

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 16**

janeiro/julho de 2015

# UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

## PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

### EDITOR

Alex Santana França (Doutorando - PPGLitCult)

### EDITORAS ADJUNTAS

Débora de Souza (Doutoranda - PPGLitCult)  
Mariana Andrade Gomes (Doutoranda - PPGLitCult)

### COMISSÃO EXECUTIVA

Cezar Alexandre Neri Santos (Doutorando - PPGLinC)  
Clarissa Macedo (Doutoranda - PPGLitCult)  
Dina Rios (Doutoranda - PPGLitCult)  
Franciane Rocha (Doutoranda - PPGLinC)  
Francielle Silva Santos (Mestranda - PPGLitCult)  
Hérvickton Israel de O. Nascimento (Doutorando - PPGLinC)  
Natalival Neto (Mestrando - PPGLinC)  
Nívia Maria Santos Silva (Doutoranda - PPGLitCult)  
Raquel Borges Dias (Doutoranda - PPGLitCult)  
Samuel Bernardo da Trindade (Mestrando - PPGLinC)  
Vitor Rafael O. Alves (Mestrando - PPGLitCult)

### CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Adelaide Augusta Pereira de Oliveira (UNEB)  
Profa. Dra. Adriana Barbosa (UESB)  
Prof. Dr. Alcmemo Bastos (UFRJ)  
Prof. Dr. Aleilton Fonseca (UEFS)  
Profa. Dra. Alvanita Almeida Santos (UFBA)  
Prof. Dr. Antonio Eduardo Laranjeiras (UFBA)  
Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere (USP)  
Profa. Dra. Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)  
Profa. Dra. Carla Coscarelli (UFMG)  
Profa. Dra. Celina Márcia de Souza Abbade (UNEB)  
Profa. Dra. Cláudia Cerqueira (UFBA)  
Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes (UEFS)  
Prof. Dr. Dário Sánchez Gómez (UFPE)

Profa. Dra. Denise Carrascosa Franca (UFBA)  
Prof. Dr. Djalma Thürler (UFBA)  
Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte (UFMG)  
Profa. Dra. Ekaterina Vólkova Américo (UFF)  
Prof. Dra. Eliza Atsuko Tashiro (USP)  
Prof. Dr. Elmo José dos Santos (UFBA)  
Profa. Dra. Florentina da Silva Souza (UFBA)  
Prof. Dr. Francis Arthuso Paiva (UFMG)  
Profa. Dra. Girlene Lima Portela (UEFS)  
Prof. Dr. Igor Rossoni (UFBA)  
Profa. Dra. Iraneide Santos Costa (UFBA)  
Prof. Dr. José Adriano Filho (Faculdade Unida - ES)  
Prof. Dr. José Newton de Seixas Pereira Filho (UFBA)  
Prof. Dr. Júlio César Lobo (UFBA)  
Profa. Dra. Lêda Pires Corrêa (UFS)  
Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira (UERJ)  
Profa. Dra. Luciene Azevedo (UFBA)  
Profa. Dra. Luisa Afonso Soares (Universidade de Lisboa)  
Prof. Dr. Marcello Moreira (UESB)  
Profa. Dra. Márcia Paraquett (UFBA)  
Profa. Dra. Michiko Okano (UNIFESP)  
Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira (UFBA)  
Profa. Dra. Noélia Borges (UFBA)  
Profa. Dra. Rita Queiroz (UEFS)  
Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos (UFBA)  
Profa. Dra. Sandra Maggio (UFRGS)  
Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas (UFBA)  
Profa. Dra. Shirlei Lica Ichisato Hashimoto (USP)  
Profa. Dra. Silvana Soares Costa Ribeiro (UFBA)  
Profa. Dra. Silvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)  
Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior (USP)  
Profa. Dra. Zilá Bernd (UFRGS)

## SUMÁRIO

### Editorial

**Infográfico: A popularidade do gênero e sua abordagem escolar na perspectiva de um livro didático de língua portuguesa**

*Ana Celia Clementino Moura e Jeannie Fontes Teixeira*

**A série Sexo e as negas: discursos e olhares diante de uma polêmica**

*Aline Greice Vilela Costa e Fernanda Mendes de Oliveira*

**Abrindo caixas de arquivo: um olhar filológico**

*Gérsica Alves Sanches*

**Alfred Hitchcock e a teoria feminista do cinema**

*Luiz Carlos de Souza*

**Bruno Tolentino: nos caminhos da polêmica**

*Nivia Maria Santos Silva*

**Criolo e a canção popular pós-utópica**

*Alexandre Carvalho Pitta*

**Entre tradição e deslocamento: diálogo entre poemas de hoje e de sempre**

*Vilma Santos da Paz*

**Ero-guro de Suehiro Maruo: uma transcrição do erotismo de Georges Bataille**

*Livia Laene Oliveira dos Santos Drummond*

**"Falta-lhe cabelo na cabeça": um estudo geolinguístico das denominações para 'calvo' na Bahia e em Sergipe**

*Cezar Alexandre Neri Santos*

**Jane Austen a slash fiction: o amor proibido entre Mr. Darcy e Mr. Bingley na slash do século XX**

*Juliana Dias Bastos*

**Navios Negreiros: Solano Trindade, Castro Alves e o jogo da representação**

*Vitor Rafael Oliveira Alves*

**Notas de aproximação: Maria Lúcia Dal Farra e esoterismo**

*Ivo Falcão da Silva*

**Políticas de integração entre o português e o espanhol no contexto dos países integrantes do Mercosul**

*Camila Alves Gusmão*

**Releituras de filmes soviéticos no cinema russo contemporâneo**

*Paterson Franco Costa*

**Representações de violência contra a mulher em *A cabeleira*, de Inês Pedrosa, e *Cecília na Terra de Santa Cruz*, de Ana Liése Thurler**

*Paula Queiroz Dutra*

**Um mergulho nas águas da Bahia e Sergipe: estudo léxico-semântico das designações para onda**

*Ingrid Gonçalves de Oliveira*



# INVENTÁRIO

Revista dos estudantes da Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal da Bahia



## REVISTA INVENTÁRIO - 16ª. EDIÇÃO

### EDITORIAL

É com muita satisfação que publicamos a 16ª edição da *Inventário* - Revista dos Estudantes do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia - na presente data. Apesar da atual conjuntura de greves, paralisações e cortes de investimento em que se encontra grande parte das universidades públicas no Brasil, bem como outras dificuldades enfrentadas no processo editorial, esta comissão não mediu esforços para expedir esta publicação dentro do prazo estipulado, comprometendo-se com sua publicação semestral.

Atualmente, a *Inventário* é avaliada pela CAPES como um periódico Qualis B3, na área de Letras/Linguística. Temos trabalhado comprometidamente para melhorarmos esse conceito, primando pela qualidade e, acima de tudo, pela ética e respeito para com todos os nossos colaboradores e leitores. Assim, no intuito de atingir esse objetivo, temos constantemente identificado e sugerido mudanças para a revista. A principal delas será a migração da *Inventário* para o *Portal Seer*, Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas, o que simplificará e agilizará todo seu processo editorial.

Para esta edição, a revista traz 15 artigos publicados, que versam sobre variadas temáticas no campo das Letras e das Artes. Em relação ao processo de avaliação dos artigos, contamos nessa edição com um Conselho Editorial Consultivo constituído por membros oriundos da própria Universidade Federal da Bahia, além daqueles vinculados a outras instituições de ensino nacionais e estrangeiras, como a Universidade do Estado da Bahia, Universidade Estadual de Feira de Santana, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal de Sergipe, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Universidade de São Paulo e Universidade de Lisboa.



Em breve, antes da chamada de trabalhos para a 17ª. edição, atualizaremos os critérios de submissão de trabalhos e a política de avaliação adotados pela revista, de modo que fique ainda mais transparente o trabalho dedicado às edições.

Agradecemos aos que contribuíram para que esta edição fosse possível e desejamos a todos proveitosas e estimulantes leituras.

Cordialmente,

Comissão Executiva da 16ª edição da Revista Inventário

# INFOGRÁFICO: A POPULARIDADE DO GÊNERO E SUA ABORDAGEM ESCOLAR NA PERSPECTIVA DE UM LIVRO DIDÁTICO DE LÍNGUA PORTUGUESA

INFOGRAPHIC: THE POPULARITY OF THIS GENDER AND ITS SCHOOL APPROACH IN THE PERSPECTIVE OF A TEXTBOOK IN PORTUGUESE LANGUAGE

JeannieFontes Teixeira<sup>1</sup>

Ana Celia Clementino Moura<sup>2</sup>

Orientadora: Prof. Dra. Ana Celia Clementino Moura

**RESUMO:** O gênero infográfico tem ganhado *status* e espaço social entre os leitores. Percebe-se que a confluência das modalidades verbal e não verbal (imagética) é uma das razões para sua popularidade. Nosso intuito neste trabalho é determinar o interesse dos jovens em idade escolar por este gênero e em quais contextos eles o acessam; verificar as orientações didático-metodológicas para o tratamento deste gênero, enquanto texto multimodal, propostas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa e analisar como estas orientações são materializadas em um livro didático do Ensino Fundamental, recomendado pelo Plano Nacional do Livro Didático de 2014, no pertinente às estratégias de leitura utilizadas para favorecer o Letramento Visual. Concluimos que o material didático examinado não abrange estratégias de compreensão das relações visuais e sua análise crítica (MUFFOLETTO, 2001; CALLOW, 2005; KRESS; VAN LEEUWEN, 1996), sugerindo a revisão deste material, além da pesquisa e inclusão de estratégias de leitura que abordem a dimensão multimodal dos textos.

**Palavras-chave:** *Letramento Visual. Infográfico. Livro didático. Estratégias de Leitura.*

**ABSTRACT:** The infographic gender has gained both social space and status among readers. It is noticed that the confluence of verbal and non-verbal (imagetic) modes is one of the reasons for its popularity. We aim to determine the school age teenagers' interest in this genre and in what contexts they access it; check the didactic and methodological guidelines for the treatment of this gender, while multimodal text, proposed by the National Curricular Parameters for Portuguese Language (PCN-LP) and analyze how these guidelines are materialized in a textbook of junior high school, recommended by the National Plan of the Textbook (PNLD) in 2014, related to the reading strategies focusing to promote the Visual Literacy. We conclude that the textbook examined does not include comprehension strategies of visual relationships and its critical analysis (MUFFOLETTO, 2001; CALLOW, 2005; KRESS; VAN LEEUWEN, 1996), suggesting the review of this material, as well as the research and inclusion of reading strategies addressing the dimension of the multimodal texts.

**Keywords:** *Visual literacy. Infographic. Textbook. Reading strategies.*

---

<sup>1</sup>Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará. E-mail: jeanniefontes@gmail.com.

<sup>2</sup>Graduada em Letras, Mestre e Doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará. Professora Adjunto do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará. E-mail: acmoura@ufc.br.

## 1 O GÊNERO INFOGRÁFICO, SUA POPULARIZAÇÃO E SUA LEITURA NA ESCOLA

Novas práticas de letramento se consolidam em novos contextos culturais, como exemplo, temos o gênero infográfico, que vem ganhando popularidade nos últimos anos. Esse gênero, que conjuga pelo menos duas semioses (temos ainda os infográficos animados e sonoros), ganha participação além das esferas publicitária e científica. Uma prova disso é o surgimento de programas e aplicativos de computador gratuitos que permitem a criação desses textos e a sua publicação imediata em redes sociais ou em outras esferas digitais. Observou-se o aumento da infografia ligada à cultura de massa, como cinema e literatura popular (*bestsellers*).

No entanto, a popularização do gênero não implica dizer que seus leitores são proficientes em leitura, pois sabemos que esta não envolve apenas o reconhecimento dos sinais gráficos, mas a habilidade de responder a questões como: *o que o texto quer dizer? como faz para dizer? e com que intenção diz?*. As habilidades necessárias para essas distinções devem ser desenvolvidas preferencialmente na escola, o lugar privilegiado para a consolidação da educação linguística democrática e crítica. Os meios para tal incluem uma miscelânea de práticas de letramento que tornem o aluno familiarizado com as várias faces da linguagem, e mais, que o tornem apto a lidar com as constantes mudanças da linguagem, seu repertório e situações de uso.

O manifesto *A Pedagogy of Multiliteracies – Designing Social Futures (Uma pedagogia dos multiletramentos- desenhando futuros sociais)*, de autoria do Grupo de Nova Londres, já indicava que a escola deveria tomar a seu cargo os novos letramentos, multiculturais e multimodais. Nesse contexto, falaremos de letramento visual. Para Muffoletto (2001, p.1), ser letrado visual é “ter não somente a habilidade de produzir e ler/codificar experiências visuais construídas, mas também ter a consciência de si e das representações, em ambos espaço e tempo, situadas em um modelo social, cultural, histórico e político”.

A escola tenta acompanhar a grande proliferação de imagens e sua popularização, o que se confirma na maior inclusão desses elementos no material didático escolar. Entretanto, questionamos se, de fato, nestes materiais, o letramento visual é tratado de forma eficiente,

com estratégias próprias ao seu favorecimento ou se há uma repetição das práticas voltadas ao texto verbal escrito.

Nosso trabalho consistiu em 3 etapas: a primeira delas foi determinar o interesse dos jovens em idade escolar pelo gênero infográfico e a popularidade deste. A segunda etapa consistiu em verificar como os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino de Língua Portuguesa (PCN-LP) orientam o tratamento didático dos textos multimodais na escola, e, por fim, de que forma essa orientação se materializa em um livro didático — indicado na edição 2014 do Plano Nacional do Livro Didático (PLND) — por meio da análise de um capítulo destinado ao texto multimodal. Assim, nosso principal objetivo é verificar como é abordado o Letramento Visual neste material e como (e se) são desenvolvidas habilidades de leitura específicas para os gêneros multimodais, especificamente o infográfico.

## 2 A ATRAÇÃO DOS LEITORES PELO GÊNERO INFOGRÁFICO

Para verificar o interesse e a familiaridade do público com o gênero infográfico, realizamos uma enquete<sup>3</sup> *online*, através da plataforma *Google Docs*, e a disponibilizamos para respostas na página de uma rede social. A pesquisa ficou aberta no período de 20/06 a 27/06/2014 e obteve 372 respostas.

Os resultados sugerem a grande aceitação e interesse do público jovem por esse gênero textual. Uma das perguntas, do tipo aberta, questionava se o infográfico era um texto atrativo e o porquê. A grande maioria das respostas foi positiva. Entre elas, elencamos algumas que privilegiaram o aspecto visual nas suas respostas:

“Sim, pois de forma bem produzida e apresentada, se torna uma maneira mais fácil de absorver uma quantidade grande de informações de forma reduzida, conseguindo passar ao mínimo o básico do conhecimento sobre o tema abordado”;

“Acredito que sim, pois as imagens e cores chamam a atenção.”;

---

<sup>3</sup> Para ler a pesquisa completa, acessar o link <<https://docs.google.com/forms/d/1z1KLArcio0M8SMM7ozHV3vveGEfAlsWHtmNdXxXJ5bU/viewanalytics>> Acesso em: 20 de jun. 2015.

“Acho, pois para o modelo de educação atual, o estudante dirige sua atenção à o que for mais visualmente atrativo e "mastigado”;

“Sim, porque associa elementos textuais a elementos visuais e torna tudo muito mais claro para quem lê”;

“Por que o aspecto visual ajuda na minha compreensão de algumas informações que, no momento em que eu li, não ficaram tão claras”;

“Porque mostra de forma visualmente agradável o conteúdo de um texto ou pesquisa, facilitando sua compreensão e absorção” (FONTES, 2014, p. 5-13).

Os resultados obtidos por ocasião da pesquisa apontam para a existência de um senso comum entre os pesquisados: de que a disposição visual das informações facilita a compreensão e desperta o interesse do leitor, tanto que 90% dos que responderam à enquete disseram não ter nenhuma dificuldade em ler e compreender infográficos, embora isso não seja garantia de que suas habilidades para navegar, interpretar ou analisar as imagens estejam se aprimorando para atender as demandas da sociedade contemporânea (AVGERINO, 2009, p.28).

Perguntamos aos entrevistados se gostariam de ver mais infográficos na escola. Houve 91% de respostas positivas, sendo que destas, 37% indicaram que gostariam, desde que fosse de um assunto interessante, como sobre séries de livros (cultura de massa); e 54% indicaram que gostariam de ver mais infográficos de qualquer assunto, pois trata-se de um texto muito interessante. Entretanto, apesar de 85% dos entrevistados já ter lido um infográfico, 46,2% deles declararam nunca ter lido o gênero infográfico em um contexto escolar, ou seja, o acesso ao gênero deu-se em outras esferas sociais. Uma das nossas hipóteses é de que há, por parte dos professores, pouca abordagem dos gêneros multimodais, como o infográfico, em sala de aula, uma vez que, segundo o PNLD-2014, estes textos devem estar presentes no livro didático, não só de Língua Portuguesa, mas de matérias como Matemática e Ciências, para adequação às exigências dos PCN de cada uma dessas áreas.

Deste modo, verificamos a necessidade da adoção de um aporte teórico que contemple a multimodalidade para fomentar a elaboração de estratégias didáticas para abordagem dos textos multimodais em sala de aula. O New London Group (COPE; KALANTZIS, 1996, p. 7) sugere seis elementos no processo de construção de sentidos dos textos: significado linguístico, auditivo, visual, gestural, espacial e multimodal. Este último envolve a combinação de vários códigos semióticos. Daí a necessidade do desenvolvimento de

metodologias que abordem letramentos múltiplos, ou seja, as modalidades verbais e não verbais. Desse modo, as práticas sociais e o interesse pelo gênero, externos ao ambiente escolar, impelem os leitores à construção das práticas de leitura necessárias à compreensão do gênero infográfico e a escola parece ficar alheia a esse processo.

### 3 A FORMALIZAÇÃO DO ENSINO DE LEITURA E A MULTIMODALIDADE

Quando falamos de ensino de gêneros multimodais na escola, lembramos da *charge*, da *história em quadrinhos* e do *anúncio publicitário*, que são os poucos gêneros que gozam de algum destaque no ensino formal da leitura e da escrita. Nesse contexto, cremos que favorecer o domínio dos gêneros textuais é contribuir para que o indivíduo tenha exercício pleno de sua cidadania. Tal visão de ensino já fora apresentada nos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1998), cuja proposta é desenvolver a leitura e a produção de textos de maneira adequada e útil ao universo escolar e à realidade do aluno.

Vemos, porém, que a escola não acompanha com eficiência o ritmo das inovações nas práticas sócio-discursivas de que seus alunos precisam participar, deixando-os à margem dessas práticas, apesar de os PCN tratarem dos processos de leitura esperados para alunos de 6º ao 9º ano:

No processo de leitura dos textos escritos, espera-se que o aluno:

– saiba selecionar textos segundo seu interesse e necessidade;  
– leia, de maneira autônoma, textos de gêneros e temas com os quais tenha construído familiaridade:

\*selecionando procedimentos de leitura adequados a diferentes objetivos e interesses, e a características do gênero e suporte;

**\*desenvolvendo sua capacidade de construir um conjunto de expectativas (pressuposições antecipadoras dos sentidos, da forma e da função do texto), apoiando-se em seus conhecimentos prévios sobre gênero, suporte e universo temático, bem como sobre saliências textuais, recursos gráficos, imagens, dados da própria obra (índice, prefácio etc.); (...)**

(BRASIL, 1998, p. 50-51, grifo nosso)

As Orientações Curriculares para o Ensino Médio (BRASIL, 2006, p.25) também salientam a multimodalidade, quando afirmam que nós “vivemos em um mundo culturalmente organizado por múltiplos sistemas semióticos – linguagens verbal e não verbal –, resultado de trabalho humano que foi sedimentado numa relação de convencionalidade”.

Consideramos que a imagem é um dos representantes mais populares da linguagem não verbal. Embora sua presença não exclua outras modalidades com a sonora, a profusão de gêneros que envolvem o imagético é mais popular na escola, por exemplo. Contemplando esta modalidade, Callow (2005) propõe três dimensões para a análise: a *Afetiva*, que valoriza e reconhece o papel do indivíduo quando interagindo com imagens, incluindo apreciação estética, compreensão hermenêutica e escolhas criativas no ver e criar objetos visuais; a *Composicional*, que considera como as imagens são compostas, incluindo elementos semióticos, estruturais e contextuais; a *Crítica*, que promove a análise crítica para o entendimento das imagens, considerando que todas as imagens são ideológicas (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p.12).

A partir destas considerações, desenvolver o letramento visual parece ser necessário não só por razões pragmáticas, mas também pela necessidade de os leitores se tornarem participantes informados e críticos no campo político de suas comunidades. Deste modo, as práticas escolares devem ser construídas de forma multissemiótica e híbrida, assim como apontam as orientações oficiais, favorecendo aos alunos a participação em práticas sociais multissemióticas com eficiência e, mais importante, com consciência e posicionamento crítico. O desafio é favorecer e organizar os letramentos múltiplos dentro do universo escolar, pois as práticas que os contemplam já são vivenciadas por nossos alunos.

#### **4 OS MULTILETRAMENTOS E OS MATERIAIS DIDÁTICOS DA EDUCAÇÃO BÁSICA**

O mercado editorial do livro didático tenta se adaptar à evolução constante dos gêneros multimodais e digitais. Nisso, anualmente, as escolas são seduzidas por este ou aquele material didático que promete fascinar o aluno por sua modernidade e seu excelente conteúdo educacional, enquanto ao professor são prometidas novas metodologias e inovação às aulas com conteúdo rico proporcionado por estes materiais.

No intuito de observar como um material didático voltado à educação básica aborda o multiletramento, escolhemos uma coleção adotada tanto pela rede privada quanto pela rede

pública na cidade de Fortaleza-Ceará, e que consta como indicação no *Guia livros didáticos: PNLD 2014*, documento elaborado pelo Fundo Nacional de Educação (FNDE), a fim de nortear a escolha de livros didáticos para escolas públicas atendidas pelo PNLD. Segundo o *Guia, o Projeto Teláris*

apresenta questões relativas à compreensão e à interpretação, explorando propriedades textuais e discursivas. As atividades exploram diferentes estratégias cognitivas envolvidas no processo de leitura, como ativação de conhecimentos prévios, sentido literal e subentendido, compreensão global, efeitos de sentido e recriação dos textos com posicionamento de sujeito-leitor.

(BRASIL, 2013, p. 102)

Quanto à apresentação, destacamos que a coleção possui um *design* atrativo, com variedade de cores e ilustrações. Possui um recurso chamado *QR code*, uma espécie de código que pode ser decifrado pela leitura ótica de *smartphones* (o principal acessório tecnológico dos alunos, atualmente) e permite acesso a conteúdos “extra” em ambiente digital.

#### 4.1 Análise de excerto do livro didático

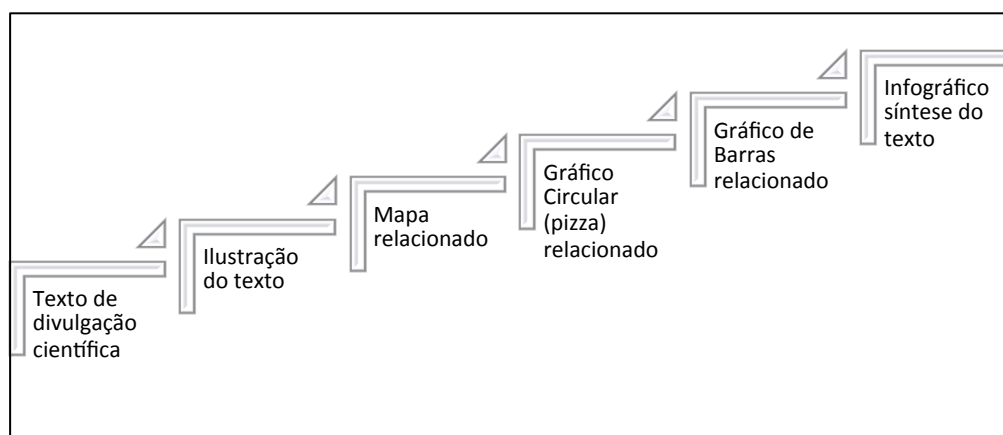
A finalidade da nossa pesquisa é observar a abordagem didática dos textos multimodais, com foco no infográfico, em um livro escolar de Língua Portuguesa. Para tanto, o livro escolhido é pertencente ao catálogo de indicações do PNLD 2014 e adotado nas redes pública e privada da cidade de Fortaleza-CE. Nossa análise incidirá nos textos e exercícios específicos de um capítulo do *Projeto Teláris*, 8ª. Série (9º ano), versão para uso do professor (BORGATTO; BERTIN; MERCHEZI, 2012).

O livro é dividido em quatro unidades temáticas, composta por dois capítulos cada. A unidade escolhida, por trazer o gênero infográfico, dentre outros gêneros multimodais, foi a unidade 2 (Expor e organizar o conhecimento), com foco no capítulo 4 (Texto de divulgação científica). Esta temática se organiza a partir de uma indagação inicial: “ Como você faz para organizar informações e conhecimentos para poder estudar?”.

Todos os textos deste capítulo relacionam-se com a temática *água*, com subtemas ligados à preservação dos recursos naturais, favorecendo a intertextualidade e, por



consequente, ativando estratégias de reconhecimento temático texto após texto. Percebemos que, na abordagem de outros gêneros neste capítulo, como mapas e gráficos, há ênfase na proposta de **Figura 1** e **Gradação do conteúdo** de elementos comumente presentes no gênero infográfico, como dados percentuais e legendas. Em nossa percepção, parece ser intenção das autoras delinear uma gradação de introdução e análise desses elementos até chegar no texto mais complexo, o infográfico, como pode ser visto na Figura 1.



Julgamos necessário apresentar os conceitos de gráfico e infográfico para nortear nossa descrição e posterior análise. A série *Verbetes Enciclopédicos* (2013), organizada pela professora Angela Paiva Dionísio, reúne vários conceitos desses gêneros multissemióticos, que estão em constante transformação, dadas às facilidades tecnológicas e às dinâmicas sociais. Estes conceitos nos permitem inferir algumas características para diferenciar gráfico de infográfico, o que julgamos necessário para elucidar a análise dos textos multimodais apresentados no capítulo do livro. Segundo o material, o gráfico é uma apresentação gráfica de dados, associada a dois eixos, mostrando relações quantitativas entre dois ou mais grupos de informação, com função mais expositiva. Já o infográfico exerce uma função tanto expositiva quanto explicativa, pois alia imagem e texto de modo complementar. Segundo Teixeira (2007), “o infográfico (...) deve ser capaz de passar uma informação de sentido completo, favorecendo a compreensão de algo, e, neste sentido, nem imagem, nem texto deve se sobressair a ponto de tornar um ou outro indispensável (*apud* DIONISIO, 2013, p. 38).

A seguir, descreveremos a ordem de aparição, o tipo de texto e as instruções de leitura (exercícios discursivos ou objetivos) encontrados no material e os comentaremos brevemente.

As estratégias relacionadas especificamente ao infográfico serão nosso foco de análise, haja vista que o objetivo do nosso trabalho é verificar se as estratégias de leitura apresentadas para esse gênero no material didático favorecem o Letramento Visual.

O título do primeiro texto do capítulo é “Águas subterrâneas também estão em risco”,<sup>4</sup> doravante *texto 1*, identificado previamente como texto de divulgação científica. Segue-se à leitura a seção denominada *Interpretação do texto – Compreensão*, composta por exercícios de perguntas e respostas — estratégia metodológica mais utilizada nos livros didáticos —, visando à análise das informações oferecidas pelo texto 1.

No próximo segmento, temos a seção *Linguagem do Texto*, que visa a estimular o aluno, por exercícios de localização e cópia, à identificação de dados numéricos e medidas expressas no texto. Na instrução das questões, há menção a marcadores de destaque, como negrito, itálico e recursos de pontuação para evidenciar partes do texto, como as aspas. Há outro exercício que tenciona a diferenciação dos conceitos de objetividade e subjetividade, utilizando partes do *texto 1*. Consideramos essa diferenciação importante para a compreensão dos gêneros que serão apresentados a seguir, pois mapas, gráficos e infográficos normalmente contêm dados objetivos e exatos. Entretanto, enquanto os dois primeiros apresentam detalhes de um texto maior, detendo-se na (1) localização geográfica, (2) distribuição da água doce no mundo e (3) a distribuição dos recursos hídricos no Brasil, o infográfico do capítulo apresenta vários dados sobre o aquífero Guarani, sua área, volume e formato geográfico, representados verbal e visualmente; apresenta o domínio do aquífero, apresenta um indicativo de quantas pessoas podem ser beneficiadas com a reserva de água, bem como uma comparação da área do aquífero com a da área do Estado de São Paulo.

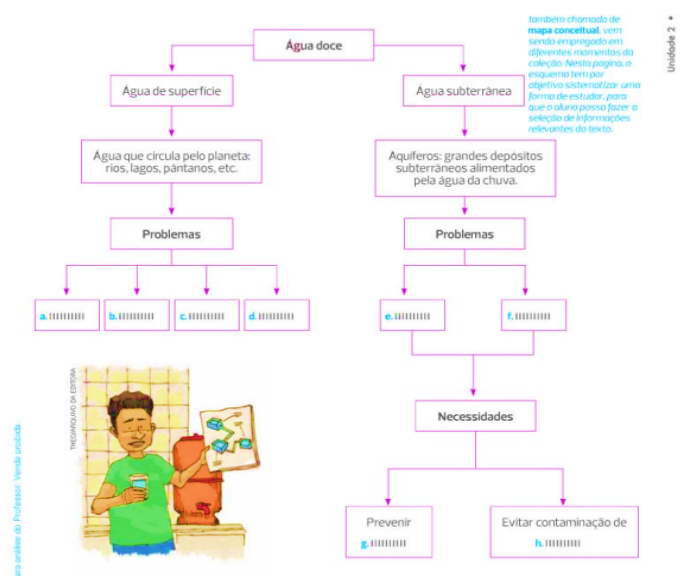
Na seção *Construção do texto*, as instruções e exercícios se destinam à análise da estrutura textual do texto de divulgação científica, com ênfase nos tipos de organizadores textuais e conjunções, elencando um exemplário de elos coesivos aplicados na frase.

Continuam as instruções de leitura no item *Organizar o conhecimento: uma forma de estudar*. O excerto apresenta um esquema com as principais informações do texto em forma

---

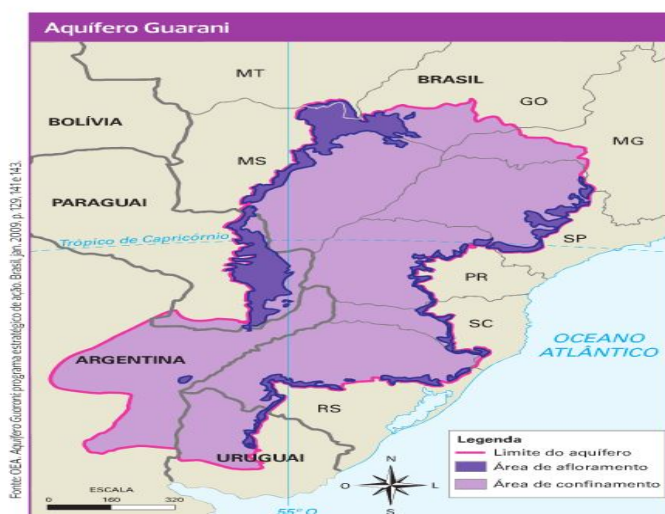
<sup>4</sup> O capítulo do livro pode ser analisado na íntegra no link:  
<[http://livrodigital.abrileducacao.com.br/\\_layouts/LeitorDigital/index3.html?idObra=107&idUsuario=10fde1b9337a4a72a23b3d042f9ad3cc&permissaoUsuario=Professores](http://livrodigital.abrileducacao.com.br/_layouts/LeitorDigital/index3.html?idObra=107&idUsuario=10fde1b9337a4a72a23b3d042f9ad3cc&permissaoUsuario=Professores)>.

de fluxograma, propondo uma representação gráfica do texto de divulgação científica (FIGURA 2). Após estas seções, o livro apresenta um novo fluxograma, que sintetiza o que foi visto até então, no item *Hora de organizar o que estudamos*. Notamos que o elemento destinado à Linguagem refere-se ao uso de marcadores de destaque.



**Figura 2:** Mapa conceitual  
**Fonte:**Borgattoet al. (2012, p.131)

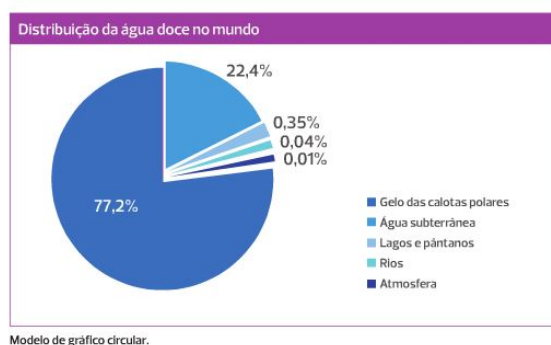
Prossegue o material com a *Leitura 2 - Leitura de mapa*. O título do texto é “Aquífero Guarani” (FIGURA 3),doravante *texto 3*, e trata da localização geográfica do local do título, um dos principais elementos temáticos do *texto 1*. Neste ponto, há indicações de leitura que simulam os passos para a compreensão do texto apresentado. A ordem é: análise do título, análise das legendas e o que suas cores representam, questionamentos de localização dos aspectos demarcados pelas cores da legenda. Entretanto, há outros aspectos textuais multimodais não são abordados pelas indicações de leitura, como linhas contínuas ou pontilhadas, outras cores circunscrevendo o mapa, uma figura em forma de estrela (pontos cardeais) e um pequeno gráfico indicativo de uma escala.



2

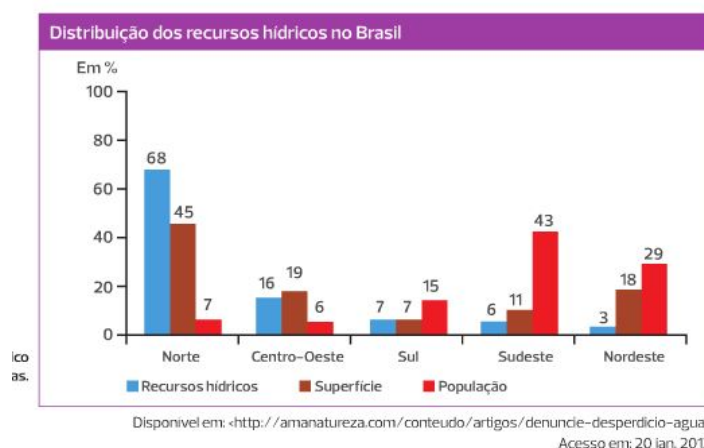
**Figura 3:** Aquífero Guarani  
**Fonte:** Borgatto *et al.* (2012, p.132)

No item *Leitura 3 – Leitura de gráficos*, é apresentada uma sequência de gráficos. O primeiro é um gráfico circular (FIGURA 4), vulgarmente chamado gráfico pizza. Seu título é “Distribuição da água doce no mundo” e seu assunto também está relacionado ao *texto 1*. As indicações de leitura fornecidas pelo livro são praticamente as mesmas do exercício anterior: análise do título, legenda e tamanho dos segmentos do gráfico. Não há menção ao uso das cores (todas variações do azul = água) e a relação do tamanho da fatia com a expressão numérica ao lado delas. O segundo é um gráfico de barras (FIGURA 5), “Distribuição dos recursos hídricos no Brasil”. As indicações de leitura são questionamentos acerca da análise das linhas do eixo vertical e horizontal, legenda e questionamentos para avaliar se o aluno sabe distinguir a representação quantitativa das barras.



Modelo de gráfico circular.

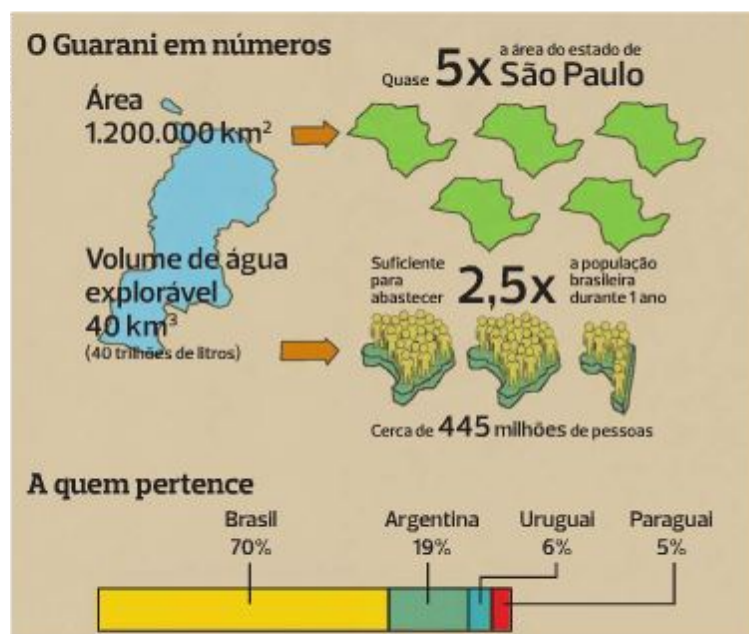
**Figura 4:** Distribuição da água doce no mundo  
**Fonte:** Borgatto *et al.* (2012, p.133)



Disponível em: <<http://amanatureza.com/conteudo/artigos/denuncie-desperdicio-agua>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

**Figura 5:** Distribuição dos recursos hídricos no Brasil.  
**Fonte:** Borgatto *et al.* (2012, p.134)

O último item da seção *Leitura 3* é o infográfico “O Guarani em números” (FIGURA 6), cuja temática está estreitamente relacionada com o *texto 1*, pois os dados e informações apresentados são praticamente os mesmos do *texto 1*, porém organizados em texto verbal e não verbal. Também são comuns ao infográfico e ao texto de divulgação científica o caráter informativo e a exposição de dados.



**Figura 6:** O Guarani em números  
**Fonte:** Borgatto *et al.* (p.135, 2012)

Na apresentação do infográfico, é esperada uma abordagem didática que contemple a complexidade desse texto, explorando, além dos aspectos verbais e não verbais, a conjunção entre eles. Para ilustrar os passos de leitura e análise desse gênero empregados pelo material didático, optamos por transcrever as questões propostas e comentá-las brevemente (*tabela 1*), reservando as reflexões teóricas para as considerações finais.

**Tabela 1:** Questionamentos propostos pelo livro didático e a análise das proposições dos enunciados

QUESTÕES	COMENTÁRIOS
A que se refere o nome <i>Guarani</i> do título?	Seguindo a metodologia utilizada nos outros exercícios, a indicação da questão se detém primeiramente no título, estabelecendo uma ligação do substantivo Guarani com as outras ocorrências dos textos anteriores. O enunciado não explora a dimensão composicional (CALLOW, 2005), o que poderia ser proposto por meio de questionamentos sobre a relação do título e sua representação gráfica no infográfico, seu formato, sua posição ou a escolha da cor para representá-lo etc.
Quais são os blocos de informações apresentados	O comando pede que o aluno selecione as principais informações no texto, nos vários blocos que o compõe. Entretanto, não faz menção às

<p>em relação ao assunto?</p>	<p>imagens que compõem a informação, portanto não favorece o desenvolvimento da dimensão crítica para análise de imagens (CALLOW, 2005), por exemplo.</p>
<p>Para dar ideia da <b>área</b> do Guarani, foi feita uma comparação: quase 5 vezes a área do estado de São Paulo (a palavra quase indica uma aproximação e não um número exato).</p>	<p>O comando da questão pede que o aluno analise <i>numericamente</i> a comparação feita pelo texto (sobre o quintuplo da área de São Paulo ser equivalente à área do guarani), entretanto não faz nenhuma menção à figura representativa ser o mapa de São Paulo. Questionamentos como o porquê da escolha deste Estado ou qual papel este Estado representa politicamente no Brasil contribuiriam para explorar a dimensão crítica (CALLOW, 2005).</p>
<p>De acordo com as informações sobre o <b>volume</b> de água, por que teria sido escolhida a população brasileira para a comparação?</p>	<p>O comando da questão novamente se atém à análise dos dados numéricos. A relação entre o volume e a quantidade representada pela população brasileira não faz referências aos mapas do Brasil e pessoas que representam esse valor. Logo, não explora a dimensão composicional (CALLOW, 2005).</p>
<p>Copie a alternativa que completa mais adequadamente a afirmação a seguir. De acordo com a parte do infográfico sobre a porção do Guarani que pertence a cada país, é possível afirmar que</p> <p>a) O Brasil tem o dobro da porção do Paraguai. b) o Brasil tem o equivalente a 14 vezes a porção do Paraguai. c) o Brasil tem 3 vezes mais do que a Argentina. d) o Brasil tem a porção equivalente à soma das porções da Argentina, do Uruguai e do Paraguai.</p>	<p>Novamente a questão privilegia a habilidade numérica em detrimento aos aspectos da composição do texto, como a escala utilizada ou o uso das cores no infográfico, como por exemplo o mapa da área do Guarani ser em azul, que remete a água, entre outros elementos. Destacamos ainda o comando <i>completamente adequadamente</i>. Se a resposta é adequada ou não, como mensurar aqui uma gradação?</p>
<p>Em sua opinião, qual é o dado apresentado no infográfico que você achou mais interessante?"</p>	<p>O comando da questão deixa o aluno livre para fazer suas observações sobre o texto, mas sobre um aspecto específico: o dado mais interessante. Como os exercícios não exploraram em nenhum momento questões que se referissem às imagens, o leitor não é estimulado a relacionar a palavra <i>dado</i> com alguma imagem da composição do infográfico. Em uma questão como essa, seria proveitoso explorar a dimensão afetiva (CALLOW, 2005), propondo questionamentos sobre a harmonia estética entre o tema do</p>



infográfico e sua representação gráfica ou quais as impressões do leitor sobre o texto. No enunciado proposto não verificamos qualquer estratégia que promova habilidades de leitura para os textos multimodais.

---

**Fonte:** Elaboração própria

Neste capítulo do *Projeto Teláris*, o infográfico é apresentado como um texto adicional sobre um mesmo tema, mas não é feita a distinção, na apresentação dos textos, entre gráfico e infográfico. Os exercícios propostos para estes textos multimodais não favorecem o Letramento Visual, pois não contemplam, em sua abordagem didática, questionamentos voltados para a imagem. Elencam tão somente o material linguístico dos gráficos e infográficos, portanto não apontando estratégias para explorar a dimensão visual desses textos multimodais. As estratégias de leitura verificadas na abordagem destes textos são as mesmas utilizadas para os textos verbais, como localização e transcrição de informações ou inferências a partir de considerações apenas do material verbal.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, propomo-nos a verificar a popularidade do gênero infográfico entre os jovens, gênero que escolhemos por integrar pelo menos duas semioses em sua materialidade, configurando-se como texto multimodal; verificar quais as recomendações dos documentos oficiais, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) de Língua Portuguesa para a condução dos textos multimodais em sala de aula; e, por fim, analisar uma abordagem didática para textos multimodais, em especial o infográfico, em um livro de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental recomendado pelo Plano Nacional do Livro Didático (edição 2014), e verificar se esta proposta didática favorece o Letramento Visual (CALLOW, 2005), conforme é recomendado pelos PCNs.

Verificamos que o avanço dos textos multimodais na sociedade é uma realidade. Os resultados da enquete *online* mostraram que o infográfico é um tipo de texto atrativo aos jovens leitores por conjugar linguagem não verbal e verbal num arranjo que favorece a



compreensão do texto. Entretanto, sua popularidade não determina que seu sentido seja eficientemente apreendido, uma vez que, em grande medida, este tipo de texto não é abordado na escola, instância onde se deveria privilegiar a leitura e a análise. Apesar do estudo da multimodalidade já ser contemplado nos PCN, os materiais didáticos ainda não se mostram adaptados a favorecer os multiletramentos, haja vista que o material examinado foi recomendado pelo PNLD-2014, e, portanto, deveria estar adequado à proposta pedagógica daquele documento.

Deste modo, as habilidades que conciliam o Letramento Visual são aprendidas pelos leitores em contextos não formais, pois a escola e o material didático utilizados para esse fim não estão preparados para modelá-las ou ensiná-las. Concluímos que as estratégias de leitura utilizadas para o estudo dos textos multimodais nos livros escolares não favorecem o desenvolvimento das habilidades necessárias ao letramento visual, em especial, a compreensão das relações visuais e sua análise crítica. No que concerne ao infográfico, o conceito apresentado pelo livro didático analisado diz que os infográficos são quadros informativos que empregam texto, foto, desenhos, ilustrações e outros recursos para apresentar a informação de modo mais dinâmico. Todavia, o material não empreende nenhum movimento para modelar estratégias que auxiliem o aluno a localizar, identificar, inferir, relacionar e opinar, obter informações, dados e outros elementos do campo visual (PAIVA, 2013).

Consideramos que os pontos levantados por nosso estudo justificam a revisão das propostas dos materiais didáticos que são indicados pelo PNLD, uma vez que, pelo excerto analisado, constatamos que o material não está de acordo com as diretrizes curriculares apontadas pelos PCN no que concerne à abordagem dos textos multimodais. Assim, sugerimos pesquisas para repensarmos a abordagem dos textos multimodais nos livros didáticos, cujas estratégias realmente examinem o papel das imagens dentro desses textos, visando à formação de leitores competentes também de textos não verbais.

## REFERÊNCIAS

AVGERINOU, M. D. Re-viewing visual literacy in the “Bain d’ Images” era. **TechTrends**, volume 53, number 2, 2009. Disponível em <<http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11528-009-0264-z#pa>> Acesso em: 20 de jun. de 2015.

BORGATTO, BERTIN, MARCHEZI. **Projeto Teláris**, Português, 8ª série. 1.ed. São Paulo: Ática, 2012. Versão digital disponível em: <[http://www.scipioneatica.com.br/fp/projeto\\_telaris\\_portugues\\_8ano/index.html](http://www.scipioneatica.com.br/fp/projeto_telaris_portugues_8ano/index.html)> Acesso em: 20 de jun. de 2015.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa**(1º e 2º ciclos do ensino fundamental).v. 3. Brasília: MEC, 1998.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais (Ensino Médio)**. Brasília: MEC, 2000.

\_\_\_\_\_. **Guia de Livros Didáticos, PNLD/2014: Língua Portuguesa**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria Básica, 2013.

CALLOW, J. Literacy and the visual: Broadening our vision. **English Teaching Practice and Critique**, v. 4, n. 1, 6-19, May 2005.

DIONISIO, Angela Paiva (Org). **Verbetes enciclopédicos: gráfico e infográfico**. Recife: Pipa Comunicação, 2013.

FONTES, J.T. **A leitura de infográficos** – formulários Google. Enquete disponível em: <<https://docs.google.com/forms/d/1z1KLArCio0M8SMM7ozHV3vveGEfAlsWHtmNdXxXJ5bU/viewanalytics>>, Acessado em 12 de jul. de 2015.

GRUPO DE NOVA LONDRES. A Pedagogy of Multiliteracies: Designing Social Futures. In: COPE, B.; KALANTZIS, M. (Org). **Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures**. New York: Routledge, 2006 [1996].

KRESS, Gunther.; LEEUWEN, Theo van. **Reading images: the grammar of visual design**. 2. ed. London: Routledge, 2006 [1996].

MUFFOLETTO, R. (2001, March). An inquiry into the nature of Uncle Joe’s representation and meaning. **Reading Online**, 4(8). Disponível em >[http://www.readingonline.org/newliteracies/lit\\_index.asp?HREF=/newliteracies/muffoletto/index.html](http://www.readingonline.org/newliteracies/lit_index.asp?HREF=/newliteracies/muffoletto/index.html)> Acesso em: 20 de jun. de 2015.

PAIVA, Francis Arthuso. **Habilidades de leitura e letramentos**: o desempenho de estudantes no processamento da leitura de infográficos. Tese (Doutorado em Língua Aplicada), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Orientadora: Profa. Dra. Carla Viana Coscarelli.

# A SÉRIE *SEXO E AS NEGAS* - DISCURSOS E OLHARES DIANTE DE UMA POLÊMICA

SERIES *SEXO E AS NEGAS* - DISCOURSES AND LOOKS FORWARD OF A POLEMIC

Aline Greice Vilela Costa<sup>1</sup>  
Fernanda Mendes de Oliveira<sup>2</sup>  
Orientadora: Denise Maria Oliveira Zoghbi

**RESUMO:** Este artigo visa apresentar uma análise sobre amostras identitárias e discursivas. A partir disso, foram selecionados dois textos com diferentes perspectivas diante da série *Sexo e as Negas* exibida pela emissora de televisão Rede Globo. Os posicionamentos da análise são destacados na fala gravada pelo deputado Jean Wyllys e na postagem *Desabafo de um irmão nosso: Junior Zurc*. A referida série foi criticada mesmo antes de ser exibida em rede nacional e, durante sua exibição até dezembro de 2014, continuou sendo alvos de críticas. O título da série se apresentou como polêmico diante de representações dos movimentos negros por retomar a marca da hiperssexualização da mulher negra. Além disso, os personagens são apresentados em condições subalternas, enfatizando estereótipos que são reproduzidos nos espaços midiáticos. O programa também traz à tona a reflexão sobre a interação conflituosa entre aquele que o idealizou e aqueles que foram representados por ele, suscitando a temática do papel do intelectual no seu lugar hegemônico de fala que ratifica o silenciamento de grupos subalternizados. Para um estudo dos posicionamentos colocados nesse trabalho, utilizamos a Análise do Discurso Crítica (ADC), a Linguística Aplicada (LA) e os Estudos Culturais. Os diálogos possíveis que podem ocorrer entre essas duas áreas de estudo perpassam a condição da linguagem enquanto práticas sociais e as identidades enquanto fenômenos interativos.

**Palavras-chave:** Representações identitárias e discursivas. Análise do Discurso Crítica. Linguística Aplicada.

**ABSTRACT:** This article presents an analysis of identity and discursive samples. From this, we selected two texts with different perspectives before the series *Sexo e as Negas* displayed by the television station Globo. The positions of the analysis are highlighted in the recorded speech by deputy Jean Wyllys and posting *Desabafo de um irmão nosso: Junior Zurc*. That series was criticized even before it is displayed on national television and during its display until December 2014 continued to be targets of criticism. The title of the series appeared as controversial on representations of the black movements to resume the mark of hypersexualization of black women. In addition, the characters are presented in subordinate conditions, emphasizing stereotypes that are reproduced in media spaces. The program also brings to the fore the debate on the conflicting interaction between one who conceived and those who were represented by him, raising the issue of intellectual's role in its hegemonic place of speech ratifying the silencing of subordinate groups. For a study of the positions put this study, we used the Critical Discourse Analysis (CDA), the Applied Linguistics (AL) and the Cultural Studies. The possible dialogues that can occur between these two areas of study underlie the condition of language as social practices and identities as interactive phenomena.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura (UFBA). E-mail: [linevilelac@hotmail.com](mailto:linevilelac@hotmail.com)

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura (UFBA). E-mail: [mendes.fern@gmail.com](mailto:mendes.fern@gmail.com)

**Keywords:** Identity and discursive representations. Critical Discourse Analysis. Applied Linguistics.

## 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa, de cunho qualitativo e interpretativista, objetiva analisar os posicionamentos discursivos assumidos em dois textos selecionados que trazem à tona o debate sobre as questões identitárias que envolvem uma série exibida em um canal aberto da televisão brasileira. O primeiro texto diz respeito à fala gravada pelo deputado Jean Wyllys em relação ao programa *Sexo e as Negas*, idealizado pelo diretor Miguel Falabella. O segundo se refere à postagem *Desabafo de um irmão nosso: Junior Zurc*, retirado do site *Facebook*, na *fanpage Boicote Nacional ao programa "Sexo e as negas" da Rede Globo*.

Para tal, utilizamos como suporte teórico a Linguística Aplicada (RAJAGOPALAN, 2003; MOITA LOPES, 2006), a Análise de Discurso Crítica (FAIRCLOUGH, 2008; RAMALHO e RESENDE, 2011) e os Estudos Culturais (SPIVAK, 2010; HALL, 2003; HALL e WOODWARD; 2009). Predominantemente documental, a pesquisa demandou uma perspectiva sincrônica de estudo, com foco num tempo de curta duração (de setembro a dezembro de 2014), viabilizada pela coleta de material em meio digital. Buscamos delimitar uma seleção representativa, mas não muito ampla, permitindo uma investigação com mais profundidade na prática da leitura.

A fala de Wyllys (INF. A), apresentada no vídeo<sup>3</sup>, possivelmente, foi elaborada em uma situação controlada, visando alcançar os objetivos da campanha em apoio ao programa, intitulada *Eu Amo Sexo e as Negas*. No site em que o vídeo foi disponibilizado, não é possível encontrar espaço para que outras pessoas exponham sua opinião, pois os comentários foram desativados pelos administradores do canal.

Em contrapartida, o desabafo de Zurc (INF. B), enquanto um dado informal, permite o acesso à maneira como as pessoas espontaneamente se expressam e falam sobre aquilo que consideram importante. Além disso, o site de relacionamento *Facebook* permite curtidas e comentários de outras pessoas, possibilitando uma visualização da interação entre

---

<sup>3</sup> Para a análise realizada neste artigo, o vídeo foi transcrito de acordo com a Chave de Transcrição do *Projeto Vertentes do Português Popular do Estado da Bahia* da Universidade Federal da Bahia, coordenado pelo professor doutor Dante Lucchesi.

interlocutores sobre a situação analisada<sup>4</sup>. Os dados selecionados foram significativos, na medida em que possibilitaram conhecer as redes de práticas sociais envolvidas na problemática estudada.

Os dois textos selecionados levaram em consideração dois posicionamentos discursivos contrários, a fim de que fossem pontuados aspectos referentes à repercussão da estreia, exibição e possível continuação da série, tendo como base a polêmica em torno da fala do deputado Jean Wyllys, ativista de causas de grupos minoritários.

Com base em pressupostos epistemológicos da Análise do Discurso Crítica (ADC) e da Linguística Aplicada (LA), que entendem a linguagem enquanto prática social marcada por caráter relacional e dialético (FAIRCLOUGH, 2008; RAMALHO e RESENDE, 2011), buscamos problematizar alguns aspectos ideológicos que os sentidos dos textos, como instâncias discursivas, poderiam ter sobre relações sociais, ações e interações, entre pessoas que se mostraram contrárias e favoráveis ao programa. Assim, os estudos em LA, pela sua característica de natureza atrelada às questões sociais - para “a resolução de problemas de uso da linguagem”, e “em problemas de uso da linguagem enfrentados por participantes do discurso no contexto social” (MOITA LOPES, 1996, p. 19) -, conseguem se relacionar, de forma colaborativa, aos estudos em ADC.

O debate sobre a representação da mulher negra na mídia televisiva, mais especificamente no programa *Sexo e as Negas*, é uma questão que envolve diretamente o uso da linguagem, atrelando as discussões acerca do racismo e do sexismo, também associadas às questões identitárias. Nesse sentido, “[...] o uso da linguagem como prática social implica compreendê-lo como modo de ação historicamente situado, que tanto é construído como também é constitutivo de identidades sociais, relações sociais e sistemas de conhecimentos e crenças” (RAMALHO e RESENDE, 2011, p. 26). Dessa maneira, torna-se importante refletirmos sobre a problemática, pois considerável parcela da sociedade brasileira é diretamente exposta aos programas televisivos, o que, de certa maneira, poderá influenciar ou intensificar determinados comportamentos sociais.

### 1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA POLÊMICA

O programa *Sexo e as Negas* é uma série de televisão produzida pela Rede Globo e exibida entre 16 de setembro a 16 dezembro de 2014. Inspirada no seriado norte-americano

---

<sup>4</sup> O trabalho, entretanto, não trará esses comentários para a análise.

*Sex and the City*<sup>5</sup>, mostra a vida de quatro amigas moradoras da comunidade Cidade Alta, que fica no bairro Cordovil, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. São mulheres negras em atividades de baixa renda – cozinheira, costureira, camareira e operária – que têm seus cotidianos apresentados a partir da narração de outra personagem, chamada Jesuína, proprietária do bar que as amigas frequentam, e também da rádio local.

Em oposição à eminente estreia do seriado, diversas críticas começam a circular em sites na internet, vindas de intelectuais, militantes dos movimentos negros e ativistas feministas. As pautas se referiam, a princípio, ao próprio título da série, que já trazia um campo lexical associado ao estereótipo da mulher negra e sua sexualidade, e, posteriormente, ao conteúdo e às histórias das personagens. À medida que as informações mais detalhadas se tornavam públicas, aumentavam as discussões e as divergências entre a produção do programa e os grupos que acusavam o seriado de racismo e sexismo. No site de relacionamentos *Facebook*, um grupo de militantes organizou um boicote à nova série de TV. Com o título de *Boicote nacional ao programa Sexo e as Negas da Rede Globo*, que conta com mais de 32 mil curtidas, a página diz que seu objetivo é criar uma mobilização contra o programa e refletir sobre a representação da mulher negra na mídia televisiva.

