romance “que celebra esta desumanização, que despersonaliza uma porção da raça humana, pode ser chamado de uma grande obra de arte” (ACHEBE, 1998, p. 254, tradução minha). Para ele, o problema do racismo em Conrad é tão sério que todo o mérito estético e político que as demais leituras atribuíram ao romance não são válidas. Em outro momento do ensaio ele define o romance enquanto

um livro que desfila na moda mais vulgar de preconceitos e insultos dos quais uma sessão da humanidade sofreu agonias e atrocidades inenarráveis no passado e continua a sofrê-las de vários modos e lugares hoje. Estou me referindo a uma estória na qual a humanidade mesma do povo negro é questionada. (ACHEBE, 1998, p. 257, tradução minha)

Segue abaixo um dos trechos do romance que foram citados pelo crítico em seu ensaio para legitimar sua leitura e para demonstrar esse questionamento da humanidade do povo africano.

Era sobrenatural e os homens eram... não, eles não eram humanos. Aquilo vinha surgindo aos poucos. Eles uivavam, pulavam, rodopiavam, fazendo horríveis caretas; mas o que nos aterrorizava era justamente a ideia de humanidade deles – como a de vocês – a ideia do distante parentesco com aquela selvagem e apaixonada baderna. Horrível. Sim, era horrível o suficiente (CONRAD, 2011, p. 47).

Em trechos como esse, Achebe percebe a tônica racista de Marlow ao afirmar a não humanidade dos congolezes. Conrad seria, portanto, incapaz de afirmar uma irmandade (*brotherhood*) entre o sujeito da colônia e o homem branco da metrópole: a humanidade só

poderia pertencer a um deles e o que restaria de elo entre os dois seria um longínquo parentesco (*kinship*), afirmado num momento supremo.

Os posicionamentos críticos do nigeriano Chinua Achebe e do palestino Edward Said são divergentes em relação às perspectivas de abordagem do romance colonial de Joseph Conrad. Enquanto um acredita que as representações racistas deslegitimam o romance enquanto uma grande obra do século XX, o outro acredita que a crítica ao sistema imperialista europeu é, de certa forma, um viés que se pode adotar para a leitura do romance e que essas representações devem ser consideradas como uma reprodução do universo imaginário e discursivo que caracterizou o momento histórico e a cultura na qual o autor de *O Coração das Trevas* estava inserido. Provavelmente, como escreve Said, “Conrad nunca poderia usar Marlow para apresentar seja o que for além de uma visão de mundo imperialista, pois nada havia de não europeu acessível aos olhos, fosse de Conrad fosse de Marlow” (SAID, 2011, p. 64).

Ambos concordam, porém, que Conrad não foi original na construção da imagem da África e dos africanos contidas no livro. Trouxe apenas um modo diferencial de repetição para sustentá-la.

3 APOCALYPSE NOW: O VIETCONGUE E A RESISTÊNCIA SILENCIADA

Apocalypse Now, o aclamado filme de Francis Ford Coppola, vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1979 e indicado a sete Oscars, é conhecido pelo inevitável parentesco narrativo e crítico que mantém com *O Coração das Trevas*. Embora seja concebido enquanto uma adaptação para o cinema do romance conradiano, o filme não tem a África como cenário dos conflitos psicológicos de seus personagens centrais, mas sim o Vietnã no período em que este resistia à intervenção americana na questão de sua emancipação política e nacional. Assim como o imperialismo britânico do século XIX foi o foco da crítica do romance de Conrad, *Apocalypse Now* reconfigura essa crítica ao reler e adaptar o enredo, transformando-o em uma crítica aos danos causados pelos Estados Unidos na guerra do Vietnã.

É grande o reconhecimento, por parte da crítica cinematográfica, de que *Apocalypse Now* se trata de um filme antiguerra que emergiu num momento em que os Estados Unidos estavam começando a contabilizar os saldos negativos de milhares de soldados mortos e feridos, além dos danos inenarráveis ao povo vietnamita. O governo americano sofria na época uma rejeição interna da população que outrora apoiava a empreitada “civilizatória” no

Vietnã, que se justificara pela necessidade de evitar o avanço do comunismo nos países asiáticos. Tal empreitada civilizatória, na verdade, fazia parte de todo um esquema político e midiático que se traduziu numa verdadeira guerra ao comunismo (*war on communism*, como ficou conhecida no país) que o governo norte-americano empreendeu para legitimar intervenções políticas e bélicas em países cuja emancipação nacional ainda estava em consolidação.

Coppola, o mentor do projeto por trás do longa-metragem, ao discursar no Festival de Cannes em 1979, fez a seguinte afirmação: “This isn’t a film about Vietnam. This is Vietnam” [Este não é um filme sobre o Vietnã. Este é o Vietnã]. Isso demonstra que, para ele, o filme produziria uma narrativa tão verossímil e espelhada na realidade da guerra que poria em descrédito tudo que se produziu até então sobre o episódio bélico no Vietnã, o qual foi amplamente coberto pela mídia americana e cujos registros são incontáveis e vastos. A afirmação esconde, também, uma visão de que o que se pretendia não era representar uma realidade ou a encenação de uma realidade, mas sim apresentar a realidade como ela é, como se ela fosse ou pudesse ser nada mais do que representação.

Coppola apresenta-se como um espectador de olhar neutro sobre uma guerra que, em si, fora construída no próprio imaginário do povo americano (do qual ele fazia parte), quando o que se percebe em todo ato de representar é nada mais que um olhar marcado, pois os sujeitos são marcados pelas suas posições e, a partir delas, constroem realidades.

Acerca da subalternidade subjetiva representada no filme, a saber, o vietcongue e o nativo, podemos dizer que essa representação opera muito mais pelo silenciamento/apagamento desse sujeito e a ausência de protagonismo (embora enquanto pertencente à terra invadida pelo exército estrangeiro devesse ser protagonista, ou também protagonista). Ao contrário do que ocorre em *O Coração das Trevas*, a representação – justamente por operar não predominantemente na instância do signo linguístico, mas do signo visual – não se dá por meio de um léxico característico, de onde podemos mapear o teor de preconceito e racismo percebido no romance. Essa operação no nível do signo visual, no entanto, também mostra que leituras diversas acerca das formas de representação dentro do filme podem ser construídas.

A partir daqui, farei uma descrição interpretativa de algumas cenas do filme nas quais os vietnamitas, ou seja, os subalternos da narrativa fílmica, aparecem. A descrição dessas cenas não será apresentada de forma linear, ou seja, numa sequência cronológica. A primeira das cenas selecionadas mostra uma das várias sequências do filme cujos soldados em meio a um rio capitaneado pelo soldado Willard aparecem. Em uma dessas sequências eles estão

velejando durante dias por um rio interminável no meio da selva quando, de repente, se deparam com um barco, o qual interceptam após reconhecerem uma camponesa norte-vietnamita dentro. Antes de eles alvejarem-na com diversos tiros por ela ter feito um movimento brusco para tentar esconder um pequeno cachorro que estava numa cesta, um dos soldados diz “Amarela, sai daí”. Traçando um paralelo com *O Coração das Trevas*, os soldados americanos, assim como Marlow, também utilizavam palavras que, conscientemente ou não, traduziam certa inferioridade desses nativos em relação a eles. Palavras de cunho pejorativo e preconceituoso que faziam nada mais do que enfatizar e reforçar essa hierarquia. A cena retrata o modo preconceituoso e desumano com o qual os soldados foram treinados para tratar a população local. Na guerra do Vietnã, os tratamentos eram muitas vezes piores com a população nativa que, quando não era bombardeada, tinha sua dignidade e sua paz desmoralizadas pelo estrangeiro americano.

A segunda cena para a qual chamo atenção é aquela em que um capitão do exército norte-americano, em meio a um bombardeio, joga cartas em cima dos corpos dos vietcongues mortos. Os vietcongues eram os integrantes dos grupos de guerrilhas que formaram blocos armados de resistência contra a intervenção militar dos Estados Unidos no Vietnã do Norte. Nesta cena, esses sujeitos se confundem com os camponeses e demais vietnamitas. Há uma criança morta ao lado do cadáver de um guerrilheiro, o que mostra que as ações de extermínio empreendidas pelos soldados americanos não levavam em conta a distinção entre os “inocentes” e os que formavam o outro lado no conflito da guerra, ou seja, o “inimigo”. Todos pareciam ter o mesmo significado efêmero: eram meros “selvagens”.

Quando não estão em cenas de bombardeio e extermínio através de metralhadoras, os subalternos do filme estão em posições de total submissão, como é retratado na sequência da cena acima descrita, quando os vietnamitas estão posicionados inertes em frente aos soldados, escutando o discurso demagógico norte-americano de que a intervenção do exército americano naquela terra era uma “ajuda”. Nesse sentido, o filme critica de forma contundente essa construção discursiva engendrada pelos meios de comunicação de massa e pelo governo norte-americano no que se refere à libertação do povo do Vietnã do Norte da possível vitória comunista no país que estava sendo empreendida pelos guerrilheiros vietcongues.

Como afirma Hellmann,

narrativas americanas [...] tem buscado encontrar as implicações da falha do Vietnã para uma nação que concebia a si própria enquanto uma fronteira que se estende até a culminação da história mundial. As memórias, romances e filmes da experiência no Vietnã exploram a guerra como uma paisagem simbólica que inverte os mitos de fronteira americanos. Essas obras constituem uma literatura fantasmagórica dos

estranhos errantes, doublés assustados e encontros predestinados. (HELLMANN, 1986, p. 222)

Portanto, *Apocalypse Now* buscou explorar a paisagem simbólica que foi a guerra do Vietnã, mostrando o quanto os atos civilizatórios empreendidos pelos americanos revelam que não se intervém militarmente, não se mata inocentes e nem se ajuda povos destruindo seus lares e cometendo genocídio.

Uma das únicas cenas que marcam a resistência vietcongue tão presente na guerra, mas tão ausente no filme, retrata o momento em que uma moradora do vilarejo sob ataque arma uma emboscada e consegue explodir uma granada nos soldados americanos. Imediatamente, ela e os outros companheiros correm para a floresta e são atingidos por soldados munidos de metralhadoras e pilotando helicópteros. Quando são representados nas suas posições de guerrilheiros, os vietcongues são logo surpreendidos pela máquina de guerra orquestrada pelos soldados americanos e são fuzilados e bombardeados, não deixando vestígio qualquer.

A discussão central neste trabalho refere-se à hipótese de que, para além de representar os povos subalternos vietnamitas pela ótica do soldado americano, ou seja, além de expor o quão desumanos os americanos foram no trato com os nativos, *Apocalypse Now* também demonstra, de certa forma, uma mesma – embora não tão discutida academicamente – ambivalência interpretativa que marcou o discurso crítico pós-colonial acerca de *O Coração das Trevas*. Há o viés que enxerga no filme uma crítica à invasão dos Estados Unidos no Vietnã e o legado trágico que ela deixou nos corações e mentes daquele povo e uma crítica à loucura que caracterizou essa invasão a partir dos danos psicológicos causados nos personagens centrais da narrativa. Há, por outro lado, o viés que enxerga um silenciamento e um apagamento dos vietnamitas na trama. Críticos como Baudrillard se desvinculam dessa premissa da crítica à guerra que possivelmente teria instigado a produção do filme. Ele afirma que nesta obra cinematográfica

não estava em causa uma vitória ou uma política, mas a ostentação sacrificial, destemida, de uma potência filmando-se a si própria no desenvolvimento, não esperando talvez nada mais que a consagração de um superfilme, que remata o efeito de espetáculo de massas desta guerra. (1991, p. 78)

Voltando aos subalternos coloniais, que são foco deste trabalho, eles estão lá, representados, com a presença de seus corpos se impondo no território pelo qual eles tanto lutam, mas como parte do cenário, figurantes nas cenas de bombardeio e tiroteio ou no coração da selva, entre o grupo de nativos que se une ao homem branco, o general Kurtz, ou

seja, nunca como protagonistas. Muito embora a guerra do Vietnã tenha sido marcada justamente pelo protagonismo da resistência armada da guerrilha vietcongue, que fez com que a guerra se estendesse para um final que não poderia ser outro além da retirada das tropas dos Estados Unidos do Vietnã com sua derrota (nunca oficialmente aceita pelo país), esse protagonismo é negligenciado por uma ênfase aos múltiplos comportamentos dos personagens americanos, captados exhaustivamente pelas câmeras no longa-metragem.

A despeito disso, o filme dá um enfoque aos comportamentos desviantes, aos momentos de loucura, aos dilemas psicológicos e morais dos personagens americanos no solo estrangeiro que se traduzem em uma crítica ao imperialismo americano. Uma crítica, no entanto, que se constrói no momento em que mostra a barbárie da guerra, mas que se silencia em relação ao protagonismo dos guerrilheiros da terra invadida. Os protagonistas são os homens brancos ocidentais e a trama gira em torno deles, ainda que o que se pretendeu construir – como o próprio Coppola afirmou – foi não uma representação do Vietnã e de sua guerra, mas um Vietnã de fato. Mas esse Vietnã que se diz “de fato” revela-se como uma construção que parte não do real, mas de um olhar, o do americano: um Vietnã que só poderia ser nada mais do que o que é: fictício.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutimos nesse trabalho como se dão as construções das representações do subalterno e do povo nativo das colônias, a partir de narrativas que emergiram nos grandes centros imperiais, a saber, o romance *O Coração das Trevas* e o filme *Apocalypse Now*. Em ambas as obras, podemos perceber que há críticas aos sistemas imperialistas ocidentais orquestrados por práticas discursivas que relegavam uma imagem subalterna, inferior, aos nativos das terras exploradas. Apesar de empreenderem essa crítica aos sistemas imperialistas e de guerra, essas obras não conseguem romper certos paradigmas e regimes de representação, seja pelo fato de que quem representa estar inserido numa cultura e lógica que legitimam visões preconceituosas e deturpadas de determinados povos, ou por estratégias de silenciamento e apagamento, ou de não protagonismo em relação a esses subalternos coloniais. O trabalho ressaltou, também, as ambivalências interpretativas que marcaram o discurso crítico acerca dessas obras, ou seja, modos díspares de leitura que têm emergido desde suas épocas de criação e ainda mais, na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, C. "An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness'". *Massachusetts Review*. 18. 1977. In: *Heart of Darkness, An Authoritative Text, background and Sources Criticism*. 1961. 3rd ed. Ed. Robert Kimbrough, London: W. W Norton and Co., 1988, pp. 251-261.
- ASCHCROFT, B; GREFFITHS, G. e TIFFIN, H. **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures**. London: Routledge, 2002.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CONRAD, Joseph. **O Coração das Trevas**. São Paulo: Editora Landmark, 2011.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Edição e Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Vol. 5, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- HELLMANN, J. **American Myth and the Legacy of Vietnam**. Columbia University Press, New York, 1986.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: L&M Pocket, 2011.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

ARTUR AZEVEDO E AS QUESTÕES TEATRAIS DE SUA ÉPOCA: O COMEDIÓGRAFO MARTINS PENA NA “DE PALANQUE”

ARTUR AZEVEDO AND THE THEATER ISSUES IN HIS TIME: THE COMEDY WRITER MARTINS
PENA IN "DE PALANQUE"

Esequiel Gomes da Silva *
Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Maria Azevedo

RESUMO: Ao começar a assinar a seção “De palanque” em junho de 1885, no *Diário de Notícias*, Artur Azevedo apresentou um programa jornalístico bastante amplo, contemplando assuntos genéricos que incluíam arte e cultura. No entanto, uma leitura dos seus textos revela a preferência do jornalista por tópicos relacionados a todas as manifestações artísticas, em especial o teatro. Em relação a essa arte, sua posição era um tanto ambígua: defendia a “criação”, “regeneração”, do teatro brasileiro, mas era um dos maiores produtores de revistas de ano e operetas, gêneros considerados inferiores e responsáveis pela “degeneração” da dramaturgia nacional. Para este momento, interessa-nos, especificamente, uma crônica publicada em abril de 1887, na qual, a partir de uma lembrança provocada pela leitura de um folhetim do *Jornal do Comércio*, o cronista maranhense ressentia-se do desprezo dos brasileiros pelo comediógrafo Martins Pena. Nossa hipótese é a de que o uso do tópico relativamente ao autor de *Quem casa quer casa* funciona também como estratégia argumentativa do folhetinista para defender sua reputação enquanto dramaturgo. São essas questões que discutiremos neste texto.

Palavras-chave: Imprensa; Artur Azevedo; Crônica; Teatro; Polêmica.

ABSTRACT: When he started to underwrite "De palanque" column for the *Diário de Notícias* in June 1885, Artur Azevedo presented a very broad journalistic program, covering generic issues that included art and culture. However, an analysis of his texts reveals a journalist's preference for topics related to all art forms, especially theater. In relation to this art, his position was somewhat ambiguous: he defended the "creation", "regeneration" of the Brazilian theater, but in the same time he also was one of the largest producers of magazines year and operettas, genres considered inferior and responsible for the "degeneration" of national playwrighting. For this moment, we are interested in, specifically, a chronic published in April 1887, in which, from a memory triggered by reading a serial of the *Jornal do Comércio*, the columnist from Maranhão state resents the contempt of the Brazilian comedy writer Martins Pena. Our hypothesis is that the use of topic for the author of *Quem casa quer casa* serves as argumentative strategy of the newspaper serial writer to defend his reputation as a playwright. These are the issues that we discuss in this paper.

Keywords: Press; Artur Azevedo; Chronic; Theater; Controversy.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras (UNESP). E-mail: esequielg72@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Os textos que tematizam a produção dramática brasileira do século XIX costumam apontar para uma convergência de ideias a respeito da suposta “degeneração” do teatro, como lembra João Roberto Faria, no livro *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil* (2001). Em torno dessa questão, os homens de letras, que tomaram para si a incumbência de “refinar” o gosto da população, travavam intensos debates na imprensa, por meio dos quais tentavam descobrir as causas, bem como apontar os possíveis responsáveis por esse fenômeno. O marco da decadência teria sido a inauguração do Alcazar Lírico, em 1859, com um repertório inteiramente francês, “formado por canções, cenas cômicas, duetos cômicos e pequenos *vaudevilles*”² (FARIA, 2001, p. 145).

Para entendermos melhor a importância dessa casa de espetáculos para a história da dramaturgia brasileira é preciso lembrar que ela surgiu em um período que se convencionou chamar de teatro realista, e que nesse período havia outra casa – o teatro Ginásio Dramático, inaugurado em abril de 1855, sob a direção de Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos –, que apresentava peças do realismo teatral francês e rivalizava com o teatro São Pedro de Alcântara, onde o ator e empresário João Caetano dos Santos mantinha sua companhia dramática, com um repertório e um estilo de interpretação anacrônicos, como mostra João Roberto Faria (1993). Diante da situação em que se encontrava a dramaturgia – com o estilo de interpretação anacrônico do primeiro ator brasileiro e seu repertório repleto de dramalhões –, a jovem intelectualidade recebeu com alegria a empresa de Heliodoro, que seria responsável pela renovação da cena nacional³.

Mas o sonho foi breve, porque, logo depois do Alcazar – dificultando o trabalho realizado por Heliodoro e decepcionando os intelectuais – surgiram também a opereta⁴, a

² Palavra de origem francesa que designa comédia musicada, cheia das mais complicadas situações. Maiores informações podem ser encontradas no *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, organizado por J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima. A referência completa encontra-se no final deste trabalho.

³ Além dos trabalhos de João Roberto Faria, o livro *As noites do Ginásio*, de Sílvia Cristina Martins de Souza é importante para compreendermos o papel do teatro Ginásio Dramático na dramaturgia nacional. Veja a bibliografia completa no final deste texto.

⁴ Gênero cuja estrutura dramática assenta-se na da ópera, permitindo o “desenvolvimento de um enredo qualificado por traços estilísticos épicos, líricos e dramáticos e disposto cenicamente através de diálogos falados, cantos e danças”. A “temática se refere, via de regra, ao cotidiano do espectador” e a “ação dramática constrói seu espaço e tempo dramáticos em correspondência a essa atualidade”. Cf. GUINSBURG, J. et al. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*.

mágica⁵ e a revista de ano⁶. Afora os gêneros aqui considerados, o excesso de traduções de textos estrangeiros, o “mau gosto” do público, a falta de subvenção, a não existência de uma escola dramática que preparasse os atores para atuar, e a ganância dos empresários teatrais eram apontados como responsáveis pelo lastimável estado em que se encontrava o teatro.

Foi nesse contexto de debates acalorados e de discussões acerca do passado, do presente e do futuro da arte dramática brasileira que Artur Azevedo (dramaturgo que viveu a contradição de ser ao mesmo tempo um grande defensor da produção teatral com “valor literário” e o maior produtor de revistas de ano, um dos gêneros considerados responsáveis pela “decadência” da arte dramática nacional, como vimos), passou a assinar no *Diário de Notícias*, em junho de 1885, uma seção de variedades chamada “De palanque⁷”, na qual comentava os assuntos relacionados à vida artística e também os *faits divers*. Embora tenha apresentado um programa genérico, a pintura, a música, a literatura, a escultura e, principalmente, o teatro eram assuntos mais recorrentes em seus textos.

No entanto, de toda sua produção de cronista, neste momento, interessa-nos, como objeto de análise, uma crônica publicada em abril de 1887, na qual o jornalista se ressentido do desprezo dos brasileiros pelo comediógrafo Martins Pena. Como mostraremos, a evocação desse comediógrafo não é exatamente para lhe fazer uma homenagem, como parece à primeira vista. Na verdade, o nome do autor de *Quem casa quer casa* funciona, no caso aqui considerado, como estratégia argumentativa de Artur Azevedo para defender sua reputação enquanto dramaturgo.

2 QUESTÕES TEATRAIS NA “DE PALANQUE”

A história do teatro brasileiro mostra que no último quartel do século XIX, a cena dramática era dominada pela revista de ano, pela opereta e pela mágica, gêneros considerados inferiores, mas que dispunham de grande prestígio entre a população, sendo, por isso,

⁵ Peça “teatral que fez muito sucesso nos palcos europeus e brasileiros durante o século XIX. Chamada de *féerie* na França, porque seus personagens podiam ser fadas e outros seres sobrenaturais, como sereias, gênios, demônios ou gnomos, sua atração maior não estava nem nos personagens nem nas histórias que trazia à cena, mas sim nos cenários e figurinos, na representação luxuosa, repleta de truques surpresas, assim como nos números de canto e dança”. Cf. GUINSBURG, J. et al. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*.

⁶ Gênero de origem francesa que se caracteriza por “passar em revista” “os fatos do ano que terminava”. Trata-se “e uma resenha dos acontecimentos do ano, teatralizada, musicada, cheia de humor e crítica”. Chegou ao Brasil em 1859. Cf. GUINSBURG, J. et al. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*.

⁷ Trata-se de uma seção diária assinada com o pseudônimo de Eloi, o herói. Em 1887, algumas divergências fizeram o cronista transferir-se com ela para a folha *Novidades*, onde permaneceu até julho de 1888. Em agosto desse ano, voltou para o *Diário*, aí permanecendo até 1889, quando a seção deixou de existir.

apontados como responsáveis pela tão propalada “decadência” da dramaturgia, segundo João Roberto Faria (2001). As críticas que se faziam em relação a esses gêneros era pelo fato de eles se pautarem mais na encenação, com cenários luxuosos e mirabolantes, sem preocupação com o texto. Eram espetáculos menos para os ouvidos e mais para os olhos.

O trecho a seguir nos dá uma ideia do tipo de espetáculo oferecido por um desses gêneros:

Representação da esplêndida mágica em 1 prólogo, 3 atos e 17 quadros, original do ator Primo da Costa, ornada de canto, bailados, marchas, tramoias, aparições, surpresas, ilusões, efeitos hidráulicos, apoteoses etc., música do festejado maestro Cardoso de Meneses. Toma parte toda a companhia, figurantes e corpo de baile de mais de 200 pessoas, maquinismo do afamado mestre especialista Joaquim de Almeida, guarda-roupa inteiramente novo e deslumbrante, cenários do habilíssimo cenógrafo romano G. Carrancini, único no seu gênero, representando o *fundo do mar*, *bosques encantados*, *grutas*, *subterrâneos*, *monstros hediondos*, *interior de um vulcão*, *desmoroamento e grande cataclismo* causado pela invasão das águas na cratera, *apoteose nunca vista*, representando um rio ideal e fantástico povoado de ninfas, com montanhas de prata, margens de ouro e vegetação de pedras preciosas, produzindo uma impressão impossível de descrever-se (Grifos do autor) (Apud FARIA, 2001, p. 149-50).

O anúncio refere-se à mágica *O gênio do fogo*, de Primo da Costa, posta em cena pela empresa dramática da atriz Fanny, no teatro Politeama Fluminense, em junho de 1885. Como vemos, a companhia responsável redigiu um texto destacando todos os elementos que funcionavam como chamariz para o público. Com os trabalhos de João Roberto Faria (2001) e Fernando Antonio Mencarelli (2003), vemos que em geral, os gêneros ligeiros eram uma boa fonte de receita. Tanto assim, que os empresários investiam altas quantias em dinheiro na confecção de cenários e figurinos. Para se ter uma ideia, parte do cenário de *O Bilontra*, revista dos acontecimentos de 1885, posta em cena em janeiro de 1886 pela empresa de Braga Júnior, foi produzido na Itália. Voltando ao *Gênio do fogo*, apesar de todos os atrativos oferecidos pelo anúncio, as opiniões sobre a representação, ao menos no *Diário de Notícias*, foram divergentes. Começamos com as observações feitas por Artur Azevedo em sua seção “De palanque”:

A PEÇA – É original do Primo da Costa. Extraordinária, diz o cartaz: extraordinária, repito eu. Tem, como todas as mágicas, um diabo, um rei, um príncipe, uma princesa, um escudeiro, dois gigantes e algumas fadas. Prodigiosa exibição de todos os animais da arca de Noé. De vez em quando, a largos intervalos, o espectador julga ouvir um dito de espírito, e murmura: Seja muito aparecido! – Uma singularidade: os artistas pouco têm que fazer no palco; todos eles andam constantemente no ar, suspensos por grossos arames, ou encarapitados no urdimento das montanhas e das apoteoses. Para encurtar razões: não me parece que no *Gênio do fogo* haja o fogo do gênio (AZEVEDO, 25/06/1885).

A primeira afirmação leva o leitor a acreditar nas palavras do cronista, principalmente quando ele reitera o elogio constante do cartaz. Porém, em seguida, vem uma informação que conduz à ideia de que o autor da mágica não saiu do lugar-comum, já que os personagens postos em cena são os mesmos tipos existentes em “todas as mágicas”. Assim, onde estaria a novidade? O deboche e o exagero são marcados no trecho em que o folhetinista menciona a exibição em palco de “todos os animais da arca de Noé”. A crítica ao texto vem na frase subsequente: a mágica é destituída de ditos espirituosos, os quais o espectador só julga ouvir “a largos intervalos”. Quando o jornalista se propõe a apresentar “uma singularidade”, imagina-se que se trata de algo novo, inusitado, diferente; no entanto, percebe-se a ironia, tão logo ele desenvolva a ideia. Na verdade, o que ele vai apontar é um dado corriqueiro nas mágicas: por ser um gênero cujas características estão nos cenários exuberantes, no luxo em detrimento do texto, os artistas poucas chances têm de desenvolver suas habilidades profissionais. E no último trecho, a conclusão: a mediocridade do *Gênio do fogo*.

Poucos dias depois, no texto anônimo da seção “Foyer⁸”, no próprio *Diário de Notícias*, apresentava-se uma opinião divergente:

A empresa da atriz Fanny não podia escolher melhor ‘bilhete de apresentação’ do que o *Gênio do fogo*, que é, sem contestação, a peça de maior movimento e de maior luxo que em nossos teatros tem aparecido nestes últimos tempos.

A música de Cardoso de Meneses, brilhante e original a moldurar aquela série de cenas espirituosas e quadros deslumbrantes vai dia em dia patenteando as belezas que encerra, e que escapam a uma única audição; os maquinismos perfeitos, os vestuários cuidados e o cenário luxuoso, são certas garantias para prolongar por meses o êxito alcançado pela peça.

E, no nosso entender, a empresa não quer outra coisa... (FOYER, 02/07/1885).

O confronto das observações dos dois articulistas nos leva a crer que a existência de duas opiniões tão divergentes acerca de um mesmo espetáculo e dentro de um mesmo periódico caracteriza uma estratégia de marketing do *Diário de Notícias*. De fato, as polêmicas, que tinham início com a divergência de opinião, eram bastante alimentadas, mas entre cronistas de periódicos diferentes. Flora Sussekind (1992) considera-as uma forma de discussão privilegiada utilizada por jornalistas que vislumbravam angariar prestígio e exibir cultura com pequenos debates gramaticais e querelas de pouca monta, no fim do século XIX. O próprio Artur Azevedo alimentou algumas delas com Valentim Magalhães, da *Semana*,

⁸ Essa coluna era publicada diariamente e consistia numa espécie de agenda teatral do Rio de Janeiro. Por vezes, além de elencar os espetáculos em cartaz na capital do Império, o jornalista responsável por essa coluna também fazia comentários sobre as peças, mas os textos nunca traziam assinatura alguma. Chegamos a cogitar a possibilidade de tais textos serem escritos pelo próprio Artur Azevedo, mas essa hipótese foi descartada no momento em que o cronista maranhense transferiu-se com sua “De palanque” para outro periódico e percebemos que a “Foyer” permanecia no *Diário* e mantinha as mesmas características.

Carlos de Laet e Luiz de Castro, ambos do *Jornal do Comércio*, e com o latinista Castro Lopes, mas sobre isso voltaremos a tratar mais à frente. Por ora, cumpre observar que no caso em questão, parece tratar-se de um jogo, no qual os articulistas representavam uma espécie de títere nas mãos da direção do *Diário*. Com relação a Artur, especificamente, lhe era conferida uma suposta liberdade, porém, até o momento em que fosse conveniente aos interesses pecuniários do jornal para o qual escrevia. Ao tentar usar sua liberdade de expressão para comentar assuntos que, supostamente, iam de encontro à política de trabalho do *Diário*, perdeu o cargo que ocupava⁹. No caso da sua apreciação sobre *Gênio do fogo*, o redator da “De palanque” assistiu à representação apenas uma vez, emitindo em seguida, suas impressões sobre o espetáculo. Levando-se em consideração esse fato, no trecho que ora destacamos do “Foyer” parece haver uma espécie de provocação do jornalista, ao sugerir que as belezas da mágica escapam a uma “única audição”.

Paralelamente ao prestígio dos gêneros ligeiros, havia a “invasão” estrangeira, promovida por companhias europeias que vinham em excursão todos os anos pela América do Sul, representando uma ameaça para as empresas “indígenas”. João Roberto Faria nos dá uma ideia da dinâmica dessas companhias:

Para se compreender melhor a vinda de grandes artistas estrangeiros ao Brasil, é preciso ter em mente que as temporadas nas capitais europeias começavam geralmente no final de setembro ou começo de outubro e se estendiam até o final de maio, meados de junho. Nos meses de verão, uma cidade como Paris era praticamente abandonada pela burguesia que frequentava os teatros. Sem trabalho durante três ou quatro meses, os artistas de renome convocavam alguns colegas, formavam uma companhia dramática e vinham “fazer a América”, dando representações no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Buenos Aires, Montevidéu e eventualmente em outras cidades menores (FARIA, 2001, p. 180).

A concorrência com as companhias estrangeiras fazia as nacionais tremerem de assustadas, como lembrava Artur Azevedo. A solução encontrada para fugir da disputa de bilheteria era migrar para outras regiões do país, como faziam dois grandes empresários do período: Jacinto Heller e Braga Júnior. Este excursionava por cidades do Norte e Nordeste do

⁹ Em 1885, a atriz Eleonora Duse (1858-1924) esteve no Brasil pela primeira vez e, dentre vários papéis, representou o de Marguerite Gautier, personagem de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Na época, encantado com a interpretação, Artur Azevedo escreveu e publicou em sua “De palanque” um artigo extremamente laudatório em que colocava a atriz italiana como a melhor intérprete da heroína de Dumas Filho. No ano seguinte, em sua primeira excursão pela América, Sarah Bernhardt (1844-1923) esteve no Brasil e também representou o papel de Marguerite Gautier. Dois dias depois do espetáculo, o cronista maranhense tentou publicar um artigo em que retratava sua opinião: a melhor intérprete não era Elenora Duse, mas, Sarah Bernhardt. Oscar Pederneiras, então diretor do *Diário*, recusou-se a publicar o artigo, motivando a demissão de Artur. Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Artur Azevedo e sua época*. O texto recusado por Oscar Pederneiras foi publicado em 07 de junho de 1886 na *Gazeta de Notícias* e encontra-se disponível em nossa Dissertação, intitulada *De palanque: as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885-1886)*.

país, e aquele, por São Paulo. No entanto, tais viagens, que inicialmente representavam uma solução para as empresas “indígenas”, em alguns momentos, tornavam-se um problema, devido aos altos custos com o transporte da companhia, trazendo prejuízos para os empresários, que viviam endividados e com fama de caloteiros, como lembra Fernando Antonio Mencarelli (2003).

Devido ao sucesso e à preferência pelos gêneros ligeiros, na época para a qual nos voltamos quase não havia encenações de peças brasileiras com “valor literário”. Por essa razão, em outubro de 1885, o ator Martins teve a iniciativa de montar uma empresa com a finalidade de representar apenas dramas e comédias exclusivamente nacionais, no teatro Lucinda. O empresário tencionava também oferecer cursos de arte dramática e premiar os autores cujos trabalhos fossem bem recebidos pelo público. A empresa estreou com *Luxo e vaidade*, de Joaquim Manoel de Macedo, e do repertório para os futuros espetáculos faziam parte Fernando Pinto de Almeida, José de Alencar, A. de Castro e Martins Pena. No entanto, a companhia teve vida breve: estreou em 15 de outubro, e em 18 de dezembro do mesmo ano, anunciava-se sua dissolução.

De certa forma, toda essa contextualização nos ajuda a entender o motivo por que Artur Azevedo assim começou seu artigo de 20 de abril de 1887:

O teatro brasileiro, se não teve o seu Molière, teve, pelo menos, o seu Moratin ou o seu Goldoni. Refiro-me a Martins Pena, um comediógrafo de muito mérito, injustamente esquecido.

Houvesse no Rio de Janeiro um pouco de amor pelas belas letras, e o autor do *Noviço* e dos *Irmãos das almas* viveria em todos os espíritos.

Como ele, nenhum outro escritor nacional primou na arte difícil do teatro; nenhum foi tão espontâneo, tão engraçado, tão original.

Não era um dramaturgo esporádico; obedecia a uma vocação irresistível, e pintava os costumes de sua época com uma fidelidade notável. Foi um precursor do “naturalismo”.

Noutro meio tivesse ele vivido, e deixar-nos-ia uma herança preciosíssima, digna de universal memória. [...].

Lidas ou representadas hoje, não nos parecerão que sejam elas a fotografia da sociedade fluminense, porque a sociedade fluminense desnacionalizou-se, perdendo completamente a fisionomia própria.

Entretanto, os espíritos curiosos encontrarão nas comédias de Pena o mesmo encanto que acham nessas velhas sacadas de gradinhas verdes, vestígio pitoresco dos primitivos tempos desta cidade.

Quem quiser saber o que era o Rio de Janeiro há cinquenta anos, recorra ao teatro do ilustre fluminense de quem já quase não se fala... Essas comédias deviam ter há muito tempo encontrado um editor que as reunisse em volume, e um teatro que as enxertasse definitivamente no seu repertório.

Martins Pena, coitado! nem sequer deu o nome a uma rua desta Corte; pode consolar-se com Álvares de Azevedo e Casemiro de Abreu, e desconsolar-se com o sr. Malvino Reis, e outros varões conspícuos (AZEVEDO, 20/04/1887).

Como vemos, trata-se de um texto bastante laudatório, em que o cronista colocou Martins Pena no mesmo patamar em que estavam os dramaturgos Leandro Fernández Moratin (1760-1828) e Carlo Goldoni (1707-1793), espanhol e italiano, respectivamente. O esquecimento a que ficou relegado se deve à falta de amor do público “pelas belas letras”, o que sinaliza para o “mau gosto” dos espectadores, levando a arte dramática ao estado “degenerativo” em que se encontrava. De modo geral, todo o trecho segue este movimento: enfatiza as qualidades do dramaturgo brasileiro e resente-se do injusto desprezo do público em relação a ele.

No entanto, mais do que fazer uma análise exaustiva do texto acima, o que nos interessa aqui é o contexto em que ele apareceu na imprensa. Na segunda parte do texto os leitores eram informados de que a lembrança de Martins Pena havia sido evocada por um folhetim publicado no *Jornal do Comércio*, em que o articulista do “grande órgão” fazia considerações sobre a comédia *Durand et Durand*, em cartaz no teatro Palais-Royal, em Paris, e considerada pelo crítico francês Francisque Sarcey a peça mais espirituosa que se tinha escrito na França nos últimos dez anos. A observação feita era a de que na peça em questão, havia

uma situação que desencadeou na sala um vendaval de hilaridade. O advogado Durand vê entrar no seu escritório um cliente que é gago e por isso se fez professor de declamação (!); quando este lhe expõe a sua demanda, a gagueira é tal que o advogado não percebeu palavra. Tendo, porém, ouvido dizer que os gagos têm a voz livre quando cantam, Durand aconselha-lhe que se sirva desse meio para lhe confiar os seus agravos. Então, com uma voz formidável, o gago desata a cantar em todas as músicas conhecidas, desde a *Dama Branca* ao *Trovador*, os motivos que o levam a recorrer aos tribunais. O efeito foi irresistível. A sala torcia-se em gargalhadas; à saída vários espectadores davam indícios de alienação mental (*Apud AZEVEDO, 20/04/1887*).