A *fanpage* foi criada antes da estreia do programa, em setembro, mas conta com publicações até dezembro de 2014. Entre as postagens, destacam-se algumas declarações de pessoas anônimas se posicionando contrárias à exibição da série. Destacaremos neste trabalho, para uma breve análise do discurso sob o viés da ADC, um texto publicado no dia 06 de dezembro de 2014, com o título de *Desabafo de um irmão nosso: Junior Zurc*. A página não menciona dados sobre o seu autor, apenas o nome *Junior Zurc*, que parece um apelido. Não traz nenhum endereço ou dado que leve o leitor a identificá-lo de maneira mais específica. Entretanto, acreditamos que o texto representa um olhar sobre a série com o qual os organizadores da página se identificam, e, portanto, postaram-no em sua *fanpage*, e tiveram apoio daqueles leitores que curtiram a postagem. O próprio título leva a uma identificação entre o autor desconhecido, chamado de Júnior Zurc, e os administradores da página, quando se refere a ele como *um irmão nosso*.

No intuito de rebater as críticas negativas, foi criada uma campanha, também no *Facebook*, intitulada *Eu Amo Sexo e as Negas*, que conta também com uma página no site

<sup>5</sup> Baseada no livro homônimo da escritora Candice Bushnell e narrada por uma das quatro personagens, a série mostra a vida de quatro amigas solteiras e bem-sucedidas de Nova York, esboçando os lugares e papéis desempenhados pela mulher na sociedade contemporânea.

*YouTube* com o nome de *Falabella E as Negas*. Essa página reúne vídeos com depoimentos de vários artistas, músicos, atores e personalidades negras, dos quais a maioria possui alguma ligação direta com a Rede Globo ou com o diretor Miguel Falabella, se posicionando publicamente em defesa do seriado *Sexo e as Negas*. Entre essas pessoas, Jean Wyllys (INF. A) gerou muita polêmica, com a sua fala postada na página em 17 de novembro de 2014, que também será analisada neste trabalho. Jean Wyllys é um brasileiro, nascido na cidade baiana de Alagoinhas, jornalista, professor universitário e político. É conhecido por ser o vencedor da quinta edição do programa *Big Brother Brasil*<sup>6</sup>, da Rede Globo, em 2005. Em 2010, foi eleito deputado federal pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) do Rio de Janeiro e, nas eleições de 2014, foi reeleito como um dos candidatos mais votados no país<sup>7</sup>.

A escolha da sua fala para esse trabalho é consequência da ampla divulgação de seu vídeo e de sua rápida repercussão nas redes sociais, que foi alcançada com a marca de mais de 13.000 visualizações no canal *Falabella E as Negas* do site *YouTube*. O posicionamento do referido deputado surpreendeu, porque, assim como outras personalidades, carrega consigo um histórico de representação e luta de causas LGBTs<sup>8</sup>, movimentos sociais e das ditas minorias.

Assim, sua fala repercutiu não somente como uma declaração de admiração por *Sexo e as Negas* e seu diretor, mas também por criticar a mobilização dos movimentos sociais que protestaram contra a série. As críticas a ele partiram, sobretudo, de grupos de defesas dos direitos afro-brasileiros e feministas, e por lideranças de seu próprio partido, por suas declarações de apoio ao programa.

Acreditamos que a polêmica em torno da série foi reforçada, pois a questão racial assumiu, nos últimos anos, uma importante dimensão cultural, política e ideológica, no Brasil, a partir dos debates públicos que têm sido cada vez mais ampliados nos meios de comunicação atuais, sobretudo nas redes sociais via internet. Diversos grupos de movimentos negros começaram a se organizar e suas ações no intuito de combater o preconceito racial passaram a ser difundidas. Não é um debate recente, mas fruto de muitas discussões anteriores. Medidas governamentais passaram a ser implantadas frente à pressão desses grupos por inclusão da população negra. Como exemplo, é possível citar a Constituição de

<sup>6</sup> Popular *reality show* em que um grupo de pessoas fica confinado sem contato com o mundo exterior. Os participantes ficam confinados dentro de uma casa, na qual devem tentar permanecer até o último dia, quando a audiência escolherá, por meio de voto, quem será o vencedor do grande prêmio final.

<sup>7</sup> Informações retiradas no site oficial do candidato na internet. Disponível em: <<http://www.jeanwyllys.com.br/wp/>>.

<sup>8</sup> Sigla que significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais e Simpatizantes.



1988 que classifica o racismo como crime, a lei sobre a obrigatoriedade da temática história e cultura afro-brasileira (Lei nº 10.639) e a lei das cotas (Lei nº 12.711/2012) para estudantes negros e de baixa renda, entre outras.

Outro espaço social que tem sido pressionado é o televisivo, sobretudo a teledramaturgia. Especificamente no Brasil, as novelas são responsáveis por influenciar atitudes e modismos. Estudos como o de Araújo (2004) mostram que a imagem dos negros nas novelas, em que aparecem, sempre foi estereotipada, salvo as exceções que só vieram aparecer na década de 1970, em que começaram a escalar mais atores negros, inclusive com o primeiro personagem negro de classe média. Uma rápida análise do histórico das novelas transmitidas pelas emissoras mostra que, poucas vezes, os negros aparecem e, na maioria das vezes em que integram o elenco, estão em papéis secundários e sem importância, tanto que não chegam a serem citados nos resumos das tramas, exceto quando se trata de escravidão. A teledramaturgia, enquanto ficção, é responsável pela construção da realidade no imaginário do público, o que influencia na construção de identidades sociais. Os grupos negros, entretanto, acreditam que a teledramaturgia pode ser um espaço para que a população negra busque certo reconhecimento e mostre que tem potencial, apesar de não se encaixar no perfil considerado padrão pela sociedade. Porém, os papéis destinados, na maioria das vezes, a esses atores e atrizes podem passar para a sociedade estereótipos, inclusive, influenciando os preconceitos.

Lima (1996) irá fazer o seguinte questionamento:

Comente os profissionais da mídia dizem que ela retrata a realidade social do Brasil e que se os negros não estão na publicidade e se ocupam papéis subalternos na ficção e TV é porque esta é a sua situação na sociedade brasileira. Seria isso uma verdade? Os produtos da mídia, como a telenovela, a publicidade, são realmente retratos fiéis da realidade? (LIMA, 1996, p. 59)

Nesse sentido, os discursos que aparecem no texto de Junior Zurc e no vídeo de Jean Wyllys são representativos e passíveis de serem analisados a partir do entendimento da linguagem como práticas sociais. No que toca às práticas sociais, essas são “maneiras habituais, em tempos e espaços particulares, pelas quais pessoas aplicam recursos - materiais ou simbólicos - para agirem juntas no mundo” (CHOULIARAFI E FAIRCLOUGH, 1999, p. 21 apud RAMALHO e RESENDE, 2011, p. 35).

## 2 ANÁLISE DOS TEXTOS

Para a análise dos textos selecionados neste artigo, escolhemos alguns fragmentos para ampliar uma reflexão sobre os discursos que podemos identificar como amostras nesses contextos de uso da linguagem.

No início da exibição do vídeo, aparece uma legenda com a descrição de Wyllys (INF. A): “Jean Wyllys (Deputado Federal/ Escritor/ Jornalista/ Professor)”<sup>9</sup>.

Podemos perceber que há uma ênfase nas suas múltiplas atividades profissionais, todas relacionadas a certo grau de intelectualidade, o que, de certa maneira, torna a sua fala um discurso de autoridade.

Entendemos que a pós-modernidade tem provocado mudanças tanto na natureza e no funcionamento das instituições sociais quanto na subjetividade dos sujeitos. Salientamos que os deslocamentos que a pós-modernidade tem provocado na concepção de identidade, vista não mais como uma categoria estável, garantida a priori, predeterminada seja pela tradição, pela biologia entre outras, entretanto, como construto, negociação e reivindicação realizada pelo indivíduo por meio de uma narrativa do eu, são cruciais para a concepção de linguagem, de ciência e de subjetividade na atualidade. Como foi discutido por Stuart Hall (2006, p. 13), “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente”. Corroborando a ideia das identidades e suas mudanças, Kanavillil Rajagopalan diz que as mesmas estão em “permanente estado de transformação, de ebulição”, “[...] constantemente reconstruídas”, “[...] adaptadas e adequadas às novas circunstâncias” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 71).

Dessa maneira, é a partir da atenção oferecida aos usos que os falantes fazem da linguagem cotidiana, no contexto reflexivo da sua atividade social na pós-modernidade, que é possível delinear uma reflexão sobre o sujeito que já não é mais o senhor de si, mas alguém que vive na inconstância, obrigado a fazer escolhas continuamente de suas ações. Nesse sentido, é possível analisarmos os embates que o posicionamento do deputado Wyllys gerou a nível nacional.

Em contraposição a fala do deputado e à referida série, Junior Zurc, em seu desabafo postado na página *Boicote nacional ao programa Sexo e as Negas*, assim se define: “Eu, homem negro, brasileiro, baiano e soteropolitano, sei tudo que passei e passo dentro do

<sup>9</sup> Nos primeiros segundos aparece uma legenda o identificando. Esse trecho não se encontra descrito no anexo, pois não faz parte da fala do deputado.

contexto pacote racista e discriminatório do meu país, só sabe quem passa, quem sente” (INF. B; l. 11-13). Ele fala de um lugar social enquanto alguém que faz parte do grupo representado pela série. Além disso, a marca nacional e regional predomina em sua descrição, talvez numa tentativa de demonstrar que a problemática é algo presente na sócio-história do Brasil, e não apenas um caso isolado.

Muitos membros dos movimentos negros se colocaram completamente contra o fato de Falabella, um homem branco, falar sobre o ser negro no Brasil<sup>10</sup>. Essa discussão traz à voga o questionamento de se somente as minorias podem falar sobre as minorias, por fazerem parte de seus respectivos grupos e vivenciarem a experiência de exclusão e subalternidade. Wyllys destaca entre “os autores de teledramaturgia brasileiros”, Miguel Falabella, como alguém “genial”, um “cara com um repertório cultural incrível” (INF. A, l. 8-9). Dessa forma, Wyllys apresenta Falabella como é possível verificar no excerto a seguir:

[...] entre os autores de teledramaturgia brasileiros, eu gosto especialmente do Miguel Falabella. É... acho o Miguel Falabella genial, um cara com um repertório cultural incrível, com inteligência, um cara que se desdobra nas artes vivas, no teatro, né, no teatro de musical. Um cara que também já foi pro cinema, já frequentou o cinema. Acho Miguel um cara genial. (INF. A, l. 7 – 12).

Ainda que tenham sido boas as intenções de Falabella ao criar um programa, esse não passou pelo crivo daqueles que estavam sendo representados. Almeida (2010, p. 12-13), em sua apresentação sobre a obra de Spivak, assim alerta para: “[...] o perigo de se constituir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro.”

Spivak (apud ALMEIDA, 2010, p. 13-14) irá definir que subalterno se refere às “camadas sociais mais baixas 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.” Para Spivak (2010), nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato esteja imbricado no discurso hegemônico, questionando assim a própria figura do intelectual. Nesse contexto, muitos negros questionam o porquê de alguém de fora do movimento se colocar como porta-voz de suas próprias demandas e, sobretudo que tipo de representações identitárias vem sendo vinculada a eles.

Assim, a interação social é marcada por conflitos identitários. Hall (2003) defende que as identidades são contraditórias, se cruzam ou se deslocam mutuamente. As contradições

---

<sup>10</sup> Site do Portal Geledés. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/quando-um-homem-esfrega-teoria-na-nossa-cara-sobre-jean-wyllys-e-mulher-negra-que-ousa-falar/#axzz3NHWMB8qp>>.

atuam tanto externa quanto internamente, ou seja, nos sujeitos individuais e na sociedade. As paisagens sociopolíticas do mundo moderno são fragmentadas dessa forma por identificações antagônicas e deslocantes que podem ser reforçadas ou abandonadas. Segundo Woodward (2009, p. 9), “a identidade é relacional”, assim, para que ela exista é necessário que exista algo fora dela – outra identidade, uma identidade distinta. “A identidade é, assim, marcada pela diferença” (WOODWARD, 2009, p. 9). Contudo, essa marcação de diferença traz problemas, uma vez que se sustenta pela exclusão.

Ambos os autores dos textos analisados irão construir sua fala direcionando-se àqueles que, por ventura, possam se identificar com o seu ponto de vista, e se opondo a posicionamentos divergentes. Wyllys, por exemplo, inicia sua fala dizendo: “Olá, vocês sabem que sou... é... roteirista, que eu gosto de teledramaturgia desde garoto, né? Desde menino, antes de minha casa ter tv, já assistia telenovelas, séries, minisséries, gosto bastante.” (INF. A, l. 1 – 3). Ele demonstra uma tentativa de se aproximar dos seus possíveis espectadores, como alguém que, para além do conhecimento intelectual, traz também experiências pessoais, não a identificação geográfica ou racial, como Zurc (INF. B, l. 11-13).

Zurc também traz em sua fala as marcas da influência histórica da televisão na sociedade brasileira para o grupo ao qual se identifica: “Então, 'A coisa'<sup>11</sup> começou a ser solta no ar, novamente o Brasil negro viu seu povo nos mesmos papéis, a parte do país branca também viu e o povo todo colorido também. São muitos anos assistindo (sofrendo) o mesmo [...]” (INF. B l. 14 – 17).

Para Zurc, a representação do negro continua inalterada: “São muitos anos assistindo (sofrendo) o mesmo [...]” (INF. B, l. 16-17). Ele se posiciona como se não tivesse mais tolerância para acompanhar e aprovar o que a série se propôs a exibir, expressando a ideia de que, para negros, assistir à televisão tem sido sinônimo de sofrimento. Wyllys, por sua vez, complementa seu raciocínio enfatizando que, em sua opinião, a teledramaturgia tem uma função social muito importante, não restrita somente à diversão, mas de uma ferramenta de reflexão política, como é possível verificar no trecho seguinte: “Acho que teledramaturgia não é só entretenimento, a teledramaturgia é... nos ajuda a refletir sobre nós mesmo, sobre nossas relações, sobre o país em que a gente vive. A teledramaturgia politiza a existência, né, tem uma função política” (INF. A l. 3 – 7).

---

<sup>11</sup> O termo que ele utiliza para fazer referência ao programa “Sexo e as Negas”.

Zurc enfatiza que o programa pode cumprir um papel social importante, quando diz que:

[...] acredito que poderia ter audiência, já que se trata de um assunto polêmico, válido, real, de um povo e situação que existe e que infelizmente foi produzido desastrosamente desta maneira. Basta, são muitos anos de invisibilidade e esculhambação gratuita (INF. B, l. 25 – 28).

Nesse sentido, a mídia atua como espaço em que as identidades contemporâneas, como a identidade negra, podem se modificar continuamente, inclusive para seu reconhecimento social. Nos sistemas de interpretação, segundo Jodelet (2001), as representações sociais regulam a relação entre os sujeitos e orientam o seu comportamento. As representações intervêm ainda, segundo a autora, em processos tão variados como a difusão e a assimilação de conhecimento, a construção de identidades pessoais e sociais, o comportamento intra e intergrupar, as ações de resistência e de mudança social.

Já nos fenômenos cognitivos, as representações sociais são consideradas como o produto de uma atividade de apropriação da realidade exterior e, simultaneamente, como processo de elaboração psicológica e social da realidade. Muitas vezes, a forma de partilhar a vida social acontece de formas convergentes, em outras pelos conflitos. Elas se fazem presentes nos discursos, trazidas pelas palavras, e veiculadas em imagens e mensagens midiáticas, cristalizadas em condutas e artefatos culturais (JODELET, 2001).

Sobre a atitude da mídia em colocar os personagens negros em lugares subalternos, a fala de Zurc (INF. B, l. 25-28) se posiciona e demonstra a sua insatisfação. Wyllys, por sua vez, se posicionou contrário às críticas que surgiram ao programa antes de sua estreia. Grupos de movimentos negros questionavam, inicialmente, o título da série que vinculava a mulher negra ao sexo. A ideia da promiscuidade é uma dessas características associadas às pessoas negras, sob os títulos que, por exemplo, relacionam a negritude com “a cor do pecado”. Em relação a isso, mulheres negras protestam e questionam, quando são reduzidas ao papel da mulata hiperssexual. Essa influência pode ser um risco para a construção da imagem da mulher negra, pois a forma estereotipada como ela é vista nas telenovelas pode interferir na construção de sua imagem real (LIMA, 1996).

Zurc estende a discussão em seu desabafo, quando fala sobre a questão da hiperssexualização de negros, sobretudo mulheres, nas novelas brasileiras. Ele defende que: “Para aquelas que são negras e que foram abusadas sexualmente por delinquentes neste país,

tudo isso que acontece na programação televisionada Brasileira é mais uma vez um novo estupro de sua alma já destroçada violentamente” (INF. B, l. 94 – 97).

Mais adiante ele irá questionar:

Será que ainda homem negro só dá audiência se for mostrando seus corpos musculosos acompanhados de pênis gigantes? E as mulheres negras só dão audiência se forem mostrando seus cabelos alisados e seus corpos e bundas fartas e hipersexualizadas? Ou é melhor colocar tudo isso junto com suas características naturais e tentar vender assim mesma na escrotidão? (INF. B, l. 113 – 118)

Há aqui uma tentativa de Wyllys em ratificar que Miguel Falabella não é alguém racista:

“[...] as pessoas foram pouco generosas com Miguel Falabella que é um cara que está longe, muito longe, muito longe mesmo de ser um racista, ao contrário Miguel Falabella sempre deu oportunidades para os atores negros no teatro e nas produções televisivas dele ou em que ele esteve envolvido” (INF. A, l. 24 – 28).

Percebemos o uso da repetição para intensificar dessa afirmativa: “é um cara que está longe, muito longe, muito longe mesmo de ser um racista” (INF. A, l. 25-26). Assim, o autor da série não pode ser considerado um racista, porque “sempre deu oportunidades para os atores negros” (INF. A, l. 27-28). Júnior Zurc, por sua vez, também acredita que Miguel Falabella não é racista, mas o mesmo não pode ser dito de sua obra, como percebemos no trecho a seguir: “Eu também acho que ele não é racista, mas, o produto que ele e a emissora dele lançou, é!” (INF. B, l. 35 – 36)

O tema se tornou interesse de grupos diversos em distintos ambientes sociais. Nos dois textos, é possível notar que existem ideias diferentes em relação ao diretor Miguel Falabella e a seu programa. Assim, Wyllys defende que o diretor não é racista, em contraposição, a grupos do movimento negro que acham que ele o é; já Zurc afirma que Falabella não é racista, mas a sua série é. É possível perceber que, como pontua Ramalho e Resende (2011), o discurso aqui pode ser entendido com um significado mais concreto, revelando modos de representar parte do mundo, de ver e entender a realidade à volta, as pessoas, as relações sociais e as lutas de poder.

Entender que Miguel Falabella sempre deu oportunidade para artistas negros em suas obras foi um ponto em especial que rendeu muitas críticas ao deputado federal. Zurc diz que:

Vi o vídeo e fiquei de saia justa, porque gosto do trabalho e posições do deputado federal. Mas, também não concordei com a posição dele para este acontecimento desastroso da globo e seu funcionário. Não acho que se trata neste caso de

oportunidade profissional para atores negros, não acho que seja uma oportunidade protagonista, como também não acho que seja a melhor forma ainda para se mostrar o que é fato em relação a discriminação racial centenária deste país.” (INF. B, l. 46 – 52).

Para Zurc, não é protagonismo falar sobre a discriminação aos negros quando essa é “colocada de forma ‘cômica’ para se entender/digerir melhor pela sociedade o contexto das agressões” (INF. B, l. 58 – 60). Zurc ainda ratifica o porquê de seu posicionamento contrário à exibição da série, que não é um problema localizado, mas sintomático da mídia televisiva no Brasil: “Minha repulsa a esta minissérie e tudo que se configura a programação da Globo e a televisão Brasileira aberta e fechada no país, é a falta da referencia positiva nunca vista, nunca respeitada, nunca dignificada, nunca profissionalizada para nós negros” (INF. B, l. 73 – 76).

Wyllys, por sua vez, irá confirmar seu pensamento ao dizer que:

Então, eu acho que a gente... as pessoas foram pouco generosas com ele e o que ele nos ofereceu é uma grande série. Uma série humorada, inteligente, com o roteiro incrível que dar espaço para quatro atrizes negras, talentosíssimas de musical, que são as protagonistas. Cada uma delas representa mais que um personagem, representa uma pessoa praticamente, uma nova representação dos negros na tv (INF. A, l. 28 – 34).

Para ele, a série em si cumpre a função social de trazer uma “nova representação dos negros na TV” (INF. A, l. 34), além de representar o bairro do Cordovil, subúrbio do Rio de Janeiro. É, portanto, uma forma de dar espaço àqueles que estavam “esquecidos” (INF. A, l. 35) e que ninguém fala. E, devido ao seu duplo papel social, o deputado se coloca favorável à continuação da série, outro tema polêmico que surgiu assim que findou o programa em novembro de 2014<sup>12</sup>.

Independentemente de acreditarmos ou não se Falabella é racista, podemos perceber que, através de Wyllys, a representação do diretor genial, com um currículo incrível, que dá espaço a atrizes negras em suas produções denotam uma posição de poder: ao mesmo tempo ele pode exercer a sua generosidade, dando espaços, como também retirá-los. Sendo assim, estando inserido em um veículo midiático, precisamos pensar sobre a responsabilidade da emissora e de seus produtores em exibir representações de grupos sociais, sobretudo pautadas em estereótipos. Para Zurc, não existe uma nova representação, mas a fixação e perpetuação de uma imagem depreciativa dos negros brasileiros: “Basta, são muitos anos de invisibilidade e esculhambação gratuita” (INF. B, l. 27 – 28).

---

<sup>12</sup> Essa polêmica, entretanto, não será abordada nesse artigo.



Zurc continua mostrando que seu discurso e do grupo ao qual se identifica não se trata de algo sem fundamento, mas abalizado por todo um contexto sócio-histórico. Ele alerta que:

Para aquelas pessoas que dizem de cima de seus privilégios que o meu desabafo e o desabafo do grupo negro está com um discurso de vítima, dê uma olhada nos comentários do mesmo vídeo publicado para afrontar a posição do deputado federal e por consequência e bem sutil a luta verdadeira dos grupos negros, observem tudo que se diz e que foi dito durante estes três meses, vejam tudo que foi feito desde o descobrimento do Brasil até hoje 29/11/2014, analise seu argumento e depois me diga se realmente é vitimismo. (INF. B, l. 86 – 93)

Nesse trecho, é possível observar que seu vocabulário apresenta expressões relacionadas a um contexto conflituoso, como de fato é a questão racial no Brasil. *Discurso de vítima, luta verdadeira, soldado e luta antirracista* são alguns exemplos. Mais uma vez, ele se identifica como alguém negro que fala, assim como faz referência a um grupo negro que também tem desabafado e lutado para se opor a posições como a do deputado, e daqueles que concordam com ele, além de enfatizar que não se trata de um evento isolado, mas algo comum na vida, pois sempre existiram sujeitos que lutaram para conseguir seus direitos

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensarmos no uso da língua a partir de suas práticas sociais e nos discursos que podem emergir é deslocarmo-nos do senso comum. Os questionamentos sobre os usos da língua que são realizados em contextos sociais se tornam pertinentes para entendermos as relações hegemônicas as quais circundam as ações discursivas.

As amostras de discursos utilizadas nesse trabalho só foram dois exemplos de tantas práticas discursivas que ocorrem, diariamente, as quais muitas vezes perpetuam valores hegemônicos e excludentes. Contudo, os discursos também trazem marcas das identidades dos sujeitos, muitas vezes contraditórias, e quando contextualizados podem se tornar mais coerentes diante do contexto social.

Esse trabalho só apresenta algumas leituras possíveis de serem feitas sobre a polêmica da série *Sexo e as Negas*, quando consideramos além dos elementos linguísticos, do material – o texto, o lugar de quem fala e o contexto social que o envolve.

Nesse sentido, quando o linguista aplicado da contemporaneidade utiliza a ADC em sua pesquisa, ele está também preocupado em estudar questões da língua associadas ao sujeito e a sua atuação social através da língua. Diante dessa função do linguista aplicado, esse



trabalho visa desenhar um pouco, através de um exemplo de análise, a relação entre a LA e ADC nas pesquisas acadêmicas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio – Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p.7-17.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

ARRAES, Jarid. Grupo protesta contra série “Sexo e as Nêgas” e picha fachada da Globo; assista. **Revista Fórum**. 18 set. 2014. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2014/09/grupo-protesta-contraserie-sexo-e-nega-e-picha-fachada-da-globo-assista/>>. Acesso em: 21 dez. 2014.

**BIG Brother Brasil**. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/bbb/blog-da-producao/index.html>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

BRASIL, Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. **Portal Planalto da Presidência da República**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/12711.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/12711.htm)>. Acesso em 24 dez. 2014.

BRASIL, Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2013. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "história e cultura afro-brasileira" e dá outras providências. **Planalto da Presidência da República**. Casa Civil: Subchefia para Assuntos Jurídicos, 9 jan. 2012. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm)>. Acesso em 24 dez. 2014.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. **Portal Planalto da Presidência da República**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: 16 maio 2015.

FAIRCLOUGH, Norman. Teoria social do discurso. In: FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Izabel Magalhães, coordenadora da tradução, revisão técnica e prefácio. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 89-131.

**FALABELLA E as Negas**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UC6ypp9EAqs9TouibmjLHO8Q>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 17- 44. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/61566294/Representacoes-Sociais-Cap-01-Jodelet#scribd>. Acesso em: 26 de dez. 2014.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiência de vida e formação**. Tradução José Cláudio e Júlia Ferreira, 2010.

KOGUT, Patrícia. Falabella trabalha em sinopse de série inspirada em ‘Sex and the city’. Patricia Kogut. **O Globo**. 08 mar. 2014. Disponível em: <http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2014/03/falabella-trabalha-em-sinopse-de-serie-inspirada-em-sex-and-city.html>. Acesso em: 20 dez. 2014.

LEON, Diego Ponce de. Programa Sexo e as negas estreia nesta terça sob denúncias de racismo: atrizes brasileiras do elenco comentam as acusações. **Correio Braziliense**. Diversão e arte. 16 set. 2014. Disponível em: [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/09/16/interna\\_diversao\\_arte,447228/programa-sexo-e-as-negas-estrela-nesta-terca-sob-denuncias-de-racismo.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/09/16/interna_diversao_arte,447228/programa-sexo-e-as-negas-estrela-nesta-terca-sob-denuncias-de-racismo.shtml). Acesso em: 21 dez. 2014.

LIMA, Solange Martins Couceiro de. Reflexos do “racismo à brasileira” na mídia. In: **Revista USP**, São Paulo (32): 56 – 65, dezembro/fevereiro, 1996 – 97.

LUCCHESI, Dante. Chave de Transcrição. **Projeto Vertentes do Português Popular do Estado da Bahia**. Disponível em: [http://www.vertentes.ufba.br/images/paginas/projeto/chave\\_de\\_transcricao.pdf](http://www.vertentes.ufba.br/images/paginas/projeto/chave_de_transcricao.pdf). Acesso em 28 dez. 2014.

MOITA LOPES, L. P. da. **Oficina de Linguística Aplicada**. Campinas. SP: Mercado de Letras. 1996.

MOITA LOPES, L. P. (Org.) **Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

OLIVEIRA, Laila. Ei Globo, eu não sou tuas nêgas. **Portal Geledés**. 03 set. 2014. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/ei-globo-nao-sou-tuas-negas/#axzz3NHWMB8qp>. Acesso em: 21 dez. 2014.

QUANDO um homem esfrega teoria na nossa cara: sobre Jean Wyllys e a mulher negra que ousa falar. **Portal Geledés**. 27 nov. 2014. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/quando-um-homem-esfrega-teoria-na-nossa-cara-sobre-jean-wyllys-e-mulher-negra-que-ousa-falar/#axzz3NHWMB8qp>. Acesso em: 23 dez. 2014.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma linguística crítica**: Linguagem, Identidade e a Questão Ética. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

RAMALHO, Viviane. RESENDE, Viviane de Melo. **Análise de discurso (para a) crítica**: o texto como material de pesquisa. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

SEXO e as Negas – episódio de terça-feira, dia 25/11/2014, na íntegra. **Globotv**. Globo. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/sexo-e-as-negas/v/sexo-e-as-negas-episodio-de-terca-feira-dia-25112014-na-integra/3790174/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

**SEXO e as Negas**. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/programas/sexo-e-as-negas/noticias/tudo/8.html>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

**SEXY and the City**. Disponível em: <<http://www.minhaserie.com.br/serie/214-sex-and-the-city>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 7-17.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 9. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 7-72.

Wyllys, Jean. Jean Wyllys fala sobre o seriado "Sexo e as Negas". **Falabella E as Negas**, YouTube, 17 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OkezQf1RRIU>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

ZURC, Junior. Desabafo de um irmão nosso: Junior Zurc. **Boicote Nacional ao programa "Sexo e as negas" da Rede Globo**, Facebook, em 6 dez. 2014. Disponível em: <[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=309541752568697&id=275631862626353&fref=nf](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=309541752568697&id=275631862626353&fref=nf)>. Acesso em: 17 dez. 2014.

# ABRINDO CAIXAS DE ARQUIVO: UM OLHAR FILOLÓGICO

## ACCESSING ARCHIVE BOXES: PHILOLOGICAL VIEW

Gersica Alves Sanches<sup>1</sup>

Orientadora: Prof. Dra. Alicia Duhá Lose

**RESUMO:** Este artigo apresenta algumas reflexões sobre as noções de arquivo e memória, a partir do estudo filológico empreendido com o arquivo pessoal de Dom Timóteo Amoroso Anastácio — um religioso engajado nas lutas insurgentes, travadas inclusive na arena da linguagem, que se serve de palavras lutadoras para trazer à lume discursos dissonantes daqueles autoritários que circulavam (e circulam) no período da ditadura militar no Brasil. Pondera-se sobre a repercussão que as noções referidas desencadeiam no trabalho filológico. Em paralelo a isso, atenta-se para a relevância histórica do arquivo e do manuscrito, pensando como eles podem ser artefatos para impor silenciamentos e apagamentos ou, ainda, podem reverter o jogo mnemônico. Recorrendo a discussões teóricas propostas por Derrida (2001) e Pollak (1992), pretende-se entrever como o agenciamento de arquivos, sua inventariação, colação, seleção e análise, imprime marcas significativas para as versões de memória que eles sustentam. Finalmente, transpõem-se essas questões para o trabalho de inventariação e análise dos escritos de Dom Timóteo, acondicionados em seu arquivo pessoal, considerando as produções à luz do jogo mnemônico, que gera recalques e ausências em arquivos, como o estudado nesta pesquisa e que traz notícias de um período histórico-político, que atua contra versões de memória que deponham contra as oficiais, fazendo do labor filológico um ato político.

**Palavras-chave:** Arquivo. Memória. Dom Timóteo. Filologia.

**ABSTRACT:** This article presents the results of some reflections on archive and memory notions from the perspective of a philological research based on the personal archive of Dom Timóteo Amoroso Anastácio, a religious man engaged with insurgent struggles of his time and especially who fought in the arena of language. He used language to bring to light dissonant discourses, which challenged the authoritarian ones that circulated have circulated (and do circulate) during the military dictatorship in Brazil. It is also considered the impact of such notions on the philological work. Parallel to this and taking into account the historical importance of archives and manuscripts, it is pondered how such artifacts can impose silence and deletion or can still reverse mnemonic games. Based on theoretical discussions proposed by Derrida (2001) and Pollak (1992), we intend to show how the agency files – its inventory, collation, analysis and selection – prints significant marks for memory versions that sustains them. Finally, we transpose such issues to the writings of Bishop Timóteo that is being inventoried, analyzed and packed in his personal archive, considering such production in the light of the mnemonic game that generates repression and absences in archives as we have observed in this research; indeed, this research is important because it discloses information on a historical and political period that goes against the official versions; and considering all this, philological labor becomes a political act.

**Keywords:** Archive. Memory. Dom Timóteo. Philology.

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLinC/UFBA). E-mail: gersicasanches@gmail.com.

## 1 INTRODUÇÃO

Os desastres que marcam o fim do milênio são também *arquivos do mal*: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, “recalcados”. Seu tratamento é ao mesmo tempo massivo e refinado ao longo das guerras civis ou internacionais, de manipulações privadas ou secretas. Não se renuncia jamais, é o próprio inconsciente, a se apropriar de um poder sobre o documento, sobre sua detenção, retenção ou interpretação. Mas a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo? Como fazer as correspondências entre memento, o índice, a prova e o testemunho? (DERRIDA, 2001, p. 07)

As reflexões que seguem advêm de um estudo desenvolvido sobre o arquivo pessoal de Dom Timóteo Amoroso Anastácio, um religioso engajado nas lutas insurgentes, travadas inclusive na arena da linguagem, no período da ditadura militar no Brasil. Reflete-se, neste trabalho, sobre as noções de arquivo e como elas ressoam no estudo filológico.

Jacques Derrida, em seu livro *Mal de Arquivo* (2001), levanta questionamentos bastante pertinentes acerca não apenas do agenciamento do arquivo, mas também de como este é concebido, engendrado e confrontado com outros. Leva-nos a indagar sobre quem exerce o poder de constituí-lo, estudá-lo, organizá-lo. Ou, ainda, como os aspectos históricos, sociais, econômicos ou de outra ordem repercutem nos arquivos, tornando-os dissimulados, destruídos, interditados, desviados ou “recalcados”?

Circunscrevendo essas questões para o âmbito deste trabalho, deseja-se: ponderar de que maneira podemos vislumbrá-las quando lidamos com o arquivo privado de uma instituição religiosa, que se permite, ao constituir sua própria “memória”, resguardar aquilo que ajuíza ser necessário à posteridade; deixar, por meio dos documentos acondicionados nos arquivos pessoais de cada um dos monges que viveu e morreu no Mosteiro de São Bento da Bahia<sup>2</sup>, somados aos seus registros institucionais, uma versão de memória para aquela instituição no que concerne a inúmeros fatos ou acontecimentos históricos, personalidades

---

<sup>2</sup> É necessário informar que há uma prática bastante comum nos mosteiros que é a de registrar diariamente os acontecimentos mais relevantes para a instituição, resultando na produção de Crônicas, livros de registros. A função de cronista é desempenhada pelo monge, normalmente um monge mais velho. Além de fazer registrar questões relativas à vida religiosa, produzem-se também relatos biográficos sobre os monges que viveram e morreram no mosteiro. Tal documento (constantemente escrito e diariamente lido) dá-se o nome de Dietário – também escrito pelo cronista. Há ainda nos monastérios a figura do arquivista, monge responsável por organizar e selecionar os elementos que compuseram e compõem os arquivos pessoais de cada um dos monges e documentos relativos à vida administrativa da instituição. Então, vê-se aqui que uma instituição religiosa, como um mosteiro, acometida deste *mal de arquivo* se insere nesta disputa pelo poder de memória que é exercido (e não pertencente) pelas instituições sociais.

religiosas, enfim, um sem-número de itens que se possam historicizar para constituir uma “memória” da referida instituição.

## 2 EM ARKHÊ, O ARQUIVO

Na tese de doutorado *Arthur de Salles: a edição de outros escritos*, Lose (2004), debruçando-se sobre parte do acervo do poeta Arthur de Salles, discorre primeiramente sobre as peculiaridades de se tomar como objeto empírico de pesquisa elementos componentes de um acervo, que, de antemão, são de alguma maneira selecionados e no qual ficam impressas marcas no instante em que inventariamos, colacionamos, selecionamos e analisamos.

Deparamo-nos, então, com a compreensão de ‘arquivo’ que sustenta tais questionamentos, entendido juntamente com as noções de memória e origem. Por esse viés de leitura, o ‘arquivo’ como lugar da memória e do arcaico (*arkhê*) suscitaria a ideia de *começo* e *comando* (poder). Assim, as memórias constituídas e manipuladas, ao longo do tempo, revelam-se não como um armazenamento de saberes e informações, mas antes como reflexo de atos de revisão, organização, segmentação, censura, repressão, dissimulação ou, até mesmo, de destruição. Foge-se, então, de uma abordagem exclusivamente histórica do “arquivo” e da “memória”.

Importa determo-nos ainda no fato de que alguns arquivos, como é o caso do arquivo pessoal de Dom Timóteo, são *a priori* organizados pelo próprio autor, ao longo de sua vida religiosa, constituindo ele próprio, conforme diz Lose (2004, p. 6), o arquivista e o arquivado, selecionando e recalçando,

[...] dando à luz e dissimulando num jogo de esconde-esconde, fazendo do seu arquivo o lugar do dito e do não-dito, da voz e do silêncio, do manuscrito e do palimpsesto. O escritor sofre de forma extrema do *mal de arquivo*, da *pulsão de morte* que, trabalhando contra o próprio arquivo, tende a destruí-lo ou a disfarçá-lo, mascará-lo, maquiá-lo, o arquivo trabalhando contra si mesmo, deixando registrados não os traços da memória, mas registros que por si sós já são traços de outras memórias.

Essa discussão quando trazida para o cerne do *fazer* filológico, que se desenvolve rente ao *texto*, tem neste labor, infindáveis finalidades, seja: a de lidar com a restituição, edição, crítica, gênese, autenticidade e veracidade dos documentos, tornando ainda mais preeminente a compreensão das forças psicossociais e político-ideológicas, que interagem

para a conformação de um arquivo. Isto assume uma conotação ainda mais problemática, tendo em vista a abordagem que esboçamos, a partir do momento em que consideramos a elaboração do arquivo histórico de uma instituição privada e religiosa, como o Mosteiro de São Bento da Bahia; que assumiu, ao longo do período ditatorial, diferentes posicionamentos políticos e ideológicos que, direta ou indiretamente, repercutem no arquivo e em seu próprio processo de arquivamento.

Quando se elege algo como digno de ser arquivado, excluem-se outros documentos que se acredita não serem necessários ou de interesse da referida instituição preservar; ou ainda, de serem de interesse da instituição apagá-los e, neste instante, realiza-se o apagamento da memória e percebe-se que ela é essencialmente forjada dentro de um jogo de poder na tentativa de construir uma versão válida de um *memento*, na acepção proposta por Derrida (2001).

Nesta perspectiva, Pollak (1992), em seu artigo *Memória e identidade social*, afirma que a memória é um fenômeno construído e, como tal, deve ser compreendido no cerne de um jogo de negociação e organização, que ocorre dentro de um determinado grupo ou de uma sociedade. A memória individual ou coletiva é construída no/pelo jogo de poder que instituições disputam na tentativa de fazer valer, de validar a sua versão, a sua proposta de memória.

Então, tomam-se os escritos autorais do monge Dom Timóteo Amoroso Anastácio, que compõem o *corpus* de análise deste trabalho de pesquisa, como uma versão de memória em relação aos momentos de enfrentamento, de análise e crítica das ações autoritárias no período da ditadura militar brasileira, durante a segunda metade do século XX. Pretende-se, ainda que parcamente, perceber tais escritos naquele jogo de poder, ansiando lê-lo como uma memória dissonante, mas válida para este momento que, embora temporalmente tão próximo de nós, nos possibilite tão turvas e impositivas memórias.

Têm-se desenvolvido muitos trabalhos de pesquisa em diversas áreas do saber, na tentativa de erigir, com objetos que hoje assumem o *status* de documento<sup>3</sup>, diferentes versões

---

<sup>3</sup> Na acepção adotada por Le Goff (2003), em *História e Memória*, e por Foucault (2005), em *Microfísica do Poder*, ao considerarem a mudança e ampliação da concepção de 'documento'. O 'documento' deixa de ser tomado como sinônimo para 'texto', para ser qualquer coisa que "pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem (FEBVRE, 1949, p. 428 apud LE GOFF, 2003, p. 530). E esses documentos chamados por Le Goff de massas dormientes passam a ser tidos como "monumentos" quando, conforme afirma Zumthor, são utilizados pelo poder, surgindo, assim, a noção de documento/monumento, "[...] o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder [...]" (p. 536); "[...] o documento não é inócuo. É antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente

de memória para o referido período ditatorial. É interessante notar que uma significativa parcela dessas pesquisas vale-se de objetos empíricos e teóricos que, muitas vezes, foram desconsiderados por estudiosos pelo fato de não ser atribuído a esses objetos o *status* de documento/monumento, a exemplo de um registro paroquial, um livro de atas, uma correspondência pessoal, um poema...

Problematizando o caráter político de toda atividade científica, Foucault (2005), em *Microfísica do Poder*, discute sobre uma mudança de objetos teóricos para a ciência histórica, que resulta de uma reformulação desses objetivos teóricos e políticos relativos a uma arqueologia do saber; isto acabou por acarretar uma inovação metodológica na abordagem de tais documentos. Há, então, uma análise que se detém sobre o texto para marcar a singularidade dos acontecimentos, espreitá-los onde menos se esperava e naquilo que é tido como não possuidor de história. Contudo, eles – o documento/testemunho e o documento tido como despossuído de história – são produtos de um centro de poder, portanto, “[...] deve[m] ser estudado[s] numa perspectiva econômica, social, jurídica, política, cultural, espiritual, mas, sobretudo, enquanto instrumento de poder” (LE GOFF, 2003, p. 538).

Galeano (1990), enredado pela tentativa de expor o trabalho das engrenagens ideológicas para fazer se perpetuar o que ele chamou de colonialismo invisível, discute como a atividade científica desenvolvida na “periferia do mundo” pode contribuir ou, pelo contrário, emperrar o funcionamento dessas engrenagens. Indo mais além, este estudioso considera que o lugar da memória e o da escrita são lugares também destas engrenagens que, ao oferecer testemunho “para agora” e “para depois”, entende que

[...] escrevendo é possível oferecer, apesar da perseguição e da censura, o testemunho de nosso tempo e da nossa gente [...] estamos aqui, aqui estivemos; somos assim, assim fomos. Lentamente vai ganhando força na América Latina, uma literatura que não ajuda os demais a dormir, mas que lhes tira o sono: que não se propõe a enterrar os nossos mortos, mas a perpetuá-los; que se nega a varrer as cinzas e procura, em lugar disso, acender o fogo. Essa literatura continua e enriquece uma formidável tradição de palavras lutadoras (GALEANO, 1990, p. 20).

Nesta linha de pensamento, considera-se também que, na maré das ditaduras que se alastrou pela América Latina, na década de setenta, os projetos científicos podem tanto ser estéreis e castradores, como libertadores, fugindo assim do consumo de ideias pré-fabricadas

---

ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (LE GOFF, 2003, p. 538).



impostas por uma força centrífuga (advindas dos grupos dominadores<sup>4</sup>), produzida pelas engrenagens para espargir, em vez de adubo, veneno para extirpar qualquer força descentralizadora que se insurja neste terreno esterilizado. Por isto, o trabalho filológico, como *praxis*<sup>5</sup> científica, quando delinea o seu projeto científico-político, tem a possibilidade de “acender o fogo” ao qual Galeano (1990) se refere. Ao lidar com acervos, é possível tanto enterrar os mortos e varrer as cinzas, quanto trazê-los à tona.

No exercício de leitura ao qual a Filologia se propõe, esses questionamentos ladeiam todo o trabalho crítico com o texto, pois tal trabalho segue etapas, como: a *recensio* (que consiste no levantamento de toda a tradição manuscrita e/ou impressa do texto, além da tradição indireta que é possível construir); a *collatio* (que envolve o estabelecimento de relações entre textos e suas variantes); a *interpretatio* (que diz respeito à valoração ou atribuição de significados a versões de um documento); entre outras atividades empreendidas pela busca do conhecimento do texto, que resulta na historicização, contextualização, circunscrição do texto, sem perder de vista os elementos intervenientes que determinam esta atividade.

Por esse viés, vislumbramos o fazer filológico inserido no centro deste jogo de poder pela construção de uma memória individual e/ou coletiva, porque, ao eleger determinados textos para editá-los, analisá-los ou criticá-los, retira-se o silêncio imposto a todo texto em estado de torpor, de suspensão, trazendo-o à tona para acessar e construir saberes sobre uma memória. Dessa maneira, a atividade crítico-filológica assume um aspecto político, inclusive se trouxermos para a reflexão teorias, métodos, procedimentos analíticos e objetos teóricos selecionados no momento do *fazer* filológico, somando-se a isso a escolha do objeto empírico que traz consigo um dado valor histórico e simbólico, mas também ideológico, político e social que, algumas vezes, dissociamos deste fazer.

Ao nos depararmos com os arquivos pessoais que estão acondicionados no Arquivo Histórico do Mosteiro de São Bento da Bahia, torna-se evidente o contorno político assumido nesta prática de arquivamento, que é determinada pelo próprio monge ainda vivo e agenciada pelo arquivista, como também, de maneira mais ampla, pela instituição que, por vezes, ajuíza sobre quais documentos devem ser preservados e quais devem ser descartados.

---

<sup>4</sup> O encobrimento ou apagamento de quem são os centros irradiadores dessas forças produz a perpetuação do exercício desses poderes, não dando chances de reversão para estes terrenos, que reproduzem essas forças, mas, não obstante a isto, podem também produzir forças descentralizadoras, que fissuram esta cadeia.

<sup>5</sup> Utilizada aqui na acepção proposta por Marx (2007) na *Ideologia Alemã*.

## 2.1 ABRINDO AS CAIXAS: MANUSCRITOS E DATILOSCRITOS DO AMOROSO

Afirma Higounet (2003, p. 9), no livro *História Concisa da Escrita*, que a escrita não representa a imobilização ou fixação da linguagem articulada, mas advém da necessidade do homem de criar um meio de expressão permanente; “[...] contudo, a escrita é mais do que um instrumento. Mesmo emudecendo a palavra, ela não apenas a guarda, ela realiza o pensamento que, até então, permanece em estado de possibilidade.”

Recorrendo a compreensão de Le Febvre, citado por Higounet (2003), o documento, como um monumento, traz em si impressões, é registro, conhecimentos e informações; é “a palavra muda”, certamente, mas que, ‘centuplicada’, abre as portas de um universo que poderia ser até então inaudível, mas se permite auscultar, por meio de uma leitura atenta e cuidadosa. O texto manuscrito acompanha a história, sendo o responsável por preservar e transmitir, através do tempo e do espaço, o conhecimento filosófico, histórico, científico, religioso, político e tantos outros aos quais não conferiríamos o mesmo *status*. A sua perpetuação acompanha o desenvolvimento das sociedades, servindo de instrumento para construir mentalidades.

Os manuscritos foram, durante muitos séculos, o único meio de difusão do pensamento escrito. O livro é um modo de dominar o mundo e assegurar a continuidade das tradições de determinados grupos, diz Mindlin (2001), e aqui está a sua instância de poder. Muito se tem discutido sobre uma mudança no modo como lidamos com o livro (com o texto manuscrito ou impresso), tomado até pouco tempo atrás como forma máxima de materialização e difusão da informação. Entretanto, atualmente, alguns cogitam a possibilidade de o livro ser extinto, assim como preveem a extinção do exercício da escrita como a conhecemos hoje. Sobre isto, Portella (2003, p. 9) propõe que:

[o] livro, objeto-sujeito facilmente identificável, nada é senão um qualificado agente de transformação da história. Fica difícil acreditar que a “civilização do livro”, sobre a qual Peter Sloterdijk lança hoje perturbadoras suspeitas, tenha concluído a sua verdadeira volta. Mais provável é que a “galáxia de Gutenberg” continue navegando, com a obstinação de sempre.

Em *Reflexões sobre os caminhos do livro*, o autor supracitado o considera um qualificado agente de transformação da história. Ao apresentar uma possível história do livro, aponta para os seus diferentes contextos de produção e preservação, demonstrando o quanto

este contribuiu para o desenvolvimento e empoderamento de alguns grupos. No entanto, isto nos remete a outra utilidade do livro, tido como instrumento; assim como é um punhal, uma foice, pode estar a serviço da preservação pela repetição de determinados paradigmas...

Como instrumento (para bem ou para o mal), o livro sobreviverá à era digital? “Cercado de perigos por todos os lados, situado entre a pressão do mercado e a impressão do mundo” (PORTELLA, 2003, p. 9), como pode o livro (e o manuscrito) resistir ao atual cenário em que se encontra, com tantos instrumentos assaz rápidos e eficientes, que têm hoje um alcance muito maior?

Então, a indagação de Portella (2003) desencadeia uma reflexão que percorre os caminhos trilhados pelo livro manuscrito e suas perspectivas para a posteridade. Perseguindo tais caminhos que revelam a importância do livro para o desenvolvimento intelectual e cultural, Portella (2003) lhe confere uma característica que o torna indissociável dos grupos letrados em qualquer época: o livro é *humano*, “[...] um ser demasiado humano, atormentado pelas dores da própria da humanidade.” (PORTELLA, 2003, p. 9) Ele “[...] guarda em seu bojo, disponíveis e protegidas, as percepções mais entranháveis da aventura humana: a *lembrança*, a *ocorrência* e a *premonição*” (PORTELLA, 2003, p. 9).

O estudo do manuscrito como *prática* clássica da Filologia, considerando os diversos testemunhos e versões que compõem a tradição direta, sem mencionar uma tradição indireta, que nos dá notícias da sua existência, do seu teor, da veracidade e da relevância, compreende o processo de criação e circulação de um texto; a partir daí, pode-se visualizar, neste repertório de leitura, as intervenções sofridas, as alterações posteriores, os acréscimos, o tipo de suporte no qual são grafados os textos, a tinta, ou ainda, o estilo de grafia. Enfim, as características exógenas e endógenas do manuscrito proporcionam ao filólogo informações necessárias para a realização de sua atividade à espreita do documento.

E então, em plena era digital, a atividade filológica, que se dá, prioritariamente, como textos manuscritos sobreviverá?

Num diálogo com o tempo e com a história, o livro, como registro escrito, associa-se à *lembrança*, como um olhar para o passado, possibilitando a reflexão sobre acontecimentos e conhecimentos anteriores – ressaltando que os manuscritos, durante muito tempo, foram o único meio de acessar as experiências e os conhecimentos de gerações antecessoras. No que concerne à *ocorrência*, o livro lança um olhar para o tempo presente, tecendo as malhas da história e ativando a memória. Já associado à *premonição*, o livro permite mirar o futuro e, a

partir das impressões do passado e das experiências do presente, projetá-lo. Assim, para além de um documento escrito ou ainda, registro histórico ou literário, o livro, dotado do aspecto *humano*, alimenta e agencia, em paralelo ao seu processo de elaboração, a vontade de potência<sup>6</sup> e o jogo de memória e esquecimento em que se forjam imaginários e histórias de uma dada sociedade.

E, como espaço reservado para abrigar os registros escritos, cria-se a biblioteca que, etimologicamente, deriva dos termos gregos *bíblion*, que significa livro, e *theke*, que remete à caixa, cofre, receptáculo, ou qualquer estrutura que forma um invólucro protetor, informa-nos Cunha (1982). Sob a égide dessa função “protetora” e mantenedora dos livros, a biblioteca assume também a função de gerenciar a memória de um dado grupo ou sociedade. Disso surge outra problemática em relação aos parâmetros norteadores que se fazem necessários para gerir tal instituição.

Em *A técnica de arquivar*, Almeida Prado (1977) chama a atenção para as funções de instituições como a biblioteca e o arquivo. A primeira seria o “[...] conjunto de material impresso e não impresso disposto ordenadamente para estudo, pesquisa e consulta [...]” (p. 4); já o arquivo seria “[...] toda coleção de documentos conservados, visando à utilidade que poderão oferecer futuramente. Dá-se o nome de arquivo não só ao lugar onde se guarda a documentação, como à reunião de documentos guardados” (PRADO, 1977, p. 4). Assim, “[...] arquivar é guardar qualquer espécie de documento, visando à facilidade de encontrá-lo, quando procurado [...]”; centro ativo de informações que “[...] abriga os documentos resultantes de uma atividade, os quais são conservados como comprovantes [...]” (PRADO, 1977, p. 2).

Prado (1977) considera que o arquivo deve adequar-se à instituição, assim, ele precisa seguir um plano de organização e funcionamento que atenda às necessidades da instituição. Arquivos organizados sem orientação técnica se transformam em verdadeiros depósitos de documentos, não sendo possível cumprir a sua função de gerenciamento da memória, que visa a sua acessibilidade. Esse gerenciamento, não entendido apenas como ordenação, concorre para a preservação e validação de versões de memória que se desejam únicas.

Ao ponderar sobre os escritos e objetos que compõem o arquivo pessoal de Dom Timóteo Amoroso Anastácio, que está acondicionado no Arquivo Histórico do Mosteiro de São Bento da Bahia, consideramos a representatividade que assume um manuscrito,

---

<sup>6</sup> Na perspectiva de Nietzsche (2000), a vontade de potência que inicialmente significa a vontade de “criar” e, depois, passa a representar a vontade de “dominar”.

principalmente, quando este textualiza o desenvolvimento do pensamento político-humanitário do monge D. Timóteo.

Assim desembocamos no ponto que catapultou esta pesquisa. A inventariação dos acervos constantes no Mosteiro de São Bento da Bahia, sob a orientação da pesquisadora Alícia Duhá Lose, levou ao conhecimento de um imenso universo de livros e documentos produzidos em diferentes períodos, com vastos e distintos conteúdos, origens, línguas, aspectos. Dividida em três setores, a Biblioteca do Mosteiro de São Bento da Bahia conta com o setor de Referência, comportando: obras do século XIX, XX e XXI, acessíveis a qualquer pessoa interessada; o setor do Centro de Documentação e Pesquisa do Livro Raro, que conta com obras impressas dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, sendo de acesso restrito a pesquisadores<sup>7</sup>; e o setor do Arquivo Histórico do Mosteiro de São Bento da Bahia<sup>8</sup>, onde se encontram obras raras, manuscritas, produzidas no século XVI até o XX, que, em geral, referem-se à história da própria instituição, a documentos administrativos, jurídicos, históricos e religiosos.

Em consonância com Lose (2009), percebe-se o valor dessas obras pelo número de vezes que estudiosos, religiosos e não-religiosos, brasileiros e estrangeiros, solicitaram a consulta aos documentos presentes em tais Arquivos para desenvolver suas pesquisas. Muitas vezes, tornam-se o próprio objeto de pesquisa, pois todo material que atesta um passado, quer se trate “[...] de ‘monumentos’, quer de ‘documentos’ (vestígios, alfarrábios ou testemunhos) deverá ser objeto de análise do estudioso da memória, a fim de que possa analisá-los, criticá-los num exato valor das informações” (LOSE, 2009, p. 41).

A compreensão de Lose (2009) aproxima-se da visão de Bassetto (2005), quando este considera que, ao lidar com o documento, há sempre que se considerar sua boa ou má *sorte*. O êxito de um texto manuscrito, enuncia Bassetto (2005), dependerá do número de edições, cópias, citações, referências, estudos, meios que trazem à luz as informações contidas no documento.

O Arquivo do Mosteiro conta com documentos manuscritos e impressos, que datam desde o séc. XVI. Entre eles, se encontram: bulas papais; cartas de profissão dos monges; sermões; documentos relativos à vida privada do Mosteiro; a coleção dos *Livros do Tombo*,

---

<sup>7</sup> Para consultar essas obras, os pesquisadores devem previamente solicitar ao diretor da biblioteca uma autorização.

<sup>8</sup> O acesso aos documentos deste Arquivo é bastante restrito, haja vista o teor dos documentos, a sua raridade e pelo fato de se encontrarem, à época do início deste trabalho, na Clausura do Mosteiro, onde só podem circular os próprios monges ou pessoas do sexo masculino com a prévia – e rara – autorização fornecida pelo Abade.

com testamentos de Catarina Paraguaçu, Gabriel Soares, Garcia D'Ávila, Francisco Dias d'Ávila, além de várias outras personalidades da história da Bahia e do Brasil; cartas de alforria; documentos de compra e venda de escravos; documentação relativa às propriedades de toda a região metropolitana de Salvador, da Bahia, de Pernambuco e do Maranhão; livros de pedidos de oração; documentos cartográficos, fotográficos, desenhos; além do acervo pessoal dos monges, que contém desde documentos pessoais, correspondência, materiais de estudos, até sermões, palestras, textos científicos, esboços de homilias, conferências, sem contar nos registros de memórias e reflexões pessoais produzidas pelos próprios monges (LOSE, 2009).

Diante dessa gama de documentos e pela sua raridade, o Grupo de Pesquisa do Mosteiro de São Bento da Bahia empreendeu um trabalho de inventariação desses documentos, com o propósito de criar um banco de dados que ofereça à própria instituição e à comunidade acadêmica informações sobre quais são os documentos presentes no Arquivo<sup>9</sup> e sua natureza. Além de viabilizar um acesso mais fácil a essas obras, se configuram fontes frutíferas para o desenvolvimento de estudos linguísticos, históricos, artísticos, teológicos, iconográficos, etc. – cumprindo, conforme sinaliza Lose (2009), também o objetivo de conservar o referido acervo, salvaguardando versões de memória(s) religiosa(s) baiana(s) e brasileira(s).

No decorrer do trabalho de inventariação, quando se fazia a catalogação das 'caixas' dos monges, houve os primeiros contatos com o acervo pessoal de D. Timóteo Amoroso. Tratava-se de um homem erudito, com um lastro cultural considerável que, como monge, assume um papel de destaque dentro da história recente da congregação beneditina no Brasil por: ter se dedicado a pensar questões teológicas e doutrinárias da Igreja católica; promover ações cidadãs (motivadas pelos princípios da Teologia da Libertação); e também por incitar uma reflexão, um olhar crítico em relação aos cerceamentos que ocorreram durante a ditadura militar aqui no Brasil.

Por viver em um período de grande tensão, de misérias, censuras e violências, D. Timóteo empreendeu uma luta em defesa dos direitos humanos e, em seu acervo pessoal, é possível encontrar diversos escritos que versam sobre tal questão ou que, de alguma forma,

---

<sup>9</sup> Este Arquivo Histórico Beneditino salvaguarda inclusive uma coleção de livros tombada pela UNESCO, a coleção dos livros do Tombo, e hoje compõe o Programa de Memória do Mundo da UNESCO/BRASIL. Disponível em:

<<http://www.in.gov.br/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=10&data=18/10/2012>>.

mencionam a situação política da época, o que, inclusive, afetava direta e indiretamente a vida religiosa e social do Mosteiro.

Seu acervo pessoal contém textos manuscritos, datiloscritos e impressos, de cunho religioso, político, histórico e científico. Há textos para homilias, palestras, trabalhos científicos e textos políticos, que refletem sobre os direitos humanos em contexto ditatorial. A relação intelectual e de amizade que mantém com teólogos, literatos, políticos, religiosos, como Leonardo Boff e Gustavo Gutiérrez, pensadores da Teologia da Libertação, o jesuíta e socialista Gonzalo Arroyo, o historiador argentino Rogelio García Lupo, a religiosa Vera Lucia Parreiras Horta, OSB<sup>10</sup> (hoje superiora do mosteiro beneditino feminino da Bahia), Carlos Mesters (frade carmelita e teólogo, que se dedica a estudar a exegese bíblica do ponto de vista histórico-crítico), François Houtart (um religioso, teólogo e sociólogo belga, envolvido com a Teologia da Libertação), entre tantos outros, figuram entre a correspondência e produções textuais de Dom Timóteo, sendo citados em seus discursos.

Após a inventariação do acervo pessoal de Dom Timóteo, selecionaram-se os textos que apresentavam atravessamentos entre o político e o religioso – utilizando aqui a acepção do termo *político*<sup>11</sup> proposta por Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998) – que permitem entrever, por meio de elementos linguísticos-discursivos, algumas das formações ideológicas que são acionadas neste processo de escrita. Trazendo à lume os textos com esta temática, através do trabalho de edição, cumprimos com uma das etapas da atividade filológica na compreensão de Spina (1994): aquela que se atém ao texto, prima por explicá-lo, por restituí-lo e dispô-lo para publicação, ao lado da que atenta para o contexto, preocupa-se com a autoria, datação, situando-o em seu período de produção, escrutando-o, deslindando as suas malhas bem tecidas a fim de que se possa investigá-lo.

O acervo pessoal de Dom Timóteo deve ser lido tendo como pano de fundo as questões religiosas, históricas e sociais, que se configuram como forças atuantes (de *recalque*

<sup>10</sup> A sigla OSB refere-se à Ordem de São Bento.

<sup>11</sup> Adotam-se aqui as acepções de política e de poder político propostas por Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998, p. 954) no *Dicionário de Política*, em que expõem que o termo política, derivado do adjetivo grego *politikós*, que significa “[...] tudo o que se refere à cidade e, conseqüentemente, o que é urbano, civil, público, e até mesmo sociável e social [...]”. “Ocorreu assim desde a origem uma transposição de significado, do conjunto das coisas qualificadas de um certo modo pelo adjetivo “político”, para a forma de saber mais ou menos organizado sobre esse mesmo conjunto de coisas: uma transposição não diversa daquela que deu origem a termos como física, estética, ética e, por último, cibernética.” (p. 954)

“O conceito de Política, entendida como forma de atividade ou de práxis humana, está estreitamente ligado ao de poder. Este tem sido tradicionalmente definido como ‘consistente nos meios adequados à obtenção de qualquer vantagem’ (Hobbes) ou, analogamente, como ‘conjunto dos meios que permitem alcançar os efeitos desejados’ (Russell).” (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 954)



ou de resistência), dando-lhe contornos e forma, como: a mudança doutrinal da Igreja, que se vê diante de demandas sociais graves; a grande maré das ditaduras, que ganha força na década de 1970 e terá suas raízes fincadas ainda hoje nas pseudodemocracias que as sucedem; a fome, a miséria, a pobreza, que se tornam problemas cada vez maiores e mais danosos na “periferia do mundo”, que sofre com as forças impositivas, exploradoras, excludentes e opressoras advindas do colonialismo invisível de que fala Galeano (1990).

É forçosa, então, uma leitura cautelosa de um arquivo, pois, além de haver um trabalho anterior de arquivamento pelo próprio arquivado, há também a incidência de forças como essas que trabalham amplamente, para reconfigurar as impressões do arquivo; “[...] o arquivo tanto produz quanto registra o evento [...]” (DERRIDA, 2001, p. 10) e , assim como não há memória sem suporte, também não há arquivo sem arconte e sem recalques. Não há arquivo sem *mal de arquivo*.

Problematizando a compreensão de arquivo, não seria suficiente lhe conferir organicidade simplesmente dispondo os documentos sobre um suporte; seria necessário um poder arcôntico de unificação, identificação e classificação, referindo-se ao poder de consignação de que trata Derrida (2001), entendendo-o como uma morada que congrega os signos.

Mas é necessário insistir: esta potência arquiviolítica não deixa para atrás de si nada que seja próximo. Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (*Destruktion*), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *meme* ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *anamnesis*; a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental como *hupomnema*, suplemento ou representante mnemotécnico, auxiliar ou memento. Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. *Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior.* (DERRIDA, 2001, p. 22, grifo do autor)

Ao lidar com acervos como este, presente no Arquivo Histórico do Mosteiro de São Bento da Bahia, compreende-se a riqueza e a diversidade de informações que um arquivo pode congrega.



### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, voltamo-nos para uma ideia lançada anteriormente no que diz respeito ao livro, que é a sua função e contribuição para os grupos sociais. De modo geral, a produção escrita, compreendida como um modo de materialização e sistematização de formas do dizer, também pode ser lida como um monumento, que traz em si impressões, é registro, índice de conhecimentos e informações.

No trabalho de inventariação do arquivo pessoal de Dom Timóteo, realizamos uma incursão no terreno movediço dos seus escritos a fim de tomar conhecimento dos tipos de registros e documentos que estavam acondicionados em suas caixas. Na leitura do seu arquivo, pudemos perceber um movimento contínuo de reflexão-ação-reflexão, que parece ser norteado não apenas por demandas religiosas, mas antes filosóficas e políticas, trazendo como verve de muitos documentos percepções e discursos que se afinam ou, por vezes, sustentam algumas correntes de pensamento e de ação que se insurgem diante do caótico cenário latino-americano em meados do século XX.

No trabalho de inventariação e catalogação, realizou-se a identificação de todos os documentos que compõem o fundo documental de Dom Tomóteo Amoroso Anastácio, classificando-os como bibliográficos ou iconográficos, utilizando descritores (data, tipologia, autor, destinatário, assunto, anexo). Este processo de análise e classificação incide sobre o Arquivo pessoal do monge Timóteo de modo a imprimir-lhe marcas; abrem-se caminhos de leitura e, ao identificá-lo, ao classificá-lo, o *recalcamos*, pois o circunscrevemos àquela classificação.

A produção intelectual de D. Timóteo e suas reflexões teológicas foram em parte publicadas no livro *A flauta de Deus* (1990), uma coletânea de homilias. Ademais, vários textos de sua autoria foram publicados em jornais e cadernos litúrgicos da Igreja Católica, como *A Ordem e Convergência* e, em paralelo a sua intensa atividade de escrita, desenvolvia trabalhos de tradução de obras filosóficas ou até mesmo literárias, normalmente a pedido de Alceu Amoroso de Lima.

Todo o trabalho de argumentação que se percebe nos textos editados parece levar em conta as condições psíquicas e sociais do pólo de recepção, estabelecendo-se uma comunidade efetiva de espíritos e havendo um acordo acerca da questão a ser discutida, pois toda a

argumentação visa à adesão dos espíritos, pressupondo a existência de um contato intelectual, por isso estes textos ressoam. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996)

Enfim, o estudo do arquivo pessoal de Dom Timóteo abre fissuras nas narrativas históricas oficiais do período da ditadura militar e torna evidente que o trabalho com o arquivo e com a memória pode configurar-se como uma prática de resistência, um ato político, que tanto é capaz de produzir ausências, vazios e silêncios — gerados pelas múltiplas formas de dominação — como gerar transformação das condições de existência — desencadeadas pelas múltiplas formas de resistência.

## REFERÊNCIAS

BASSETO, Bruno Fregni. *Elementos de Filologia Românica*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. 11. ed. Tradução de Carmen C. Varriale, Gaetano Lo Mônaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacais e Renzo Dini. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

CUNHA, Celso. *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma Impressão Freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: 2001.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O Aparecimento do Livro*. Trad. Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: UNESP, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 21.ed. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

GALEANO, Eduardo. *A Descoberta da América (que ainda não houve)*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1990.

HIGOUNET, Charles. *História Concisa da Escrita*. 10. ed. São Paulo: Parábola, 2003.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

LOSE, Alícia Duhá. *Arthur de Salles: a edição de outros escritos*. 2004. 265 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

\_\_\_\_\_. *Critérios para edição conservadora do Dietário (1582-1815) do Mosteiro de São Bento da Bahia*. São Paulo: ANPOLL, 2007 (comunicação oral não publicada).

\_\_\_\_\_. Levantamento Documental do Arquivo Histórico do Mosteiro de São Bento da Bahia. (Projeto de Pesquisa financiado pelo CNPq no Edital Jovem Pesquisador 2009-2012).

MINDLIN, José Ephim. *Uma Vida entre Livros: reencontros com o tempo*. São Paulo: EDUSP/Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da Argumentação. A nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 19996.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro: vol. 2, nº 3, 1989.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, p. s.n. 1992.

PORTELA, Eduardo (Org). *Reflexões sobre os caminhos do livro*. Tradução de Guilherme João de Freitas. São Paulo: UNESCO/MODERNA, 2003.

PRADO, Heloisa de Almeida. *A técnica de arquivar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica: crítica textual*. 2 ed. São Paulo: Ars Poética, Edusp, 1994.

# ALFRED HITCHCOCK E A TEORIA FEMINISTA DO CINEMA

ALFRED HITCHCOCK AND THE FEMINIST FILM THEORY

Luiz Carlos de Souza <sup>1</sup>

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nancy Rita Ferreira Vieira

**RESUMO:** A filmografia de Alfred Hitchcock tem sido estudada de maneira sistemática no meio acadêmico brasileiro, com um expressivo volume de teses e dissertações a respeito das suas estratégias de construção do suspense. Porém, apesar do volume de trabalhos relativos ao tema, há uma lacuna no que tange às análises da obra do diretor inglês produzidas no País. Este ponto cego seria em relação à violência misógina, que desponta como estratégica à construção do suspense hitchcoquiano. A posição metodológica que assumiremos no presente texto caracteriza-se pela busca de um saber perspectivo, de ótica feminista, imbuído do espírito de analisar a obra de Hitchcock com ênfase na sua capacidade de criar uma estética da violência que elege como alvo preferencial as mulheres. Para tanto, recorreremos principalmente ao trabalho de pesquisadoras da Teoria Feminista do Cinema, como Kaja Silverman, Laura Mulvey, Tania Modleski, e Teresa de Lauretis. Aqui não se pretende um denunciamento, no sentido de procurar pôr em evidência a suposta misoginia hitchcoquiana, mas uma tentativa de se compreender como o imaginário androcêntrico colabora para a construção de um inconsciente social que autoriza, e mesmo demanda, filmes e produtos culturais nos quais a violência misógina é perpetrada. Trata-se, portanto, de uma apurada leitura dos textos componentes do *corpus* do presente trabalho, no intuito de se buscar uma análise dos pressupostos androcêntricos da sociedade judaico-ocidental e cristã, atuantes no sentido de se fomentar o desejo sádico das audiências em relação às mulheres.

**Palavras-chave:** Análise Fílmica. Teoria Feminista do Cinema. Alfred Hitchcock.

**ABSTRACT:** The filmography of Alfred Hitchcock has been studied in a systematic way in Brazilian universities, with a significant volume of theses and dissertations about its suspense strategies. However, despite the volume of work on the subject, there is a gap when it comes to the analysis of the work of that British director produced in the country. This blind spot would relate to misogynist violence, which emerges as the strategic construction of Hitchcoquian suspense. The methodology of this work is characterized by the pursuit of a feminist perspective, imbued with the spirit of analyzing the artwork of Hitchcock with an emphasis on his ability to create an aesthetic of violence that chooses women as prime target. Therefore, we will rely on researchers working with Feminist Theory of Cinema, as Kaja Silverman, Laura Mulvey, Tania Modleski, and Teresa de Lauretis. The aim here is not to denounce the alleged Hitchcoquian misogyny, but to examine how the androcentric imagination contributes to build a social unconscious that authorizes – and even demands that

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCULT/ILUFBA). Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UFBA. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). E-mail: [luiz1112003@yahoo.com.br](mailto:luiz1112003@yahoo.com.br).

movies or cultural products show misogynist violence being perpetrated. It is, therefore, an accurate reading of the corpus of this work, in order to seek a review of androcentric assumptions of the Judeo-Christian Western society which foster the sadistic desire of the audience in respect to women.

**Keywords:** Film Analysis. Feminist Theory of Cinema. Alfred Hitchcock.

## 1 À guisa de Introdução

A filmografia de Alfred Hitchcock tem sido estudada de maneira sistemática no meio acadêmico brasileiro, com um expressivo volume de teses e dissertações a respeito das suas estratégias de construção do suspense. Porém, apesar do volume de trabalhos relativos ao tema, há uma lacuna no que tange às análises, referentes à filmografia do diretor inglês, produzidas no País. Este ponto cego seria a violência misógina, que desponta como estratégica à construção do suspense hitchcoquiano. Por violência misógina compreendemos as agressões dirigidas aos sujeitos que ocupam uma posição feminina, dentre os quais os sujeitos mulheres, privilegiados na presente análise. Partimos de uma perspectiva de que as identidades de gênero são fruto de uma construção social, não sendo, portanto, intrínsecas aos sujeitos, mas produzidas a partir de uma série de rituais regentes da interação social (BUTLER, 2010).

Aqui não se pretende um denunciamento, no sentido de buscar pôr em evidência a suposta misoginia hitchcoquiana, mas uma tentativa de se compreender como o imaginário androcêntrico colabora para a construção de um inconsciente social que autoriza, e mesmo demanda, filmes e produtos culturais nos quais a violência misógina é perpetrada (MULVEY, 2009). Trata-se, portanto, de uma leitura sintomal dos textos componentes do *corpus* do presente trabalho, no intuito de se procurar uma apreciação dos pressupostos androcêntricos da sociedade judaico-ocidental e cristã, atuantes no sentido de se fomentar o desejo sádico das audiências em relação às mulheres. Molly Haskell (1987) observa que, diferente do que se poderia imaginar, e contrariando uma perspectiva teleológica, no âmbito de uma pretensa *evolução* na dinâmica da representação das mulheres, o cinema não demonstra, ao longo dos anos, uma diminuição no volume de cenas de violência misógina. Antes, ao contrário, as cenas de agressões e torturas contra as mulheres tornam-se mais frequentes, sobretudo a partir dos anos 1960.

Antes, porém, de nos aventurarmos à obra de Alfred Hitchcock, torna-se necessária uma breve incursão no universo judaico-ocidental e cristão, no sentido de averiguar como a violência misógina decorre, em grande parte, da produção de desejos inconscientes no âmbito deste imaginário. Deleuze (1992) observa que o inconsciente não seria um teatro, mas uma usina, portanto algo do domínio de uma produção – aqui referida como a produção de desejos. Entretanto, nem todos os desejos são autorizados a serem legitimados socialmente, mas comparecem como refugos de uma usina capaz de construir sexualidades heteronormativas, tendo como alteridade abjeta sujeitos desviantes das normatizações sociais de gênero (BUTLER, 1993). Uma das manifestações desta abjeção é o medo em relação a algo aqui referido como *fantasma da castração*, considerando a equação falo=pênis, reinante no universo simbólico dominante<sup>2</sup>.

No inconsciente androcêntrico, a falta do pênis na mulher aponta a uma transgressão por ela cometida e uma punição por conta de tal fato, o que demanda que ela sofra, a fim de pagar por um eventual dolo. Assim funciona o psiquismo infantil e o inconsciente. Esta seria a centelha da misoginia que impele Hitchcock a aliar as mulheres ao crime, aos dejetos e à necessidade de punição que sustenta todas as fantasias sadomasoquistas presentes nas narrativas analisadas neste trabalho. Conforme Kehl (1996, p. 190):

A “falta” do pênis na mulher é entendida, nas teorias sexuais das crianças, como causada por uma punição. A menininha teria sido “má” (praticado excessos intoleráveis para os adultos...) e então castigada com a castração? Ou a castração em si mesma representa a evidência do mal na mulher? De um modo ou de outro, no imaginário infantil – no inconsciente de todos nós, portanto – a posição feminina está associada ao mal, e à necessidade de castigo.

## 2 Um cinema de erotismo, paixão e crueldade

A dedicação de Alfred Hitchcock ao cinema atravessa 54 anos de atividade, entre 1922 e 1976, com um total de 53 filmes dirigidos. A sua filmografia representa um inestimável arquivo sobre a história do cinema. Pela sua amplitude, além de variadas leituras feitas acerca

---

<sup>2</sup> Em relação à dissociação dos conceitos de falo e pênis, Lauretis (1984, p. 23) tece a consideração a seguir, com a qual nos alinhamos: “Despite repeated statements by Lacan(ians) that the phallus is not the penis, the context of the terms I have emphasized in the quotation makes it clear that desire and signification are defined ultimately as a process inscribed in the male body, since they are dependent on the initial – and pivotal – experiencing of one’s penis, on having a penis”. Tradução: “Apesar das repetidas declarações de Lacan (e seus seguidores) de que “falo” não é “pênis”, o contexto do uso do termo deixa claro que o desejo e significação são definidos, em última análise, como um processo inscrito no corpo masculino”.

deste universo ficcional único, a análise da filmografia do realizador envolve uma série de riscos epistemológicos, e quaisquer categorizações que se lhe imponham serão sempre e necessariamente problemáticas, porém, necessárias. Considerando este aspecto, adotamos no presente trabalho uma epistemologia feminista, aqui referida como ponto de partida e pressuposto de análise comprometido com uma discussão articulada sob um ponto de vista ético, num sentido de se repensar o humanismo, tendo por base a intervenção dos estudos de gênero. Por análise consideramos o processo segundo o qual se opera uma escuta atenta às vozes que falam no texto (e sobretudo as que calam). Portanto, não buscamos um *algo por trás* do suspense hitchcoquiano, mas procedemos a uma investigação acerca de como a misoginia, traço fundante da sociedade judaico-ocidental e cristã, opera no sentido de reger a fruição dos filmes, ao colocar a audiência na posição ambígua de clamar por cenas de violência misógina, e, ao mesmo tempo, temer pelas personagens expostas a uma violência que seria, em última instância, sexual.

No prefácio à edição brasileira de Hitchcock/Truffaut (TRUFFAUT, 2004), Ismail Xavier relembra a virulenta reação de Andre Bazin, o fundador da Revista *Cahiers du Cinema*, em relação à tendência definida, de maneira pouco precisa, como *cinema da crueldade*. O cinema hitchcoquiano seria estratégico na definição do conceito, manifestado na busca de cenas cada vez mais violentas, num momento no qual nem mesmo a morte escaparia ao olhar da audiência; antes, ao contrário, torna-se o momento máximo de fascínio. Pela construção quase didática do assassinato de Marion Crane (Janet Leigh), em *Psicose (Psycho)*, (1960), o cinema hitchcoquiano seria o representante maior do *cinema da crueldade*, no qual “a reprodução, pela imagem em movimento, do instante ‘sagrado’ de passagem, quando este momento único, de solidão intransferível, se faz presente na tela” (TRUFFAUT, 2004, p. 15). Para grande parte da crítica, porém, a morte e o sexo – ou também o crime que os une – deveriam ser algo vetado ao olhar.

O suspense, marca principal do trabalho de Alfred Hitchcock, vincula-se ao crescente processo de modernização das sociedades ocidentais, momento que coincide com a emergência do próprio cinema e a descoberta de sua vocação como veículo de entretenimento voltado a grandes públicos. Hitchcock ocuparia, então, no âmbito das relações gestadas no caos urbano dos centros citadinos, o status de um narrador capaz de lidar com os medos mais

íntimos das audiências cinematográficas, algo que englobaria desde o pavor gerado pela violência urbana, até o risco de acidentes de trabalho<sup>3</sup>.

A questão da angústia em relação ao desenvolvimento tecnológico encontra no corpo da mulher um elemento apaziguador, que funcionaria numa relação de tensa ambiguidade com um inconsciente social misógino. A publicidade torna-se, então, equalizada com a figura da mulher que desfruta de sua liberdade sexual nos grandes centros urbanos, protegida pelos processos de despersonalização, característicos dos espaços públicos e dos serviços organizados para o atendimento de grandes contingentes populacionais. A questão é localizada em relação aos próprios cartazes publicitários, um dos principais veículos de propaganda na virada dos séculos XIX e XX, que traziam em destaque o apelo erótico baseado no corpo da mulher, como forma de atrair possíveis consumidores: “Ademais, o próprio cartaz estava envolvido em uma forma de prostituição. Como uma mulher de rua, ele abordava os transeuntes em público, fazendo uso de todos os artifícios para chamar sua atenção; como ela, era chamativo e imodesto” (CHARNEY; SCHWARZ, 2010, p. 142).

Neste aspecto, a obra de Alfred Hitchcock, apesar da sua amplitude e diversidade, organiza-se em volta de um *leitmotiv*: o suspense constituído em torno da perspectiva de se oferecer ao olhar do espectador cenas nas quais as mulheres são expostas a uma violência que seria, em última instância, uma violação sexual. Para dar conta desta questão, o viés feminista em relação à Sétima Arte possui uma perspectiva multidisciplinar, procedendo a um recorte político dos textos filmicos que pretende analisar:

[...] a semiótica proporciona uma base intelectual para questionar a necessária fusão entre significante e significado (a imagem de uma mulher na mídia possivelmente não corresponde, de maneira direta, a nenhuma referência na realidade) e a psicanálise fornece uma ‘arma política’ (MULVEY, 2009, p. xviii).

O uso político da psicanálise vem no intuito de descobrir como o fascínio do filme é construído a partir de padrões preexistentes no imaginário da sociedade androcêntrica.

---

<sup>3</sup> A ambição da modernidade capitalista de controlar a natureza consagra aos equipamentos e máquinas uma importância fundamental na sociedade, mas, com estes avanços, surgem os acidentes de trabalho, atropelamentos, e algo percebido por Zizek: a constante humilhação e perda de prestígio dos homens comuns, os transeuntes, por vezes submetidos a extensas jornadas de trabalho diante do maquinário industrial, vingando-se da tecnologia em seus momentos de lazer, pois, justo esta, através do cinema, passa a diverti-los. Já Charney & Schwarz (2010, p. 106) ponderam que a “cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade. A experiência moderna envolveu um acionamento constante dos atos reflexos e impulsos nervosos que fluíam pelo corpo ‘como a energia de uma bateria’, tal como descreveu Benjamin”.



Análises da filmografia de Hitchcock foram estratégicas para a constituição do campo da teoria feminista do cinema, tendo em consideração textos a respeito de filmes como *Rear Window* (*Janela Indiscreta*, 1954), *Vertigo* (*Um Corpo que Cai*, 1958), *Psycho* (*Psicose*, 1960) e *Marnie* (*Marnie, Confissões de uma Ladra*, 1964). Tania Modleski (2005), porém, critica o posicionamento inicial das teóricas feministas em relação à filmografia hitchcoquiana. Esta posição tendia a considerar, de maneira inevitável, na obra do diretor, a representação das mulheres como passivos objetos do olhar, exclusivamente como vetores dos impulsos sádicos e escópicos da audiência. Na contramão desta tendência, ela propõe análises de personagens como Lisa Freemont (Grace Kelly), em *Janela Indiscreta* (1964): “Lisa Freemont pode ser muitas coisas, menos fraca e incapaz, apesar da análise de Mulvey que a considera apenas uma ‘passiva imagem visual da perfeição’” (MODLESKI, 2005, p. 72). De maneira muito frequente, as mulheres são as personagens mais simpáticas do cinema hitchcoquiano, pois, para que o espectador tema por elas, é necessário que haja identificação com a vítima – o que funda o suspense característico do diretor. Há, portanto, uma política de gestão do olhar capaz de, inclusive, desestabilizar o olhar androcêntrico, francamente convocado a travestir-se no que seria o seu oposto – a mulher.

O poder determinante da oposição binária entre homens e mulheres, instituidor da heterossexualidade normativa, não se coloca de uma maneira unívoca, mas opera mediante uma série de fraturas e descontinuidades. A partir da apreciação do *corpus* do presente trabalho, pretendemos verificar como as estratégias narrativas da filmografia hitchcoquiana se alteram ao longo do tempo, em consonância com o universo simbólico androcêntrico, que também se altera em sua configuração, a partir da ambiguidade entre manter e erodir os lugares de poder em função dos quais é determinado.

Algo que acompanha Hitchcock desde os primeiros anos da sua carreira é uma intensa desconfiança em relação à sociedade e às demandas das grandes multidões – as mesmas que lotam as salas de cinema. A questão pode ser perceptível numa série de filmes do diretor, como em *O Inquilino Sinistro* (*The Lodger*, 1927), na cena em que a multidão tenta linchar o jovem acusado injustamente de crimes cometidos por um *serial killer*, em *Downhill* (1927) – narrativa iniciada num disputado jogo de *rugby*; ou mesmo em produções nas quais se revela o maturo Alfred Hitchcock. *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1958) é iniciado com os acordes de Bernard Hermann, e sob os auspícios de uma multidão confusa no organizado caos da Nova Iorque da década de 1950. Ainda assim, o elemento desestabilizador e niilístico no que tange às relações sociais é a sexualidade das mulheres. A misoginia constante das

narrativas hitchcoquianas eleva o desejo sexual delas ao grau máximo de uma energia destrutiva, capaz de extinguir o tenso equilíbrio do tecido das relações sociais.

O *Inquilino Sinistro* (1927) desenha o lado perverso do que seria o amor romântico ocidental, o qual não seria isento em relação à misoginia, operando num prolongamento em relação a esta. O assassinato das moças nas ruas de Londres dialoga com a perspectiva de um reverso perverso do desejo objetificador e do olhar violador. As relações de tensão entre o hóspede e o policial, namorado da protagonista, apontam no que diz respeito à visão hitchcoquiana do amor romântico, ou, antes, do desejo sexual, como algo potencialmente destrutivo, visto que, à medida que a trama avança, vai-se tornando cada vez mais aparente ao espectador, que, sim, o hóspede seria o culpado pelas mortes.

A fórmula de Mulvey (2009) de que sadismo demanda história, configura-se como estratégica para uma análise da tortura em Hitchcock, pois o estrangulamento é a forma usada pelo assassino em *O Inquilino Sinistro*, durante os feminicídios. Em *Pacto Sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951), o assassino Bruno Anthony (Robert Walker) recorreu ao expediente como forma de matar a esposa de Guy Haines (Farley Granger). O estrangulamento, representado nas telas inclusive com esforço para colocar-se fora do radar da censura<sup>4</sup>, da qual o cinema se veria livre apenas em meados dos anos 60, constitui-se como um crime de ódio, pois o assassino se dedica a bloquear a respiração da vítima até que morra, de maneira lenta e gradual. Livre dos estatutos moralistas que barravam a exibição de violência e nudez, Hitchcock pôde construir a sua mais terrível narrativa de violação e assassinato em 1972, com *Frenesi* (*Frenzy*).

Os anos 60 são marcados por uma forte angústia em relação ao corpo, algo percebido por Camille Paglia (1994), quando ela se refere brevemente ao fenômeno do *twist* – um ritmo que liberava a pélvis, ao passo que tornava tênues as fronteiras entre a dança de salão e o *strip-tease*. Provocar parece ter sido algo que deu a tônica ao cinema no período. Realizador atento ao ritmo do seu tempo, Hitchcock ficou intrigado sobre o porquê de filmes de terror

---

<sup>4</sup> A censura se manteve do início dos anos 30 até meados da década de 60. O movimento era comandado pela Igreja Católica, através da Legião da Decência, organização que usava seu poder político e econômico para exercer influência sobre a produção hollywoodiana. De acordo com Black (1999, p. 11), “La Legión de la Decencia de la Iglesia Católica tuvo la facultad, y la ejerció, de dictar a los productores de Hollywood la cantidad de sexo e violencia admisible en la pantalla. Los productores retiraban sumisamente cualquier escena que ofendera la Iglesia. [...] La Legión emitía entonces una calificación para la película, la cual podía variar desde la aprobación para todos los grupos de edad, a la calificación más temida ‘C’ (condenada): prohibida para todos los católicos”. Black (1999) acrescenta que, apesar de não ser a religião majoritária nos EUA, o Catolicismo teve poder para censurar a produção hollywoodiana em função do poder de pressão da Igreja Católica, que, para a tarefa, usava seu poder político, inclusive no sentido de agregar à iniciativa outros segmentos religiosos do conservadorismo cristão.

veiculados em *drive-ins* fazerem sucesso, com a contrapartida dos baixos custos de produção. Surgia, assim, a ideia de fazer *Psicose* (DUNCAN, 2011). No mesmo ano em que Hitchcock lançava *Psicose*, o mundo viria a conhecer *Peeping Tom* (1960), do diretor Michel Powell, no qual um psicopata matava mulheres com um instrumento cortante acoplado a uma câmera, a fim de captar as últimas reações de suas vítimas.

Quatro anos mais tarde, seria lançado *The Strangler* (1964), de Burt Topper, no qual o técnico de laboratório Leo Kroll, um *serial killer*, matava enfermeiras. Há, ainda, o claustrofóbico *Reflections in a Golden Eye* (1967), de John Huston, no qual um capitão do exército com tendências homossexuais mata o homem que lhe chamava a atenção – este insistia em invadir a sua casa sorrateiramente, a fim de espionar-lhe a esposa. Neste último filme, não há agressão física contra a mulher, porém, a narrativa é eivada pelo *voyeurismo* e fixação fetichista no corpo dela. Inserido neste contexto, nos anos que antecedem o fim da censura em Hollywood, Hitchcock aglutina a angústia do olhar em relação ao corpo da mulher, ao passo que estimula e, simultaneamente, pune os impulsos *voyeuristas* da audiência.

Uma imagem que se repete de maneira constante nos filmes de Hitchcock é a precariedade da queda – algo estratégico na trama de *Um corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), em *North by Northwest* (1954) e *Rebecca* (*Rebeca, a Mulher Inesquecível*, 1940). A mulher, o órgão sexual feminino, ou a própria paixão e desejo erótico são representados – ou metaforizados – por imagens ameaçadoras, capazes de tragar os indivíduos e destruí-los. Aquele que corre o risco de perder a vida ao ser engolfado pela força gravitacional do abismo é o homem, sendo a mulher e a sexualidade feminina os lugares do desafio, da ameaça, da possibilidade de destruição. No cinema hitchcoquiano, a mulher é, portanto, o enigma.

Esta percepção da mulher encontra eco numa tradição judaico-cristã e ocidental, na qual as forças do patriarcado insistem em objetificá-la, numa ameaça à sua subjetividade, “dado que ela só pode ser representada dentro da economia simbólica dominante – já foi definida pelo patriarcado como o lugar do ‘outro’. Em outras palavras, ela é ‘irrepresentável, a não ser como representação’” (COSTA, 2002, p. 66). Ao afirmar a centralidade do sujeito masculino, consolidado como o leitor ideal dos textos da cultura, há um pressuposto psicopático na elaboração destes discursos, a partir do instante no qual a humanidade das mulheres é negada e elas comparecem como objetos de desejos sádicos e *voyeurísticos* da audiência – ainda assim, paradoxalmente, estes processos não são fechados e unívocos, pois

clamam pela participação afetiva do espectador, que é convocado a simpatizar e mesmo sofrer pelas mulheres hitchcoquianas.

Mulvey (1996) compara as imagens das mulheres no cinema dominante a uma *commodity* – a metáfora pode ser investigada em seu viés econômico, no sentido de que os produtos básicos têm alcance global, mas precisam ser processados, beneficiados antes de serem distribuídos aos mercados. As imagens cinematográficas produzidas no contexto capitalista também têm alcance global, considerando o cinema dominante, mas o processo de *beneficiamento* por que elas passam é possível apenas a partir da participação afetiva do espectador. Quinet (2009) observa que o mal-estar da civilização científica se apresenta hoje em doenças predominantemente originárias do discurso capitalista; “O discurso capitalista, efetivamente, não produz laço social entre os seres humanos: ele propõe o sujeito com relação a um *gadget*, um objeto de consumo curto e rápido” (QUINET, 2009, p. 37-38). Desta forma, são produzidos os dejetos da civilização – algo que compreende os corpos que operam como alteridade. Estes dejetos, ou corpos abjetos, como quer Judith Butler (PRINS; MEIJER, 2002), são seres humanos que, nas representações dominantes, comparecem destituídos de sua subjetividade: “Ao se tomar a civilização através do que ela produz, a própria civilização é o dejeito, uma cloaca, a ‘cloaca máxima’” (QUINET, 2009, p. 37).

A inscrição dos genitais femininos metaforizados por uma mancha, como em *Psicose*, com o deságue da banheira, ou a imagem das escadas em *Um Corpo que Cai*, em seu ameaçador movimento de aproximação e afastamento, trazem à narrativa o imponderável. Butler (2010, p. 29) aponta que, num universo simbólico androcêntrico, as mulheres constituem algo da ordem da impossibilidade da representação: “Em outras palavras, as mulheres representam o sexo que não pode ser pensado, uma ausência e opacidade lingüísticas”. Quinet (2002) recorre ao mito grego da Medusa para dar conta da angústia relacionada aos genitais femininos. A Górgona, aquela que habita a entrada do país dos mortos, tem a missão de não permitir que os vivos passem esta fronteira, e policia o lugar petrificando, com o seu olhar, aqueles que se aventuram em seus domínios.

[Ela, a Górgona] traduz a alteridade extrema, o horror aterrorizante daquilo que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, afrontar-se à morte imposta pelo olho da Górgona aos que lhe atravessam o olhar, transforma todo o ser vivo que se mexe e enxerga a luz do sol em pedra dura, glacial, cega e entevada (VERNANT *apud* QUINET, 2002, p. 92).

A inquietante estranheza expressa no texto acima traduz a angústia da castração, pois a Górgona é uma representação do sexo da mulher: “Mas o olhar no lugar do sexo da mulher é, também, causa de desejo, pois, segundo a interpretação freudiana, a transformação em pedra daquele que cruza o olhar da Medusa equivale à ereção do pênis” (QUINET, 2002, p. 93). O cinema de Hitchcock comparece como em grande parte pautado pelo fantasma da castração, momento no qual o sujeito masculino se deparou com a constatação aterradora da incompletude – reconhecida no outro, mas capaz de ameaçá-lo. No cinema hitchcoquiano, as representações dos genitais femininos frequentemente encontram continuidade com a fenda palpebral e a boca das mulheres, mediante inscrições metafóricas.

Na cena de *Psicose*, na qual Marion Crane é assassinada a punhaladas no chuveiro, podemos localizar uma série de metáforas da vagina, representadas pelos olhos da moça, mas também pela sua boca e pelo ralo da banheira, em seu centro escuro e insondável. Kaja Silverman (1988) percebe outra inscrição da vagina nos filmes hollywoodianos, localizando a equalização entre a voz da mulher e os seus genitais, como numa relação metonímica. Lembremos que, logo em seguida à queda da esposa de Elster da torre do campanário, em *Um Corpo que Cai* (1958), Judy Barton (Kim Novak) grita, mesma atitude tomada por Marion quando agredida pela Mãe, a segunda personalidade de Norman Bates (Anthony Perkins).

Diante do desafio representado pela mulher, os heróis hitchcoquianos vacilam e temem, o que embaralha a segurança em torno dos papéis socialmente atribuídos a homens e mulheres. Há um desafio à identidade de gênero dos homens, o que redundava em violência – pois a violência direcionada às mulheres hitchcoquianas decorre do medo da perda dos papéis sociais estabelecidos pela clivagem de gênero; traço de aspecto conservador portanto. A violência misógina seria uma forma de purgar os impulsos bissexuais e, ao mesmo tempo, punir as mulheres por se constituírem como sujeitos desejantes, lugar que, no patriarcado, seria exclusivo ao homem.

Em *Psicose* (1960), há uma dissociação entre o crime cometido por Marion e o seu castigo – não é justo alguém morrer daquela maneira por ter furtado US\$ 40 mil, algo que, por isso mesmo, gera ainda mais comoção por parte da audiência. Judy Barton, de *Um Corpo que Cai* (1958) poderia ter fugido, trocado novamente de identidade e seguido adiante. Porém, o amor por Scottie a impediu. Mais uma vez, a sentença foi a morte de uma mulher, sentença determinada em função do seu desejo. Marnie Edgard, em *Marnie, Confissões de uma Ladra* (1964), sofre uma agressão sexual, mais uma vez reduzida ao seu lugar ‘de mulher’, pagando por sua sexualidade sublimada através dos furtos que comete. O que rege este viés

conservador de manter o *status quo* a partir da violência é a angústia da castração, algo constante da perspectiva analítica de Maria Kehl (1996, p. 51):

[...] a mulher que exprime mais diretamente sua sexualidade se depara com o horror masculino diante desse vazio-que-fala, já que no (seu) inconsciente toda mulher se confunde com a figura da mãe – de onde se conclui que a tradicional interdição da sexualidade feminina, além dos motivos práticos de controle da linhagem dos herdeiros, fundamenta-se no terror inconsciente da mãe devoradora. Mitos antigos, como o das bacantes, já vinham dizendo que a sexualidade feminina poderia ser muito perigosa.

A violência com a qual as mulheres são tratadas nos filmes de Hitchcock dialoga diretamente com um imaginário judaico-ocidental e cristão que alia a beleza da mulher ao mal, algo patente em uma série de representações. A mulher estaria, assim, equalizada ao corpo, como *locus* da sexualidade. Este mesmo corpo é algo que padece, mediante os exercícios extenuantes das academias de ginástica, pela rotina do trabalho que, gradualmente, em longas horas diárias, tende a gerar doenças ocupacionais – e numa cultura ocidental que nega os afetos, as sensações e nega o corpo, em benefício do intelecto. Considerando este aspecto, temos, portanto, uma série de discursos promotores da desvalorização social do corpo, grande aliado da opressão das mulheres; “Portanto, o dualismo cartesiano [mente e corpo] se opõe à teoria feminista, uma vez que oposições binárias hierarquizam e classificam os termos polarizados, privilegiando um em detrimento do outro” (XAVIER, 2007, p. 18).

Há, portanto, uma tradição de fascínio, porém de medo e estranhamento em relação à mulher e seu corpo. A vagina é emblemática em relação a isto, pois continua sendo tratada como segredo e tabu (BOURDIEU, 2011); ainda que escondida, pois a sua visão remete ao fantasma da castração, o órgão é ressignificado e inserido na narrativa hitchcoquiiana mediante o uso de metáforas visuais e analogias antropomórficas. A vagina, algo que se dobra para dentro – o que comparece inclusive na etimologia da palavra –, é representada como mensageira do desejo incestuoso de voltar ao útero materno, de fundir-se ao corpo da mãe.

Neste universo misógino, a água opera em consonância com o imaginário do corpo feminino como ameaçador. Rodriguez (2011) detecta a constante relação entre a morte e a água em Hitchcock – algo marcante na cena do chuveiro, em *Psicose* (1960), mas também em *Marnie*, *Confissões de uma Ladra* (1964), no momento da tentativa de suicídio e, mais uma vez, em *Um Corpo que Cai* (1958), quando a falsa Madaleine Elster (Kim Novak) simula atirar-se na Baía de São Francisco. A água se conecta à vida intrauterina, por conta do líquido

amniótico. Chavalier e Gheerbrant (1994) remetem à questão ambígua em relação à água no ocidente – constantemente aliada à vida, inclusive no sentido religioso, como na cerimônia do batismo, mas associada, de igual maneira, à morte – como no mito bíblico do Dilúvio. Esta dualidade se repetia no Egito, quando o Nilo tinha o seu nível elevado, por conta de fatores climáticos e, posteriormente, voltava a seu nível normal, favorecendo a agricultura – o Nilo, assim, era gerador da vida, mas, ao mesmo tempo, da morte; dualismo que sobrevive na Bíblia.

A água ainda comparece enquanto agente purificador, algo patente nos filmes. Wood (1965) observa que Marion Crane, em *Psicose*, quando toma o que seria seu último banho, manifesta sensação de alívio, como quem se lava de um pecado, tendo em vista que havia decidido voltar para Phoenix, antes de ser impedida por Norman Bates. Porém, em Hitchcock, as possíveis significações de imagens correlatas aos órgãos sexuais femininos são mais complexas do que mencionamos; o que demanda uma investigação do complexo de Édipo – segundo bases estipuladas por Hélio Pellegrino (1995).

Pellegrino (1995) narra, no texto “Édipo e a Paixão”, a sua comunicação em relação ao assunto num congresso em Santiago do Chile, no início da década de 1960. A partir de uma pergunta aparentemente óbvia, ele pretende uma leitura alternativa em relação ao complexo de Édipo, e empreende um viés que pode ser elucidativo quanto à misoginia presente em Hitchcock, bem como em relação às metáforas do órgão sexual feminino, tão presentes no trabalho do diretor, como a dimensão de algo capaz de tragar os sujeitos masculinos e levá-los à destruição. Pellegrino (1995, p. 309) se pergunta – teria Édipo complexo de Édipo? “O herói da tragédia tebana, ao matar o pai e casar-se com a mãe não se enquadra no esquema estrutural e conceitual do Complexo de Édipo, tal como o descreve Freud”, observa, considerando que, assim sendo, Édipo não teria sido afetado com o estigma batizado com seu nome, mas teria sucumbido a vicissitudes de natureza pré-edípica.

A questão é pertinente, pois, a rigor, o desgraçado tebano teria matado a Laio, um homem a quem não conhecia, e desposado a mãe, Jocasta, outra pessoa que ele não sabia quem era. O destino de Édipo estava traçado desde muito antes de ele nascer. Ao casar com Jocasta, Laio, soberano de Tebas, havia recebido do Oráculo a profecia de que o seu filho o mataria, casando-se com a própria mãe. A fim de evitar o destino fatal, o casal decidiu matar a criança. Para tanto, Jocasta entregou o bebê a um pastor da cidade, pois não teve condições emocionais de levar a cabo a sentença: “Aqui pode se perceber um último sopro de piedade em Jocasta, pois foi ela quem entregou o filho ao pastor, incapaz de assassiná-lo com as



próprias mãos” (PELLEGRINO, 1995, p. 307). O homem, porém, não conseguiu realizar a tarefa nefasta; furou os pés do recém-nascido e amarrou-o a uma árvore – e assim foi determinado o destino de Édipo, preso, atado à árvore mãe, incapaz de trilhar seus próprios caminhos. O destino é, inclusive, revelado no seu nome: Édipo – *eiden*, estar inchado, e *pous*, pés; portanto, “aquele que tem os pés inchados”, caminha canhestro, inseguro, precário em sua marcha, incapaz de trilhar os próprios caminhos.

Ainda assim, a passos trôpegos, Édipo anda em direção ao seu destino. Um pastor de Corinto, cidade não muito distante de Tebas, resgatou a criança, e a entregou ao rei da cidade vizinha e à sua esposa, um casal sem filhos, que adotou o pequeno. O tempo passa, Édipo tem uma vida feliz, até que, quando adulto, após suspeitar da sua origem, procura um oráculo e ouve deste que irá cometer os crimes de parricídio e incesto. Ele abandona o lar adotivo, a fim de fugir do roteiro perverso, traçado pelos deuses. Sem saber que já havia sido laçado na armadilha do destino. Ele não pode escapar à sua sentença, e termina de volta à cidade natal, onde cumpre a profecia. Porém, caso fosse adotado o esquema tradicional do complexo, Édipo teria que matar Políbio e casar-se com Mérope – seus pais adotivos.

A questão do herói estaria, portanto, localizada num âmbito mais primitivo e originário – que tem em seu âmago a relação da criança com a mãe nos primeiros meses de vida, na conflituosa relação do herói com Jocasta, a responsável pelo seu abandono à morte. O bebê rejeitado, paradoxalmente, investe toda a sua força em apegar-se à genitora, num esforço incestuoso de voltar ao útero e fundir-se à imagem querida.

Quanto pior for esta relação, quanto menos se sentir a criança amada e protegida pela figura materna, mais se agarrará a ela e mais devastadoras serão as paixões desencadeadas na etapa posterior. Ao contrário, se a relação for boa e amorosa, mais facilidade terá a criança de aceitar o corte separador que, com a interdição do incesto, afasta a mãe (Pellegrino, 1995, p. 310).

Este poderia ser, a rigor, o fantasma que assombra grande parte dos heróis hitchcoquianos, a perspectiva incestuosa de agarrar-se à mãe com todas as forças, o fechamento num universo anterior ao *Nome-do-Pai*, portanto pré-simbólico e de natureza pulsional. Freud (2010) é questionado por um leitor da sua obra, que afirma nunca ter tido desejos sexuais por sua mãe. O fundador da psicanálise responde que estes são inconscientes, independentes, assim, da vontade individual. Justo neste alheamento à vontade do sujeito está a força do enredo edípiano, que tende a se repetir ao longo da vida, de maneira cíclica,



obsessiva. Esta seria uma sentença que pesa de maneira mais definitiva sobre Norman Bates. Vanessa Rodriguez (2011) observa que quando ele conclui o *check in* de Marion no Motel Bates, o rapaz hesita entre as chaves dependuradas no *hall* de entrada, até se deter na de número 1: “O um é o número que simboliza a unidade, o paraíso original, a igualdade absoluta do narcisismo. Nomeia a fusão do eu com o outro” (RODRIGUEZ, 2011, p. 76). Esta relação não admite um terceiro que possa perturbar a unidade absoluta, por isso o único destino possível a Marion Crane seria seu assassinato, pois se constituía numa rival para a Mãe, que terminou por matá-la.

Pellegrino argumenta que a dependência em relação à mãe crescerá de forma proporcional à insegurança do infante, que tende a alucinar o mundo, como forma de sobrevivência. A criança fará, então, uma cisão da figura e do corpo materno em duas imagens – o da mãe boa, o seio bom, e a mãe má, persecutória, implacável. O estudioso considera que a imagem da mãe má, ou do seio mau, será projetada no pai, que se transformará num perseguidor odiado: “A criança, acuada, cheia de um ódio que incendiará esta perseguição desejará matar o pai para entrar mãe adentro numa última – e incestuosa – busca de refúgio” (PELLEGRINO, 1995, p. 311).

A força das paixões edípicas estará presente em Hitchcock. Matar o pai e fundir-se com a mãe, num desejo último de negação da vida, é algo constante na filmografia do diretor. Norman, como Hamlet, mata o homem que ocupava o lugar análogo ao do seu pai e, em meio ao acesso de fúria, assassina, junto com ele, a própria mãe: “Ora, um filho é um pobre substituto para um amante”, argumenta o rapaz em seu diálogo com a pobre Marion, frase enigmática que denuncia o desejo incestuoso de ocupar o lugar de amante da própria mãe. Por outro lado, tal como o sabem Norman e Marnie – o melhor amigo de um filho/a é a mãe –, frase presente em ambos os filmes. Wood (1965) considera que Marnie seria uma redenção de Norman, tendo em vista que ela consegue, guiada por Mark, superar o ciclo das obsessões e desejar algo para além da relação dual fundadora.

Metáforas e analogias antropomórficas do sexo da mulher são constantes em Hitchcock. A imagem é estratégica ao suspense hitchcoquiano e se encontra inscrita na vertigem de Scottie, conforme referido anteriormente. A vertigem da queda, a ação da gravidade, é constitutiva em relação ao assunto, tendo em vista a constante repetição, na filmografia do diretor, da imagem da vertigem. Duncan (2011) cita James Wolcott, em relação ao trabalho do realizador: “De todos os seus motivos e traços distintivos (escadas, chaves, pássaros) aquele que mais me intriga é o seu fascínio pelas quedas. As quedas de

grandes alturas eram os seus *crescendos* dramáticos” (WOLCOTT *apud* DUNCAN, 2011, p. 14):

Passando brevemente em revista os filmes de Hitchcock, constatamos muitas situações de vertigem: no *British Museum*; em *Chantagem*, em cima de um rochedo em *Os Quatro Espiões*, *Suspeita* e *A Casa Encantada*; a queda no poço de uma mina, em *Young and Innocent*; no cordame de um barco em *A Pousada da Jamaica*; na Estátua da Liberdade, em *Sabotagem*; a queda da janela, em *Janela Indiscreta*; em cima do telhado, em *Ladrão de Casaca*; em Mount Rushmore, em *Intriga Internacional* e Aborgast a cair pelas escadas em *Psico*. Wolcott assinala: ‘Em geral, as quedas são fotografadas em um ângulo alto e, muitas vezes, a câmera capta as mãos agarradas quando o personagem tenta salvar a vida, quando vai cair ou está prestes a cair num abismo’.

Conforme pondera Modleski (2005), a queda nos filmes do diretor está constantemente ligada à feminilidade e à angústia em relação à vida intrauterina, tal como *Vertigo* deixa patente. Nas cenas iniciais do filme, Scottie aparece dependurado no pequeno duto de água da chuva, momento em que seus braços performam um desenho em V, algo similar aos decotes das vestes femininas, que apontam em ângulo para a região pubiana – o vértice de atração e da sedução. Na cena seguinte, no apartamento de Midge Wood (Barbara Bel Geddes), o detetive mantém distância em relação ao sutiã, peça supostamente desenhada por um aeroprojetista em seus momentos de folga. Ele toca a peça apenas com a bengala que carrega. Mais uma vez, a mulher, através da sua peça de vestuário, encontra-se correlacionada à queda, tendo em vista a função do sutiã.

### 3 Considerações finais

O traço principal dos estudos feministas do cinema é a perspectiva de mostrar que a opressão da mulher opera em níveis diferentes ao longo do tempo, algo que tentamos demonstrar aqui, nesta breve análise da filmografia hitchcoquiana. Smelik (2009) localizou os mecanismos de participação afetiva do espectador em filmes que elevam as mulheres à condição de perpetradoras de violência – algo perceptível nas séries *The Panthers*, *Kill Bill* e *Lara Croft*. A elevação das mulheres de vítimas a algozes, verificada no cinema contemporâneo, revela outra faceta da misoginia: os corpos representados como capazes de proezas incríveis, como o voo ou uma hiper-resistência física.

Há, portanto, a presença do mesmo corpo considerado como estranho pelo universo simbólico dominante – um imaginário que avalia questões como seios, gravidez e

menstruação como fenômenos capazes de romper com o ideal de humanidade representada pelo homem branco ocidental –, visto que o debate feminista não tem perdido de vista, nos últimos anos, a questão de que raça e gênero são coextensivos, produzidos no ocidente por um mesmo imaginário dominante. Porém, Hitchcock oferece ao espectador narrativas de suspense, nas quais o olhar masculino se dedica à compulsão, à repetição, “a busca da repetição da primeira experiência de satisfação: estamos sempre buscando repeti-la e sempre fracassando em alcançá-la” (QUINET, 2009). A armadilha dos filmes de Hitchcock, o apanha-pulsões, oferece esta busca irrealizável do gozo. Possível, talvez, apenas, na morte.

## REFERÊNCIAS

BLACK, Gregory D. **La cruzada contra el cine (1940 – 1975)**. Madri: Cambridge Press University, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e Subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro Ed: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. **Bodies that matter: on the discursive limits of sex**. New York: Routledge, 1993.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O Cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 8 ed. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1994.

COSTA, Claudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. **Cadernos Pagu**, v. 19, p. 59-90, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DUNCAN, Paul. **Alfred Hitchcock: o arquiteto da ansiedade 1899 – 1980**. Tradução de Maria Filomena Duarte. Lisboa: Taschen GmbH, 2011.

FREUD, Sigmund. **Obras completas vol. 18: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HASKELL, Molly. **From reverence to rape: the treatment of women in the movies**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

KEHL, Maria Rita. **A mínima diferença**: masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LAURETIS, Teresa de. **Alice doesn't**: feminism semiotics cinema. Indiana: Indiana University Press, 1984.

MODLESKI, Tania. **The women who knew too much**: Hitchcock and feminist theory. New York (EUA): Taylor & Francis Group, 2005.

MULVEY, Laura. **Visual pleasures and other pleasures**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

\_\_\_\_\_. **Fetishism and curiosity**. Bloomington: Indiana Press University, 1996.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sergio (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 307-329.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Tradução de Susana Bornéo Funck. **Revista Estudos Feministas**, p. 155-167, vol.10, n.1, 2002.

QUINET, Antônio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. **Psicose e laço social**: esquizofrenia, paranoia e melancolia. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos. **Além do espelho**: análise de imagens na arte, cinema e publicidade. Salvador: Casarão do Verbo, 2011.

SILVERMAN, Kaja. **The acoustic mirror**: the female voice in psychoanalysis and cinema. Bloomington and Indianapolis (EUA): Indiana University Press, 1988.

SMELIK, Anneke. Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies. In: **Doing Gender in Media, Art and Culture**. BUIKEMA, Rosemarie; VAN DER TRUIN, Iris. New York: Routledge, 2009. p. 178-192.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOD, Robin. **Hitchcock's Films**. New York: A. S. Barnes & Co. INC., 1965.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

ZIZEK, Slavoj. **A Visão em paralaxe.** Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.

## BRUNO TOLENTINO: NOS CAMPOS DA POLÊMICA

### BRUNO TOLENTINO: IN THE CONTROVERSY'S FIELDS

Nívia Maria Santos Silva<sup>1</sup>

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luciene de Almeida Azevedo

**RESUMO:** O presente artigo parte da hipótese de que a atitude polêmica dos escritores, mais do que um traço de sua personalidade, é uma posição estética e eletiva que se toma dentro do campo literário. Cada posição tomada no campo representa a exclusão de outras e é produto de complexas relações nele estabelecidas que podem interferir na exclusão ou prestígio daqueles que nele atuam. Para confirmar esse pressuposto, os conceitos operatórios bourdieusianos, como *campo*, *capital social*, *capital cultural*, *capital simbólico* e, especialmente neste trabalho, o conceito de *tomada de posição* (BOURDIEU, 1996, 2003), serão adotados como fundamentação teórica e a postura polêmica do poeta, tradutor e crítico literário brasileiro Bruno Tolentino será o objeto de estudo das investigações que aqui se iniciam. A partir disso, este artigo tem por objetivo situar a intervenção polêmica de Bruno Tolentino, no campo literário brasileiro da década de 90 do século passado, como uma *tomada de posição*, ou seja, como uma ação estratégica dentro do campo, relacionada com as aspirações nele depositadas. Para alcançar esse intento, o artigo terá como principal *corpus* o texto *Crane anda para trás como caranguejo*, de Bruno Tolentino, publicado inicialmente no jornal *O Estado de São Paulo* (1994) e os demais textos críticos presentes no livro *Os sapos de ontem* (1995).