Essa observação tinha como função chamar atenção do leitor para o fato de uma das peças de Martins Pena – *Quem casa quer casa* – ter a mesma situação: “Um genro muito gago vai queixar-se à sogra dos maus tratos que recebe da cara-metade; o pobre diabo não consegue exprimir-se, e a velha, irritada, exclama: – Canta, diabo! canta!...” (AZEVEDO, 20/04/1887). Na verdade, percebemos aqui um equívoco da parte de Artur Azevedo, relativamente aos personagens que tomam parte no diálogo, pois a cena escrita por Martins Pena tem como interlocutores a mãe, Fabiana, e seu filho, Sabino. Aquela diz: “– Ai, que arrebenta! Canta, canta, rapaz; fala cantando, que só assim te sairão as palavras” (PENA, s/d, p. 152), e este começa a cantar.

Na última parte da crônica, o crítico escreveu: “Hoje, tantos anos depois, há um *encontro de ideias* (com licença do Sr. Dr. Castro Lopes) entre o comediógrafo fluminense,

esquecido pelos seus patrícios, e o comediógrafo parisiense, tratado nas palminhas pelos príncipes da crítica francesa” (Grifos meus) (AZEVEDO, 20/04/1887). Assim, se num primeiro momento, pensávamos que a intenção do cronista, ao resgatar a memória de Martins Pena, era prestar uma homenagem ao comediógrafo, as palavras em itálico apontam para outro rumo, como veremos. Entendamos o caso: alguns meses antes dessa situação, mais especificamente em 12 de janeiro de 1887, assim começava a “De palanque”:

O Jornal do Comércio acusou ontem os autores do *Carioca*¹⁰ de haverem furtado miseravelmente o quadro que se intitula *O reino das finanças* do quadro que se intitula *O reino das moedas* na mágica *A princesa Flor de Neve*, de Eduardo Garrido. Acresce que a mágica de que se trata é inédita, o que aumenta consideravelmente a gravidade da acusação (AZEVEDO, 12/01/1887).

O dramaturgo e seu colaborador Moreira Sampaio estavam sendo vítimas de uma acusação de plágio, publicada na seção *Notícias várias* nestes termos:

A Princesa Flor de Neve é uma composição dramática do Sr. Eduardo Garrido; ainda não foi publicada, nem representada, *mas esteve algum tempo no teatro Sant’Anna*. Há nesta peça um quadro intitulado *O reino das moedas*, governado pela rainha *Libra*, e figuram também no tal reino várias moedas portuguesas, como o *pinto*, o *cruzado*, etc. *Dois estrangeiros* visitam *O reino das moedas*. No *Carioca* há o *Reino das finanças*, governado pelo rei *Conto de réis*, pela rainha *Apólice*; figuram várias moedas do Brasil; e *dois estrangeiros visitam o reino das finanças*. Coincidência admirável e nada mais! Os autores do *Carioca* eram incapazes de furtar à *Princesa flor de neve* o quadro – *O reino das moedas*, nem mesmo os três vinténs, embora não sejam moeda brasileira. Quando for publicada ou representada a *Princesa flor de neve*, se verá que não houve aqui outra coisa senão uma prova da verdade do dito dos franceses: *Les beaux esprits se rencontrent*. (Das *Notícias várias*, do *Jornal do Comércio*) (Grifos do autor) (*Apud* GAZETA DE NOTÍCIAS, 12/01/1887).

A título de esclarecimento, não se tinha conhecimento do nome do autor das “Notícias várias”, mas em alguns momentos, Artur Azevedo chegou a mencionar que o responsável pela referida seção poderia ser o jornalista Luiz de Castro, que em outro momento assinava, também no “grande órgão” a famigerada “Psicologia da imprensa”, sob o pseudônimo de *Escaravelho*, com quem o autor de o *Carioca* trocava farpas constantemente.

A julgar pelos grifos do texto, em que o autor da notícia aponta para as semelhanças entre as duas peças, entendemos que a intenção não era apenas insinuar, mas acusar mesmo Artur Azevedo e Moreira Sampaio de plágio. Tanto assim, que após destacar as semelhanças entre as cenas, ironicamente, o articulista emite seu juízo de valor: “Coincidência admirável e nada mais!”. O verbo “ser”, conjugado no pretérito imperfeito, causa um certo estranhamento: o jornalista pode estar querendo sugerir que os autores do *Carioca* não “eram” capazes de furtar, mas agora podem ser. Se o redator das “Notícias várias” não tivesse com má vontade

¹⁰ Revista dos acontecimentos do ano de 1886, posta em cena em 1887.

em relação a Artur Azevedo e Moreira Sampaio, o verbo poderia vir conjugado no presente: “os autores do *Carioca* ‘são’ incapazes de furtar...”. Outro trecho bastante provocativo é em relação ao dito francês: os espíritos belos se encontram.

Como estratégia de defesa, os acusados publicaram, em 12 de janeiro, uma carta na *Gazeta de Notícias* e no próprio *Jornal do Comércio*, protestando contra a calúnia de que eram vítimas e desafiando a pessoa em cujo poder estava o manuscrito da mágica supostamente plagiada a mostrá-los, para que pudessem fazer leitura pública das duas peças e provar que não havia plágio. Dois dias depois, em 14 de janeiro, Artur informou aos leitores o nome do autor da acusação:

No *Jornal do Comércio* e na *Gazeta de Notícias* de hoje aparecerá o seguinte artigo, assinado pelos autores do *Carioca*, e datado de ontem:

“O *Jornal do Comércio* declarou hoje que foi o Sr. Dr. Castro Lopes quem lhe levou a notícia de que um quadro do *Carioca* foi plagiado de um quadro da *Princesa Flor de Neve*. Que o Sr. Dr. Castro Lopes confirme e justifique a sua acusação. Depois conversaremos” [...] (AZEVEDO, 14/01/1887).

Neste mesmo texto, o cronista prosseguiu argumentando que antes de “gritar *Pega ladrão!*” (Os grifos são do autor), Castro Lopes deveria ter averiguado “se efetivamente havia plágio, ou *duas ideias que encontraram*” (Os grifo são meus). Com essa observação e essa última expressão grifada, chegamos ao ponto que mais nos interessa: mostrar que a evocação do nome de Martins Fontes, mesmo três meses após a polêmica com Castro Lopes, funcionava também como uma estratégia argumentativa de Artur Azevedo para se defender das acusações de plágio. Como vemos, para responder às invectivas dos oponentes, ele utilizou-se do argumento de que a semelhança entre os episódios da revista de ano e da mágica se tratava apenas de um “encontro de ideias”.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foge ao nosso interesse explorar todos os desdobramentos dessa polêmica, sobre a qual falaremos oportunamente. Por ora, com a evocação desse episódio nosso objetivo é apenas mostrar que as considerações – que o crítico classificou como “digressão” –, feitas acerca de Martins Pena naquela “De palanque” de 20 de abril não tinham, ou não tinham somente, o objetivo de enaltecer o dramaturgo e manifestar ressentimento em função do desprezo do público fluminense por ele. Isso fica mais claro nas outras partes do texto: quando o cronista faz referência ao folhetim do *Jornal do Comércio*, no qual se falava da

comédia *Durand et Durand*; quando aponta a semelhança dos diálogos em que há os personagens gogos, em ambas as peças; e finalmente, quando, na última parte, argumenta que a semelhança de episódios devia-se a “um encontro de ideias” entre o dramaturgo francês e o brasileiro, e ainda evoca o nome de Castro Lopes, o pivô da polêmica. Ou seja, afirmar que houve “um encontro de ideias” entre os dois dramaturgos, tão distantes, geograficamente falando, era o mesmo que falar que entre eles (Artur Azevedo e Moreira Sampaio) e Eduardo Garrido aconteceu o mesmo. Assim, embora encerre a crônica enaltecendo o autor de *O noviço*, percebemos que a ideia do cronista não era apenas esta. Seu interesse era também mostrar que era possível haver o encontro de ideias entre dois dramaturgos que nunca viram os escritos um do outro, e assim provar que era inocente, no caso da revista *Carioca*. Ainda uma observação interessante: o momento em que Artur Azevedo fala sobre Martins Pena é importante, tendo em vista a situação “decadente” da arte dramática. No entanto, aquele usa a memória deste, autor de peças com “valor literário”, como instrumento de defesa de uma acusação de plágio exatamente de um dos “gêneros degenerativos”.

FONTES PRIMÁRIAS

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 1885/1887.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 1887.

JORNAL DO COMÉRCIO. Rio de Janeiro, 1887.

NOVIDADES. Rio de Janeiro, 1887.

REFERÊNCIAS

FARIA, J. R. **Ideias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

_____. **O teatro realista no Brasil**: 1855-1865. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1993.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006.

MAGALHÃES, Jr, R. **Artur Azevedo e sua época**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MENCARELLI, F. A. **A voz e a partitura**: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003.

PENA, M. **Quem casa quer casa**. São Paulo: Klick editora, s/d.

SILVA, E. G. da. **De palanque**: as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885/1886). Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2010.

SOUZA, S. C. M. de. **As noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas/SP: Ed. da UNICAMP/CECULT, 2002.

SUSSEKIND, F. Crítica a vapor – a crônica teatral brasileira na virada do século. In: _____. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1992.

DO LIMIAR AO LUME: CONTRIBUIÇÕES DO USO INTERCULTURAL DE LÍNGUA NA FORMAÇÃO DO “BRAZILIAN ENGLISH”

FROM THE THRESHOLD TO THE LIGHT: CONTRIBUTIONS OF THE INTERCULTURAL LANGUAGE USE IN THE FORMATION OF ‘BRAZILIAN ENGLISH’

Raulino Batista Figueiredo Neto*

Orientadora: Profa. Dra. Edleise Mendes Oliveira Santos

RESUMO: Neste artigo pretendemos discutir os fatores presentes no ensino-aprendizagem de inglês que contribuem para a constituição de uma variedade brasileira desse idioma. Entre os elementos contributivos para a formação dessa variante da língua inglesa, damos especial relevância aos aspectos relativos à interculturalidade e ao falante intercultural, estabelecendo, desse modo, uma reflexão em torno da noção de uso, bem como das questões relacionadas à dicotomia falante nativo versus falante não-nativo. Além de abordar a contenda ideológica entre língua padrão e língua não-padrão, o presente artigo estabelece uma interface com os conceitos de falante/ouvinte ingênuo de Fillmore (1979) e o de valor linguístico de Pierre Bordieu (1977). Assim, indicamos a questão do contexto de uso da língua-alvo como definidora da produção de uma variedade não-padrão aqui denominada *Brazilian English*.

Palavras-chaves: Ensino-aprendizagem de inglês. Interculturalidade. Contexto de uso. *Brazilian English*.

ABSTRACT: In this article we intend to discuss issues regarding the teaching and learning of English which contribute to the constitution of a Brazilian variety of English. Among the contributing elements to the arousal of such a variety, we give special relevance to the aspects of interculturality and intercultural speaker, setting up, by this means, a reflection on the notion of use, as well as issues related to the dichotomy native speaker/non-native speaker. Besides approaching the ideological dispute between standard and non-standard language, this article sets up an interface with the concepts of innocent speaker/hearer by Fillmore (1979) and linguistic value by Pierre Bourdieu (1977). Thus, we point out the importance of the context of use as the onset of a non-standard variety dubbed here *Brazilian English*.

Key-words: English teaching and learning. Interculturality. Context of use. Brazilian English.

1 INTRODUÇÃO

O cenário atual da pós-modernidade, marcado, sobretudo, pelo fenômeno da globalização tem constituído uma espécie de lugar-comum¹, espaço que nos permite estar cada vez mais “próximos” uns dos outros, por intermédio de uma diminuição virtual das fronteiras geográficas e da reprodução/repetição dos elementos culturais, sobretudo, nas

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura (UFBA). E-mail: raulnetto1@yahoo.com.br.

¹ O termo em questão refere-se à similaridade dos grandes centros urbanos do mundo, os quais nos trazem a sensação de estar no mesmo lugar, seja pela arquitetura de seus arranha-céus, ou pela iconicidade dos artefatos culturais.

grandes metrópoles do mundo. Essa mimetização dos padrões culturais nas sociedades pós-modernas aponta para aquilo que Ritzer, (1993 apud KUMARAVADIVELU, 2008) vem a chamar de “mcdonaldização” processo também conhecido como ocidentalização. Nesse sentido, vemos a globalização como uma espécie de *pasteurizador* cultural, elemento que nos permite vislumbrar na língua inglesa uma de suas forças motrizes de consolidação. No entanto, a referida “pasteurização”, observada principalmente no que se refere aos artefatos culturais e bens de serviço e de consumo das sociedades pós-modernas, não parece ter se espalhado ao nível linguístico. Isto é, apesar da mundialização da língua inglesa e de sua consequente ascensão ao posto de língua da globalização, o que verificamos é a imensa profusão de falares e de usos linguísticos dentro da própria língua, os quais tornam irrealizável qualquer alvitre de padronização do inglês.

Diante dessa perspectiva, entendemos que a língua da globalização, a despeito dos ditames políticos e ideológicos em torno da uniformização, configura-se como complexo semiótico, através do qual são constituídas as relações interculturais. Dito isto, entendemos que é por intermédio das relações entrelinguísticas e entreculturais, advindas da globalização, que se fazem possíveis as múltiplas variedades do inglês e de seus usos. Isto posto, admitimos que os *World Englishes*² não ameaçam o propósito globalizante da inteligibilidade linguística, os “Inglêses Mundiais” instituem, ao invés disso, a possibilidade de negociarmos significados, empreendendo, de fato, uma relação de compreensão mútua, condição para uma vivência genuinamente intercultural. Assim, entrevemos nas relações interculturais surgidas a partir do contato entre línguas-culturas distintas, não uma babelização da língua inglesa, mas a chance de estabelecermos a compreensão efetiva em torno do Outro³ e dos usos operados na limiaridade da língua⁴.

Sob essa perspectiva, a definição de ‘uso’ que aqui nos propomos explorar instaura-se a partir da noção de competência comunicativa, tal como proposta por Hymes, para quem “há regras de uso sem as quais as regras gramaticais seriam inúteis” (HYMES, 2001, p. 60)⁵. Nesse mesmo viés hymesiano, é possível rumarmos para uma compreensão do uso da língua

² Literalmente (“Inglêses Mundiais”) Termo relacionado à diversidade no uso da língua inglesa no mundo, fenômeno que se revela da pronúncia às fusões sintáticas e usos vocabulares.

³ Utilizamos da palavra “Outro”, grafada com letra maiúscula, como forma de marcar a valorização das alteridades que constituem as relações interlocutivas do “estar entre línguas”.

⁴ Tomamos a “limiaridade da língua” como a dimensão na qual estão situadas as características idiossincráticas da língua-cultura materna reveladas nas enunciações da língua-cultura alvo pelos aspectos prosódicos, lexicais, fusões sintáticas, entre outros. Em outras palavras, há nessa relação entre línguas-culturas a imanência do híbrido e do entrecruzar constante de fronteiras.

⁵ A tradução desta citação e todas as outras, presentes nesse trabalho, são de nossa autoria.

meta como estando imiscuído aos usos reais dessa língua, isto é, aos contextos social e cultural nos quais ela é falada. Diante de tal asserção, instauramos os seguintes questionamentos norteadores: que uso real é esse que se aloja nas práticas comunicativas nas salas de aula de língua inglesa? E, como consequência, que variedade de inglês se materializa nas interações comunicativas de falantes brasileiros?

Tomando a sala de aula de língua inglesa no Brasil como recorte deste trabalho e como espaço onde há maior homogeneização linguística e cultural, quando comparada às salas de aula multiétnicas/multiculturais típicas das aulas de inglês como segunda língua, vislumbramos a necessidade, no contexto de inglês como língua estrangeira (ILE daqui por diante), da instituição do que Gomes de Matos (2010), corroborando a importância do contexto e das trocas dialógicas, considera fundamental para uma compreensão acerca do(s) uso(s) de uma língua meta. Segundo o autor, “seria responsabilidade do professor perguntar-se: a que “usuário” (da língua X) preciso ensinar que “usos linguísticos”, com base em fontes científicas e pedagógicas que privilegiem o “saber usar” a língua de maneira esclarecida, confiante?”(GOMES DE MATOS, 2010, p.26).

Esse modo de refletir em torno do uso e dos usuários⁶ de uma língua estrangeira acena para uma prática dialógica na qual, levando em conta o contexto sociocultural de aprendizagem, “ensinantes” legam a seus “aprendentes” o direito a uma das vozes do discurso, a qual não se apresenta esvaziada, despossuída dos sentidos e idiossincrasias de sua língua-cultura. Dito isto, entendemos que a não-neutralidade presente nos usos linguístico-comunicativos da língua estrangeira é atributo intrínseco ao processo de ensino e aprendizagem de língua inglesa. A esse respeito e em relação à noção de dialogismo bakhtiniana⁷ que se materializa nesse processo Morson, (1986 apud KRAMSCH, 1993, p. 23) considera que “nós somos as vozes que nos habitam”.

Nesse sentido e alinhando-nos a esse postulado concordamos com o questionamento de Kramsch (1993) que convida à reflexão: [...] como os aprendizes podem tornar-se autores de suas próprias palavras além de apenas repetirem as sentenças do livro texto, imitando as enunciações de seu professor (a), apropriando-se das frases de outros falantes? (KRAMSCH, 1993, p. 27). Este posicionamento crítico-pedagógico, no entanto, parece divergir dos construtos teóricos que, a exemplo de Santana Williamson (2005; 2012), dialogam com uma

⁶O emprego do termo ‘usuário’, que aqui tomamos, relaciona-se com a assunção de que o aprendiz de língua inglesa é também um falante dessa língua, haja vista que este é, também, produtor de significados e de interações verbais na língua meta.

⁷ Concepção baseada nos processos de interação verbal.

visão de ensino baseada numa pretensa superioridade do falante nativo como modelo a ser alcançado por aquele a quem Fillmore (1979) definiu como *innocent speaker/hearer*, ou seja, o falante/ouvinte ingênuo.

O estabelecimento desse discurso e da produção/constituição de sentidos daí decorrentes, definindo o falante em termos valorativos como ‘bom’ ou ‘ruim’, ‘eficiente’ ou ‘deficiente’, é o que parece instituir o falante ingênuo de Fillmore (1979) como o epíteto do falante não-nativo, daquele que, segundo esse raciocínio, dificilmente terá acesso ao seletor clube da língua *standard*, constatação que encontra ressonância naquilo que afirma Widdowson (1994) no artigo *The Ownership of English*, trabalho no qual assinala a sua contraposição à “custódia do inglês”. Nessa perspectiva, Widdowson (1994) tece considerações em torno do comportamento de uma minoria linguística, a qual, segundo ele, parece reclamar para si a “arbitragem” da língua inglesa e de seus usos. O autor afirma ainda que “Os guardiões do inglês padrão são membros auto-proclamados de um clube exclusivo” (WIDDOWSON, 1994, p. 389). Seguindo essa lógica de totemização do falante nativo, Santana Williamson (2005) em seu artigo intitulado *Are Non-Native Speakers Able to Converse?*, considera que, diferentemente do falante nativo, o usuário não-nativo apresenta falhas na comunicação em virtude da ausência de aspectos discursivos típicos de nativos da língua inglesa, elementos que, segundo a autora, conferem ao aprendiz a possibilidade de “ajustar” as suas enunciações ao uso padrão de que dispõe o falante nativo.

Adotando essa mesma perspectiva, e em artigo posterior intitulado “*Are we teaching real talk?*” a autora questiona: “Seus alunos já reclamaram que após anos de estudos eles ainda não conseguem entender as enunciações de falantes nativos?” (SANTANA WILLIAMSON, 2012, p.14). Com esta pergunta a referida autora sinaliza para um aspecto que ainda se observa em muitas salas de aula de ILE, isto é, uma práxis voltada para uma desmedida preocupação com a produção de um padrão de *inglesidade* apenas aceito quando em conformidade com a língua *standard* e com aquele que lhe serve de representante legítimo; o falante nativo, modelo para a constituição da noção de *real talk* defendido pela autora.

Tal constatação nos possibilita relacionar o *modus operandi* do ensino de ILE como estando vinculado a uma perspectiva valorativa de língua, e que encontra na obra *Economia das trocas linguísticas*, do sociólogo Pierre Bordieu (1977), considerações que auxiliam, sobremaneira, na reflexão em torno de “língua legítima” e “falante legítimo”, elementos que vimos tratando como língua padrão e falante nativo. Assim, a flagrante vinculação entre os termos (padrão e nativo) acaba por revelar a lógica desse mercado linguístico, ou seja, a de

subalternizar e sobrepor-se à língua não-padrão (qualquer das variantes desprestigiadas do inglês) e ao falante não-nativo. Isto posto, o que verificamos na práxis de ensino e nos discursos alojados nessa instância é a lógica econômica na qual “[...] uma língua vale o que valem aqueles que a falam, ao nível das interações entre indivíduos, o discurso deve sempre uma parte muito importante de seu valor ao valor daquele que o domina.” (BORDIEU, 1983, p. 166).

2 INTERCULTURALIDADE E USO INTERCULTURAL: QUE RELAÇÃO É ESSA?

Admitir ou estabelecer uma interlocução entre culturas, pertencendo a, ou originada de outras culturas. Assim, é possível compreender a interculturalidade, noção que nos fornece uma compreensão mais ampla acerca daquilo que é negado em muitas instâncias do ensino de ILE, mas que já se encontra tacitamente instalado no seio das salas de aula desde o primeiro dia, isto é, a cultura do aprendiz e a sua manifestação ao longo da aprendizagem da nova língua. A respeito dessa cultura trazida pelo aprendiz, Kramersch (1993, p. 1) pontua: “[...] Ela está sempre na origem, desde o primeiro dia [...]”. Por conseguinte, entendemos que o processo de ensino-aprendizagem está inextricavelmente associado a uma relação entrecultural, onde a cultura do aprendiz se aproxima da cultura do Outro, num encontro de forças que não se dá sem algum estranhamento. Dito de outro modo, a forma como nos utilizamos da língua-cultura materna no liame social e, além disso, a forma como estabelecemos e (de)marcamos nossa identidade representam, segundo a observação de Kramersch (1993), a instância em que nos colocamos no paradoxo do contato/confronto, dando relevo não apenas às diferenças, mas também às negociações imanentes ao exercício dialógico.

Assim, admitindo que o trabalho com ILE não seja simplesmente uma tarefa de gerenciamento de “outridades”, mas também de encontro e congraçamento, vemos, na perspectiva intercultural, a formação de um cadinho de línguas-culturas, no qual o jogo e o gerenciamento de relações permitem que se estabeleça uma espécie de trânsito, um deslocamento que nos permite estar no lugar do Outro num outro lugar.

Tal raciocínio nos permite rumar para o que a referida autora define como “cultura do terceiro tipo”, uma cultura de interseção, elemento que, ao invés de representar a nêtese da língua-cultura do aprendiz, institui a partir dela e da língua-cultura alvo, um lugar comum, ou como pontua Kramersch (1993), um “terceiro lugar” onde a dissensão e a diferença, longe de

segregarem, são instauradores de novos significados onde fenecem os antagonismos representados pela tônica do falante nativo versus falante não-nativo.

Esse modo de entender a interculturalidade no processo de ensino de ILE, nos permite entrever, na tessitura própria da aprendizagem de uma língua-cultura alvo, o surgimento de uma lógica que além de admitir a existência de usos “diaspóricos” do inglês também viabilize a assunção desse aprendiz como usuário dessa língua-cultura estudada. Em outras palavras, se existem usos materializados a partir das enunciações do aprendiz, existe um usuário ativo nessa língua. Diante dessa ponderação, podemos associar tal posicionamento com o que Halliday (1989) vem a chamar de “perspectiva de semiótica social” (HALLIDAY, 1989 apud KRAMSCH, 1993). A esse respeito Kramsch (1993) assinala: “Adotando uma perspectiva de semiótica social, definirei o lugar do aprendiz como o lugar onde ele (a) *cria significados*”⁸. É, portanto, nessa construção de significados que melhor entendemos os usos interculturais feitos pelo aprendiz/usuário contemporâneo de língua inglesa, o qual, apropriando-se dos contextos imediatos de sua língua-cultura materna, os põe em contato e em confronto, fazendo circular no fluxo de suas enunciações, na língua do Outro e pelas palavras do Outro, o discurso que o constitui e que lhe dá voz.

É nesse sentido que buscamos um arrazoado para a concepção de uso real de língua no contexto brasileiro, isto é, uma concepção de ensino que compreenda o contexto de aprendizagem no qual atuamos, como definidor de práticas que conduzam a um ensino situado e socialmente propositado de língua. Assim, ensinar inglês no Brasil é admitir, sem reservas, as circunstâncias sócio-culturais da qual somos construído, e é, acima de tudo, entender as necessidades e demandas que competem ao ensino de ILE e que divergem de contextos de ensino de inglês como segunda língua (ISL daqui por diante). Diante desse fato parece-nos equivocado, ou mesmo inócuo o discurso que sentencia o aprendiz/usuário de língua inglesa como falante ingênuo, ou como arremedo de um ideal de língua, haja vista as condições contextuais para a produção na língua meta. Segundo Phillipson (1992, p. 24) “Há (ou deveria haver)⁹ necessidades e estratégias de ensino bastante diferentes nas situações de ISL e ILE por conta dos diferentes graus de exposição à língua [...]”. Esta afirmação nos ajuda a entender que a natureza do debate em relação aos usos da língua inglesa no Brasil parece não admitir aquilo que o referido autor afirma em relação à exposição a esta língua, ou seja, apesar de estarmos situados no que Kachru (1985) definiu como “círculo em expansão” da distribuição do inglês

⁸Itálico do autor.

⁹Inserção do autor.

no mundo, o que observamos ainda é um posicionamento que avalia o inglês do aprendiz/usuário brasileiro como algo conspurcado e, portanto, destituído de legitimidade.

3 O FALANTE INTERCULTURAL E O *BRAZILIAN ENGLISH*

Para além do construto filosófico da interculturalidade que postula em favor do respeito à diversidade e do desenvolvimento da tolerância ao Outro, é preciso dialogar com a noção do diverso e do “abismo/universo” representado pela variedade de falantes e de falares. Uma vez delineada a querela existente entre o *establishment* do ensino da língua e os usos locais, empreendidos por falantes não nativos de LI, faz-se necessária a admissão de um terceiro tipo de falante, o intercultural. Essa condição de falante, descrito originalmente por Byram (1997), difere do essencialismo que repousa tanto na língua materna quanto na língua meta, isto é, dos conceitos ideais e homogeneizantes acerca da língua e de seus falantes. De modo contrário à esta concepção, o falante intercultural situa-se numa faixa que está além de uma mera hibridização entrelinguística e entrecultural, este falante não carrega consigo os pendores ideológicos que tomam a língua como ente gregário, ao invés disso, o falante intercultural se move e movimentam as engrenagens de uma língua que é do Outro, mas que vai a pouco e pouco se tornando sua por direito de uso. Desse modo, entendemos como fundamental a adoção de uma pedagogia do falante intercultural¹⁰, a qual é instauradora do diálogo efetivo entre línguas-culturas. Segundo Kramersch (1993, p.28) essa pedagogia “[...] está se desenvolvendo a partir de esforços para tornar o discurso da sala de aula propriamente dita, mais explicitamente intercultural”.

Estabelecendo um diálogo mais aprofundado dessa situação entendemos que a constituição desse falante intercultural não se dá sem práticas interlocutivas que o auxiliem no desenvolvimento de sua proficiência na língua-meta, permitindo-lhe a um só tempo a ampliação de seu conhecimento na língua estudada e a (re)significação desse conhecimento. Este desenvolvimento se dá, quando posto em relação com as experiências advindas de sua língua-cultura materna. Nesse sentido, o propósito de uma pedagogia do falante intercultural é o que parece estar situado em um ensino que viabilize uma compreensão mútua entre os interactantes do discurso, sem que haja o apagamento das vozes e dos discursos por elas revelados. Assim, mais uma vez, Kramersch (1993, p. 25) afirma que “O ensino de línguas

¹⁰ Como pedagogia do falante intercultural, tomamos os esforços voltados para a compreensão das produções linguísticas na língua estudada, procedimento que, longe de implicar em leniência, contribui para o processo de desenvolvimento do aprendiz/usuário, ao largo de seu *continuum* linguístico.

estrangeiras deve ser relevante para a vida social, onde as pessoas precisam se comunicar umas com as outras a fim de estabelecer o estágio para uma compreensão mútua”.

A adoção de tal perspectiva, longe de advogar a extinção dos elementos constitutivos das línguas-culturas estrangeiras, defende a instituição de um ensino-aprendizagem que, distanciando-se de uma visão essencialista de língua, viabiliza o equilíbrio entre as línguas-culturas em jogo. Dito isto, e entendendo o falante intercultural como um sujeito plurívoco, pleno de idiossincrasias, nos parece pertinente, dado o exposto até aqui, atribuir uma identidade local para esse falante, trazendo-o para um contexto real de uso; o brasileiro. Tal assertiva coaduna com a afirmação de Kachru (1985) que, analisando o número de falantes nativos de língua inglesa, pontua que “os falantes nativos dessa língua parecem ter perdido a prerrogativa exclusiva para controlar sua standardização” (KACHRU, 1985, p.30 apud MCKAY, 2012, p.16). Assim, admitindo o crescente número de falantes não-nativos, algo que hoje chega a uma proporção de três falantes não-nativos para cada falante nativo (POWER, 2005, p.41), vislumbramos o eclodir de uma mudança paradigmática, ou como afirma Kachru (1985) “O que precisamos agora é de novos paradigmas e de uma perspectiva para pesquisa e compreensão da criatividade linguística em situações multilinguísticas entre culturas” (KACHRU, 1985, p.30 apud MACKEY, 2012, p. 16).

Diante desses dados é preciso que passemos a entender o fenômeno de expansão da língua inglesa no mundo como algo que, dada a sua escalada planetária e a consequente inserção nos países “periféricos”, estabeleceu uma “glocalização” da língua, neologismo definido por Robertson (1992) como uma espécie de localização da globalização, ou seja, como uma relação na qual os aspectos socioculturais da globalização vão se imbricando aos contextos locais. (ROBERTSON, 1992 apud KUMARAVADIVELU, 2008). Esse processo de ‘glocalização’ das línguas-culturas, o qual auxilia e “hibridiza” as *commodities* linguísticas, dando-lhes “feições locais”, já nos permite admitir a existência de uma variante de língua em devir, algo já alcunhado por muitos como *Brazilian English*.

Como exemplo da profusão de criatividade e adaptação observadas no uso das variantes da língua inglesa, Power (2005) lista alguns excertos das variantes do inglês, as quais apresentam adaptações e hibridizações que variam do léxico à pronúncia. Ainda segundo a autora “os novos falantes de inglês não estão apenas absorvendo a língua passivamente – eles estão dando-lhe dando forma”. (POWER, 2005, p. 42). Em virtude dessa mudança de paradigma Power ainda argumenta que “[...] há um sentido crescente de que os aprendizes

deveriam parar de emular o inglês de Brighton ou Boston, e abraçar as suas próprias versões locais”. (POWER, 2005, p.42).

A fim de ilustrar tais produções, trazemos a seguir alguns excertos originados das observações empreendidas nas aulas de laboratório de língua inglesa de alunos do curso de Letras/Inglês da Universidade do Estado da Bahia – UNEB/Campus XIV e, portanto, aprendizes/usuários da língua inglesa. No fragmento abaixo, o professor formador traz para os aprendizes/usuários a possibilidade de praticarem interlocuções pautadas no livro texto e no tópico tematizado (*embedded questions*). A partir desses excertos, foi possível notar expressiva manifestação das identidades linguoculturais¹¹ dos alunos, produções marcadamente associadas à “hibridez das formas linguísticas” de que fala Bhatt (2005, p. 39).

169¹². P2 – Now you are going to INTERVIEW someone who is wearing the same color that you are (...) the SAME color of clothes (.) Let’s do this IN PAIRS...so (.) look around... look at the people who are wearing the same colors that you’re wearing...Let’s go? (superp.) (.) You have to write each other’s answers (.) I’m going... (superp.) I’m going to start with Júnior (.) YES, you (.) to... uh... to serve as a model (.) Ok Júnior? (.) so let’s start... Uh... Have you had problems with your BOSS?
170. Júnior – Yes, I have...
171. WHAT kind of problems DO you usually have?
172. He used to shout at me (.) as I was there to talk with him (.) In the PRESENCE of somebody else (.) He was kinda (.) polite, but as soon as the person left he started shouting (.) and then I said ((encenando a situação)) STOP it! Be POLITE again... I don’t shout at YOU, so DON’T SHOUT at me too, because if you shout at me I’ll shout at you...

O pequeno fragmento em destaque permite verificar o modo como o aprendiz/usuário vai se assenhoreando da questão proposta pelo professor, e, sobretudo, como esse aprendiz (um dos que apresentam maior nível de anglocentricidade¹³) vai imprimindo no fluxo de sua enunciação, os aspectos mais identitários de seu comportamento verbal, haja vista o flagrante envolvimento desse aluno com a situação narrada. Assim, é justamente em meio à sua locução e na diminuição de seu monitoramento linguístico que ele diz: “*I don’t shout at you, so don’t shout at me too*¹⁴”. Com essa realização Júnior acaba por materializar em seu discurso na língua inglesa, uma notável reverberação do *self* linguocultural representado pelo advérbio “*too*”, vocábulo traduzível como “também” na língua-cultura materna do aprendiz, e que

¹¹ Termo tomado de Agar (2002) e relacionado à sua compreensão de língua e cultura como elos interdependentes. (*languaculture* no original).

¹² Os números que aparecem no início de cada turno dizem respeito à ordem em que foram originalmente registrados ao longo do processo de transcrição.

¹³ Entendemos como anglocentricidade, o alinhamento enunciativo do aprendiz/usuário às normas do inglês padrão, movimento que não implica na supressão das eventuais diásporas enunciativas, como se pode verificar no excerto em destaque.

¹⁴ Na LI padrão: *I don’t shout at you, so don’t shout at me either*.

encontra no inglês padrão, alguma polissemia quanto ao seu emprego¹⁵. Destarte, é interessante notar o quão imbricadas estão as culturas postas em contato, elementos intersectantes que deixam revelar, pelo vetor da língua, as nuances e peculiaridades dos complexos semióticos que se interpenetram.

Nas sequências abaixo é possível observar o modo como o aprendiz/usuário em destaque se expressa na língua inglesa sem a mediação do professor formador, momento no qual observamos uma maior exposição oral.

173. P2 – Ok, Felipe, you can start...

174. Felipe – Good afternoon (.) I’m so SAD today... because it is the (.) last work that I’m going to present here in Laboratório 3 (.) Advanced three, because there are four years that I started studying here and...and I thought that I don’t...I didn’t...I WOULDN’T arrive at this moment...so (.) for me it is VErY special and I THANK you by the... by the motivation, by the help (.) and by the FRIENdship...é... the LAST work that I’m going to present is the movie Freedom...FREEdom writers (.) Have you EVER watched it? ((lançando a pergunta para a turma))

175. P2 – I have... (superp.)...

No curto fragmento destacado da exposição de Felipe foi possível notar, para além das instâncias de uso intercultural, uma flagrante motivação para a expressão de suas ideias na LI, ou seja, antes de rumar para a apresentação pela qual seria avaliado, o aluno tece considerações acerca desse momento e das contribuições que ele atribui à P2 ao longo do curso. Em outras palavras, nota-se na produção desse sujeito uma predisposição para o desenvolvimento na LI independentemente de seus “desvios” na língua estudada. Assim, em seu processo de constituição enunciativa, ele lança mão das experimentações como as que ocorrem na flagrante alternância de tempos verbais verificadas na terceira linha do excerto 174 (“[...] *I don’t...I didn’t...I wouldn’t arrive at this moment[...]*”) e que apontam para o lugar da enunciação desses aprendizes, como o espaço primacial para a experimentação e desenvolvimento linguoculturais.

Em sua fala o aluno ainda traz à tona mais uma construção reverberante da língua-cultura materna a partir da expressão: “Há três anos que eu comecei a estudar aqui” transposta como: “*There are three years that I started studying here*”, algo que diverge da realização do inglês padrão para a qual o Presente Perfeito seria a única opção possível. Além disso, nota-se

¹⁵ Entre os significados do vocábulo *too*, podemos arrolar: 1. Mais do que aceitável ou possível (muito, demais) 2. Também, (utilizado em frases afirmativas).

o curioso emprego da preposição *by* como substitutiva da preposição *for* convencionalizada pelo uso padrão.

No excerto abaixo é possível perceber mais algumas instâncias nas quais os aspectos intersectantes do terceiro lugar vão revelando as peculiaridades desse trânsito linguocultural.