**Palavras-chave:** Bruno Tolentino. Campo literário brasileiro. Polêmica.

**ABSTRACT:** This article starts from the hypothesis that writers' controversial attitude, more than a trace of their personality, is an esthetic and elective position taken within the literary field. Each position taken in the field represents the exclusion of others and is the product of complex relationships in it established that may interfere with the exclusion or prestige of those who work in it. To confirm this assumption, operating Bourdieusian concepts such as *field*, *social capital*, *cultural capital*, *symbolic capital* and, especially in this work, the concept of *position taking* (BOURDIEU, 1996, 2003), will be adopted as the theoretical foundation and the controversial stance of the poet, Brazilian literary critic and translator Bruno Tolentino will be the object of study of the investigations that have begun here. From that, this article aims to situate the controversial intervention of Bruno Tolentino, in the literary field of the 1990s, as a position, i.e., as a strategic action within the field, related to the aspirations in it deposited. To achieve this purpose, the article will have as main *corpus* the text *Crane anda pra trás como caranguejo*, by Bruno Tolentino, first published in the newspaper *O Estado de São Paulo* (1994) and other critical texts present in the book *Os sapos de ontem* (1995).

**Keywords:** Bruno Tolentino. Brazilian literary field. Controversy.

**RESUMEN:** El presente trabajo parte de la hipótesis de que la actitud polémica de los escritores es una posición estética y electiva que se toma dentro del campo literario. Cada posición tomada en el campo es una exclusión de otras y es producto de complejas relaciones establecidas en él que pueden interferir en la exclusión o prestigio de aquellos que en él actúan. Para confirmar esto presupuesto, los conceptos operatorios bourdieusianos, como *campo*, *capital social*, *capital cultural*, *capital simbólico* y, especialmente en este artículo, en el concepto de *toma de posición* (BOURDIEU, 1996, 2003), serán tomados como fundamentación teórica y la postura polémica del poeta, traductor y crítico literario brasileño Bruno Tolentino será el objeto de estudio de las investigaciones que aquí se inician. A partir de esto, este artículo tiene por objetivo ubicar la intervención polémica de Tolentino, en el campo literario brasileño de la década de los 90 del siglo pasado, como una *toma de posición*, que es una acción estratégica en el campo, relacionada con las aspiraciones depositadas en él. Por lo tanto, este trabajo tendrá como principal *corpus* lo texto *Crane anda para trás como caranguejo*, de Bruno Tolentino, publicado, inicialmente, en el diario *O Estado de São Paulo* (1994) y otros textos críticos publicados en el libro *Os sapos de ontem* (1995).

**Palabras clave:** Bruno Tolentino. Campo literario brasileño. Polêmica.

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCult/UFBa). E-mail: niviamvasconcellos@hotmail.com.

## 1 INTRODUÇÃO

É importante pensar em como se realiza a inserção do nome de um autor no campo literário ou o que, de algum modo, impediu ou retardou essa sua inserção. Diferente do que possa parecer, não é a somente a qualidade estética que determina aqueles que serão aceitos e mantidos no campo. Existem outros fatores que prescindem a meritocracia, a qual, no campo literário, tem um grau de relatividade ainda maior do que em outros.

Os campos literários, assim como todos os campos sociais com as leis gerais que regem o seu funcionamento, são espaços de *luta* nos quais pretendentes e dominantes, mesmo que não deliberadamente, concorrem entre si em busca de um *objeto de disputa*, que, dentro de seus *interesses específicos*, acabam por motivar cada um a entrar no *jogo*. Nas palavras de Bourdieu, criador dessa teoria dos campos, “A estrutura do campo é um estado da relação de força entre os agentes ou as instituições engajadas na luta” (2003, p. 120).

O objeto de disputa dentro do campo da literatura é, sobremaneira, a consagração literária. Essa consagração, em grande parte, no entanto, é mediada pelas instâncias reguladores do campo, entre as quais estão o sistema de ensino, o mercado editorial e as universidades. Garantir *presença* nesses espaços legitimadores do trabalho literário é um meio de alcançar a tão almejada inserção no campo. Entretanto, a grande questão é que essa *presença* não se dá de forma natural, e sim envolve uma série de artifícios empregados nas disputas entre aqueles que lutam por um espaço e, por isso, querem promover a mudança, a *revolução*, tendo uma postura *herética*; e aqueles que pretendem se manter no lugar de dominação e, por isso, assumem uma posição de resistência, tendo uma postura que pode ser chamada de *conservadora*. Essa relação, nem sempre propositalmente interessada, acaba por promover a dinâmica dos campos e a estabelecer sua estrutura.

O campo literário brasileiro não é diferente. Pela defesa de sua posição no campo ou pela sua introdução nele, muitos entraram em conflitos intelectuais e literários diretos, através, muitas vezes, da polêmica que, enquanto um gênero com suas características e finalidades, é um considerável meio de demarcar as *tomadas de posição* que são “adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a ‘superar’ etc.” (BOURDIEU, 1996, p. 165, grifo do autor).

O texto polêmico apresenta, geralmente, algumas peculiaridades que o definem enquanto gênero textual. Uma de suas principais características é a sua linguagem. Sempre

incisiva e repleta de expressões depreciativas, sua linguagem é, muitas vezes, tanto agressiva quanto irônica. Esses recursos são aplicados porque a sua retórica é construída de modo a enfatizar a fragilidade do outro (no caso, o opositor) e fazer com que suas qualidades sejam desmerecidas ou eclipsadas. Com esse intento, os polemistas lançam mão de uma infinidade criativa de metáforas pejorativas e até de xingamentos.

Na polêmica, há também espaço para o humor que, às vezes, suaviza alguma afirmação mais forte, tornando-a mais agradável, mas, outras vezes, intensifica-a, atribuindo ao texto um tom de galhofa que ridiculariza seu destinatário. Vale destacar, no entanto, que ridicularizar o opositor não é o objetivo central das polêmicas, é mais um meio, não o seu fim. A principal meta das polêmicas é definir um lugar de fala, demarcar seu ponto de vista político, estético, literário etc., delimitar as ideias a serem superadas, assim como também quem são seus aliados e adversários. O texto polêmico, antes de tudo, é uma *performance* em defesa de uma opinião (ou opiniões) que revela muito das escolhas de seu produtor e, conseqüentemente, de seu campo de atuação.

Alguns livros, por exemplo, tentam dar conta das diversas contentas de literatos e intelectuais brasileiros, principalmente entre o final do século XIX e início do século XX, entre eles: *A vida literária no Brasil – 1900* (BROCA, 1973), *Estrutura Social da República das Letras - Sociologia da Vida Intelectual Brasileira – 1870-1930* (MACHADO NETO, 1973) e *Duelo no serpentário* (BUENO, 2011). Eles tratam de contendas envolvendo nomes como Sílvio Romero, Lafayette Rodrigues, José de Alencar, Gonçalves de Magalhães e, entre outros, até mesmo D. Pedro I. Sílvio Romero chegou a ser visto como “uma cascavel, vinda dos sertões de Sergipe, [...] ameaçava a todo o mundo com a violência de sua mortífera peçonha” (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 319).

Essas polêmicas se tornavam conhecidas pela publicação dos textos polêmicos nos jornais que, se hoje ainda exercem influencia sobre os leitores, na época de Romero, eram um dos principais legitimadores dentro do campo literário brasileiro já que “toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais” (MICELI, 1977, p. 15).

A postura polêmica, portanto, não é uma atitude gratuita, por isso precisa ser problematizada. Vê-la como uma *tomada de posição* é tê-la como uma estratégia do *jogo*,



como uma ação, na qual, em busca de *capital simbólico*, o integrante do campo manifesta o seu lugar de fala e investe seu capital *cultural* e *social*.

Todas essas expressões fazem parte do idioma conceitual bourdieusiano e permitem uma análise desnaturalizada do campo literário. O *capital simbólico* é um capital imaterial, representado pelo prestígio, pelo reconhecimento que os agentes acumulam ao longo de sua socialização. O *capital social* é constituído pelas relações sociais úteis que permitem aos agentes criarem uma rede de relações nos campos em que atuam. O *capital cultural* pode ser incorporado por meio da herança familiar imaterial ou por meio de títulos e certificados, como os chancelados pelo sistema escolar e acadêmico. Todos eles, acumulados, interferem na posição do indivíduo no campo e, conseqüentemente, em suas *tomadas de posição*.

Os campos sociais se fazem justamente desses investimentos. Analisar as polêmicas literárias dentro dessa abordagem bourdieusiana é, então, atribuir a elas importância e significado, pois é reconhecer que elas podem dizer muito sobre o funcionamento do campo literário de uma época específica e nos fazer entender melhor as dinâmicas que tanto interferem nos processos de consagração e ostracismo.

Diante disso, este artigo levanta a hipótese de que a atitude polêmica dos escritores é uma *tomada de posição* dentro do campo literário que pode interferir na exclusão ou prestígio daqueles que nele atuam. Partindo desse pressuposto e tendo por embasamento teórico os conceitos operatórios bourdieusianos, como *campo* e *capital simbólico* (BOURDIEU, 1996, 2003), temos por objetivo situar a intervenção polêmica do poeta, tradutor e crítico literário Bruno Tolentino, no campo literário brasileiro da década de 90 do século XX, como uma *tomada de posição*, ou seja, uma aposta de Tolentino na mudança do *stablishment* literário brasileiro.

## 2 BRUNO TOLENTINO NOS CAMPOS DA POLÊMICA

Línguas viperinas que incitaram debates acalorados não são privilégios do século XIX nem das primeiras décadas do século XX. O poeta, tradutor e crítico literário Bruno Tolentino protagonizou, no último quartel do século passado, um embate entusiasmado com o também poeta, tradutor e crítico literário Augusto de Campos. Como nos debates de outrora, a polêmica Tolentino-Campos saiu dos bastidores da cena literária e se tornou pública por meio de jornais e ainda foi publicada no livro *Os sapos de ontem* (1995).



Fig. 01: Capa do livro  
*Os sapos de ontem*

Esse livro, além de poemas satíricos compostos por Tolentino, copila alguns dos textos jornalísticos que marcaram esse confronto literário deflagrado nos jornais brasileiros nos anos 90. Por isso, não à margem de sua importância literária, mas, sobretudo, por causa dela, apresenta também uma importância sociológica para a melhor compreensão do funcionamento do campo. A polêmica que apresenta é tanto produto, enquanto resultado das dinâmicas do próprio do campo, ou seja, das *lutas* nele empenhadas; quanto uma aposta, pois, ao polemizar, ele teorizava sobre o próprio fazer poético e defendia os princípios fundamentais de sua poética. Dessa forma, sua atitude polêmica pode ser considerada resultado tanto quanto investimento no campo, o que a configura como uma *tomada de posição*, o meio que Tolentino emprega a fim de motivar mudanças no campo literário brasileiro.

Assim não dá! O verso vai bem, muito bem em mãos de muita gente por este Brasil que cansou de usurpadores. Mas vai mal, muito mal há quatro décadas com nossa dita “vanguarda”, a mais envelhecida e empoeirada vitrina terceiro mundista (TOLENTINO, 1995, p. 45, grifo do autor).

## 2.1 A LÍNGUA FERINA COMO POSIÇÃO *HERÉTICA*

Bruno Lúcio de Carvalho Tolentino nasceu em 1940 no Rio de Janeiro e faleceu em 2007, em São Paulo. Integrava uma família de literatos dos quais se destacam a escritora Lúcia Miguel Pereira de quem era sobrinho e seus primos Antônio Cândido e Bárbara Heliodora, críticos de literatura e teatro, respectivamente.

Na década de 60 do século passado, ganhou o prêmio *Revelação do Autor* pelo livro *Anulação e outros reparos* (1963). A partir dos 24 anos de idade, promoveu o autoexílio indo residir na Europa (Itália, França e, principalmente, Inglaterra) onde permaneceu por quase três décadas. Ao longo desse período, lançou dois livros: *Le Vrai Le Vain* (em 1971) e *About the hunt* (em 1979), ensinou na universidade inglesa Bristol e publicou poemas na revista *Oxford Poetry Now*, em 1973. Ainda na Europa foi preso por tráfico de drogas em Dartmoor (1987-1989).

Ao voltar para o Brasil na década de 1990, lançou os livros *As horas de Katharina* (em 1994), *Os Deuses de hoje* (em 1995), *O mundo como ideia* (em 2002) e *Imitação do amanhecer* (2006), os dois últimos lançados pela editora Globo. Logrou alguns importantes prêmios como: *Jabuti* (em 1995, 2003 e 2007), *Cruz e Souza* (em 1995), *Abgar Renault* (em 1996), *Senador Ermírio de Moraes* (em 2003).

Embora já tenha acumulado, na década de 1990, três importantes prêmios (*Revelação do Autor*, *Jabuti* e *Cruz e Souza*) e lançado por editoras de grande porte (*Companhia das letras* e *Record*), que são fortes instâncias de legitimação, Tolentino investia numa posição de maior influência no campo literário brasileiro, o que pode ser inferido a partir das *lutas* que começou a empenhar e das declarações que se somaram ao longo de entrevistas e intervenções jornalísticas em geral. Como esta:

Nunca deixei de me espantar com a qualidade dos meus poemas. Sou um dos nossos poetas maiores, mas isso todo mundo sabe. Menos óbvio é que sou um dos líricos do pensamento na linhagem que vai de Dante e Leopardi, a Montale, Rilke, Yeats, Drummond e Fernando Pessoa.<sup>2</sup>

Depois de 30 anos afastado de uma atuação direta no campo literário brasileiro, ele retorna como um *recém-chegado* que necessitava entrar novamente no *jogo* e aplicar as suas “estratégias de subversão” (BOURDIEU, 2003, p. 122). Chamar a atenção para si, para suas qualidades e depreciar as instâncias que, a seu ver, não o aceitavam, e aqueles que não comungavam de sua postura estética, eram meios de penetrar em outras camadas do campo e conseguir notoriedade com determinados grupos que o constituem.

Só entro numa universidade disfarçado de cachorro ou levado por uma escolta de estudantes. Sou um vira-lata muito barulhento. Não vão me convidar para nada porque eu quero acabar com os empregos e mordomias deles. Quero que eles

---

<sup>2</sup> Declaração proferida na entrevista *Quando Deus chama o poeta*, concedida a Hugo Stuard. Disponível em <http://studart.blog.br/index.php/quando-deus-chama-um-poeta/>. Acesso em 10 set. 2013.

passem por todos os exames de Oxford para ver se sabem mesmo alguma coisa (TOLENTINO, 1996, p. 10).

Afirmações polêmicas como essa, além de constituírem um traço de sua própria personalidade (ele mesmo afirmava ter uma “língua ferina entortada pelo vício da ironia”<sup>3</sup>), também representa um investimento em novas posições no campo. Toda a entrevista concedida por Tolentino a revista *Veja*, intitulada *Quero meu país de volta*, serve de exemplo de sua verve polemista que ia formando seu cânone particular, demarcando suas posições estéticas e não poupava muitos do que já estavam estabelecidos no campo.

Crescemos e fomos amigos juntos [Tolentino e Merquior], tínhamos ideias convergentes embora nem sempre coincidentes. Quando ele morreu, em 1991, houve um grande suspiro de alívio entre nossos críticos e poetômanos. Infelizmente ele era embaixador. Eu não sou embaixador de nada. Essa gente [os já estabelecidos] está morta de medo de que eu venha a ter uma tribuna (TOLENTINO, 1996, p. 08).

Essa posição *herética*, no sentido bourdieusiano, é mais do que simplesmente elogiar aliados em detrimento dos adversários e vice-versa, é uma ruptura crítica com o estabelecido que visa interferir na estrutura do campo, o qual, por sua vez, “é um estado da relação de forças entre os agentes” (BOURDIEU, 2003, p. 120). Cabe ressaltar que o investimento na posição herética não representa, necessariamente, a instituição do novo, mas pode inclusive ser a reivindicação de um retorno a um estado anterior ao estabelecido, nas palavras do próprio Bourdieu:

Nos campos de produção de bens culturais, religião, cultura, literatura, arte, a subversão herética reclama-se do regresso às primeiras fontes, à origem, ao espírito, à verdade do jogo, contra a banalização e a degradação da qual ele foi objeto (BOURDIEU, 2003, p. 122).

Enquanto aplicada por meio da polêmica, essa *estratégia de subversão* pode se apresentar como um gênero fértil para a propagação de ideias sobre o ato poético, de leituras, de juízos sobre outros escritores, da forma de assumir a prática literária e, sobretudo, de *atacar* aqueles que estavam numa posição dominante. Enfim, uma maneira de demarcar sua postura estética e, mais que isso, uma atitude ideológica e eletiva.

### 2.1.1 *Os sapos de ontem*

---

<sup>3</sup>TOLENTINO, Bruno. *Encarnação de Goethe*. Correio Brasiliense, 18 jan 2003. Entrevistado por Nahima Maciel. Disponível em <<http://archive.today/PqffX>> Acesso em mai 2015.

A principal polêmica na qual Tolentino investiu foi contra os poetas concretistas, principalmente Augusto de Campos. A chamada polêmica Tolentino-Campos se deu no *Caderno 2* do jornal *O Estado de São Paulo* e teve início em 03 de setembro de 1994, quando Bruno Tolentino publica uma resenha intitulada *Crane anda para trás como caranguejo*. Esse texto critica a tradução que Augusto de Campos fez do poema *Praise For Urn*, de Hart Crane, publicada no *Caderno Mais* do jornal *Folha de São Paulo* do dia 7 de agosto de 1994, juntamente com seu texto *Hart Crane: a poesia sem troféus*.

Nesse texto, Tolentino, para tomar defesa de sua postura estético-literária, acaba por criticar negativamente o método de tradução aplicado por Augusto de Campos e aproveita para definir uma postura anti-concretista, classificando Campos como um “artífice-tradutor” (TOLENTINO, 1995, p. 45) e, entre umas colocações sagazes e outras sarcásticas, alicerçadas bem ao estilo ferino oitocentista, podemos encontrar julgamentos como estes: “os versos são rijos, o ritmo vai a reboque da métrica e bamboleia ao sabor do previsível e do irresponsável” (TOLENTINO, 1995, p. 45).

*Crane anda para trás como caranguejo* mais que uma matéria jornalística é uma espécie de manifesto de Tolentino, não apenas contra Augusto de Campos, e sim, mais amplamente, contra o ideal da poesia que ele representava, por isso pode ser considerada uma *tomada de posição*. As *tomadas de posição*, entretanto, relacionam-se, diretamente, com os campos de poder, e acabam por interferir no prestígio daqueles que nele atuam.

Isso não significa dizer que, de forma determinista, o caráter de polêmico, automaticamente, eclipsa os méritos literários daqueles que o possuem. Não é o fato de ser polemista que atribui ao autor um estigma negativo que pode prejudicar a recepção da obra literária, mas a conjuntura na qual a polêmica se realiza, de que forma ela se dá e contra quem são direcionados os julgamentos e depreciações, ou seja, quem são os adversários e que posição possuem no campo de produção cultural.

Rivalizar com Augusto de Campos equivaleu-se a rivalizar contra Haroldo de Campos, Décio Pignatari e o movimento vanguardista que lideraram a partir da década de 50 do século passado: o *Concretismo*. Com lançamento oficial em 1956, durante a *Primeira exposição nacional de arte concreta* no *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAMSP), esse movimento passou a influenciar outros, nem sempre literários, como o *Tropicalismo* (em 1967) e o *Poema-processo* (em 1968).

Para alcançar essa posição *dominante* no campo literário, esse grupo investe contra a Geração 45 e propõe numa *nova linguagem* e numa *nova poesia* representada pelo poema visual, experimental, pelo ideograma, a quebra do verso como unidade rítmico-formal e produz manifestos que foram retratados em seu livro *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* (CAMPO, 1975).

Vale destacar que, uma vez tendo feito seus investimentos no campo literário brasileiro, os líderes concretistas passaram a ter forte nome no campo da crítica literária e das traduções. Ao trabalho deles é atribuída a revalorização de poetas como Sousândrade, Pedro Kilkerry e Oswald de Andrade. No campo da tradução, são considerados os responsáveis pela divulgação de Mallarmé, Joyce, Pound, no Brasil. Ainda atuaram, através da docência, em universidades como PUC-SP, USP e UnB.

Com tais atuações, eles estavam presentes em diversas das instâncias dominantes do campo de produção cultural: publicavam com frequência em cadernos culturais de jornais, lançavam livros por editoras de pequena, média e grande circulação, entravam para o sistema escolar que os sacralizava como líderes de um importante movimento literário que influenciou gerações. Ou seja, ocupavam espaço privilegiado no sistema literário brasileiro da década de 90 do século XX, o que os possibilitava mobilizar mais capital social e mais prestígio.

Diante disso, podemos deduzir que Augusto de Campos levava vantagem simbólica sobre Bruno Tolentino. Ademais, seu projeto artístico ultrapassava o universo literário, por se relacionar, intersemioticamente, a mídias em geral e a outras esferas artísticas como as artes visuais e, sobretudo, à música. Isso lhe rendeu muitos lucros simbólicos, como reconhecimento e popularidade<sup>4</sup>.

Além disso, o fato de, no grupo concretista, haver professores universitários<sup>5</sup> lhe conferia mais capital simbólico e lhe possibilitava maior capital social, importantes para galgar uma posição de prestígio no ambiente não só literário, mas também acadêmico.

Esse alcance se deve principalmente a atuação deles no campo da teoria, no qual deixaram uma obra vasta tanto de teoria literária quanto de tradução, o que impulsionou ainda

---

<sup>4</sup> Um acontecimento jornalístico comprova como Augusto de Campos possui ainda muita difusão e popularidade. Recentemente, um de seus poemas, “VIVA A VAIA”, foi usado, à sua revelia, para ilustrar uma matéria do jornal Folha de São Paulo a favor das vaia recebidas pela Presidenta Dilma Rousseff, em resposta a essa utilização não autorizada, Augusto de Campos escreveu: “VIVA DILMA. VAIA AOS VIPS”. Vários blogs e redes sociais passaram a comentar o assunto e muitas mídias virtuais passaram a reduplicar ambas as frases, o que lhe oferece mais visibilidade.

<sup>5</sup> Haroldo, por exemplo, foi professor-visitante da universidade do Texas, Austin, Yale, New Haven, PUC-SP e Décio Pignatari foi professor na FAU/USP, UnB e PUC-SP.

mais a repercussão das teses da poesia concreta. Vale destacar também a influência dos poetas que eles colocaram em destaque. Podemos acrescentar ainda que, a revista *Noigrandes*, editada pelo trio concretista ao longo de dez anos, foi um grande concentrador das produções literárias e das reflexões sobre a poesia de vanguarda.

Diante desse acúmulo de *capital simbólico, cultural e social*, Augusto de Campos e seu grupo tinham, nas últimas décadas do século XX, uma espécie de “monopólio da legitimidade literária” (BOURDIEU, 1996, p. 253) – ou seja, a autoridade de definir o que é ou não literatura, quem é ou não um escritor, em outras palavras, eram parâmetros literários a serem seguidos.

Isso fazia com que Campos, já reconhecido e estabelecido no campo literário, passasse para uma posição dominante, por isso *conservadora* (no sentido de empenhar ações com o intuito de continuar nessa posição), mudança natural dentro da dinâmica que se realiza em qualquer campo social; enquanto Tolentino estava na Europa, atuando em outro sistema literário, formando um capital social e cultural difícil de ser convertido imediatamente como vantagem no campo literário brasileiro, por despertar desconfiança em alguns e descrença em outros.

Em *Uma História da Poesia Brasileira*, Alexei Bueno chega a afirmar que: “A sua volta [volta de Tolentino] marcou a entrada na cena literária nacional do maior mitômano nela aparecido pelo menos desde a chegada de Antônio Botto” (BUENO, 2007, p. 390). Ou como colocaria Cristiane Costa em sua matéria *Duas ou três verdades sobre Bruno Tolentino*:

Estar-se-ia diante de um mitômano capaz de fazer de trouxa meio mundo literário? Ou seria apenas intriga da oposição, invejosa do brasileiro que chegou vangloriando-se de que foi amigo de Auden, professor das universidades de Bristol e Essex e diretor da Oxford Poetry Now, entre outros méritos conquistados no estrangeiro.<sup>6</sup>

Não cabe aqui a investigação da veracidade das afirmações de Tolentino, mas enxergá-las como um instrumento de combate, como *capital social e cultural* investido em busca de aliados, empenhado a favor de seus objetivos literários.

Ao retornar para o Brasil nos anos de 1990, então, Tolentino se depara com a posição de Campos já legitimada e com a necessidade de buscar tanto a sua legitimação quanto a da poética que defendia. Diante disso, precisa reivindicar seu espaço no campo literário

---

<sup>6</sup> COSTA, Cristiane. *Duas ou três verdades sobre Bruno Tolentino*. Disponível em <<http://brtolentino.wordpress.com/duas-ou-tres-verdades-sobre-bruno-tolentino-2003-entrevista-por-cristiane-costa-jb-online/>>-Acesso em fev. 2014.



brasileiro e, tendo a polêmica como seu meio de manifestação, escolhe campos como um dos adversários a combater: “Não, irmãos, nem o caçula/nem o sapo primogênito/tem qualquer talento ou gênio,/tem só ambição, só gula” (TOLENTINO, 1995, p. 74). Os irmãos citados são, justamente, Augusto e Haroldo de Campos e os versinhos criticam a posição em que se encontram, contestando suas qualidades e, assim, o mérito da posição que ocupam. Dizer que eles têm “só ambição, só gula” aproxima os três da ideia de autoridade que quer manter a sua hegemonia, acumular cada vez mais prestígio, não abrindo espaço para outras possibilidades poéticas.

Ferir a imagem de seus *adversários*, tentar quebrar qualquer tipo de unanimidade acerca deles, até ser radical nas colocações realizadas são característica da polêmica. Aquele que faz uso dela, como Tolentino, coloca-se em lugar de oposição e, como toda oposição, visa à transformação do já instituído.

O espantoso, o flagrantemente artificial, pois, não era apenas que os gaguejos futuristóides de *Noigandres* nascessem dos ainda recentes bocejos parnasianísticos e abarrocados de três autores em nada distintos da pior mediocridade morna da dita Geração 45, à qual o trio de fato pertence em estilo, mentalidade e fôlego (TOLENTINO, 1995, p. 14).

Esse julgamento tenta aproximar os irmãos Campos e Pignatari da *Geração 45*, grupo contra o qual os concretistas, por sua vez, rivalizaram. Presente no livro *Os sapos de ontem*, esse juízo é mais viperino do que parece ser, pois os poetas concretistas romperam, em 1952, com a dita *Geração 45* ao saírem do *Clube de poesia*, por acharem que seus integrantes pregavam um retorno a formas tradicionais enquanto eles passavam a defender o experimentalismo. Ao aproximar os três autores “da mediocridade morna da dita Geração 45”, Tolentino, então, também os aproxima da ideia de retrógrados e reacionários, produtores de “bocejos parnasianísticos e abarrocados”, são “subgeração de 45” (TOLENTINO, 1995, p. 62), tudo do que o grupo concretista, ao defender uma poesia de vanguarda, queria se afastar.

Além de afirmações como essa sobre a poesia de Campos e seu grupo, Tolentino produz classificações depreciativas acerca da tradução de Augusto de Campos, através das quais objetiva colocar em cheque sua erudição: “cacoetes pseudo-cultos” (TOLENTINO, 1995, p. 45), sua escolha estético-literária: “o augusto escriba sucumbe ao sub-parnasianismo (TOLENTINO, 1995, p. 47), sua inteligência: “ignorância do inglês idiomático” (TOLENTINO, 1995, p. 47) e chega à conclusão de que Campos não passa de um “insosso dublê de Pitanguy literário” (TOLENTINO, 1995, p. 51).

Nessas colocações, presentes no texto *Crane anda para trás como caranguejo*, fica bem claro o ataque ao *capital simbólico* acumulado por Campos não só como poeta, mas também enquanto tradutor e teórico da literatura, ou seja, ao reconhecimento que ele amontoou em todas as instâncias em que atuava, nas quais já tinha se estabelecido. Falar que os irmãos Campos nunca souberam traduzir pode causar estranheza em muitos que foram influenciados pelo legado de tradução poética que deixaram, inclusive, influenciados pelo seu processo de tradução, chamada *transcrição*<sup>7</sup>. Fazer, então, afirmações como essas é colocar-se em um lugar de fala específico, é tentar relativizar o já determinado, é tentar ocasionar rupturas críticas e reabrir o espaço literário para o debate por meio do choque, do confronto.

Como em toda boa polêmica, nessa houve também espaço para a tréplica. Augusto de Campos produz uma carta ao editor do *O Estado de São Paulo*: Júlio Mesquita Neto. A carta foi enviada ainda em setembro de 1994 e publicada com o título *Autor se diz vítima de ataque orquestrado*. Nela, Campos exige o direito de resposta e afirma ser “evidente a orquestração da matéria pelo atual diretor do suplemento [João Moura] [...] mal jornalista, meu desafeto que se vale da posição para ofender-me por mãos alheias”. Quanto ao texto de Tolentino, ele o sintetiza como “uma inaudito enxurro de insultos e grosserias a meu respeito” (CAMPOS, 1995, p. 55). Assim como Tolentino empenhava-se em deslegitimar seu prestígio, Campos contra-ataca depreciando o editor do jornal, desacreditando a sua competência, “mal jornalista” e tirando a atenção do debate de ideias para o espaço da desavença pessoal, “meu desafeto”. Junto com essa carta, Campos envia a sua resposta a Tolentino, publicada com o título *Réplica chegou tarde ao editor da seção*. Nela, salienta que:

Nada mais natural e legítimo do que as diferenças de opinião no mundo das ideias e da literatura. Não se pode confundir, no entanto, divergência com violência e crítica com coice. Não é dessa forma que se enriquece o debate cultural (CAMPOS, 1994, p. Q1).

Ainda que tenha começado dessa maneira moderada, ele não deixa de também demarcar acintosamente sua postura acerca da tradução de Tolentino: “[...] é tão risível o seu arremedo, recheado de pés quebrados e de rimas pobres, frouxo e adiposo a ponto de acrescentar ao texto uma estrofe inteira inexistente no original” (CAMPOS, 1994, p. Q1).

---

<sup>7</sup> Haroldo de Campos utilizou diversos neologismos para nomear seu método de tradução como *transparadização*, *transluciferação*; *transcrição* é um deles. Marcelo Tápia e Thelma Médiçi Nóbrega organizaram recentemente um livro, pela Editora Perspectiva, em que reúnem o legado de Haroldo de Campos à teoria da tradução poética, cujo título é justamente *Transcrição* (2013).

Em sua defesa, Campos reconhece a estratégia tolentiana: “O articulista se permite alinhar um inaudito enxurro de insultos e grosserias a meu respeito, com a clara intenção de injuriar-me e de tentar denegrir minha reputação de escritor”. Com o objetivo de manter essa reputação, utiliza a mesma tática para tentar desmoralizar Tolentino diante de seus leitores: “[Bruno Tolentino é um] arrivista, salta-pocinhas internacional [...] que quer conquistar espaço a tamancadas” (CAMPOS, 1995, p. 57).

Essa reação de Campos é o próprio reconhecimento de que ele possui uma reputação literária e representa um esforço para mantê-la, logo visa a sua manutenção numa posição consagrada no *jogo*, é uma defesa do prestígio e reconhecimento que conseguiu acumular nas décadas de ação literária dentro do campo. Nessa defesa do seu *capital simbólico*, assume a posição de resistência a fim de reafirmar o poder que alcançou. Exige respeito pela sua *bagagem* e atuação nos domínios da literatura.

Esta afirmação é bem representativa disso: “com mais de 40 anos de atividade poética, e mais de 40 livros publicados, dois terços dos quais dedicados à tradução de poesia, tenho bagagem literária abismalmente superior à do desprezível e obscuro articulista.”<sup>8</sup> O tempo de investimento no campo literário brasileiro: *40 anos de atividade poética*; os produtos gerados nele: *40 livros publicados*, legitimariam sua posição no campo literário e justificariam sua consagração, em detrimento da posição de Tolentino que, além de ter passado quase 30 anos na Europa, em 1994, tinha lançado *apenas* 4 livros, sendo que dois deles fora do Brasil.

Em resposta, no texto *Criticado prefere esbravejar a argumentar*, publicado no *Caderno 2*, em 17 de setembro de 1994 e também publicado no livro *Os sapos de ontem*, Tolentino reage, colocando-o na posição de “vaidoso prepotente” e “delirante autoritário” (TOLENTINO, 1995, p. 60) que se cobre “com suas quatro dezenas de volumes” (TOLENTINO, 1995, p. 62) e indaga: “Que ‘reputação de escritor’ é essa que não suporta começar ou acabar numa análise de texto? (TOLENTINO, 1995, p. 62, grifo do autor). Defendendo a ideia de que Campos não está a salvo de julgamentos, Tolentino reafirma a ideia de que as atuais posições do campo precisam ser superadas: “É tempo de que varram da cena as baleias auto-encalhadas na praia da História” (TOLENTINO, 1995, p. 63).

Essa ideia de colocar Campos na posição do que precisa ser superado, já é notória desde o título do livro: *Os sapos de ontem*. Algo *de ontem*, é claro que é algo passado, algo

---

<sup>8</sup> Texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 16/09/1994 por Augusto de Campos em reação às críticas de Tolentino à tradução que fez do poema *Praise For Urn* de Hart Crane e também publicados no livro *Os sapos de ontem*

que precisa ser substituído. A referência ao batráquio é explicitamente um diálogo com o poema de Manuel Bandeira *Os sapos*, declamado por Ronald de Carvalho, nas escadarias do Teatro Municipal, na abertura da Semana de Arte Moderna de 1922.

Clame a saparia  
Em críticas cétricas:  
Não há mais poesia,  
Mas há artes poéticas. (BANDEIRA, 2007, p. 170)

No poema de Bandeira, há uma crítica explícita ao *Parnasianismo* e seu *modus operandi*. No livro de Tolentino (fig. 01), há uma crítica aos que ele chamou de “sub-parnasianismo” (TOLENTINO, 1995, p. 47), ou seja, o movimento concretista e seus representantes.

O campo literário, como qualquer outro campo, é “um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 1996, p. 263). Essa polêmica Tolentino-Campos revela muito do funcionamento dessa concorrência no campo literário brasileiro com seus agentes em disputa aberta, procurando alcançar ou defender seu espaço e, para tanto, lançando mão de todo *capital simbólico, cultural e social* possível.

## 2.2 OS LIMITES DA ESTRATÉGIA DE SUBVERSÃO

As disposições que vão se estabelecendo nos campos são produtos das lutas empenhadas por seus agentes e, ao mesmo tempo, interferem em sua posição. São essas dinâmicas que influenciam os processos de consagração e ostracismo.

Para Jonh Milton, no texto *Augusto de Campos e Bruno Tolentino: A guerra de traduções* “A tática de Tolentino foi errada” (MILTON, 2011, p. 16). No livro *A literatura brasileira hoje*, o crítico literário Manuel da Costa Pinto, corroborou essa ideia e chamou as intervenções públicas tolentianas de desastradas e as colocou como prejudiciais à recepção crítica de sua obra:

A recepção crítica de Tolentino foi comprometida por intervenções públicas desastradas: depois de ter passado quase 30 anos na Europa, o poeta voltou para o Brasil no início dos anos 90 e entrou em polêmica com os concretos, escrevendo ensaios agressivos e concedendo entrevistas debochadas, sendo rotulado como retrógrado, arcaizante (PINTO, 2004, p. 36).

Bourdieu nos lembra que todos os que entram no *jogo* “são levados às estratégias de subversão que, no entanto, sob pena de exclusão, permanecem dentro de certos limites.” (BOURDIEU, 2003, p. 122). Em outras palavras, toda *estratégia de subversão* é limitada. Reconhecer o valor do *jogo*, entender o seu funcionamento e respeitar as suas regras são pré-requisitos indispensáveis para alcançar as revoluções pretendidas. Por outro lado, nenhum autor se inscreve no campo sem estabelecer seus opositores, mesmo que se portar contra aqueles que já estão consagrados seja uma postura de risco.

Essa ação pode se tornar, inclusive, um meio de alcançar certa notoriedade. Essa dualidade se dá porque a postura beligerante interfere nas relações estabelecidas no campo e, ao mesmo tempo em que pode doar *capital simbólico*, pode prejudicar o reconhecimento, retardando-o. É uma relação de ambivalência. Como em qualquer investimento, pode causar perdas e ganhos.

Tolentino optou por entrar no *jogo* e com a arma da polêmica foi determinando seus interesses e apostas materiais e simbólicas, excluindo as vanguardas as quais para ele “nunca fizeram absolutamente nada além de receiptuários, um atrás do outro e todos instantaneamente caducos” (TOLENTINO, 2003, p. 35) e demarcando sua posição dentro do campo no “jogo de linguagem que aí se joga” (BOURDIEU, 1996, p 15).

As investigações, que por meio desse artigo se iniciam, apontam que as posições tomadas por Bruno Tolentino por meio da polêmica, dentro das estruturas sociais brasileiras dos últimos anos do século XX, foram, de fato, uma aposta que visava mudanças na estrutura do campo, ou seja, eram mesmo *tomadas de posição*. Cabe, em artigos posteriores, aprofundar os estudos para observarmos se e como tal postura ajudou a eclipsar a imagem do poeta em prol da imagem do polemista na memória do sistema literário brasileiro.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre a postura polêmica e a posição de Tolentino no campo literário brasileiro carece ser mais amplamente perquirida. Essa postura que, de forma mais imediata, pode prejudicar a inserção do autor no campo pode, dentro de novas conjunturas, colaborar na aceitação do nome do autor. A posição de Bruno Tolentino no campo não é fixa, pelo contrário, vem gradativamente sofrendo mudanças que pode levá-lo a ser “objeto de culto póstumo” (MICELI, 1977, p. 24). Não se pode deixar de lembrar, inclusive, que Tolentino

já gozava de certa notoriedade. Dentro de um circuito literário fechado e específico, é conhecido e reconhecido por seus pares.

Tolentino e Campos são agentes no campo que estavam em enfrentamento direto e mútuo. Pode-se dizer que a postura de Campos, nessa polêmica, mesmo sendo um poeta de vanguarda, representou a “produção do discurso defensivo da ortodoxia”, (BOURDIEU, 2003, p. 121), apenas no sentido de querer a manutenção de sua posição no campo; enquanto a postura de Tolentino, mesmo sendo considerado arcaizante por seus críticos, representou a “heterodoxia, enquanto ruptura crítica, frequentemente ligada à crise” (BOURDIEU, 2003, p. 121), no sentido de pretender mudar o estabelecido no campo, visando alterar a sua posição nele. Tolentino mesmo situa-se enquanto instrumento de *revolução* e lembra que “Uma *revolução* faz-se sempre, e já por etimologia, no sentido de um retorno a algo perdido, ou descurado” (TOLENTINO, 1995, p. 25, grifo do autor).

Tanto uma postura quanto a outra fazem parte das propriedades dos *campos*. Essa tensão é sua característica mais elementar e os agentes estão suscetíveis a mudanças de posição, pois as rivalidades literárias fazem parte da própria dinâmica do campo e as *tomadas de posição* são “o produto e a aposta de um conflito permanente” (BOURDIEU, 1996, p. 263).

É exatamente assim que consideramos a polêmica destacada no *Caderno 2* do jornal *Estado de São Paulo* e no livro *Os sapos de ontem*: como produto e aposta das tensões do *campo*, portanto, uma importante *tomada de posição* de Bruno Tolentino dentro das configurações do campo literário brasileiro.

## REFERÊNCIAS

ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edus, 1978.

BANDEIRA, Manuel. *Seleção em prosa e verso*. Organização Emanuel Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil – 1900*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1960.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. São Paulo: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CAMPOS, Augusto; Pignatari, Délcio; Campos, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifesto 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto. *Hart Crane: a poesia sem troféus*. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais, p. 11-12, 07 Ag, 1994.

CAMPOS, Augusto. Carta ao Sr. Júlio Mesquita Neto. In TOLENTINO, Bruno. *Os sapos de ontem*. Rio de Janeiro: Editora Diadorim, 1995.

COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

MACHADO NETO, A. L. *Estrutura Social da República das Letras (Sociologia da Vida Intelectual Brasileira – 1870-1930)*. São Paulo: Edusp, 1973.

TOLENTINO, Bruno. *Os sapos de ontem*. Rio de Janeiro: Editora Diadorim, 1995.



# CRIOLO E A CANÇÃO POPULAR PÓS-UTÓPICA

CRIOLO AND THE POST-UTOPIAN POPULAR SONG

Alexandre Carvalho Pitta<sup>1</sup>

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Antonia Torreão Herrera

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo estudar as articulações entre concepções da lírica contemporânea e a obra musical do cantor e compositor Criolo. Para essa abordagem, discutiremos, partindo de amostras de letras de música, a bricolagem como processo que desenvolve uma forma diferenciada de canção, que, em Criolo, está ligada ao gênero musical que o consagrou, o rap. Traçando eixos comparativos entre a bricolagem e o *sampling*, método que está na base das canções de rap, buscamos compreender como essa dinâmica interfere nas interpretações sobre a canção popular brasileira e a lírica contemporânea. As canções do artista em estudo selecionadas para este trabalho estão presentes nos seus três álbuns – **Ainda há tempo**, **Nó na orelha** e **Convoque seu Buda** –, e “Sangue no cais”, canção-protesto composta para o movimento Ocupa Estelita. Verificamos, ao longo da pesquisa, o processo de bricolagem como operador de variados signos que compõem a sociedade brasileira, e isso se evidenciou ao associarmos o cancionista à figura do DJ, que compõe a partir de estilhaços de outras músicas. Atrelado esse processo de recorte e colagem, Criolo se coloca no lugar de fala do subalterno, evidenciando, no âmbito da música brasileira, os efeitos de um projeto de modernização no país que trouxe o desenvolvimento às custas do aumento das desigualdades sociais, cujos choques tornam-se evidentes em sua obra.

**Palavras-chave:** MPB. Criolo. Lírica. Rap. Bricolagem. Canção popular.

**ABSTRACT:** This paper aims to study the articulations between conceptions of contemporary lyric and the musical work of singer-songwriter Criolo. Considering this approach, we will discuss, starting from samples of lyrics, bricolage as a process that develops a differentiated form of song that, in Criolo’s body of work, is linked to the rap music, the genre that made him famous. Tracing comparative axes between the bricolage and the sampling, a method that underlies rap songs, we try to understand how this dynamic interferes with the interpretations of Brazilian popular music and the contemporary lyric. The songs of the mentioned artist that were selected for this paper are present in his three albums – **Ainda há tempo**, **Nó na orelha**, **Convoque seu Buda** – and “Sangue no cais” a protest-song composed for the movement Ocupa Estelita. We note, during our research, that the bricolage process is an operator of varied signs that compose Brazilian society, and it became evident when we associated the composer to the DJ figure, who creates from excerpts from other songs. Attached to this process of cutting and pasting, Criolo creates from a subaltern’s point of view, showing, in the Brazilian music context, the effects of a modernization project in Brazil, that brought development at the expense of the increase of social inequalities, whose tensions became clear in his work.

**Keywords:** MPB. Criolo. Lyric. Rap. Bricolage. Popular song.

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCult/UFBa). E-mail: alexpitta87@gmail.com.

## 1 INTRODUÇÃO

Verso mínimo, lírico de um universo onírico  
Cada maloqueiro tem um saber empírico  
Rap é forte, pode crê, "oui, monsiuer"  
Perrenoud, Piaget, Sabotá, Enchanté (CRIOLO, 2014a)

A definição de Charles Baudelaire para o poeta moderno como aquele que é capaz de “ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (BAUDELAIRE *apud* FIEDRICH, 1978, p. 35), pode ser usada como guia de leitura para emprendermos uma discussão sobre o *rap* como uma das diversas formas da lírica contemporânea, com aproximações e distinções do modelo tradicional da lírica. Tanto na acepção do termo *rap*<sup>2</sup>, que, traduzido do inglês, significa ritmo e poesia, como na citação que inicia este trabalho, temos enunciados que dão a este estilo musical o estatuto de poesia. E associar tal estilo ao gênero lírico nos coloca frente a duas constatações, inicialmente óbvias, porém ainda insistentes quando se discute sobre a Lírica: 1) os gêneros literários não são puros, o que, atualmente, é evidenciado com o trânsito cada vez maior entre eles; e 2) o critério de valoração estética, dentro e fora da academia, perpassa lugares de poder e, conseqüentemente, pontes comparativas construídas sob o viés da hierarquia. Nessa leitura, o *rap* é visto como um fenômeno de “menor riqueza estética”.

Além de verificar os diálogos e distanciamentos em relação à lírica tradicional, discutiremos, a partir da obra do *rapper* Kleber Cavalcante Gomes, conhecido como Criolo Doido ou simplesmente Criolo, como a linguagem do *rap* parte de um sujeito que transita entre as ruínas de uma modernidade brasileira que fracassou como promessa de progresso e felicidade por via do desenvolvimento técnico-científico. Partiremos da ideia de que o *rap* é um produto cultural importante tanto para os estudos da canção popular brasileira como para a crítica literária, no que tange às teorias envolvendo a lírica contemporânea. Para tanto, o acervo musical utilizado neste trabalho será visto como *canção*, ou seja:

[...] um gênero artístico híbrido de duas séries ou sistemas sónicos de base - o **literário e o musical** -, vetor estético de representação existencial, produto cultural que trabalha com a transfiguração do real, na tradução continuada de um capital simbólico coletivo (CYNTRÃO, 2014, p. 47, grifo nosso).

---

<sup>2</sup> Segundo Luciane Soares da Silva, o termo “pode ser definido como ritmo e poesia, estando a poesia carregada de uma dramaticidade que configura a agonística situação do intérprete. Seja a interpretação um ritual de enfrentamento masculino, seja esta interpretação uma narrativa de uma experiência de exclusão” (GIUMBELLI, 2008, p. 164).

## 2 DESENVOLVIMENTO

Articulando a obra de Criolo ao enunciado de Sylvia Cyntrão, consideraremos sua produção musical diferenciada, que transita entre vertentes diversas da canção popular, evidenciando o caráter cada vez mais multifacetado da canção popular brasileira contemporânea. A sigla MPB, associada a uma intelectualidade urbana e classe média dos anos 1960 e carregada de um ideal utópico de Brasil, hoje se redimensiona, sendo Criolo um artista significativo para pensar as mudanças que envolvem a abrangência desse termo.

Estudar música em um programa de Pós-Graduação em Letras é, conforme Júlio Diniz (GIUMBELLI, 2008), um movimento de transfiguração do crítico literário em crítico cultural, atento à multiplicidade de manifestações e de intercâmbios processada na contemporaneidade, e ciente de que a literatura – de forma alguma distanciada desse contexto - transforma-se com essa miríade de produções artísticas. Nessa perspectiva,

[...] os estudos literários testemunham, principalmente através da voga dos estudos culturais, uma ampliação do conceito de texto de forma que este passa a abarcar, além de textos constituídos pela palavra escrita e providos de certo grau de opacidade, os textos do cotidiano, as diversas formas de oralidade, bem como artefatos cujas formas se valem de elementos outros além da palavra (MATOS, 2008, p. 316).

Analisando a obra de Criolo, verificamos, em seu primeiro disco, **Ainda Há Tempo** (2006), referências que o artista faz a si mesmo, o que é um recurso recorrente no *rap*, como, por exemplo, na música “É o teste” (“O que me faz feliz, te deixa com a cabeça quente./ É o rap, que eu canto é por amor./ Se eu tô vivo hoje é porque a missão não acabou./ Criolo!”) e em “Demorô” (“É, e aí? Aos quase trinta, sim. Cantador de rap com orgulho, sim / Sofrimento existe, mas eu persisti, a inveja existe, mas não sucumbi.”). Esses são alguns exemplos de fragmentos de texto que constroem pontes com o autor, mas sem a busca da referência direta, numa pretensa transparência da linguagem com o objetivo de valorizar um discurso político.

A partir do disco **Nó na Orelha** (2011), essa subjetividade presente no *rap* de Criolo passa a ser ainda mais múltipla, na medida em que ele passeia por outros estilos musicais. A canção “Freguês da meia noite” destaca esse trânsito, por ser um bolero, o que seria inesperado de um artista que consolidou sua carreira musical como *rapper*. O ritmo cadenciado, a dicção do eu lírico voltada para uma melancolia, associada ao tom triste que

percorre a canção, e o bolero como gênero musical predominante estão articulados às imagens construídas na letra, como podemos ver abaixo:

Meia Noite  
Em pleno Largo do Arouche  
Em frente ao Mercado das Flores  
Há um restaurante francês  
E lá te esperei

Meia Noite  
Num frio que é um açoite  
A confeitadeira e seus doces  
Sempre vem oferecer  
Furta-cor de prazer

E não há como negar  
Que o prato a se ofertar  
Não a faça salivar

Num quartinho de ilusão  
Meu cão que não late em vão  
No frio atrito meditei  
Dessa vez não serei seu freguês

Meia Noite  
Num frio que é um açoite  
A confeitadeira e seus doces  
Sempre vem oferecer  
Furta-cor de prazer

E não há como negar  
Que o prato a se ofertar  
Não a faça salivar

Num quartinho de ilusão  
Meu cão que não late em vão  
No frio atrito meditei  
Dessa vez não serei seu freguês (CRIOLO, 2011)

Assim, entre o primeiro e os álbuns subsequentes, notamos uma mudança significativa na concepção de Criolo acerca da palavra cantada; o mergulho entre diversas referências musicais faz com que sua canção mantenha um forte cunho político, contudo utilizando outros procedimentos, distintos aos tradicionalmente encontrados no *rap*. Com isso, seu alcance midiático se tornou maior, por sua poesia transitar entre a construção de múltiplas subjetividades e um retorno ao sujeito que passou infância e adolescência convivendo com o Brasil-favela no Grajaú, em São Paulo.

Analisaremos, a seguir, “Cartão de Visita”, para que nossos levantamentos estejam melhor articulados ao trabalho do cancionista aqui estudado.

Acende o incenso de mirra francesa  
Algodão fio 600, toalha de mesa  
Elegância no trato é o bolo da cereja  
Guardanapos gold, agradável surpresa  
Pra se sentir bem com seus convidados  
Carros importados garantindo o traslado  
Blindados, seguranças fardados  
De terno Armani, Louboutin os sapatos  
Temos de galão Dom Pérignon  
Veuve Clicquot pra lavar suas mãos

E pra seu cachorro de estimação  
Garantimos um potinho com pouco de Chandon  
Mc Lon tá portando o VIP  
Thássia tem um blog de fina estirpe  
Pra dar um clima cult te ofereço de brinde  
Imãs de geladeira com Sartre e Nietzsche  
Glitter, glamour, La Maison Creole  
O sistema exige perfil de TV  
Desculpa se não me apresentei a você  
Esse é meu cartão, trabalho no buffet

Acha que tá mamão, tá bom, tá uma festa  
Menino no farol cê humilha e detesta  
Acha que tá bom, né não, nem te afeta  
Parcela no cartão essa gente indigesta  
(Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia)

Governo estimula e o consumo acontece  
Mamãe de todo mal e a ignorância só cresce  
FGV, me ajude nessa prece  
O salário mínimo com base no DIEESE  
Em frente a shoppin' marcar rolêzins  
Debater sobre cotas, copas e afins  
O opressor é omissis e o sistema é cupim  
E se eu não existo, por que cobras de mim?

O mamão papaya cassis  
Run com sorvete de bis  
Patrício gosta e quem não quer ser feliz?  
Pra garantir o padê dão até o edi  
Era tudo mentira, sonhei pra valer  
Com você, eu ali, nós dois, cê vê tê  
A alma flutua, leite a criança quer beber  
Lázaro, alguém nos ajude a entender

Acha que tá mamão, tá bom, tá uma festa  
Menino no farol cê humilha e detesta  
Acha que tá bom, né não, nem te afeta  
Parcela no cartão essa gente indigesta  
(Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia)

Acha que tá bom  
Acha que tá mamão  
Acha que tá bom  
Acha que tá mamão  
Acha que tá bom  
Acha que tá mamão

Acha que tá bom  
Acha que tá mamão (CRIOLO, 2014a)

Nesta canção do disco mais recente de Criolo, **Convoque seu Buda** (2014), temos, no seu início, o som de um rádio sendo sintonizado. Estudando a obra do *rapper* paulista, retornamos à faixa 13 de seu primeiro disco, cuja música chama-se “Rádio Criolo”<sup>3</sup>. Nela, fragmentos de outras canções são embaralhados e colocados no *reverse*, ou seja, tocadas de trás para frente. Após algumas canções de Criolo serem brevemente apresentadas durante a passagem de emissoras no rádio, a canção, de fato, inicia. O clima de balada noturna da música fica a cargo dos arranjos remetendo às discotecas dos anos 1970: linha de baixo destacada em relação aos demais instrumentos, batida *funk* determinando o ritmo, acompanhada por teclados e guitarra.

No refrão, logo no seu primeiro verso, temos o reforço do tom irônico que perpassa a letra e a dicção do cancionista. O clima de festa criado pela música choca-se com o tom de confronto que este verso carrega, o que vai abrir caminho para uma breve e também irônica análise socioeconômica pra que se possa compreender esse paradoxo que, na canção, é visto.

Na quinta estrofe, da breve análise, a voz cantante retorna para o olhar descritivo nos dois primeiros versos (“O mamão papaya cassis / Run com sorvete de bis”), porém, nesta estrofe, o tom coloquial é mais evidente, reforçando as opressões e os paradoxos cantados. Nos versos “Era tudo mentira, sonhei pra valer / Com você, eu ali, nós dois, cê vê tê.”, percebemos que dar um tom mais coloquial nessa parte choca-se com a mensagem carregada por este trecho: serviçais e “patrícios” ocupam o mesmo espaço, porém há um abismo separando-os.

Em consonância com a parte musical, o cenário construído em “Cartão de Visita” não é o estado de espírito do cancionista nem um trabalho com o signo cuja mão do autor é completamente apagada. A canção passa a ser o espaço de (auto)criação de Criolo, para singularizar e ressignificar suas experiências, sem utilizar a referencialidade. O uso de *samples* e citações é um exemplo de como se constrói uma música de *rap*: não se trata de cristalizar um instante a partir da imagem poética, mas de vasculhar e reerguer fragmentos de memórias e vivências que constroem um sujeito lírico já fraturado.

---

<sup>3</sup>Pensar Criolo como um rádio sendo sintonizado pode ser uma metáfora potente para entendermos seu trabalho de composição. Ao final deste trabalho, retomaremos essa imagem.

Esse movimento de recorte, apropriação e colagem é uma forma de colher as ruínas ou, “à força”, tomar para si objetos culturais e da sociedade de consumo que circulam, contudo são colocados como impróprios para sujeitos que “não possuem o estilo de quem lê” (GELEDÉS, 2015). Como podemos ver nos trechos abaixo, há referências a alimentos e carros, além de diálogos com a obra de Caetano Veloso:

Ambulância sem maca, Caravan diplomata  
Golzin rebaixado, orbital 17" de tala larga  
Zé povinho é a praga, bicho da seda não é a traça  
Traça quem quer a seda e ao bicho da seda maltrata.

Golpe de bumerangue não é Tang  
Cada coração é um universo e ainda tem que bombar o sangue  
De cada mente pensante desse meu país insano  
Num barraco de favela fermentar sonho com pranto (CRIOLO, 2014a)

Cartola virá que eu vi,  
Tão lindo e forte e belo como Muhammad Ali  
Cantar rap nunca foi pra homem fraco (CRIOLO, 2011).

Criolo, que iniciou sua carreira em 1989, convive com os efeitos nefastos do modelo econômico que se estabeleceu durante a ditadura e com a democracia neoliberal que se firma após os anos de chumbo e consolida as disparidades sociais já acentuadas nestes tempos. O *rapper* paulista está situado em um período em que o espaço urbano é o campo de batalha em que essas problemáticas se chocam e é onde se encontram ruínas desse país prometido a todos, mas alcançado por poucos. Há, então, um viés pós-utópico em sua canção, tanto em relação aos questionamentos a esse Brasil-potência que é posto em evidência no cancioneiro nacional, quanto às técnicas utilizadas para compor suas músicas, o que podemos associar à noção de poema pós-utópico, de Haroldo de Campos (1997): partindo da intertextualidade e dos estilhaços desse mundo transformado, Criolo promove uma ferida narcísica no Brasil montado sob a égide da mestiçagem, sustentada pela falsa noção de democracia racial, que vende um Brasil cuja promessa de felicidade está evidente na harmonia das suas etnias constituintes, cujo passado de opressões foi superado. Violência, racismo e o grande número de favelas transformam-se em versos e rimas para evidenciar uma interlocução entre o local e o global próprias do estilo que deu a Criolo destaque midiático, pondo, lado a lado, Carlos Drummond de Andrade ao Xbox, Kinect e diversos elementos da cultura letrada, popular e de massa. Um exemplo pode ser visto no seguinte trecho da letra de “Duas de Cinco”: “Sorte é



praz crianças // Que vê o professor / Em desespero na miséria / Que no meio do caminho / Da educação havia uma pedra / E havia uma pedra / No meio do caminho / Ele não é preto velho / Mas no bolso leva um cachimbo” (CRIOLO, 2014b). O *rap*, com o recurso dos *samples*, revela uma proposta dessacralizadora e que se apropria de diversos fragmentos de sons, discursos e melodias, colando-os para construir um choque de heterogeneidades, deixando as tensões explícitas, em vez de apaziguadas, e fazendo da MPB a “invenção da impostura” (GIUMBELLI; DINIZ; NAVES, 2008, p. 282), em que diferentes vozes e subjetividades se entrecrocaram, o que, associado à tônica da violência, traz a questão dos direitos humanos “não como tema assentado, mas como campo de forças em luta, na teoria e na história” (GINZBURG, 2012, p. 10).