176. Michel – Do you aLLow me to present my MOvie (incomp.)...?

177. P2 – SURE! Go ahead...

178. Michel – Good afternoon...I would like to present you the... the adaptation of Orwell's novel (.) 1984 for the cinema... Well...now...now let's start (incomp.)... The plot of the book (.) The TOTALitarian Regime take control...TAKES control over England and it becomes part of...of the Oceania's central state. People's lives are CONTROLLED in all its aspects and...and just one man can see that...that there are (.) uh...something wrong (.) REALLY wrong...so... What does it mean?... How does this regime look like? (.) ALL people have to fight against this (.) from the minimal gesture of their faces (.) to the deepest thoughts in their minds (...) You CAN'T think something different from what...from what the (inaud.) want you to...and...and the MOST interesting scene to me is when O'Brien is (.) uh...requiring...requiring Winston (incomp.) and...and O'Brien discuss with him (incomp.)...that preachers (inaud.) (...) while working in the ministry of... in the MINistry of truth (.) and we see...we can see clearly the concept of (inaud.) that is the ability to HOLD two different concepts and...and believe in the both of them (.) and do not see any contradiction between them as you could tell someone 2+2 equals 5 and...and you KNOW that 2+2 equals 4 (.) but 2+2 equals 5 is not wrong (.) that's DOUBLE think...

No excerto enunciativo referente a Michel, aluno com notória fluidez comunicativa, há, a exemplo do que se observa nos outros falantes/aprendizes, uma série de usos que variam desde os chamados lapsos ou “deslizes da língua” como se pode observar na supressão do “s” da terceira pessoa do verbo *take* (terceira linha do turno 178), até o emprego do vocábulo *How* como substitutivo de *What* na expressão “How¹⁶ does this regime look like?” (linhas 5 e 6 do turno 178). Nessa sequência enunciativa é possível perceber na fala do aluno instâncias de autocorreção nas quais ele traz para a sua produção enunciativa uma atividade epilinguística, isto é, há no fluxo de seu discurso uma reflexão sobre o próprio linguajar que lhe permite os ajustes à forma linguística desejada, algo anteriormente descrito na fala de Felipe e que constitui, grosso modo, uma das características de vários dos falantes/aprendizes em foco. Por outro lado, é possível notar nessas produções a resiliência de alguns dos traços distintivos que parecem eclodir quando da diminuição de seu auto-monitoramento e consequente fluidez comunicativa, como ocorre na nona linha do turno 178.

Após ter empreendido uma autocorreção, conforme mencionado anteriormente, o aluno segue sem parecer notar a eclosão de mais uma supressão da terceira pessoa do

¹⁶ Na LI padrão: *What does the regime look like?*

singular: (O'Brien **discuss**¹⁷ with him). Isto posto, e somando-se a este recorte todas as outras instâncias de uso na LI aqui destacadas, torna-se inevitável a associação de tais fenômenos com aquilo a que Bhatt denomina “convergência linguística das formas e funções”, aspecto que traz a tona novas possibilidades sógnicas, ao mesmo tempo em que apresenta um mecanismo para negociar e navegar entre a identidade global e as práticas locais. (BHATT, 2005, p. 39).

Destarte, entendemos que muitos dos aspectos presentes no uso intercultural da língua inglesa, instituem-se, na verdade, como os artefatos linguísticos derivados da experiência vivida nas línguas-culturas; artefatos que são modelados e remodelados ao longo de nossas interações verbais e do jogo linguajeiro postos em cena quando enunciamos. Nesse sentido, consideramos a irrupção das diáporas enunciativas, como importante indício de uma inglesidade em curso, algo a que poderíamos chamar de *Brazilian English* e que, acreditamos, é depositária de um uso de língua contextualizado com o lócus de aprendizagem e com o patrimônio sócio-cultural que o aprendiz/usuário traz consigo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, dialogamos com a noção de uso, dando margem especial ao uso intercultural de língua e ao falante intercultural, especificamente, de língua inglesa. Apoiando-nos em autores diversos, estabelecemos uma interface com os aspectos socioculturais e com as questões relacionadas aos ditames que ainda hoje se presentificam no cenário de ensino de ILE, estabelecendo a contenda ideológica entre falante nativo e falante não-nativo. Como resultado dessas incursões rumamos para algumas considerações acerca da formação de uma nova variedade da língua inglesa, fenômeno planetário contributivo para o processo de apropriação da língua que encontra-se em curso nas diversas partes do globo.

Assim, buscamos, ao longo do texto, o estabelecimento de uma compreensão acerca do fenômeno do “estar entre línguas” como o manancial para a constituição do *Brazilian English*. Nesse sentido, a reflexão em torno destes elementos nos permitiu relativizar os conceitos de uso e de falante, além de viabilizar uma discussão acerca de ensino e aprendizagem de língua inglesa no contexto ou contextos da sala de aula, espaço no qual se faz precípua a reflexão acerca do reconhecimento das diferenças enunciativas, não apenas como a irrupção do erro, mas como indícios da constituição de uma variedade em curso.

¹⁷ Na LI padrão: *discusses*

Outrossim, não objetivamos advogar em favor da extinção das regras de gramática, da pronúncia, ou do que há de idiomático na língua; não propomos o “vilipêndio” da língua *standard*, mesmo porque, até mesmo a noção de “língua padrão” é apanágio ideológico, sendo imposto numa escala valorativa que se espalha do “centro” à “periferia”. O que propomos, portanto, é a assunção de que as mudanças e a recursividade do aprendiz/usuário de ILE em seus usos na língua meta sejam admitidas como fruto de sua historicidade e de sua conjuntura sócio-cultural. Diante desta perspectiva, e tomando esse padrão de *inglesidade* como a materialização das sociedades e línguas-culturas que se põem no jogo, passamos a entender o Outro da língua, isto é, passamos a admitir a variação, como algo intrínseco; imanente à ação do homem na língua.

Destarte, para que a aceitação dessa lógica ascenda da arena ideológica para a prática discursiva é preciso, na condição de professores de língua, nos despir das práticas reacionárias no ensino que professamos e das ideologias reducionistas aí situadas, partindo, desse modo, para a reconstrução de uma pedagogia que desaloje no sentido de fazer pensar, de conclamar para um diálogo frutuoso com a pedagogia crítica de que nos fala Paulo Freire e que parece acenar para a aceitação daquilo que é nosso e que diz tanto de nós.

REFERÊNCIAS

AGAR, M. **Language shock**. 1. ed. Nova York: Perennial, 2002.

BHATT, R. M. Expert discourses, local practices, and hybridity: The case of Indian Englishes. In A. S.Canagarajah (Ed.) **Reclaiming the local in language policy and practice**.Routledge, 2005, p. 25-54.

BORDIEU, P. Economia das trocas lingüísticas. In: ORTIZ, Renato (Org.) **Pierre Bordieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983, p.156-183.

BYRAM, Michael. **Teaching and assessing intercultural communicative competence**. Clevedon: Multilingual Matters, 1997.

FILLMORE C. **Innocence: a second idealization for linguistics**.Proceedings of the Fifth Berkeley Linguistics Society.Berkeley:Universityof Califórnia, 1979, p. 63-76.

GOMES DE MATOS, F. Como usar uma linguagem humanizadora: orientação para professores de língua estrangeira. In. MOTA, K.; SCHEYREL, D. (Orgs.) **Recortes Interculturais na sala de aula de língua estrangeira**. Salvador: EDUFBA, 2010, p.21-34.

HOUSE, J. What is an ‘intercultural speaker’? In: ALCON SOLER, E.; SAFONT JORDÀ, M. P. (Orgs.) **Intercultural Language Use and Learning**. [s.l.]: Springer, 2008, p. 7-21.

HYMES, Dell. On communicative competence. In: DURANTI, Alessandro (Ed.). **Linguistic anthropology: A reader**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2001, p. 53-73.

KRAMSCH, C. **Language and culture**. Oxford, UK: Oxford University Press, 1993a.

_____. **Context and culture in language teaching**. Oxford: Oxford University Press, 1993b.

_____. The privilege of the intercultural speaker. In: BYRAM, M.; FLEMING, M. (Eds.) **Language learning in intercultural perspective: Approaches through drama and ethnography**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

KUMARAVADIVELU, B. A lingüística aplicada na era da globalização. In: MOITA LOPES, L.P. da (Org.) **Por uma lingüística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2008, p. 129-147.

MCKAY, S. L. English as an International Language. In: BURNS, A.; RICHARDS, J.C. (Eds.) **Pedagogy and Practice in Second Language Teaching**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

MOTA, K. Incluindo as diferenças, resgatando o coletivo – novas perspectivas multiculturais no ensino de línguas estrangeiras. In: MOTA, K.; SCHEYREL, D. (Orgs.) **Recortes Interculturais na sala de aula de língua estrangeira**. Salvador: EDUFBA, 2010, p.35-60.

PHILLIPSON, R. **Linguistic imperialism**. Hong Kong: Oxford University Press, 1992.

POWER, C. Not the Queen's English. **Newsweek International**, março de 2005, p.41-45.

SANTANA WILLIAMSON, E. Are we teaching real talk? **New Routes** N°46, Janeiro, 2012. p. 14-18.

_____. Are non-native speakers able to converse? **Proceedings of the CATESOL State Conference**, 2005, p. 1-6.

WIDDOWSON, H. G. The ownership of English. **TESOL Quarterly**, 28, 1994, p. 377-389.

MARÉ: NOSSA HISTÓRIA DE AMOR: UMA TRADUÇÃO DE ROMEU E JULIETA

MARÉ: NOSSA HISTÓRIA DE AMOR: A TRANSLATION OF ROMEO AND JULIET

Adelmo Viana dos Santos*

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos

RESUMO: O artigo discute alguns dos traços de atualização e ressignificação cinematográfica da peça *Romeu e Julieta*, escrita no século XVI por William Shakespeare, presentes no filme *Maré: nossa história de amor*, dirigido por Lúcia Murat (2007), e defende a importância da releitura como nova obra original, que também pode ser suplementada por novas traduções. Lúcia Murat, aqui entendida como tradutora intersemiótica, a partir de suas escolhas, aproxima sua interpretação do cânone aos brasileiros, de forma contextualizada à realidade no século XXI, para o contexto das favelas do Rio de Janeiro, apresentando questões que suscitam reflexões e, simultaneamente, dialogam com a peça do dramaturgo inglês. O filme é analisado como tradução intersemiótica que, mantendo o vínculo com a anterioridade, ressignifica a peça a partir da leitura e da interpretação da tradutora. Tomando por base a peça de Shakespeare, considerada como anterioridade da obra analisada, o artigo propôs-se observar os rastros e as transformações ocorridas no processo tradutório intersemiótico. Abordou-se, no que condiz aos rastros, a ocorrência da intertextualidade. Uma tradução intersemiótica é aqui entendida como potência transformadora que contribui para a permanência das obras no tempo.

Palavras-chave: *Maré*. Lúcia Murat. Ressignificação.

ABSTRACT: The article discusses the updating features in the film *Maré: nossa história de amor*, directed by Lúcia Murat (2007), presenting the idea that the importance of the filmic interpretation of the play *Romeo and Juliet*, written by William Shakespeare, in the 16th century, configures a new work, also original, that can also base further intersemiotic translations. Lúcia Murat, understood herein as an intersemiotic translator, brings her interpretation of the canon to the Brazilian audience contextualized to the reality of the 21st century of the slums in Rio de Janeiro, presenting aspects that promote reflections and dialogism with the play of the English playwright. The film is analysed as an intersemiotic translation that, while keeping a relationship with the previous work, gives new meaning to the play based on the translator's reading and interpretation of it. Based on Shakespeare's play, considered the source text, the objective here is to observe traces and changes that took place during the intersemiotic translation process. Regarding traces, the presence of intertextuality was observed. An intersemiotic translation is here understood as a transformational aspect that contributes to the permanence of the works along time.

Keywords: *Maré*. Lúcia Murat. Resignification.

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: adelmoviana@hotmail.com.

1 INTRODUÇÃO

A tradução intersemiótica de uma obra como *Romeu e Julieta*, escrita para o teatro, representa a tradução para outro meio midiático, no caso o cinema, a exemplo da obra analisada, com o uso de signos outros que suplementam sua tradução (música, dança e diversos recursos cinematográficos).

Como se constata a partir da taxonomia de Genette (1982), a partir de um *hipotexto* (*Romeu e Julieta*), texto que corresponde àquele que baseia uma tradução, pode-se chegar a um *hipertexto* (*Maré: nossa história de amor*) obtido com a ressignificação do anterior, ou *hipertextos* diversos. Isso confirma a ideia de que um texto pode suscitar infinitas interpretações, e, portanto, infinitos *hipertextos*.

Com esse tipo de tradução, confirma-se a possibilidade de atualização de uma obra canônica para o lugar de fala de outro autor, no caso, Lúcia Murat, segundo sua interpretação, por meio de deslocamentos de tempo, lugar e temas que funcionam como uma forma de desconstrução da obra de partida. Ao ressignificar a obra de partida, o texto traduzido (re)constrói e suplementa o anterior sobre seus rastros, mantendo, assim, pontos de contato com a anterioridade.

No entanto, ao suscitar a *desaturatização* da obra anterior, a tradução intersemiótica não a “vandaliza”. Pelo contrário, possibilita que uma audiência maior tenha contato com produções baseadas no cânone, trazido para o presente de forma contextualizada, operando uma espécie de *deselitização* da obra de arte.

Dessa forma, Lúcia Murat nos apresenta seu filme dentro do contexto das favelas do Rio de Janeiro no século XXI, onde o tráfico de drogas e a violência são apresentados como importantes questões sociais que perpassam a história de amor impossível entre dois jovens de grupos rivais, como na peça escrita por William Shakespeare há cinco séculos. O cânone chega ao público através de outro meio midiático de maior alcance para a geração atual – o cinema.

2 BREVES APRESENTAÇÕES

2.1 WILLIAM SHAKESPEARE

O dramaturgo inglês William Shakespeare nasceu em Stratford-upon-Avon em 1564 e morreu em 1616, tendo deixado um grande e diverso conjunto de peças como *Rei Lear*,

Hamlet, *Macbeth*, *A megera domada*, *Ricardo III*, dentre outras, além de *Romeu e Julieta*, a mais popular de suas obras.

É possível que Shakespeare tenha assistido a muitas peças na infância e na adolescência, e pode ter sido influenciado pelo teatro, uma vez que John, seu pai, tinha, como uma de suas funções, que administrar os pagamentos de verbas para apresentações de companhias de atores visitantes, pois artistas em turnê paravam regularmente em Stratford-upon-Avon. Quando adulto, Shakespeare viveu uma intensa relação com o teatro. Foi autor e ator ao mesmo tempo. Shakespeare chegou a se apresentar para a Rainha Elizabeth, em 1594, e se tornou um dos proprietários do Globe Theatre, em 1599 (RAMOS, 2009, p. 222). Como as versões das peças escritas àquela época não eram arquivadas ou publicadas por seus autores, a produção dramática de Shakespeare foi lançada em versões “provavelmente transcritas pelo escriba Ralph Crane [...]” (RAMOS, 2009, p. 223) no Primeiro Fólio de 1623, com o título de *Mr. William Shakespeare’s Comedies, Histories and Tragedies*, reunindo trinta e seis peças do dramaturgo. O Fólio foi organizado por Condell e Hemings que trabalharam com o dramaturgo nos palcos.

Até os dias atuais, o legado dramático de Shakespeare municia dramaturgos, cineastas e outros artistas, em produções teatrais, filmicas e televisivas por vários lugares do mundo, dada a diversidade dos temas. Aqui no Brasil, além de *Maré: nossa história de amor*, as plateias foram apresentadas a algumas releituras brasileiras, dentre as quais, *Era uma vez...* (dir. Breno Silveira, 2008) e *O casamento de Romeu e Julieta* (dir. Bruno Barreto, 2004) que, no cinema brasileiro, ressignificam *Romeu e Julieta*. Na televisão os espectadores puderam assistir a *O cravo e a rosa* (dir. Walter Avancini, 2000) novela brasileira que constrói a tradução intersemiótica de *A Megera Domada*.

2.2 LÚCIA MURAT

Lúcia Murat é carioca, nascida em 1948. Militante política, Lúcia foi presa durante a ditadura, em 1971, aos 22 anos de idade, tendo ficado encarcerada durante três anos e meio, tempo em que foi torturada. É também jornalista e, ao longo dos últimos trinta anos, tem sido uma cineasta que defende o cinema autoral no Brasil. O cinema autoral é aquele em que o diretor, por ter uma visão global do áudio e imagens do filme, é considerado mais o autor da película do que o roteirista. Segundo ela, o cinema autoral tem sido expulso das salas de

cinema brasileiras, sem que o Estado intervenha na distribuição desse tipo de produção²⁵, porque os filmes estrangeiros dominam 90% do mercado brasileiro¹.

Seu trabalho está ligado à sua trajetória pessoal e, segundo ela, o trabalho com o cinema funciona como uma espécie de terapia para ajudá-la a administrar as lembranças de experiências duras vividas no passado². Em depoimento à Comissão da Verdade (28/05/2013), Lúcia prestou declarações emocionadas e contundentes sobre o período em que ficou presa e foi torturada na prisão. A transcrição de seu depoimento foi divulgada na Internet e, segundo ela, teve uma repercussão que a impressionou bastante³.

A partir do filme *Maré: nossa história de amor*, passamos a conhecer uma cineasta que, de forma corajosa e inteligente, trouxe à tona reflexões sobre temas importantes e atuais, com a sua resignificação de *Romeu e Julieta*. Percebe-se que Lúcia descarta o papel de vítima e assume o papel de questionadora de aspectos da sociedade que demandam ação e reflexão. São questões relacionadas à desigualdade e injustiça social que se inserem no âmbito da política, da educação, da cultura, da segurança pública. A partir da sua realidade, sua visão de mundo e o contexto da sua vivência no Rio de Janeiro, cidade onde nasceu e onde vive, a cineasta nos apresenta a sua leitura da obra shakespeariana construída por meio de novas redes intertextuais.

Na construção filmica, é inegável, por exemplo, a influência de questões como o tráfico e o consumo de drogas, as relações familiares, o preconceito racial e de classe social, a falta de segurança, a situação marginal das favelas, a necessidade do suporte da educação, da arte e da cultura como meios de resgate de jovens envolvidos em atividades criminosas. Enfim, o filme nos possibilita uma visão geral de um contexto no qual a violência “informa a fala das pessoas no cotidiano, aparece de modo espetacular na mídia, permeia os discursos políticos, produz pesquisas, debates” (SCHILLING, 2004, p. 8), mas segue assolando a sociedade.

A partir do seu lugar de fala, isto é, da conjunção de fatores pessoais com o momento e o lugar, Lúcia Murat apresenta uma tradução que nos coloca em contato com uma realidade que, por vezes, ignoramos. A sua leitura-interpretação crítica de *Romeu e Julieta* desloca a

¹ <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-06-15/lucia-murat-cinema-autoral-brasileiro-esta-sendo-expulso-das-salas.html>

² http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE276 e <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-06-15/lucia-murat-cinema-autoral-brasileiro-esta-sendo-expulso-das-salas.html>.

³ <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-06-15/lucia-murat-cinema-autoral-brasileiro-esta-sendo-expulso-das-salas.html>

obra shakespeariana para o universo que permeia a vivência da cineasta, estabelecendo um elo entre *Maré: nossa história de amor* e a obra de Shakespeare, manifestando sua visão de mundo através da ressignificação. A partir de mediações culturais próprias do momento histórico da autora, o desfecho trágico é mantido como forma de construir a “impossibilidade de superação dos conflitos sociais [...], que não oferecem aos personagens chance de conciliar suas diferenças [...]”, assim, “[...] *Romeu e Julieta* é apropriada [...] para encenar os conflitos sociais de favelas do Rio de Janeiro” (SILVA, 2013, p. 343).

O processo de ressignificação traz à tona, por exemplo, reflexões em torno da desigualdade e da injustiça social refletidas no preconceito, parte integrante não só do cotidiano carioca, mas do brasileiro, em que cidadãos “solitários amedrontados [...] ficarão procurando uma comunidade sem medos e, aqueles encarregados do espaço público [...] continuarão a prometé-la” (BAUMAN, 2000, p. 22).

Na tela, o espectador vê refletidos sujeitos cuja vida se restringe a guetos resultantes de práticas de exclusão de ordem étnica, de gênero ou de classe social. A restrição espacial resulta em e é simultaneamente resultado de uma cruel estratificação social em que mulheres, negros, moradores de favelas, dentre outros grupos, enfrentam uma luta árdua, na tentativa de afirmar seus direitos em uma sociedade ideologicamente machista, branca e burguesa.

3 TRADUÇÃO: TRANSFORMAÇÃO E PERMANÊNCIA

William Shakespeare se apropriava de tramas, diálogos, nomes e títulos para a construção de seus textos dramáticos, prática adotada também por todos os seus contemporâneos, já que, àquela época, as “tramas e personagens eram propriedade comum” (BRYSON, 2008, p. 100). *Romeu e Julieta*, cujo título formal é *A excelente e lamentável tragédia de Romeu e Julieta*, por exemplo, foi baseada no poema de Arthur Brooke (*The tragicall history of Romeus and Juliet*) escrito em 1562, que “havia tirado a história de um italiano chamado Matteo Bandello” (BRYSON, 2008, p. 100). Ironicamente, o copista tornou-se canônico e seus antecessores caíram no esquecimento, cabendo-nos buscar algumas das razões que possibilitaram a permanência da obra shakespeariana.

Da mesma forma que Shakespeare, vários tradutores intersemióticos se apropriaram, e ainda se apropriam, dos trabalhos do dramaturgo inglês para transformá-los em filmes, novelas televisivas, *graphic novels* e animações, dentre outras.

A prática da tradução intersemiótica, termo cunhado por Roman Jakobson (1959), possibilita o trânsito entre diferentes linguagens, quando da mudança de um meio semiótico para outro. O leitor é confrontado com sua história, experiências e ideologia, inseridas em um contexto socioeconômico, político e ideológico que compõe seu lugar de fala e sua linha teórico-filosófica. O texto lido é filtrado, ampliado e atualizado pelo tradutor, gerando uma tradução (CRUZ, 2009, p. 129). Como a visão de mundo sempre influencia na interpretação de uma obra de arte, é impossível resgatar a intenção e o universo de um autor, quando se decide construir uma tradução de sua obra. É possível aproximar-se, mas nunca reproduzir exatamente o que foi produzido anteriormente, pois, a verdade do tradutor intersemiótico estará condicionada à sua experiência de vida, em um contexto distinto do vivenciado pelo autor da obra anterior. Todas as criações artísticas são fruto de uma experiência de vida que trazem as marcas de outros textos lidos, assistidos, fruídos, condição que impede a possibilidade de o autor ser criador de algo inédito, livre de influências. “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA *apud* OLIVEIRA, 2004, p. 56).

Uma produção cinematográfica, por exemplo, pode ser uma tradução intersemiótica de uma peça, uma canção, uma pintura, uma escultura, isto é, resulta de um exercício de interpretação de signos observados em um meio diferente. Anastácio (2009) aponta para a possibilidade de infinitas interpretações de uma obra, num processo de popularização da arte através da tradução intersemiótica, “desestabilizando padrões e narrativas já existentes, propondo releituras de tramas conhecidas e adaptando-as para o *locus* enunciativo de outras culturas” (ANASTÁCIO, 2009, p.253), onde identidades são sempre (re)fabricadas.

Como nenhum texto é pleno, cada um nos remeterá a diversas interpretações, gerando uma sucessão infundável de possibilidades interpretativas e tessituras intertextuais, sem que nenhuma delas seja completa e final. Estas interpretações são o que Derrida, em sua *Gramatologia* (1967), chamou de “suplemento”, isto é, a possibilidade inesgotável e ilimitada de adição de sentidos. *Maré* surge, então, como mais uma possibilidade de interpretação da obra de Shakespeare que, por sua vez, pode instigar outras diversas releituras em outras artes. Não cabe pensar uma adaptação apenas como um processo de perda, posto que muito se ganha com a suplementação efetuada pelos tradutores intersemióticos. Afinal, a tradução é o que antes faltava ao texto de partida, que se expande com a atualização e a recontextualização em outros tempos e espaços. Uma adaptação não é um parasita da anterioridade, uma vez que contribui para sua sobrevivência, estabelecendo uma relação de retroalimentação, estabelecendo

discussões sobre os diferentes pontos de vista. Melhor do que pensar em um embate entre cinema e literatura, é pensar no “encontro do cinema com a literatura” (AVELLAR *apud* RAMOS, 2013, p. 23) para a construção de uma nova abordagem.

Não apenas transposições de linguagens, como ainda, transposições culturais são necessárias à construção de uma tradução intersemiótica a fim de compor um novo texto, possibilitar uma nova leitura, formar novas imagens, conhecimentos e valores que apontem para novas possibilidades, sujeitas a uma nova realidade que condicionará a interpretação da obra-fonte. Dessa forma, a tradução intersemiótica de Lúcia Murat constitui mais uma possibilidade de acesso ao texto shakespeariano para diferentes plateias, pois permite, como lembrado por Ramos (2009), a possibilidade de contato do espectador brasileiro, que “não tem acesso ao espetáculo vivo” (RAMOS, 2009, p. 217) com interpretações de obras canônicas ressignificadas para um contexto mais próximo ao seu. Ramos vê a tradução como um processo onde ocorrem “interpretação, apropriação, deslocamento de uma ideia de origem, onde vários jogos são possíveis” (RAMOS, 2009, p. 218).

Para Burgess (2008), a velocidade de ação nas peças de Shakespeare e respectivas mudanças de cenas assemelham-se à fluidez do cinema, um dos meios pelos quais o dramaturgo sobreviveu e foi revelado às gerações mais recentes. Tal é o caso, por exemplo, de *Maré: nossa história de amor*, filme objeto da presente pesquisa que ressignifica *Romeu e Julieta*.

4 HÁ LIMITES PARA UMA ADAPTAÇÃO?

A reflexão de Burgess (2008) nos conduz à discussão sobre as adaptações fílmicas da obra shakespeariana. A crítica com relação ao assunto pauta suas observações sobre as releituras utilizando-se de termos como infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização e dessacralização, todos pejorativos. É importante salientar, a partir da leitura do texto de Amorim (2005), que a prática da tradução intersemiótica é, aqui, entendida como adaptação segundo a perspectiva pós-estruturalista. A interpretação de um texto suplementado por contextos próprios da cultura de chegada do tradutor, suas referências, seu lugar de fala e pelas necessárias modificações para a transformação de uma linguagem em outra, no caso da linguagem literária para o cinema, tornam uma obra mais acessível a um determinado público. O que grande parte dos críticos se esquece de considerar é que uma adaptação não busca a retomada do texto anterior, do qual partiu. As adaptações exigem transformação, mesmo que

o roteirista/cineasta busque a semelhança com o texto de partida. Dessa forma, o filme resultará de uma prática intertextual que irá dialogar com a anterioridade, mas será construída a partir de outro lugar de fala, tecida com fibras diferentes daquelas empregadas no período renascentista.

O cinema, que também pode funcionar como importante veículo de popularização da ‘cultura erudita’, capaz de atingir um público maior que o da literatura, alcançando um grande número de espectadores do circuito comercial, pode ser um meio de “flagrar um olhar mais contemporâneo sobre as versões [...] por ele produzidas” (OLIVEIRA, 2004, p. 22), instituir um modo diferente de observação e reflexão sobre o mundo e, por que não, de possibilitar “ao grande público” o direito de legislar sobre o seu saber, sem que este seja hierarquicamente produzido pelos eruditos, pois como proposto por Benjamin, “as técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa diante da arte” (BENJAMIN *apud* OLIVEIRA, 2004, p. 32).

As adaptações de obras literárias para o cinema ganharam força no Brasil a partir de 1915, com boa aceitação do público. Dotada de princípios próprios, posto que é uma obra fílmica, uma adaptação é capaz de moldar uma nova realidade, com “autonomia em relação ao texto-base” (OLIVEIRA, 2004, p. 46), embora com ele mantenha vínculos.

Há quem afirme que uma adaptação estraga, arruína, contamina ou, até, ameaça a leitura de uma obra literária. Esse tipo de opinião prende-se a crenças sobre aura, hierarquia, sacralização da arte erudita e originalidade, reflexo de um sistema secular de valores difundidos pela cultura ocidental que prega a “superioridade do erudito sobre o popular; do profundo sobre o superficial; da cópia sobre o simulacro [...]” (OLIVEIRA, 2004, p. 40), levando o cinema a enfrentar forte resistência, quando se trata de releituras da literatura canônica. Em contrapartida, Deleuze (1982) defende o simulacro como portador de uma potência positiva, na dissimilitude, que derruba a possibilidade de hierarquização entre as obras e retira do simulacro o polêmico “peso do original” (DELEUZE *apud* OLIVEIRA, 2004, p. 43).

Muitas vezes, travamos debates sobre qual a melhor adaptação de uma determinada obra literária, ou, até mesmo, se alguma adaptação consegue capturar o conteúdo de um romance, como nós captamos. Entretanto, não podemos esquecer que cada tradutor intersemiótico, que é antes de tudo também um leitor, tem uma determinada impressão em relação ao texto lido. Sua leitura será construída sobre sua visão de mundo e experiências estéticas, que lhe permitem “conceber, visualmente, o que lhe é apenas apontado por meio das

palavras” (OLIVEIRA, 2004, p. 45). Assim, cada texto literário pode gerar infinitas traduções intersemióticas. Cada tradução pode imprimir um traço cultural particular à obra anterior, motivado por diferentes razões afetivas e ideológicas que definirão os suplementos possibilitados com a releitura. A mudança de meio midiático, do texto dramático para o filmico, já estabelece uma inevitável diferença.

Cada leitor, ao entrar em contato com um texto literário, absorve-o e constrói suas imagens sobre personagens e contextos. O mesmo acontece com o diretor de uma obra fílmica que lê um texto e constrói sua interpretação. A literatura canônica sai, então, “do território aurático da grande arte, para o campo da fruição popular” (OLIVEIRA, 2004, p. 32). Obviamente a nova obra adaptada, se confrontada com nossa leitura, se apresentará diferente e não produzirá os mesmos efeitos criados em nossa imaginação. O fato, naturalmente, não a torna uma produção de menor valor, mas simplesmente uma obra diferente em sua abordagem, concebida a partir de outra leitura que não a nossa. No texto escrito, personagens, contexto e todo tipo de informação são apresentados por meio de palavras grafadas, que adaptadas para o cinema serão traduzidas em imagem, som, luz, impossibilitando, mais uma vez, o exercício da cópia ou do espelhamento. Cinema e literatura são artes diferentes, que implicam diferentes técnicas e recursos, que produzirão textos distintos filtrados pela interpretação de sujeitos singulares.

5 A RESSIGNIFICAÇÃO DE *ROMEU E JULIETA* EM *MARÉ: NOSSA HISTÓRIA DE AMOR*

A mais popular das obras teatrais de Shakespeare remete à Itália renascentista. O cenário e a temática construídos pelo dramaturgo são deslocados pela cineasta Lúcia Murat para a favela da Maré, no Rio de Janeiro do século XXI, onde é reconstruída a história de amor entre dois moradores que tentam, a todo custo, viver um amor impossível.

Ao invés de uma disputa entre as famílias dos amantes, Lúcia nos remete a uma acirrada guerra entre facções do tráfico, na favela da cidade carioca, o que possibilita uma reflexão sobre questões sociais diversas, relevantes: sexualidade, tráfico de drogas e armas, o papel da mulher e do negro na sociedade, a importância da arte como oportunidade para a superação de dificuldades socioeconômicas, violência praticada pela polícia e as consequências dessa distorção no cotidiano do cidadão comum, dentre outras discussões.

Além dos deslocamentos de espaço e tempo efetuados, percebemos outras importantes ressignificações. Com relação aos personagens, a partir da obra que a baseou, Romeu, em *Maré*, passa a ser Jonathan, um rapaz negro, que sonha em ser MC, ainda que não seja apoiado pelo irmão biológico. Quem está disposto a estimulá-lo é o irmão adotivo, que é líder de uma das facções criminosas rivais que brigam pelo controle do tráfico de drogas na favela. Julieta, por sua vez, passa a ser Ana Lídia, moça de cabelos trançados, ao estilo rastafári, filha do líder da facção oposta à do irmão de Jonathan que se encontra preso.

Além dos signos imagéticos, a cineasta enriquece sua tradução intersemiótica da obra de Shakespeare, com o uso de signos outros: música, dança e diversos recursos cinematográficos. Com a música, por exemplo, a autora utilizou-se dos *rappers*, em lugar do coro do texto shakespeariano, para anunciar o desenrolar da trama. A música aliada à dança possibilitou o deslocamento da cena do baile dos Capuleto para um baile *funk*, onde Jonathan e Ana Lídia se aproximam e iniciam sua relação. É também a música que permeia algumas situações de enfrentamento entre os grupos oponentes, neutralizadas no convívio entre os dançarinos nas aulas da professora Fernanda.

Recursos cinematográficos, como a fotografia, são integrados ao filme nos *takes* aéreos, para apresentar o espaço onde a trama se desenvolve; *close-ups* acentuam emoções, “geralmente revelações dramáticas do que realmente está acontecendo sob a superfície das aparências” (BALÀZS *apud* RAMOS, 2013, p. 76), quando palavras deixam de ser necessárias.

Jonathan e Ana Lídia participam das aulas de dança da professora Fernanda, Frei Lourenço na obra de partida, que ajudou Julieta a montar um plano de fuga para ela e seu amante Romeu. O grande sonho de Fernanda é oportunizar, através da dança, sua paixão, novas possibilidades de vida para os jovens da Favela da Maré, em situação menos favorecida. Ela busca incentivo de pessoas da classe média alta do Rio de Janeiro, mas quem realmente a apoia são os traficantes, ora de uma facção, ora de outra, o que dá um tom de tensão ao filme, dada a disputa pelo espaço onde ocorrem as aulas. Por vezes, este espaço aparece pintado de azul, por vezes, pintado de vermelho, cores que representam as duas facções rivais no tráfico. Na versão filmica de Zeffirelli (1968), as cores das roupas dos Montéquios e dos Capuletos são respectivamente, o azul e o vermelho. Trata-se de uma referência medieval e pré-renascentista italiana de roupas heráldicas, inspiradas nos brasões e cores de cada família que identificavam a que clã cada indivíduo pertencia, além de

demonstrar seu status social⁴. Da mesma forma, as cores, na obra de Lúcia Murat indicam os grupos de pertencimento de Jonathan e de Ana Lídia, além dos limites impostos pelos componentes de cada grupo.

As imagens em muitas cenas do filme, mesmo sem interferência de texto verbal, traduzem no silêncio elementos relevantes que, na obra de Shakespeare, são veiculados por palavras, como exemplo, a troca de olhares entre Jonathan e Ana no baile *funk*; a divisão entre os grupos oponentes através de cores distintas – o azul e o vermelho; os dedos apontados como armas para os componentes do grupo opositor simbolizando desafio e ameaça ao inimigo.

A dança, também, aparece como elemento provocador de reflexões acerca do preconceito vivenciado por homens que admiram e praticam esta arte e são por vezes questionados quanto a sua masculinidade. O futebol é o esporte usado para reforçar a provocação reflexiva sobre a idéia, que, por vezes, a sociedade difunde, de que futebol seria, apenas, para os homens e de que a dança seria uma prática eminentemente feminina.

A professora Fernanda ajuda Jonathan a criar um plano de fuga da favela, para que, junto a Ana Lídia, ele possa não apenas viver sua história de amor longe das rivalidades de seus grupos de pertencimento, como também abraçar o balé, expressão que os dois desempenham com talento. É interessante observar o deslocamento do papel mediador do religioso (Frei Lourenço) para o da professora de dança, remetendo, mais uma vez à experiência da cineasta com a arte, apresentada como possibilidade de resgate dos moradores da favela da condição violenta em que vivem.

O desfecho, trágico e inusitado, demonstra a possibilidade de ressignificação de uma obra, e sua conseqüente sobrevivência, por meio da tradução, isto é, de uma nova obra, enriquecida por elementos que lhe atribuem um novo contexto e, portanto, um novo tom. Ao contrário de *Romeu e Julieta*, *Maré* não apresenta amantes que pratiquem suicídio como prova de amor ou libertação da opressão de suas famílias. Seu fim demonstra as possíveis conseqüências de uma disputa criminosa, cega e irracional pelo domínio de territórios e atividades lucrativas para alguns, e destrutivas para muitos outros que gostariam de continuar vivendo. Isto aponta para uma leitura sociológica da cineasta quanto à tragédia social da vida urbana nas grandes metrópoles brasileiras. O final trágico instaura a grande ironia do novo texto. A história de amor anunciada no título do filme mostra-se impossível em um ambiente

⁴ <http://www.fashiononline.com.br/search/label/trajes%20heraldicos>

degradado, que a autora retrata a partir de questões culturais relacionadas ao seu contexto sócio-histórico, o quadro dos conflitos sociais nas favelas do Rio de Janeiro.

Como os textos adaptados para o cinema em geral, o texto de Shakespeare foi traduzido para *Maré* obedecendo às alterações necessárias à composição de uma obra filmica: “montagem, fotografia, som, cenografia, ponto de vista narrativo” (CORSEUIL *apud* BONNICI, 2003, p. 296), além das coreografias criadas para desenvolver momentos significativos da obra analisada, relevantes para construir “significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema” (CORSEUIL *apud* BONNICI, 2003, p. 296). A flexibilidade do fator tempo, que no exercício da leitura da obra escrita pode durar horas ou dias, não se aplica à exibição da obra filmica, cujo tempo médio de duas horas estabelece uma das inúmeras impossibilidades de uma adaptação fidedigna a um texto escrito.

Há, naturalmente, quem discorde das ressignificações cinematográficas criadas a partir de obras literárias, sob a alegação de que não atendem às expectativas de leitores. Cada leitor carrega consigo uma “imagem mental” possibilitada pelo texto literário, imagem essa que difere da percepção da “imagem visual” fornecida pelo cinema, o que estabelece a grande diferença entre os dois meios (BLUESTONE, 1957, p. 47). Cada leitor constrói sua interpretação e, como leitora e, conseqüentemente, tradutora, Lúcia Murat decidiu por uma interpretação/tradução que correspondia à sua visão crítica de mundo, dado o contexto que representa o momento histórico-cultural de sua região, o Rio de Janeiro.

Dessa forma, *Maré* aproxima-se tematicamente da obra de Shakespeare, na medida em que traz um amor impossível entre dois jovens provenientes de grupos oponentes. No entanto, situa o tema em um contexto associado à realidade das favelas do Rio. Mesmo não se propondo a fazer uma tradução “fidedigna” da obra de partida, Lúcia não deixa de criar um texto filmico de grande valor e significado próprios. O filme pode funcionar como gatilho de estímulo à leitura do texto de Shakespeare, o que, também pode ocorrer com outras obras e traduções. Além disso, pode, ainda, provocar significativas reflexões sobre temas que permeiam nosso cotidiano.

Uma tradução, como a proposta por Lúcia, não está obrigada a, simplesmente, repetir os diálogos ou quaisquer outros detalhes dos textos-fonte, ao contrário, desenvolve um trabalho de (re)criação artística, o que permite ao diretor ousar ao abordar diversos temas, das mais diversas maneiras. Não se percebe em “*Maré*” o desejo de representar “um teatro filmado, inerte e sem expressão própria” (CORSEUIL *apud* BONNICI, 2003, p. 296).

O texto escrito para uma peça, ao contrário de um filme, não inclui trilha sonora, fotografia, câmeras e outros aspectos, o que estabelece outra importante diferença entre as obras citadas. No filme em apreciação, os movimentos de câmera, principalmente nas cenas de dança, dão uma ideia de “ritmo de mudanças” no desenrolar da trama, pelos becos da Favela da Maré e ruas do Rio de Janeiro.

Além disso, momentos *off-scene*, como o prólogo da peça shakespeariana e falas que viriam do coro, são relidos no filme com a inserção de dois *rappers*, que, ao longo da película, intermediam as diferentes mudanças de contextos, cantando trechos de *raps* responsáveis por preparar a audiência para as cenas posteriores. A escolha de Lúcia Murat pode advir do fato de o *rap* (*rhythm and poetry*) problematizar poética e contundentemente assuntos como violência, questões inerentes às políticas públicas, racismo.

Segundo Corseuil (2003), é possível perceber a dimensão intertextual entre cinema e outras artes, pelo fato desta não se dar apenas em mão única, eis o que se confirma entre *Maré e Romeu e Julieta*. “O cinema pode incorporar elementos de outras artes, a fim de traçar o perfil psicológico dos personagens [...] e pode “redimensionar a importância de outras obras, literárias ou não, expandido-as, recontextualizando-as, traduzindo-as” (CORSEUIL *apud* BONNICI, 2003, p. 297). Música e a dança, por exemplo, se configuram na releitura fílmica como relevantes tradutores das personalidades de Jonathan, Ana Lídia e seus parceiros no decorrer da obra de Lúcia Murat.

Stam (2000) baseia-se nos estudos de Gerard Genette (1982), para discutir a intertextualidade a partir da prática de adaptação no cinema, onde um “hipotexto” (texto de partida), depois das necessárias alterações para exibição como obra fílmica, é ressignificado como “hipertexto” (texto de chegada) prática que não se esgota, pois, há, a partir deste “hipertexto”, a possibilidade de ser transformado em *hipotexto* e, assim, sucessiva e indefinidamente, numa operação que não se esgota jamais.

Operações como “seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, analogização, popularização e recontextualização” possibilitam essa infinidade de “modificações ideológicas, técnicas, críticas e interpretativas” (CORSEUIL *apud* BONNICI, 2003, p. 298) não hierarquizadas. Um filme feito a partir de uma obra literária constitui outro texto: o texto fílmico, independente, dotado de características próprias, capaz de deleitar o público ao construir críticas, paródias, sátiras, capaz de ressignificar. Se a plateia espera encontrar na tela a reprodução do texto escrito, deve comprar o livro, em lugar do bilhete de entrada no cinema. As operações de transformação necessárias, por conta das

diferenças entre os dois meios semióticos em questão, remetem à tradução (obra posterior) como processo criativo, possibilitando diferentes abordagens dos temas tratados, bem como considerações sobre aspectos culturais e ideológicos do contexto vigente.

A linguagem cinematográfica existe em uma imensa pluralidade de gêneros, e o fato de ser posterior a um texto literário de partida não faz da tradução intersemiótica um texto inferior. Assim como o texto que antecedeu o filme, a tradução se baseia em outra(s) fonte(s) que se entrecruzam no desenrolar da sua (re)criação. Tais textos dialogam a partir de suas semelhanças e diferenças que, para alguns críticos, são consideradas perdas, para outros, no entanto, são compreendidas como ganhos que contribuem para a perpetuação da obra anterior.

Além da diversidade de gêneros, um filme exige trabalhos de montagem, focalização, construção da trilha sonora, *mise-en-cene* que funcionam como narradores de aspectos relevantes, no caso em questão, no filme *Maré*. Isso nos conduz a outro fator de multiplicidade que se estabelece na própria feitura do filme. Se por um lado, um livro é escrito por um sujeito único, o filme resulta de trabalho coletivo composto de múltiplas vozes.

O filme que adapta uma obra literária resulta de escolhas que o cineasta e o roteirista precisam fazer no deslocamento entre os dois diferentes meios. Qualquer proposta de análise de adaptações deve, portanto, se orientar por essa premissa e deve ser realizada por meio da seleção de aspectos em relação aos quais as obras se aproximam, ou se distanciam, segundo os contextos implicados. É importante salientar que as escolhas partem de sujeitos singulares, únicos, que irão interpretar e transformar o texto-fonte de acordo com essa singularidade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ressignificação de *Romeu e Julieta* em *Maré: nossa história de amor* resulta da leitura e da interpretação de Lúcia Murat, em relação à peça canônica com a interferência de seus valores, crenças e experiência de vida, o que compõe seu lugar de fala como ponto de partida para a construção de seu *hipertexto*.

Corroboramos a afirmação de Ramos (2009), quando escreve que “a possibilidade do retorno da tradição, sob uma nova perspectiva, não implica a negação da anterioridade” (RAMOS, 2009, p. 235), pois entendemos que a tradutora-autora escolhe as marcas da anterioridade que, de alguma forma são do seu interesse, ignorando antigas ideias sobre essência, fidelidade, hierarquização.

Todo leitor, ao entrar em contato com uma obra, absorve-a segundo sua subjetividade, a partir da qual constrói suas imagens sobre as personagens e sobre cada contexto. Se

pensarmos que cada leitor constrói sua interpretação, não fica difícil compreender que um diretor, também leitor, construirá sua interpretação e, portanto, sua versão-adaptação sobre ela segundo seus valores, questionamentos e expectativas. Dessa forma, a obra criada por ele, se confrontada com nossa leitura, não produzirá os mesmos efeitos criados em nossa imaginação. No entanto, isso não torna o filme de Lúcia Murat uma produção de menor valor, pelo contrário. Sua abordagem constrói outro texto, diferente do anterior, mas comprometido com questões sociais, promovendo reflexões sobre a problemática do tráfico de drogas, que gera violência e insegurança. Problematiza a necessidade de promoção da arte como possibilidade de resgate do sujeito silenciado por uma gama de preconceitos. Revela a “[...] amplitude de possibilidades de transposição do conflito familiar para versões [...] mais contemporâneas de segregação social [...], certamente, um dos elementos mais substanciais na garantia da perenidade de *Romeu e Julieta* no mundo moderno” (SILVA, 2013, p. 347), construída a partir de outra leitura, distinta da nossa e distinta do texto dramático escrito que a baseou. Será representada em outro meio midiático, através de outra linguagem, em outros tempos e espaços, como potência provocadora de debates a respeito de questões sociais relevantes para o cenário nacional contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação:** encruzilhadas da textualidade em “Alice no país das maravilhas”, de Lewis Carrol, e “Kim”, de Rudyard Kipling. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- ANASTÁCIO, Sílvia M. Guerra. As traduções de Hamlet na cultura de massa. In: **Estudos linguísticos e literários**. Vol. 40. Salvador, EDUFBA, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BLUESTONE, G. **Novels into films**. Los Angeles: University of California Press, 1957.
- BONNICI, T. & Lúcia Osana Zolin. (Orgs.) **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.
- BRYSON, Bill. **Shakespeare. O mundo é um palco:** uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BURGESS, A. **A Literatura Inglesa**. São Paulo: Ed. Ática, 2008.
- CORSEUIL, A. R. **Estudos culturais:** palco, tela e página. Florianópolis: Insular, 2000.

CRUZ, Décio Torres. As escolhas na tradução: the sequel. In: **Estudos linguísticos e literários**. Vol. 39. Salvador, EDUFBA, 2009. p. 129 – 182.

DERRIDA, Jacques. (1967). **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaideman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

MURAT, Lúcia. **Cinema autoral brasileiro está sendo expulso das salas**. São Paulo, [2013]. Disponível em: < <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-06-15/lucia-murat-cinema-autoral-brasileiro-esta-sendo-expulso-das-salas.html> > Acesso em: 15 dez. 2013.

_____. **Maré - Nossa História de Amor**. Gênero: Musical. Duração: 105 minutos, 2008.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade**. Salvador: Quarteto, 2004.

RAMOS, Elizabeth. Otelo, herói de duas faces. In: **Estudos linguísticos e literários**. Vol. 39. Salvador, EDUFBA, 2009. p. 217 – 240.

_____. & OLIVEIRA, Marinyze P. de (Org.) **Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura**. Salvador: EDUFBA, 2013.

SCHILLING, Flávia. **A Sociedade da Insegurança e a Violência na Escola**. São Paulo: Ed. Moderna, 2004.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L & PM, Pocket, 1998.

SILVA, Marcel. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro**. Salvador, EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

SOP, Mara. **Romeu e Julieta de Franco Zeffirelli - parte 3: Montecchios V Capulletos**. São Paulo, [2011]. Disponível em: < <http://www.fashiononline.com.br/2011/10/romeu-e-julieta-de-franco-zeffirelli.html> > Acesso em: 29 mai. 2014.

STAM, R. **Beyond fidelity: the dialogics of adaptation**. In: NAREMORE, J. (Org.) *Film adaptation*. New Jersey, Rutgers University Press, 2000.

ZEFFIRELLI, Franco. **Romeo and Juliet**. Gênero: drama. Duração: 138 minutos, 1968.

¹*MASTIGANDO HUMANOS: UMA CARTOGRAFIA PSICODÉLICA E CONTEMPORÂNEA*

CHEWING HUMANS: A PSYCHEDELIC AND CONTEMPORARY CARTOGRAPHY

Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade*
Orientadora: Profa. Dra. Antônia Torreão Herrera

RESUMO: O livro de Santiago Nazarian (2006), *Mastigando Humanos – Um romance psicodélico*, é considerado uma narrativa contemporânea. O termo pode ser problematizado e entendido a partir das concepções de Giorgio Agamben (2009) em *O que é o contemporâneo?*. O autor diz que ser contemporâneo é descolar-se do seu tempo e ver além deste. Nesta perspectiva, é possível pensar o romance como contemporâneo, relacionando-o ao conceito foucaultiano de “técnicas de si”, pois traz um narrador-personagem que se apropria estrategicamente dos elementos da cultura de consumo para a produção de sua singularidade, e assim flagra os jogos e as estratégias de funcionamento do mundo líquido de consumo e da indústria cultural. Partindo dessa premissa e baseando-se no pensamento de uma cartografia rizomática, desenvolvida por Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995), buscar-se-á mapear as estratégias de deslocamento e produção de singularidade do protagonista do romance, que o tornam contemporâneo, já que ele transforma o ato de “flagrar” o mundo à sua volta em conteúdo na sua narrativa ficcional transgressora e produz a si mesmo como ficção. Esta consciência de si e a busca de produzir um discurso paradoxal estão no jogo entre o discurso crítico e o discurso que é produto da cultura de consumo.

Palavras-chave: Contemporâneo. Narrativa. Cartografia. Singularidade.

ABSTRACT: Santiago Nazarian’s novel, *Mastigando Humanos – Um romance psicodélico*, is considered a contemporary narrative. The term can be questioned and understood from the conceptions of Giorgio Agamben (2009) in *O que é o contemporâneo?*. The author says that be contemporary is peeling off your time and see beyond this. In this perspective, it’s possible consider the novel as contemporary, relating it to Foucault’s concept of “techniques of the self”, because it brings a narrator-character that strategically appropriates the elements of consumer culture for the production of his singularity and, in that way, busted the operation games and strategies of the liquid world and the cultural industry. Starting from that and based on the thought of rhizomatic cartography, developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari (1995), we are going to map the displacement strategies and the production of the singularity of the novel’s protagonist, that makes him contemporary, since he transform the act of “catching” the world around him in content of his transgressive fictional narrative and producing itself as fiction. This self-consciousness and the quest to produce a paradoxical discourse are playing between the critical discourse and the discourse that is product of consumer culture.

Keywords: Contemporary. Narrative. Cartography. Singularity.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: gabrielalvandrade@gmail.com.

“Eu queria mais o ócio do caos urbano. Sabe, o mundo sendo despejado sobre sua cabeça e você só abrindo a boca para engolir os melhores pedaços. Como eu poderia engolir algum pedaço com ratos tentando organizar o inorganizável?”.

(Santiago Nazarian)

Vive-se o contemporâneo. As teorias, as questões, as obras, os livros, as literaturas estudadas no tempo recente são, muitas vezes, acompanhadas pelo adjetivo “contemporâneo”. No entanto, é muito difícil definir o que significa a adição desse adjetivo. O dicionário Aurélio define o contemporâneo da seguinte forma: “adj. e s.m. Que é do mesmo tempo. / Que é da época atual; do tempo em que se fala”. A partir da primeira definição, é fácil pensar que Roland Barthes e Michel Foucault foram contemporâneos, pois viveram e produziram teoricamente na mesma época. Já a segunda definição, “a época atual” ou “tempo em que se fala”, não é tão inteligível assim. Então surgem algumas perguntas: O que seria contemporâneo para os estudos literários e humanistas? Quais textos artísticos podem ser considerados contemporâneos? Assim, o presente texto debruça-se sobre essas perguntas, buscando pensar como a problemática do contemporâneo aparece e é rasurada na narrativa *Mastigando Humanos – um romance psicodélico* de Santiago Nazarian (2006).

Giorgio Agamben (2009) em seu ensaio *O que é o contemporâneo?* tentará delimitar esse termo tão inapreensível no século XXI, iniciando pelo questionamento: “o que significa ser contemporâneo?” (p.57). O autor define o contemporâneo pela ação de ser e pela questão temporal, partindo de Nietzsche e da leitura de Barthes sobre este, utiliza-se da definição paradoxal de que o contemporâneo é intempestivo. Isto é, ter uma atitude contemporânea em relação ao presente é desconectar-se e dissociar-se deste. É contemporâneo quem não coincide perfeitamente com seu tempo. Quem desloca o presente, é capaz de percebê-lo e apreendê-lo mais que os outros. Agamben resume:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59).

O filósofo, em seu texto, continua construindo a ideia através de diversas imagens para ratificar o pensamento de que é contemporâneo aquilo que desloca. É olhar de forma diferente

para o presente. Um olhar anacrônico ou além do seu tempo. Desta forma, é possível pensar que as questões humanas, teóricas e literárias contemporâneas deslocam o que é considerado daquele momento. A literatura contemporânea é aquela que discute o *status quo*, procurando os seus pontos de rasuras.

Nesse sentido, o romance *Mastigando Humanos* pode ser considerado como contemporâneo. O livro brinca com a lenda urbana de Jacarés que moram no esgoto e narra de forma *trash* e sarcástica a história de um desses répteis, Victorio, que sai do seu habitat natural e navega até o esgoto de uma grande metrópole. Ao passar a viver nesse ambiente em que todos os restos e tóxicos da vida capitalista vão parar, o Jacaré transforma-se de animal comum para uma mutação de animal e homem capaz de raciocinar, conversar e, acima de tudo, escrever.

A transformação do réptil acontece por digerir e triturar os tóxicos e os dejetos do esgoto de uma grande metrópole: *fast food*, produtos de limpeza, salgadinhos, refrigerantes, todo o lixo e resto da vida humana que escorrem nas águas subterrâneas da cidade. Ao mesmo tempo em que ingere, literalmente, esses elementos da cultura de consumo, também se apropria dos mesmos para construir uma nova singularidade, outra forma de produzir a si mesmo, enxergando as fissuras do mundo em que vive. Essa forma particular de produzir o personagem e de construir a narrativa a partir da cultura de consumo capitalista, enraizada no modo de vida atual, é o que faz *Mastigando Humanos* ser um romance contemporâneo.

A cultura de consumo capitalista é o plano de fundo ou o mote para o desenvolvimento da narrativa e, por conseguinte, também é o que será deslocado por uma atitude contemporânea. Alguns teóricos discutirão sobre a sociedade capitalista de consumo no mundo globalizado, e entre esses, Zygmunt Bauman (2007). Sua analogia da vida líquida interessa muito ao presente trabalho, que falará sobre um romance que desenrola no espaço líquido e abjeto de uma metrópole. O autor descreve o contemporâneo como “líquido” porque tudo muda rapidamente. Nada é feito para durar, para ser “sólido”. Disso, resultariam o consumo e a agressividade midiática da indústria cultural, a obsessão pelo corpo ideal, o culto às celebridades, o endividamento geral, a paranoia com segurança e até a instabilidade dos relacionamentos amorosos. É um mundo de incertezas e descartes. Em seu livro, *Vida líquida*, afirma:

Numa sociedade líquido-moderna, a indústria de remoção do lixo assume posições de destaque na economia da vida líquida. A sobrevivência dessa sociedade e o bem-estar de seus membros dependem da rapidez com que os produtos são enviados aos depósitos de lixo e da velocidade e eficiência da remoção dos detritos. Nessa

sociedade, nada pode reivindicar isenção à regra universal do descarte (BAUMAN, 2007, p.9).

Contudo, se Bauman caracteriza a sociedade pela lógica cultural do descarte e a transformação de tudo em lixo por conta da rapidez das relações, o que acontece quando o narrador-protagonista de um romance só existe por consumir o resto descartado? Isso mesmo, o Jacaré-escritor engole tudo aquilo que é considerado lixo, tudo que escorre pelos canos e subterrâneos da cidade, e a partir disso, consegue demarcar seu lugar no mundo, criar uma voz, jogar na liquidez da vida com humor, e acima de tudo, usar a literatura como estratégia para construir a si mesmo na lógica da cultura capitalista. O próprio protagonista revela: “Quando papéis desconhecidos passam pela sua frente. Quando frases se somam em cartazes e discursos, quando notamos as figuras e interpretamos os rabiscos. Foi assim, pouco a pouco, que comecei a entender que aquilo tudo fazia sentido... Ou deveria fazer” (NAZARIAN, p.14, 2006). E continua: “Em pouco tempo vivendo entre o lixo, qualquer um aprende a ler” (NAZARIAN, p.14, 2006).

Ao mastigar, deglutir e triturar os restos humanos e os humanos considerados restos (como os adolescentes viciados em qualquer entorpecente ou Ana Rosa, a travesti), Victório está ingerindo e triturando os signos de sua cultura. Essa narrativa só existe porque ao mesmo tempo em que come a carne humana, alegoricamente, consome a cultura humana, junta suas referências e transforma isso na estética da linguagem que é o seu discurso e, por consequência, utiliza-o para compor a si.

Os trechos revelam também um aprendizado, um processo de subjetivação através da cultura de consumo. No mundo globalizado, as pessoas utilizam os cartazes, os outdoors, as propagandas, os produtos, as referências e os discursos para construir a si mesmo, aprenderem a ler, escrever, montar-se a si com essas referências. Gordon Mathews (2002), em *Cultura Global e identidade individual*, traz essa discussão sobre a formação da identidade fragmentada dos sujeitos contemporâneos, que escolhem os signos, os produtos, as marcas, as celebridades e os ícones expostos no *supermercado cultural global*, e se apropriam deles para compor sua subjetividade, no entanto, essa escolha pode não parecer, mas é altamente condicionada pelos jogos de poder da indústria cultural (MATHEWS, p.25).

Diferentemente, Victório não constrói sua singularidade através dos produtos do *supermercado cultural global*, mas sim com os seu lixo, seus descartes e seus restos. Victório produz sua singularidade com o que foi jogado às margens do submundo, não está no centro

da indústria cultural. Victório se constrói através do resto das comidas industrializadas, das revistas, dos tóxicos, dos objetos, dos próprios humanos tidos como descartáveis. E esse resto torna-se construção da singularidade. É o substrato para produzir a narrativa existencial de sua vida e, também, para construir um produto que fará parte do supermercado cultural do nicho *underground* jovem, o romance *Mastigando Humanos*. Não se pode desconsiderar que o lixo é também um produto de consumo. Entretanto, o ato de utilizar-se desse, de algo considerado inútil, para montar um discurso, já traz, na própria ação, o deslocamento de lugares fixos, transformando tudo em jogo, marcando seu lugar de contemporâneo ao trazer um olhar enviesado sobre o que se despeja nas margens.

Por conta disso, uma das leituras possíveis do romance é: o processo de subjetivação e a construção da singularidade, através dos restos da cultura de consumo, produzem um discurso que desloca o olhar do seu tempo no espaço ficcional. E, assim, é capaz de flagrar cenas de rasura e de tensões do “mundo líquido”, valendo-se do absurdo e da criatividade. Os flagrantes são instantes em que as relações e cenas do romance são colocadas como provisórias, partes do jogo, nas quais a transitoriedade está marcada pela mudança do espaço do esgoto para a universidade, da universidade para as ruas e das ruas para um motel, de uma crise existência à outra, de um encontro com um personagem a um outro.

As situações que circundam o protagonista e a narrativa fazem parte do jogo do *deslocamento* das forças de poder do centro da cultura de consumo. E, simultaneamente, é novamente capitalizado, pois a cada deslocamento se descobre a impossibilidade de mover-se, e que tanto o esgoto quanto as ruas e a universidade estão inseridos em um mundo que possui as mesmas amarras. Ainda assim, a tensão produzida neste espaço ficcional possibilita ao narrador, mesmo que por um instante, dispersar os poderes da cultura.

Afinal, quem está narrando é um Jacaré, personagem de filme de terror do canal SBT, *Aligator*, que agora pode contar sua história e que tem uma história pra contar. Tem crises existencialistas e sente saudades do *underground* que são as águas cosmopolitas do esgoto. Esse deslocamento e produção da singularidade de si, de Victório, se relaciona ao que Michel Foucault (2004) propõe a pensar na *Aula de 3 de Março de 1982*, texto integrante do livro *Hermenêutica do sujeito* - o termo denominado de *técnica de si*.

O autor, retomando o pensamento pré-socrático do “cuidar de si” e da ideia de “meditação”, busca pensar nas práticas cotidianas que se relacionam à uma ética e à uma estética na produção de si. Isto é, como os sujeitos podem ter uma ação transformadora na

produção e construção da sua singularidade, mesmo inseridos em um sistema de poder e saber. Foucault denomina esta produção de si como potência de “técnicas de si”, o que pode ser traduzido como o exercício para perceber os processos de produção do sujeito, e assim, assumir uma atitude ativa em relação aos jogos de poder e saber, buscando estratégias para pensar a construção da própria singularidade e do senso crítico.

O teórico está fazendo uma reflexão sobre o pensamento filosófico e artístico, refletindo a apropriação desses (e de outros pensamentos) para criar uma dobra e uma fissura nas produções institucionalizadas do sujeito. Essa construção do sujeito relaciona-se intimamente às tecnologias, às formas e aos exercícios da leitura e da escrita. Como afirma:

A escrita é, assim, um elemento de exercício, e um elemento de exercício que traz a vantagem de ter dois usos possíveis e simultâneos. Uso, em certo sentido, para nós mesmos. É escrevendo, precisamente, que assimilamos a própria coisa na qual se pensa. Nós a ajudamos a implantar-se na alma, implantar-se no corpo, a tornar-se como que uma espécie de hábito, ou em todo caso de uma virtualidade física. (FOUCAULT, 2004, p.432).

A leitura e a escrita são técnicas na produção da singularidade. Essas técnicas também podem ser utilizadas dentro da ordem do discurso do saber e do poder. As mesmas técnicas servem para a reflexão ativa sobre a construção do sujeito, abrindo a possibilidade de escolher do que se apropriar a partir da leitura e da escrita, e assim, provocar uma ruptura nessas lógicas. O autor desenvolve a ideia de escrita de si como uma dessas técnicas, como também a *parrhesia*, palavra grega, que significa o poder do discípulo de subverter, em seu silêncio fecundo, o pensamento ensinado, se apropriando deste para construir sua singularidade.

É possível construir então um diálogo entre *Mastigando Humanos*, e principalmente seu protagonista, com o pensamento foucaultiano sobre as “técnicas de si”, pois o livro traz um narrador-personagem que se apropria estrategicamente dos elementos da cultura de consumo para a produção de sua singularidade. O protagonista desloca o lugar de produção do sujeito condicionado aos produtos do mercado cultural global como afirma Gordon Mathews, ao utilizar dos restos e do lixo para compor a si mesmo, mesmo que isso o insira nas estratégias de poder do mundo globalizado. Por conta do discurso descartado e das leituras abjetas escorridas nas águas do esgoto, Victório transforma-se em um híbrido pensante e utiliza da sua escrita para compor a sua subjetividade. Talvez, por produzir-se de forma diferenciada, usa da técnica si da escrita para flagrar, a todo o momento, os jogos e as estratégias de funcionamento do mundo líquido de consumo e da indústria cultural, criando um discurso existencialista próprio, crítico e provisório.

O jacaré transforma este ato de “flagrar” em conteúdo na sua produção narrativa ficcional da diferença, produzindo a si mesmo como ficção. Ao mesmo tempo, sua narrativa ainda está entrelaçada aos mesmos jogos e estratégias de poder e saber do mundo líquido. O narrador está nesse entre-lugar, entre deslocar-se e submeter-se, mas o tempo todo pensa criticamente, através do seu ato de triturar, através da produção de si e do mundo a sua volta através da escrita. Como o próprio narrador afirma nas primeiras páginas do romance:

O gosto dos subterrâneos foi o que me tornou incapaz de sentir qualquer outra coisa. Vocês sabem, quando se está mergulhado em excessos, não se pode estimular papilas individualmente. É como tentar pedir para tirar cebolas de um hambúrguer de *fast-food*, ou reconhecer cada fruta que forma o sabor genérico de *tutti-frutti*. Todos esses tóxicos que saem pelos canos, toda essa comida industrializada tiveram um efeito ainda maior na minha cabeça do que no meu paladar – e hoje sinto que tenho várias faculdades mentais prejudicadas. Mas, provavelmente, muitas outras evoluídas. Afinal, se eu não houvesse passado pelo que passei, não haveria graça em contar a minha história. (NAZARIAN, 2006, p.9-10).

É preciso perder alguns neurônios para que os neurônios sobreviventes se esforcem mais. Esquecer os nomes dos pais, para recitar os poetas franceses. Contanto que eu não perca minha censura, tudo o que eu me lembrar pode ser usado a meu favor. (NAZARIAN, 2006, p.11).

A apropriação do gosto dos subterrâneos e seus dejetos aparecem como premissa da narrativa. Só existe o que narrar porque as apropriações da cultura, do gosto de *tutti-frutti* e dos restos da *Mcdonalds* ou *Burger King* aconteceram. Ao falar sobre essa apropriação, o protagonista está colocando uma lente de aumento sobre a lógica da comida industrializada e do descarte. Por consequência, traz acoplado a esses signos evocados todo o discurso de alimentação saudável, lógica das redes de *fast-food* e todo o capitalismo alimentício. No entanto, isso não aparece com um caráter valorativo. Victório não está construindo uma narrativa para fazer apologia ou censura a qualquer discurso. O que acontece é apropriação da lógica do capitalismo para compor sua singularidade um tanto quanto irônica, que só vê graça na sua história por estar envolto em todos esses discursos.

Na composição de um discurso de valores líquidos e censuras dissipadas, o jogo com as palavras mostra mais uma técnica de si. O protagonista vai evocar a palavra censura, que sempre aparece ligada a uma censura maior, da mídia, do estado, das forças de poder, mas adição do adjetivo “minha” sinaliza a escolha consciente e crítica. A censura será feita pelo sujeito e ter noção dessa potência é uma técnica de si. Assim, todos esses signos da cultura de consumo são passíveis de ressignificação na trama narrativa, e sempre podem ser utilizadas a favor de quem as usa.

A ideia das técnicas de si relacionada à premissa de *Mastigando Humanos* já foi bastante discutida no presente trabalho, no entanto, ainda existem alguns questionamentos: se o sujeito é uma produção das estruturas, como se utiliza dessas estruturas para deslocá-las na produção de si? Quais outras cenas e aspectos do romance de Santiago Nazarian revelam o flagrante e o deslocamento dessas estruturas e relações de poder? A partir dessas perguntas, foi possível elencar diversos trechos e questões e foram escolhidas duas para compor este texto.

A primeira é a linguagem. O romance é narrado em primeira pessoa e tudo é dito com bastante eloquência. O tempo todo ocorre uma espécie de devaneio explicado – todos os passos do personagem, o que fez, o que irá fazer, estão ditos no texto. Victório é um narrador falante. Essa característica aproxima o texto da cultura jovem, que é o principal nicho de leitores do romance, e também dialoga com a jovialidade do protagonista. Essa leitura sem empecilhos “linguísticos” pode ser delimitada, por um leitor desatento, como simplista e sem nenhum trabalho metafórico. Mas é nesse olhar distraído e muito próximo da trama que o jogo do imprevisto acontece.

Existe sim, em *Mastigando Humanos*, um jogo com o significado das palavras. Este acontece através do humor, da linguagem coloquial, de símiles inesperados e dos trocadilhos como uma espécie de metáfora. Como a narrativa é bastante linear, o uso desses recursos acontece de forma imprevisível, pois transforma o sentido palavras, expressões e metáforas já gastas na linguagem cotidiana. Isso acontece por trazer essas metáforas no sentido literal ou inserir uma referência da cultura de consumo no meio da frase, como acontece em: “não chorar pelo detergente não-biodegradável derramado” (NAZARIAN, 2006, p.15).

Esse jogo já aparece na primeira linha do romance quando diz: “Não nasci em berço de ouro, para depois ser jogado na privada” (NAZARIAN, 2006, p.9). O acréscimo do advérbio “não” - como o de “minha” em “Contanto que eu não perca minha censura” - muda a disposição das palavras, jogando um a possibilidade de novos sentidos. Poderia ser: “nasci em berço de ouro para depois ser jogado na privada”, já que traz em si o caráter trágico e o declínio previsível – o protagonista nasceu no berço de ouro da vida selvagem e foi para no esgoto. O “não” possibilita diversas leituras e provocações, tais como: o protagonista poderia ter nascido em um lugar tão ruim quanto à privada; ou nasceu em um lugar comum, que não é nem do ouro e da riqueza, nem da privada e da miséria; o termo privada também pode ser tomado como literal, afinal, Victório escorre de alguma forma para às águas do esgoto.

O trecho também demarca o lugar de fala de Victório. Só que este lugar aparece como uma possibilidade. Por conta do jogo com o sentido, não há afirmação precisa, mas sim, uma disposição de diversas significações. O lugar de fala está em devir, assim como o sujeito que as enuncia, um híbrido, que na própria composição do seu corpo, forjado do ato de triturar a cultura, abre diversas leituras sobre si e sua vida. Afinal, a história é mesmo sobre um jacaré? A narrativa é biográfica? É teórica? É ficcional? O narrador é mesmo um jacaré ou apenas uma alegoria da vida urbana ou do próprio sistema? Todas as respostas são possíveis e existem infinitas outras. A multiplicidade de significações é uma técnica narrativa para a construção de uma singularidade transitória, desviante. Afinal, Victório é humano ou animal? Não importa a resposta. Só importa a possibilidade de os papéis mudarem a todo instante.

A segunda questão é a cartografia percorrida pelo protagonista no decorrer do livro. *Mastigando Humanos* é um esboço de encontros e acontecimentos que vão mudando o fluxo da narrativa, as reflexões e as formas de amarras e de rupturas. Há uma montagem de diversos cenários pelos quais o protagonista vai transitando. E simultaneamente, acontece um deslocamento físico e um deslocamento do discurso e do senso comum. Por conta disso, o duplo ato de deslocar é o substrato da escrita e da problematização do processo de criação, já que o romance é metalinguístico e problematiza o ato de escrever.

Observa-se que não é uma cartografia da trajetória, de pontos delimitados com início e fim, de precisão quase matemática. Ao contrário, é uma cartografia navegante, composta por espaços com fronteiras líquidas, que se suplementam ao trazerem as mesmas temáticas de formas diferenciadas. A narrativa acontece como um fluxo. Nesse fluxo cartográfico são flagrados diversos pontos de tensões e rasuras desses espaços do mundo de consumo capitalista e da indústria cultural, que proporcionam as produções de técnicas de si do protagonista, podendo ou não romper com essa estrutura.

O deslocamento físico inicial do romance é a saída do “habitat natural” para o caos *underground* do esgoto da metrópole. O lugar é descrito inorganizável. É marcado também pelo início da escrita, que é resultado da trituração dos restos dos bens de consumo. Os moradores do local são as figuras descartadas do centro da lógica do supermercado cultural global com suas idiossincrasias, marcando lados diferentes da vida. Brás é o cachorro amigo do jacaré que se alimenta dos restos deixado pelo réptil. Vergueiro é o sapo fumante, bêbado que quer parecer descolado. Santana é o tonel de olho enferrujado, uma “prostituta enjeitada, depois do orgasmo do cliente” (NAZARIAN, 2006, p.83), parada na esquina da galeria e o amor juvenil do protagonista. Artur Alvim é o menino de rua, cheirador de cola e comedor de

sapos, que se vende para qualquer um ou qualquer estratégia para viver. Ana Rosa é o travesti com sapatos de couro de crocodilo, amor platônico de Victório, que será engolida por ele. Todos esses personagens possuem nomes iguais às estações de metrô da cidade de São Paulo e cada encontro marca uma nova direção para a cartografia, uma mudança no cenário.

Num segundo momento, o *underground* é capitalizado e os ratos colocam pedágios por toda a galeria do esgoto, cobrando a passagem e tentando organizar o inorganizável. De acordo com os roedores, a ordem precisa ser estabelecida para garantir a sobrevivência daquele espaço, para que ele não seja engolido pelo sistema e transformado, junto com seus habitantes, em uma *Disneylandia*. Porém, a forma de fazê-lo é pelo mesmo processo centralizador mercadológico. Victório flagra esse processo e incomoda-se com a represa das águas do esgoto e, num rompante, desloca tudo aquilo, termina com o reinado dos ratos, triturando com seus dentes a vida de Patriarca, o líder do movimento. Simultaneamente a morte do esquilo acontece uma grande chuva, em que milhares de dejetos caem no esgoto e como o próprio protagonista afirma: “Depois de digerir Patriarca, começaram tempos gordos no esgoto. Despencaram as barreiras, sumiram tarifas, abriram-se as comportas e o caldo engrossou. [...] Era aquele meu reino particular. E, para reinar, eu não precisava de ninguém sob o meu comando, apenas entre meus dentes” (NAZARIAN, 2006, p.103).

Contudo, o medo dos ratos torna-se realidade, a galeria é aberta, a capitalização do lixo novamente acontece e outro rato domina aquele espaço – o *Mickey Mouse*. Enquanto um complexo Disney é construído, Victório é capturado e levado à universidade. Nesse espaço de ensino, descobre que há outros animais com a mesma capacidade cognitiva que a sua e todos eles são funcionários públicos, professores ou estudantes. Nesse momento, começa toda uma reflexão sobre o espaço acadêmico.

No romance, a universidade delinea-se como o lugar que dá voz ao protagonista, uma figura construída com o que foi descartado e estava à margem da sociedade. É o lugar que incentiva a ensinar suas reflexões críticas e a escrever seu livro, abrindo diálogo com a subjetividade do Jacaré. Ao mesmo tempo, é o espaço do capital e de um racionalismo exacerbado, em que todos estão submetidos ao cientificismo cego, uma desvalorização da criatividade e um psicologismo financeiro. Todos os animais vivem pelo conforto de estar ali e se mostram fechados a ideias do devir e sem delimitação objetiva. Por isso, o tempo todo questionam o romance que está sendo escrito por Victório, que é muito existencialista filosófico ou muito ficcional. Ele precisaria escolher um gênero.