Considerando a performance e, por consequência, a parceria *rapper-DJ*, importantes para o objetivo político-estético nas canções de *rap*, vale fazermos um paralelo entre o modo de composição dessas duas figuras. O DJ exhibe uma forma de composição muito específica, que não parte do uso de instrumentos musicais, contudo, de uma maquinaria que exige não apenas conhecimentos musicais, mas técnicos, por conta do manuseio de programas de edição de áudio e de outras tecnologias. Assim, essas figuras transitam entre o papel de artistas e o de produtores, com um rico acervo tecnológico para inserir efeitos, modulações e simulações, e “[...] quando o equipamento dentro do estúdio se transforma num instrumento musical, ‘surge o músico engenheiro de som’ para nele compor” (GIUMBELLI, 2008, p. 321). E vale frisar que, com o avanço tecnológico deste último século, mais e mais pessoas passam a montar, em suas próprias casas, seus estúdios, o que é facilitado pela redução de custos, pela gama de equipamentos disponíveis no mercado e pelo aumento da qualidade destes. Com isso, podemos utilizar a categoria “autoprodução” apresentada por Tatiana Bacal (apud GIUMBELLI, 2008) para aqueles que têm seu computador como material de criação, sendo esta categoria uma ação, pelo fato de se considerar todo o processo parte da produção musical, e não uma divisão hierárquica entre composição e produção; não é mais um produtor musical trabalhando em cima de canções ou músicas já estruturadas, mas é ele, ao mesmo tempo, quem capitaneia a composição, a mixagem e a produção.

Numa entrevista dada pelo DJ e jornalista Camilo Rocha, a caracterização dada por ele à música eletrônica revela traços dessa forma de elaboração artística, muito cara à contemporaneidade:

A própria estrutura da música eletrônica é diferente de uma canção. Se baseia muito mais na repetição e a forma da composição é diferente: você trabalha mais com a **colagem** de sons do que no modo tradicional de compor, de pegar um instrumento e tirar, **fazer** uma música (NAVES, 2006, p. 416, grifo nosso).

Nós destacamos duas palavras na citação: “colagem” e “fazer”. O motivo do destaque do primeiro vem da aproximação da criação de uma música eletrônica com a peça em estudo: o DJ, ao inserir diversas trilhas – cada uma delas referente a um trecho de uma música ou canção preexistente, um instrumento simulado pelo computador, voz ou ruído gravado –, elabora sua música nesses encaixes, evidentes quando um ouvido atento capta os trechos separados, por exemplo, ao reconhecer que uma canção regional ou um discurso foi inserido naquela nova música. Inicialmente esse processo pode parecer o mesmo utilizado na mixagem de canções de um compositor instrumentista, já que cada músico grava seu instrumento e, em estúdio, as camadas vão se montando até que o produto – a canção, com seus instrumentos e vozes – ganhe corpo. Mas, neste caso, as linhas de baixo, percussão, voz, entre outros, em geral, seguem a melodia, definida como “conjunto de sons dispostos **em ordem sucessiva** (concepção horizontal da música)” (MED, 1996, p. 9, grifo do autor). Na criação musical feita pelos DJs, os pedaços colados podem, a princípio, ser nitidamente diferentes, como dois trechos de músicas de estilos musicais distintos, mas o “músico engenheiro de som”, com seu aparato e conhecimento técnicos, contorce e modifica esses pedaços, adequando-os para o seu interesse e ligando-os. Com isso, em algumas composições eletrônicas, quase não se consegue notar que houve inserção de uma batida ou arranjo de uma música existente, dado o grau de manipulação sobre o trecho.

É por esse trabalho de recorte e colagem que nós chegamos à segunda palavra destacada no discurso de Camilo Rocha – “fazer”: como sujeito que congrega diversas posições no processo composicional, o DJ tem no trabalho da pesquisa, audição e seleção das partes um cuidadoso labor, que, análogo ao trabalho do escritor com o signo – escolhido, burilado, retorcido e ressignificado – não pode ser visto como secundário. O procedimento, ou seja, o fenômeno do recorte e da colagem, da manipulação, da experimentação, tem grande relevância para o fazer artístico tanto do DJ quanto do escritor, pois o resultado – sempre aberto, no sentido de ser terreno de outras leituras – será também manipulado interpretativamente, seja pelo apreciador da música, seja pelo leitor. O Disk Joker, como um farejador de sonoridades, precisa manipular um grande acervo para construir seus trabalhos musicais, além de uma sensibilidade empírica quanto a conhecimentos teóricos do campo da

música. Consultando entrevistas retiradas do livro “A MPB em discussão” (NAVES, 2006), percebemos uma recorrência, entre os DJs, do discurso de se denominarem leigos em teoria musical. Como Camilo Rocha (apud NAVES, 2006) afirma:

Não costumo dizer que ele [o DJ] é músico, mas ele é musical. Embora não seja um músico no sentido tradicional da palavra, ele conhece e tem ouvido musical, às vezes melhor do que gente que estudou, de quem teve treino musical formal. Então ele sabe muito em, ele tem um conhecimento musical enorme que, às vezes, pode evoluir para realmente estar compondo alguma coisa e criando alguma coisa (NAVES, 2006, p. 416).

Portanto, nesse papel múltiplo que o DJ assume (engenheiro de som, produtor musical e compositor, além de outros), a alcunha de “músico” sofre um abalo, por não ser facilmente aceita por esses artistas. O conhecimento musical dos DJs vem da sua posição como receptor, consumidor de um vasto repertório, evidenciado pelo ato de colecionar e acumular discos de vinil para a discotecagem e pela vontade de garimpar musicalidades para compor seu acervo. Daí o caráter musical do DJ apontado por Camilo, que desconstrói a noção tradicional de músico, mesmo as próprias figuras desse cenário, de certa forma, buscando se distinguir dessa classificação, por carregar uma perspectiva tradicional do trabalho de composição.

O *rapper* e o DJ, figuras que, no contexto do *rap*, atuam em parceria no processo de composição e nas apresentações, criam em um momento em que os limites entre arte e tecnologia estão cada vez mais diluídos. Pensar Criolo como um rádio que sintoniza as frequências que o rodeiam é considerar esse artista um consumidor de diversas linguagens e manejador dessas linguagens. O ser-musical distinto do ser-músico defendido por alguns DJs destaca o lugar de recepção que tradicionalmente essas figuras ocupam, por não estarem imersas em um contexto artístico legitimado socioacademicamente, e destaca também o potencial desconstrutor e combativo, no caso do *rap*, ao “mandar a rima” em parceria com artistas consagrados da música brasileira, a partir de seus trechos sampleados. O DJ, ao samplear canções da MPB, e o *rapper*, ao trabalhar tematicamente, geralmente em um tom paródico, sobre esses *samples* ou sobre versos de poetas consagrados pelo cânone nacional, atuam como críticos da cultura e da sociedade, e críticos da lírica e da canção brasileira, por utilizarem a criação como espaço de discussão.

Entender o papel político da arte é considerar uma forma diferente de trabalho com a linguagem, como, no caso do *rap*, é a linguagem lírica e musical. Pensando o contexto musical brasileiro e reiterando nossa concepção de pensar a canção brasileira como um campo

propício para discussões teóricas sobre a lírica contemporânea, trazemos a seguinte afirmação de Santuza Cambraia Naves (2010), acerca dos anos 1960 no Brasil:

[...] a canção popular tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam, até então, o foro privilegiado dessas discussões. Os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, como é o caso de Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se ‘formadores de opinião’. Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo.

Esse lugar de destaque que o compositor assume a partir da música se constrói a partir do embaralhamento de materiais culturais, rompendo com a dicotomia cultura erudita/cultura popular. Esse movimento, observado no modernismo brasileiro, ganha contornos mais firmes a partir dos anos de 1960, em especial na canção popular, gerando, como observamos na citação acima, um espaço de produção de saber diferenciado. Conforme José Miguel Wisnik (2004), o saber poético-musical da canção brasileira promove um aprender com o corpo e a desconstrução do que se considera ser intelectual. E o *rap*, como gênero musical intimamente ligado à crítica social, funciona como espaço contra-hegemônico de questionamento de uma estrutura social excludente e assassina.

Exemplos da postura crítica de Criolo não faltam, como pôde ser visto nos excertos de canções que trouxemos neste trabalho. Podemos trazer outras, como a seguinte fala dele em uma entrevista feita pela Ponte Jornalismo: “a certeza na quebrada é que você vai ser nada”. (PONTE JORNALISMO, 2015). Temos, também, a canção “Sangue no Cais”, para o movimento Ocupe Estelita, que defende a ocupação pública de uma área nas margens do Rio Capibaribe, em Recife-PE. Essa música, composta pelo artista para o movimento e apresentada por ele na ocupação, carrega uma batida de *funk* mesclada com uma harmonia construída para sustentar uma tensão, o que é condizente com o viés crítico que a letra, apresentada abaixo, carrega:

Doze torres no cais  
Doze torres a mais  
Erro das estatais  
Sangue jorra no cais  
  
A lama que trama a fama dos cartões postais  
O drama que banca a fome desses animais  
O novo pro velho Recife e seus ancestrais  
Corais que se quebram e choram na beira do cais (CRIOLO, 2014c)

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre lírica e música, denunciada no retorno etimológico ao termo “lira”, faz-se presente neste gênero literário. Ritmo e palavra se entrelaçam para, como um rito, a consagrar um instante, conforme Octavio Paz (2012). Esse momento petrificado e elevado pelo poema ganha forma a partir da voz de um sujeito poético, entidade que constrói, pelo seu olhar subjetivo, a realidade circundante. Contudo, o instante eternizado pelo eu poético na lírica tradicional ganha, com a modernidade, outra faceta, em que o estado de ânimo dá lugar a uma “inteligência que poetiza” (FRIEDRICH, 1978). Essa relação singular com a palavra poética, ajustada às novas concepções de língua surgidas, por exemplo, a partir da linguística de Saussure, transforma a linguagem poética em jogo, em que o trabalho de construção e a possibilidade de se estabelecer sentidos a partir desse trabalho é o objetivo. A arte passa a ser procedimento, e o estranhamento, ou seja, a singularização do objeto exposto pela linguagem artística, passa a ser interesse dos poetas modernos.

Criolo é fruto dessa tradição de ruptura, em que a criação implica consumo, crítica e criação. Um rádio que possui a capacidade de captar diversas frequências, e se constituindo a partir dessa atividade. Desde as rádios piratas, de vozes silenciadas e esquecidas pelo *mainstream*, até as frequências mais abrangentes da cultura nacional e internacional, Criolo embaralha Buda, Xangô, Chandon e SAMU, maracatu, *funk*, *reggae* e *rap*, construindo um cancionário multifacetado, costurado com o cuidado daquele que tenta fazer das ruínas de sua condição marginal um projeto de autoafirmação e de empoderamento para aqueles que se reconhecem com sua arte. Com isso, ele torna-se também, produtor de frequências, de sonoridades que chocam e convocam, para, como a perspectiva do *rap* carrega, trazer consigo aqueles que enxergam nas canções para uma mudança.

### REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo. **Poesia e Modernidade**: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRIOLO. **Ainda Há Tempo**. 2006. Disponível em: < <http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

CRIOLO. **Convoque seu Buda**. 2014a. Disponível em: < <http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

CRIOLO. **Duas de Cinco**. 2014b. Disponível em: < <http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

CRIOLO. **Nó na Orelha**. 2011. Disponível em: < <http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

CRIOLO. **Sangue no Cais**. 2014c . Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=GQ8xl\\_BGSWQ](https://www.youtube.com/watch?v=GQ8xl_BGSWQ)>. Acesso em: 20 dez. 2014.

CYNTRÃO, Sylvia H. **A redefinição continuada do lugar da canção popular na cultura brasileira contemporânea**. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 9, n. 1, p. 47-55, jan./jun. 2014.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GELEDÉS. **‘Você não tem o estilo de quem lê’, diz policial a jornalista negro**. Reportagem. 2015. Disponível em: < <http://www.geledes.org.br/voce-nao-tem-o-estilo-de-quem-le-diz-policial-jornalista-negro/#axzz3R7LIihT9>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em Tempos de Violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valadão; NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. 2010.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (org.). **A MPB em discussão: entrevistas**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PONTE JORNALISMO. **Criolo**: “a certeza na quebrada é que você vai ser nada”. Entrevista. 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=YFg8ah7eDMM>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

## ENTRE TRADIÇÃO E DESLOCAMENTO: DIÁLOGO ENTRE POEMAS DE HOJE E DE SEMPRE

BETWEEN TRADITION AND SHIFT: DIALOGUE BETWEEN TODAY AND ALWAYS OF POEMS

Vilma Santos da Paz<sup>1</sup>

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lúcia Guimarães Teles

**RESUMO:** O presente trabalho se propõe a analisar alguns poemas de Myriam Fraga, Charles Baudelaire e Manuel Bandeira, tecendo as devidas aproximações e distanciamentos entre eles. Esses escritores refletem sobre a poesia e o mundo e, usando os sujeitos/máscaras que enunciam seus poemas, repensam a tradição literária, deslocando-a e, ao mesmo tempo, inserindo-se nela. Apesar de não se pretender pensar comparativamente os contextos dos escritores citados neste trabalho, constata-se também que eles escrevem e vivem dentro de centros urbanos, cuja vida moderna trouxe a multidão para a cena das cidades, essa seria uma possível aproximação entre os contextos deles. Além disso, este texto intenta refletir sobre esses escritores e suas produções como contemporâneos, independente da época em que viveram e atuaram, a partir das reflexões de Giorgio Agamben sobre o que é contemporâneo. Assim sendo, ler os textos desses escritores e pensar sobre as suas produções é não vinculá-las, de forma restritiva, à época em que foram produzidas. Para compor este diálogo com escritores de diferentes contextos, foram utilizados como referenciais teóricos os livros *Tradição e talento individual*, de T. S. Eliot, *O que é contemporâneo?*, de Giorgio Agamben, e *A verdade da poesia*, de Michael Hamburger, entre outros, que dão embasamento a este texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Myriam Fraga. Charles Baudelaire. Manuel Bandeira. Poesia contemporânea. Poesia moderna.

**ABSTRACT:** The present work proposes itself to analyze some poems by Myriam Fraga, Charles Baudelaire and Manuel Bandeira, weaving the appropriate proximities and distances among them. Those writers reflect on the poetry and the world and, through the usage of the subjects/masks who enunciate their poems, rethink the literary tradition by displacing it and, at the same time, setting themselves in it. Although not want to think comparatively contexts of the writers cited in this paper, it appears also that they write and live in urban centers, whose modern life brought the crowd to the scene of the cities, this would be a possible rapprochement between their contexts. Moreover, this text attempts to reflect on these writers and their production as contemporary, independent of the age in which they lived and worked, from the reflections of Giorgio Agamben about what is contemporary. Therefore, read the texts of these writers and think about their production is not link them, narrowly, to the time they were produced. To compose this dialog with writers coming from different contexts, the books *Tradition and Individual Talent*, by T. S. Eliot, *What Is the Contemporary?*, by Giorgio Agamben, and *The Truth of Poetry*, by Michael Hamburger, among others, were used as theoretical basis to the text.

**KEYWORDS:** Myriam Fraga. Charles Baudelaire. Manuel Bandeira. Contemporary poetry. Modern poetry.

---

<sup>1</sup>Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCult/UFBa). E-mail: vilmapaz@gmail.com.



## 1 INTRODUÇÃO

A proposta deste texto é pensar a produção poética de Myriam Fraga em diálogo com a tradição literária. A partir do conceito desenvolvido no livro *O que é o contemporâneo?*, de Giorgio Agamben, intenta-se analisar a poesia de Myriam Fraga, alguns poemas que constam em sua antologia poética, *Poesia Reunida*, tecendo diálogos possíveis entre esses e entre os poemas escolhidos de escritores modernos, repensando a relação desses poetas com uma ideia de tradição literária. Sendo assim, foram escolhidos poemas de Charles Baudelaire e de Manuel Bandeira para compor este texto. Mantendo-se consciente sobre os diferentes contextos de cada um desses escritores, o que importa aqui é a linguagem poética de cada um deles ao lidar com uma ideia de tradição literária anterior às suas produções. Se fosse o objetivo pensar comparativamente contextos tão distantes, tanto o de Myriam Fraga quanto os dos poetas citados, levar-se-ia em conta o fato de atuarem, escreverem, cada um a sua época, dentro de centros urbanos, cuja vida moderna trouxe a multidão para a cena das cidades.

## 2 A POESIA DE MYRIAM FRAGA: ENTRE TRADIÇÃO E DESLOCAMENTO

Myriam Fraga pode ser vista como uma representante da poesia contemporânea, dona de uma poesia expressiva. A lírica de Myriam Fraga vai do drama ao épico, recompondo personagens, histórias e memórias individuais que se tornam coletivas ao serem tocadas por sua poesia. A sua poesia se despoja de um sujeito confessional, de um sujeito empírico, ampliando a sua voz a toda uma gama de personagens/máscaras. O eu assume personalidades múltiplas — quando há a presença dessa primeira pessoa nos poemas, essa assume a possibilidade de ser sempre um outro —, mesmo mantendo as devidas ligações com um sujeito empírico.

Sabe-se que o poeta assume em seu corpo de palavras, em sua poesia, diversas personalidades. Mas embora se possa pensar numa cisão entre o “eu empírico” e o “eu lírico”, essa cisão deve ser pensada enquanto conflito, em que há o embate entre a identidade de uma experiência pessoal e a identidade de um eu poético, conflito levado até as últimas consequências pelos poetas modernos (HAMBURGER, 2007). Buscar o poeta nos versos que ele escreve nem sempre é uma operação realizável, quando se pensa na pessoa dele, mas ele está também nas máscaras, nesses outros corpos e vozes que assume. Até quando esse sujeito

busca uma total despersonalização do eu e nega esse mesmo eu empírico, fica mais claro esse conflito moderno.

Situar a poesia de Fraga no contexto atual é também trazer os diálogos a que a sua escrita se propõe, não só com uma tradição erudita, mas também com uma cultura popular. Em *A lenda do pássaro que roubou o fogo*<sup>2</sup>, por exemplo, a citada escritora mistura a cultura popular, trazendo a lenda indígena da conquista do fogo, e a cultura erudita.

A poesia de Myriam Fraga, embora circule por meios eletrônicos, blogs e sites, é publicada em forma de livro, porém, mesmo ocupando esse tipo de mídia, há registros de diálogos profícuos com outras artes, incluindo o teatro. Em 2010, por exemplo, o livro *A lenda do pássaro que roubou o fogo* foi levado ao teatro, no premiado espetáculo *O pássaro do sol*, produzido pela Companhia *A RODA de teatro de bonecos*. Esse projeto incluía, além da publicação de um CD, com os poemas musicados por Carlos Pita, a publicação do livro ilustrado com imagens tiradas das cenas do espetáculo<sup>3</sup>. Por se tratar de um teatro de sombras, as ilustrações presentes no citado livro produziram um encantamento próximo ao causado pelos chamados “livros de artista”<sup>4</sup>.

O mesmo encantamento também pode ser sentido no diálogo proporcionado por Myriam Fraga com as ilustrações do artista plástico Calasans Neto — uma marca dos livros de poemas dessa escritora. Esse tipo de procedimento, também utilizado em livros por Oswald de Andrade<sup>5</sup>, faz aguçar os sentidos do leitor para a poesia. Essas ilustrações não servem apenas para apresentar o texto escrito, vão além disso: estabelecem a possibilidade de outras leituras para os poemas expostos nos livros; abrem a possibilidade de visão dos poemas sob outras óticas, possibilitando que o texto poético se abra ainda mais ao leitor. Nesse caso, as ilustrações atuam como uma espécie de suplemento dos livros.

Não se trata, porém, de um procedimento novo, a novidade está em não tomar as imagens ilustradas como deslocadas num livro, e, por isso, dispensáveis, mas em tomá-las como diálogo interartes, interpretações contidas dentro do próprio espaço do livro de literatura. Até os “livros de artista” não nascem do nada, não introduzem uma novidade despregada e solta de tudo o que se conhece sobre poesia. Esses procedimentos transitam hoje

<sup>2</sup> O livro *A lenda do pássaro que roubou o fogo*, em sua primeira publicação pelas Edições Macunaíma, em 1983, trazia ilustrações feitas por Calasans Neto.

<sup>3</sup> Informações constantes do blog: <<http://passarodosol.blogspot.com.br/p/producao.html>>.

<sup>4</sup> Procedimento feito por poetas contemporâneos, marcado por usar de ilustrações, citações e poemas próprios em livros escritos, muitas vezes, manualmente, geralmente esse é realizado por poetas que também atuam em outras áreas artísticas.

<sup>5</sup> O livro *Pau Brasil*, por exemplo, foi ilustrado por Tarcila do Amaral.

entre o que é produzido como poesia e entre toda uma tradição literária, a exemplo dos excertos de poemas e dos diálogos com outros artistas que também podem ocupar o espaço dos “livros de artista”. Fora, é claro, que a novidade aqui é o fato desses livros serem muitas vezes feitos sob encomenda, voltados a um mercado de consumo (mercado no qual a poesia sempre circulou também), em pequena escala, além de circularem por meios eletrônicos.

Quanto aos escritores cujos poemas também constam neste trabalho, pode-se dizer que seus textos são contemporâneos, uma vez que são trazidos à luz do presente, e, como esclarece Agamben (2009, p. 61) em *O que é contemporâneo?*, contemporâneo é uma relação singular com o próprio tempo. Agamben, em seu ensaio, afirma que é preciso ler os textos que pertencem a outras épocas como contemporâneos nossos, como de fato são. Sendo assim, o que é contemporâneo não é da ordem cronológica, mas de uma espécie de intersecção entre os tempos, sem se deixar “cegar”/limitar por uma ideia predeterminada de sua natureza. É contemporâneo, segundo o mesmo autor, aquele que consegue enxergar as fraturas do seu tempo, sendo capaz de ver através dessa fratura e não se deixando cegar pelo presente. É nessa definição que Agamben situa a figura do poeta.

Ser contemporâneo, seguindo a visão desse teórico, é ler o presente como se lê a história: a contrapelo. Ainda sob a ótica desse mesmo autor, poeta é aquele que vê a fratura não só da sua própria época, mas a sente no próprio corpo, na própria pele; aquele que pode vislumbrar através de sua poesia diversas leituras de textos, épocas, personagens, tecendo uma espécie de máquina da memória, que envolve presente, passado e futuro; aquele que “[...] enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra.” (2009, p.61).

Essa ideia do que é “contemporâneo” pode ser percebida no poema “Linhagem”, no qual a voz do eu lírico, ao se afirmar como um sujeito feminino (versos da última estrofe), traça, a partir da própria voz, toda uma linhagem a qual pertence e, ao mesmo tempo, da qual se afasta: são os seus contemporâneos, mas também seus antecessores, trazidos em versos pelo eu lírico. Nesse poema, inscreve-se toda uma tradição guardada pela memória, “as sombras” podem ser vistas como espectros daqueles que também compõem uma tradição literária. Fora o conflito entre o “eu empírico” e o “eu lírico”, um embate pessoal, o poema de Fraga, ao trazer a palavra “linhagem” como título, traz também em si a imagem daquele que busca para si as raízes de uma tradição, daqueles que ocupam possíveis origens dos caminhos trilhados por todo aquele que escreve.

**Linhagem**

O passado é um rio  
Onde naufraga  
A barca escura  
Dos homens.

Tenho a chave do tempo  
E os pilares da ponte,  
Sou meu guia.

Anfiarau e Tirésias  
Me adivinho  
E entre sombras caminho.

Guardo a memória  
Do mundo  
E amadureço,

Intemporal e eterna  
No que teço.

(FRAGA, 2008, p. 248)

Ser preso ao passado é naufragar nele, fincar raízes naquilo que só pode retornar se presentificado pela memória, mas apenas como lembrança. Não se pode tomar o passado pelo presente, assim como a experiência deste tempo nunca pode ser vislumbrada. Essa consciência atormenta o sujeito que pretende se inscrever no tempo, registrar-se na memória ou para além dessa. Mas o presente afinal é um eterno “já foi”, resta nele apenas um olhar que atravessa o passado e outro que, voltado para um “por vir”, redesenha uma ideia de experiência temporal (o passado e o futuro só são possíveis enquanto experiência de quem lê o presente). Não por acaso o sujeito lírico se adivinha “Anfiarau e Tirésias”. O primeiro, uma personagem importante da mitologia grega, um vidente protegido por Zeus, uma espécie de mediador entre os deuses e os homens. Essa personagem está, por exemplo, no livro *Odisseia*, de Homero. O segundo, um sábio que, mesmo sendo cego, desvenda para Édipo a sua origem e o seu destino desgraçado. O cego é quem enxerga, Édipo é aquele que, mesmo portando a visão, não vê. Ambas as personagens estão ligadas não ao presente, mas a um tempo circular, mítico e, por isso, atemporal.

A voz do sujeito lírico feminino parece se inscrever dentro de uma tradição literária. Não por acaso, esse sujeito convoca as citadas personagens, promovendo o disfarce perfeito para aquele que precisa falar, usar de sua própria singularidade, revestindo-se em seres protegidos, que estão além de um tempo e que demarcam outras verdades.

Usando da máscara, “eu lírico”, o poeta precisa saber dialogar com uma ideia de tradição literária e produzir deslocamentos para que tenha a possibilidade de criar uma poética singular, uma linguagem própria. No ensaio *Tradição e talento individual*, T. S. Eliot (1968), debruçando-se sobre a literatura inglesa e questionando o termo tradição, diz que:

Nenhum poeta, nenhum artista de arte alguma alcança sozinho o completo significado das coisas. Este se encontra na apreciação de suas relações com os poetas e os artistas mortos. Sozinho, é impossível avaliá-lo; é indispensável contrastá-lo, compará-lo.

Isto é um princípio crítico, de crítica estética, e não apenas de crítica histórica. A necessidade de que o autor se deva conformar a algo, que deva ser coerente, não é unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte é criada é algo que simultaneamente aconteceu a todas as obras de arte que a precederam (p. 190).

A voz de um poeta sempre trará em si outras vozes na sua construção, assim como um texto se constrói com outros textos. Toda poesia de nossa época ou de outras traz consigo o diálogo com outras épocas passadas, assim também se funda tradição literária enquanto invenção. Em *A angústia da influência*, Harold Bloom realiza a leitura do cânone, ou melhor, de como esse é estabelecido como modelo: os escritores sofreriam a angústia da influência dos seus antecessores e, para se destacarem, precisariam deslocar estes, estabelecendo diálogos e se inscrevendo (inventando) na tradição literária. Mas até mesmo os poetas antecessores foram constituídos das diversas leituras que realizaram durante toda a vida, fora toda sorte de outros eventos que também fazem parte da constituição da linguagem poética desses escritores.

Assim, a referência às personagens épicas, trazidas no poema de Myriam Fraga, faz parte de uma “linhagem”, uma voz autoral também se inscreve aí. Além dessas personagens, cabem todas as outras que compõem a tradição literária, majoritariamente composta por nomes (masculinos) vinculados a um passado, mas que permanecem no presente. Trazer nos versos essas referências da mitologia grega é, além de mostrar uma erudição clássica, trazer toda uma tradição, tomar partido de uma possível filiação do poeta como aquele que está entre os deuses e os homens, como um mediador, um vidente, um sujeito que não cabe no mundo, deslocado das coisas banais. Essa ainda é uma visão romântica do poeta. Contra essa imagem, temos aquela pintada por Charles Baudelaire: a arte, a poesia dessacraliza-se. Mas mesmo Baudelaire tem as suas contradições, oscilando entre a imagem do poeta que deve adequar-se à vida moderna — da qual a experiência dessacralizadora é uma marca — e entre a imagem ainda sacra da mesma poesia.

Baudelaire, no século XIX, trazia inovações para a poesia, refletindo, seja em textos teóricos, seja em seus versos, sobre a arte poética. Hamburger afirma que a chave para compreender a obra desse escritor está nas tensões presentes em sua obra, “[...] para as quais a chave mais segura são as suas contradições.”(2007, p. 7). Poeta [...] tido tanto como pai da poesia moderna “[...] como protótipo do poeta moderno cuja visão é ao mesmo tempo aguda e limitada por um alto grau de consciência crítica de si mesmo” (HAMBURGER, 2007, p. 11), Baudelaire encarnava em si a imagem do poeta moderno. Essas contradições também fariam parte do termo usado primeiro por Baudelaire: o termo “moderno” seria o efeito das próprias contradições do sujeito imerso na vida da cidade do século XIX, abalada pelas inovações trazidas pela era da industrialização.

As reflexões de Baudelaire sobre a poesia e sobre o próprio poeta influenciaram seus contemporâneos e mais ainda os poetas posteriores a ele. A sua poesia anunciava, ou melhor, declarava a perda da aura, trazia o poeta como um ser perdido nos lodaçais, nas ruas, na multidão, um sujeito entre tantos outros. Tirando a áurea do poeta, essa passaria à poesia, vista muitas vezes sob o ponto de vista metafísico, como passível de habitar tanto o *locus* sagrado quanto o profano. Isto muitas vezes é percebido nos versos e nas falas desse escritor.

No poema “Spleen”, de *As flores do mal*, o poeta aparece como figura marginal, um eu lírico para quem recordar é um peso, talvez por trazer, também, nesse ato o peso de todos os poetas que o antecedem e por deslocá-los, afinal, para ele a arte de outrora não falava mais à vida moderna, à época na qual o poeta vivia.

#### Spleen

Eu tenho mais recordações do que há em mil anos.

Uma cômoda imensa atulhada de planos,  
Versos, cartas de amor, romances, escrituras,  
Com grossos cachos de cabelo entre as faturas,  
Guarda menos segredos que o meu coração.  
É uma pirâmide, um fantástico porão,  
E jazigo não há que mais mortos possua.  
— Eu sou um cemitério odiado pela lua,  
Onde, como remorsos, vermes atrevidos  
Andam sempre a irritar meus mortos mais queridos.  
Sou como um camarim onde há rosas fanadas,  
Em meio a um turbilhão de modas já passadas,  
Onde os tristes pastéis de um Boucher desbotado  
Ainda aspiram o odor de um frasco destampado.

Nada iguala o arrastar-se dos trôpegos dias,  
Quando, sob o rigor das brancas invernias,

O tédio, taciturno exílio da vontade,  
Assume as proporções da própria eternidade.  
— Doravante hás de ser, ó pobre e humano escombros!  
Um granito açoitado por ondas de assombros,  
A dormir nos confins de um Saara brumoso;  
Uma esfinge que o mundo ignora, descuidoso,  
Esquecida no mapa, e cujo áspero humor  
Canta apenas os raios do sol a se pôr.

(BAUDELAIRE, 2012, p. 391)<sup>6</sup>

O título do poema reflete a imagem daquele que, frente aos outros que se encaixam em padrões passadistas, coloca-se fora de um possível padrão normativo, ordenado com as regras do bem viver nas cidades modernas (talvez ainda em fase de aprendizado), onde todos se cruzam, mas todos é apenas uma imagem solitária da multidão. O poema “Spleen” traz, para essa cena, o poeta como um sujeito que em um instante percebe-se fora da ordem, desajustado para lidar com a cidade moderna e seus monumentos do passado.

Recordar é trazer à lembrança aquilo que está em esquecimento latente, esse esquecimento tão necessário à manutenção da memória. Sendo assim, o ato de recordar também serve à manutenção da vida não só daquele que escreve, por ser necessário deslocar (não perdendo de vista e nem repetindo) tudo e todo aquele que o antecede, tudo aquilo que compõe essa memória, inserindo assim o eu do poema em uma história literária. Do mesmo modo, há, nesse ato de recordar, uma rejeição aos “mortos”, a uma tradição questionada e deslocada por esse sujeito marginal, o eu lírico. Mas, se há essa rejeição, fica patente também a imagem do poeta como rejeitado por estar à frente de seu tempo.

Baudelaire não falava dos homens da multidão, falava a eles e a quem quisesse ouvir sobre uma sociedade de consumo, na qual a figura do homem, tanto quanto a do poeta, vale menos do que o valor de uma mercadoria. Era essa época que seus poemas vislumbravam. A imagem do “granito a dormir” traz a cidade de pedra, desumanizada, esse granito é “açoitado por ondas de assombros”, ondas dos novos tempos, do futuro que se adivinhava, do mercado de consumo — “a esfinge” que o mundo ignorava. A imagem do poeta Baudelaire como um vidente, um visionário, cabe nesse poema. Essa imagem de poeta também faz parte de uma tradição, a ela também se vincula a poesia de Myriam Fraga.

Qual o poema de Baudelaire, o poema de Manuel Bandeira, a seguir, também questiona uma tradição literária, mas, nesse caso, uma literatura brasileira tradicionalista,

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://lelivros.red/book/baixar-livro-as-flores-do-mal-charles-baudelaire-em-pdf-epub-e-mobi/>>.

melhor dizendo, uma poesia nos moldes parnasianos. O poema “Os sapos”, apresentado na Primeira Semana de Arte Moderna, em São Paulo, em 1922, questionaria a poesia voltada a uma tradição passadista, aos valores da “arte pela arte” que muitas vezes privilegiava a forma em detrimento do conteúdo, como se um pudesse existir sem o outro. Mas essas verdades já foram construídas e distribuídas em manuais didáticos. É preciso também pensar que essa “arte pela arte” não trazia apenas o labor da poesia, o ato de trabalhar o poema até a última consequência, como um artesão trabalha a argila, tudo em nome da beleza. E que em nome dessa beleza, houve uma despersonalização do eu, em que sujeito e objeto tornavam-se um só, é o caso, por exemplo, de diversos poemas, mesmo aqueles que eram verdadeiras descrições de um objeto qualquer, como a descrição de vasos.

[...] Vai por cinquenta anos  
Que lhes dei a norma:  
Reduzi sem danos  
A formas a forma.

Clame a saparia  
Em críticas céticas:  
Não há mais poesia,  
Mas há artes poéticas...

Urra o sapo-boi:  
— “Meu pai foi rei!” — “Foi!”  
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”.

Brada em um assomo  
O sapo-tanoeiro:  
— “A grande arte é como  
Labor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.  
Tudo quanto é belo,  
Tudo quanto é vário,  
Canta no martelo”. [...]

(BANDEIRA, 1977, p. 25)

O sujeito enunciativo, para zombar/questionar os valores vigentes, assume o papel de um bufão. A voz desse sujeito questiona a arte pela arte, tão defendida por Baudelaire. É claro que não cabe aqui buscar uma coerência dos poetas, ou dos sujeitos-máscaras envolvidos em seus poemas. Se Baudelaire e Bandeira fizeram cada um, a sua época, um questionamento sobre a arte, comprometidos com seus ideais, com seu tempo, procurando distanciar-se de uma tradição e de uma arte com valores passadistas, também não perderam essa arte de vista, para transformá-la em uma outra linguagem de acordo com os novos tempos. O poema “Os



sapos” reivindicava essa nova poesia e a apresentava diante de um público ainda acostumado com outros valores. No poema “Nova Poética”, Bandeira ainda reflete sobre a poesia, pintando uma imagem similar a do poeta de Baudelaire. Nesse poema, Bandeira propõe para a poesia:

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.  
Poeta sórdido:  
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.  
Vai um sujeito,  
Sai um sujeito de casa com roupa de brim branco  
muito bem engomada, e na primeira  
esquina passa um caminhão, salpica-lhe  
o paletó de uma nódoa de lama:

É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:  
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

Sei que a poesia é também orvalho.  
Mas este fica para as meninas, as estrelas alfas, as  
virgens cem por cento e as amadas que  
envelheceram sem maldade.

(BANDEIRA, 1977, p. 140-141)

A poesia deve amalgamar-se à vida, ser imprevisível como essa, não comedida, fixa, presa às normas já estabelecidas e passadas. Assim, justifica-se a imagem do sujeito, perfeitamente limpo e bem vestido, que se deixa sujar por uma nódoa que adquire ao sair de casa, ao ser surpreendido por um caminhão que lhe salpica lama. Ao sair do que o prende a uma tradição passada, o sujeito se deixa invadir pelo presente, por aquilo que o rodeia e o envolve: a própria vida. É assim que deveria ser a nova poesia.

Assim, essa nova poesia tanto quanto aquela anteriormente citada, de Baudelaire, era indigesta ao público, principalmente porque esse público também era composto pela burguesia da época.

Ler e trazer de perto uma tradição literária também é o que faz a poesia de Myriam Fraga, mas, nesse caso, o deslocamento que essa escritora opera caminha junto com a introdução de um sujeito feminino que se insinua também nos poemas, se insinua, se insere corporificado ao lado de uma tradição reinventada.

Sob o tema da memória, o próximo poema de Fraga, a ser analisado, traz, no peso da palavra “memória”, um incômodo ao eu lírico. Essa palavra parece, nesse ponto, trazer uma

experiência histórica, uma ideia de história como pronta e acabada. Mais uma vez, há uma erudição no poema, remontando à *Odisseia*, de Homero. Tanto nesse texto quanto em “Linhagem” se adivinha a voz de um sujeito lírico feminino.

2

De que serve a memória  
— fuso e roca —  
farta de prodígios,  
tinjo e lavo  
o fio das meadas,  
o fio desta vida

lavo com água e

mornos saís  
o corpo  
e enquanto afagas  
tua remota cicatriz  
tuas  
chagas enigmáticas,  
heroicos feitos, falos  
eu refaço

as feridas  
minhas — doces talhos  
de incruentas batalhas.

(FRAGA, 2008, p. 331)

O eu lírico à imagem de Penélope cria também a sua própria linhagem: “De que serve a memória / — fuso e roca — de prodígios”? É uma pergunta que só cabe àquele que pretende editar/fiar a própria memória. O provável percurso da personagem Penélope, máscara que cobre/veste o sujeito lírico (outra *persona* da poeta), parece um refazer do próprio “fio da vida”, da própria criação poética. “O fio desta vida”, também máquina de poemas, tritura, mistura memórias, personagens, vida e literatura. Desfeito o último novelo, que Penélope tece e destece, as suas memórias não poderão mais ser coladas às de Ulisses. Ao tingir e lavar “o fio das meadas, o fio desta vida”, o sujeito propõe uma renovação para si mesmo, propondo que as suas batalhas não estão acabadas. O Odisseu pode voltar para casa, mas o ser feminino que antes o esperava, aquele que “lava e cuida” das feridas de quem retorna, só está começando a sua viagem/odisséia, suas batalhas não estão acabadas, sua história não está pronta e acabada como a de Ulisses. Tudo é um eterno refazer de si e da própria história e memória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os motivos para tratar de uma dada tradição, de uma memória literária, são vários, mas há sempre a vontade de um novo sujeito deslocar os monumentos construídos dessa mesma tradição e impor outra voz, outras vozes, outras inserções culturais, outras possibilidades estéticas. Desse modo, os poemas aqui tratados são diferentes, falam de contextos diferentes, mas dialogam com a poesia anterior à época em que foram publicadas, dialogam com outras culturas. Demarcam o lugar do sujeito que já não é pleno, mas cheio de marcas, de fendas, fraturado como a nossa época atual, que leva ao extremo o mascaramento de si e funda a própria subjetividade nesse mesmo mascaramento.

Com a poesia moderna, os modelos foram quebrados e apreendidos. A liberdade alcançou a poesia e esta se ocupou de uma linguagem mais cotidiana, menos rebuscada e trabalhada do que a parnasiana, menos confessional do que a do romantismo. Os espaços foram todos abertos pela literatura e pela poesia moderna. Hoje temos uma profusão de estilos, e se a poesia parece ter sumido da grande cena, também é consequência dessa liberdade e da nossa sociedade de consumo agressivo. Embora os poetas modernos tenham sido “engessados” como grandes monumentos da cultura, e a nossa época devore, triture e dilua a poesia, ela circula ainda em liberdade e se renova em diversos meios, seja em livros, seja em meios eletrônicos.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesk. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009. p.55-76.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. 9 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Disponível em: <<http://elivros.red/book/baixar-livro-as-flores-do-mal-charles-baudelaire-em-pdf-epub-e-mobi/>>. Acesso em: 19 de dez. 2014.

BLOOM, Harold. *A Angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: NOSTRAND, Albert d. Van. *Antologia de crítica literária* (org.). (tradução de Márcio Cotrim). Rio de Janeiro: Lidador, 1968, p. 188-195.

FRAGA, Myriam. *Poesia reunida*. Salvador: Academia de letras da Bahia, 2008.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.



## **ERO-GURO DE SUEHIRO MARUO: UMA TRANSCRIÇÃO DO EROTISMO DE GEORGES BATAILLE**

SUEHIRO MARUO'S ERO-GURO: A "TRANSCREATION" OF GEORGES BATAILLE EROTICISM

Livia Laene Oliveira dos Santos Drummond<sup>1</sup>  
Orientadora: Prof<sup>ta</sup> Dr<sup>a</sup>. Antonia Torreão Herrera

**RESUMO:** Com base nos pressupostos dos estudos da tradução intersemiótica, selecionamos algumas cenas das obras *História do olho* (literatura) e *Ero-guro* (mangá) dos respectivos autores Georges Bataille e Suehiro Maruo para analisar as interseções e alguns marcadores que as coadunam, como os temas recorrentes em ambas as obras. Destacaremos, ainda, algumas diferenças que se processam no ato de traduzir de um sistema semiótico para outro completamente díspar. Tal procedimento nos permitirá tratar a segunda como tradução da primeira.

**PALAVRAS-CHAVES:** Erotismo. Transgressão. Tradução intersemiótica.

**ABSTRACT:** Taking as a starting point the tenets developed in studies of intersemiotic translation, we will highlight and analyze, briefly in this article, some scenes from the works *History of the Eye* (literature) and *Ero-guro: The Grosteque Erotic of Suehiro Maruo* (manga) by the respective authors George Bataille and Suehiro Maruo, pointing out their intersections and a few of the markers that unite them.

**KEYWORDS:** Eroticism. Transgression. Intersemiotic translation.

Atualmente, os estudos de teoria da tradução constituem um campo prolífero dos estudos literários e vêm promovendo, aí, um intenso debate. Enquanto prática, a tradução vem sendo realizada desde os tempos mais remotos<sup>2</sup>, no entanto, somente a partir do século XVIII o processo tradutório passa a ser sistematizado enquanto estudo teórico o que marca o princípio da formulação de uma teoria da tradução. Por muito tempo, vigoraram, nesse campo do saber, as ideias desenvolvidas pelo professor e teórico escocês Alexander Fraser Tyler (1747-1813) para quem a expressão fidelidade ao original, seja no que diz respeito ao conteúdo, ao estilo, a sintaxe ou ao tom, constituía um imperativo para uma "boa" tradução. A noção de fidelidade permaneceu inabalável durante séculos e consolidou-se como uma forte premissa para os posteriores estudos de tradução.

Se entre os séculos XVIII e XIX, sobretudo, os poetas ocupavam-se da tradução e das questões concernentes ao ato de traduzir, a partir do século XX os estudos de tradução, ainda

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCult/UFBa). E-mail: [livialosd@gmail.com](mailto:livialosd@gmail.com).

<sup>2</sup>Cf. DINIZ, Thais F. N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

nitidamente marcados pelas premissas de Tyler, passaram a integrar o glorioso rol dos acadêmicos estudos linguísticos e literários. Desde então, as antigas questões sobre tradução passaram a ser reformuladas incessantemente e novas questões trazidas à pauta da discussão.

Nas reflexões contemporâneas a respeito do tema, a arcaica noção de que toda tradução de qualidade deveria estar sempre relacionada a uma extrema fidelidade ao original – transportando mecanicamente para a língua de chegada o sentido e o estilo do texto de origem – perde o seu *status quo* e passa a ser pautada por outros parâmetros. Agora não se trata mais de transferir identicamente significados, formas, sintaxes etc., de uma língua para outra<sup>3</sup>, e sim de recriar, seja na língua de chegada seja nas mais diversas linguagens – ambiências, estilos e formas – a partir de uma relação íntima e complexa entre o texto de partida e o texto/objeto artístico de chegada, fazendo um constante exercício de leitura, interpretação e reescrita.

Como bem salientou Walter Benjamin (2008, p. 69) em seu texto *A tarefa do tradutor*:

A tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. Ela própria não é capaz de revelar, nem é capaz de instituir essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, atualizando-a de maneira germinal ou intensiva.

E por que não reescrever a assertiva benjaminiana dizendo: a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das artes entre si, das linguagens entre si, pois, é nesse sentido que a teoria contemporânea da tradução se direciona.

Observamos que tanto nas ciências, como nas estéticas modernas e contemporâneas um sem-número de autores/artistas/pensadores intercambiaram antropofagicamente, e sem cessar, ideias, formas, temas, estilos e conceitos, de tal modo que atualmente não passamos pela leitura de um texto teórico, literário ou filosófico, sem que reconheçamos, em alguma medida, germes de um outro texto, podemos ousar um pouco mais e dizer: raramente vemos uma obra de arte, seja ela pictórica/cinematográfica/teatral/musical sem que reconheçamos texturas, temas, citações, traços, inter-relações, quaisquer que sejam elas, com uma outra forma artística. Poderíamos inclusive dizer (e essa lição aprendemos com os modernistas brasileiros): o procedimento antropofágico é uma característica inerente a arte e a cultura, sobretudo na contemporaneidade, assim, não seria mais possível hoje conceber uma tradução pura e fiel ao original, já que o próprio “original” perdeu há algum tempo a sua “aura”, ou melhor, não tem mais tanta “originalidade”.

---

<sup>3</sup>C.f. ARROJO, Rosimary. *Oficina de tradução: a oficina na prática*. São Paulo: Ática, 2007.

O que se deu, então, no âmbito da estética, mais precisamente, no campo da tradução de “textos criativos”, foi uma crescente apologia a uma nova maneira de pensar a tradução, seguindo os passos de Benjamin (2008, p. 67) que afirmava: “A tradução é uma forma” e como forma possui um caráter relativamente autônomo. Tratada como forma, por que não pensá-la como (re)criação e não, apenas, como cópia? Assim procederam teóricos contemporâneos. Dessa forma, vimos inovadores estudos ganharem terreno e espargirem a noção de tradução, como é o caso dos conceitos de *transcrição*, *plagiotropismo* e *transtextualização* trazidos por Haroldo de Campos, para quem,

a tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético (apud DINIZ, 1999, p. 35).

O entendimento da tradução como transcrição possibilitou o surgimento de um campo do saber: os estudos da tradução intersemiótica que visava estudar as inter-relações entre diversas expressões artísticas que, até então, eram estudadas apenas pela Literatura Comparada. Julio Plaza (2003, p.14) pensa a tradução intersemiótica

como prática crítico-criativa na historicidade dos meio de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como sínteses e reescritura [...]. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas [...].

Dessa maneira, tendo por base os pressupostos desenvolvidos pelos estudos da tradução intersemiótica, destacaremos e analisaremos brevemente, nesse trabalho, algumas cenas das obras *História do olho* (literatura) e *Ero-guro: o erótico grotesco de Suehiro Maruo* (mangá) dos respectivos autores Georges Bataille e Suehiro Maruo, apontando as interseções como alguns marcadores que as coadunam, como os temas recorrentes em ambas as obras. Destacaremos, ainda, algumas diferenças que se processam no ato de traduzir de um sistema semiótico para outro completamente díspar. Tal procedimento nos permitirá tratar a segunda como tradução da primeira. Nesse sentido, é válido pensar não apenas a íntima relação existente entre as obras em questão como, também, o “parafrasemanto” efetivado por Maruo, em seus desenhos, dos textos de Georges Bataille.



Suehiro Maruo (nascido em Nagasaki em 1956), um dos principais ícones do mangá<sup>4</sup> *underground* japonês e um dos maiores mangakás<sup>5</sup> contemporâneos, foi consagrado um dos artistas mais viscerais da atualidade. Atualmente, Maruo é ícone da cultura pop japonesa. Seu universo é construído a partir de referências diversas, intercambiando temas e estéticas que vão da literatura francesa (Marquês de Sade, Arthur Rimbaud, Georges Bataille...) e inglesa (Edgar Allan Poe) *fin de siècle* de início do século XX, à literatura moderna japonesa (Yukio Mishima, Edogawa Ranpo), espargindo-se em outras expressões artísticas como o expressionismo alemão, o Butoh<sup>6</sup>, a pintura surrealista etc.

O escritor francês Georges Bataille (1897-1962) um dos principais ícones da literatura francesa moderna, próximo dos grupos de vanguarda do início do século XX, especialmente dos surrealistas, herdou dos escritores modernistas malditos o gosto pelo interdito e pela transgressão (tanto no que se refere aos temas quanto à forma) e dos libertinos, como Marquês Sade e Leopold von Sacher-Masoch, o apreço por um erotismo mórbido, pulsante e perverso, muito divergente das concepções eróticas usuais.

As reflexões bataillianas a respeito do erotismo perpassam toda sua obra teórica e literária, constituindo um importante conjunto de textos que define uma situação singular do erotismo na contemporaneidade. O erotismo, por ele proposto, apresenta-nos inusitados e aterradores meios de atingir o grau mais elevado do prazer. Segundo a perspectiva batailliana, essa experiência extática só é comparada ao sentimento provado diante da morte. Um misto de horror, dor e prazer extremo, encontrando seu ápice no êxtase desvairado que excede e suprime as demais sensações. A esta altura, cabe-nos interrogar sobre o motivo da delonga na apresentação de alguns conceitos bataillianos e uma resposta evidente e pertinente para o estudo em questão é que conhecer tais conceitos permite pontuar a mais persistente interseção/inter-relação temática entre as obras aqui tratadas.

---

<sup>4</sup>O mangá é uma das artes mais expressivas da cultura pop japonesa e tem suas origens no século VIII com aparecimento de pinturas legendadas por textos. O termo mangá torna-se corrente no fim do século XVIII e início do XIX quando em 1814 Hokusai, pintor de *A grande onda* de Kanagawa, intitula o seu livro recém-começado de *Hokusai manga*. Mas é apenas no século XX, quando o país começa a se modernizar que nasce, de fato, sob influência europeia e americana, a banda desenhada japonesa. O mangá é um fenômeno de massa e se diversifica de acordo com os gostos, faixa etária e gênero. Para mais informações sobre o universo do mangá ver: TILLON, Fabien. *Les mangas*. Espagne: Nouveau Monde éditions, 2005.

<sup>5</sup>Termo utilizado para nomear o desenhista de mangás.

<sup>6</sup>Dança japonesa vanguardista "que transgredia convenções, gramáticas, didatismo, formas e estéticas comprometidas com o Japão tradicional e conservador e, por outro lado, com os novos padrões de modernidade impostos pela americanização, seus precursores e fundadores foram Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno" (BAIOCCHI, M. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995).

Ter em mãos alguma das obras de Bataille ou de Maruo é uma oportunidade única de acessar as zonas mais belas e aterrorizantes de inteligências complexas, criadoras e convulsivas, ambos aproximam, sem nenhum pudor, o belo do grotesco, o gozo da violência, a vida da morte, o horror do êxtase e exploram de maneira extremada as formas disformes da transgressão, jogando com os paradoxos e aproximando-os a ponto de diluir suas fronteiras.

A novela batailliana *História do olho* (2003) narra, em primeira pessoa, as venturas e desventuras de adolescentes desmesurados, entregando-se com furor às mais diversas experiências eróticas transgressivas, explorando, a cada capítulo, situações fronteiriças entre erotismo, *bassesse*<sup>7</sup>, excesso e morte. Na primeira página da novela, o narrador/personagem marca o momento do aparecimento da segunda personagem (uma das mais significantes da história) descrevendo-a e reproduzindo, em discurso direto, sua primeira fala, descrevendo, logo em seguida, sua ação, ambas (fala e ação) definidoras desse erotismo marcado pelo deslocamento de objetos de excitação e desejo.

Nas palavras de Sontag (1987, p. 68) esse mesmo deslocamento constitui: “uma obsessão erótica que assalta inúmeros objetos comuns” não apenas os corpos, mas “uma série de coisas, arranjadas numa sequência definida, é capturada e explorada, em algum ato erótico convulsivo”, dessa maneira, já nos primeiros parágrafos da *História do olho* nos deparamos com a seguinte situação:

Havia no corredor um prato de leite para o gato.

— Os pratos foram feitos para a gente sentar – disse Simone. – Quer apostar que eu me sento no prato?

— Duvido que você se atreva – respondi ofegante.

[...] Simone colocou o prato num banquinho, instalou-se à minha frente e, sem desviar dos meus olhos, sentou-se e mergulhou a bunda no leite. Por um minuto, fiquei imóvel, tremendo, o sangue subindo à cabeça, enquanto ela olhava meu se erguer na calça. Deitei-me a seus pés. [...] De repente ela se levantou: o leite escorreu por suas coxas até as meias. Enxugou-se com um lenço, por cima de minha cabeça, com um pé no banquinho. Eu esfregava o pau, me remexendo no assoalho. Gozamos no mesmo instante, sem nos tocarmos... (BATAILLE, 2003, p. 23-24).

A atmosfera erótica e transgressora batailliana atravessa toda a obra de Maruo, no entanto, concentrar-nos-emos, aqui, em uma história contida no livro *Ero-guro*, intitulada *Receita para uma sopa de merda* que efetiva uma bela tradução de alguns capítulos da *História do olho*, deixando-se ainda atravessar por outras obras de Bataille, como por exemplo: *Ânus solar*<sup>8</sup>. Observamos nitidamente que a página de abertura do capítulo *Receita*

<sup>7</sup>O termo *bassesse* pode ser traduzido por baixaza.

<sup>8</sup>C.f. BATAILLE, Georges. *L'anus solaire*: In: *Poèmes et nouvelles érotiques*. Paris: Mercure de France, 2006.

para uma sopa de merda traz uma espécie de subtítulo: *Pênis solar*, clara transcrição da referida obra de Bataille. O exercício transcriativo efetuado por Maruo ilustra perfeitamente a assertiva de Thais. F. Diniz (1999, p. 30) que pensa a tradução “como produto resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo”.

Seja o traço preciso, simples e puro dos desenhos de Maruo, seja a escrita crua e direta, ao mesmo tempo delicada e poética, de Bataille apresentam-nos um paradoxo, pois contrapõem-se à crueldade e à *bassesse* das histórias vistas e lidas. As narrativas de Maruo (imagéticas/textuais, uma complementando a outra) traduzem, como afirma Claudio Willer (2005, p. 5), uma visão de mundo: aí, as experiências do excesso, do horror, do êxtase e da morte – realizadas plenamente na literatura sade/batailliana – são recriadas em imagens inusitadas.

Ainda nessa mesma página de *Receita para uma sopa de merda*, uma voz narrativa introduz a história dialogando diretamente com o leitor e inquirindo-o: “*Ei, ei, você sabia? dizem que os pratos existem para a gente colocar a bunda em cima*” (MARUO, 2005, p. 57), tal fala, colocada como uma “questão” afirmativa, funciona como uma espécie de epígrafe do capítulo, retirada do já citado fragmento da *História do olho*: “Os pratos foram feitos para a gente sentar – disse Simone. – Quer apostar que eu me sento no prato?” (BATAILLE, 2003, p. 23). Voltando ao mangá, algumas páginas depois, como podemos observar na figura 1, deparamo-nos com imagens perturbadoras – adolescentes pegando pratos, agachando-se e defecando sobre os mesmos – que serviriam para ilustrar a situação acima, intensificando-a. Ou nas palavras de Benjamim (2008, p. 73-74): “Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada [...]. A tradução transplanta, portanto, o original para um âmbito – ironicamente – mais definitivo”.



**Figura 01:** Pratos existem para a gente colocar a bunda em cima

Fonte: Receita para uma sopa de merda

Daí em diante, as citações só se proliferam, a tradução efetivada por Maruo torna possível imageticamente as fantasias obscenas da literatura batailliana. O frenético estado de excitação agônica e as subversivas experiências eróticas do convulsivo universo batailliano são, com os desenhos de Maruo, transmutadas em um campo imediatamente visual o que não só as torna “possíveis”, mas também visíveis.

Assim como na *História do olho*, as personagens de *Receita para uma sopa de merda* são adolescentes insanos e desmesurados que partilham o mesmo anseio das personagens bataillianas: levar ao limite (ultrapassando-o sem extingui-lo) suas brincadeiras eróticas, quase oníricas, explorando obsessões que ultrapassam os limites dos corpos, espraiando-se aos objetos que os circundam. Do assoalho ao corrimão da escada, nada escapa enquanto objetos de profanação. “A manipulação obscena ou a profanação de tais objetos, e das pessoas em suas proximidades, constitui a ação da novela” (SONTAG, 1987, p.68) seja na novela do Bataille, seja na obra do Maruo.



Figura 02: Brincadeiras no corrimão  
Fonte: Receita para uma sopa de merda

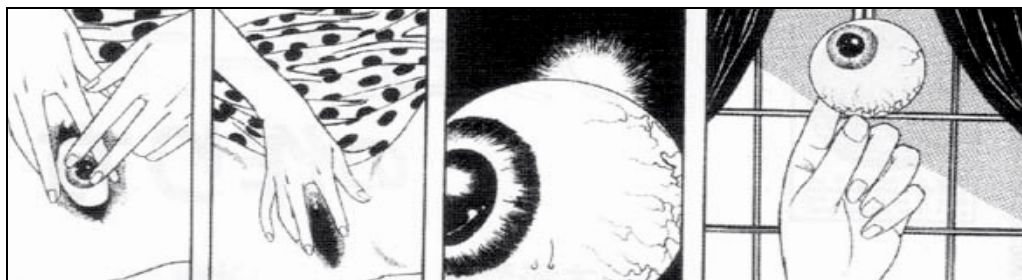
Na *História do olho*, o olho enquanto objeto de desejo perpassa toda narrativa e se metamorfoseia em objetos que a ele se assemelham em algum ponto (o ovo, os testículos de um touro, o sol) e culmina numa “transgressão mais ousada que todas as precedentes” (SONTAG, 1987, p.68), deslocando, de uma vez e para sempre, o sentido e a função de tal objeto. Vejamos o desenrolar da cena

Acariciando as pernas, fez o olho escorregar por elas. A carícia do olho sobre a pele é de uma doçura extrema ...como algo de horrível como o grito do galo!

[...]

Por fim, Simone se afastou de mim, tirou o olho das mãos de Sir Edmond e o introduziu na boceta. Puxou-me nesse momento para junto dela, beijou o interior de minha boca com tanto ardor que tive um orgasmo (BATAILLE, 2003, p.84-85).

Como podemos observar na figura 3, em *Receita para uma sopa...* a brincadeira transgressora inicia a narrativa começando com um *close* em um olho que na sequência aparecerá próximo a algo semelhante a um buraco negro e logo em seguida é empurrado e sugado para dentro do buraco negro vaginal. Tal espetáculo é assistido por dois garotos que logo começarão a brincar com este olho. A técnica cinematográfica do *close* para intensificar cenas é bastante utilizada na linguagem do mangá, talvez essa tenha sido uma das formas encontrada por Maruo para traduzir/revelar a importância do olho para a narrativa, chamando a atenção para esse objeto onipresente na novela batailliana.



**Figura 03:** Brincadeiras com um olho  
**Fonte:** *Receita para uma sopa de merda*

Estes joguetes suavizam esteticamente as ações, em si aterrorizantes, retirando delas o peso, deslocando-as para um plano circunstancial no qual a culpa não existe enquanto mecanismo “autoproibitivo” ou “autopunitivo”, ao contrário, o ser culpado intensifica e prolonga o prazer ininterrupta e violentamente. Para Bataille (2004, p. 42-45),

o conhecimento do erotismo, ou da religião demanda uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. [...] A experiência leva à transgressão finalizada, a transgressão bem-sucedida mantém o interdito para *gozar* dele.

Na tentativa de manter o interdito, excede-se cada vez mais suas (im)possibilidades, para, então, experimentar o êxtase mais profundo, quase divino, só comparado, em intensidade, ao experimentado pelo loucos, santos, mártires e moribundos.





**Figura 04:** *Petitemort*  
**Fonte:** Receita para uma sopa de merda

As ações são gradativamente levadas ao seu extremo, culminando na *petitemort* ao aproximarem-se de alguma ação mortal. Aí, um novo cenário terrificante instaura-se, forçando o leitor a confrontar-se com o horror até então mantido, a todo custo, à distância. Para Bataille, o ato de esquivar-se do horror constitui um grande erro, “uma vez que o horror reforça a ‘atração’ e excita o desejo” (apud SONTAG, 1987, p. 65).

De acordo com Sontag, nunca antes de Bataille, a transgressão e a morte foram tratadas de forma tão sofisticada. Assim posto, as cenas por ele descritas trazem ao centro da trama uma beleza torpe que, antes de tornarem-se execrável, questionam as noções bem definidas de prazer, desejo, erotismo, beleza, bem, mal... Sua noção de erotismo, que trata indissociavelmente violência e morte (a segunda como o ápice da primeira), leva os sujeitos envolvidos nas ações (sobretudo a vítima) a ultrapassar a superfície de um mundo aparentemente comedido, um “mundo monótono no qual os homens levam sua vida calculada.”, lançando-os no vazio da desmesura total. Nesse vazio, “a morte e a violência deliram, não podem se deter por respeito à lei que ordena socialmente a vida humana” (BATAILLE, 2004, p. 92).

Tanto em Bataille como em Maruo, o erotismo toma uma dimensão totalmente interdita, pois traz à cena erótica temas como morte, excesso, loucura, escatologia, incesto, necrofilia, entre outros, temas que definem seu conceito de erotismo e sem os quais este não se concretizaria, nem culminaria no êxtase iluminado que abre as portas ao impossível. Dessa maneira, o *olho* treinado de Maruo e seu pensamento hiper-criativo procede uma operação tradutória sofisticada, na qual de acordo com as discussões de J. Plaza (2003), original e tradução, apesar de se constituírem enquanto linguagens diferentes, estão ligadas diretamente

por uma relação de isomorfia, o que define a tradução como um processo de recriação. Essa maneira de pensar o processo tradutório enobrece a tarefa do tradutor, elevando-o ao posto de criador de uma outra e mesma obra, ou como bem escreveu Benjamin (2008. p. 75) “assim como a tradução é uma forma própria, também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria”.

## REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosimary. *Oficina de tradução: a oficina na prática*. São Paulo: Ática, 2007.
- BAIOCCHI, Maura. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BATTAILE, Georges. *História do Olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- \_\_\_\_\_. *L'ânussolaire*: In: *Poèmes et nouvelles érotiques*. Paris: Mercure de France, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: \_\_\_\_\_. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Org. Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DINIZ, Thais F. N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.
- MARUO, Suehiro. *Ero-Guro: o erótico-grotesco de Suehiro Maruo*. Trad. Drik Sada. São Paulo: Conrad, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Yume no Q-saku*. Trad. Miyako Scломbe. Paris: Le Zizard Noir, 2005.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011
- SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: \_\_\_\_\_. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TILLON, Fabien. *Les mangas*. Espagne: Nouveau Monde éditions, 2005.

*ERO-GURO DE SUEHIRO MARUO: UMA TRANSCRIÇÃO DO EROTISMO DE GEORGES  
BATAILLE*

WILLER, Claudio. Filosofia em Hqs?. In: MARUO, Suehiro. *Ero-Guro*: o erótico-grotesco de SuehiroMaruo. São Paulo: Conrad, 2005.



## “FALTA-LHE CABELO NA CABEÇA”: UM ESTUDO GEOLINGUÍSTICO DAS DENOMINAÇÕES PARA 'CALVO' NA BAHIA E EM SERGIPE\*

“THERE’S SOME HAIR MISSING IN THE HEAD”: A GEOLINGUISTIC STUDY OF THE NAMES FOR 'BALD' IN BAHIA AND SERGIPE

Cezar Alexandre Neri Santos<sup>1</sup>

Orientadora: Profa. Dra. Suzana Alice Marcelino Cardoso

**RESUMO:** Neste artigo, pretende-se examinar as variantes registradas para ‘calvo’ no *Atlas Lingüístico de Sergipe*, doravante ALS (FERREIRA *et al.*, 1987) em paralelo às denominações registradas no *Atlas Prévio dos Falares Baianos*, doravante APFB (ROSSI, 1963), os dois primeiros atlas linguísticos produzidos no Brasil, nos idos da década de 1960, ainda que o segundo deles tenha sido publicado em 1987. No ALS, a carta nº 80 apresenta os resultados dos inquéritos para a pergunta 'Como se chama aquele que não tem cabelo na cabeça?' tanto em Sergipe quanto na Bahia. A análise aborda três vieses: i) *semântico*, dispõe as raízes motivadoras para a formação do nome no plano paradigmático da língua, entendendo a seleção linguística como um ato político-cultural; ii) *lexicográfico*, verifica a dicionarização, ou não, das formas inscritas na carta, por meio de dicionários históricos, etimológicos e de língua latina, bem como se tais marcações lexicográficas apresentam significados referentes à calvície; iii) *fonético-fonológico*, analisa as variantes registradas à luz da Fonologia do Português Brasileiro. Espera-se, com este trabalho, fornecer um retrato das denominações para *calvo* no subfalar baiano.

**Palavras-chave:** *Calvo*. Dialeto. Sergipe. Bahia. Atlas linguístico.

**ABSTRACT:** In this paper, we intend to examine the linguistic registers for 'bald' present both in the *Atlas Lingüístico de Sergipe* - ALS (1987) and in the *Atlas Prévio dos Falares Baianos* - APFB (1963), the two first linguistic atlas produced in Brazil, in the 1960s, even though the latter has been published only in 1987. In ALS, the eightieth lexical letter presents the designations given, both in Sergipe and in Bahia, to the question 'what do you call one who has no hair on his head?'. This analysis emphasizes the semantic and lexical levels, treating these data through three ways: i) *semantic*, showing the motivating causes to the formation of the name in the paradigmatic plane of language, understanding the language selection as a political-cultural act; ii) *lexicographical*, checking whether these names are and how they are on historical and etymological, Portuguese and Latin language dictionaries or not; iii) *phonetic-phonological*, analyzing the variants found in the light of Brazilian Portuguese Phonology. So, we hope to make a linguistic portrait for ‘bald’ in the *baiano* dialect.

**Keywords:** Bald. Dialectology. Sergipe. Bahia. Linguistic atlas.

---

\* Este artigo configura o trabalho final da disciplina LET 667-Variação Espacial do Português do Brasil, cursada em 2014/2. Agradecemos a leitura prévia deste artigo às professoras Dra. Marcela Moura Torres Paim e Dra. Suzana Alice Marcelino Cardoso.

<sup>1</sup>Professor Assistente da Universidade Federal de Alagoas-Campus do Sertão e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura (UFBA). E-mail: [cezarneri@hotmail.com](mailto:cezarneri@hotmail.com).

## 1 INTRODUÇÃO

Comparar é um ato humano universal e o léxico de uma língua é, dentre todos os níveis linguísticos, o que, de maneira mais concreta, permite representar, mi(s)tificar, identificar valores assumidos por um povo por meio da seleção de seus usos linguísticos. Neste artigo, por meio do cotejo do *corpus* constituído a partir dos dados da carta 80 do ALS, que trata das acepções para ‘calvo’, espera-se demonstrar como esses traços, historicamente construídos, admitem a percepção de uma interdependência entre léxico e cultura, uma vez que o ato de nomeação ocorre em comunidades linguísticas ativas, entrecortadas por elementos extralinguísticos.

Borba (1975, p. 134-5), ao explanar acerca do processo de nominação, apresenta a dupla função da linguagem – comunicação e expressividade – como um fenômeno genuinamente cultural. Para este autor, a nominação se divide em intelectualiva e expressiva. Na primeira,

o objeto recebe um nome, seja porque não o tem ainda, seja porque o que tem não lhe assegura suficientemente a função. Ela descreve a coisa atentando para seus caracteres objetivos (forma, função, relações). (...) Esta associação pode ser de dois tipos: por semelhança (metáfora) e por contiguidade (metonímia e sinédoque). (...) [Já a expressiva] nomeia a coisa com relação ao falante e exprime o valor afetivo, desiderativo, estético, moral que este lhe atribui (BORBA, 1975, p. 134-5).

Assim, por meio da exegese das designações registradas para ‘calvo’, comprova-se de que modo análises geolinguísticas permitem a definição de zonas dialetais e a marcação de fenômenos linguísticos variáveis, muitas vezes não dicionarizados. Em suma, muitas ocorrências, nem sempre termos populares ou de amplitude geográfica – produto do cotidiano e da cosmovisão locais – são resgatadas por inquéritos dialetológicos. No caso específico de conceitos para ‘calvo’, são notórias a multiplicidade de vocábulos e fraseologias, bem como das causas e efeitos socialmente construídos quanto aos “que não possuem na cabeça”.

## 2 OS EFEITOS DE SENTIDOS SOBRE SER/ESTAR CALVO

Ser ou estar careca sempre produziu significados sociais, com efeitos de sentido e *ethois* positivos ou negativos. Seja por genética, por questões de saúde ou por deliberada vontade dos indivíduos ou estética social, ser/estar calvo produz as mais variadas atitudes e

sensações, que vão da vergonha juvenil à autoafirmação midiática atual, quase totalmente referente ao sexo masculino. A ausência de cabelo na mulher tende a ser vista de modo impactante, principalmente relacionada ao tratamento de um câncer. Historicamente, a calvície costumava remeter a pessoas velhas, fracas, doentes ou mesmo impotentes.

A revista *Social Psychological and Personality Science* fez um levantamento de estudos que mostram a relação entre (a falta de) cabelos e a personalidade masculina. Nele, três análises sugeriam que a opção de um homem em raspar a cabeça influencia a percepção deles pelas outras pessoas.

O primeiro diz que os carecas são classificados como mais dominantes que os cabeludos. A segunda pesquisa retirou digitalmente os cabelos dos participantes e os que ficaram carecas foram classificados como mais dominantes, altos e fortes do que realmente eram. Por fim, o último estudo diz que os homens que estão perdendo cabelo naturalmente melhoram sua relação com outras pessoas quando optam por raspar o cabelo completo.<sup>2</sup>

Enfim, os quadros sociais que destacam figuras com calvos demonstram as variadas imagens sociais nelas presentes, principalmente na sociedade ocidental contemporânea, onde ser calvo vem ganhando *status* de *sexy*, inclusive com símbolos sexuais carecas, algo impensável há décadas.

Quadro 1: Imagens de pessoas calvas e suas possíveis imagens sociais<sup>3</sup>



Fonte: Vide nota de rodapé 3.

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://blogs.discovermagazine.com/discoblog/2012/08/13/ncbi-rofl-why-being-bald-has-big-beno-efits/#.VKtL7SvF-So>> Acessado em: 03 jan. 2015.

<sup>3</sup> Todas as imagens do Quadro 1 estão disponíveis no buscador *Google*, por meio do título de pesquisa ‘careca’. Disponível em:

<[https://www.google.com.br/search?q=%2Bcareca&espv=2&biw=1777&bih=878&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=uSpEVfT0L8q1sQTqv4CgDw&ved=0CAYQ\\_AUoAQ&dpr=0.9#tbm=isch&q=carecas](https://www.google.com.br/search?q=%2Bcareca&espv=2&biw=1777&bih=878&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=uSpEVfT0L8q1sQTqv4CgDw&ved=0CAYQ_AUoAQ&dpr=0.9#tbm=isch&q=carecas)> Acessado em: 18 dez. 2014.

### 3 UM PEQUENO HISTÓRICO DO CENÁRIO DIALETOLÓGICO BRASILEIRO

Mesmo que, na esfera das línguas humanas, a diversidade linguística seja facilmente observada, tal qual a ausência de cabelo numa pessoa, estudos de cunho científico-disciplinar sobre a variedade linguística geográfica datam da França e da Alemanha da segunda metade do século XIX. No Brasil, a década de 1920 foi profícua quanto à expedição de estudos monográficos de cunho dialetal “voltados para a observação de uma área determinada, buscando descrever os fenômenos que a caracterizam não só do ponto de vista semântico-lexical, mas também fonético-fonológico e morfossintático” (CARDOSO, 1999, p. 235).

Estão neste bojo o estudo do linguajar caipira paulista (AMARAL, 1920), do linguajar carioca (NASCENTES, 1953) e da fala do matuto nordestino (MARROQUIM, 2008) como subfalares brasileiros específicos, por meio da descrição de suas especificidades fonético-fonológicas, morfossintáticas e semântico-lexicais. No entanto, mesmo com um retrato mais concreto e pormenorizado de alguns subfalares, Marroquim, na década de 1920, já enfatizava a histórica e errônea visão monodialetal do mundo lusófono, ainda motivadas pela falsa ideia de que o Português é(era) um só. Assim, qualquer fenômeno linguístico próprio do Brasil tendia à ineficaz classificação de “simples brasileirismos” (MARROQUIM, 2008[1923], p. 18).

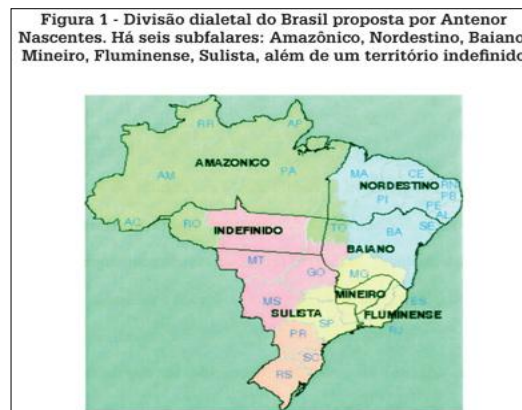
Mesmo quase uma centúria após a exposição deste argumento, pode-se dizer que ainda há lacunas a serem preenchidas quanto ao zoneamento da multidialetação do Português Brasileiro. Tais lacunas têm sido preenchidas, dentre outras formas, com a publicação de diversos atlas linguísticos regionais e estudos sociovariacionistas, objetivando descrever a variedade lusófona no território nacional.

Destes atlas brasileiros, são pioneiros os da Bahia, o APFB, de 1963, e o de Sergipe, o ALS, cuja coleta de dados remete aos anos de 1965 a 1967, mas publicado apenas em 1987 por dificuldade de financiamento. No atlas sergipano, que se pretendia como uma continuação do APFB, podem ser encontradas algumas cartas linguísticas conjuntas, trazendo lado a lado as realizações resgatadas em ambos os atlas, como é o caso da carta nº 80, cotejada neste artigo (*vide* anexo). Este fator positivo, uma vez que permite análises paralelas destes estados fronteiriços, auxilia na marcação de isoglossas, ou seja, fronteiras linguísticas que transcendem as divisões político-administrativas das unidades federativas.

Esse zoneamento linguístico não é inédito: a proposta inicial data da década de 1920, com o dialetólogo Antenor Nascentes, que percorreu o território brasileiro em busca de uma

real fotografia do português falado no país. Desta marcação, pode-se verificar que os estados de Bahia e de Sergipe, em conjunto com parte dos estados de Minas Gerais e Goiás, são partícipes de uma mesma área: o subfalar baiano. A proposta dialetal de Nascentes (1953) exposta na figura n. 1 ainda é a mais aceita e utilizada atualmente.

**Figura 1:** Proposta de Nascentes para as zonas dialetais brasileiras



Fonte: (NASCENTES, 1953, p. 19)

Como pode ser observado no mapa que consta da figura n. 1, Nascentes divide o panorama linguístico nacional em amazônico, nordestino, baiano, mineiro, fluminense e sulista, bem como nota-se uma zona com características indefinidas, nomeado de território incharacterístico. O cotejamento de ocorrências de um mesmo fenômeno linguístico pode corroborar para a afirmação de que não raras vezes as fronteiras político-administrativas divergem das zonas linguísticas. Por exemplo, segundo a proposta de Nascentes (1953), como já explicitado, Bahia e Sergipe pertencem a uma mesma zona linguística.

#### 4 A CARTA LINGUÍSTICA 80 DO ALS: DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Neste artigo, propõe-se a interpretação da carta linguística n. 80 do ALS, que traz os registros das variantes anotadas para o conceito ‘calvo’<sup>4</sup>. Tais respostas foram motivadas pela seguinte pergunta: *Como se chama o homem que não tem cabelo na cabeça?* As cartas conjuntas Bahia/Sergipe reúnem, numa mesma folha, o cartograma da Bahia, à esquerda, e de Sergipe, à direita, e contempla as respostas documentadas na pesquisa de campo nestas duas

<sup>4</sup> Esta carta não existe no APFB, mas apenas no ALS. Faz parte de um conjunto de cartas BA-SE (Cartas Bahia-Sergipe) que contemplam os dados da Bahia que não geraram cartas no APFB.

áreas, como pode ser visto no Anexo 1.

A disposição espacial dos dados registrados, aqui feita por meio do Quadro n. 2, destaca as denominações em Sergipe num paralelo com as ocorrências baianas. Sua verificação cartográfica pode ser mais bem observada na própria carta, registrada no Anexo 1.

**Quadro 2:** Ocorrências lexicais no ALS e no APFB

ALS		APFB	
Lexia por ordem de ocorrência	Ponto(s) de inquérito	Lexia por ordem de ocorrência	Ponto(s) de Inquérito
1. Careca	51-62, 64-65	1. Careca	(3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50)
2. Calvo	(51,53, 55, 56, 57, 61, 62, 64)	2. Calvo	2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 15, 16, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 30, 31, 32,33, 34, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 50
3. Pelado	(52, 61)	3. Pelado	(7, 9, 10, 11, 12, 13, 34, 37, 42)
4. Coroado	(61)	4. Coroado	(31, 50)
-	-	5. Cravista	(20, 30)

**Fonte:** Elaboração própria

Como pode ser visto no Quadro 2, ocorrem quatro variantes em Sergipe e cinco na Bahia para o conceito de ‘calvo’. As quatro ocorrências sergipanas coincidem com as inscritas no território baiano, sendo exclusiva a lexia 'cravista' no território baiano. Chama a atenção também a frequência de ocorrência de cada um desses vocábulos nos inquéritos, uma vez que 'careca' se configurou como o mais frequente em ambos os estados, *calvo* e 'pelado' como o segundo e o terceiro mais produtivos, respectivamente. A lexia 'coroado' aparece em um único ponto sergipano (61) e em duas localidades baianas territorialmente distantes entre si (31 – entre a Mesorregião centro-norte e a do Vale do São Francisco; 50 – extremo sul). O termo encontrado exclusivamente na Bahia, 'cravista', acha-se nos pontos 20 e 30 (Mesorregião do centro-norte baiano), pontos relativamente distantes territorialmente dos limites geográficos com o estado de Sergipe.



## 5 ANÁLISE DAS OCORRÊNCIAS LEXICAIS

A importância da Dialetoлогия para o conhecimento da Língua Portuguesa se dá não só pela identificação de fenômenos variáveis, mas também pelo confronto presença/ausência destes fenômenos em diferentes áreas por meio de pesquisas de campo.

A presença da carta ‘calvo’ no ALS demonstra a variação lexical presente nestes dois estados para o conceito ‘aquele sem cabelo na cabeça’. Partindo das ocorrências inscritas na referida carta, analisaram-se as motivações para a denominação destes vocábulos em Língua Portuguesa, considerando sua etimologia. No Quadro 3, expõem-se o que Busarello (2003) apresenta em seu dicionário, disposto nas colunas *Origem do radical* e *Significado*. No campo *Motivação*, o autor deste artigo demonstra sua(s) hipótese(s) para a motivação referente a cada lexia quanto à ausência de cabelo na cabeça.

**Quadro 3:** Variantes de ‘calvo’: etimologia

Lexia	Origem do radical	Significado	Possível Motivação
1) Calvo	Latim <i>Calvus, a, um</i>	Calvo, liso, desprovido	Característica não rugosa da superfície (ou) ausência de
2) Careca	Latim v. <i>careo, es, ere, ui</i> (2)	Ter falta de alguma coisa, abster-se	Ausência de, carência de
3) Cravista	Latim m. <i>clavus, i</i>	Prego, cravo, franja de púrpura	Remissão ao formato da flor ‘Cravo’ na sua extremidade (ou) Motivação fonética: calvo ~ carvo ~ carvista ~ cravista
4) Coroado	Latim Part. pass. do verbo <i>Coronare</i>	Coroa(r), cingir	Aparência de coroa na cabeça, o que pode remeter à imagem de uma pessoa calva.
5) Pelado	Latim <i>Pellatus</i> part. pass. do verbo <i>pellare</i>	Ato de pelar, de retirar os cabelos ou a barba	Sem cabelo na cabeça (sincronia: sem roupa / partes do corpo sem cabelo)

**Fonte:** Elaboração própria

Os quadros n. 4 e 5 tratam de aspectos lexicográficos das lexias apresentadas na carta, destacando acepções e a presença/ausência destes nos dicionários de língua portuguesa, em busca, dentre outros, dos aspectos morfossemânticos de cada termo. Para tal, considerou-se importante a investigação destes no dicionário histórico de Bluteau (1728) e em Moraes Silva

(1789), por demarcarem um estado pretérito para estas lexias – até o século XVIII. Além destes, considerou-se igualmente prudente verificar a presença destes vocábulos no Português Brasileiro contemporâneo, o que foi feito por meio do *Dicionário Houaiss*, em sua versão digital. Tal versão foi preferida uma vez que tendo atualizações mais constantes, poderia apresentar conteúdo mais aprofundado. Também outros dicionários *online* da língua portuguesa foram investigados quando necessário, como foi o caso da lexia 'cravista', que não se encontra nas obras setecentistas e se apresenta com um significado diverso no dicionário contemporâneo cotejado.

**Quadro 4:** Variantes para 'calvo': dicionarização

Lexia / Dicionário	Bluteau (1728)	Morais Silva (1789)	Houaiss online (s/d)	Outros
<b>Calvo</b>	Aquelle, que tem a cabeça, ou parte dela sem cabellos (p. 65)	CALVA, s.f. falta de cabellos cahidos (p. 219)	adj. e s.m. Diz-se daquele cuja cabeça é completa ou quase completamente desprovida de cabelos; careca. Que não tem qualquer vegetação, descalvado: monte calvo.	-
<b>Careca</b>	CARECER: ter falta (p. 147)	CARECER v. haver mister, ter necessidade de alguma pessoa, ou coisa, § Não ter v.g. carece de vicio (p. 234)	adj. s. m. e f. Que ou o/a que não tem cabelos. Calva, calvície; alopecia, falacrose.	-
<b>Cravista</b>	X	x	m. e f. Pessoa que toca cravo.	<i>Mús.</i> Pessoa que toca cravo <sup>2</sup> ou compõe para esse instrumento <sup>5</sup>
<b>Coroado</b>	COROA, o alto da Cabeça: “dava a agua a huns pelas barbas, a Outros pelas coroas” Náutico. (p. 331) COROAR n. Começar a apparecer no nacedouro a	Que tem coroa (p. 473)	adj. Que tem coroa. Que tem dignidade soberana: testa coroadada. Fig. Premiado: obra coroadada pela Academia.	-

5 Disponível em: <<http://dicionariocriativo.com.br/significado/cravista>>. Acesso em: 05 dez. 2014.



	cabeça da criança. (p. 332)			
<b>Pelado</b>	PELLADO, part. pass. de pellar. §Terra- —, calva, sem árvores, nem plantas.	Pellado. Terra pelada; calva, sem árvores, nem plantas. (p. 423)	adj. Sem pêlos, ou penas. Glabro; calvo. A que tiraram a pele. Fig. Nu, despido. Fig. Pobre, sem dinheiro.	-

**Fonte:** Elaboração própria

Deste quadro, conclui-se que nem sempre a lexia registrada nos atlas apresenta um significado referente a calvo. Foi o caso de 'careca' e de 'pelado' em Bluteau (1729) e Moraes Silva (1789), o que demonstra um processo de ressemantização, e de 'cravista' nos dicionários contemporâneos, que remete exclusivamente ao tocador do instrumento musical Cravo. *Calvo* demonstra uma pluralidade semântica, uma vez que também remete à ausência de vegetação.

A seguir, a partir do quadro n. 4, produziu-se uma síntese com referência à ausência de cabelo, legendada acerca da presença e semantização do *corpus* da carta 80 do ALS.

**Quadro 5:** Variantes para 'calvo': presença/ausência nos dicionários

Lexia / Dicionário	Bluteau (1728)	Moraes Silva (1789)	Houaiss online (s/d)	Outros
<b>Calvo</b>	D	D	D	D
<b>Careca</b>	DOS	DOS	D	D
<b>Cravista</b>	ND	ND	DOS	DOS
<b>Coroado</b>	DOS	DOS	DOS	DOS
<b>Pelado</b>	DOS	DOS	D	DOS

**Fonte:** Elaboração própria

**Legenda:** D – Dicionarizado; ND- Não dicionarizado; DOS – Dicionarizado com outro significado.

## 6 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS VARIAÇÕES FONÉTICO-FONOLÓGICAS

Atenta-se também para a diversidade de realizações fonéticas para quase todos os termos apresentados. Assim, um estudo das variantes fonéticas destas lexias também se

configura como um estudo profícuo acerca da descrição do Português Brasileiro na sua forma de subfalar baiano. Vogais pré e pós-tônicas, alteamentos e metafônias, quanto às vogais, bem como consonantizações, síncopes e metáteses, quanto às consoantes, são alguns dos metaplasmos existentes numa análise fonética preliminar desta carta.

Neste item, as variantes fonéticas inscritas na carta linguística são dispostas e analisadas à luz das teorias da Fonética e da Fonologia do Português Brasileiro.

### 6.1 CARECA

Tanto no ALS quanto no APFB, a maior ocorrência foi de [ka'réka]. No entanto, das três vogais presentes nesta lexia, duas sofreram variações, não se observando variação nas consoantes existentes.

**Quadro 6:** Variantes fonéticas para 'careca'

CARECA	
ALS	APFB
[ka'réka] ~ [ka'rékɐ] ~ [ka'réku]	[ka'réka] ~ [ka'réku] ~ [ké'réku] ~ [ke'réku] ~ [ké'réka] ~ [kɔ'réka] ~ ['kréku]

**Fonte:** Elaboração própria

Na sílaba pretônica, o [a] não sofreu mutações em Sergipe, mas apresenta variadas formas em território baiano. Por exemplo, passa a [é] e a [e], no qual o arquivonema [E] apresentou ambos os timbres, aberto e fechado. Também o fonema [O], com timbre aberto, foi encontrado no ponto 35 do APFB. O mesmo caso pode ser verificado na variante *catálogo* ~ *catálagu*, assinalando que os fenômenos demarcados pelos entrevistados no APFB realizam variações comuns à Fonologia lusófona. Também pode ser verificada a síncope ocorrida no ponto 43 do APFB, fenômeno também genérico, principalmente na prosódia europeia da Língua Portuguesa.

Na segunda sílaba, tônica, não houve mudança de timbre tampouco mudança vocálica do fonema aberto [é], o que está totalmente de acordo com as leis fonéticas de que a sílaba tônica tende a permanecer, tanto num processo de mudança quanto de variação linguística (COUTINHO, 2011). No caso da última sílaba, atenta-se ao fechamento do fonema [a] na vogal posterior [u], bem como um alçamento vocálico do som vocálico [a], como no ALS.

## 6.2 CALVO

A lexia *calvo* aparece em menor quantidade que *careca* em ambos os atlas linguísticos. No entanto, em termos de variantes fonológicas, sua produção é ainda mais profícua que naquele vocábulo.

**Quadro 7:** Variantes fonéticas para ‘calvo’

CALVO	
ALS	APFB
['kauv̥] ~ ['karvw] ~ ['kaɾvu] ~ ['kaRvu] ~ ['kravu]	['kauv̥] ~ ['karvw] ~ ['kaɾvu] ~ ['kapvu] ~ ['kravu] ~ ['kalvu]

**Fonte:** Elaboração própria

Não havendo variação quanto à consoante inicial, notam-se dois fenômenos na sílaba inicial de *calvo*. Uma delas refere-se ao /l/ em coda silábica, cuja variação fonética nesse território apresenta ainda os seguintes resultados: (a) como fonema vocálico [w]; (b) como rótico [ʎ]. No que se refere a sua realização como rótico, observa-se, por metátese, a presença do encontro consonantal [kr]. No caso da vogal final, foi sempre realizada [u] para o grafema ‘o’ como sucede em quase todo o território nacional, o que pode ser visto não apenas em *calvo*, mas também em *pelado* e *coroadado*.

## 6.3 PELADO

Para a lexia *pelado*, no atlas sergipano, ambos os inquiridos pronunciaram a vogal aberta, como é(era) de se esperar nas zonas norte e nordeste do país. Já no APFB, houve apenas uma variação entre as nove ocorrências demarcadas. Esta única variação – a mudança de timbre da vogal pretônica – é a maior característica fonética para a divisão dialetal bipartite brasileira, segundo a proposta de Antenor Nascentes (1953). Assim, a sílaba ‘pe’ também foi pronunciada com timbre vocálico fechado.

**Quadro 8:** Variantes fonéticas para ‘pelado’

PELADO	
ALS	APFB
[pé:'ladu]	[pé:'ladu] ~ [pe'ladu]

Fonte: Elaboração própria

#### 6.4 COROADO

A lexia *coroado*, por sua ocorrência única em Sergipe, apresentou uma única realização: [krO'adu], demarcando a abertura da vogal pretônica mais uma vez. No entanto, no atlas baiano, com duas ocorrências, atenta-se igualmente à síncope pretônica [koro ~krO], transformando este polissílabo num trissílabo, e, quiçá por coincidência, a antepenúltima sílaba apresentando a vogal com timbre aberto justamente com a vogal 'o' sincopada.

**Quadro 9:** Variantes fonéticas para 'coroado'

COROADO	
ALS	APFB
[krɔ'adu]	[krɔ'adu] ~ [koro'adu]

Fonte: Elaboração própria

#### 6.5 CRAVISTA

As duas ocorrências, ambas em território baiano (pontos 20 e 30), não apresentaram variação fonético-fonológica. A sibilante 's' na sílaba tônica apresenta-se palatalizada em coda silábica.

**Quadro 10:** Variantes fonéticas para 'cravista'

CRAVISTA	
ALS	APFB
-	[kra'viʃta]

Fonte: Elaboração própria

## 7 CONCLUSÕES

Numa análise genérica da carta linguística em tela, nota-se uma alta produtividade de dois vocábulos em língua portuguesa para designar a pessoa sem cabelo na cabeça: *careca* e *calvo*, no subfalar baiano. Pela sua frequência, infere-se que estas lexias são de uso geral nesta área do “falar baiano”. *Careca*, por exemplo, aparece em todos os pontos do ALS e em 42 dos 50 pontos do APFB.

Já não se pode inferir uma generalidade para o resto do Brasil aos demais vocábulos, como *cravista*. Sua baixa frequência nos mapas assinalados, interpretada como uma lexia específica de uma mesorregião do território baiano, bem como os termos *pelado* e *coroadado*, que, mesmo com presença confirmada em Sergipe e na Bahia, têm frequência ínfima, restrita a algumas regiões e, possivelmente, a uma faixa etária mais idosa.

Dos pontos investigados, acentua-se o ponto 61 do ALS, que apresentou as quatro ocorrências registradas no estado. Também as variantes fonético-fonológicas se mostraram muito produtivas e dignas de observações. Quanto às lexias ‘calvo’ e ‘careca’, os informantes 5, 11A, 33A, 42B demarcaram uma gradação entre os termos, no qual *careca* seria o calvo completo e *calvo* o que estava no início da calvície, por sinonímia ou gradação.

Assim, após analisar a carta linguística com as denominações para *calvo* presentes no *Atlas Lingüístico de Sergipe*, pode-se concluir que a Dialectologia propicia um retrato linguístico de um determinado espaço físico e social. Assim, uma análise dialetológica permite, dentre outras ações: i. Inventário das realizações linguísticas ativas e em mudança; ii. Perpetuação de um tesouro vocabular pelo registro de formas não-dicionarizadas, documentando uma história linguística do Português Brasileiro; iii. Melhor caracterização da dialetização nacional, aqui explicitado pelo cotejamento de ocorrências linguísticas nos estados de Bahia e Sergipe (falar baiano), principalmente de caráter eminentemente oral; iv. Por fim, mas não por último, uma ação de política linguística e escolar que forneça a leigos, estudiosos e educadores orientações acerca da Língua Portuguesa em diversos níveis linguísticos.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**: gramática, vocabulário. 4. ed., São Paulo: Hucitec/Brasília: INL, 1982.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário Português e Latino**, vol. 1-4, Coimbra, Colégio das Artes, 1712-1713; vol. 5-8, Lisboa, Pascoal da Sylva, 1716-1721, Suplemento ao Vocabulário Português e Latino, 2 vol., Lisboa, Joseph Antonio da Sylva, 1727, Patriarcal Officina da Musica, 1728.

BORBA, F. da S. **Introdução aos estudos linguísticos**. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975.

BUSARELLO, R. **Dicionário básico latino-português**. 6. ed. Florianópolis: EdUFSC, 2003.

CARDOSO, Suzana Alice Marcelino. Dialectologia: trilhas seguidas, caminhos a perseguir. **DELTA - Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 17, p. 25-44, 2001. Número especial.

\_\_\_\_\_. **Geolinguística: tradição e modernidade**. São Paulo: Parábola, 2010.

CARDOSO, S.; FERREIRA, C.. **A dialectologia no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.

CARDOSO, Suzana; MOTA, Jacyra A.; AGUILERA, Vanderci de A. *et al.*. **Atlas linguístico do Brasil**. Londrina: Eduel, 2014. V. 1 – Introdução, 212 pp.: il.

CARDOSO, Suzana; MOTA, Jacyra A.; AGUILERA, Vanderci de A. *et al.*. **Atlas linguístico do Brasil**. Londrina: Eduel, 2014. V. 2 - Cartas linguísticas 1, 368 pp.: il.

COUTINHO, I. de L. **Gramática histórica**. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2011.

FERREIRA, Carlota; FREITAS, Judith; MOTA, Jacyra; ANDRADE, Nadja; CARDOSO, Suzana; ROLLEMBERG, Vera; ROSSI, Nelson. **Atlas Lingüístico de Sergipe (ALS)**. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Fundação Estadual de Cultura de Sergipe, 1987.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Versão online. Disponível em <http://dicionario.cijun.sp.gov.br/houaiss/cgi-bin/houaissnetb.dll/frame>. Acessado em: 27 de dezembro de 2014.

MARROQUIM, M. **A língua do Nordeste**. 4. ed. Maceió: EDUFAL, 2008 [1934].

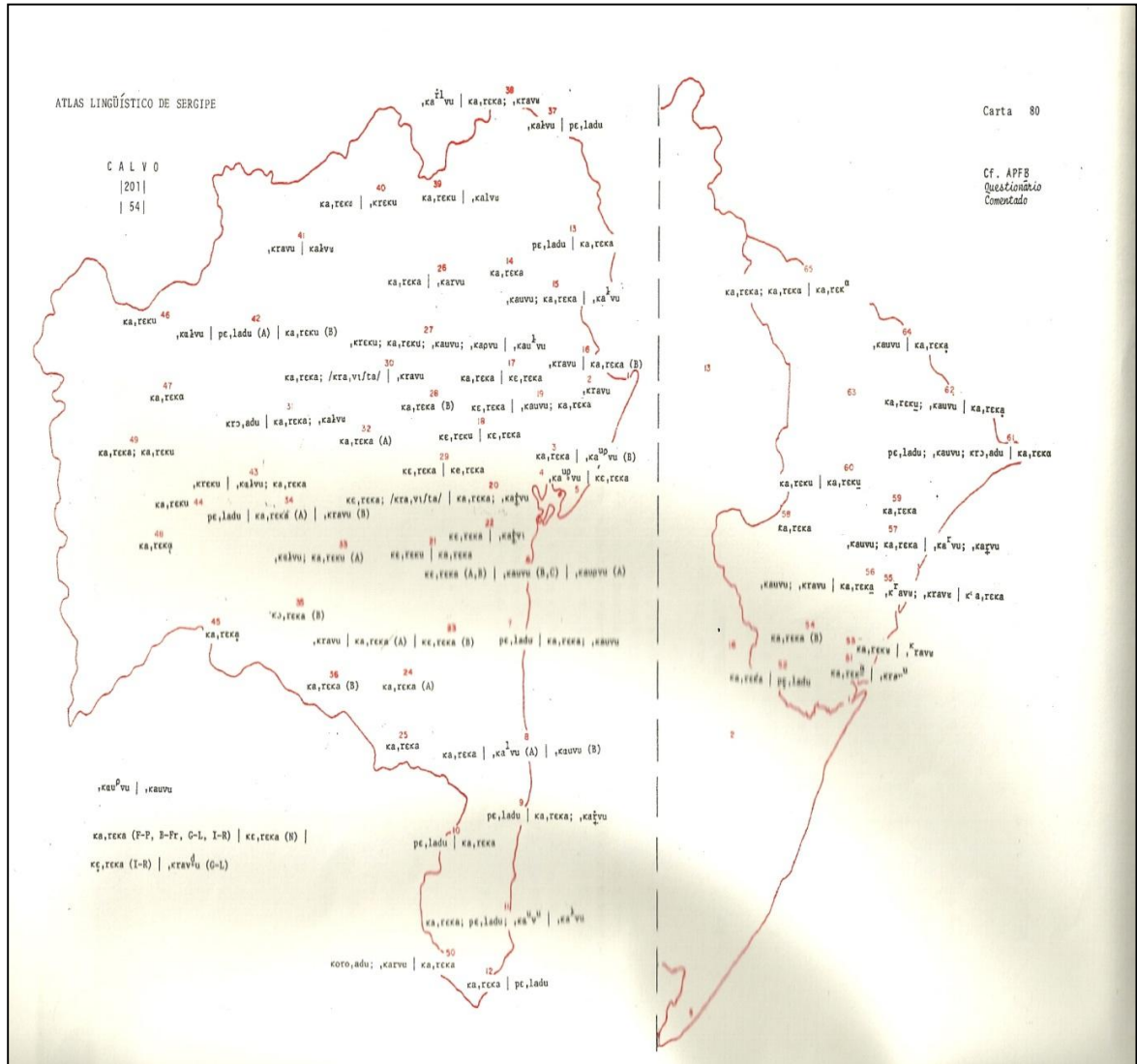
NASCENTES, A.. **O linguajar carioca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.

ROSSI, Nelson. **Atlas Prévio dos Falares Baianos (APFB)**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1963.

SILVA, A. de M.. **Diccionario da Lingua Portugueza**.. Lisboa: Na Officina de Simao Thaddeo Ferreira. Anno M. DCC. LXXXIX. 2 v.

ANEXO

Anexo 1: Fac símile da Carta 80 do ALS



Fonte: ALS (1987, Carta 80)

# JANE AUSTEN E A *SLASH FICTION*: O AMOR PROIBIDO ENTRE MR DARCY E MR BINGLEY NA *SLASH* DO SÉCULO XX

JANE AUSTEN AND SLASH FICTION: THE FORBBIDEN LOVE BETWEEN MR DARCY AND MR BYNGLEY IN A 20TH CENTURY SLASH

Juliana Dias Bastos<sup>1</sup>  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Denise Carrascosa

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objeto o texto *Pride/Prejudice: A novel of Mr Darcy, Elizabeth Bennet, and their forbidden lovers*, uma obra de *slash fiction* escrito pela autora Ann Herendeen no final do século XX. Para discuti-la, este artigo apresenta e se aprofunda nas características da *fanfiction*, um texto que toma uma obra previamente existente e da qual o fíctor, o escritor da *fanfic*, é fã e utiliza-a como ponto de partida para a produção de um novo texto que mantenha as características (personagens, cenários, locais, etc) do texto de partida. Entre os possíveis sub-gêneros da *fanfic* está a *slash fiction*. No contexto da *slash fiction*, os desdobramentos da obra de partida incluem a inserção de tramas de caráter homoerótico masculino. *Pride/Prejudice* é uma reescritura da obra de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito*, lançada no início do século XIX. O enfoque desse trabalho está em se aprofundar na discussão das representações de gênero dentro da *slash Pride/prejudice* estudando-a através da instrumentalização da Teoria Queer, e de discussão das questões relativas à pós-modernidade. Para tal investidura será importante contar com a reflexão de certos autores, tais como Maria Lúcia Bandeira Vargas, Judith Butler, Linda Hutcheon e Fredric Jamerson.

Palavras-chave: *Pride/Prejudice*. *Orgulho e Preconceito*. Fan Fiction. *Slash Fiction*. Gênero.

**ABSTRACT:** This paper takes as its object the text *Pride / Prejudice: A novel of Mr Darcy, Elizabeth Bennet, and Their forbidden lovers*, a work of fiction written by the slash author Ann Herendeen in the late twentieth century. To analyse it, this article presents and discusses the features of fanfiction, a text that takes a pre-existing work is which the fíctor, the writer of fanfic, is a fan and uses it as a starting point for the production of a new text that maintains the characteristics (characters, settings, locations, etc.) of the source text. A possible sub-genre for fanfics is slash fiction. In the context of slash fiction, there's the insertion of male homoerotic characters. *Pride/Prejudice* is a rewrite of Jane Austen's work, *Pride and Prejudice*, launched in the early nineteenth century. The focus of this work is to deepen the discussion of gender representation within the slash *Pride/Prejudice* studying it through the instrumentalization of Queer Theory, and discussion the issues related to post-modernity. To this will be important authors like Maria Lucia Bandeira Vargas, Judith Butler, Linda Hutcheon, and Fredric Jamerson

Keywords: *Pride / Prejudice*. Fan Fiction. *Slash Fiction*. Genre.

---

<sup>1</sup>Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: julidbastos@hotmail.com.



## 1 INTRODUÇÃO

Como seria poder influenciar no desenvolvimento da sua obra literária favorita? A *fanfiction* abre caminho para realização do sonho de muitos, pois são uma interferência no texto que muitos supõem finalizado e imutável.

Em 2005, Maria Lúcia Bandeira Vargas escreveu *O fenômeno fanfiction*, primeiro livro acerca do tema publicado no Brasil, além de produzir uma dissertação e uma tese sobre o tema. De lá para cá, textos investigando a *fanfiction* foram aumentando, embora esse ainda seja uma nomenclatura desconhecida por muitos. Afinal o que é *fanfiction*?

Fanfiction é o nome que designa um gênero de produção textual de cunho literário, embora de caráter amador, nome cunhado pelos próprios autores e leitores deste gênero ímpar. O gênero surgiu dentro dos chamados fandonos, grupos de pessoas que se relacionam com base em uma profunda apreciação por uma narrativa ficcional, normalmente produzida pela indústria cultural e divulgada através dos meios de comunicação de massa. A *fanfiction* (também grafada *fan fiction*), *fanfic*, ou simplesmente *fic*, é um tipo de ficção produzida, como o próprio nome em língua inglesa indica, por um fã que faz uso dos cenários, dos personagens e da trama desenvolvidos na narrativa original, sem nenhum intuito comercial ou de lucro de qualquer espécie, apenas para o deleite dos fanáticos, ou seja, dos admiradores mais ardentes da obra em seu conjunto ou mesmo apaixonados apenas por alguns de seus personagens (VARGAS, 2011, p. 16).

Esse gênero encontrou um abrigo na internet, onde tem um alcance muito maior do que publicações em papel – disponível para mais leitores, a nenhum custo a não ser o do próprio acesso à internet e não é necessário cadastro pessoal nos sites, o que permite visualizações ilimitadas dos textos –, além disso, é uma forma de se colocar à margem das questões de *copyrighting*, uma vez que a postagem desses textos na internet não tem nenhum fim lucrativo para seus escritores.

Apesar dessa explosão propiciada pela internet, a *fanfic* surgiu antes disso, embora não se saiba exatamente quando. Fabíola do Socorro Figueiredo dos Reis (2011) nos dá algumas pistas ainda inconclusivas, citando *Escrever e Apagar* de Roger Chartier, que aponta o livro *Segundo Tomo Del Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida; y es la quinta parte de sus aventuras* como uma continuação do livro de Cervantes *Don Quixote de la Mancha*:

(...) foi idealizada por um editor do século XVII, chamado Alonso Fernandez de Avellaneda, que resolveu continuar as aventuras do cavaleiro medieval. Essa sequência foi composta com base nas últimas páginas da primeira parte

da obra, e foi impressa em 1614. Os críticos, entre eles o próprio Cervantes, admitem que a continuação apócrifa de Don Quixote foi escrita com interesse e zelo próprio do novo “autor,” que encontrou, inclusive, “falhas” na primeira parte” (p. 35).

É esse, exatamente, o cerne da *fanfic*, mesmo que publicada em 1614. A partir daí, fica mais fácil rastrear a *fanfic* a partir da década de 1970, quando surgiram as convenções de fãs (*conventions* ou *cons* em inglês) da série *Star Trek*, em português *Jornada nas Estrelas*. Lá, os admiradores da série podiam conversar de forma aprofundada sobre ela e apresentar textos de criação própria, estes também objetos de discussão por parte dos leitores fãs da série. Foi a partir daí que surgiram os *fandoms*, nesse caso específico, formado pelos fãs de *Star Trek*. *Fandoms* são extremamente importantes para a disseminação de um texto/autor, música/cantor ou banda, pois são grupos de suporte e divulgação (e muitas vezes de defesa apaixonada) daquilo ou daquele do qual são fãs. *Fandoms* podem mudar o rumo de um texto em andamento (no caso de *fandoms* de uma série televisiva ou de uma série de livros, por exemplo) ou convencer um autor a continuar produzindo um certo tipo de texto ou continuar utilizando um determinado personagem que seja querido pelo *fandom*. Logicamente, em 1970 os *fandoms* não tinham todo esse poder, mas atualmente, mais uma vez por causa da internet, os fãs podem discutir seu objeto de interesse em fóruns online que são muitas vezes frequentados também por agentes de editoras, emissoras de televisão e produtores interessados em saber sobre o sucesso, e consequentemente o lucro, que um livro, série, banda, etc ainda pode render. Inclusive, o cancelamento de um livro ou série pode ser motivo da produção de *fanfictions* por parte do *fandom* para que esses fãs continuem em contato com o seu objeto de afeto.

Ainda existem convenções de fãs, mas, atualmente, o lugar com maior disponibilidade de *fanfictions* é a internet. Sites como o Fanfiction.net, Quotev.com e FicWad.com têm milhares de histórias escritas pelos futores, os escritores das *fanfic* que também são conhecidos como *ficwriters*, e milhares de leitores. Atualmente até a Amazon tem um site onde disponibiliza *fanfics*, o Kindle Worlds, totalmente livre de problemas de copywrigting e onde os futores podem ganhar dinheiro com suas histórias. Outras editoras também já perceberam que as *fanfics* podem ser lucrativas o que tem ocasionado a publicação de algumas delas. Por exemplo, o best-seller *50 Tons de Cinza* – *fanfic* de outro best-seller, a saga de vampiros brilhantes *Crepúsculo* escrito por Stephenie Meyer. Em 2013, E. L. James, a

escritora dos livros que compõem a trilogia *50 tons de Cinza*, era considerada a escritora mais bem paga do mundo. Além disso, o filme *50 tons de Cinza* foi produzido e lançado em 2015.

Os sites mantêm uma organização própria, ordenando as *fanfics* principalmente com base no texto que é a inspiração para a *fanfic*, mas também por gêneros como romance, comédia, terror ou suspense. Um dos gêneros possíveis para uma *fanfiction* é a *slash fiction*, um gênero controverso, pois alguns sites não permitem que elas sejam postadas. *Slash Fiction* é um tipo de *fanfic* que foca no relacionamento amoroso e/ou sexual de personagens do sexo masculino. Quando dois personagens formam um casal, eles formam o que os leitores e escritores dessas histórias chamam de *shipper*. O termo *slash fiction* se refere ao título das histórias que tinham o nome dos personagens separados por uma barra (slash = “barra” em inglês). Nas histórias escritas já no século XX, vê-se que esse gênero também teve início com base nos personagens de *Star Trek*. As histórias Kirk/Spock eram comuns nos anos 1970, escritas geralmente por mulheres e muito criticadas pelos outros fãs.

Em 2010, a editora Goodreads Author publicou o livro *Pride/Prejudice: A novel of Mr. Darcy, Elizabeth Bennet, and their forbidden lovers* que, como indicado no título, é uma *slash* do livro *Orgulho e Preconceito* da escritora Jane Austen. Em *Pride/Prejudice* a autora, Ann Herrendeen, descreve o relacionamento sexual e amoroso entre os personagens Fitzwilliam Darcy e Charles Bingley ao mesmo tempo em que eles lidam com o interesse romântico pelas irmãs Jane e Elizabeth Bennet. A publicação de um livro declaradamente *slash*, classificação que a autora ratifica no posfácio, indica que as editoras creem que há público e pode haver lucro a partir da publicação desses textos. É exatamente essa obra que discutirei no texto abaixo.

## 2 ORGULHO E PRECONCEITO VERSUS PRIDE/PREJUDICE

*Orgulho e Preconceito*, escrito pela inglesa Jane Austen, foi publicado em 1813 enquanto *Pride/Prejudice: A novel of Mr. Darcy, Elizabeth Bennet and their forbidden lovers* foi escrito pela norte-americana Ann Herrendeen e publicado em 2000. Ambas as histórias giram em torno do romance entre Fitzwilliam Darcy, um rico rapaz, e Elizabeth Bennet, uma das cinco filhas de um casal de proprietários rurais. Conforme a história acontece, Darcy e Liz enfrentam problemas para reconhecer que estão apaixonados uma vez que ambos são preconceituosos e orgulhosos. Apenas no final, após uma série de acontecimentos que atestam

que ambos mudaram e não possuem mais as características referenciadas no título, é que o casal se revela apaixonado e se compromete em um relacionamento.

O texto de Herendeen acrescenta um componente essencial para tornar sua história uma *slash fiction*, o relacionamento amoroso e sexual entre Darcy e seu melhor amigo Charles Bingley, assim como um anterior relacionamento sexual velado entre Elizabeth e sua amiga Charlotte ao longo do livro, mas o assunto não é aprofundado. Em sua reescrita, esse relacionamento se inicia em um tempo anterior ao dos acontecimentos nos quais o livro foca e continua por todo ele. Mesmo quando os casais Darcy e Liz e Bingley e Jane já estão casados, Darcy e Bingley continuam a manter seu relacionamento com a aceitação das respectivas esposas.

A obra de Austen já foi extensamente estudada quanto à representação e gênero. Observando historicamente, a posição da mulher de classe alta dessa época era clara: seu papel era ser dona de casa e mãe de família. Além disso, ela deveria ser gentil, maternal, fiel e casta. Às mulheres de classe baixa era permitido atuar em áreas onde tais características fossem desejáveis como na área educacional ou sendo enfermeiras. Aos homens cabia serem os provedores da família, trabalhadores, sóbrios, detentores do poder físico e intelectual, legado ideológico que ainda chega ao século XXI. Alguns pesquisadores creem que as personagens de Austen transcendem o papel que era esperado diante do momento histórico do século XIX.

Carla Alexandra Ferreira escreve no seu artigo, “Jane Austen revisitada: além de histórias de amor e casamento”, a seguinte conclusão:

Em vez da intensificação de sentimentos e da celebração do amor, Austen estava interessada nas mudanças pessoais e de conduta (refletidas em suas relações sociais) pela qual seus personagens iriam passar, na tentativa de mostrar que homens e mulheres poderiam ser moralmente semelhantes. Na proposta por esse novo tipo de homem estava à busca pela igualdade, pelo respeito mútuo entre homens e mulheres (p. 6).

Vejo isso ao observar as características de suas personagens em *Orgulho e Preconceito*. A Darcy cabe uma mudança de ideia. Ele inicia o romance como o modelo do homem do seu tempo à caça de sua futura esposa, e, como tal, carrega a ideologia do aristocrata a respeito de quais características ela deve ter: alguém com nível social e de boa família, que pintasse, tocasse piano, dançasse, fosse discreta e, acima de tudo, submissa ao seu marido. As características que Darcy procura faltam a Elizabeth. Suas principais

qualidades são a rapidez de pensamento e o bom uso das palavras, qualidades que deveriam ser somente masculinas. Mas é exatamente nisso que ele é fisgado. Ele declara que se apaixonou pela vivacidade de sua inteligência. No fim da história, ele passa de perfeito exemplo de cavalheiro aristocrata para alguém que consegue suportar ter uma esposa a quem possa considerar como igual. A Elizabeth cabe mostrar que a sua visão de casamento por amor – que se contrapõe à visão aristocrática de casamento por compromisso ou segurança financeira – é possível. Ela não nega a necessidade de dinheiro e sabe que a paixão cega não é o melhor motor para um casamento, mas ela também sabe claramente que não deseja um casamento que não tem o amor como base.