Incomodado com essa tensão entre deslocamento e capitalização, Victório sai da universidade para conhecer o espaço da rua, levado por um aluno. O jacaré começa a experiência com muita expectativa de encontrar um lugar com pessoas interessantes e diálogos produtivos, mas encontra um espaço líquido, transitório. As pessoas estão apenas de passagem, não há troca de palavras e tudo é instantâneo. Não há interação. É uma passagem de um lugar a outro. É o lugar de passagem dos seus colegas - do trabalho para um lugar que possam se entorpecer, e vice-versa. É um lugar do trânsito e do incômodo, assim como é o romance e o seu protagonista. Por isso afirma: “Depois que eu descobri que a vida pelas ruas era apenas um intervalo, minha vida dentro da Universidade se tornou ainda mais maçante. [...] As pessoas que circulavam pela vida apenas circulavam em intervalos para voltar a não-viver” (NAZARIAN, 2006, p.175).

O jacaré então sai em busca de outro espaço para poder ter liberdade, deslocar centros e abrir discussões. Ele sai da universidade, vai morar em um motel e resolve procurar como último recurso o espaço provisório da literatura, de caráter auto-reflexivo e crítico. Como diz: “Conto com a arte para sobreviver, já que ela mesma me impede de transcender” (NAZARIAN, 2006, p.216). No entanto, sem conseguir publicar o livro e o dinheiro da universidade acabando, Victório vê como a literatura também é um produto e faz parte dos jogos da indústria cultural. Quando encontra Sebastian Salto, um escritor que entrou em contato para pedir conselhos, percebe que o seu livro talvez não tenha espaço em meio de milhares de *best-sellers* escrito por aranhas que digitam rápido com suas oito patas. As concepções de Victório começam a ruir e ele fica sem eixo. Ao mesmo tempo, um *Godzilla* começa a destruir a cidade, anunciando a proximidade do fim da história e uma desconstrução total de tudo que foi dito.

O romance *Mastigando Humanos* existe, conta toda essa narrativa e é um produto de uma cultura de nicho adolescente, como já foi dito antes. Não pode fugir dos jogos de poder e saber, já que está inserido na ordem do discurso. No entanto, é um livro que não pode ser classificado num gênero específico, perpassa por diversas referências, do pop ao erudito, possui uma multiplicidade de leituras e flagrantes de tensões. É sim, uma mistura das águas da metrópole. É um romance psicodélico. É um intervalo. É uma cartografia rizomática. O rizoma é a ideia da complementariedade que vai de encontro ao pensamento arbóreo voltado para um centro e constituição de saberes originais. Assim, Deleuze (1995) caracteriza em seu livro *Mil Platôs Volume I*:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. [...] Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulações ou segmentariedade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. (DELEUZE, 1995, p.11-12).

Ao final do romance, a técnica de si de caráter rizomático aparece com a denominação da personagem. Após todas as discussões sobre o espaço literário, nas últimas linhas do romance, o jacaré revela o seu nome Victório. Perguntam se é igual à estação de metrô, se são paradas subterrâneas, como todos os personagens do esgoto. O narrador responde: “Não. Como o aeroporto sobre ela.” (NAZARIAN, 2006, p. 219). O aeroporto é um espaço amplo, em que se encontram diversas subjetividades, escalas, diálogos com o mundo, em que existe a possibilidade de voar, com transições e multiplicidades. Também é um espaço cosmopolita, de entrega de mercadoria, de diversos anúncios e de consumo. É o espaço rizomático, assim como Victório e a narrativa que compõe sua singularidade são rizomas – espaços da multiplicidade e de agenciamento.

E ao fim, é possível retomar a epígrafe deste texto, em que Victório questiona a si mesmo a impossibilidade de organizar o caos e o seu desejo de engolir o mundo. E por mais que, em alguns momentos, tenha tentado organizar tudo como os ratos (e o fato da narrativa ser linear é uma denúncia disso), a temática e as discussões levam seu texto a uma outra resposta a essa pergunta. Produzindo uma técnica de si, Victório escolhe ser contemporâneo, ser intempestivo, ser rizomático. Ele demarca-se no mundo pela palavra e pela escrita dessa forma. Escolhe o espaço do deslocamento do seu tempo, mesmo sabendo da possibilidade da capitalização e de estar eternamente inserido nos jogos do discurso. É possível afirmar, então, que ser contemporâneo em *Mastigando Humanos* é o olhar psicodélico, sintético e disperso da singularidade humana.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p.55-73.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida Líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1.

Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 24, 1995.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.229-249.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. Aula de 3 de Março de 1982. In: *Hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Fonseca e Salma Muchail. São Paulo: Martim Fontes, 2004, p. 427-447.

MATHEWS, Gordon. *Cultura global e identidade individual: à procura de um lar no supermercado cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. Bauru: EDUSC, 2002.

NAZARIAN, Santiago. *Mastigando Humanos*. São Paulo, Nova Fronteira, 2006.

O “NOVO MUNDO” REPRESENTADO: A FORÇA DA DOMINAÇÃO SIMBÓLICA EM *MALINCHE*

THE “NEW WORLD” REPRESENTED: THE FORCE OF DOMINATION SYMBOLIC IN *MALINCHE*

Maria Luana dos Santos*

Orientadora: Profª. Dra. Alexandra Santos Pinheiro

RESUMO: Tentamos demonstrar o processo de representação do “Novo Mundo”, através da dominação simbólica desenvolvida pelos conquistadores espanhóis em terras situadas no México atual, por meio de *corpus* que nos permitiu (re)pensar a época da conquista. Utilizamos a obra *Malinche* (2006), da escritora mexicana Laura Esquivel, relacionando-a com os seguintes conceitos: dominação, memórias (individuais e coletivas), rememoração e identidade, presentes nos fazeres teóricos das mais variadas áreas de pesquisa científica. O alicerce teórico girou em torno, sobretudo, da produção de Ricoeur (2007) e Chartier (2002), quando a intenção era tratar de memória enquanto artefato propício à representação. Tentamos, ainda, compor um texto que mantivesse em constante diálogo o objeto de estudo, bem como, a prática teórica, de modo que a narrativa ditasse o que era realmente necessário para o desenvolvimento da análise. Buscamos com a reflexão, marcar a necessidade de construir um discurso latino-americano próprio e original, para que se possa refletir sobre a condição “subalterna” que marcou a América Latina por muito tempo, ou, “segue marcando” até a contemporaneidade no cenário mundial. O parecer de Santiago (2000), nesse contexto, é de extrema importância, visto que o seu discurso está comprometido, primordialmente, com uma América Latina que produz conhecimento a partir de um entre-lugar, e, portanto, produtora de um fazer científico característico.

Palavras-chave: Representação. Dominação simbólica. Discurso latino-americano.

ABSTRACT: We try to demonstrate the process of representing the "New World" through the symbolic domination developed by the Spanish conquistadors in lands situated in present-day Mexico, through *corpus* which allowed us to (re) think the time of the conquest. We use *Malinche* (2006) work, the Mexican writer Laura Esquivel, relating it to the following concepts: domination, memories (individual and collective), and remembering identity theorists present in various areas of scientific research doings. The theoretical foundation centered on mainly the production of Ricoeur (2007) and Chartier (2002), when the intention was to treat memory as conducive to artifact representation. We try to also compose a text that maintained a constant dialogue the object of study, as well as theoretical practice, so that the narrative dictated what was really necessary for the development of the analysis. Purpose of the study, scoring the need to build a proper and unique Latin American discourse, so that we can reflect on the "subaltern" condition that marked Latin America for a long time, or "follows rolled" to the contemporary scenario world. The opinion of Santiago (2000), in this context, it is of utmost importance because your speech is engaged primarily with a Latin America that produces knowledge from an in-between place, and thus producing a scientific work characteristic.

Keywords: Representation. Symbolic domination. Latin-American Speech.

* Mestranda do PPGL/UFGD, na área de concentração em Literatura e Práticas Culturais. Bolsista FUNDECT/CAPEL. E-mail: mluanads22@bol.com.br.

RESUMEN: Intentamos demostrar el proceso de representación del “Nuevo Mundo”, a través de la dominación simbólica emprendida por los conquistadores españoles en tierras ubicadas en México actual, por medio de *corpus* que nos permitió (re)pensar la época de la conquista. Utilizamos la obra *Malinche* (2006), de la escritora mexicana Laura Esquivel, relacionándola con los conceptos de dominación, memorias (individuales y colectivas), rememoración e identidad, presentes en los quehaceres teóricos de las más diversificadas áreas de pesquisa científica. El soporte teórico giró alrededor, sobre todo, de la producción de Ricouer (2007) y Chartier (2002), cuando la intención era enfatizar la memoria mientras artefacto propicio a la representación. Intentamos, todavía, componer un texto que mantuviese en constante diálogo el objeto de estudio, así como, la práctica teórica, de manera que la narrativa pudiera imponer énfasis en lo más necesario para el desarrollo del análisis. Objetivamos con esta reflexión, señalar la necesidad de construir un discurso latinoamericano que sea propio y original, para que se pueda reflejar acerca de la condición “subalterna” que señaló Latino América por mucho tiempo, o, ‘sigue señalando’, hasta la contemporaneidad en el escenario mundial. El parecer de Santiago (2000), es ese contexto, es de extrema importancia, haya visto que su discurso está comprometido, esencialmente, con una Latino América que produce conocimiento según un entrelugar, y, por consiguiente, productora de un hacer científico característico.

Palabras clave: Representación. Dominación simbólica. Discurso latinoamericano.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Por volta do ano 1500, algumas nações lançaram-se ao mar com o objetivo de encontrar uma nova rota para o Oriente em busca de especiarias largamente valorizadas na Europa. Essa rota deveria possuir um traçado distinto da anterior por motivações políticas¹ que assinalou para uma possibilidade de rota arriscada, navegar para o oeste até alcançar o Oriente e, por conseguinte, chegar à Índia. Contudo, em 1492² os europeus não chegaram ao destino planejado, mas a um novo continente constituído por terras inóspitas e um povo de

¹ Em meados do século XV (até o início do século XVII) os Otomanos (genoveses e italianos) controlavam a passagem para o Oriente Médio pelas ilhas do Oceano Pacífico, obrigando portugueses e espanhóis a buscarem uma nova rota navegável para as especiarias e sedas do Oriente, diferentes das rotas convencionais por terra pelo Oriente (era comum os viajantes serem vítimas de saques nesse percurso), assim, os portugueses buscaram realizar a circunavegação da África, enquanto os espanhóis, acreditando em uma circunferência menor da terra, buscaram alcançar o Oriente Médio navegando para o oeste.

² Ver filme de SCOTT: 1492: A Conquista do Paraíso, de 1992. O referido filme apresenta a viagem, patrocinada pela coroa espanhola, de Cristovão Colombo em direção ao continente que posteriormente ficaria conhecido por América (homenagem ao navegante italiano Américo Vespúcio que ganhou os créditos pela “descoberta” do continente). O filme aborda, ainda, os interesses espanhóis que motivaram a permanência e envio de mais esquadras para o Novo Mundo, além das ações empreendidas pela coroa espanhola para a “civilização” e “salvação” dos povos nativos e para o “desenvolvimento” de seus novos “domínios”.

hábitos “estranhos”³, como foi descrito amplamente nas cartas enviadas à corte, esse novo mundo, com costumes diferentes aos dos europeus, ficaria conhecido por América.

Sobre o momento histórico, no qual se busca uma nova rota marítima para o Oriente, Fuentes apresenta quatro grandes acontecimentos para a coroa espanhola no ano de 1492, destacando entre eles, a viagem empreendida por Cristovão Colombo nos seguintes termos:

Y cuando enviaron a un oscuro marinero llamado Cristóbal Colón a cazar quimeras en el horizonte, las esperanzas de los reyes españoles de poder rebasar a los portugueses en la consecución de la ruta más rápida a las Indias, verdaderamente no incluían toparse con un nuevo continente, [...] (FUENTES, 1997, p. 89).

Na América, essas nações (Portugal e Espanha, principalmente) identificaram algumas possibilidades que as beneficiariam, tais como: mão de obra “barata”, fonte de matérias-primas e povos para a expansão da fé cristã, isto é, o novo continente era o verdadeiro paraíso para as necessidades e ambições europeias. Com o intuito de explorar ao máximo essas novas terras, mais homens lançaram-se ao mar e marcharam para o novo continente, em parte para atender aos interesses da corte, em parte para cumprir penas por crimes cometidos no império e, ainda, como fonte de melhora para a situação econômica de fidalgos empobrecidos. Nesse último grupo, se dirigiram para o novo mundo os exploradores (homens especializados em adentrar no território, realizar a conquista de mais terras e apropriar-se de riquezas, metais preciosos), e os responsáveis pela organização das instituições e dos aparatos que garantiriam o funcionamento do trabalho dos exploradores, ou seja, estes últimos fariam com que o novo continente aproximasse sua estrutura de “desenvolvimento” à estrutura da corte.

Vale ressaltar, ainda, o fato de toda essa movimentação ter sido possível devido ao desenvolvimento de diferentes áreas do saber, tais como: astronomia, matemática e ciências, que possibilitaram o deslocamento dos navegantes, orientando as rotas pela lógica, pela investigação e não por posturas intuitivas. No entanto, todos os avanços alcançados pelas ciências não garantiram que grande parte de uma estrutura centrada em pressupostos da Idade Média⁴ continuassem a vigorar, principalmente, aqueles orientados pela Instituição Igreja

³ Quais hábitos estranhos? Os hábitos que eram distintos dos hábitos europeus, vez que não lhes era comum usar enfeites de penas de aves, muito menos sacrificar seres humanos para satisfazer aos desejos dos deuses e garantir uma boa colheita, um bom regime de chuvas. No entanto, se os hábitos dos nativos eram estranhos aos europeus os costumes dos europeus, sua aparência, sua crença também eram estranhos às civilizações pré-colombianas.

⁴ A Europa iniciava um momento de transição da Idade Média para o Renascimento, contudo muitos dos valores que orientavam a Espanha eram provenientes da Idade Média, característica marcante dessa nação por ter lutado, por muito tempo, pela expulsão dos muçulmanos (último reduto em Granada) e ter se fechado durante longo tempo a influências externas, a fim de garantir sua soberania.

Católica⁵ que estimulavam várias práticas no mínimo contestáveis pelos exploradores do “novo mundo”, tais como: massacres motivados por crenças religiosas e a mais terrível de todas as Santas Inquisições⁶ realizadas no mundo. Sobre a influência da igreja nas práticas sociais, Franco tece a seguinte consideração:

El aspecto negativo del influjo de la Iglesia en Latinoamérica fue la extremada estrechez de criterios y las sanciones que recaían sobre los que desviaban de la ortodoxia doctrinal más estricta. La censura y la Inquisición aparecieron muy pronto en el Nuevo Mundo, y la labor de esta última se orientaba primordialmente contra los que trataban de importar y leer libros prohibidos y contra los que se aferraban a los residuos de creencias precristianas (FRANCO, 2005, p. 17).

Sob essa perspectiva, a igreja atuaria como um Aparelho Ideológico do Estado (AIE). A partir da concepção de Althusser (1985, p. 58), a igreja atua como o Aparelho Ideológico do Estado religioso, isto é, faz com que os grupos minoritários se sujeitem ao grupo dominante, ou melhor, auxilia na manutenção da ideologia⁷ pertencente ao grupo dominante. Desse prisma, consideramos a igreja como o mais eficiente AIE por sua prática na América, pois disseminava a fé cristã e, realizando tal empreitada, acabava por afirmar que a maneira como as civilizações concebiam suas crenças não era a correta, colocando em dúvida as identidades dos nativos e tornando-os vulneráveis diante do Aparelho Repressivo do Estado⁸.

Nessa época, a “superioridade” europeia, em relação aos povos nativos, ficou documentada em cartas, relatos e documentos, mas, nesses mesmos documentos e em investigações posteriores, registrou-se também, o nível de desenvolvimento das nações “americanas” naquele período, tanto em termos culturais quanto estruturais. Nesse sentido, podemos considerar o grande centro econômico, religioso e de poder do império Asteca: a

⁵ Não se trata de discutir a fé, a crença, mas sim os mecanismos utilizados pela Instituição Igreja Católica para a manutenção de certos privilégios que eram garantidos à tal instituição pela estrutura social da Idade Média, período histórico no qual a igreja pertencia ao estrato social mais elevado da sociedade, que se dividia em três estratos: clero, nobreza e povo.

⁶ A Santa Inquisição foi um conselho religioso instituído pela Igreja Católica, no ano de 1184, pelo Papa Lúcio III, a fim de punir práticas hereges, isto é, punir aqueles que iam contra os dogmas estipulados pela Instituição como corretos, como condutas verdadeiramente cristãs.

⁷ Althusser (1985, p.85-8) propõe duas teses acerca da ideologia que são: “a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” e “a ideologia tem uma existência material”. Assim a ideologia é um fenômeno material por se ligar a indivíduos reais que mantêm uma relação imaginária não real com o seu lugar no sistema social capitalista que, por sua vez, se baseia em relações de oposição e se liga a aparelhos ideológicos os quais legitimam as práticas sociais da classe dominante como sendo as aceitáveis.

⁸ Os aparelhos repressivos do estado (ARE), seguindo os termos de Althusser, referem-se aos aparelhos utilizados pelo Estado para manter a ideologia dominante, sendo que seu meio, para garantir essa ideologia, é a violência. Sobre os meios utilizados pelos aparelhos do Estado, o autor afirma que tanto os AIE quanto os ARE se valem tanto da violência quanto de meios ideológicos para garantir que a ideologia dominante continue ocupando sua posição privilegiada, contudo, o que os difere é a predominância ou da violência ou da ideologia orientando seus métodos.

grandiosa Tenochtitlan⁹, sede do governo do rei Montezuma onde se reuniam diversos aspectos das distintas etnias que compunham o Império Asteca. A respeito da grandiosidade das culturas pré-colombianas, Pietri pontua:

Existía una población indígena que estaba dividida en sectores de desarrollo muy distintos, desde los indígenas del Caribe que estaban en una etapa de recolectores y de agricultores primitivos, hasta las grandes civilizaciones mayas, meshicas o incas que habían alcanzado un desarrollo extraordinario. A este propósito yo recuerdo siempre una frase muy ingeniosa y muy verdadera de un etnógrafo francés que decía que si a alguien se le hubiera descrito en el panorama de lo que era el continente americano antes de la llegada de los europeos y le hubiera preguntado si era posible desarrollar una gran civilización sin escritura, sin rueda, sin hierro, sin bestias de carga, hubiera respondido indudablemente que no era posible. Los indígenas americanos lograron ese milagro de hacer grandes civilizaciones con todas esas carencias que parecían limitantes absolutos imposibles de vencer [...] (PIETRI, 1989, p. 172).

Em consonância com o exposto, podemos afirmar que as civilizações pré-colombianas não eram inferiores em relação às sociedades europeias, o que ocorria era a não semelhança entre as culturas, isto é, a maneira de conceber as prioridades, os sistemas de valores, as normas e práticas é que divergiam.

Assim, ao incorporar os conceitos de memória e representação, tentamos demonstrar que o “Novo Mundo” passou por um processo de representação, no qual as relações estabelecidas entre memória, identidade e poder ocuparam papel preponderante para a consolidação de um “novo mundo”, marcado por estigmas do passado, enfim, um mundo como resultado da representação elaborada pelas nações que saíram em busca de especiarias nas Índias e acabaram por se deparar com um horizonte de soluções para seus problemas internos, dentre eles a escassez de matérias-primas e ouro.

Para levar a cabo tal empreitada, nos apoiamos na obra *Malinche* (2006), de Laura Esquivel, que apresenta a chegada e o processo de expansão das expedições conquistadoras espanholas em solos que viriam a ser conhecidos na contemporaneidade como México. Tomamos como ponto de partida os elos possíveis entre as memórias das personagens e o que estas poderiam nos aclarar em relação à civilização asteca, e também, os recursos de manipulação empregados pelos “colonizadores” que nos permitisse refletir sobre o México atual e a América Latina, enquanto ambientes que passaram por um processo de colonização/dominação.

⁹ Cidade asteca sede de todo o poder, o correspondente a capital.

Ao considerar a memória como norteadora desta análise, desenvolvemos também, os seguintes conceitos: memórias individuais e coletivas, rememoração e identidade. O que permitiu entendermos como os sujeitos sociais são influenciados pelo grupo e a força que estes, ocupando a posição da particularidade, podem exercer na constituição da coletividade. Ao abordarmos a temática da memória, compreendemos ser impossível refletir a partir desta sem que o passado fosse entendido como uma constante. Passado e memória seriam interdependentes e influenciadores de identidades.

No segundo momento, adentramos especificamente no poder advindo da representação na constituição das identidades indígenas e, conseqüentemente, a sua influência no resultado “final” do “Novo Mundo”. A representação foi tomada ao lado da dominação simbólica e do poder ideológico, caracterizado pela manipulação da memória, tornando possível a reflexão sobre os mecanismos que incidiram nas civilizações indígenas da região da atual América Central, situação que acabou por converter essa região em apropriação europeia, ou melhor, em espelho distorcido do colonizador.

Ao observarmos o processo memorialístico desenvolvido pelos povos em questão, entendemos que todas as ferramentas utilizadas para a manipulação da memória fizeram com que surgisse uma ideia de não valorização de identidades. Passamos, então, à reflexão acerca de uma identidade possível situada em um entre-lugar. Vale ressaltar, contudo, que as considerações levantadas passam pelo campo da verossimilhança, pois a obra analisada é discurso de ficção que lança o olhar do século XXI sobre o período colonial. Nos termos de Pesavento (2006, p. 2) tentamos desenvolver “estudos sobre o imaginário, que abriram uma janela para a recuperação das formas de ver, sentir e expressar o real dos tempos passados”.

Assim, acabamos por incorporar literatura, história e memória na tentativa de promover um discurso latino-americano, bem como, demonstrar que o “novo mundo” constituiu-se segundo uma representação.

2 A MEMÓRIA COMO FUNDAMENTO

O dicionário Houaiss Eletrônico apresenta vinte e uma acepções para o termo memória. A primeira faz menção ao ato de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo que com ele se relaciona, e a terceira aponta que a memória é aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas, seria a lembrança, reminiscência. A reminiscência, por sua vez, é a imagem lembrada do passado, aquilo que se conserva na

memória, mas que é uma lembrança vaga ou incompleta. É a partir da memória que as sociedades podem ser rememoradas. É através da memória, como alicerce, fundamento, que buscamos construir uma narrativa a respeito do “novo mundo”.

Para que um processo de rememoração se desenvolva, contudo, são necessários alguns pontos primordiais, tais como: indivíduo, grupo, passado e identidade. Isso porque não é possível rememorar quando inexistente um passado, quando um indivíduo ou um grupo não se dispõem a tal empreitada, deixando de refletir sobre a própria identidade. Ao considerar a personagem título da obra *Malinche*, de Laura Esquivel, dentro de suas particularidades e em meio aos seus pares, poderemos rememorar a civilização asteca, pois são as memórias individuais e coletivas dentro de seus implicantes que nos permite adentrar no mundo de Malinche, para então entender o “novo mundo” representado.

As memórias individuais e coletivas são indissociáveis, isto é, são interdependentes, como se observa na seguinte passagem:

(...) importa jamais esquecer que é por analogia apenas, e em relação à consciência individual e à sua memória, que se considera a memória coletiva como uma coletânea de rastros deixados pelos acontecimentos que afetaram o curso da história dos grupos envolvidos, e que se lhe reconhece o poder de encenar essas lembranças comuns por ocasião de festas, ritos, celebrações públicas. (...) [E também que] se estenda analogicamente a minhadade das lembranças à ideia de uma possessão por nós de nossas lembranças coletivas [...] (RICOUER, 2007, p.129).

Ou seja, deve-se à consciência individual e à respectiva memória os traços que são característicos da história dos grupos, das celebrações por estes realizadas, assim como as lembranças individuais são marcadas pelas fundamentações memoriais dos grupos. Assim, a memória coletiva resulta da memória individual; esta – por sua vez – é trazida à luz pelas comemorações que são os pontos comuns das memórias, sendo que as lembranças individuais podem ser descritas nas lembranças coletivas.

Tal conceituação pode ser identificada no constante processo de rememoração realizado por Malinche no decorrer da obra, seja através de lembranças pessoais, que acabam por considerar tradições que são inerentes ao grupo, à sociedade asteca, bem como comemorações que são grupais, mas que despertam lembranças particulares. Assim, lembranças coletivas e individuais acabam por confundir-se, contribuindo para a constituição da identidade dos sujeitos. Podemos observar essa reflexão nas seguintes passagens da obra:

Tudo se esquece nesta vida, tudo passa para a recordação, todo acontecimento deixa de ser presente, perde seu valor e seu significado, tudo se esquece. Agora tenho um novo senhor e terei novos filhos. Malinalli será entregue a uma nova família que se encarregará de cuidar dela, pois ela é parte do fogo velho que quero esquecer (ESQUIVEL, 2007, p. 34).

Neste primeiro fragmento, a protagonista retoma passagem da infância quando a avó assume a responsabilidade por sua criação. É possível constatar parte da tradição cultural asteca através do momento particular que é rememorado pela protagonista, ou seja, a necessidade de se deixar o passado no passado para que se inicie uma nova história.

O fragmento que segue:

Caminharam ao longo de três dias, durante os quais descansavam um pouco nos povoados por onde iam passando. No caminho se juntaram a um grupo de homens e mulheres em viagem ao santuário das borboletas com o mesmo objetivo – o ritual da iniciação em que, a cada primavera, se invocam o vento e a plenitude dos elementos para que o homem obtenha da terra e do céu as riquezas necessárias para cumprir suas tarefas (ESQUIVEL, 2007, p. 109).

Pode-se visualizar o momento no qual se recorda a tradição asteca de visitar o santuário das borboletas para que os cidadãos pudessem adquirir forças para enfrentar os percalços que se apresentassem na vida. Tradição cultural que reflete na lembrança individual de Malinche e na constituição da identidade da civilização. Se a constituição da rememoração não pode ocorrer sem que seja considerado o passado, vale ressaltar outra proposição na qual são consideradas as relações entre memória e passado:

A consciência íntima do tempo se fecha desde o início sobre si mesma. Quanto à natureza da “apreensão” pelo espírito do fluxo de consciência e, portanto, do passado, trata-se de saber se o tempo sentido é suscetível de ser apreendido e dito sem empréstimo ao tempo objetivo, em particular no que diz respeito à simultaneidade, à sucessão e ao sentido de distância temporal, (...) [é a] memória, voltada para o tempo terminado, [...] (RICOEUR, 2007, p. 121).

A memória é compreendida através da apreensão do fluxo de consciência, que não passa de representação¹⁰ do passado. De modo que não ocorre qualquer retomada do passado, ou episódio que requer lembrança se não houver esquemas, arranjos na memória, uma memória que seja voltada para um tempo que é pretérito, e, por isso, concluído. O processo de rememoração de Malinche só acontece porque dispõe de um passado repleto de acontecimentos que são retomados com maior ou menor clareza, na medida em que o fluxo de

¹⁰ O conceito de representação será discutido com mais profundidade posteriormente, no item dois desta discussão.

consciência traz à tona memórias que se situam mais próximas ou distanciadas no espaço temporal.

A memória é um dos principais meios para que a obra ganhe fôlego e alcance uma das grandes questões que envolvem a narrativa, o processo de rememoração da civilização asteca em relação à sua tradição, e isso não apenas no nível do enredo, mas também, em amplitude nacional, se aceitarmos a sociedade mexicana enquanto conjunto que passa pelo trauma do período da colonização.

A narrativa construída na contemporaneidade por Esquivel deixa evidente a constante apropriação da memória para que o enredo se concretize, desde recordações que estão mais distanciadas da protagonista, na infância, até recordações mais próximas, como as do momento em que se encontra ao lado de Hernán Cortés, relacionadas ao próprio ou a padrões socioculturais representativos tanto de uma quanto de outra civilização. Tais assertivas são representadas nos seguintes fragmentos:

Malinalli fora posta à venda como escrava precisamente em meio a todos esses aromas. Seu pequeno corpo aterrorizado não ousava se mexer. Os grandes olhos cheios d'água fixaram a atenção na barraca onde vendiam facas de obsidiana¹¹ enquanto escutava o que ofereciam por sua pessoa alguns comerciantes maias que vieram a Xicalango para vender tarros de mel. Doeu-lhe recordar que ofereceram muitos mais por umas penas quetzal¹² do que por ela. Essa parte de seu passado a incomodava muito [...] (ESQUIVEL, 2007, p. 131).

Esse excerto se refere à visita feita por Malinche ao mercado central de Tenochtitlan, já como a língua¹³ de Cortés, e sua recordação de quando ainda na infância foi vendida como escrava em um mercado por valor inexpressivo. Recordação marcada, ainda, pela condição escrava da protagonista, demonstrando quais fatores interferiam na construção de sua identidade.

Na passagem seguinte:

As imagens que assomavam à sua mente quando fechava as pálpebras eram de cabeças, pernas, braços, narizes e orelhas voando pelos ares. Não presenciara a matança do Templo Maior, mas tinha como antecedente a de Cholula e, com toda a clareza, seu cérebro reproduzia o som da carne rasgada, dos gritos, os lamentos, as detonações dos arcabuzes, as correrias, os sons dos guizos enquanto os pés fugiam, tentando escalar os muros (ESQUIVEL, 2007, p.139-140).

¹¹ Faca de material vulcânico extremamente afiada e geralmente utilizada em partos. Servia para cortar o cordão umbilical, como também, para tentar salvar a vida da mãe em casos de mau posicionamento do bebê (este era cortado dentro do útero da mãe).

¹² Ave típica na região do México e da América Central, considerada sagrada por maias e astecas, também reconhecida pela suntuosidade de suas penas (verde brilhante e vermelha).

¹³ Expressão utilizada para designar a função de intérprete exercida pela escrava indígena.

Tem-se a rememoração de um passado mais recente, ou memória originária, na linha temporal do fluxo de consciência de Malinche. Dois episódios envolvendo massacres praticados pelos espanhóis contra a civilização asteca, sendo que o segundo massacre é, na recordação da personagem, a repetição constante do primeiro presenciado por ela. Trata-se de uma memória permeada por outros signos culturais e identitários, vez que essa lembrança ocorre nos códigos desenhados mentalmente pela personagem título, elemento da cultura asteca, utilizado, sobretudo, para pensar os padrões culturais desse povo, servindo a essa altura já como instrumento de outra cultura marcada por acontecimentos até então ignorados. Memórias que sendo individuais não deixam de ser memórias coletivas que perdurarão por séculos no imaginário mexicano, na representação que será feita dessa sociedade através dos tempos.

Ao tornar possível a apreensão da memória como fundadora de grande parte da narrativa e, sendo a memória, inerente aos indivíduos enquanto sujeitos sociais portadores de uma identidade, converte-se em possibilidade a relação entre esta e aquela. Corroborando ainda com Ricouer (2007, p. 131) o autor afirma que as identidades se definem dentro das relações grupais, nas quais as recordações/testemunhos serão construídas por outros que não somos nós, isto é, até mesmo nossa memória/identidade individual sofrerá influência do contexto, do grupo do qual fazemos parte.

É nesses termos que podemos considerar a memória e a identidade, não apenas de Malinche, mas de toda a civilização asteca sendo (re)elaborada a partir do contato entre as duas culturas (a local e a estrangeira). Uma identidade e memória que não é una, mas heterogênea no entre-lugar que começava a se delinear, unindo elementos dos dois pólos de influência. Não seria difícil constatar, nesse momento, o processo de representação pelo qual o “novo mundo” passará, tomando como norte o poder que as memórias individuais e coletivas exerciam sobre a civilização “colonizada”.

3 “NOVO MUNDO” COMO REPRESENTAÇÃO

Na dialética estabelecida entre memória e identidade acerca da sociedade que percorreria outros caminhos com a chegada dos espanhóis em solo americano, torna-se evidente a relação com o poder ideológico manipulado, que se estabelece através dos aparelhos ideológicos da coroa espanhola, bem como, a utilização de meios violentos e da representação para que o processo de “aculturação”/dominação se efetivasse.

Ainda na esteira das memórias coletivas e individuais, a obra *Malinche*, em particular o processo de rememoração empreendido pelas personagens de maior ênfase, é possível evidenciar quais foram as forças que regularam o processo de representação, e que interferiram na constituição do “novo mundo”.

Tomar a representação como meio que possibilita a detenção de poder permite a seguinte afirmação:

A relação de representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento que produz uma imposição interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta (CHARTIER, 2002, p. 75).

Percebe-se que a representação torna realidade aquilo que não é de fato, assim, esta possibilita a manipulação dos discursos em favor de um ideal que privilegie mais que o respeito, a submissão de um grupo em relação a um centro de poder ou a uma figura. A representação atua para que não seja necessária a utilização da força, compreendida como ações violentas. Tal situação só ocorre pela apropriação que pode ser suscitada pelo imaginário que é submetido à tensão do momento.

Com um imaginário completamente dominado pela tensão e pelo medo, Malinche e a civilização asteca tornam-se presas fáceis para a representação realizada por Hernán Cortés. Ademais, eles próprios acabam por oferecer material riquíssimo para a ânsia de conquista espanhola. Nestes termos, surge a facilidade do desencadeamento da conquista na reflexão de Cortés:

“Seja bem-vindo. Teve muito trabalho para atravessar tão longos caminhos. Agora descanse! Aqui estão sua casa e seus palácios: tome-os e neles descanse com todos os seus capitães e companheiros que vieram consigo.”

Um grande silêncio caiu do céu como resposta. Cortés não acreditava no que seus ouvidos escutavam. Sem disparar um tiro, ofereciam-lhe ser rei dessas imensas e ricas terras. Mais de 4 mil nobres e senhores principais do reino dos *mexicas*, em seus melhores trajes, com as melhores peles, plumas e pedras preciosas, também se assombraram diante dessas palavras.

Cortés pediu a Malinalli que traduzisse estas palavras como resposta:

___ Diga a Montezuma que se console, que não tema. Quero-lhe muito bem, e todos os que estão comigo também. Ninguém lhe fará mal. Ficamos muito contentes em vê-lo e conhecê-lo, o que já desejávamos há dias. Cumriu-se a nossa vontade (ESQUIVEL, 2007, p. 126-127).

Quando adentra em Tenochtitlan, Cortés não é recebido por um confronto, mas pela aceitação da representação da qual se apropria. Assume e aproveita-se do caráter representativo do deus Quetzalcoatl para a civilização asteca. Com isso, Hernán “ganha” um reino quando se faz passar pelo próprio deus esperado pelos astecas. Ao tornar do conhecimento de Cortés a crença em um deus que poderia retornar a qualquer momento e retomar seu reino através de um poderio, Malinche e os astecas estão dando a mais preciosa munição para o capitão espanhol, o poder de direcionar o discurso e o imaginário em seu favor.

O caráter representacional se converte em meio de disseminação do poder segundo a proposição de Chartier, isto é, a representação se aproveita da fragilidade do imaginário impressionado pelo poderio bélico da coroa de além-mar, pelo porte dos animais (cavalos) e, também, pela armadura brilhante que até certo ponto lembrava o brilho de seu deus maior, para converter engodos em verdades. Diante de figuras tão diferentes, as marcas do possível tornam-se realidades que verdadeiramente inexistem, com o único propósito da submissão perante cultura diversa.

Ocorre assim o que pode ser denominado de dominação simbólica, pois a Espanha, através da figura de Cortés, acaba por exercer uma dominação centrada em um símbolo que é local, porém convertido/transformado em signo aliado a outra cultura. Através da dominação simbólica tornada realidade pela representação do deus Quetzalcoatl, um “novo mundo” começa a ser representado, um mundo novo pautado em uma memória manipulada e em uma fé nova.

O “novo” Quetzalcoatl, enquanto representação do novo poder, se estabelece seguindo uma fé que possui um deus e uma memória que é controlada, direcionada para um único sentido. Uma orientação centrada em signos que são representativos de um poder sem que seja necessária a utilização da força, tais signos seriam os Aparelhos Ideológicos do Estado. A este respeito, é possível:

(...) compreender como os confrontos baseados na violência bruta, na força pura, transformam-se em lutas simbólicas – isto é, em lutas que têm as representações por armas e por objetivos. [Os signos] tem esse poder pois (sic) ‘opera a substituição à manifestação exterior onde uma força aparece apenas para aniquilar outra força em uma luta de morte, signos de força ou, antes, sinais e indícios que só precisam ser *vistos, constatados*, e depois *contados e recitados* para que se *acredite* na força que são os efeitos.’ (CHARTIER, 2002, p.170).

Assim, a simples representação do objeto/signo faz com que o poder seja identificado e a dominação seja instaurada, mesmo que essa dominação seja simbólica e não tão fácil de ser identificada quando comparada a uma dominação motivada pela violência. Ou seja, os signos/símbolos fazem com que a dominação não necessite de força e o poder seja apenas anunciado sem a necessidade de ser concretizado pela força.

Dentro do cenário de representação em que os símbolos são meios para que um poder seja instaurado, podemos destacar o seguinte:

Encantara-se ao escutar no sermão prévio ao batismo – que o próprio Aguilar traduzira para todos – que os espanhóis pediam que não continuassem a se deixar enganar por deuses falsos que exigiam sacrifícios humanos. Que o deus verdadeiro que eles traziam era bom e amoroso e nunca exigiria algo desse tipo. Aos olhos de Malinalli, esse deus misericordioso só podia ser o senhor Quetzalcoatl, que, com novas roupas, regressava a essas terras para restaurar seu reino de harmonia com o cosmo. Urgia dar-lhe as boas-vindas, falar com ele (ESQUIVEL, 2007, p. 51).