Mas é possível ver que a fuga emperra em alguns momentos. É possível ler as características de Darcy e Elizabeth como características que expressam a ‘verdade’ da época. Por mais que, inicialmente, Elizabeth deseje não se casar, ela precisará fazê-lo, pois é o que se espera dela, da mesma forma, por mais que Darcy suavize suas características viris, ele ainda é o responsável por cortejar a dama e convencê-la a se casar com ele. O potencial de fuga das personagens é limitado dentro desse universo, o que não quer dizer que a fuga não exista, como dito no parágrafo anterior. Mas é visível que o final do romance tem que sucumbir ao que se espera do romance romântico. Elizabeth e Darcy terminam casados no estilo ‘felizes para sempre’, naquilo que descrevo como um casamento por amor ao contrário do casamento arranjado. Em si, isso não é ruim, uma vez que a maioria de nós concorda que é melhor casar por amor que por conveniência, mas ocorre que, aceitando isso, ela termina por se modificar, pois mesmo que Darcy seja um homem diferente – por causa do amor – é Elizabeth quem tem a vida revolucionada e as convicções modificadas ao aceitar uma atitude que anteriormente não lhe parecia proveitosa, o casamento. Para Darcy essa mudança particular não existe, uma vez que desde o início ele está disposto a se casar com ela, tendo com maior diferença, no fim da história a aceitação, por parte dele, do valor da família dela, algo ao qual ele não se apegava, ou seja, não foi uma mudança tão substancial. A Darcy resta ser louvado, durante a história e pelas leitoras, por aceitar uma mulher tão diferente e insubmissa quanto Elizabeth, aquele homem considerado como diferente dos outros por não se intimidar por uma mulher ‘forte’. Observo que a ideologia do amor romântico, aquele que completa a pessoa amada através do encontro entre duas metades que precisam, cada uma, ceder um pouco, está fortemente presente na conclusão do romance e é compartilhada por muitas das leitoras dessas obras. Feitas as ressalvas, o romance tem outros pontos interessantes a serem comentados

No caso de *Pride/Prejudice*, Herendeen continua com aquilo que Austen já fizera. Darcy (no livro frequentemente citado como Fitz) declara sobre Elizabeth: “*Brincalhona e sedutora como uma gatinha, mas com humanidade e graça cristã para suavizar qualquer impropriedade*” (HERENDEEN, 2000, p.8, tradução própria).<sup>2</sup> Ele elogia sua beleza e sua inteligência, mas isso ainda não é suficiente para considerá-la como um bom partido uma vez que ela não vem de uma boa família e não tem dinheiro. Quanto a Elizabeth, ela comenta sobre Fitz com sua irmã Jane como sendo: “*O frio, o todo poderoso Mr. Darcy*” (Ibidem, p. 10, tradução nossa).<sup>3</sup> Ao fim do romance, Elizabeth e Fitz já estão casados, tendo ele superado todas as questões que impediam o relacionamento entre eles. Em uma conversa com sua irmã Jane, Elizabeth declara: “*Fitz e eu estamos ambos, em um estado de conflito constante: bom senso e responsabilidade aliados, mas em número menor, se opondo as hordas da natureza animal*”<sup>4</sup>. Ao que Jane responde: “[...] *Você não deve reprová-lo se ele é insistente, mas aceitar as necessidades dele com um espírito submisso*” (HERENDEEN, p. 362-363, tradução nossa)<sup>5</sup>. Nota-se que Jane continua sendo nessa obra o contraponto de como a mulher do século XIX deveria ser e como deveria se comportar, embora até ela se coloque, em certas partes do livro, como uma mulher com comportamento e ideias muito à frente de seu tempo. A esse comentário Elizabeth responde: “*Oh, Jane! Não são as demandas de Fitz que me atrapalham, mas as minhas próprias.*” (Ibidem, p. 365, tradução nossa)<sup>6</sup> Elizabeth se coloca no mesmo patamar que seu marido, numa condição de igualdade e não de submissão. Considerando ainda que elas estão falando sobre sexo, um assunto que não é tratado na obra de partida, Elizabeth se coloca também no patamar de sentir tanto ou mais desejo sexual que seu marido.

Após mostrar que o andamento das relações feminino/masculino referente a Elizabeth e Fitz se mantém, é importante analisar isso também do ponto de vista da temática homossexual. Sendo a obra declaradamente *slash fiction*, ela foca no relacionamento entre os dois homens. Em uma conversa entre Fitz e Charles, que estão deitados juntos, Charles pede que Fitz seja mais gentil durante o ato sexual ao que Fitz responde: “*Serei tão gentil com você*

<sup>2</sup> Gentle and innocent as a doe’s but with the wit of a philosopher. Playful and seductive as a kitten’s but with the humanity and Christian grace to temper any impropriety (HERENDEEN, 2000, tradução nossa)

<sup>3</sup> Cold, high-and-mighty Mr. Darcy (HERENDEEN, 2000).

<sup>4</sup> Fitz and I are, both of us, in a state of constant conflict: good sense and responsibility, allied but outnumbered, opposing the hordes of animal nature (Ibid, tradução nossa)

<sup>5</sup> (...) You mustn’t reproach him if he is importunate, but accept his demands in a submissive spirit (Ibid, 2000)

<sup>6</sup> Oh, Jane! It is not Fitz’s demands that trouble me, but my own (Ibid, 2000)

como se você fosse uma mulher” (Ibidem, p.5, tradução nossa)<sup>7</sup> No início da narrativa é possível ver outras frases como a citada anteriormente onde Fitz feminiliza e infantiliza Charles. Para Fitz, seu papel é cuidar de Charles uma vez que ele é jovem, inocente e gentil – características socialmente atribuídas às mulheres. Fitz tem um papel dominante na relação, enquanto cabe a Charles ser dominado, além do seu ciúme em relação ao amigo e homem que ele declara amar. Não à toa, é ele quem assegura a Charles que Jane não está interessada nele. Ao fim do romance, essa relação começa a se equilibrar, embora nunca totalmente. Em *Bodies that Matter*, Judith Butler faz uma análise sobre gênero e linguagem que interessa significativamente a esse trabalho. Ela escreve:

Nós devemos buscar retornar a matéria como anterior ao discurso para basear nossas alegações a respeito da diferença sexual apenas para descobrir que a matéria está completamente sedimentada com o discurso no sexo e na sexualidade que prefiguram e constroem o uso ao qual o termo pode ser aplicado (p. 5, tradução própria)<sup>8</sup>.

Essas questões se entrelaçam na obra de Herendeen. O que Butler propõe é que o que estamos acostumados a ver como natural em questões de gênero e sexualidade são construções e que a linguagem tem um papel fundamental nessa construção. Além disso, é importante perceber que essas categorias estão continuamente sendo reconstruídas, e que nós somos moldados por elas e moldamos através dela. Atualmente, a percepção de que as categorias homem/mulher e feminino/masculino não são categorias fixas, mas construídas de acordo com o tempo e lugar onde vivemos.

Porém, a percepção de que gênero é uma categoria construída é extremamente recente. Quanto Ann Oakley escreveu *Sex, Gender and Society* (1972), sexo e gênero começaram a ser vistos como categorias diferentes, o sexo é determinado biologicamente, enquanto o gênero é resultado de questões sociais e culturais. Ela também usou as pesquisas feitas até então com hermafroditas para explicitar que nem sempre sexo e gênero equivalem. Uma pessoa considerada como homem por conta dos seus órgãos sexuais e genética pode não se comportar da forma que é determinado como masculino por sua cultura ou na sociedade em que está. Porém é visível em muitas sociedades que essa diferenciação entre sexo e gênero acarreta uma carga de preconceito muito grande sobre aquela ou aquele que ousa se afastar

<sup>7</sup> I will be as gentle with you as with a woman. (Ibid, 2000)

<sup>8</sup> We may seek to return to matter as prior to discourse to ground our claims about sexual difference only to discover that matter is fully sedimented with discourse on sex and sexuality that prefigure and constrain the use to which that term can be put (BUTLER, 2011)



disso. É muito comum que o homem considerado como portador de características ditas femininas tenha sua sexualidade discutida. Essas características são inúmeras indo desde características físicas (voz fina, a forma como move as mãos, fraqueza física), passando por características pessoais (como sensibilidade e emotividade, gosto por moda, ter medo de algo) e sociais (incapacidade de se sustentar). Ao homossexual masculino cabe, de uma forma geral, ser visto com uma identidade feminina e quanto mais ele se aproxima dessa identidade através de suas ações (as características descritas acima), mais ele se coloca em uma posição de submissão, de dependente, necessitando de cuidados. Posição essa que deve ser socialmente ocupada pela mulher: “Não é a toa que o xingamento mais ofensivo no caso dos homens costuma ser ‘veado’, pois aponta para uma proximidade ao feminino, a que o homem seja uma ‘mulherzinha’, atingindo a noção de virilidade masculina, que deve ser eternamente provada” (MACIEL, 2014, p. 14-15). Nesse sentido, a autora escreve sendo construída e construindo através da linguagem: ela entende, através do discurso social, que muitos homossexuais são afeminados e, ao mesmo tempo, constrói um personagem com essas características alimentando a ideia de quem lê de que homens homossexuais são, muitas vezes, afeminados. Ou seja, é de se esperar em um relacionamento entre gays que um deles tenha características femininas. Pode-se argumentar que é positiva a inserção de homossexuais afeminados em uma obra literária sem que este tenha características voltadas à comédia e não nego o quão positivo isso não é. É extremamente positivo que homossexuais sejam representados de diversas formas em uma tentativa de dar visibilidade a eles. O que não considero tão positivo é a dicotomia apresentada entre os personagens: Fitz, o masculino, Bingley, o feminino onde um completa o outro.

Uma discussão a respeito da pós-modernidade me ajudará a aprofundar o porquê da dicotomia. Linda Hutcheon explica no livro *A poetics of post-modernism: history, theory and fiction* que busca uma definição para o que seria pós-modernismo e que tipo de arte o pós-modernismo produz. Ela escreve: “É contraditório e trabalha dentro do próprio sistema que deseja subverter (...). Não repôs o lugar do humanismo liberal, mesmo que o tenha seriamente desafiado. Mesmo assim, marca o local da luta pela emergência de algo novo.” (p. 4, tradução nossa).<sup>9</sup> Além disso, “O repensar a história na pós-modernidade é irônico e está aqui

---

<sup>9</sup> It's contradictory and works within the very system it attempts to subvert (...). It has not replaced liberalism humanism, even if it has seriously challenged it. It may mark, however, the site of the struggle of the emergency of something new (HUTCHEON, 2000).



contextualizado nas muitas paródicas a outros filmes.” (p. 5, tradução nossa)<sup>10</sup>. Através do que Hutcheon escreve fica mais claro entender e ler as decisões de Herendeen. *Pride/Prejudice* é uma paródia que luta entre estar dentro do sistema e fugir dele. Ou como Hutcheon coloca: “A cultura pós-moderna tem uma relação contraditória com o que usualmente rotulamos como nossa dominante e liberal cultura humanística” (p. 6, tradução nossa).<sup>11</sup>

Para Fredric Jameson, a pós-modernidade pode ser lida como algo diferente. Em seu livro *Pós-modernismo, a lógica do capitalismo tardio*, ele escreve: “o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova [...], mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do capitalismo” (p. 16). Jameson defende que a análise a que ele procede não é apenas econômica, mas artística e social. Para ele, não é possível determinar com certeza se o pós-modernismo é ruptura ou continuidade, mas ele afirma: “fingir acreditar que o pós-modernismo é tão diferente como pensa ser e que constitui uma ruptura em termos de cultura e de experiência, que vale a pena explorar em maiores detalhes” (p. 17). O uso do termo ‘fingir’ é importante porque torna claro ao leitor que Jameson está analisando um fenômeno que ele não acredita seja revolucionário ou uma ruptura. Embora cite autores que têm uma visão diferente da sua, fala de ideia de ruptura, e do surgimento do termo, ele termina por retornar ao que ele diz no início do texto: O pós-modernismo é uma reinvenção do capitalismo que visa tornar a própria cultura em produto, um nível superior de fetiche da mercadoria como descrito por Marx.

Dessa forma, temos duas visões opostas. Hutcheon vê o pós-modernismo como uma quebra, contraditório sim, mas que mesmo em sua contradição é subversivo. Para Jameson, ainda seria cedo para determinar com certeza, mas ele assinala uma continuidade no sistema. Para ele, não há nenhuma subversão no pós-modernismo, pois não há nenhuma mudança na forma como a arte, enquanto revolução, estaria agindo. E não só não há mudança, mas uma abertura maior da visão de arte como mercadoria.

Como ler uma obra como *Pride/Prejudice* a partir disso? Penso que a obra lançada em 2000 se insere no que Linda Hutcheon caracteriza como pós-modernismo, pois existiria nela continuidade – por ser um romance, por se manter na dicotomia feminino e masculino – e

<sup>10</sup> The postmodern ironic rethink of history is here contextualized in the many general parodic references to other movies. O repensar a história na pós-modernidade é irônico e está aqui contextualizado nas muitas paródicas a outros filmes (Ibid, 2000).

<sup>11</sup> Postmodern culture, then, has a contradictory relationship to what we usually label our dominant, liberal humanist culture. It does not deny it, as some have asserted. Instead, it contests it from within its own assumptions (Ibid, 2000).

ruptura – por reescrever um romance canônico inserindo um romance entre dois homens com cenas sexuais, por terminar com um relacionamento a três. Mas, embora a obra seja diferenciada da maioria dos romances românticos que vemos todos os dias, ela é uma obra feita para vender e deve funcionar dentro da lógica do que o mercado editorial considera como vendável. A autora é uma fã de Austen e é alguém interessada em preencher espaços vazios que ela via na narrativa e ambas as características são compatíveis com as de um *ficitor*. Mas seu texto não foi construído como uma obra postada na internet, mas sobre a qual houve uma demanda ou um interesse de publicação. Era um livro escrito com o objetivo de ser lançado no mercado. Pode ser uma ruptura com os romances românticos aos quais os leitores de livros estão acostumados, mas para leitores e leitoras de *slash fiction* esses temas não são novos. Caso o interesse da publicação tenha sido a de buscar leitores que não sejam os acostumados a *slash*, a adequação mercadológica está lá igualmente, tentando contrabalançar a potência de um romance gay com a continuidade dos parâmetros sociais de relacionamento amorosos e de gênero. Parece-me que a potência do romance é diminuída pelos obstáculos impostos pelo fato de ser uma publicação com o objetivo de ser lucrativo. Digo diminuída porque creio no potencial desconstrutivo da *slash*, principalmente daquelas escritas na internet, que luta contra os rótulos sociais sobre homens e mulheres, masculino e feminino, hétero e homo.

### 3 CONCLUSÃO

O gênero *slash fiction* tem se expandido. A reescrita da chamada literatura canônica mexe na sacralidade do texto sobre o qual um rótulo foi colocado. Editoras têm tido interesse em publicar esse gênero textual que, aos poucos, tem encontrado seu espaço na academia. Como ignorar tão grande tomada de poder por parte do leitor que se atreve a modificar a obra lida, escrever sua própria história e disponibilizar aos leitores sem se importar com questões autorais ou com a autoridade, ainda que respeite, do texto fonte? Esse, efetivamente, não é um leitor passivo, muitos deles são leitores/escritores jovens. Não será possível que a emergência desses textos modifique a forma como os leitores experimentam os livros? Pode a academia fechar os olhos para isso?

Colocar dois homens se relacionando amorosa e sexualmente dentro de uma história já bem estabelecida socialmente, estudada por intelectuais e utilizada em colégios e

universidades para estudo da literatura pode parecer, para muitos, um equívoco ou um escândalo. A temática da sexualidade é um tabu ainda hoje, ainda mais quando somada à homossexualidade e à reescrita de uma obra com essa temática sexual é um acontecimento potente. Por outro lado, é interessante ver que um texto com um potencial para quebra de barreiras se mostre um tanto normativo em termos de representação de gênero. Quando Austen conseguiu publicar *Orgulho e Preconceito* em 1813, ela lidava com uma sociedade bastante engessada em termos do que se esperava que fossem os papéis de um homem ou de uma mulher. E embora esses papéis variassem um pouco entre as classes sociais, os espaços para fugir ou subverter eram poucos. Quando o foco está na obra lançada em 2000, *Pride/Prejudice* se mostra com um imenso potencial de fuga de estereótipos, mesmo que não consiga se livrar de todos. A teoria *queer* pode nos ajudar a reler e retrabalhar esses estereótipos de gênero e sexualidade, e a arte pós-moderna funciona usufruindo e contribuindo para uma nova visão de literatura, gênero e sexualidade

## REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith, **Bodies that Matter**. Routledge Classics: New York, 2011.

FÉLIX, Tamires Catarina. **O dialogismo no universo fanfiction**: uma análise da criação de fã a partir do dialogismo Bakhtiniano. Disponível em [http://www.revistaaopedaleta.net/volumes/vol%2010.2/vol10.2-Tamires\\_Felix.pdf](http://www.revistaaopedaleta.net/volumes/vol%2010.2/vol10.2-Tamires_Felix.pdf). Acesso em 15 de set. de 2012.

JAMESON, Fredric, Pos-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.. Disponível em < <http://pt.scribd.com/doc/52340503/Jameson-Pos-modernismo-a-logica-do-capitalismo-tardio-Int-e-cap-1>> Acesso em 30 de dez de 2013.

FERREIRA, Carla Alexandra. **Jane Austen revisitada**: além de histórias de amor e casamento. Disponível em <http://www.cielli.com.br/downloads/71.pdf> Acesso em 15 de set. de 2012

HERENDEEN, Ann. **Pride/Prejudice**. A novel of Mr Darcy, Elizabeth Bennet, and their forbidden lovers. 1. Ed. Nova Iorque:Harper. 2010.

HUTCHEON, Linda, **A Poetics of Post-Modernism**: History, theory and fiction, 8 Ed. New York:Routledge. 2000.

MACHADO, Irene. **Gêneros Digitais e suas Fronteiras na Cultura Tecnológica**. Disponível em <<http://revistas.utfpr.edu.br/pb/index.php/revedutec-ct/article/view/1079/681>> Acesso em 3 jan 2015.

MACIEL, Luiz Fernando Carvalho. **Influência de mídias sociais na construção dos relacionamentos homoafetivos**. Disponível em

<[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17856/1/2014\\_LuizFernandoCarvalhoMaciel.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17856/1/2014_LuizFernandoCarvalhoMaciel.pdf)>  
Acesso 27 de abr. de 2015.

OAKLEY, Ann. **Sex, Gender and Society**. Harper: New York, 1972.

REIS, Fabíola S. F.; CHAVES, LILIA S. **O perfil dos autores-leitores de fanfictions-histórias criadas por fãs**. Disponível em [www.ufpe.br/nehete/simposio/anais/Anais-Hipertexto-2010/Fabiola-do-Socorro-Reis&Lilia-Silvestre-Chaves.pdf](http://www.ufpe.br/nehete/simposio/anais/Anais-Hipertexto-2010/Fabiola-do-Socorro-Reis&Lilia-Silvestre-Chaves.pdf). Acesso em 15 de set. de 2012.

VARGAS, Maria Lucia B. **Do fã consumidor ao fã navegador: o fenômeno fanfiction**. Dissertação (Mestrado em Letras)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo- Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo.

\_\_\_\_\_. **Slash: A fanfiction homoerótica no fandom Potteriano brasileiro**. Dissertação (Doutorado em Letras)-Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

\_\_\_\_\_. **O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico**. Passo Fundo: Ed Universidade de Passo Fundo, 2005.

# NAVIOS NEGREIROS: SOLANO TRINDADE, CASTRO ALVES E O JOGO DA REPRESENTAÇÃO

SLAVE SHIPS: SOLANO TRINDADE, CASTRO ALVES AND THE PLAY OF REPRESENTATION

Vitor Rafael Oliveira Alves<sup>1</sup>

Orientadora: Prof<sup>ta</sup>. Dr<sup>a</sup>. Livia Natália de Souza Santos

**RESUMO:** Este artigo põe em confronto os poemas “Navio Negroiro”, de Solano Trindade (1961), e “O Navio Negroiro”, de Castro Alves (1869). O poema de Trindade emerge na cena literária propondo-se como paródia do poema de Castro Alves. A paródia, que para alguns autores é procedimento inerente à sucessão de formas literárias na história, na Literatura Negra assume outros sentidos. Esses sentidos são aqui explorados, primeiramente, por meio das descrições que Gerard Genette (1989) e Linda Huchteon (2000) fazem desse procedimento literário. As descrições desses autores são então articuladas à noção de simulacro, de acordo com a leitura que Gilles Deleuze (2000) propõe da filosofia platônica e às noções de semelhança e similitude conforme a análise de Michel Foucault, no ensaio “Os sete selos da afirmação”. A partir desse arranjo conceitual, discute-se, então, a posição que o poema de Trindade assume em relação ao de Castro Alves no contexto dos discursos literários produzidos no Brasil, apagando, no que diz respeito às formas literárias, uma suposta hierarquia entre parodiado e paródia e, instituindo, no que diz respeito à representação, um jogo de perspectivas, no qual o poema moderno se propõe como critério de leitura para o poema romântico. Por esse caminho, discutem-se, por fim, as consequências que a emergência da Literatura Negra Brasileira pode gerar para os signos da identidade nacional veiculados por meio da literatura brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Negra. Solano Trindade. Literatura brasileira. Navio Negroiro. Paródia. Simulacro.

**ABSTRACT:** This article brings face to face the poems *Slave Ship*, by Solano Trindade (1961), and *The Slave Ship*, by Castro Alves (1869). Trindade's poem emerges in the literary scene as a parody of Castro Alves' poem. Parody, which for some authors is an inherent procedure in the historical succession of literary forms, takes on other senses as a procedure of Black Literature. These senses are explored in this paper. At first, by using the descriptions that Gerard Genette (1989) and Linda Huchteon (2000) propose of this literary procedure. The descriptions of these authors are then articulated with the notion of simulacrum, according to Gilles Deleuze's interpretation (2000) of Platonic philosophy and the notions of resemblance and similitude, according to Michel Foucault's analysis, in the essay "The Seven Seals of Affirmation". With this conceptual arrangement, the paper discusses the position that Trindade's poem assumes in relation to Castro Alves' in the context of literary discourses produced in Brazil. The argument is that, with regard to literary forms, a supposed hierarchy between parodied text and parody is erased. By this way, with regard to representation, a game of perspectives is established, in which the modern poem becomes a reading criterion for the romantic poem. Finally, the paper discusses the consequences that the emergence o Brazilian Black Literature can generate for the signs of national identity conveyed by Brazilian literature.

**KEYWORDS:** Black Literature. Solano Trindade. Brazilian literature. Slave Ship. Parody. Simulacrum.

---

<sup>1</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCult/UFBa). E-mail: v.rafael.alves@gmail.com.

## INTRODUÇÃO

Historicamente relegada a uma posição de marginalidade em relação ao sistema literário brasileiro, a literatura produzida por autores e autoras negras há algumas décadas, ao se afirmar como expressão autêntica de identidades individuais e coletivas, ligadas a minorias específicas, acaba por revelar uma face da identidade nacional que os discursos que se outorgaram a autoridade para construir essa identidade não conseguiram ou não desejaram alcançar. A Literatura Negra Brasileira emerge nos estudos literários como objeto apto a fissurar conceitos estabelecidos de identidade nacional e o próprio estatuto de uma de suas expressões, a Literatura Brasileira.

Este artigo procura explorar aspectos da relação entre Literatura Negra Brasileira e Literatura Brasileira, analisando comparativamente dois poemas localizados nesses dois sistemas literários. Explora-se o modo pelo qual um desses poemas, “Navio Negreiro”, de Solano Trindade (1961), retoma parodicamente “O Navio Negreiro”, de Castro Alves (1869) e, por esse meio, suscita, além de questões relativas à representação do negro na Literatura Brasileira, questões pertinentes à própria noção de representação literária. Serão centrais ao argumento que se pretende desenvolver os conceitos de simulacro (DELEUZE, 2003), de semelhança e similitude (FOUCAULT, 2008).

## 1 NAVIOS NEGREIROS

Solano Trindade foi um poeta negro brasileiro, atuante também em outras frentes, como o teatro, dos anos trinta aos anos sessenta do século passado. Em 1961, publicou o poema “Navio Negreiro”, transcrito a seguir:

Lá vem o navio negreiro  
Lá vem ele sobre o mar  
Lá vem o navio negreiro  
Vamos minha gente olhar...

Lá vem o navio negreiro  
Por água brasileira  
Lá vem o navio negreiro  
Trazendo carga humana...

Lá vem o navio negreiro

Cheio de melancolia  
Lá vem o navio negreiro  
Cheinho de poesia...

Lá vem o navio negreiro  
Com carga de resistência  
Lá vem o navio negreiro  
Cheinho de inteligência...

(*O poeta do povo*, p. 44)

Nos versos acima, a paródia apresenta características da poética modernista. Retoma-se um texto pertencente ao cânone da literatura nacional para sublinhar-lhe o adjetivo, ressignificando-o. Compostos em linguagem simples e direta, põem em perspectiva a linguagem do seu outro. Esta, atraída para a comparação, se mostra, então, como um conjunto de excessos e floreios, uma ostentação de retórica bacharelesca. A dicção do poema de Solano é já comentário sobre certos valores associados ao adjetivo “nacional”, eixo sobre o qual se sustentava o romantismo tardio de Castro Alves e do seu tempo.

O “Navio Nегreiro” de Solano Trindade imita a estrutura do de Castro Alves: a uma primeira parte em que o poeta romântico se deslumbra entre o céu e o mar e faz tudo confluir para a sensibilidade deste “eu” (“Esperai! Esperai! deixai que eu beba / esta selvagem, livre poesia!”, Canto I, verso 33), opõe um singelo “Vamos minha gente olhar...”. Com isso, força e estimula a interpretação do poema romântico a se dobrar sobre si mesma. O entusiasmo que elevava o poeta aos céus, a evocar a “águia do oceano” e antes dela uma linhagem representativa da tradição ocidental, torna-se, investido pela perspectiva da paródia, desaviso (“Mas que vejo eu aí... Que quadro d'amarguras!”). A primeira parte do poema de Castro Alves então se abre, ela própria, para a leitura paródica. O poeta sensível e culto tomado pela inspiração do momento é confrontado com a futilidade de sua experiência ante as cenas que está prestes a presenciar. O arrebatamento pela paisagem de repente parece deslocado, ou então é a perspectiva, o “quem fala” do poema parodiado que se desloca na leitura provocada pela perspectiva parodiante. A “distância crítica” (HUTCHEON, 2000) que constitui um como paródia se aplica como chave de leitura para o outro. É como se a voz do poema fosse cindida em duas: uma que fala, outra que comenta o modo como esta primeira fala. O poema torna-se leitura paródica de si mesmo. Efeito que se intensifica pelo contraste entre o tom exclamativo dos três primeiros cantos e a reticência na entrada do Canto IV.

III

Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!  
Desce mais... inda mais... não pode olhar humano  
Como o teu mergulhar no brigue voador!  
Mas que vejo eu aí... Que quadro d'amarguras!  
É canto funeral!... Que téticas figuras!...  
Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!

IV

Era um sonho dantesco... o tombadilho  
Que das luzernas avermelha o brilho.  
Em sangue a se banhar.  
Tinir de ferros... estalar de açoite...  
Legiões de homens negros como a noite,  
Horrendos a dançar...

O “Navio Negroiro” de Solano Trindade foi publicado em 1961, quando “modernismo”, já designava um período datado. Afirmar que o poema é uma paródia “à maneira modernista” estimula nele um modo de operar que não é programático, pelo menos não explicitamente, mas que verticaliza o corte que os modernistas desejavam no seu projeto de interpretar a nação. Nesse mesmo movimento, emerge como aquilo que o modernismo não alcançou no seu desejo e na sua interpretação. Dessa forma, o poema, ao retomar modernamente talvez o texto mais conhecido da literatura brasileira em que o negro é representado, surge na produção literária brasileira com a potência do recalcado.

## 2 PARÓDIA, RECALQUE E SIMULACRO

Uma relação extremamente produtiva entre paródia e recalque no contexto da construção do nacional pode ser extraída daí, quando se estabelece como traço de união entre ambos a noção de simulacro, tal como a desenvolve o filósofo Gilles Deleuze. Partindo de Nietzsche, segundo o qual a tarefa da filosofia do futuro é a “reversão do platonismo”, Deleuze lança bases para o pensamento sobre a representação na contemporaneidade. Reverter o platonismo requer identificar, na motivação de Platão, não o desejo de representar uma lógica do mundo a partir da dicotomia entre essência e aparência, mas o interesse em estabelecer um método de divisão que no fim irá separar os que merecem dos que não merecem (o bom do mau pretendente). A lógica da representação segundo o platonismo, mais do que um sistema em torno do qual orbita o discurso filosófico, tem presidido há séculos as percepções, as concepções, os modos de pensar, a visão de mundo e os valores do senso



comum. O aspecto dessa lógica cuja força se percebe tanto na filosofia quanto no senso comum é aquele que leva o pensamento a diferenciar original e não original, estabelecendo entre eles uma hierarquia. Um modo de pensar e de organizar a percepção do mundo que busca apreender os objetos remetendo-lhes a uma origem, a um outro que os fundamentaria. A reversão do platonismo teria o sentido de, explicitando a vontade platônica de hierarquizar por meio da diferenciação entre o mais próximo e o mais distante do modelo, a boa e a má cópia, afirmar a diferença como um “em si”, independente do original e da origem. Para Deleuze, o desejo do platonismo é “recalcar o simulacro” (p. 262). Caberia à filosofia do futuro trazer o simulacro à superfície.

Platão aplicava a sua definição de simulacro às artes para impedir que os artistas vivessem entre os habitantes da República. Como imitação da cópia, afastada dois pontos da ideia, a arte promovia a disseminação da ilusão e assim dificultava o acesso à verdade. Do ponto de vista platônico, qual não seria o status da paródia, algo como uma imitação rebaixada da imitação? Do ponto de vista deleuziano, quão maior não é a capacidade deste simulacro de “se imiscuir e se insinuar por toda parte” (p. 261)?

A definição de paródia tem uma longa história, à qual se refere de forma bastante detalhada Gérard Genette (1989). O primeiro uso da palavra é registrado em Aristóteles, precisamente quando este se propõe a pensar as formas de imitação. Segundo a classificação que ele propõe, aparentemente o termo paródia se refere à imitação de ação rebaixada em forma narrativa. O recurso à Aristóteles demarca apenas um começo, um ponto de partida para refletir sobre a definição de uma forma literária de resto sujeita às transformações do tempo. A definição de paródia está em geral associada à produção do efeito cômico, à derrisão do texto parodiado com base no ridículo. Linda Hutcheon (2000), no entanto, defende, para caracterizar as manifestações artísticas modernas, uma definição mais ampla: para que haja paródia, bastaria a um texto que retomasse outro, diferenciando-se dele por meio de um distanciamento crítico. Tanto os estudos de Hutcheon quanto os de Genette já supõem na paródia, de forma mais ou menos pronunciada, essa habilitação para se liberar da relação hierárquica com o texto original (para Genette, a paródia já esta inscrita na epopeia como texto possível).

Liberada do recalque que a organização do mundo baseada no platonismo quer impor a ela, a paródia é uma figura à qual se franqueia, então, o potencial reprimido de se “insinuar por toda parte” (DELEUZE, 2000, p. 262). Esse potencial de insinuação pode ser lido em

Michel Foucault (2008) nos termos de uma propensão, inerente à similitude, à repetição em pequenas diferenças. No seu conhecido ensaio sobre Magritte, Foucault opõe semelhança e similitude como modos ligados, respectivamente, à representação e ao simulacro.

Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar (p. 60).

Foucault identifica nos quadros de Magritte a instituição de um regime da similitude, em que a referência em direção única da representação a um modelo é substituído por um jogo em que “o simulacro corre sobre a superfície num sentido sempre reversível” (p. 61-62).

### 3 AFIRMAÇÕES DIFERENTES, QUE DANÇAM JUNTAS<sup>2</sup>

Reversibilidade, superficialização, repetição e diferença são traços que, partindo do pensamento que gera a crise da representação, podem servir para interpretar o que faz o “Navio Negroiro” de Solano Trindade quando se produz como acontecimento literário. A sua forma (o título, o léxico, a estrutura) indica a intenção de chamar à baila “O Navio Negroiro” de Castro Alves. Estabelece-se uma relação intertextual. Mas já investido da potência da paródia como simulacro, não é a semelhança que vai balizar esta relação. O poema de Solano Trindade não vai remeter ao de Castro Alves, mas trazê-lo a uma superfície – no sentido que Foucault dá ao termo – em que agora habita. Tanto Solano Trindade poderá ser lido por meio de Castro Alves quanto Castro Alves será lido por Solano Trindade. Instaura-se um jogo de perspectivas no lugar da verdade única. Enfim, a representação em Castro Alves, a relação entre signo e mundo que ali se enuncia, será “descoberta como máscara” (DELEUZE, 2000, p. 262), pela perspectiva que o “Navio Negroiro” de Solano Trindade introduz.

O modo pelo qual essa relação se engendra talvez possa ser apreendido numa aproximação à análise do quadro *Representação*, de Magritte, realizada por Foucault. Segundo Foucault, as duas representações justapostas de um jogo de bola na composição do quadro põem em curto-circuito a própria representação, ao depor a estrutura da semelhança,

---

<sup>2</sup>FOUCAULT, 2008, p. 64.

que relaciona as coisas no esquema hierárquico modelo-cópia, e instituir o regime da similitude, baseado na incessante reversibilidade entre os componentes. A representação deixa de remeter a seu modelo na realidade ou no mundo, perdendo, com isso, a própria qualidade de representação.

O “Navio Negroiro” de Solano Trindade promove esse deslocamento no de Castro Alves. O processo pelo qual a representação do negro no seu poema remeteria a uma impossível realidade total do negro é denunciado. Os mecanismos que faziam o signo apontar para o mundo são redirecionados não para outro lugar do mundo, mas para outro texto: o “Navio Negroiro” de Solano Trindade busca se fixar como referência para o de Castro Alves. Como lugar para onde os signos do “Navio Negroiro” devem apontar. É o “Navio Negroiro” moderno, e não mais o mundo, que se propõe como o outro termo da relação, quando surge a pergunta sobre o problema da representação no “Navio Negroiro” romântico. Por esse meio, o poema paródia de Solano Trindade faz participar, na interpretação do jogo intertextual, sua condição de simulacro. Assim faz girar ainda mais os sentidos possíveis de identidade nacional que o poema de Castro Alves suscita.

#### **4 NAVIO NEGREIRO, LITERATURA BRASILEIRA, LITERATURA NEGRA BRASILEIRA**

O “Navio Negroiro” de Solano Trindade é uma paródia, figura que encarna as reflexões de Foucault e Deleuze sobre a representação e o simulacro. Mas não é só por apresentar a forma da paródia e funcionar segundo essas características que o poema engendra sentidos centrais à discussão sobre representação. Na verdade, atribuir os significados que ele mobiliza, as inversões e os redirecionamentos que desencadeia e o jogo que propõe apenas ao fato de que seus conteúdos se apresentem sob a forma da paródia seria passar ao largo de aspectos que conferem a este poema a sua especificidade.

Há algo, no modo como a Literatura Negra se constitui, que torna a paródia um instrumento eficiente para algumas de suas intenções. Comentando a presença da paródia na literatura negra antilhana, Zilá Bernd (1988) a justifica por uma restituição do “eu” abafado pelo sistema colonialista. O negro deixa de ser “aquele que é olhado” para se tornar “aquele que olha” (p. 29). Na mesma esteira, a pesquisa sobre a Literatura Negra Brasileira tem identificado como um dos traços característicos desta literatura o que alguns decidiram

descrever como a passagem do negro, nos textos nos quais ele é representado, da condição de objeto da enunciação à de sujeito. O sujeito negro assume posição ativa no espaço instaurado pela enunciação. Entre as posições de enunciador e enunciado que a enunciação põe em jogo, ele é, na literatura, aquele que fala, não mais apenas aquele de quem se fala.

Castro Alves representa o negro como vítima (PROENÇA FILHO, 1994). É a literatura *sobre* o negro e não *do* negro (BERND, 1988). Por mais que o poema denuncie o tráfico negreiro, a violência, o tratamento cruel e desumano reservado aos escravos, afirmando-se como peça do abolicionismo, o negro não surge ali como protagonista. Aos escravos descritos no poema não se confere vontade (PROENÇA FILHO, 1994) ou densidade psicológica. A potência de agir, de determinar os acontecimentos, está sempre associada a algum outro elemento, seja ele o capitão, Deus, a Musa, a bandeira, Colombo ou as ondas do mar. Ora, não seria essa exatamente a condição de escravizado? Estar despojado de poder, de desejo, de vontade, da voz, do corpo, de projetos, de possibilidades de ação?

Perguntas de senso comum, estruturadas de acordo com a armadilha da representação. Julgar a “correção” de um modo determinado de ordenar o sentido procurando nele uma correspondência com a “realidade”. Obviamente, isso não significa que a ordenação de sentidos não tenha qualquer ligação com a “realidade”, pois ela também a constrói, sendo ela mesma “realidade”. Mas sendo essa “realidade” fruto de ordenação, a pergunta que talvez deva ser feita, nesse caso, e o poema de Solano Trindade a estimula, é: quem ordena os sentidos?

O “eu” do “Navio Negreiro” aborda e, com isso, constitui o negro como outro. Nessa “visão distanciada” (PROENÇA FILHO, 1994), um estereótipo – apesar do possível anacronismo de se aplicar a figura ao caso – se manifesta:

Ontem a Serra Leoa,  
A guerra, a caça ao leão,  
O sono dormido à toa  
Sob as tendas d'amplidão!

Esse “eu” do poema certamente é o “eu” do romantismo, ocupado, embora nessa fase não tão explicitamente como na primeira, com os desígnios da nação. Não por acaso, o drama dos escravizados e a condenação da escravidão surgem no texto carregados do sentimento da nacionalidade. É a infâmia para o espírito da nação que o poema vaticina quando chega ao fim. É como uma mancha (um “borrão”) na história da longa tradição de humanismo citada,

que desemboca em Colombo e da qual seríamos herdeiros, que a prática da escravidão do negro fica marcada. Haveria uma analogia possível entre esse “eu” que fala no poema e a consciência nacional, na qual a escravidão e, por consequência, a presença do negro, ao qual não se franqueia a humanidade, funcionou e continua funcionando como o recalcado?

O “eu” do “Navio Negroiro” se comisera, se compadece, declara em tons românticos sua indignação. Deseja que as cenas que presencia não ocorressem, ou, se possível, que fossem apagadas.

Ó mar, por que não apagas  
Co'a esponja de tuas vagas  
Do teu manto este borrão?

Há uma lógica da indignidade em ação, segundo a qual não seria digno à jovem nação buscando se constituir como tal sob os auspícios do ideário iluminista que permitisse as atrocidades ligadas ao escravismo. De fato, a indignação ante as provas de desumanidade fornecidas pela própria humanidade é tipicamente iluminista. E como poderia uma consciência nacional formada sob esse ideário suportar a ideia de que sua vida se sustentasse sobre a escravidão e o racismo, senão recalçando seus efeitos, seus sentidos, suas vítimas? “O Navio Negroiro” fala do negro, mas não deixa o negro falar (BERND, 1988). O “eu” do poema encena a condição da consciência nacional, limitada a se referir ao negro sempre como o outro.

Quando emerge, esse outro surge com a força do recalcado. Se apresenta ante a consciência nacional nessa condição, capaz de, por isso, impor a ela sua própria sombra, revelando subterrâneos que ela teria constantemente se esforçado por manter nessa condição. Revela-lhe também todo um universo que lhe era desconhecido, o universo do outro, ou, com mais ênfase, o Outro do Brasil. O Brasil inventado por aqueles que sempre tiveram a hegemonia da voz, a autoridade de falar e no seu falar o outro, negavam sistematicamente a existência de sua voz.

A fórmula que a pesquisa propõe para descrever a Literatura Negra (a passagem de objeto a sujeito da enunciação) contém, em síntese, a sua característica de promover essa fissura na consciência nacional. Ela deve se tornar outra depois que o reprimido força passagem para ser reconhecido. Aquele conjunto de obras, autores, valores e temas que se constituiu como Literatura Brasileira, uma das mais proeminentes manifestações da consciência nacional, tendo se arrogado em momentos decisivos de sua história o papel de

construí-la, não pode mais se referir aos acontecimentos que circunscrevia, senão sabendo que não abarcava uma série de outros acontecimentos, certamente também constituintes do “corpo da nação”. A perspectiva da Literatura Negra subtrai ao modo como se concebe a Literatura Brasileira a pretensão de representar uma “nação una e coesa” (DUARTE, 2004, p. 1), acrescentando a ela o traço de seu recalque: Literatura Brasileira é tanto aquela em cuja tradição praticamente não constam escritores e escritoras negras quanto aquela em que, salvo raríssimas exceções, o negro, quando aparece no texto, está em posição de objeto da enunciação<sup>3</sup>.

Obviamente, Literatura Negra Brasileira é um termo sob o qual se agregam características literárias as mais variadas, especificidades nunca realmente apreensíveis ou descritíveis pela forma conceitual. Esta é uma limitação do conceito, como é de qualquer conceito na sua qualidade de artefato linguístico. Sua função não é apreender a realidade, pois isso é impossível, mas criá-la. O conceito, na unidade fictícia que cria, condensa um processo de atribuição de sentido, tornando-se assim operativo, um dispositivo que funda a possibilidade da reflexão. A simples aposição do adjetivo “negro” à palavra “literatura” provoca já uma série de abalos em concepções pré-estabelecidas, tanto sobre a própria literatura quanto sobre o outro adjetivo que completa a expressão, indicativo da nacionalidade. Além disso, o conceito de Literatura Negra Brasileira passa a funcionar ainda como mais um instrumento de afirmação, numa evidente tomada de posição sobre o alcance que o trabalho acadêmico deve ter.

## 5 O POEMA DE SOLANO

Em relação às definições do conceito de Literatura Negra Brasileira, o poema de Solano Trindade é uma espécie de protótipo: nele se encontram materializadas, como evidências, as “leis fundamentais” (BERND, 1988) dessa literatura.

A emergência do eu-enunciador (BERND, 1988), ou do ponto de vista (DUARTE, 2009), é talvez a marca mais significativa na conceituação, isto é, aquela que mais consequências gera na análise do conceito de Literatura Negra pelo discurso acadêmico, pois é nela que todas as outras características se fundamentam. Os textos inscrevem uma visão de

---

<sup>3</sup>Essa condição se mantém na literatura contemporânea. Pesquisa estatística de Regina Dalcastagné (2009) demonstrou que escritores e escritoras negras têm presença extremamente reduzida nas grandes editoras brasileiras. Segundo a autora, esse déficit pode explicar por que, na maioria dos romances contemporâneos, o negro é representado de forma estereotipada.

mundo reprimida na tradição literária, e como efeito desse ato questionam essa tradição e os mecanismos de representação que ela instituiu. Mais especificamente, a Literatura Negra marca posições de fala.

Há indícios textuais mais fortes ou mais fracos que assumem esse papel em cada texto. No “Navio Negreiro” de Solano Trindade, os versos “Cheinho de poesia...” da penúltima estrofe, “Com carga de resistência” e “Cheinho de inteligência...” da última, são indícios fortes da voz que se pronuncia. Neles é que o “quem fala”, que vinha marcando sua diferença já pela figura da paródia, se delinea, se define e se especifica.

Nessa especificidade reside o outro deslocamento que a análise do poema de Solano Trindade, da qual podem-se extrair conclusões mais ou menos atinentes à Literatura Negra como uma unidade, provoca no tema da representação. Mais uma vez, não é mais para o mundo, mas para o sujeito da enunciação que o texto aponta. Do político ao estético, esse texto é inseparável desse sujeito que enuncia. A palavra aponta para seu autor, porque é nele – no autor negro – que ela ganha sua consistência. Aqui, sim, a autoria requer seu peso para que o texto funcione como tal. Para que o texto engendre os sentidos da experiência estética que nele está em potência, é indispensável a reconstituição, pelo leitor, desse espaço de enunciação no qual se ouve a voz desse autor. A Literatura Negra, assim, vai responder a pergunta-mote de Foucault na sua conhecida conferência sobre o autor: importa quem fala? Um dos efeitos desta literatura é justamente responder à pergunta com uma afirmação contundente. O “Navio Negreiro” de Solano Trindade escancara essa dependência do texto do lugar que o enuncia, pois é esse lugar que ele afirma. Como resultado, fica também exposto o lugar de enunciação do “Navio Negreiro” romântico e todos os traços que o caracterizam socialmente. O próprio texto passa a ser visto pelo que expressa de prática social.

Sob a luz dessas marcas fortes do lugar de enunciação, outros trechos do poema, que poderiam passar despercebidos, adquirem também um investimento de sentido tributário desse lugar, como uma chave de leitura que vai se revelando à medida que o trabalho de interpretação avança. Por exemplo, o verso “Trazendo carga humana...”, ponto de correspondência com a perplexidade do “eu” poeta do “Navio Negreiro”, ao ser interrompido em seu momento de elevação poética.

O Canto II, que antecede esse corte, é uma longa evocação de um *topos*, o da virtude humana, visível em valores como a coragem, a aventura, o engenho, ligados à história da navegação ocidental. Ao cantar as glórias passadas de homens nacionais, que, somadas,



compõem um fundo comum da virtude humana (e respondem todas aos heróis últimos da navegação, os helênicos) o “eu” se vê como herdeiro dessa tradição. Tradição evocada para expressar a humanidade do homem. O verso de Solano recoloca a questão da humanidade e num lance só inverte o seu lugar, atribuindo-o àqueles aos quais ela não era franqueada e negando-o àqueles que se julgam autênticos representantes dela. A inversão de valores, a criação de uma nova ordem simbólica e a construção da epopeia negra (BERND, 1988) seriam as outras “leis fundamentais” que o poema de Solano realiza, com mais ou menos intensidade. À representação que pelo estereótipo desumanizava o negro se opõe outra por esses versos, desta vez com a legitimidade da voz que fala e na qual se nota a presença de “uma comunidade de situação que impõe sua estrutura a cada voz individual” (BAJEUX apud BERND, 1988, p. 22).

Os versos “Cheinho de poesia...” e “Cheinho de inteligência...”, instigam essa leitura do verso “Trazendo carga humana...”, que, de resto, talvez passasse como uma constatação do já conhecido. O percurso do sentido se completa com a volta àqueles primeiros versos e o enriquecimento recíproco entre as palavras “humana” e “poesia”, “humana” e “inteligência”. A “carga” que o navio negreiro vai desembarcar no Brasil é também uma “carga” de poesia e de inteligência. Um mundo de significados, veiculados pelo discurso poético, fica sugerido aqui, a começar pela contestação do estereótipo (“A tribo dos homens nus...”, Canto V, verso 24).

Mas não só. Poesia e inteligência são duas capacidades fortemente ligadas à língua e à fala. A questão da voz reprimida e de tudo que passa (ou não passa) por ela vem para o centro na interpelação que o “Navio Nегreiro” de Solano Trindade dirige ao de Castro Alves. Mais importante ainda: assim como Castro Alves evoca a sua linhagem na tópica da virtude do homem do mar, Solano está, com estes versos, estabelecendo a sua linhagem a partir desses homens e mulheres que vieram ao Brasil “cheinhos de poesia”. O poeta se identifica ao fazer alusão a uma tradição e uma história silenciadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordar o “Navio Nегreiro” de Solano Trindade por meio dos conceitos de representação, simulacro, semelhança e similitude implica descrever o seu funcionamento no contexto da literatura e da cultura brasileira. O modo como, surgindo nesse contexto, o poema



provoca deslocamentos, reposicionamentos, ressignificações. Como paródia, o poema já realiza, pela sua própria natureza, a interpelação de outros textos que convivem com ele no sistema literário e da cultura. Em geral, a Literatura Negra Brasileira é uma força de descentramento no interior da Literatura Brasileira, uma vez que se trata de autores, pontos de vista, temas e linguagens de presença ainda reduzida no mercado editorial e consequentemente no imaginário da cultura literária brasileira.

Solano Trindade está entre os que consolidaram a Literatura Negra Brasileira como um campo específico da produção literária nacional. Natural que um de seus poemas emblemáticos sirva para estabelecer critérios para definir o conceito. Entretanto, não se pode esquecer que, como acontece com qualquer objeto estético ou de cultura, a literatura produzida por autores e autoras negras tenderá sempre a forçar o conceito que, academicamente, procura abarcá-la, a se reformular.

## REFERÊNCIAS

BERND, Z. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DALCASTAGNÈ, R. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, v. 31, p. 87-110, [2008]. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

DELEUZE, G. Patão e o simulacro. In: \_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000. pp. 259-271.

DUARTE, E. de A. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: **Literatura e Afrodescendência: Antologia Crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. Literatura e Afrodescendência. In: **Portal Literafro**. FALE-UFMG, [2004]. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/>>. Acesso em: 16 de agosto de 2014.

FOUCAULT, M. Os sete selos da afirmação. In: \_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. pp. 57-72.

HUTCHEON, L. *Defining Parody*. In: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: First, 2000. pp. 30-49.

GENETTE, G. *Paródia en Aristoteles*. In: \_\_\_\_\_. **Palimpsestos**. Madrid: Taurus, 1989. pp. 17-19.

\_\_\_\_\_. Cuando nace la parodia?. In: \_\_\_\_\_. **Palimpsestos**. Madrid: Taurus, 1989. pp. 20-22.

\_\_\_\_\_. *La parodia como figura*. In: \_\_\_\_\_. **Palimpsestos**. Madrid: Taurus, 1989. pp. 23-25.

PROENÇA FILHO, D. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: **Estudos Avançados** [on-line], São Paulo, v. 18, nº 50, jan./abr. [2004]. Disponível em <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em 21.05.2014.

TRINDADE, R. (org.). **Solano Trindade: o poeta do povo**. São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999.

## NOTAS DE APROXIMAÇÃO: MARIA LÚCIA DAL FARRA E ESOTERISMO

NOTES APPROACH: MARIA LÚCIA DAL FARRA AND ESOTERISMO

Ivo Falcão da Silva<sup>1</sup>

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lígia Guimarães Telles

**RESUMO:** O presente artigo é parte da pesquisa de doutoramento com o título de *Caligrafias alquímicas*, em andamento no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, cujo objetivo principal está em apostar que a poética da escritora, ensaísta e professora paulista radicada em Sergipe, Maria Lúcia Dal Farra, é pautada nos pressupostos da transmutação. Por esse caminho, apostamos que essas transmutações na poética dalfarreana – telas, autores e frutas sendo metamorfoseadas em linguagem poética – são mobilizados, dentre outros aspectos, pela sua aproximação com o esoterismo que, no filão da alquimia, pauta-se na “transformação” como sendo o pressuposto básico dos seus protocolos. Maria Lúcia Dal Farra, ainda na década de 70, conforme explicita em suas entrevistas e depoimentos, aproxima-se de diferentes artes esotéricas e as conduz para os seus livros, dentre elas: a cabala, a quiromancia, o zodíaco, dentre outros. Esse encontro a fez desenvolver sua tese de doutorado com a relação da alquimia em Herberto Helder (*A alquimia da linguagem*: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder), escrever alguns artigos sobre esse tema, assim como introduzir em sua escrita criativa aspectos do esoterismo. Nesse trabalho, estabelecemos algumas aproximações entre o esoterismo e a escritora, trazendo um dossiê composto de artigos, imagens e poemas que serão os elementos motrizes de nossa argumentação, que acredita nos enlances biográficos que unem a poeta e as práticas esotéricas.

**Palavras-chave:** Maria Lúcia Dal Farra. Esoterismo. Poesia.

**ABSTRACT:** This article is part of doctoral research with the title of *Caligrafias Alquímicas*, underway at the Pós-graduação em Literatura e Cultura of the Universidade Federal da Bahia, whose main objective is to bet that the poetics of the writer, essayist and teacher of São Paulo based in Sergipe, Maria Lucia Dal Farra, is guided in the transmutation of assumptions. That way, we bet that these transmutations in poetic dal farreana - screens, authors and fruits being metamorphosed in poetic language - are mobilized, among other things, for its approach to the esotericism that in the vein of alchemy, is guided in the "transformation" as the basic assumption of its protocols. Maria Lucia Dal Farra, still in the 70s, as explicit in his interviews and testimonials, different approaches esoteric arts and leads for your books, among them: the cabal, palmistry, zodiac, among others. This encounter made her develop her doctoral thesis about the relationship of alchemy in Herbert Helder (*The alchemy of language*: reading poetic cosmogony of Herbert Helder), write a few articles on the subject, and enter in your creative writing aspects of esotericism. In this work, we establish some links between the esoteric and the writer, bringing a compound articles dossier, pictures and poems that will be the driving elements of our argument, we believe in biographical links that unite the poet and the esoteric practices.

**Keywords:** Maria Lúcia Dal Farra. Esotericism. Poetry.

---

<sup>1</sup>Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: ivofalcao@ifba.edu.br

“É preciso explicar todo esse trânsito sobre o meu corpo, essa vertigem, e produzir um som que venha e que me diga: aqui estou eu, aqui me explico” (DAL FARRA, 2005, p. 34).

O XXII Congresso Internacional de Professores de Literatura Portuguesa, que aconteceu na Universidade Federal da Bahia no ano de 2008, congregou diversos docentes de diferentes instituições de ensino superior discutindo os rumos do ensino da literatura lusitana em terras brasileiras, a partir daquele ano. No *foyer* do evento, diversas vezes se emaranhavam entre confabulações institucionais e articulação de redes de interação literária. Dentre as figuras que circundavam aquele espaço, uma realçava o olhar dos apresentadores e participantes do evento: uma mulher de porte austero palmilhava os livros dispostos nos *stands*, e sua vestimenta esvoaçante, em diversos tons de lilás – com aspecto sibilino – indubitavelmente chamava a atenção. Os seus adereços, unhas e tamancos combinando com a cor púrpura da roupa, juntamente com os cabelos em apurado desalinho, causavam estranhamento por escapar de uma sobriedade clichê, comum nessas situações acadêmicas.

O local era plenamente ajustado à referida mulher: professora de literatura portuguesa, crítica literária, musicista e poetisa. Maria Lúcia Dal Farra tinha particular interesse em estar naquele lugar, pois estavam sendo problematizadas questões específicas de sua atuação como professora, e caminhar entre os seus pares representava uma forma de projetar-se, também, no campo da literatura enquanto escritora. No entanto, quando se observa a referida autora em diferentes campos de atuação – noite de autógrafos, conferências, documentários e entrevistas –, o seu traje e a sua atuação negrita o seu corpo. Podemos afirmar, portanto, que a corporeidade da escritora se apresenta para o público como um texto ou uma cartografia para ser lida e interpretada. A sua maneira de postar-se diante da sua plateia abre margem para diferentes sendas de compreensão e chaves de leitura. Um dos caminhos possíveis, o que apostamos de início, trata a imagem de Maria Lúcia Dal Farra como sendo aliada às artes da bruxaria e do esoterismo, performatizando no seu corpo, assim, essa condição.

Por esse caminho, em uma entrevista concedida ao poeta Lívio Oliveira, no ano de 2007, a escritora afirma que na década de 1970 começou a apresentar particular interesse em estudar sobre o universo e a sua formação, além de pesquisar com maior profundidade sobre o esoterismo. Num breve átimo dessa mesma entrevista, ao entrar no assunto dos mistérios do mundo e da busca em descerrá-los no texto lírico, ela sinaliza que, possivelmente a partir

dessa mesma época, foi se autodescobrindo como uma bruxa, intensificando com essa fala a imagem mística da autora<sup>2</sup>.

Essa figura de mulher esotérica se espelha em outro depoimento concedido pela escritora, em entrevista ao Jornal da Universidade Federal de Sergipe, quando arguida sobre o título do seu último livro de poemas, o *Alumbramentos*(2012). Nesse material, a poetisa realça dois aspectos importantes, o primeiro se refere ao diálogo que busca estabelecer com a poesia de Manuel Bandeira (autor do poema com o mesmo título da publicação – *Alumbramentos*) em seu livro; o segundo, por outra via, destaca uma cegueira que vez por outra lhe acomete: em sua descrição, uma luz permeia o seu campo visual e depois é progressivamente dissipada. Essa chama que toma a visão de Dal Farra, para ela, é um misto de mistério e descobrimento. Esse lume que toma a escritora, em sua fala, colabora para construir a imagem da autora aliada à arte do encantatório, aproximada com esferas que estão além de um alcance comum, da explicação das ciências exatas e biológicas. Formula-se para o leitor, então, a composição de uma mulher que tem um destaque diferencial, haja vista que tem outro campo de visão, outra perspectiva<sup>3</sup>.