A afirmação demonstra que a representação de um novo deus, que é justo ao exemplo do deus asteca, se convertia em saída desejada para aqueles que não mais aceitavam os sacrifícios humanos praticados por aqueles que conduziam a crença religiosa da civilização asteca. Talvez, a Malinche de Esquivel não estivesse muito distante de alguns tipos característicos da sociedade asteca e que coadunavam com a ideia expressa na passagem acima. Unindo elementos memorialísticos do deus Quetzalcoatl com a fragilidade do imaginário, é possível afirmar que a proposição de um deus que era bom – embora refletisse outra cultura, uma cultura que nem sempre representava o oposto, mas uma semelhança segundo o imaginário – acabava por contribuir para a consolidação de um “novo mundo”, representado para a efetivação de uma dominação simbólica.

À medida que se percebe o avanço da dominação simbólica em meio à civilização asteca, torna-se possível refletir acerca de uma memória que é manipulada, isso porque, o pensamento é visivelmente conduzido pelos ditames daqueles que possuíam o poder. Para Ricouer (2007, p. 94) a memória e a constituição da identidade de um povo relacionam-se, e em maior grau se forem considerados mecanismos de manipulação. Nesse prisma, tanto a manipulação da memória interfere na formação da identidade de um povo, quanto o controle da identidade influi no desenvolvimento da memória, seja esta pessoal ou coletiva. Assim, seria possível mencionar um processo de manipulação que ocorre tanto pelo excesso quanto pela insuficiência de memória, obedecendo aos detentores do poder, que ditam aquilo que deve ser lembrado ou esquecido pelos sujeitos sociais no âmbito particular ou coletivo.

Considerando não apenas a civilização asteca, mas primordialmente a América Latina em sua concepção contemporânea, podemos acreditar em memórias e identidades constituídas em consonância com um padrão ideológico manipulador, orientado, sobretudo, pela insuficiência da memória. Isso porque, no caso da civilização asteca, tomada como exemplo, percebe-se o silenciamento dos aspectos culturais característicos em benefício dos padrões culturais europeus, como se percebe em:

“Ocultemos nossos *teocaltin* (templos), nossos *calmecameh* (escolas de altos estudos), nossos *tlachcohuan* (jogos de bola), nossos *tepochcaltin* (escolas para jovens) e nossos *cuicacaltin* (casas de canto) e deixemos as ruas desertas para nos encerrarmos em nossos lares.

“De agora em diante, nossos lares serão nossos *teocaltin*, nossos *calmecameh*, nossos *tlachcohuan*, nossos *tepochcaltin* e nossos *cuicacaltin* (ESQUIVEL, 2007, p. 148).

Ou seja, fica evidente que os padrões culturais astecas passam a ser negados, vez que devem ser ocultados, e isso ocorre porque a cultura espanhola torna-se a única digna de ser considerada. Nesse pequeno excerto, algumas afirmações são colocadas, dentre elas, a de que a memória coletiva e, conseqüentemente, a individual dos astecas precisa ser apagada, tornada cada vez mais insuficiente para que a cultura espanhola se instale, para que os espanhóis detenham o poder de maneira uníssona. Assim, as identidades heterogêneas latinoamericanas foram manipuladas, resultando em sujeitos que se querem reconhecidos muito mais pelos seus pares mais distantes que pelos seus “irmãos” latinos.

Voltemos, então, à representação, e às relações estabelecidas entre esta e o poder, ademais de seu implicante na constituição dos sujeitos enquanto outros, nas linhas que seguem:

(...) o conceito de representação leva a pensar o mundo social ou o exercício do poder de acordo com um modelo relacional. As modalidades de apresentação de si são, certamente, comandadas pelas propriedades sociais do grupo ou pelos recursos próprios de um poder. No entanto, elas não são uma expressão imediata, automática, objetiva, do estatuto de um ou do poder do outro. Sua eficácia depende da percepção e do julgamento de seus destinatários, da adesão ou da distância ante mecanismos de apresentação e de persuasão postos em ação (CHARTIER, 2002, p. 177-178).

O “novo mundo” representado caminha pela concepção identitária dos sujeitos. Sujeitos que só conseguem delimitar a própria identidade em relação ao outro “superior” que lhe serve de modelo e regulamenta-lhe a posição subalterna dentro de um sistema de poder do qual ele possui todas as benesses. Sujeitos que são frutos de suas memórias, sejam estas

individuais ou coletivas, e que, passaram por um processo de manipulação e dominação simbólica.

Quiçá uma nova representação seja necessária para a civilização que resulta hoje dos povos astecas, e também, para a América Latina. Uma representação na qual os sujeitos latino-americanos sejam não o engodo da realidade possível, mas portadores de um discurso que marque o seu entre-lugar, centrado na:

(...) destruição sistemática dos conceitos de unicidade e de pureza: [pois] estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 2000, p.16).

Enfim, um discurso que reconheça a singularidade da cultura, da identidade e dos povos latino-americanos. Um discurso que seja capaz do reconhecimento a que chega Malinche sobre a constituição de uma nova raça:

[...] É o que lhe peço, grande senhora. Fortaleça o espírito da nova raça que com novos olhos se olha no espelho da Lua, para que saiba que sua presença na terra é uma promessa cumprida do universo. Uma promessa de plenitude, de vida, de redenção e de amor.
Isso era o México, e Malinalli sabia. [...] (ESQUIVEL, 2007, p. 189-190).

Isto é, uma identidade e um discurso orientados pela natureza da América Latina. Esta é ímpar, porque estruturada segundo a mescla cultural, com sujeitos e identidades heterogêneas, confluindo para a consolidação de uma nova raça, capaz de compreender a amplitude de sua constituição.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A repercussão causada pela influência da memória e do processo de representação sobre os povos astecas, e ainda, a ressonância em dias atuais, permite constatar que: o “novo mundo” que nos chega (re)(a)presentado é resultado de forças que permaneceram em disputa por longo período e, a parcial aniquilação sofrida por uma das partes foi antes promovida pelo poderio ideológico da outra, já em condições de confronto armado direto não seria de se estranhar que o inverso ocorresse.

Mas o que ocorreu de fato foi um processo de dominação que utilizou a força da representação. Isso se deu de modo arraigado e desconcertante, manipulando a força e o vigor cultural, de maneira que qualquer tentativa de resistência acabou por tornar-se insólita e deixou sabores amargos que dificilmente serão apagados ou convertidos em favor das sociedades “colonizadas”. É essa a realidade daquilo que restou das civilizações astecas e, também, da nova “raça” que se constituiu em solos mexicanos. Realidade que castra e mantém todo um povo dentro de um cenário de trauma, de doença mal diagnosticada, mas que todos sabem a causa, séculos de dominação e expiação de riquezas materiais e culturais.

A partir desse contexto de crença generalizada em culpados locais e *meas culpas* se constrói uma memória frágil, porém, cristalizada. Uma memória incapaz de rememorar em profundidade o passado, que não consegue olhá-lo sem sentir dor. Como resultado de uma memória que foi manipulada em tempo pretérito se encontra no México atual uma sociedade repleta de cicatrizes que permeiam o imaginário local. As memórias individuais e coletivas determinam identidades locais marcadas pelo estigma da inferioridade em relação ao outro que creem semelhante, próximo, mas que é distante e dessemelhante.

Considera-se, ainda, que esta não é característica exclusiva da realidade mexicana, mas de toda a América Latina que possui como ponto comum um cenário de dominação. Ambiente regulado segundo o poder exercido pelo colonizador que despertava o sentimento local de inferioridade cultural em relação às metrópoles e aos homens brancos, que eram a representação do bom em detrimento de tudo que era local e tido como sinônimo do mal. Assim, toda a América Latina passou por um processo de representação que envolvia uma dominação simbólica centrada na manipulação da memória.

Considera-se, finalmente, ser de extrema importância não apenas no México, mas em toda a América Latina, a revisão da história tida como certa e que foi e é motivada por padrões memorialísticos que devem ser revisitados. É necessário adotar padrões e posturas que rompam com os resquícios ideológicos deixados por anos em nossos territórios ainda exercendo poder e manipulando nossas memórias. Enfim, é salutar que uma nova narrativa do *eu* e do *nós* seja desenvolvida, onde os discursos e matizes locais sejam destacados e valorizados. É preciso, então, pensar a América Latina e seu constituinte mais importante, o povo, a partir de seu *locus* de enunciação, do entre-lugar que ocupa.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado. Tradução: Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre incertezas e inquietações. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

ESQUIVEL, Laura. *Malinche*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

FRANCO, Jean. *História de la literatura hispanoamericana*. México: FCE, 2005.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. 3. ed. México: FCE, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “História e literatura: uma velha-nova história”. História Cultural do Brasil – Dossier coordenado por Sandra Jatahy Pesavento. Publicado em *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2006.

PIETRI, Arturo Uslar. El hombre latinoamericano 500 años después. In: _____. *La creación del nuevo mundo*. México: Editora MAPFRE, 1989.

RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 7-46.

O CINEMA COMO TRADUÇÃO: *CISNE NEGRO* E *O LAGO DOS CISNES*

CINEMA AS TRANSLATION: *BLACK SWAN* AND *THE SWAN LAKE*

Priscilla Cordolino Sobral*
Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ramos

RESUMO: Trata-se de discutir o processo de tradução intersemiótica do balé *O lago dos Cisnes* (1875-1876) de Piotr Lich Tchaikovsky no filme *Cisne Negro* (2010) do diretor Darren Aronofsky. Partindo da problematização da concepção platônica sobre a obra de arte e a tradução, qualificada como mera reprodução de sentidos fixos e, portanto, infiel e inferior, o presente artigo desenvolve-se à égide de uma concepção pós-estruturalista e desconstrutivista de tradução, ressaltando seu potencial transformador, transgressor e propulsor de novas leituras através da perspectiva intertextual. Aceita-se, igualmente, que o sentido dos textos emergem do encontro entre autor, texto e leitor, sendo o próprio texto produto da pluralidade de vozes que envolve as expressões. Ademais, considera-se a grande teia da intertextualidade que, ao colocar textos em diálogos, contribui para a permanência da anterioridade, uma vez que a obra traduzida se constrói sobre os *rastros* do texto de partida, num processo infinito de suplementação. Desta forma, as obras aqui contempladas estabelecem um diálogo desierarquizado entre produções igualmente ricas e autênticas que pelo ato tradutório intersemiótico contribuem para a sobrevivência dos textos de partida, que se tornam acessíveis ao público alvo. A recriação filmica pode ser uma forma de traduzir os textos de partida para outra mídia, gerando novos significados através de sua força transgressor.

Palavras-chave: Cinema. Tradução intersemiótica. Balé

ABSTRACT: This paper presents a reflexive introduction about the intersemiotic translation of the Tchaikovsky Swan Lake Ballet presentation into the movie *Black Swan* (2010) by the director Darren Aronofsky. By questioning Plato's theory about the translation of works of art as inferior and unfaithful reproduction, this article adopts a post structuralist and deconstructivist posture, according to which translation has a transforming and transgressive potential that can provide new interpretations through an intertextual perspective. Moreover, translation is seen as a dialog with the source text, which can be interlingual or intersemiotic. This article considers the importance of the reader/spectator, who is also a producer of sense and interpreter. It is also considered the web of intertextuality when different texts (i.e. books, movies, plays, etc.) dialogue with each other. Such a dialogue can contribute to the permanence of the source text, considering that the translated work is constructed with traces of the source text in an infinite process of supplementation. Then the texts analyzed in this article establish a dialogue free from hierarchy between equally rich and authentic pieces of art that through an intersemiotic translation keep the previous texts alive and make them accessible to the target audience. The filmic recreation is a way of translating previous texts to a different media, thus generating new meanings through its transgressive force.

Keywords: Movie. Intersemiotic translation. Ballets.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult-UFBA). E-mail: priscilla_sobral@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

No ano de 2010, estreou o filme *Black Swan*, título traduzido no Brasil por *Cisne Negro*, do diretor norte-americano Darren Aronofsky (1969). Construindo, a partir do título, uma relação intertextual com o balé *O lago dos cisnes* (1875-1876) de Piotr Lich Tchaikovsky, o filme alude à obra anterior através da música, da dança e do próprio desfecho trágico.

Adentrando o universo da peça *Lebedinoye Ozero* (1875–1876), traduzida como *O lago dos Cisnes*, já no libreto¹ percebe-se que se instauram relações intersemióticas com o conto de fadas alemão *Der geraubte Schleier* (1782-1786), que pode ser traduzido como *O véu roubado*. O conto inserido no volume três da coletânea *Volksmärchen der Deutschen* (1782-1786), traduzido por *Contos populares alemães*, do escritor Johann Karl August Musaus (1735-1787), possui um enredo épico permeado pelo maravilhoso por advir da cultura oral, revelando forte presença do imaginário popular com suas crenças e fantasias.

O encontro da dança com o espetáculo das cortes europeias se dá a partir de 1489, quando a França tornava-se o país central no que concerne ao investimento cultural da prática e da teoria do balé. Entretanto, as modificações mais significativas nesta expressão artística ocorrem no período do Romantismo, no século XIX. Os ideais românticos da supremacia da emoção sobre a razão, do culto ao feminino, do amor-paixão, bem como do escapismo, chegam ao balé, transformando-o com base de modelos clássicos. Surge, nesse momento, o interesse por representar dramas de cavalaria e de contos de fadas.

No final da primeira metade do século XIX, quando a supremacia do balé clássico e romântico ultrapassam as fronteiras da França, chegando à Rússia, nasce o balé dramático *O lago dos Cisnes* cuja estreia, com libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer, ocorreu no Teatro Bolshoi, em Moscou, no dia 20 de fevereiro de 1877, tendo sido um fracasso por conta da má interpretação da orquestra e dos bailarinos, assim como da coreografia e da cenografia. O balé estreou novamente, quase vinte anos depois, em 1895, no Teatro Mariinsky, em São Petersburgo, coreografado por Marius Petipa e Lev Ivanov, alcançando, desta vez, grande sucesso. Transformou-se, então, no marco do balé romântico russo, apresentado por outros coreógrafos ao longo dos tempos, alguns buscando aproximar-se da estrutura dramática da obra, outros operando deslocamentos até mesmo para outras artes, como o cinema.

¹ Do italiano, livrinho, isto é, o texto usado em uma peça musical do tipo ópera, opereta, musical, oratório e cantada que contém o enredo da apresentação, incluindo tanto as palavras das partes cantadas quanto das faladas.

É no contexto histórico e sociocultural do século XXI, que o filme *Cisne Negro* (2010) traduz e ressignifica o balé *O lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky, reinterpretando e atualizando a obra. Numa outra arte, o cinema, e também num outro cenário, este é apresentado com uma nova temática: o drama interno da busca pela excelência artística.

Observa-se que o filme *Cisne Negro*, por se tratar de uma tradução intersemiótica, possui as marcas da anterioridade, tanto da peça de balé como do conto alemão. A narrativa popular manteve-se viva no tempo, podendo dar-se a conhecer atualmente e alcançar novos públicos através das traduções. No entanto, a tradução é considerada de diversas maneiras, segundo o pensamento de diferentes teorias.

Sendo o cinema uma arte que se constrói sobre a reprodução de imagens em movimento, traduzindo uma dada visão de mundo e representando-a, teoricamente, tal representação pode ser analisada por pelo menos duas perspectivas: a concepção platônica da representação e aquela que afirma o potencial do simulacro.

Ambas se baseiam em princípios distintos com respeito à tradução. Pelo viés platônico, a tradução cinematográfica de obras literárias é considerada como arte “menor” e secundária, pois estaria em posição de simulacro, com um caráter meramente reprodutor de um texto de partida já existente, sendo, portanto, desprestigiada. A perspectiva que afirma o simulacro como potencial transformador e produtor de diferenças reverte o platonismo e é proposta por Gilles Deleuze (2000), cujo pensamento está intimamente relacionado à perspectiva pós-estruturalista. Propõe a revalorização da tradução como produtora de sentido e considera o cinema como tradução, um simulacro em potência, ao proporcionar a acessibilidade de uma obra canônica ao público de massa, bem como a sua permanência no tempo e no espaço.

Ambas as perspectivas filosóficas, a platônica e a da reversão do platonismo, trazem concepções específicas sobre a obra de arte e sua tradução. Observa-se que pelo viés platônico do modelo clássico, o cinema constitui uma arte menor por ser qualificada como simulacro, na medida em que não configura o verdadeiro espetáculo, aquele que é único e tem lugar nos espaços especiais dos grandes teatros ou museus. Por esse viés, a obra de arte verdadeira é única, acessível a poucos e detém o caráter aurático.

Walter Benjamin, examinando o papel desempenhado pelos meios de reprodução técnica conquistados no século XX, desenvolve em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (2012) uma forma de concepção estética inovadora, introduzindo a noção de “aura”, caracterizando-a como “atributo inerente aos objetos artísticos

tradicionais, cujo valor é estabelecido com base em sua autenticidade e escassez no caráter único de sua aparição, sendo por isso, sacralizados.” (OLIVEIRA, 2004, p. 40). Reproduzidos em série, por meio de novas tecnologias, certos produtos culturais desconheciam a existência de um “original” e conseqüentemente estariam desprovidos de aura.

O caráter aurático é também conferido à obra de arte como resultado da sua condição de unicidade, que a distancia e a impede de estar em vários lugares, ao mesmo tempo. De tais propriedades, advém a concepção de arte como matéria sagrada, a ser cultuada.

O culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. Como sabemos, obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte nunca se desligue completamente da sua função ritual (BENJAMIN, 2012, p. 6).

Seguindo este pressuposto, toda reprodução técnica corromperia e dessacralizaria a obra de arte, deslocando-a do seu ambiente sagrado e tornando-a fugaz, repetível e acessível a diversos tipos de espectadores, de fruidores. Desta forma, o modelo clássico contribuiria para a rejeição das artes reproduzidas tecnicamente, caso que também se aplica à tradução, particularmente de obras canônicas. A esse respeito, lê-se que:

Na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*. Esse processo tem valor de sintoma, sua significação vai além do terreno da arte. Seria impossível dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução separaram o objeto reproduzido do âmbito da tradição. Multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto produzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente. Esses dois processos conduzem a um abalo considerável da realidade transmitida – a um abalo da tradição, que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e a sua renovação atual. Estão em estreita correlação com os movimentos de massa hoje produzidos. Seu agente mais eficaz é o cinema. (BENJAMIN, 2012, p. 14)

Com o surgimento de técnicas de reprodução mais sofisticadas – a fotografia e o cinema – e a afluência ou o acesso do grande público aos meios de comunicação de massa, os bens culturais, antes limitados a uma burguesa e aristocrática passaram a ser oferecidos à recepção coletiva, configurando um processo de democratização e popularização da cultura. A partir de então, polarizaram-se as convicções dos teóricos: uns privilegiam o espetáculo como manifestação legítima da cultura, execrando o simulacro como forma de entretenimento diabólico da indústria cultural. Outros, opondo-se a esse posicionamento.

Diferentemente, do teatro e de uma peça de balé, o cinema é acessível ao espectador por meio de um recurso técnico: a câmera. Assim, estaria mais próximo do simulacro, isto é,

da experiência *in absentia* propiciada pela imagem cinematográfica, de afastamento entre o representante e o representado, no tempo e no espaço, ao contrário da soberania da experiência *in corpore*, do espetáculo, segundo a qual:

A distinção entre espetáculo e simulacro é correta; no entanto, em mãos de teóricos modernos, traz em si uma estratégia de avaliação negativa da pós-modernidade [...] Ela visa a classificar o espetáculo como forma autêntica de cultura e desclassificar o simulacro como arremedo bastardo produzido pela indústria cultural. O primeiro leva a reflexão e o outro serve para matar o tempo. Visa ainda e finalmente a qualificar os meios de comunicação de massa como os principais responsáveis pelo aviltamento da vida pública[.] (SANTIAGO, 2004, p. 126).

Silviano Santiago, em seu ensaio *Intensidades Discursivas* (2004), considera a crítica negativa à pós-modernidade como dotada de preconceito contra os avanços tecnológicos, além de assumir uma postura de desclassificação do espectador/leitor. Afirma que o preconceito contra o cinema e a TV está intimamente ligado ao público, pautado nos princípios de seletividade e exclusão das diferenças. Santiago, ao comparar o espetáculo de uma missa solene e sua retransmissão pela televisão (simulacro), reitera:

Pode-se detectar que muitos dos participantes *in corpore* pouco se interessam pelo espetáculo, pouco se integram a ele e ali estão em busca de *status*. Ao contrário, nada impede que uma população periférica, econômica e geograficamente desprivilegiada, possa ter acesso, pelo simulacro, ao espetáculo de alguns poucos, participando de maneira verdadeiramente religiosa do santo sacrifício. Só o simulacro possibilita hoje uma experiência da pobreza, tomando a expressão em muitos sentidos. (SANTIGAGO, 2004, p. 132).

Desmistificando a concepção de que “as massas procuram diversão, mas a arte exige concentração” e reafirmando a concepção benjaminiana de que “o público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai”, Santiago (2004) propõe uma nova percepção à cerca do ato de leitura, ou melhor, da produção de significados. Dando importância ao leitor/espectador já privilegiado desde os estudos de Roland Barthes, em seu célebre texto *A morte do autor*, o ensaísta brasileiro afirma:

O sentido é produto de uma tensão que não é mais necessária e unicamente articulada pelas instituições de saber [...] por isso não há um sentido único e autoritário dado pela configuração feita por um grupo legitimador [...] o sentido da produção simbólica e /ou cultural é plural e inalcançável na sua pluralidade. (SANTIGAGO, 2004, p. 132)

Com o advento do pensamento pós-estruturalista, o espectador é entendido como mais ativo e crítico, não como um objeto passivo a quem cabe descobrir a “essência” do texto a que é exposto. Leitor e espectador a um só tempo, o pólo receptor é constituidor do texto, sendo por ele constituído, num movimento dialético. Segundo Robert Stam, em *Introdução à teoria*

do cinema (2011), os textos midiáticos não possuem um significado unívoco, podendo ser lidos de formas diversas por pessoas diferentes, dependendo não apenas de sua origem e inserção social, como também de suas ideologias e desejos. Sabe-se que:

Texto, dispositivo, discurso e história encontram-se todos em jogo e em movimento. Nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por elas moldados, em um processo dialógico infinito [...] ao mesmo tempo não há um espectador essencial racial cultural ou mesmo ideologicamente circunscrito. Os espectadores participam de múltiplas identidades. (STAM, 2011, p. 256)

Considerando que, por este viés, a prática da leitura é um ato de interpretação, esta pode ser feita tanto por leitores/espectadores quanto pelo próprio tradutor, que se configura como leitor. Assumindo a perspectiva de Foucault de que “a vida da interpretação é crer que não há mais do que interpretações” (FOUCAULT *apud* OLIVEIRA, 2004, p. 45), deve-se estar atento para o fato de que “a morte da interpretação é o crer que há símbolos que existem primariamente, originalmente, realmente, como marcas coerentes, pertinentes e sistemáticas” (FOUCAULT *apud* OLIVEIRA, 2004, p. 45). Mas conclui-se que, pela perspectiva da intertextualidade, todo texto se constrói no diálogo com outros textos.

Na chave do conceito de intertextualidade, introduzido por Julia Kristeva na década de 1960, nenhum texto configura-se como original dotado de verdade e unicidade, mas como um construto criativo dos diálogos entre textos não apenas linguísticos, mas também semióticos. Todo texto mantém relação com outros textos, para além de uma concepção filológica de “influência” ou fontes. Por esta perspectiva, pode-se dizer que o intertexto de *Cisne Negro* (2010), de Darren Aronofsky, é constituído por gêneros e discursos, aos quais o filme faz referência. Afinal, o intertexto do filme inclui não apenas outras obras de arte como a peça de balé de Tchaikovsky, de estatuto canônico, mas todas as “séries” no interior das quais o texto filmico se localiza. “Qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido” (KRISTEVA *apud* STAM, 2011, p.226).

O referido acadêmico norte-americano afirma que a intertextualidade, ao se interessar menos pelas “essências” e definições taxonômicas que pela interanimação processual entre os textos, pensa o artista como um agente que dinamicamente orchestra textos e discursos preexistentes, não se limitando a um único meio, mas autorizando relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos. Essa relação entre obras reforça a concepção da ausência de um sentido único e verdadeiro de um texto, corroborando a

afirmação de Roland Barthes de que “sabemos agora que o texto não é uma sequência de palavras liberando um único sentido ‘teológico’, mas um espaço multidimensional a que uma diversidade de escrituras, nenhuma delas original, funde-se e entra em conflito.” (STAM, 2011, p.209).

Tendo em mente esta concepção, o tradutor também se configura como criador, capaz de construir seu próprio texto a partir de diálogos com outros textos, não mais em condição de devedor em relação às anterioridades, num nível hierarquicamente inferior, mas numa posição suplementar, de produzir não apenas uma obra igualmente original e autêntica, como contribuir para a permanência das anterioridades no tempo e no espaço. Seguindo este pressuposto, permitir a acessibilidade das massas às obras eruditas, através das traduções intersemióticas, é uma forma de se contribuir para o conhecimento da arte canonizada junto a um público mais abrangente. É, ainda, uma forma de permitir a construção de novas leituras, de novas traduções. Retomando o conceito de suplemento cunhado por Jacques Derrida (2011), pode-se dizer que nenhum texto é completo, necessitando, desde a sua concepção, de outros textos que o suplementem. Desta forma, observa-se que nenhuma tradução encerra este movimento contínuo de suplementação. A obra de partida não se esgotará jamais na possibilidade de novas leituras, não alcançará jamais a completude.

Ao descentralizar os padrões clássicos que mantiveram as produções da chamada indústria cultural marcada pela secundariedade ou pela derivação, o pensamento de Deleuze (2000) impacta positivamente tanto a teoria do cinema, como os estudos de tradução, ao reconhecer a dissimilitude como potência e libertar o peso e o valor do “original”.

Sob a perspectiva pós-estruturalista, as concepções de aura e de origem são apenas formas de centralização do poder e controle das diferenças, na busca incessante de sufocar a existência da alteridade e o valor estético e de significação do simulacro. Entende-se que:

A desconstrução do logocentrismo proposta por Derrida tem tentado demonstrar que não há saída possível do labirinto inescapável de signos que se referem sempre e tão-somente a outros signos, num processo de adiamento infinito que proíbe qualquer encontro com uma suposta presença externa a esse labirinto. Assim, nesse jogo, não há arbitrário de diferenças nenhum significado que pudesse estar presente em si e referir-se apenas a si próprio, e por isso mesmo, ocupar um lugar privilegiado fora das regras do jogo (ARROJO, 1992, p. 4).

Esse jogo caracteriza-se sob o movimento contínuo da *différance*, ou tal como afirma Deleuze, o eterno retorno da diferença: “O que retorna são as séries divergentes enquanto

divergentes. [...] O círculo do eterno retorno é um círculo sempre excêntrico para um centro sempre descentrado” (DELEUZE, 2000, p. 12).

É sob o viés da perspectiva pós-estruturalista, que impacta e subverte a tradição, que o cinema como tradução se afirma como simulacro. Fica para trás a dívida da corrupção da origem, sendo o ônus deslocado para a anterioridade. Esta, sim, ficaria em débito com as traduções que lhes permitem a permanência ao longo do tempo, reafirmando as diferenças e abolindo modelos hierarquizantes.

2 A POTÊNCIA DO SIMULACRO NO FILME *CISNE NEGRO*

Se todo texto é absorção e transformação de outro texto e se concebermos o *texto* como todo e qualquer discurso, seja ele imagístico ou linguístico, perceberemos que o cinema constitui-se como um mosaico intersemiótico ao unir, em uma única forma artística, várias outras: a arte da imagem, da música, do movimento, da iluminação, da interpretação dos atores, de forma que:

O cinema, em toda amplitude da percepção óptica, e agora também acústica, teve como consequência um aprofundamento semelhante da percepção. O reverso deste fato reside em que os desempenhos num filme são analisáveis mais exatamente e sob mais pontos de vista do que os desempenhos apresentados num quadro ou no palco. (BENJAMIN, 2012, p. 15)

O cinema, visto sob a chave do suplemento, possibilita a permanência da obra literária que se desloca no tempo e no espaço. Considerada uma arte completa, o cinema contribui para a sobrevida da anterioridade, tornando-a conhecida por outros públicos que não os das grandes salas de espetáculo ou do âmbito literário. Sendo reproduzível tecnicamente, abarca uma quantidade de públicos variados e diversos, tornando a obra anterior viva, acrescida de novos significados. O filme *Cisne Negro* (2010), embora seja considerado hermético, apresenta a obra clássica de Tchaikovsky a um público que não necessariamente assistiu ao balé ou à peça orquestrada em grandes teatros e casas de espetáculo.

Essa tradução intersemiótica, ao deslocar o balé clássico para um meio de comunicação de massa, traz consigo também os rastros do conto de fada, faz emergir novas problemáticas, acentuando seu potencial de simulacro e afirmando as novas possibilidades de leitura. No entanto, no movimento dialético de aproximação pela presença dos rastros e distanciamento pela diferença entre as artes, o filme *Cisne Negro* (2010) produz significados tão complexos e autênticos quanto os da anterioridade considerada erudita:

O cinema é em si um instrumento filosófico, um gerador de conceitos que traduz o pensamento em termos audiovisuais, não em linguagem, mas em

blocos de movimento e duração. A visão deleuziana rejeita a visão tradicional de que o cinema, ao contrário da literatura e da filosofia, não era capaz de pensamento. (STAM. 2011, p.26)

Sob uma perspectiva pós-estruturalista e desconstrutivista, a tradução não desfaz o prestígio aural da anterioridade, nem a desqualifica. Estabelece uma relação de mútua invaginação entre as duas obras. Desta forma, o “original” torna-se prestigiado através da “cópia”, sem a qual a própria ideia de original perde sentido, e esta, por sua vez, serve de modelo “original” para “cópias” subsequentes: “O original sempre se revela parcialmente copiado de algo anterior” (STAM. 2011, p. 22).

A tradução é considerada uma experiência de leitura e interpretação, única e autêntica, vinculada à individualidade, ao tempo e ao espaço em que é processada. Seguindo este pressuposto, não existe nada além de interpretações e todas contribuem para o enriquecimento das obras de arte, com novos significados, apresentando uma diversidade de pontos de vista. O simulacro reafirma, pois, o caráter de fissura, afastando-se da perspectiva clássica da unicidade e da verdade, segundo o qual:

Se, até o século XVIII, a “imitação do modelo” correspondeu a um procedimento legítimo e incontornável, tal prática foi gradativamente sendo substituída pela noção de originalidade, que acabou por instaurar a oposição entre repetição e inovação, culminando, no início do século XX, com o advento da vanguarda e o culto à ruptura, resultante da busca incansável pelo ineditismo (OLIVEIRA, 2004 p. 51).

Distanciando-se do termo adaptação, forjado numa época – antes da metade do século XX – em que as releituras de obras literárias no cinema ainda não haviam sido caracterizadas como traduções intersemióticas, o cinema se configura como processo metamórfico produzido por uma coletividade, isto é, sob múltiplos olhares: roteiristas, atores, câmeras, diretores, montadores, músicos, iluminadores dentre outros. O cinema, ao levar às telas releituras de outras obras de arte, assume sua condição de simulacro, problematizando as concepções platônicas e se reafirma como meio de produção de significados, assim contribuindo para a revitalização e a suplementação das anterioridades.

Construindo uma analogia com a imagística do cisne negro, o cinema, pela perspectiva pós-estruturalista, transgride a ordem hierárquica e monocêntrica da chamada originalidade, ao propor traduções pelo viés da diversidade interpretativa em nível horizontal, contribuindo com a desconstrução da visão hierárquica, verticalizada e binária, o que possibilita a produção de uma relação de mútua interferência.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos os textos se constroem a partir de muitas vozes, de muitos textos, sejam eles pertencentes ao cânone ou direcionados ao público de massa. Por este viés, ao conceber a tradução como reconstrução, transformação, recriação do texto anterior ou de suas anterioridades, observa-se que não existe “um original”, pois todos os textos o são. A perspectiva pós-estruturalistas é de desfazer a hierarquia entre as artes, pelo viés da valoração do simulacro e da negação de toda e qualquer postura essencialista, mantendo sob questionamento teorias centralizantes e totalizadoras. A busca pelo diferente, o interesse pelas elisões e pelos momentos de ruptura, de mudança são alguns dos principais pilares do pensamento desconstrutivista, sempre investindo contra os conceitos de signo estável, conforme algumas previsões feitas:

Bakhtin surpreendentemente previu os principais *topoi* do pós-estruturalismo: a negação do sentido unívoco, a infinita espiral da interpretação, a negação da presença originária no discurso, a identidade instável do signo, o posicionamento do sujeito pelo discurso, a natureza insustentável das oposições entre interior e exterior, e a onipresença da intertextualidade (STAM, 2011, p. 203).

A tradução intersemiótica, interlingual ou intralingual, pela perspectiva desconstrutivista do filósofo francês Jacques Derrida (2011), traz à tona a voz do sujeito tradutor, antes silenciado e invisível, dando visibilidade à sua interpretação, interligada ao contexto cultural em que está inserido. Apresentando o diferente, a tradução se constrói sobre as anterioridades, dela não eliminando os rastros, mas os mantendo visíveis, numa rede de intertextualidades. Os diálogos entre o texto traduzido e sua tradução não se configuram sobre a angústia do débito ou da perda. A tradução não se constrói sobre a dívida em relação à anterioridade. Ao contrário. Os textos de partida passam a ser devedores da tradução para a sua permanência ao longo do tempo, em outros espaços e outras mídias. O texto traduzido tampouco pretende trazer para o presente, ou para os presentes, um discurso totalizador, verdadeiro e único. Ao contrário, nega-o e afirma seu potencial transformador, permitindo que a nova obra seja vista por públicos antes não privilegiados.

Dentro desse raciocínio, Piotr Ilich Tchaikovsky e sua célebre peça de balé *O lago dos cisnes* torna-se, através do filme *Cisne Negro*, não somente presente no século XXI como conhecida por um novo público. Não retirando o prestígio aural de Tchaikovsky, Darren Aronofsky, diretor do filme, traduz a obra anterior, proporcionando-lhe uma nova leitura, assim como o balé fez com o conto de fadas *O véu roubado*, ao elaborar o mesmo processo criativo de tradução intersemiótica.

Afirmando seu potencial de simulacro, o filme não reproduz a peça pelo viés da similitude, nem busca “fidelidade” à obra e ao contexto de partida, mas encarna a dissimilitude, deslocando a anterioridade para um novo contexto, substituindo a magia feérica, o rastro dos contos de fadas presentes no balé por reflexões relacionadas aos estudos psicanalíticos, abordando o conflito interno de uma bailarina na busca pela perfeição artística. É sob um processo recriativo que o filme traz uma nova roupagem do balé, propondo deslocamentos de sentidos, comprovadamente não estáveis.

REFERÊNCIAS

ARONOFSKY, Darren. **Black Swan**. 2010. 107 min.

ARROJO, Rosemary (org.). **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas: Pontes, 1992.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. 4. ed. São Paulo: Ática 2003.

BEGITCHEV, Vladimir; GELTZER, Vasily. O lago dos Cisnes. In: **O Lago dos Cisnes: balé dramático em quatro atos**. Dirigido por Tchaikovsky. Moscou 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOUCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. Tradução de Marina Appenzeller. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. **Lógica do sentido**. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da Tradução. In **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 21.ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. Puxando o fio da meada. In **Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade**. Salvador: Quarteto, 2004.

SAMOYAL, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural.**
Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução de Fernando Mascarello. 5.ed.
Campinas, SP: Papyrus, 2011.

O PAPEL DO CONTATO ENTRE LÍNGUAS NA CONSTITUIÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO

THE ROLE OF CONTACT BETWEEN LANGUAGES FOR THE SOCIO-HISTORICAL DEVELOPMENT
OF BRAZILIAN PORTUGUESE

Jurgen Alves de Souza*

Orientador: Prof. Dr. Dante Lucchesi

RESUMO: A participação do contato entre línguas na história sociolinguística brasileira há muito divide as opiniões dos pesquisadores. Se há quem afirme que as características mais peculiares de português brasileiro sejam fruto da deriva secular das línguas românicas, cabendo ao contato com as línguas indígenas e africanas apenas o papel de acelerar tais propensões sistemáticas, certamente há quem defenda que o contato do português com as línguas indígenas e, sobretudo, com as línguas africanas teve importante papel no desenvolvimento do português brasileiro, especialmente das suas variedades populares. Embora estejamos ainda hoje envoltos nessa discussão, parece ser inegável que o contato entre línguas desempenhe um papel relevante na constituição sócio-histórica do português brasileiro, seja por gerar seus traços mais distintivos, pensamento norteador deste artigo, ou mesmo por acelerar as mudanças sistêmicas prefiguradas na estrutura da própria língua portuguesa. O que se pretende aqui, então, é fazer uma breve reflexão a respeito das principais teorias que norteiam os estudos sobre o contato entre línguas, destacando a influência do contato linguístico ocorrido nos primeiros séculos de colonização para a formação da realidade sociolinguística brasileira.

Palavras-chave: Realidade sociolinguística. Português Brasileiro. Contato entre línguas.

ABSTRACT: Participation of contact between languages in Brazilian sociolinguistic history has long divided the opinions of researchers. Some of them state that the most peculiar characteristics of Brazilian Portuguese are the result of the secular drift of the Romanic languages, and so the role of the contact with Indigenous and African languages is only of accelerating such systematic biases; on the other hand some researchers certainly endorse that the contact of Portuguese with Indigenous languages and mainly with African languages had a important role to the development of Brazilian Portuguese, especially to its popular varieties. Although we are still involved in this discussion, it seems undeniable that the contact between languages has a very relevant role to the socio-historical development of Brazilian Portuguese, either by generating its more distinctive characteristics, guiding thought of this paper, or even by accelerating systemic changes prefigured in the structure of the Portuguese language itself. Then, this paper aims to briefly discuss about the main theories that guide studies on contact between languages, emphasizing the influence of linguistic contact that occurred during the first centuries of colonization to the constitution of the Brazilian sociolinguistic reality.

Keywords: Sociolinguistic reality. Brazilian Portuguese. Contact between languages.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura (PPGLinC/ UFBA). E-mail: professorjurgen@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

Durante muitos anos, os estudos linguísticos que abordavam a questão do contato entre línguas estiveram, por vezes, em segundo plano, já que a concepção vigente era a de que a história das línguas poderia ser resumida como uma sucessão de mudanças regidas exclusivamente pela lógica interna da estrutura linguística ou por tendências estruturais prefiguradas secularmente, não levando em consideração os contextos históricos e sociais em que as línguas eram utilizadas. Por conta desse pensamento, as teorias a respeito das mudanças induzidas pelo contato acabaram ficando restritas apenas às situações mais radicais e abruptas que pudessem formar uma variedade linguística original, totalmente diferente de todas as línguas envolvidas na situação de contato, a ponto de parecer ininteligível para os falantes monolíngues das línguas que a geraram.

Essas situações de contato, denominadas *pidginização* e *crioulização*, serviam – por assim dizer – de pontapé inicial na busca por elucidar questões linguísticas consideradas cruciais e ainda obscuras, tais como a origem das línguas humanas, os dispositivos mentais que compõem a faculdade da linguagem, os processos de gramaticalização, os condicionamentos sociais da mudança linguística e a aquisição de língua materna ou de uma segunda língua. Os resultados de tais estudos, ao contrário do que se pensava, não foram tão elucidativos assim, já que a formação da maioria dos *pidgins* e crioulos acontece em situações de extrema violência social, das quais restam pouquíssima documentação e registros históricos. Todavia, embora não se possa ignorar a existência de alguns poucos trabalhos importantes já no início do século XX, é com o surgimento, em meados do mesmo século, da Crioulística – uma área específica da Linguística que se dedica à pesquisa acerca do contato entre línguas – que os estudos a respeito dessa temática ganharam mais consistência e ampliaram as situações de contato analisadas. Com isso, além do conhecimento acerca de *pidgins* e crioulos, os estudos linguísticos que pesquisavam o contato entre línguas passaram a analisar as situações de contato menos abruptas e radicais, já que a estrutura das línguas seria afetada não apenas nos casos prototípicos de *pidginização/crioulização*, mas também nos contextos que resultariam apenas numa nova variedade de uma das línguas envolvidas no contato, em geral a língua do grupo dominante.

No tocante ao português brasileiro, as cada vez mais constantes pesquisas sobre suas origens têm revelado – ainda que em meio a discussões – uma inegável influência do contato entre línguas na formação de algumas características que parecem ser traços típicos do

português brasileiro, principalmente quando se observam as suas variedades populares. Este trabalho pretende fazer uma breve reflexão a respeito das principais hipóteses teóricas que norteiam os estudos sobre o contato entre línguas, enfatizando o conceito de *Transmissão Linguística Irregular*, adotado como mola-mestra da análise aqui contida acerca da formação da realidade sociolinguística brasileira, a qual levará em conta o contato linguístico ocorrido nos primeiros séculos de colonização, quando o Brasil era caracterizado por uma situação de “multilinguismo generalizado”, nos termos de Mattos e Silva (2004, p.14), destacando, para isso, as influências do contato do português europeu com as línguas indígenas e africanas.

1.1 COMPREENDENDO O PROCESSO DE PIDGINIZAÇÃO/CRIOLIZAÇÃO

O processo de pidginização/crioulização é o resultado de situações de contato linguístico em que povos de línguas ininteligíveis entre si tenham que interagir através de um código básico de comunicação, utilizado apenas com a função de transmitir informações elementares e imediatas, dar e receber ordens e viabilizar trocas. A depender da intensidade e do tempo de duração da situação de contato, os resultados podem ser bem distintos, podendo gerar desde um pequeno arcabouço lexical até uma língua diferente daquelas que estavam em contato. Estudiosos como Mühlhäusler (1986), por sua vez, propõem que a gramaticalização proveniente do contato entre línguas ocorreria de maneira gradual e poderia ser sintetizada por meio de um *continuum* que retrata a ampliação do espectro das funções gramaticais em uso: jargão > *pidgin* instável > *pidgin* estabilizado > *pidgin* expandido (que pode se tornar uma língua crioula, caso seja, mais tarde, a língua materna de uma nova comunidade que surja em torno da situação de contato).

De acordo com Lucchesi e Baxter (2009, p. 102), o jargão seria um reduzido vocabulário, normalmente oriundo da língua-alvo, que cada falante passa a utilizar numa situação de contato pontual e de curta duração, tomando por base a gramática da sua língua nativa, sem que haja, no entanto, qualquer estruturação gramatical ou utilização desse léxico pelo grupo dominado para interagir com seus próprios membros. Todavia, caso o contato se prolongue, uma estrutura gramatical, mesmo que precária, começa a se formar em torno desse vocabulário básico, dando início a um *pidgin*. Lucchesi e Baxter (2006, p. 191) definem o *pidgin* como o código de comunicação que passou a ganhar uma estruturação gramatical e novas funções de uso, constituindo uma gramática própria, por meio de um processo que, segundo afirma Baxter (1996), ocasiona redução lexical drástica (evitando redundâncias e

ambiguidades, sem causar prejuízo para as possibilidades comunicativas) e redução de flexões e concordâncias.

Não se pode esquecer, porém, que – como se observa no *continuum* proposto acima – a pidginização é, na verdade, um processo gradativo de gramaticalização, que tem início com uma estrutura gramatical simplificada por conta da necessidade de comunicação rápida e econômica, mas que pode se expandir a ponto de assemelhar-se a qualquer outra língua humana. É possível, então, distinguir três estágios no processo de pidginização. O primeiro estágio, chamado de *pidgin* instável ou *pré-pidgin*, é aquele em que a estruturação gramatical do jargão é bastante precária, mantendo um escasso vocabulário e criando apenas um pequeno aparato gramatical que diferencia esse novo código de comunicação das línguas que entraram em contato para o gerar. O segundo estágio, chamado de *pidgin* estabilizado, é aquele em que a estruturação gramatical aparenta estar mais consolidada, ampliando o vocabulário e as funções de uso desse código de comunicação, sem ainda se colocar no mesmo estado de plenitude funcional e gramatical das línguas humanas naturais. O terceiro estágio, chamado de *pidgin* expandido, é aquele em que o código de comunicação já dispõe de um vasto vocabulário próprio, com estruturação gramatical e funções de uso bem desenvolvidas, assemelhando-se a outra língua humana qualquer.

Apesar de haver alguns exemplos de *pidgins* que ainda resistem ao tempo – como é o caso do *tok pisin* em Papua Nova Guiné –, não se pode negar que a grande maioria deles não é duradoura, desaparecendo no momento em que se encerram as relações que lhe deram origem. Todavia é possível também que um *pidgin* expandido se torne a língua materna de uma comunidade formada na situação de contato, ocorrendo, então, uma ruptura cultural e linguística para uma parte dos grupos envolvidos, de modo que as crianças que nascem nessa comunidade emergente passam a ter como modelo para aquisição de sua língua materna o código de comunicação inicialmente emergencial que permitiu a interação entre esses grupos. De acordo com Mühlhäusler (1986), esse processo de nativização através do qual o código de comunicação passa a ser a língua materna da maioria dos falantes, ao contrário do que ocorria com o *pidgin*, dá origem ao chamado *crioulo*.

Grande parte das línguas crioulas conhecidas atualmente se formou a partir do século XV, no contexto histórico da expansão mercantilista e colonialista. A exploração europeia na costa ocidental da África ainda naquele século e o surgimento de vários entrepostos comerciais no sul da Ásia e na Oceania no século seguinte, parada obrigatória durante as grandes viagens mercantis em direção à Índia, certamente favoreceram a formação de crioulos

naquela região. Além disso, a colonização do continente americano, a partir do final daquele século, propiciou os cenários necessários ao surgimento de crioulos na América. Tomando por base esse panorama sócio-histórico, Bickerton (1988) classificou as línguas crioulas em três tipos: crioulo de plantação, crioulo de quilombo e crioulo de forte. Os crioulos de plantação são aqueles formados a partir da utilização de grandes contingentes retirados de seu universo cultural de origem como mão-de-obra escrava na atividade agroexportadora, denominada *plantation*, como o que ocorreu no Caribe (Haiti, Jamaica, Guiana e Suriname), na costa ocidental da África (nas ilhas de São Tomé e Ano Bom) e, mais recentemente, no Havaí. Os crioulos de quilombo são aqueles formados a partir de um agrupamento de escravos fugidos, como é o caso do *saramacan*, falado no interior do Suriname, do *angolar*, falado na ilha de São Tomé, e do *palenquero*, falado na Colômbia. Os crioulos de fortes, também chamados de crioulos de entrepostos, são aqueles formados em situações nas quais as populações dominadas teriam se mantido em seu local de origem, conservando o uso de suas línguas nativas durante o processo de criouliização.

Mesmo que o crioulo seja uma língua transmitida de geração para geração dentro de uma determinada comunidade de fala e adquirida com o acesso aos dispositivos universais da faculdade da linguagem, linguistas como Muysken e Smith (1994) têm insistido em afirmar que há diferenças entre uma língua crioula e outra língua humana qualquer. De acordo com Roberts (1997), porém, a compreensão de que as línguas crioulas são estruturalmente diferentes das demais não tem encontrado muito respaldo atualmente entre os estudiosos do assunto, já que algumas línguas não crioulas apresentam características na sua estrutura gramatical que são consideradas típicas de crioulos. Tal constatação não nega o fato de que o contexto histórico em que o processo de pidginização/criouliização ocorre desencadeia algumas mudanças específicas que propiciam a formação de certas características estruturais comuns – ainda que elas não sejam exclusivas de línguas crioulas –, mas isso não possibilita afirmar que uma língua crioula é identificada somente por conta de suas características estruturais. Essas mudanças que acontecem na estrutura gramatical durante o processo de pidginização/criouliização são decorrentes, em geral, da perda de elementos gramaticais ocorrida no início da situação de contato, sendo necessário destacar, porém, que alguns elementos perdidos nesse primeiro período são reconstituídos (e outros não) quando da formação da língua crioula.

Os elementos gramaticais que se perdem definitivamente no decorrer do processo de pidginização/criouliização são, via de regra, aqueles que foram perdidos no período mais

precoce do contato linguístico, dos quais se destacam os morfemas verbais de pessoa e número, a concordância nominal de gênero e número e a flexão de caso dos pronomes pessoais. Segundo Baxter e Lucchesi (1997), tais elementos (i) não têm valor referencial, permitindo que o conteúdo informacional da frase não seja alterado caso haja supressão; (ii) expressam conceitos gramaticais mais abstratos e mais formais; e (iii) apresentam relação menos imediata e menos transparente entre forma e conteúdo. Todavia os elementos gramaticais que se perdem durante o processo de pidginização/crioulização e são reconstituídos por ocasião da formação da língua crioula têm merecido a atenção de muitos linguistas, já que podem fornecer importantes evidências empíricas para se compreender melhor as bases estruturais presentes em quaisquer línguas humanas. Elementos gramaticais como o sistema de tempo, modo e aspecto, o sistema de artigos e os verbos seriais indicariam, de acordo com Bickerton (1981), a estruturação da faculdade humana da linguagem.

Cabe destacar ainda que, para além dos reflexos estruturais ocasionados por conta do processo de pidginização/crioulização, é possível ocorrer – principalmente em situações de diglossia, nas quais as línguas lexificadoras gozam de maior prestígio social – o chamado processo de descrioulização, que seria caracterizado pela paulatina incorporação de elementos gramaticais da língua-alvo por parte dos falantes. Baxter e Lucchesi (1993), ao abordarem o processo de descrioulização, estabelecem o seguinte *continuum*: basileto > mesoleto > acroleto. O basileto ou crioulo fundo é o estágio prototípico de crioulização, no qual os falantes são monolíngues na língua crioula, geralmente são idosos da zona rural, analfabetos e que têm pouco ou nenhum contato com os padrões gramaticais da língua lexificadora. O mesoleto é um estágio de crioulização intermediário, no qual os falantes possuem algum contato com a escolarização e, portanto, já conhecem, mesmo que superficialmente, a língua lexificadora, incorporando na fala palavras e elementos gramaticais da língua-alvo, principalmente quando estão tratando de temas que fogem ao seu universo doméstico. O acroleto é um estágio de crioulização mais leve, no qual os falantes são escolarizados e, por isso mesmo, têm relativo conhecimento dos padrões gramaticais da língua lexificadora, incorporando na fala boa parte do seu arcabouço gramatical e, em alguns casos, não permitindo que se faça claramente a distinção entre o que seria uma variedade do crioulo e uma variedade da língua lexificadora.

2 DA HIPÓTESE MONOGENÉTICA À TRANSMISSÃO LINGUÍSTICA IRREGULAR: UM PASSEIO PELAS HIPÓTESES TEÓRICAS ACERCA DO CONTATO ENTRE LÍNGUAS

Considerada uma das mais antigas teorias que procuram explicar o processo de pidginização/crioulização, a chamada hipótese monogenética, proposta pelo pesquisador Keith Whinnom, defende a ideia de que as línguas crioulas teriam se originado a partir de um proto-*pidgin* de base lexical portuguesa que teria sido formado entre os séculos XV e XVI, na costa ocidental da África (COUTO, 2002). Segundo essa hipótese teórica, a importância dos portugueses no início da expansão ultramarina fez com que esse proto-*pidgin* fosse aprendido por escravos e navegadores dos mais diferentes lugares e levado para os entrepostos comerciais do sul da Ásia e da Oceania e para as várias colônias europeias que se formaram no continente americano, especialmente no Caribe, servindo de base para a comunicação verbal entre os nativos desses diversos locais e o grupo localmente dominante (franceses, ingleses ou holandeses). Com o tempo, o vocabulário originalmente português ia sendo gradativamente substituído pelo do grupo localmente dominante, por meio de um processo chamado de relexificação. Essa hipótese, no entanto, não ganhou muitos adeptos entre os crioulistas, uma vez que aparentava ser por demais simplista e pouco fundamentada.

Também proposta na primeira fase dos estudos crioulos, a hipótese teórica do *baby talk*, segundo afirma Martins (1995), procura explicar a simplicidade das línguas *pidgins* e crioulas através da ideia de que o processo de pidginização/crioulização teria origem na fala voluntariamente simplificada dos colonizadores europeus para que os povos dominados pudessem compreendê-los com maior facilidade, mas esse pensamento foi contestado com base em alguns estudos que identificaram nas línguas *pidgins* e crioulas várias estruturas ausentes nas línguas europeias. Um pouco mais tarde, surge a hipótese teórica da fala estrangeira, segundo a qual o processo de pidginização/crioulização consistiria na cristalização de um modelo incompleto da língua do grupo dominante a partir da tentativa de aquisição por parte dos grupos dominados em condições adversas. Tal compreensão influenciou algumas teorias recentes sobre a aquisição de segunda língua, permitindo o entendimento de que, na situação inicial do contato entre línguas, ocorre apenas uma tentativa de aquisição de uma segunda língua por parte de falantes adultos que têm pouco acesso aos modelos da língua-alvo, sem explicar, no entanto, o surgimento de estruturas linguísticas originais ocasionado pela reestruturação gramatical ocorrida durante a formação do crioulo.

Quanto a isso, ainda hoje existem divergências entre as principais correntes teóricas no âmbito da crioulistica, principalmente no que tange à identificação dos agentes dessa reestruturação gramatical do código de emergência adotado na situação inicial de contato.

Segundo a hipótese teórica do substrato, os adultos seriam os responsáveis por transferir para o código emergencial os elementos gramaticais da sua língua nativa, sendo tal processo determinado fundamentalmente pelos fatores sociais envolvidos na negociação que seria feita em busca de soluções gramaticais no interior dessa nova comunidade de fala. De acordo com Roberts (2007), os substratistas compreendem que, ao adquirir uma segunda língua, um falante adulto não parte do estágio inicial da aquisição por meio dos dispositivos inatos da faculdade da linguagem, mas realiza um processo mais apurado de relexificação, no qual o vocabulário da língua do grupo dominante desempenha funções previstas na gramática de sua língua materna. Por outro lado, os universalistas – através da chamada Teoria do Bioprograma da Linguagem (BICKERTON, 1981) – creditam maior importância nesse processo de reestruturação gramatical às crianças que nascem na situação de contato, uma vez que seriam os dispositivos inatos que agem durante a aquisição da língua materna os responsáveis por tal reestruturação. Diferentemente do que ocorre numa situação “normal” de aquisição de uma língua materna, as crianças que adquirem um *pidgin* como língua materna não encontram nos dados linguísticos primários os itens gramaticais que satisfaçam as necessidades estruturais, sendo obrigados a criá-los com a utilização de itens lexicais da língua-alvo enfraquecidos ou mesmo esvaziados de significado referencial. Essa teoria, porém, não admite que, embora as crianças de uma mesma geração tenham como modelo a fala de adultos com graus variados de proficiência na língua do grupo dominante, existe a possibilidade de que um crioulo uniformemente típico surja em uma única geração de novos falantes.

Certamente nenhum modelo teórico muito restritivo será capaz de dar conta da complexidade e da diversidade dos contextos sociolinguísticos nos quais ocorrem os processos de pidginização/crioulização, mas também não se pode pensar nesse campo do estudo linguístico como uma área restrita apenas a esses contextos. Na busca por uma hipótese teórica que desse conta das mais diversas situações de contato entre línguas, mesmo aquelas em que não ocorra o processo de pidginização/crioulização, foi desenvolvido o conceito de transmissão linguística irregular (BAXTER; LUCCHESI, 1997; LUCCHESI, 1999, 2003 e 2006; e LUCCHESI; BAXTER, 2006 e 2009), o qual designa, de maneira mais ampla, os processos históricos de contato maciço entre povos falantes de línguas

tipologicamente distintas, entre os séculos XVI e XIX, resultado da ação do colonialismo europeu na África, Ásia, América e Oceania. Situações de dominação que se encaixam nesse contexto histórico têm em comum o fato de os falantes das línguas do grupo dominado, em sua maioria adultos, serem forçados a adquirir a língua do grupo dominante em condições bastante adversas de aprendizado, por conta da sujeição e da marginalização.

As variedades de segunda língua que se formam a partir desse tipo de contato linguístico servem de modelos para aquisição da língua materna das novas gerações de falantes, uma vez que, na maior parte das vezes, os grupos dominados acabam abandonando suas línguas nativas. De acordo com Lucchesi e Baxter (2009), o termo “irregular”, cunhado no próprio nome do conceito, ao contrário de ter “clara conotação negativa”, como afirmam seus opositores (NARO; SCHERRE, 2007, p. 140), refere-se a essa nativização da língua dominante que ocorre de maneira irregular, uma vez que os dados linguísticos primários a que as crianças são expostas durante o processo de aquisição da língua materna – diferentemente do que ocorre numa outra transmissão geracional – são provenientes de versões de segunda língua desenvolvidas entre os falantes adultos, com lacunas e reanálises dos elementos gramaticais. Nas situações mais radicais de contato linguístico, esse processo pode resultar na formação de uma língua crioula ou, em outras situações de contato linguístico menos abruptas, apenas na formação de uma nova variedade da língua do grupo dominante, sem deixar, no entanto, de apresentar processos de variação e mudança induzidos pelo contato entre línguas.

3 UMA RADIOGRAFIA DO CONCEITO DE TRANSMISSÃO LINGUÍSTICA IRREGULAR

Para Lucchesi e Baxter (2009), qualquer variedade linguística formada em situações em que falantes adultos de línguas distintas e mutuamente ininteligíveis são obrigados a adquirir uma segunda língua, como um código de emergência, por causa de relações comerciais ou de sujeição, apresenta uma considerável redução em sua estrutura gramatical, devido à dificuldade de acesso desses falantes adultos aos modelos da língua-alvo, especialmente quando o grupo dominante é numericamente muito inferior, à impossibilidade de utilização dos dispositivos inatos comuns num processo de aquisição de língua materna por parte desses falantes adultos ou à ausência de uma norma ideal que oriente e restrinja o processo de aquisição da língua-alvo. Esse código emergencial formado apenas por um

reduzido vocabulário vai assumindo, com o prolongamento da situação social de contato, novas funções na rede de interação linguística, podendo, desde os momentos iniciais, tornar-se o modelo para a aquisição da língua materna dos descendentes desses falantes adultos. E a intensidade desse processo de expansão dependerá do nível de erosão ou simplificação gramatical da língua-alvo, que, em situações mais radicais de contato, pode acabar eliminando todo o seu aparato gramatical ainda no início do contato linguístico.

Característica essencial na aquisição de segunda língua em situações de contato entre línguas, a simplificação gramatical tem seu início, segundo afirma Roberts (1999), com a eliminação dos elementos gramaticais mais abstratos, sem valor referencial, com menor funcionalidade comunicativa e com carga semântica mais tênue ou menos transparente, preferencialmente aqueles que sejam distintos dos que aparecem na língua nativa dos falantes ou aqueles que estejam ausentes nela, uma vez que os adquirentes dessa segunda língua só teriam acesso aos dispositivos gramaticais e aos parâmetros fixados em sua língua nativa. Tal simplificação resulta no comprometimento, em maior ou menor grau, das marcações morfológicas das categorias gramaticais de caso, número, gênero, pessoa, tempo, modo e aspecto e das relações sintáticas de regência, concordância, coordenação e subordinação, bem como dos processos de ligação anafórica e de movimento no âmbito da sentença.

O posterior estabelecimento de uma rede de relações sociais acaba formando uma nova comunidade de fala e conduzindo à reestruturação gramatical da variedade linguística emergente – seja ela uma língua crioula ou tão somente uma outra variedade da língua-alvo –, feita, geralmente, por intermédio das crianças que passarão a adquiri-la como língua materna. Todavia, pesquisas recentes acerca da aquisição de segunda língua têm demonstrado que, em situações adversas, os próprios falantes adultos podem ser responsáveis tanto pela simplificação quanto pela reestruturação gramatical da língua-alvo, promovendo transferências de dispositivos funcionais das línguas nativas para a variedade linguística emergente – conhecidas como transferências de substrato –, bem como processos de reanálise dos elementos gramaticais da língua-alvo. A partir dessa compreensão, os adultos seriam, portanto, os agentes centrais desse processo de transmissão linguística irregular, ainda que possa haver divergência a esse respeito por parte dos estudiosos do assunto (substratistas *versus* universalistas). Como o contexto sócio-histórico e etnolinguístico em que ocorre o contato entre línguas nem sempre se assemelha às situações prototípicas de crioulação, Lucchesi e Baxter (2009, p 111-112) ressaltam que os falantes envolvidos na formação da nova variedade linguística podem ter acesso, em maior ou menor grau, aos modelos

gramaticais da língua-alvo, o que acaba estabelecendo um ideal normativo à medida que as formas da língua-alvo passam a ter um maior prestígio social. Isso favorece a suplantação dos processos de transferências de substrato ou mesmo de reestruturação original da gramática pelos modelos da língua do grupo dominante, o que acaba gerando apenas uma nova variedade da língua-alvo.

Quando o resultado da transmissão linguística irregular é, de fato, a formação de uma língua crioula, a tendência, segundo Lucchesi e Baxter (2009, p. 112), é de que a estrutura gramatical seja reorganizada de modo a apresentar as seguintes características:

- (i) focalização do constituinte através do seu deslocamento para o início da oração;
- (ii) sistema de artigos baseado na distinção entre os níveis de referencialidade ‘específico/não-específico’, marcados, respectivamente pela presença/ausência do artigo;
- (iii) sistema analítico, em que partículas independentes marcam as categorias verbais de tempo, modo e aspecto;
- (iv) orações relativas com cópia pronominal;
- (v) estruturas de negação dupla;
- (vi) uso de um mesmo verbo para indicar ‘posse’ e ‘existência’;
- (vii) ausência de cópula em predicados que envolvem adjetivos;
- (viii) uso de adjetivos que funcionam como verbos;
- (ix) ordem invariável para as orações afirmativas, imperativas e interrogativas;
- (x) forma bimorfêmica analítica assumida pelas palavras interrogativas; e
- (xi) escassez de construções passivas.

Quando, porém, o resultado do contato entre línguas não é a formação de uma língua crioula, mas o surgimento de uma nova variedade da língua-alvo¹, a estrutura gramatical da variedade que se forma fica marcada por uma profunda variação, uma vez que não há, comparando-se com a gramática da língua-alvo, a introdução de dispositivos originais, sendo as eventuais lacunas estruturais preenchidas gradativamente por dispositivos da própria língua-alvo. Tais variedades, portanto, tendem a apresentar as seguintes características estruturais:

¹ Lucchesi (2003) denominou o contato entre línguas ocorrido nessas situações de *transmissão linguística irregular de tipo leve*, conceito semelhante ao de *semi-crioulo* usado por Holm (1992).

- (i) eliminação de certos dispositivos gramaticais mais abstratos e de uso restrito da língua-alvo;
- (ii) recomposição da estrutura gramatical da língua-alvo, eliminando a variação ou reduzindo-a a uma pequena escala;
- (iii) manutenção da variação no esquema presença/ausência do dispositivo gramatical da língua-alvo;
- (iv) alteração nas frequências de uso relativamente à marcação de determinados parâmetros sintáticos;
- (v) manutenção da variação no uso do dispositivo gramatical dentro de um esquema de variável ternária – com a variante da língua-alvo, uma variante oriunda de um processo original de reestruturação da gramática e a variante zero.

Todavia, ainda que ocasionem impactos diferentes, a formação de uma língua crioula e a formação de uma nova variedade da língua-alvo exigem, ambas, a necessidade de reconstituição – maior ou menor, a depender da intensidade do processo de erosão gramatical que ocorreu no início da situação de contato – das estruturas gramaticais perdidas na fase inicial do processo de transmissão linguística irregular. Quanto maior o acesso aos modelos da língua-alvo menor será a erosão e, conseqüentemente, a necessidade de reconstituição da gramática, e vice-versa, mas não se pode negar que a influência do substrato seria condicionada pelo grau de homogeneidade linguística dos grupos dominados ou até pelo estatuto social desses grupos, uma vez que havia um forte estigma social carregado pela herança cultural africana, sendo comum a franca repressão a essas manifestações culturais e, principalmente, religiosas.

De acordo com Lucchesi e Baxter (2009, p. 114), a reestruturação gramatical da variedade linguística que se forma na situação de contato é desencadeada a partir da socialização e da posterior nativização do código de emergência entre os segmentos dominados, gerando necessidades expressivas e comunicativas que demandam itens e estruturas para desempenhar papéis funcionais e expressar relações categoriais imanentes, os quais podem ser retirados da língua de substrato ou da língua de superstrato, se os falantes tiverem acesso aos seus modelos. No primeiro caso, poderia ocorrer a plena incorporação morfológica da língua de substrato e (ou) apenas o uso do léxico da língua superstrato em funções morfológicas presentes, ainda que só parcialmente, na língua de substrato,

configurando a chamada “transferência funcional”. No segundo caso, poderia ocorrer a ampliação (ou maximização) das funções dos itens gramaticais da língua de superstrato incorporados na variedade linguística emergente, que será a futura língua materna dessa nova comunidade que está se formando em torno da situação de contato, e a utilização de itens lexicais da língua de superstrato para expressar relações gramaticais, configurando a chamada “gramaticalização”.

Apesar de comumente gerarem estruturas típicas das línguas *pidgins* e crioulas, os processos de transferência funcional e gramaticalização não estão restritos a situações de pidginização/crioulização, possibilitando o surgimento de uma nova variedade da língua-alvo que faça uso diferenciado de alguns itens gramaticais, quando comparada com a língua que lhe serviu de modelo. Essa possibilidade é muito importante para se compreender melhor o caráter e a natureza das línguas crioulas frente às chamadas línguas naturais, já que atualmente é consenso entre os crioulistas que não existem propriedades e estruturas privativas das línguas crioulas, não se podendo, portanto, definir o caráter crioulo ou crioulizante de uma determinada variedade linguística por meio das suas propriedades estruturais imanentes, mas pelo processo histórico de contato linguístico que levou à sua formação e pelo desenvolvimento histórico interno da língua que forneceu a sua base lexical.

4 O PORTUGUÊS BRASILEIRO NO CALDEIRÃO DO CONTATO ENTRE LÍNGUAS

Embora as origens do português brasileiro ainda estejam envoltas em muita discussão, o contexto sócio-histórico de sua formação parece ser bem propício à influência do contato entre línguas. No período inicial da colonização, o território brasileiro estava, segundo Rodrigues (2006, p. 145), ocupado por inúmeros povos indígenas falantes de diversas línguas, dentre as quais se destacam o tupi (falado no litoral paulista) e o tupinambá (falado do Rio de Janeiro até a desembocadura do Rio Amazonas), fato que possibilitou o surgimento de línguas gerais de base tupi e de base tupinambá que serviram como instrumento de comunicação adotado pelos portugueses para integrar a força de trabalho indígena na extração do pau-brasil e no cultivo de cana-de-açúcar, tabaco e algodão, deixando marcas principalmente no léxico da língua do colonizador. Lucchesi (2008) afirma, porém, que a resistência intrínseca do índio ao trabalho e as campanhas dos jesuítas contra a escravidão dos nativos fizeram com que o tráfico negreiro, iniciado ainda no século XVI, fornecesse a mão-de-obra necessária à implementação da cultura agroexportadora do açúcar, trazendo para o Brasil um grande

contingente de africanos falantes de diversas línguas. Já em território brasileiro, os africanos foram espalhados pelo interior do país, quase não tendo contato com a cultura europeia e, conseqüentemente, com a variedade padrão da língua portuguesa, restringindo-se à convivência com colonos portugueses pobres e pouco escolarizados, com os quais adquiriram, forçada e precariamente, o português como segunda língua para se comunicarem com seus senhores, com capatazes e com escravos de etnias diferentes, sendo que esse português precariamente adquirido passou a ser a língua materna de seus descendentes.

Apesar desse contexto, não se pode dizer que tenha havido exatamente uma criouliização, já que, como se sabe, para que ocorresse a possibilidade da consolidação de um crioulo, seria necessário que os falantes das línguas de substrato tivessem um acesso restrito aos modelos da língua-alvo durante o período de formação dessa nova comunidade de fala. Portanto, as situações sociolinguísticas propícias para isso seriam, em tese, as mesmas – ou ao menos semelhantes – encontradas em algumas sociedades de *plantation* ou em comunidades quilombolas, tais como a retirada de populações de seu contexto cultural e linguístico de origem, como ocorreu com o tráfico negreiro; a concentração de um grande contingente linguisticamente heterogêneo sob o domínio de um grupo dominante numericamente muito inferior (em torno de 10%); e a segregação da comunidade que se forma na situação de contato.

O que aconteceu em território brasileiro, então, foi uma “semi-criouliização”, segundo Holm (1992, p. 37), ou, nos termos de Lucchesi (2003, p. 281), uma “transmissão linguística irregular de tipo leve”, pois não ocorreu, de modo generalizado, a expansão da estruturação gramatical que começou a ser formada em decorrência da situação de contato. Assim, o processo de criouliização foi abortado, gerando – em lugar de uma língua crioula – uma variedade popular da língua portuguesa, da qual mantém quase todo o arcabouço estrutural, modificado apenas pela profunda variação no uso dos elementos gramaticais sem valor referencial, tais como a morfologia verbal de pessoa e número, a concordância nominal de gênero e número e a flexão de caso dos pronomes pessoais.

Pode-se, então, inferir que uma das possíveis causas para que o processo de criouliização não tenha se completado no Brasil talvez tenha sido a inserção dos afro-descendentes, sobretudo os mestiços, na sociedade brasileira, principalmente a partir do século XVIII, com a economia não mais girando em torno da atividade agroexportadora e sim da mineração. Esse fato permitiu o acesso dos falantes de línguas africanas e de seus descendentes aos modelos gramaticais da língua-alvo, fazendo com que os elementos

gramaticais da língua do grupo dominante suplantassem eventuais processos embrionários de gramaticalização e de transferência do substrato, importantes na formação de uma língua crioula. Um cenário social como esse, diferentemente dos cenários de maior segregação, comuns à formação de crioulos, contribuiu para que a crioulição ocorrida no Brasil não tenha perdurado a ponto de se consolidar uma comunidade de falantes crioulos e tenha sido por demais localizada, ocorrendo quase que exclusivamente em comunidades rurais isoladas, notadamente marcadas pela presença africana. Atualmente existem diversas comprovações de que os dialetos rurais brasileiros apresentam inúmeros traços morfossintáticos – frutos de um processo mais intenso de transmissão linguística irregular – comparáveis aos das línguas crioulas, principalmente os crioulos de base portuguesa do Atlântico (HOLM, 1992).

Segundo Lucchesi e Baxter (2006), é possível destacar, dentre as marcas resultantes de um processo de transmissão linguística irregular pretérito que se conservam ainda hoje nos dialetos rurais e populares do nosso português, os seguintes traços:

- (i) redução/eliminação de morfologia flexional do verbo e do nome, com consequências para os processos sintáticos a ela relacionados;
- (ii) redução/eliminação de morfemas gramaticais livres, tais como artigos, pronome clíticos, conectivos preposicionais etc.;
- (iii) negação dupla descontínua (pré-verbal + final de oração) e simples (final de oração);
- (iv) oração relativa com “que” multifuncional e com cópia pronominal;
- (v) verbos com dois complementos que apresentem a seguinte estrutura argumental: verbo + complemento indireto não-preposicionado + complemento direto;
- (vi) a não inversão da ordem sujeito-verbo nas orações interrogativas;
- (vii) a formação reduzida da estrutura passiva em construções do seguinte tipo: sujeito em função de paciente + verbo transitivo de ação.

O processo de transmissão linguística irregular teria sido, portanto, elemento fundamental para a formação do português popular brasileiro, tendo nos atuais dialetos rurais, em especial nos de localidades marcadas pela presença africana, um privilegiado campo de observação linguística, uma vez que comunidades rurais afro-brasileiras mais isoladas, de acordo com Lucchesi (2004, p. 216), podem guardar rastros históricos importantes para a compreensão do contato entre línguas ocorrido no Brasil durante o período colonial, como nos

têm provado os estudos acerca do português afro-brasileiro realizados pelo *Projeto Vertentes*² nessas últimas duas décadas.

5 CONCLUSÃO

Embora possam discordar veementemente do arcabouço teórico-metodológico utilizado para defender a influência dos africanos e seus descendentes na formação do português brasileiro, os críticos mais ferrenhos à teoria da transmissão linguística irregular concordam que houve, nos primeiros séculos de colonização do Brasil, as condições sócio-históricas propícias a uma transmissão linguística irregular de tipo leve, afirmando que, se a origem dos traços do português brasileiro não foi originada pelo contato linguístico, ele foi – certamente – o motivador da expansão desses traços em nossa língua.

Enfatizamos que nossa posição não implica, todavia, ignorar a existência inquestionável de condições sócio-históricas normalmente propícias ao surgimento de línguas crioulas clássicas em terras hoje brasileiras: multilinguismo generalizado entre falantes adultos, que, no início do contato, não partilhavam língua comum, em contexto de colonização e de conseqüentes relações linguísticas e sociais assimétricas. Também não duvidamos da provável existência, durante o processo de aquisição do português por adultos, de efeitos diretos de interferência de primeiras línguas em indivíduos ou até em comunidades relativamente isoladas de mesma origem. (...) As origens do português do Brasil são estritamente internas e genéticas; a posterior expansão dos traços geneticamente derivados é externa e motivada pelo contato. (NARO; SCHERRE, 2007, p. 118-119; 186).

Índios nativos e, sobretudo, negros escravos, foram obrigados a aprender, numa situação social precária, a língua que serviu para a comunicação com capatazes e senhores. Esse português precariamente adquirido deixou vestígios que permanecem até hoje, os quais acabaram por se tornar marcas típicas do português popular brasileiro, expandindo-se do ambiente rural para ambientes citadinos. Vale lembrar que, com a abolição da escravatura no final do século XIX e com os processos de industrialização, de urbanização e de êxodo rural que marcaram o início do século XX, essa variedade modificada do português, antes restrita ao universo da zona rural, atingiu também os ambientes citadinos, uma vez que boa parte dos africanos e seus descendentes – que já eram quase 70% dos três milhões e trezentos mil

² O Projeto Vertentes, coordenado pelo Prof. Dr. Dante Lucchesi, na Universidade Federal da Bahia, vem realizando, desde 1992, uma ampla pesquisa de campo para recolher amostras de fala junto a comunidades rurais afro-brasileiras isoladas e outras comunidades rurais não marcadas etnicamente, com o objetivo de construir uma sólida base empírica para análises linguísticas que possam revelar o efeito das mudanças linguísticas induzidas pelo contato entre línguas na formação do português brasileiro. É possível encontrar mais informações sobre o projeto em sua página na internet: <www.vertentes.ufba.br>.

habitantes do Brasil no início do século XIX (AZEVEDO, 1975, p. 14-15) – migrou para as cidades e acabou inserida como mão-de-obra barata nos diversos setores da atividade produtiva, concentrando-se nos estratos menos elevados da sociedade e ocupando as periferias dos grandes centros urbanos, servindo, assim, de transmissor do que agora chamamos de português popular brasileiro.

No transcorrer do século XX, embora a maioria da população brasileira continuasse marginalizada social e linguisticamente, a cada vez mais intensa migração de pessoas da zona rural em direção aos grandes centros urbanos proporcionou um maior acesso da população em geral às instituições de ensino público fundamental e aos meios de comunicação em massa, resultando, segundo Bortoni-Ricardo (2011), na diminuição da distância entre os falares rurais e os falares urbanos e mitigando, de acordo com Lucchesi (2003), os efeitos do processo de transmissão linguística irregular ocorrido no Brasil nos primeiros séculos de colonização, como revela o *continuum* que vai da variedade mais afetada pelo contato linguístico até a menos afetada: português rural afro-brasileiro > português popular rural > português popular dos pequenos centros urbanos > português popular dos centros urbanos maiores. Portanto, somente o aprofundamento dos estudos empíricos das muitas variedades do português popular brasileiro pode lançar luzes sobre esse ainda obscuro e controverso papel do contato entre línguas para a formação dos traços peculiares da língua que falamos.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Thales. **Democracia racial**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1975.

BAXTER, Alan. Línguas Pidgins e Crioulas. In: Isabel Faria et alii (orgs.). **Introdução à Linguística Geral e Portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1996.

BAXTER, Alan; LUCCHESI, Dante. Processos de descrioulização no sistema verbal de um dialeto rural brasileiro. **Papia**, Brasília, v. 2, n. 2, p. 59-71, 1993.

BAXTER, Alan; LUCCHESI, Dante. A relevância dos processos de pidginização e crioulização na formação da língua portuguesa no Brasil. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 19, p. 65-84, set. 1997.

BICKERTON, Derek. **Roots of Language**. Ann Arbor: Karoma, 1981.

BICKERTON, Derek. Creole Languages and the Bioprogram. In: Newmeyer, Frederick (org.). **Linguistics: The Cambridge survey**. Vol 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, 268-284.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **Do campo para a cidade**: estudo sociolinguístico de migração e redes sociais. São Paulo: Parábola, 2011.

COUTO, Hildo Honório do. Hipótese da relexificação na gênese dos crioulos e pidgins. **Revista da ABRALIN**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 221-250, 2002.

HOLM, John. Popular Brazilian Portuguese; a semi-creole. In: d'Andrade, Ernesto & Kihm, Alain (orgs.). **Actas do Colóquio sobre "Crioulos de Base Lexical Portuguesa"**. Lisboa: Colibri, 1992, p. 37-66.

LUCCHESI, Dante. A questão da formação do português popular do Brasil: notícia de um estudo de caso. **A Cor das Letras**, Feira de Santana, n. 3, p. 73-100, 1999.

LUCCHESI, Dante. O conceito de transmissão linguística irregular e o processo de formação do português do Brasil. In: RONCARATI, Claudia; ABRAÇADO, Jussara (Org.). **Português brasileiro**: contato linguístico, heterogeneidade e história. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p. 272-284.

LUCCHESI, Dante. A participação do contato entre línguas na formação do português popular do Brasil: Novas evidências empíricas. In: M. Fernández, M. Fernández-Ferreiro & N.V. Veiga. **Los criollos de base ibérica**. Madrid: Iberoamericana, 2004, p. 215-226.

LUCCHESI, Dante. Parâmetros sociolinguísticos do português brasileiro. **Revista da ABRALIN**, Belo Horizonte, v. 5, p. 83-112, 2006.

LUCCHESI, Dante. Africanos, crioulos e a língua portuguesa. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (Orgs.). **História social da língua nacional**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 151-180.

LUCCHESI, Dante; BAXTER, Alan. Processos de crioulição na história sociolinguística do Brasil. In: CARDOSO, Suzana; MOTA, Jacyra; MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia (Org.). **Quinhentos Anos de História Linguística do Brasil**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 2006, p. 163-218.

LUCCHESI, Dante; BAXTER, Alan. A transmissão linguística irregular. In: LUCCHESI, Dante; BAXTER, Alan; RIBEIRO, Ilza (Orgs.). **O português Afro-Brasileiro**. Salvador: Edufba, 2009, p. 101-124.

MARTINS, Denise. Baby talk, foreigner talk e pidgins: aquisição da linguagem, assimetria e simplificação. **Papia**, Brasília, v. 4, n. 1, p. 46-55, 1995.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. **Ensaio para uma sócio-história do português brasileiro**. São Paulo: Parábola, 2004.

MÜHLHÄUSLER, Peter. **Pidgin & Creole Linguistics**. Londres: Basil Blackwell, 1986.

MUYSKEN, Pieter; SMITH, Norval. The study of pidgin and creole languages. In: Jacques Arends, Pieter Muysken e Norval Smith (eds.). **Pidgins and Creoles: an introduction**. Amsterdam: John Benjamins, 1994, p. 3-14.

NARO, Anthony Julius; SCHERRE, Maria Marta Pereira. **Origens do português brasileiro**. São Paulo: Parábola, 2007.

ROBERTS, Ian. Creoles, markedness and the Language Bioprogram Hypothesis. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 19, p. 11-24, 1997.

ROBERTS, Ian. **Diachronic Syntax**. New York: Oxford University Press, 2007.

RODRIGUES, Aryon. As outras línguas da colonização do Brasil. In: CARDOSO, Suzana; MOTA, Jacyra; MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia (Org.). **Quinhentos Anos de História Linguística do Brasil**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 2006, p. 143-161.

WHINNOM, K. Linguistic hybridization and the “special case” of pidgins and creoles. In: Hymes Dell (ed.). **Pidginization and Creolization of Languages**. Cambridge: Cambridge University Press, 1971, p. 91-115.

Reflexão sobre o conceito de literatura-terreiro

Entrevista feita na Universidade Federal da Bahia para a Revista Inventário, em março de 2014, cujo foco centrou-se na discussão apresentada no artigo do Prof. Dr. José Henrique de Freitas Santos (Henrique Freitas), “NÃO HÁ DIALÉTICA NA ENCRUZILHADA: o hip-hop e a literatura-terreiro na cena da cultura afro-baiana”, a fim de refletir sobre o conceito de literatura-terreiro apresentado pelo professor e suas implicações para o campo dos estudos literários e de cultura.¹

Revista Inventário (RI): Gostaríamos de iniciar falando, de maneira geral, sobre a sua trajetória nos estudos ligados à literatura e cultura afro-brasileira. Você poderia falar sobre sua postura política e como ela influenciou sua vida acadêmica?

Henrique Freitas (HF): Minha trajetória está ligada intimamente a dois vetores: ao que eu chamo “Revolução das vassouras” e à influência determinante que a poesia negra da diáspora africana teve em minha formação, através das culturas reggae, hip hop e samba-reggae.

A “Revolução das vassouras” consiste na transformação radical, através do investimento maciço em educação formal e informal, que mães “empregadas domésticas” ou integrantes do quadro de “serviços gerais” de empresas (no meu caso, com o auxílio também de um pai hiperpresente e participativo) provocaram na genealogia de muitas famílias negras, possibilitando o surgimento da primeira geração de universitários. Assim, a minha mãe, bem como a de diversos amigos na mesma condição, trazia para nós as HQ (histórias em quadrinhos), os livros e as revistas que deveriam ir para o lixo na casa dos patrões e nós íamos devorando tudo aquilo, partilhando aquelas experiências, sobretudo porque, no meu caso, coincidiu com o meu despertar autodidata para a literatura escrita, já que não havia incentivo da escola pública, de que sou oriundo, para o trabalho com o texto literário.

A partir dos 11 ou 12 anos comecei a ler intensamente todos os textos literários escritos que chegavam até mim e duas séries foram significativas para a minha formação: as coleções *Grandes Aventuras*, livros que eram adaptações dos considerados “clássicos do cânone ocidental” pela crítica literária tradicional, e *Vaga-lume*, série juvenil de narrativas de aventuras que atravessou gerações. Estas duas coleções tem um acervo incrível que vai de *Barcos de papel* a *Escaravelho do diabo*, no caso da Vaga-Lume, e de *Odisseia*, *D. Quixote* a *Robinson Crusóé*, no caso da *Grandes Aventuras*, e eu pude ler tudo isso nesse período.

Concomitante a estas experiências, a poesia negra da diáspora me chegava e me formava decisivamente através do dub, do sample, do corpo negro des-re-territorializado, respectivamente no reggae, no hip hop (rap, mais especificamente neste caso) e no samba-reggae.

¹ Entrevista concedida a Gabriel Santos, estudante do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da UFBA.

No bairro soteropolitano do Nordeste de Amaralina, lugar em que nasci e vivi mais de 20 anos, Bob Marley, Edson Gomes, Alpha Blondy, Câmbio Negro, Racionais MCs, RZO, Sabotage, Olodum, Ilê Ayê, dentre outros, eram referências indispensáveis em nossas vidas. Eram os anos 90 do século XX e essas produções poéticas do canto, do canto-falado, do corpo negro-diaspórico sinalizavam o processo de afirmação da palavra e das identidades negras que afetaram (no sentido de afeição, mas também no sentido de abalo) decisivamente meu corpo: da ética e da estética com que me visto do cabelo aos pés, mas também da estética e da ética com que me visto a partir da palavra, do meu exercício crítico como intelectual negro.

Aqui, não me refiro só a um repertório de leituras, mas a gnosés que me forneceram utilitários estratégicos para o trabalho com a crítica literária e cultural: o dub do reggae é a torsão em que o som é dobrado sobre si apontando ao mesmo tempo para mil platôs musicais modificando a forma linear de se apreender e de se sentir a canção. Não à toa Hermano Vianna tem um texto belíssimo chamado “Filosofia do dub”, em que fala sobre King Tubby e Lee Scratch Perry mostrando como eles, de seus estúdios decadentes, através dos princípios afro-rizomáticos do dub, mudaram para sempre a forma de se conceber música no mundo bem como apresentaram outra maneira de se forjar saberes a partir das margens. Já o sample (fragmento de uma canção conectada a outra num processo de retorno em diferença, utilizado sobretudo no hip hop afetando noções como a de autoria), além de um recurso musical, é um conceito que nos projeta para além da angústia da influência e mesmo para além da antropofagia oswaldiana: nele, tudo é fluxo

disruptivo não há o meu, o seu; não há a fronteira do nacional; tudo é saber descontínuo sem origem nem fim definidos, apenas devir em potência. Quanto ao corpo do samba-reggae, ele é a materialização da filosofia da ancestralidade contra o panoptismo racial brasileiro, escrevendo de forma multimodal nossa negritude de maneira afirmativa em conexão com a afro-diáspora desde fins dos anos 1980. Tudo isso tem uma relação direta, por exemplo, com minha atuação acadêmica e com as minhas duas publicações de maior relevo: os livros *Afroplagicombinadoresciber délicos: afrociberdelia e plagicombinação nas letras de Chico Science & Nação Zumbi*, publicado pela Quarteto editora, e *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*, organizado por mim e Ricardo Riso, editado pela Kitabu em 2013.



Prof. Dr. José Henrique Freitas
Imagem: Antônio Terra

É importante ratificar que as culturas afro-rizomáticas da diáspora africana, que atravessam a música e a poesia em que se fundam, funcionam como potente agência extraescolar de letamentos negros para os jovens das periferias brasileiras: elas reivindicam, ao lado de saberes formais, uma não dissociação de uma ética, de uma estética e de uma ação política que se volta contra tudo o que o biopoder e a necropolítica racionalizam e deixam morrer simbólica e literalmente, sobretudo quando se é negro na Bahia (Brasil). Não por acaso, os afro-rizomas dessas culturas negro-diaspóricas me fornecem desde sempre dispositivos teórico-críticos para pensar questões importantes como a literatura-terreiro que norteia esta entrevista.

Quanto à atuação política, a vida acadêmica funciona como um *continuum* em relação às ruas e vice-versa, pois não tenho como despir a minha existência como homem negro de um conjunto de saberes, lutas e experiências que me formam e também me permitem sobreviver (dentro e fora da universidade) mesmo quando estes conhecimentos são epistemologicamente obliterados pela Academia. Aliás, tudo é político dentro da universidade, em especial aquilo que se esconde na ordem do discurso da neutralidade, da totalidade, da contra-militância, da universalidade. Esses discursos são os mais perigosos, porque são ultra-políticos, dogmáticos exatamente porque escamoteiam os regimes de verdade em que se apoiam. No meu caso, não quero deixar nenhuma dúvida de minha existência política dentro da universidade: “Eu visto preto por dentro e por fora”, como canta Mano Brown.

RI: Sobre o artigo “NÃO HÁ DIALÉTICA NA ENCRUZILHADA: o hip-hop e a literatura-terreiro na cena da cultura afrobaiana²”, é possível perceber, a partir da leitura, que você propõe o conceito, partindo do pressuposto de que existe uma dada produção artística literária que desafia os limites da crítica, do comparativismo e mesmo dos estudos de cultura tradicionais. Você poderia falar um pouco mais sobre esse exercício crítico?

HF: A crítica literária é um exercício defasado, insuficiente e limitado, mesmo quando aborda produções canônicas, por seu traço *a posteriori*: é só após a publicação da obra que ela pode tentar apreendê-la, geralmente por uma ação de

síntese, reconhecimento e produção de uma familiaridade com outr@s a(u)tor@s e sistemas literários para o estabelecimento de um capital simbólico que muitas vezes se plasma incontornavelmente à recepção da obra. Quando bem executada, exatamente por admitir sua insuficiência, defasagem e limitação, a crítica tende a assumir seu caráter nietzschiano de interpretação como violência, deriva, deslocamento, olhando além da moldura do *status quo* tentando “dar conta”, ainda que provisoriamente, daquilo que comumente lhe escaparia.

A principal e mais bela função da crítica, a meu ver, é produzir uma inteligibilidade sobre os textos, ainda que estes desafiem os parâmetros com que ela se erige, fornecendo outros vieses de acesso à obra e linhas de fuga para que os objetos em análise se proliferem. Justamente por não cumprir esta função no caso das produções indígenas, africanas e negro-brasileiras que trazem para a cena literária outras estéticas, outras experiências e outros paradigmas é que a crítica tem favorecido e por vezes até mesmo produzido no campo dos estudos literários o que Boaventura de Sousa chama de *epistemicídio* ou o que o filósofo Renato Noguera chama de *racismo epistêmico*. Onde estão autoras e autores como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Ruth Guimarães, mesmo nos cursos de Letras do país? Quando Lima Barreto ocupará devidamente seu lugar de epígono do modernismo no Brasil, para além dos estigmas da loucura, da bebida e de uma “escrita simples”? Quando escritores/as como Lia Vieira, Miriam Alves, Cuti, Oswaldo de Camargo, Abelardo Rodrigues, José Carlos Limeira, Éle Semog, dentre outros, mesmo reconhecid@s e estudad@s fora do país, passarão a integrar devidamente junto com os Cadernos Negros a arqueo-genealogia da literatura brasileira e chegarão efetivamente aos livros didáticos? Quando estes textos chegarão às prateleiras das

² As ideias contidas no referido artigo foram expostas inicialmente no texto “A literatura-terreiro na cena afro-baiana”, publicado pela revista *A Cor das Letras*, disponível em: <http://www.uefs.br/portal/arquivos/a-cor-das-letas-n.%2012-2011.pdf>.

livrarias mediados por um olhar da crítica que não repita *ad nauseam* seu valor apenas pelas “questões sociais”? Essas escritoras e suas respectivas contribuições decisivas para a literatura brasileira foram, quando não ignoradas, subdimensionadas, pois, muitas vezes, mesmo quando referenciadas, isto ocorreu superficialmente descrevendo-as como “biombos” (o conceito é do ator Milton Gonçalves que critica a teledramaturgia brasileira em que grande parte dos personagens negros aparece nas histórias televisivas sem família, sem uma narrativa que dê conta de sua complexidade subjetiva, apenas como escada para outros personagens) deslocados da história, sem que seus traços fossem devidamente atrelados à importância de nossas letras. Daí produz-se um dispositivo epistemológico eficiente para o apagamento dessas autoras na genealogia de nossa literatura, sobretudo porque esses intelectuais em geral não estão nem politicamente, nem literariamente atrelados à classe dirigente no Brasil, só para retomar a provocação de Sérgio Micelli sobre a permanência de alguns autores em nosso cânone, por fortes questões extraliterárias.

O silêncio da crítica acadêmica, de intelectuais e de importantes instituições vinculados à questão racial no país (às vezes até para não constranger as relações viciadas que existem com o atrelamento a cargos governamentais, institucionais ou outras vantagens) e à violência epistemicida de que a Feira de Frankfurt de 2013 representa, exemplifica as questões aqui postas: achamos normal em um país como o nosso que de 70 escritoras financiadas pelo governo brasileiro (isto é gravíssimo!) para participar deste importante evento literário que homenageou o Brasil, apenas um autor negro e um indígena fizessem parte. É óbvio que a questão não é de valor literário, nem de possuir textos

previamente traduzidos para o alemão, nem da importância estética da produção, como se tentou oficialmente argumentar. As coletâneas de literatura negro-brasileira intituladas *Schwarze Poesie* e *Schwarze Prosa*, organizadas por Moema Parente Augel, foram sucesso de vendas e crítica na Alemanha na década de 80 e ainda hoje são estudadas em universidades germânicas. Integram ambas coletâneas alguns escritores e escritoras que já citei aqui (Cuti, Miriam Alves, José Carlos Limeira, dentre outros). Se não fosse a mobilização da imprensa alemã que questionou o fato e, sobretudo, a articulação de grupos da sociedade civil que organizaram e emitiram uma nota de repúdio (traduzida também para o alemão, dentre outros idiomas), dentre eles o Coletivo Literário Ogum's Toques³ de que faço parte (coletivo constituído de escritoras, professoras, designers, filósofos, fotógrafos, jornalistas e críticos da Bahia e de outros estados que atuam em diversas frentes), esse caso clássico de racismo epistêmico seria naturalizado como tantos outros. Nossas Feiras e Festas Literárias aqui na Bahia, infelizmente, têm vergonhosamente repetido este modelo do caso Frankfurt.

O mais intrigante é que a literatura brasileira só deu saltos significativos em seu percurso quando mimetizou as culturas indígenas e africanas. Para tornar-se aquilo que ela é precisará deixar de ser só mímica e se impregnar nestes outros saberes desregrados, para além até mesmo do suporte papel... É aí que reside a potência da literatura-terreiro.

RI: Segundo o texto, você optou por alguns fragmentos da obra do grupo de rap Opanijé e do trabalho do poeta, professor e líder do Coletivo Blackitude, Nelson Maca, para propor o conceito. Você poderia apontar qual a importância deles nesse contexto? O que

³ [facebook.com/OgumsToques](https://www.facebook.com/OgumsToques)

você quis dizer com “emergência da literatura-terreiro na cena baiana com sua estética e discursos afro-rizomáticos e afro-diaspóricos”?

HF: O conceito de literatura-terreiro está ligado à ética e estética de textos produzidos *desde o corpo negro* permeado pela cosmogonia africana e negro-brasileira. Ele está conectado às epistemes que circulam nas religiões afro-brasileiras e prioritariamente refere-se às produções oriundas destes espaços que se vinculam a uma dimensão não só oral, mas multimodal diaspórica. Isto exige por parte da crítica uma “iniciação” na rede sinestésico-analítica em que estas produções se inserem para que possam ser analisadas em sua complexidade. À época em que publiquei este texto sobre a literatura-terreiro estava interessado em compreender a derivação desta literatura-terreiro fora do lugar mais explícito em que ela é produzida: no candomblé e em outras religiões afro-brasileiras. Por isso, não analisei os trabalhos de Mãe Stella de Oxóssi, Mestre Didi e outr@s sacerdotes que obviamente são autor@s exemplares destas produções. Debrucei-me, então, sobre o trabalho ousado do grupo de rap Opanijé, que desde o nome já assume este lugar da literatura-terreiro, bem como sobre a importante cena do Sarau Bem Black (evento que acontece toda quarta-feira no Pelourinho no Sankofa African Bar) e a produção literária de Nelson Maca, que também comanda este sarau. Quando os analisei, ao forjar o conceito de literatura-terreiro, apontei para a materialidade poética tanto de Maca quanto do Opanijé, mesmo que o primeiro ainda não tivesse livro publicado e o segundo lançado CD. O público do Bem Black, independente disso, recitava os poemas falados ou canto-falados dos dois. Eles também estabeleciam um diálogo não apenas discursivo, mas de forte representação em seus textos com o corpo de signos que gravitam nos terreiros, além

de apresentar um trabalho com a palavra a contrapelo de uma normatização linguística. Hoje, avançando em relação às considerações iniciais que fiz no artigo a que você se refere nesta entrevista, aponto exemplos talvez até mais acabados desta literatura-terreiro, porque incorporam em sua ética e estética a dimensão ritual dos terreiros e sua multimodalidade literária, a exemplo da série de poemas *Ori quis* (ver produções de Guellwar Adún, Dú Oliveira, Mel Adún, Livia Natália, dentre outr@s) bem como o Exu-persona *Ferdinando*, ambos da fanpage do facebook Ogums Toques. Alguns poemas que constam na Coletânea Poética Ogum’s Toques, lançada em 2014 pela editora Ogum’s Toques junto com a Barabô, também são exemplos produtivos da literatura-terreiro.

Na literatura-terreiro, uma dimensão ética, estética negro-diaspórica e de diálogo contrastivo com uma produção literária canônica se imbrincam, desafiando os oris a incorporarem outros paradigmas ao som de alujás, opanijés e outros rit(m)os, enquanto os atabaques-palavras sinestésicamente dobram na repetição, na incisão letra a letra no texto produzido desde o corpo.

Os afro-rizomas a que me refiro conceitualmente tem a ver com a torsão dos rizomas deleuzianos para se pensar no processo de dispersão, pluralidade e invenção das tradições negras que envolveram a diáspora africana, recusando a teleologia. A África nesta perspectiva não é nem bloco monolítico nem origem estática ou destino fechado. A encruzilhada, no exercício crítico desta literatura-terreiro, torna-se o conceito-mor por meio do qual se tensiona a mimese, a dialética, o real, seja na literatura negro-brasileira, seja em algumas produções africanas elaboradas sob este viés ético-estético-ritual. É disso que trata *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*, obra

organizada por mim e Ricardo Riso, que contou com a participação de intelectuais e escritores negros e negros do Brasil e dos países africanos que tem a língua portuguesa como oficial.

RI: Afinal, como se define o conceito de Literatura-terreiro, a partir da perspectiva cosmogônica africana e/ou brasileira?

HF: Acredito já ter falado na pergunta anterior sobre isso e o importante é compreender que não há a proposição aqui de um conceito fechado. Como disse, venho pensando neste conceito assim como o de afro-rizoma desde que os formulei há alguns anos atrás e percebo que eles me auxiliam a enxergar algumas coisas acerca das produções literárias a que me referi nesta entrevista, mas, como disse no início, o exercício da crítica é defasado, insuficiente e limitado e é essa consciência que me impele a tentar, é apenas um gesto em direção ao devir, tentar compreender para além do que os meus instrumentos teóricos permitem, mesmo estes que forjei em diálogo com outros autores.

RI: Diante do que você coloca acima, quais os pontos de convergência e/ou divergência dessa proposta de conceito com a tradição dos estudos literários e o ainda segregante discurso acadêmico em torno da história e cultura afro-brasileira?

HF: Não teremos nem literatura, nem história efetivamente brasileiras enquanto a cultura e os saberes indígenas, africanos e afro-brasileiros não forem contemplados em nossa educação formal, por nossa crítica e política literárias. Essa diversidade que nos constitui como cultura deve atravessar todas as esferas, mas não é isso que acontece. É só olharmos os argumentos estapafúrdios utilizados para a constituição das listas de autores das feiras literárias locais, nacionais e internacionais,

mesmo quando há uma interferência governamental como a de Frankfurt 2013 em que o Brasil foi homenageado. O que vejo em termos acadêmicos e muitas vezes da crítica também é um recorte racial excludente e uma interdição para se tocar nesta questão que já se tornou “normal” no país. Por isso, participo ativamente do Coletivo Ogum’s Toques Negros que tem se ocupado da formação de público-leitor para literatura negra, da questão editorial e da pesquisa de temas africanos e negro-brasileiros, além de ter trazido entre 2013 e 2014 escritoras e escritores da literatura negra de todo o país, de África e da diáspora para um bate-papo com o público baiano. Em dezembro de 2013, este coletivo promoveu ainda uma Semana Literária Internacional no CEAO, atraindo um grande público, e, em 2014, dentre as muitas ações, lançou no Brasil (não só na Bahia, mas em outros estados) e também no exterior a Coletânea Poética Ogum’s Toques Negros, em que modestamente faço a minha estreia como escritor. A complexidade deste coletivo repousa na sua atuação em diversas frentes: da internet com uma fanpage no facebook que é plataforma para a experimentação e difusão da literatura negra, mas também de divulgação de nossas ações, a encontros presenciais regulares com escritoras e escritores intitulados Ogum’s Toques do Escritor. O nosso vetor principal, em síntese, é o combate ao genocídio negro de que Cláudias e Amarildos cotidianamente são vítimas, bem como o epistemicídio literário. Como diz José Carlos Limeira nos seus versos mais famosos, retirados do poema *Quilombos*:

*Por menos que conte a história
Não te esqueço meu povo
Se Palmares não vive mais
Faremos Palmares de novo*

RI: É sabido que os terreiros, locais de culto da RTF (Religião Tradicional Africana), mesmo marginalizados,

sempre marcaram a cultura soteropolitana e brasileira com as suas formas de cosmovisão e proposta civilizacional. Como você situa o espaço-terreiro, enquanto fabricante de mundos éticos, no cenário político-cultural de Salvador?

HF: Retire a contribuição africana para o Brasil, para a Bahia, mais especificamente para Salvador e o que fica? A inclusão de Mãe Stella de Oxóssi na Academia de Letras da Bahia é um reconhecimento da contribuição da cosmovisão e dos sentidos que as comunidades-terreiro disseminaram sobre o nosso estado, e isso está expresso nas matérias que cobriram a posse de Mãe Stella na ALB e na ênfase sociocultural da importância da cadeira de Castro Alves que ela passou a ocupar. Esse capital simbólico sempre foi mobilizado da política partidária ao carnaval de Salvador: a questão é que tudo é feito de maneira a preservar um *status quo* de hierarquização racial e aí está o problema. No caso específico da inclusão de Mãe Stella na ALB, tudo isso é ótimo, no entanto, onde fica a questão literária que não passa apenas pela questão sociocultural e mesmo pelos livros impressos que ela publicou? É preciso investir nessa questão para dimensionar a complexidade de suas produções no plano literário para além do grafocentrismo. Aí provocamos uma tensão produtiva, um desvio em relação ao corpo de escritores com quem ela divide os assentos dessa instituição e indiscutivelmente destaca-se. Desde antes de sua posse na ALB, Mãe Stella sempre foi uma referência literária para o campo da literatura negra. Exatamente por isso seus muitos textos precisam ser lidos e analisados para que se crie uma inteligibilidade sobre eles inserindo-os devidamente na geneologia literária brasileira e baiana.

RI: Você afirma que a escolha do sujeito-objeto de investigação em

questão traz três desafios: o confronto com a *colonialidade do poder e do saber* (Mignolo, 2003) que marca a tradição crítica literária; a ausência de publicação dos trabalhos de Nelson Maca e do grupo Opanijé, apesar de serem bastante conhecidos na cena hip-hop de Salvador; e as variedades linguísticas utilizadas por eles, as quais “contrariam” a norma culta. Como estas questões foram tensionadas no decorrer da construção da proposta?

HF: Anibal Quijano e Walter Mignolo ocupam-se da discussão acerca da colonialidade do poder e do saber pensando o lugar de uma epistemologia latino-americana e eu os uso para discutir como a noção de literatura está fortemente impregnada de dispositivos que negam as produções que se proliferam fora da norma prescritiva, pelas paredes, pelos corpos, pelos sons, pelos ritos e pelos ritmos desafiando uma teoria e crítica calcadas em uma ideia fixa de real, de mimese debitária de uma tradição platônica-aristotélica, dentre outras coisas.

RI: Partindo do que Amadou Hampâté Bá afirma sobre a potência da oralidade para a reflexão sobre a Literatura-terreiro, o que você tem a dizer sobre a dicotomia oralidade/escrita no que tange ao campo da crítica literária? É possível pensar em um *continuum* oralidade/escrita?

HF: Não há por parte das críticas literária e acadêmica um trabalho efetivo mais amplo que busque dar conta dos gêneros orais, no sentido de validá-los e oferecer mecanismos amplos de leitura para a produção que não passe pelo registro escrito. Aqui não me refiro a uma dada oralidade mimetizada em textos escritos como mímica de uma experiência estética, mas de produções que subsistem independentes de seus registros escritos.

O grafocentrismo ainda é o principal traço da exegese literária a ser deslocado. Em termos de UFBA, institucionalmente, o que foi/está sendo feito do legado físico e teórico da prof^a Doralice Alcoforado, uma das mais importantes estudiosas do referido tema, quando pensamos no currículo de Letras e não em disciplinas específicas ou no trabalho hercúleo de alguns professores, como Alvanita Almeida, para preservar o espólio e os saberes por ela deixados? Onde estão os trabalhos efetivos com os gêneros orais, literários e não literários, em nosso curso?

Continuum, interpenetração e/ou paralelismo: o que importa é que a oralidade constitutiva das produções negras multimodais (aquelas em que há uma co-ocorrência de semioses - corpo, imagem, som e texto – para a produção de sentidos como na literatura-terreiro) vaze a noção grafocêntrica de literatura para visibilizar na crítica sua potência para além da escrita. Se compreendermos isso, nos debruçaremos sobre *Owe* – livro de provérbios que Mãe Stella de Oxóssi assina, sem ressalvas, como literatura: são textos curtos que condensam uma sabedoria muitas vezes secular que independem de seu formato escrito, pois permanecem vivos no circuito oral das comunidades-terreiro. Se a crítica tradicional produziu uma inteligibilidade sobre o *hai kai* através da análise e do mapeamento de seus traços constitutivos, sem dúvidas de que o mesmo se constitua como texto literário, o que impede que a mesma operação, dada as devidas adequações, seja feita com os provérbios? Intelectuais africanos como Hampâté Bá (escritor e teórico da arte griot), mas também Abreu Paxé e a própria Mãe Stella debruçam-se sobre os provérbios para defendê-los exatamente como arte literária subestimada por uma tradição ocidental. No Brasil, Amarino Queiroz tem se dedicado também à discussão sistemática da dizibilidade do verbo na poética oral de

nossas produções literárias que dialogam com as tradições africanas e também de textos de autores africanos.

RI: Tendo em vista a importância dos provérbios para as comunidades africanas e para a educação formal brasileira, como afirma Mãe Stella de Oxóssi, como você visualiza o atual cenário educacional brasileiro em relação à aplicabilidade da lei 10.639/2003?

HF: O provérbio ainda é visto como algo menor. Nas comunidades-terreiro não é necessário se reiterar sua importância, inclusive literária. Aliás os itãs e os cantos litúrgicos e não litúrgicos que atravessam este espaço, além da narratividade do próprio corpo (incorporado), perfeitamente lido pelos iniciados na estrutura que desenha com gestos, apontam para um ambiente fortemente literário imerso no que enfatizo como literatura-terreiro.

Quanto à questão legal a que você se refere, na prática, temos universidades, instituições, pesquisadores e mesmo escritores sendo agenciados, financiados, amplamente publicados por causa das leis 10.639/03 (institui como obrigatório o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira) e 11.645/08 (amplia a discussão constante na lei 10.639/03, abrangendo também história e cultura indígena) e, paradoxalmente, nem sempre, para ser eufêmico, a literatura negra, os intelectuais negros são visibilizados: isso é gravíssimo. Esta crítica vale tanto para as produções literárias brasileiras quanto africanas (há na verdade um cânone das africanas em torno de quatro ou cinco nomes de escritores homens não negros que figuram em quase todos os eventos que tentam mobilizar discursivamente as referidas leis, evidenciando os diversos centrismos de gênero, de escrita e etnicorracial que culminam, por sua vez, em pesquisas que privilegiam e legitimam esses mesmos

nomes através das muitas teses e dissertações defendidas no país, bem como nos planos de curso do campo das africanas no Brasil). A extrema seriedade desta situação é o fato de que, mesmo sob a égide da força de lei, mesmo sob o argumento discursivo de seu cumprimento, mesmo sendo beneficiado financeiramente em alguns casos por ela, a literatura negra e @s autor@s negr@s são invisibilizados pelo epistemicídio que aponta sempre noutra direção.

Outra questão é que, mesmo passados 11 anos da lei 10.639/03, ela ainda está em processo de implementação nas escolas e os desafios vão desde o dogmatismo religioso que tem tomado conta do Brasil à ausência de uma fiscalização e punição efetivas, já que os materiais e cursos para trabalho com a história e cultura africana e afro-brasileira se proliferam e não são mais tão raros como há uma década.

RI: No texto, você afirma: “a literatura-terreiro é aquela ancorada na Filosofia da Ancestralidade de que nos fala Eduardo Oliveira”. Em que consiste esta filosofia? Quais os paradigmas?

HF: *Filosofia da ancestralidade* é o título de um livro de Eduardo Oliveira fundamental para a discussão acerca da literatura-terreiro, pois ancestral não quer dizer mais antigo em termos etários, tem a ver com redes afro-rizomáticas de epistemologias negras que vão do corpo dissimulado da capoeira à filosofia africana, e o paradigma Exu é seu símbolo. Não à toa muitos intelectuais têm tentado operar Exu como conceito de clivagem não sincrética, não sintética, não dicotômica das dispersões que decalcam, que sombreiam uma produção negra no Brasil e na diáspora. A filosofia da ancestralidade assume sua interterminalidade e a-logicidade em relação à metafísica ocidental: “*Jogando uma pedra ontem, ele matou o pássaro hoje*” - Oriki de Exu.

RI: O título do texto é muito interessante e provocador. Você poderia falar um pouco sobre essa proposta de deslocamento entre a dialética e a imagem da encruzilhada enquanto lugar de encontro e/ou imbricação de fronteiras?

HF: Joseph Ki-Zerbo e outros intelectuais africanos entenderam que para o continente africano figurar devidamente na “História Mundial”, inclusive com a contribuição decisiva que deu para se forjar a modernidade no planeta, era necessário consolidar uma inteligibilidade sobre as fontes orais em contraponto ao grafocentrismo até então vigente no campo da História. Ora, ele sabia que não bastava reivindicar a inclusão da África nos manuais de História, mas era fundamental abalar o método que validava apenas as fontes escritas e, ao referendar junto com outros intelectuais, as fontes orais no campo provocou uma mudança radical que afetou incontornavelmente a História. Sua História Geral da África, obra monumental que coordenou, mas também a História da África Negra são exemplos de que suas provocações culminaram em ações práticas que figuram hoje como referência em todo o mundo. A teoria e a crítica literárias acreditaram e em certa medida ainda acreditam que é possível a utilização dos mesmos instrumentos para a leitura de todo e qualquer texto literário. Desta forma, vemos como a literatura negro-brasileira e as literaturas africanas (não) figuram em nossa genealogia. É necessário também abalar o campo até para que sob o termo literatura possamos abrigar de fato produções para além da escrita.

Os efeitos disso são facilmente visíveis: Chinua Achebe com *A flecha de Deus e o Mundo se despedaça*, romances alicerçados na tradição ibo, erigidos para além de uma oposição à lógica colonial, são lidos comumente como “romances de

fundação”, ignorando-se por completo todo esforço ético, estético e discursivo de Achebe, exatamente avesso ao estabelecimento desse marco. A noção monológica de real de uma dada teoria mimética também é incapaz de dar conta da biografia de um sujeito como o músico nigeriano virtuose Fela Kuti, uma vez que ela está imersa em experiências que vazam a noção de representação: Carlos Moore, autor de *Fela – esta vida puta* percebe isto e ao registrar em sua obra um relato aparentemente ficcional escrito por Shawna Davis referente aos diálogos de Fela com sua mãe, que já estava morta, respeita esta dimensão que aponta para uma espécie de gêneros do real... Moore compreende que os mortos não estão fora do jogo social para os iorubás e outros povos africanos, contemplando de maneira excepcional este real controverso no seu texto biográfico.

Por fim, quero apenas enfatizar que a encruzilhada é o lugar possível de (des)encontro destas produções negras, uma vez que as heranças aristotélicas, hegelianas, marxistas, dentre outras, sobretudo as que se centram em sistemas, em especial a dialética, apresentam uma limitação extrema para ler o que está fora da metafísica ocidental, de uma lógica estrutural e é esta a questão. Repito aqui, *ipsis literis*, o que já havia afirmado no artigo que serviu de mote para a nossa interlocução: “Não há dialética na encruzilhada, só farofa, cachaça e dendê: Laroyê”!

REFERÊNCIAS

- MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais, Projetos Globais**: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- SANTOS, José Henrique de Freitas; RISO, Ricardo (Org.). **Afro-Rizomas na Diáspora Negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira**. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.