Esse olhar alumbrado, desfocado por uma luz que, de tão intensa, chega a cegar, serve-nos como metáfora para conjugar a poética de Dal Farra. O seu primeiro livro de poemas, o *Livro de Auras*, escrito em 1994 (o título de estreia da escritora), trazia uma discussão teórica intrigante junto à ficção, pois, em meio às destituições da aura do poeta e da arte, a autora escolhe pôr em xeque, no livro, essa prerrogativa, adotando a auratização como o ponto de inquirição. Se Walter Benjamin, no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, apropriando-se da imagem do poeta pintado por Baudelaire, já apontava para a derrocada desse princípio, mostrando que a aura caía no macadame através da entrada do poeta na modernidade, Dal Farra encenava em seu livro justamente o contrário.

---

<sup>2</sup> Dal Farra afirma nessa entrevista: “[...] nunca fui boa em matemática ou em física, muito embora me hipnotizem essas teorias a respeito do universo e das forças que desconhecemos, o que me levou a estudar esoterismo, por exemplo, e isso ainda na década de setenta, e a me descobrir um pouco bruxa – daí meus gatos?! De resto, escrever sempre foi para mim uma urgência, uma maneira de eu me reconhecer criticamente, de me espelhar naquilo que faço, e de proclamar, a cada vez para mim mesma, uma nova existência” (DAL FARRA; OLIVEIRA, 2008).

<sup>3</sup> A mesma consideração é feita por Dal Farra em entrevista a Floriano Martins, na revista virtual *Agulha Revista de Cultura*, em 22 de novembro de 2014. Ao ser arguida sobre o título do seu livro, a mesma ponderação é feita pela escritora, lançando para seu corpo a sua condição de intimidade com o vocábulo *alumbramentos*: “[...] tenho uma cegueira periódica que ocorre a partir de um ponto luminoso que se instaura no meu campo de visão sem mais nem menos, como se uma auréola muito poderosa crescesse da cabeça de uma Madonna medieval que se manifestasse na minha frente e se expandisse por toda a minha órbita visual, preenchendo-a” (DAL FARRA, 2014).

A autora assumia a personagem, em seu primeiro livro, da escritora que lutava com todas as suas ferramentas literárias em prol de uma busca pela permanência da aura. Falamos sobre isso utilizando termos do campo das artes cênicas, pois a autora vai, no decorrer do livro, mostrando o quão de balde se mostra a sua investida, diante de uma era que Zygmunt Bauman<sup>4</sup> alertava ser direcionada para a liquidez e a perda de um local de sublinha especial dedicado ao poeta. A cadência desse livro mostra que o projeto de Maria Lúcia, utópico desde o princípio, destinava-se, em verdade, ao plano do revisionismo (do colocar em xeque) de ideias formatadas pelo seu tempo contemporâneo – um tom choroso se delineia na autora ao notar que a busca por essa unicidade, por unir os pedaços, é vã.

Esse olhar metaforicamente (e intencionalmente) desfocado da autora, assim, busca trazer, no cerne da sua produção, uma discussão a contrapelo das vertentes teóricas do seu tempo, encetando pontos de vista questionadores e visando desestabilizar pilares tratados como plenos e sustentados. Ao invés de apontar uma visão unívoca do início ao fim do seu livro, mostra, com certo pesar, no fim da sua coletânea de poemas, a inevitável perda da aura.

Essa mesma aura que remete ao campo do discurso benjaminiano alude, também, ao campo do esoterismo. A aura como um envolto que recobre o corpo em camada invisível a olho nu, denunciando, por sua vez, o estado de humor que esse corpo possui (GREER, 2012, p. 82), é uma das perspectivas em jogo no livro de estreia de Maria Lúcia. Na capa do *Livro de Auras*, duas rajadas de cor laranja, em duas tonalidades diferentes, marcam o centro da publicação. Segundo propõe os estudos sobre a aura, a cor alaranjada é a busca de um sentido de vida que vai além do aparente. Podemos afirmar que o projeto dalfarreano objetiva extrapolar o limite do visível e percorrer por sendas diversas, aquém das usuais de seu tempo.

O corpo autoral de Maria Lúcia Dal Farra segue pela mesma torrente de suas posições teóricas e literárias, objetivando compor-se pela via do não convencional, em situação de revés, expondo, por sua vez, novas possibilidades de mirada para si. Assim, sabendo-se que Maria Lúcia Dal Farra conjuga, além do seu exercício de escritora, o papel de crítica e teórica<sup>5</sup>, podemos encontrar num mapeamento de sua produção ensaística um levante de estudos que problematizam a relação do escritor com o esoterismo.

---

<sup>4</sup> Modernidade líquida é uma terminologia utilizada por Zygmunt Bauman para afirmar que a modernidade está próxima à relação de fluidez, perda das utopias, e direcionada para a mudança das relações sociais, marcadas pelo signo do fugaz.

<sup>5</sup> Maria Lúcia é atualmente professora aposentada da Universidade Federal de Sergipe, mas já lecionou na Universidade de São Paulo e na Universidade de Campinas. Ajudou a constituir o setor de teoria literária na UNICAMP ao lado de Antônio Cândido. Tem diversos ensaios, livros e artigos publicados no Brasil e exterior. Publicou seu primeiro livro de literatura no ano de 1994.

De antemão, investimos que as publicações de cunho crítico da autora servem como um elemento importante a corroborar para a construção de mulher esotérica de Dal Farra. Além disso, pode-se perceber que existe um deslizamento das reflexões teóricas da escritora para a sua produção literária. No entanto, antes de entrarmos com acuidade nessa questão, investiremos num mapa dos textos da autora que debatem a temática do esoterismo, expondo, por sua vez, quais são as perspectivas de Dal Farra em sua atuação crítica sobre o assunto.

Para direcionar o nosso trabalho é importante delimitar o que entendemos diante do termo esoterismo em seu trânsito com os estudos literários. Consoante às ideias de José Fernandes<sup>6</sup> (1993), que considera essa ciência como incorporadora de diferentes linhas (sejam elas a cabala, a alquimia e as distintas vertentes da bruxaria), ponderamos que o esotérico tem uma variedade de manifestações em seu arco de alcance. Poderemos verificar mais adiante como essas distintas ramificações se fazem presentes na literatura dalfarreana, reforçando o caráter místico da autora. Acrescentamos ainda que a relação entre esoterismo e literatura é uma equação que percorre diferentes literaturas, tal como a de Fernando Pessoa, Clarice Lispector, dentre outros tantos escritores.

Há estudiosos como John Michael Greer (2012), no entanto, que preferem utilizar o termo magia para abranger as diferentes ramificações dela, tais como as citadas anteriormente relacionadas à alquimia, acrescentando, ainda, os métodos divinatórios da quiromancia, geomancia, dentre outros. Nota-se que não existe fixidez para determinar uma nomenclatura específica para essas expressões mágicas (ou esotéricas), pois, como pondera Greer, ainda podemos encontrar tratamentos como ocultismo, para trazer maiores querelas para essa questão nomenclaturista.<sup>7</sup>

O primeiro traçado deste cartograma acerca da produção teórico-crítica de Maria Lúcia Dal Farra parte da tese de livre-docência para a Universidade de Campinas, feita pela autora em estudo em 1987, resultado de sua estadia na *École Pratique des Haute Études*, na Sorbonne, em Paris. A empreitada consistia em estudar a relação entre poesia e esoterismo presentes na produção poética da modernidade, com destaque para Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e os surrealistas franceses. Essa tese permanece inédita até hoje, pois, ao retornar da

---

<sup>6</sup> José Fernandes, em seu artigo *Literatura e esoterismo*, afirma que “[...] a literatura, com pouca ou com maior intensidade, dependendo da perspicácia dos autores, sempre foi campo fértil para a atualização ou simples transplantes de componentes das ciências esotéricas: cabala, mandala, alquimia e, às vezes até de elementos ligados à alta e à baixa magia” (FERNANDES, 1993, p. 63).

<sup>7</sup> Diante desses tópicos apontados, escolhemos adotar, em grande parte de nosso trabalho, o termo esoterismo, haja vista que é o mais utilizado pelos autores que acessamos para pensar as diferentes configurações da alquimia e bruxaria. No entanto, frisamos a falta de conciliação dos estudiosos sobre esse termo.

França e aportar no Brasil, os confrades de universidade da autora, na década de 80, achavam esse texto um tanto deslocado, sem espaço dentro da instituição. Com essa “represália”, ela preferiu guardar a tese e não trazê-la ao lume do público de modo íntegro, em livro.

Não obstante, desse trabalho temos duas partes publicadas, respectivamente: uma tratando sobre Baudelaire e o esoterismo, presente na *Revista Remate de Males*, da UNICAMP; e outra sobre os surrealistas, em um capítulo de livro intitulado “Surrealismo e esoterismo: a alquimia da poesia”, publicado pela editora Perspectiva. Partamos inicialmente do artigo “Anotações de uma bibliógrafa: Baudelaire e o esoterismo”. Nesse artigo, existe um forte investimento em compreender como a poesia dessa geração da modernidade francesa estava atrelada às práticas do esoterismo.

O primeiro ponto de aproximação entre os poetas e o esotérico, segundo a tese da autora, dá-se por uma busca de dissensão com relação às leis do mercado e do capitalismo da época. Sendo assim, escrever sob esse crivo representa uma maneira de resistir aos imperativos mercadológicos da época que impingiam formas específicas de tratamento à literatura. Trazer o esoterismo para a produção poética foi uma maneira encontrada de escapular desse paradigma do mercado editorial do momento.

No entanto, o que é mais importante compreender dessas poesias é como se dava o trânsito entre a escrita poética e as práticas de esoterismo. O que a geração da modernidade francesa, com destaque para Baudelaire, executou foi, em verdade, aplicar os pressupostos desses fundamentos simbolicamente no processo de elaboração da linguagem poética, pois “[...] a magia, o ocultismo, a alquimia, ciências envolvidas de mistério são invocadas pois admitem o mesmo enigma que o poeta tenta perseguir e pinçar” (DAL FARRA, 2014, p. 103). Dotados de paradigmas similares – a dúvida, o incerto, o invisível e o incalculável –, poetas e esoterismo se irmanavam de propósito nesse momento.

Dal Farra elenca alguns traços da alquimia que se fazem presentes na produção poética desses escritores, como, por exemplo, a técnica de dissolução e reconstrução (ou coagulação), sintetizada pela expressão latina do *solve et coagula*<sup>8</sup>. Segundo esse princípio, os objetos, para adquirirem novas feições e outras prerrogativas, precisam passar por um processo aproximado de diluição e reelaboração. Na poesia dos poetas franceses, isso era representado por meio de

---

<sup>8</sup> Para John Michael Greer, as palavras “solver” e “coagular” são importantes em todo o processo de realização da alquimia, assim, “[...] quando isso é feito com metais, segundo a tradição alquímica, o resultado é a transformação de metais menos nobres em ouro e prata. Quando isso é feito com ervas medicinais, o resultado é um medicamento poderoso. Quando isso é feito com a mente humana, o resultado é a iluminação espiritual [...]” (GREER, 2012, p. 36). No instante em que as recombinações são feitas no texto poético, seja através de apropriações ou recombinações, amplia-se o olhar para diferentes objetos culturais.



um esmaecimento da personalidade do poeta, buscando conceder supremacia à linguagem. Além disso, esse mecanismo se fazia presente por meio de conceder novos estatutos para objetos culturais de modo geral.

Faz-se necessário pausar a leitura teórica feita por Dal Farra acerca dessa temática e emergir, de modo intervalar, a relação da escritora com esses postulados em sua ficção. Dizemos isso, pois é possível encontrar, disseminadas na poética de Dal Farra, elaborações poéticas aproximadas dos princípios discutidos anteriormente. A retirada dos objetos de cultura dos seus lugares convencionais a serem realocados, relidos pela autora, é uma prática constante em seus textos poéticos. Para ilustrarmos isso, trazemos os poemas presentes na seção “Viveiro”, constante no *Livro de Auras*. Nessa referida seção, a autora captura diferentes objetos, personagens e artistas, sejam eles uma tela de Vincent Van Gogh, Hamlet, Ofélia, o canto de Maria Callas, até mesmo uma concha, árvore ou pantera.

Essa atitude tomada pela escritora se aproxima do procedimento alquímico apontado de redistribuição e inserção de novos significados (e sentidos) para esses diferentes objetos culturais. Se, por exemplo, uma pintura tem um espaço de realização em tinta numa tela, a escritora ressignifica essa ideia colocando a tela de pintura sendo lida por outro suporte, através da linguagem poética. Esse procedimento não se dá, na poética de Maria Lúcia Dal Farra, como mera apropriação, incorporação e enxertos de leitura. Para a autora, esse processo favorece a concessão de “novas cidadanias” para esse objeto. Assim, dilui-se o objeto de sua paragem e apreciação convencionais e importam-se novos olhares.

Está pinçada, dessa forma, como a poesia da escritora importa as concepções que estão presentes na produção de Baudelaire (e seus pares), no que se refere ao esoterismo. Ainda no tocante às novas possibilidades que um determinado objeto pode adquirir, moldado pelo princípio de reconfiguração dos manejos alquímicos, Dal Farra afirma que “[...] cada coisa perde os seus contornos culturalizados, se esbate e se torna uma parte de um outro todo que é uma imensa rede de significados se esbatendo contra seus significantes [...]” (DAL FARRA, 2014, p. 106). A leitura feita por Dal Farra comporta aproximar a teoria alquímica do *solve et coagula* com a produção poética feita por Baudelaire, que está sustentada, primordialmente, na ideia de transmutação alquímica, isto é, retirar um determinado objeto de seu lugar comum e lhe dar outra natureza.

Por fim, o outro ponto de discussão relevante desse artigo (“Anotações de uma bibliógrafa”) para o nosso trabalho diz respeito aos procedimentos linguísticos e literários que

são invocados na produção literária para entrecruzar a poesia e o esoterismo sob o prisma da modernidade. Para responder a essa questão, Dal Farra recorre à figura de linguagem do oximoro, que se manifesta na união (em uma mesma construção linguística) de elementos contrários. Segundo sinaliza a autora, o processo de imantação entre os elementos díspares situa um dos principais postulados das ideias alquímicas – a convivência entre os diversos em estado de comunicação. A condição de oximoro é dramatizada por Maria Lúcia Dal Farra em diferentes circunstâncias, pois, em sua escrita poética, encontra-se desenhada a vivência de elementos aparentemente contrários em si, mas que, pelo trato da linguagem poética, encontram um “acordo possível”.

Muito além da escrita poética, a posição autoral da referida autora pode ser pensada também sob a ótica do oximoro. Em um depoimento proferido na Universidade Federal da Paraíba no ano de 2003, que veio a público sob o título “Minha Poesia de Mulher”, Dal Farra se coloca numa espécie de confessorário e problematiza a sua escrita criativa, colocando para os seus leitores quais são os procedimentos que lhe são caros no processo de criação literária. A autora coloca em miúdos questões consideradas e ditas fundamentais em sua poética, mas o que fica de mais instigante nesse texto é a corporeidade encenada pela escritora para descrever a sua poesia. O corpo (de modo proposital) é a primeira instância evocada com destaque em sua produção, corpo esse que é desenhado em condição esponjosa, aberto e pronto para absorver no próprio regaço a variedade do mundo.

Essa corporeidade sente-se outorgada para congregar em si os diferentes, como sinaliza a autora: “[...] é assim que meu corpo se converte num imenso pasto de alheios, comunitário e aberto para albergar a intensa variedade do mundo, para dar-lhe voz e direito de outras cidadanias linguísticas” (DAL FARRA, 2003, p. 1). Desse modo, a poética da escritora mostra-se, pelo viés do corpóreo, como sendo responsável por alimentar-se de diferentes substâncias e ter uma atitude ressignificadora. Esse ato não acontece de modo passivo, mas, sim, como uma atitude primordialmente transformadora. O corpo de Dal Farra é dramatizado nessa fala como uma instância de agregação, de comunhão e de cumplicidade.

Cabe a esse imenso corpo – “morada dilatada” – funcionar como uma maquinaria para receber seres de diferentes realidades, díspares e diversos, e transformá-los em matéria linguística. Desse modo, podemos concordar que a relação entre a autora e o oximoro é bem possível, pois, se essa figura de linguagem congrega em um mesmo momento do texto ideias diferentes, o corpo de Maria Lúcia Dal Farra, por meio de seus textos literários, abraça os

elementos díspares para conceder novas prerrogativas para esses elementos através da poética da autora.

Podemos desenhar, desse modo, dois pontos importantes para apresentar um *flash* autoral de Maria Lúcia Dal Farra. O primeiro é uma conformação entre a imagem do esoterismo e da literatura da autora<sup>9</sup>. Falamos disso, pois podemos observar um tripé que é sustentado até o momento pelos seguintes pilares: oximoro, corpo e esoterismo. Corpo oximoro teatralizado na condição de pousada hospedeira. Oximoro que mistura e funde os contrários, seja na crítica ou na produção literária da autora. Sendo assim, podemos notar que a teoria, a literatura e a performance de Dal Farra trabalham por construir uma imagem autoral esotérica/feiticeira/mística da autora.

Mas não é somente em trabalhos ensaísticos isolados da autora que encontramos essas reflexões sobre o universo místico. A tese de doutoramento defendida por ela na Universidade de São Paulo, em 1970, já apresentava reflexões contumazes sobre a alquimia e a literatura. A tese *A Alquimia da Linguagem: a Cosmogonia Poética de Herberto Helder* discute como o escritor português faz uso dos pressupostos da alquimia para usá-los em sua poética. Essa tese publicada em livro coloca em questão como Helder faz uso de leis e regras da arte alquímica de modo implicado no processo de sua escrita. São diversos pontos que são mobilizados pela crítica Dal Farra para sustentar o seu argumento central. Dentre eles, encontrar na poesia helderiana a presença das inscrições presentes na Tábua Esmeraldina, o tratado que compila as principais diretrizes dos fundamentos alquímicos.

Nessa Tábua, encontra-se, dentre vários aspectos norteadores, a seguinte assertiva: “tudo que está em cima, está em baixo”. Essa guia diretriz solicita, para o diálogo entre duas esferas (superior e inferior) e para o estabelecimento de interseções entre diversos elementos, uma quebra de hierarquias. Na poesia “Obra ao branco”, presente em *Alumbramentos*, podemos verificar como a tônica da alquimia se faz presente de modo realçado na produção de Dal Farra. Esse poema encontra-se alocado na nona e última seção de poemas do referido livro, sob o título *La Dame à La Licorne*<sup>10</sup> – uma coleção de tapeçarias que a poetisa se propõe a estudar para construir seus textos pelo crivo da intertextualidade. Em toda a coleção se destaca a presença de duas personagens centrais (como o título da obra em francês já indica): uma dama e um unicórnio.

<sup>9</sup> Ainda iremos nos defrontar com outras imagens no decorrer deste trabalho.

<sup>10</sup> La Dame a La Licorne é uma série de seis tapeçarias encontradas no Castelo de Boussac, na França, em pleno século XVI. Essa coleção está exposta no Museu de Cluny desde 1982, em Paris.

A tapeçaria é, por sua vez, o mote para a escritora emergir no texto lírico a sua verve de “leitora alquimista”, deixando resvalar a sua pulsão esotérica, portanto, em mais uma elaboração. O poema é iniciado com a convocação de dois elementos químicos que são fundamentais para a alquimia: o mercúrio e o enxofre. Vejamos: “O enxofre / (no seu elemento) / se abriga sob a amendoeira - / e o leão branco das insígnias / que não tremula (por ser fixo) / - coagula, / Já o mercúrio se dissolve, atraído pela Virgem / (imã e irmã em condição)” (DAL FARRA, 2012, p. 138). Conforme os protocolos da alquimia, o carbono representa o elemento masculino marcado pela fixidez, já o mercúrio está direcionado para o feminino, volátil e tendido a certa maleabilidade.

Analogamente ao poema, o mercúrio, que representa o feminino, está sendo atraído pela virgem, já o carbono, o macho da alquimia, próximo ao masculino, está encostado à figura do leão. Com essa cena composta, virgem e leão, tal como mercúrio e carbono, entram num processo de combinação, através do pressuposto do *solve et coagula*. O carbono não tremula – coagula – em virtude de sua rigidez, já o mercúrio se dissolve (movido pelo solve) por meio de suas propriedades específicas. Organiza-se através da tapeçaria, da alquimia e da performance de Dal Farra um processo de simbiose desses elementos na poesia.

Já na segunda estrofe do poema, outra personagem é convocada, o unicórnio. Esse animal, por sua vez, coroado através de fenômenos da natureza, tais como o “chuveiro de couro” e a “nuvem dos cascos cristalinos”, encontra na dama a parceira diletta para que possa executar um processo de cúmplice união e, também, de olhar sob o prisma revelador para o mundo. Chegamos, por fim, na terceira estrofe, “Ambos / observam / (no espelho) / o exemplo da natura: / o que está em cima está em baixo - / e o espírito do unicórnio / percorre adentro as formas da dama” (DAL FARRA, 2012, p.138). O mandamento que sugere: “tudo que está em cima está em baixo” (da alquimia, como vimos anteriormente) vai encontrar campana na poesia da escritora. Esse postulado propõe pensar na existência de um reflexo do metafísico na natureza.

Um enredamento se estabelece, portanto, com a leitura desse poema e da tese de doutoramento supracitada de Maria Lúcia Dal Farra. Encontramos um entrecruzamento de teoria e ficção, com destaque, nesse momento, para alguns procedimentos alquímicos que estão em estado de diálogo entre crítica e poesia<sup>11</sup>. Enquanto ela teoriza em *A Alquimia da*

<sup>11</sup> Cabe referenciar, nesse momento, a dissertação intitulada *Sob o signo da posse*, produzida por Ivo Falcão da Silva, em 2013, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, na qual é defendida pelo autor a existência de um entrecruzamento entre as produções teóricas, professorais e criativas de Maria Lúcia Dal Farra.

*Linguagem* sobre a tradição dos aportes alquímicos presentes em textos de Herberto Helder, numa leitura dos poemas dela, é possível encontrar a aplicação dessas mesmas teorias em seu trabalho ficcional. A alquimia se entremostra na poesia da escritora, entretanto, não existe uma declaração escancarada da sua filiação com os ideais alquimistas, é necessário ter um olhar atento para a sua poesia. Até quando se apresenta dessa maneira, Dal Farra coloca-se como cúmplice dessa arte esotérica, pois na alquimia existe um procedimento, comum entre os magos, de cifrar e de encobrir os trabalhos no trato com as substâncias químicas – raramente as fórmulas e encantamentos estão às claras. A autora embaralha esses pressupostos, cabendo ao leitor destrinçar esses entrecruzamentos discursivos (se lhe interessar).

Outro argumento sustentado por Dal Farra teoricamente para pensar sobre a presença do esoterismo na literatura é encontrado na seguinte aposta feita por ela: “[...] o percurso do esoterismo [...] poderia incluir o de reapropriação e iluminação de um mundo negado e marginalizado pela nossa cultura que, por ser reativado, acarreta como formas de resistência o insólito [...]” (DAL FARRA, 1986, p. 71). Mais uma vez, podemos encontrar essas ideias presentes no bojo das produções e exposições realizadas pela autora. Para estabelecermos um cruzamento entre elas, trazemos sua fala em entrevista dada a Floriano Martins, no *Diário de Cuiabá* em 2014: “A poesia só existe quando se coloca contra a linguagem que vigora, cavando frestas por onde significar outra coisa que ela mesma nem sabe o que é. Isso há um jeito de viver isso: no impasse” (DAL FARRA, 2014, p. 2).

Cabe destacar uma palavra no discurso de Dal Farra: impasse. Está no impasse uma das principais inquietações de sua poesia. Não lhe importa encontrar um espaço simploriamente possível, calmo e confortável. O tributo que lhe cabe é a busca incessante por instaurar uma voz dissonante, um trabalho de encontro à correnteza. É nessa seara que cabe à autora apresentar os seus trabalhos, cujos temas margeados na literatura interessam-na com especial atenção. Dentre esses podemos destacar a eleição de um jarro em uma toalha de crochê, de uma berinjela ao forno ou até mesmo de um bibelô. É uma poética das frugalidades, do pequeno, do esquecido. No cerne disso encontra-se o perfil da autora

---

Acreditamos que a autora produz teoria em sua ficção e ficção em sua produção teórica (dentre outros arranjos possíveis). Essas constatações se tornam possíveis fazer, ainda, pelos estudos desenvolvidos no projeto *O escritor e seus múltiplos: migrações*, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, que investiga as tramas de escritores com o perfil de docente, ficcionista e crítico, verificando como essas múltiplas atuações desembocam em seus variados textos. Por isso cremos que o perfil teórico de Dal Farra também percorre a sua poesia no tocante aos temas relacionados ao esoterismo.

enquanto esotérica, pois está no esoterismo essa busca em trazer os elementos que estão situados em paragens inativas e encontrar a voz na fala do poeta.

Por esse caminho, são diferentes vias que podem dar acesso para delinear a presença do esoterismo em distintos campos de atuação na lírica de Dal Farra. Os espaços acessados até aqui não se esgotam na lírica da autora, haja vista que ainda podemos encontrar estudos teóricos da autora sobre o tarô<sup>12</sup>, além de encontrarmos delineadas, em sua escrita poética, imagens do zodíaco e da numerologia.

A numerologia, por exemplo, é um elemento bastante instigante para atrelarmos à poética dalfarreana. Existe um jogo presente nos livros de poesias da autora em estudo que nos leva para essa paragem, principalmente no que tange à presença do número três. As duas primeiras publicações da autora apresentam-se subdivididas em três partes, sendo que em duas seções do *Livro de Auras* estão presentes 33 poemas. Enquanto isso, no *Livro de Possuídos*, essa conta se adensa e podemos verificar que, em cada uma das três seções, há 33 peças líricas. Segundo as tradições esotéricas, o referido número pode desembocar em diversas interpretações. Conforme o pensamento pitagórico, o três é o primeiro número, haja vista que possui início, meio e fim. Já para o simbolismo mágico do Renascimento, o número três representa o poder e a perfeição (GREER, 2012). Esse tramado construído pela autora, ao mesmo tempo em que sugere uma intencionalidade, com o objetivo de demarcar uma crença no poder dos números, colabora para pensar a sua lírica, mais uma vez, como vinculada às artes mágicas.

Além disso, a quiromancia, uma arte milenar relacionada à leitura do destino humano através das mãos, é discutida em um poema de mesmo nome, “Quiromancia”, presente no *Livro de Auras*. O sujeito poético do poema em questão coloca-se como uma leitora das mãos, e, no centro dela, soerguem-se imagens relacionadas ao ato do toque. Tocar significa dar ânimo e vida aos objetos. Das mãos são retiradas leituras, interpretações. A palma da mão é texto que se coloca em signos cifrados para serem lidos. Acrescido a isso, a autora amplia sua rede de intervenções no campo esotérico, fomentando a formação do seu nome de autora.

Esta primeira parte, portanto, preocupou-se em mostrar como existem indícios na crítica e na literatura da autora que comprovam a hipótese de uma filiação dela às artes

---

<sup>12</sup> Referimo-nos ao texto: “Uma leitura poética do tarot, de Renata Bonfim”. Nesse material, Dal Farra retoma de modo breve os seus estudos gerais sobre esoterismo (muitos deles suscitados no decorrer desse texto) e, em seguida, efetua um estudo teórico sobre a apropriação das imagens presentes nas cartas de tarô em analogia com imagens poéticas constantes no livro de poemas de Renata Bonfim. No texto, aposta na apropriação de preceitos da tarologia em textos poéticos.

esotéricas. Mas a imagem que abre este capítulo se faz mister retornar. O corpo que perpassa de roxo pelo Congresso da ABRAPLIP, que se destaca pela sua vestimenta e estilo entre os seus confrades, pode passar de modo incólume, admitamos, por um olhar despretenso. Podem afirmar que foi a escolha de um dia usar aquelas cores e combinações. Dizer ainda que as escolhas daquele corpo se apresentar daquela maneira não desencadeiam questões a serem pensadas, tanto na sua poética, quanto na sua imagem pública, pois pode ser considerado como um fato isolado.

Mas aquele corpo que atravessou o Congresso de Professores de Literatura Portuguesa perpassa de modo semelhante por diferentes espaços públicos de visibilidade. É notório em sua atuação enquanto escritora a presença da cor lilás em seus diferentes tons, da sua roupa e desembocando nas capas de seus livros. Esse corpo-imagem que capturamos neste artigo para apresentar Dal Farra não se restringe àquele momento: se prolifera em vários contextos. Espraia-se por diferentes mídias e espaços de visibilidade.

Perscrutando estes signos, interessa-nos apresentar um desenho autoral para Dal Farra, encontrando na sua imagem performática pública um curso para pensar também sobre aspectos da sua literatura. Concordamos com Dal Farra quando ela diz, quando questionada sobre o seu perfil autoral, que ela é, em verdade, uma colcha de retalhos – um *patchwork*. Diríamos mais, todos os escritores estão numa condição de múltiplos pedaços organizados em uma imagem falivelmente una. Não estamos aqui interessados em afirmar que a imagem de autora que propomos para Dal Farra é a mais assertiva ou que descobrimos uma chave de leitura definitiva para auxiliar na compreensão de sua literatura. Ao contrário, na sua colcha de retalhos queremos apenas uma tira de pano desse mosaico: escolher um pedaço da sua “constelação zodiacal” e investir numa imagem (inevitavelmente evanescente) de autor.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria de cultura de massa**. Trad. Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

DAL FARRA, Maria Lúcia; OLIVEIRA, Lívio. In: **Entrevista de Maria Lúcia Dal Farra ao poeta Lívio Oliveira**. Disponível em: <http://www.substantivoplural.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2008.

\_\_\_\_\_. A Florbela de Agustina. In: \_\_\_\_\_. **Labirintos**(Revista Eletrônica de Estudos Portugueses. UEFS, 2007. p. 1-13.



- \_\_\_\_\_. **Alumbramentos**. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Inquilina do Intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Livro de Auras**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Livro de Possuídos**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. Minha Poesia de Mulher. In: \_\_\_\_\_. **X Seminário Nacional Mulher e Literatura**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2003.
- \_\_\_\_\_. Os frutos sazonais do feminino: Adélia, Adília e Paula Tavares. In: \_\_\_\_\_. **Revista de Letras**. São Paulo: UNESP, 2008b. p. 27-36.
- \_\_\_\_\_. **A alquimia da linguagem**: a cosmogonia poética de Herberto Helder. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Anotações de uma bibliógrafa**. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2772>>. Acesso em: 10 ago. 2014a.
- \_\_\_\_\_. Discurso da homenageada. In: \_\_\_\_\_. **Maria Lúcia Dal Farra, escritora botucatuense**. Botucatu: Academia Botucatuense de Letras, 2006.
- DAL FARRA, Maria Lúcia; OLIVEIRA, Lívio. In: **Entrevista a Lívio Oliveira**. Disponível em: <<http://www.substantivoplural.com.br>>. Acesso em: 20 ago. 2008.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **Uma leitura poética do amor, por Renata Bomfim**. Disponível em: <<http://www.letraefel.com/2011/09/uma-leitura-poetica-do-tarot-por-renata.html>>. Acesso em: 04 jun. 2014b.
- DAL FARRA, Maria Lúcia ; PIZA, Maria Amélia Blasi de Toledo ; DAL FARRA, Jesumina Dal ; DONATO, Hernâni ; VIEIRA, José Celso Soares. **Maria Lúcia Dal Farra, escritora botucatuense**. Botucatu: Academia Botucatuense de Letras, 2006.
- DAL FARRA, Maria Lúcia; MARTINS, Floriano. A dona do Jabuti. In: **Jornal Universidade Federal de Sergipe**. Aracajú: Universidade Federal de Sergipe, 2013.
- DAL FARRA, Maria Lúcia; SILVA, Fábio Mario da. Entrevista – entre a crítica e a poetisa: entrevista de Maria Lúcia Dal Farra. In: **Revista Alêre**. Disponível em: <<http://www.ppgel.com.br/Setimo-Numero/ENTREVISTA---Entre-a-critica-e-a-poetisa-entrevista-de-Maria-Lucia-Dal-Farra->>. Acesso em: 23 mar. 2015.



FERNANDES, José. Literatura e esoterismo. In: **Revista Signótica**. Vol. 5. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 1993.

GREER, John Michael. **Dicionário enciclopédico do pensamento esotérico ocidental**. São Paulo: Pensamento, 2012.

# POLÍTICAS DE INTEGRAÇÃO ENTRE O PORTUGUÊS E O ESPANHOL NO CONTEXTO DOS PAÍSES INTEGRANTES DO MERCOSUL

INTEGRATION POLICIES BETWEEN THE PORTUGUESE AND SPANISH IN THE CONTEXT OF COUNTRIES MERCOSUR MEMBERS

Camila Alves Gusmão<sup>1</sup>  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Edleise Mendes

**RESUMO:** Este artigo traz reflexões sobre as políticas de integração entre o Espanhol e o Português em relação a alguns países do continente sul-americano. Com ações inconsistentes que não valorizavam muito o ensino de línguas estrangeiras e com a priorização apenas do ensino do inglês, por bastante tempo, o Brasil se esqueceu de seus vizinhos latino-americanos, perdendo assim um grande potencial de troca linguística e cultural. No entanto, essa troca começou a ganhar força no início do século XXI, com a parceria de alguns países, principalmente, Brasil e Argentina. Além disso, outro elemento que também contribuiu para essa maior integração foi o fortalecimento do MERCOSUL - Mercado Comum do Sul - e posteriormente a UNASUL - União das Nações Sul-Americanas. Assim, diante dessa maior integração, surgiram também avanços em parcerias institucionais, como a criação da UNILA - Universidade Federal da Integração Latino-Americana-, abertura de escolas fronteiriças em contextos bilíngues reais entre o Espanhol e o Português, além da lei 11.161/2005 que torna obrigatória a oferta do espanhol nas escolas públicas e privadas nos currículos plenos do ensino médio no Brasil. Diante disso, como reflexo dessas mudanças, originou-se uma grande movimentação na área de ensino do espanhol no Brasil e do português em alguns países da América do Sul, principalmente, Argentina e Uruguai, gerando uma demanda de mercado de profissionais nessas áreas, e consequentemente a abertura de novos cursos de graduação em licenciatura desses idiomas. Com isso, percebe-se que há um processo de mudança que preza por uma maior troca entre o Português e o Espanhol no continente sul-americano e se espera que esse seja só o início de uma grande transformação nesse cenário plurilinguístico e multicultural.

**Palavras-chave:** Políticas Linguísticas; Ensino de Línguas estrangeiras; Ensino de Língua Portuguesa; América Latina

**ABSTRACT:** This article reflects on the integration policies between Spanish and Portuguese languages with regard to some countries from the South American continent. With inconsistent actions that did not value the foreign language teaching and with the prioritization of the English language teaching, Brazil has forgotten its Latin American neighbors, and because of that, it has lost a great linguistic and cultural exchange potential. However, this exchange began to intensify in early XXI century with the partnership between some countries, mainly, Brazil and Argentina. Furthermore, another element that contributed to this integration was the MERCOSUR strengthening - Common Market of the South - and subsequently the UNASUR – [Union of South American Nations](#). So, given this situation, some advances were also felt in institutional partnerships, like the creation of the Federal University of Latin American Integration (UNILA), the opening of border schools in bilingual contexts between Spanish and Portuguese, and the 11.161/2005 law that makes mandatory the offer of the Spanish language in the Brazilian high school curriculum of public and private schools. Accordingly, these aspects originated many changes in both Spanish language teaching in Brazil and Portuguese language teaching in some South American countries, specially in Argentina and Uruguay. These changes have also generated the demand for teachers, and consequently, the opening of new Spanish and Portuguese undergraduate courses. Thus, one can see that there is a process of change that values great interactions between Portuguese and Spanish languages in South American continent and it is hoped that this is just the beginning of a big transformation in this multicultural and multilingual scenario.

**Keywords:** Linguistic Policies; Foreign Languages Teaching; Portuguese Language Teaching; Latin America.

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (PPGLinC/ILUFBa). E-mail: gusmão.c@gmail.com.

Libertad es el derecho que todo hombre tiene a ser honrado, y a pensar y a hablar sin hipocresía. En América no se podía ser honrado, ni pensar ni hablar. Un hombre que oculta lo que piensa, o no se atreve a decir lo que piensa, no es un hombre honrado [...] Hay hombres que son peores que las bestias, porque las bestias necesitan ser libres para vivir dichosas: el elefante no quiere tener hijos cuando vive preso: la llama del Perú se echa en la tierra y se muere, cuando el indio le habla con rudeza, o le pone más carga de la que puede soportar. El hombre debe ser, por lo menos, tan decoroso como el elefante y como la llama. En América se vivía antes de la libertad como la llama que tiene mucha carga encima. Era necesario quitarse la carga, o morir.

MARTÍ, José. *La edad de oro*.

## 1 INTRODUÇÃO

Para iniciar este trabalho, é interessante retomar a citação de José Martí, grande político, pensador e poeta cubano, que foi o grande inspirador da independência de Cuba em relação aos colonizadores espanhóis. Essa citação foi retirada de um livro que se destina, prioritariamente, a crianças e que, no entanto, traz valores basilares para uma formação crítica e cidadã. Contudo, apesar de ter escrito belíssimos livros e de ser um grande representante da independência cubana, pouco se conhece desse autor aqui no Brasil, assim como muitos outros intelectuais hispano-americanos. Na verdade, esse fato só reforça o que José Martí dizia, no século XIX, em seu livro, que era necessário libertar a América (ressalta-se América Latina<sup>2</sup>) de seu papel submisso e limitado.

José Martí vai ao extremo quando coloca a morte em oposição da liberdade, afinal, para ele, se não tivesse liberdade era melhor morrer. As belas palavras desse autor fazem sentido ainda hoje, século XXI, quando ainda percebemos o distanciamento dos países latino-americanos e o cárcere ainda vivenciado por grande parte da sociedade desse território que vive presa a valores da cultura anglo-saxônica, esquecendo-se, muitas vezes, das grandes riquezas que possuem.

E por considerar que língua e cultura andam de mãos dadas, esse artigo trará algumas reflexões sobre o papel do espanhol no Brasil assim como do português em alguns países da América do Sul, priorizando a Argentina, o Uruguai e o Paraguai que compõem o MERCOSUL que, por questões político-econômicas, fortalece o intercâmbio linguístico.

---

<sup>2</sup>De acordo com Figueiredo (2010), América Latina foi um termo que surgiu, primeiramente, na França, como uma tentativa de reação à crescente dominação da cultura anglo-saxônica. Esse termo ganhou popularidade no movimento panlatinista.

Esse artigo está dividido em três partes. Primeiramente, realizar-se-á uma análise acerca do distanciamento entre o Brasil frente aos países vizinhos, trazendo, principalmente, autores como Ana Pizarro pra fundamentar a discussão. No segundo momento, apresentar-se-á uma breve reflexão sobre o caminho percorrido para uma maior integração linguística entre alguns países da América do Sul e como o cenário geopolítico atual favorece a constituição de uma sociedade plurilíngue. E à guisa de conclusão, abordar-se-ão algumas ações de políticas linguísticas que já estão em prática, favorecendo a aproximação entre o espanhol e o português nos países integrantes do MERCOSUL. Cabe destacar que essas análises são frutos da disciplina “Línguas, Culturas e Literaturas Latino-Americanas”, primeira vez oferecida, em 2013, pelo curso de Pós-Graduação em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia.

## **2 O BRASIL E SEUS VIZINHOS: PRÓXIMOS, PORÉM DISTANTES**

Pode-se dizer que o desconhecimento sobre a obra e vida de José Martí por grande parte dos brasileiros reflete um pouco do distanciamento em que vivem os povos latino-americanos. E ressalta-se, nessa relação, a distância do Brasil, país que possui como língua oficial o português, destoando da maioria dos países vizinhos. Ana Pizarro (2006) destaca muito bem esse distanciamento quando divide a América Latina em áreas culturais, sendo o Brasil uma delas, a qual “sabemos que ela existe, mas não a tocamos”, dizia Pizarro (2006) e ainda afirma:

Trata-se do Brasil, que, em si mesmo, articula uma série de subáreas. Historicamente a relação com o Brasil constituiu uma espécie de grande parêntese na América Hispânica e, ainda que em menores proporções, creio eu, o mesmo ocorreu no sentido inverso [...] ignoramos uma cultura de enorme riqueza e pluralidade que ocupa a metade do continente, ignoramos o universo imaginário de quase 200 milhões de pessoas e, no entanto, queremos falar com propriedade da América Latina (PIZARRO, 2006, p 97).

Com essa afirmação, Pizarro (2006) deixa claro o “buraco” existente entre o Brasil e os outros países hispano-americanos e mostra como essa relação é recíproca. Além disso, cabe destacar que, por muito tempo, o Brasil não estava incluído no termo “América Latina”, isso aconteceu porque, inicialmente, esse termo era usado apenas para os países já republicanos da América central e do sul, enquanto o Brasil ainda era império (CAICEDO, 1991, apud

FIGUEIREDO, 2010, p. 44). Essa classificação só refletia o distanciamento que, por muito tempo, perseguiu o Brasil e sua relação com os países vizinhos. Mas por que essa condição perdurou tanto? Primeiramente, por causa da rivalidade das metrópoles (Portugal e Espanha) na época da colonização, além disso, esses “dois lugares” experimentaram processos diferenciados de domínio colonial, tendo tido a Espanha, empreendedor mais católico e bélico, bastante dificuldade em lidar com as diferenças culturais encontradas no espaço latino, situação não vivenciada por Portugal que já tinha mais experiência com o contato e colonização de diversas culturas, a exemplo de alguns territórios da Ásia. No entanto, cabe ressaltar que isso não quer dizer que não tenha havido grandes embates aqui no Brasil. É fato que manifestações contra o império existiram, mas não foram tão violentas e duradouras quanto no restante da América<sup>3</sup>. Ainda assim, vale destacar um fator fundamental e, para alguns, preponderante dessa separação: a língua. Assim, as línguas espanhola e portuguesa, apesar de terem raiz latina e, por isso, serem tão próximas linguisticamente, são símbolos sociais/culturais diferentes.

Ao tratar da América Latina como um espaço dialógico de línguas, não se pode deixar de destacar que tanto o Brasil quanto os outros países da América do Sul e central possuem diversos idiomas que são falados por sua população. É necessário evidenciar isso no momento em que temos que reafirmar o valor de todas as línguas faladas no território latino-americano, seja ela indígena ou não, pois sabemos que cada língua carrega consigo a cultura de um povo, a história de um lugar e as ideologias dos sujeitos. No entanto, nesse momento, trataremos apenas do espanhol e do português, tentando mostrar o espaço que essas duas línguas ocupam na América Latina, principalmente entre os países integrantes do MERCOSUL.

### 3 O CAMINHO PERCORRIDO... RUMO A UM MAIOR DIÁLOGO LINGUÍSTICO

Percebe-se, claramente, que a América Latina é plural no quesito linguístico/cultural. Isso pode ser afirmado quando verificamos que há diversas línguas consideradas oficiais dentro desse território. Além do português e do espanhol, tem-se ainda o francês e as línguas indígenas como o Quéchuá (oficial na Bolívia e Peru), Aymará (Bolívia), Guaraní (Paraguai) entre outras línguas. Contudo, as línguas que contêm maior número de falantes são o

---

3PIZARRO, A. Áreas culturais na modernidade tardia. In: *O sul e os trópicos ensaios da cultura latino-americana*. EDUFF: Rio de Janeiro, 2006, p. 95 – 112.

*POLÍTICAS DE INTEGRAÇÃO ENTRE O PORTUGUÊS E O ESPANHOL NO CONTEXTO DOS PAÍSES INTEGRANTES DO MERCOSUL*

português e o espanhol<sup>4</sup>. Tomando como referência a América do Sul e Central, a língua portuguesa é idioma oficial apenas no Brasil. Em 2010, a população brasileira que tinha o português como primeira língua era de mais de 190 milhões de pessoas<sup>5</sup>. Enquanto isso, 19 países integrantes da América Latina têm como língua oficial o espanhol, o que atribui a essa língua mais de 400 milhões de falantes só no território latino-americano. Daí já se percebe o potencial linguístico desses dois idiomas.

No entanto, apesar de serem línguas importantes para o cenário político-econômico mundial, a integração desses dois idiomas dentro do território latino-americano sempre deixou a desejar. Isso advém, principalmente, desse diálogo precário que insistiu em fazer parte da história do Brasil com os outros países da América Central e do Sul. Como afirma Masello (2009), “A maioria dos países ‘latinoamericanos’ [*sic*] se formaram, do ponto de vista ideológico, como nações homogêneas e monolíngues apesar de suas realidades históricas e sociolinguísticas múltiplas [...]”. Essa visão contribuiu, tanto para a invisibilidade das línguas indígenas, quanto para o afastamento do português e do espanhol, mesmo em zonas fronteiriças. No Brasil, por exemplo, durante o período das ditaduras Vargas (1937 - 1945) e militar (1964 - 1984), pregou-se fortemente a ideia de “uma língua, um povo, uma nação”, criando uma cultura de valorização do monolinguismo, o que dificultava, inclusive, políticas linguísticas de valorização do ensino de línguas estrangeiras. E quando se falava de ensino de línguas estrangeiras no Brasil sempre se pensava no ensino de línguas mais prestigiadas socialmente no cenário internacional, como o francês, língua mais estudada no Brasil no início do século XX<sup>6</sup>, ou o inglês, deixando o espanhol sempre de lado, apesar de seus países vizinhos.

Como afirma Márcia Paraquett, quando diz que a “presença/ausência do espanhol como língua estrangeira (E/LE) no Brasil foi marcada por um percurso que confirma a falta de compromisso com uma política que, de fato, tenha se dedicado à construção de uma relação

---

4 Pode-se acrescentar a essa lista também o inglês, bastante presente em alguns países do Caribe e da América Central.

5Fonte> <http://www.infolatam.com.br/2013/01/24/as-linguas-da-america-latina-e-sua-importancia-no-mundo-espanhol-portugues-e-linguas-indigenas/>.

6 VANDRESEN, Paulino. A expansão do português na América latina. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da Língua portuguesa*, nº 39, 2009, p. 185-195.

dialética entre o Brasil e os países hispânicos”(PARAQUETT, 2006, p. 117). Essa situação vem melhorando com o passar do tempo, depois de algumas intervenções políticas.

No entanto, esse contexto favoreceu o aprendizado da língua inglesa, tornando esse idioma o preferido entre os brasileiros, quando assume a sua hegemonia linguística depois da segunda guerra mundial com a derrota da Alemanha e com a prosperidade econômica dos Estados Unidos. Sobre isso, destaca Paraquett (2006):

Em 1961 e 1971, são assinadas as respectivas Leis de Diretrizes e Bases (LDB), onde não se especifica a língua estrangeira a ser estudada nas escolas, deixando-se essa escolha para as instituições, que deveriam privilegiar, pelo menos, uma língua estrangeira moderna. Portanto, nunca houve indicação direta e objetiva de nenhuma língua estrangeira moderna para o currículo escolar brasileiro, o que nos leva a concluir que a presença quase exclusiva do inglês, por muitos anos e em muitas instituições públicas e privadas, é o resultado de uma política de hegemonia linguística que está além das leis brasileiras. Pode-se encontrar explicação para essa hegemonia no (falso) caráter utilitário que essa língua tem no imaginário da classe média brasileira e que, de certa forma, repete o discurso ideológico e econômico que vem crescendo desde a metade do século XX. Portanto, a maciça presença do inglês não está relacionada à obrigatoriedade legal, mas sim a questões de ordem sociolinguística (PARAQUETT, 2006, p. 126).

Podemos afirmar, todavia, que o governo brasileiro tem sua parcela de responsabilidade na contribuição da hegemonia do inglês, quando se omite em relação ao incentivo do ensino do espanhol nas instituições educacionais brasileiras, ignorando o fato de o espanhol ser o idioma oficial de grande parte dos países que possuem fronteira com o Brasil.

Esse cenário começa a mudar dentro do território latino-americano com o início do MERCOSUL - Mercado Comum do Sul- criado em 1991, com o objetivo de instituir uma zona de livre comércio entre o Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai (e posteriormente a Venezuela, em 2012). E com a criação da UNASUL - União das Nações Sul-Americanas - oficializada em 2008, que visa fortalecer as relações políticas, econômicas, culturais e sociais entre os doze países<sup>7</sup> da América do Sul. Além disso, como afirma Gilvan Müller de Oliveira, as mudanças trazidas pelo novo capitalismo *Just in time*<sup>8</sup>também favoreceram para um novo

---

<sup>7</sup>São eles Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Guiana, Paraguai, Peru, Suriname, Uruguai e Venezuela

<sup>8</sup> Para Oliveira (2010), o capitalismo *Just in time* representa uma nova forma de pensar as diversas organizações de trabalho, levando em consideração outros espaços, além da fábrica (grande símbolo do trabalho e do capitalismo), como as escolas e até os órgãos públicos. Essa “nova economia” se opõe às práticas do capitalismo fordista, predominante na década de 70.

reposicionamento linguístico no cenário mundial, fortalecendo, cada vez mais, a ideia de cenários linguísticos plurais para a permanência de um circuito de produção.

Podemos chamar a nova economia, então, de ‘modo de produção por meio da comunicação’, em que a comunicação é insumo central de produção. Se isso procede, temos então repercussões diretas sobre o lugar das línguas e mais, sobre as próprias línguas: o novo modelo comunicativo condiciona o status e o corpus das línguas [...]. Estes permanentes rearranjos dos mercados linguísticos, dados pela mudança rápida de contextos para o ingresso e a permanência das línguas nos circuitos de produção, seja em espaços sub-nacionais, seja no âmbito dos países, sejam novos blocos econômicos e políticos, nos permitem entender melhor as políticas linguísticas em curso e direcionam nosso olhar para o que poderíamos chamar de *reposicionamento* dos centros de gestão de língua (OLIVEIRA, 2010, p. 24 -25).

Dessa forma, percebe-se também que o próprio desenvolvimento tecnológico com a internet e a televisão digital, ou seja, o surgimento de novas formas de comunicação patrocina um panorama que necessita de estímulo plurilinguístico, o que ocasionou o reposicionamento e a valorização de algumas línguas antes esquecidas. Assim, Oliveira (2010) destaca:

Essa nova posição só foi possível com negociações em nível de Estado, e estas negociações só foram bem-sucedidas porque foram precedidas de mais de uma década de aproximação econômica, em que o espanhol e o português entraram paulatinamente no circuito produtivo dos dois países líderes do Mercosul, Argentina e Brasil, tornando-se alternativa validada como língua estrangeira (OLIVEIRA, 2010, p. 27).

No cenário latino-americano, o contexto não foi diferente. Devido às necessidades econômicas e políticas trazidas, principalmente, pelo MERCOSUL, o papel do português e do espanhol mudou, fortalecendo a ideia de que a construção de cenários plurilíngues se faz necessária na conjuntura geopolítica atual.

#### **4 MERCOSUL: O LUGAR DIALÓGICO ENTRE O ESPANHOL E O PORTUGUÊS**

Como prova desse novo posicionamento sociolinguístico, depois de longas negociações, o português, finalmente, tornou-se língua de oferta obrigatória nas escolas secundárias da Argentina, através da lei 25.181, sancionada em dezembro de 2008. Por essa lei, a oferta da língua portuguesa é obrigatória, mas de caráter optativo para os estudantes, e o prazo estabelecido para que as instituições educacionais alcancem essa obrigatoriedade será o ano de 2016.



ARTÍCULO 1º.- Todas las escuelas secundarias del sistema educativo nacional en sus distintas modalidades, incluirán en forma obligatoria una propuesta curricular para la enseñanza del idioma portugués como lengua extranjera, en cumplimiento de la ley 25.181. En el caso de las escuelas de las provincias fronterizas con la República Federativa del Brasil, corresponderá su inclusión desde el nivel primario.<sup>9</sup>

É importante destacar que a lei prevê a inclusão do português desde o primário, no currículo escolar das escolas fronteiriças da Argentina com o Brasil, fazendo com que as crianças, caso queiram, já tenham acesso a esse idioma. Como consequência dessa lei, surgiram diversos projetos relacionados à formação de professores de português na Argentina, conforme previsto no artigo 5, o que fez com que docentes se interessassem mais pela área em questão.

ARTÍCULO 5º -El Instituto Nacional de Formación Docente, de conformidad con lo establecido en el artículo 139 de la Ley N° 26.206 elaborará e implementará un plan plurianual de promoción de la formación de profesores en idioma portugués, para el período 2008-2016, incluyendo un esquema de formación continua en servicio, de aplicación progresiva, para la enseñanza del portugués<sup>10</sup>.

No entanto, na conjuntura capitalista, as decisões não são tomadas por mera simpatia e sim por reciprocidade, afinal, da mesma forma que o português se tornou obrigatório nas escolas argentinas, o espanhol também começou a ser ofertado obrigatoriamente para os alunos do nível fundamental das escolas brasileiras. A lei brasileira 11.161, de 2005, estabelecia a oferta obrigatória do espanhol nas escolas brasileiras até 2010, no entanto, destaca-se que ela não obriga o ensino do espanhol e, sim, que ela seja oferecida, sendo assim, é o aluno quem escolhe se quer ou não estudá-la.

Esse cenário favoreceu, principalmente, para o fortalecimento, tanto do português (no contexto argentino), quanto do espanhol (no contexto brasileiro). Dessa forma, o que aconteceu com o português na Argentina contribuiu para que novos cursos de licenciatura fossem abertos, assim como o surgimento de novos acordos de formação de professores entre os dois países. Com isso, cabe destacar também o Projeto Escola Intercultural Bilingue de Fronteira (PEIBF) nas regiões fronteiriças entre o Brasil e a Argentina. Esse projeto, criado em 2005, prevê o intercâmbio de professores, de ambos os países, e o planejamento em

---

9 Disponível em: <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/145000-149999/149451/norma.htm>.

10 Disponível em: <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/145000-149999/149451/norma.htm>.

*POLÍTICAS DE INTEGRAÇÃO ENTRE O PORTUGUÊS E O ESPANHOL NO CONTEXTO DOS PAÍSES INTEGRANTES DO MERCOSUL*

conjunto das aulas. Destaca-se que não é um ensino de língua estrangeira de espanhol ou português, mas sim o ensino em língua estrangeira, em um ambiente de bilinguismo real<sup>11</sup>.

Vale ressaltar também que, no Paraguai, aconteceu um fenômeno semelhante. As atividades econômicas e culturais incentivaram os contatos comerciais e culturais nas zonas fronteiriças e também no interior do Paraguai onde há os “brasiguaios” que possuem um falar característico. Isso elevou o interesse na aprendizagem da língua portuguesa, intensificando os contatos linguísticos interculturais entre o português e o espanhol<sup>12</sup>.

Além disso, essa união colaborou para que o Uruguai também abrisse sua primeira licenciatura em língua portuguesa, a partir de 2009, nas cidades de Montevideu e Rivera. Essas iniciativas são importantes para o processo de formação de professores especializados no ensino de português como língua estrangeira, fornecendo pessoas mais capacitadas para o auxílio do mercado educacional nessa área.

O fortalecimento da língua portuguesa nesses países foi recíproco ao ensino de espanhol no Brasil. Essas medidas fizeram com que diversas universidades brasileiras ampliassem as vagas dos cursos de licenciatura de espanhol, além de promover um maior consumo de materiais didáticos produzidos nessa língua. Como destaca Vandresen (2009):

No Brasil, onde já havia licenciatura em português/espanhol, os acordos do Mercosul, auxiliados por *lobby* de grandes investidores espanhóis, ensejou um desenvolvimento extraordinário de licenciaturas em espanhol e a adoção do espanhol em escolas de ensino fundamental e médio. A LDB/1996 estabeleceu o ensino de duas línguas estrangeiras nos currículos escolares e os *Parâmetros Curriculares Nacionais* – PCN/LE/1998 sugeriram o ensino do inglês por ser língua internacional e o espanhol por causa dos acordos do Mercosul e da facilidade de aprendizagem para o aluno brasileiro (VANDRESEN, 2009, p. 193).

Esse novo posicionamento do espanhol na cultura brasileira também acarretou em uma nova postura da Argentina frente à produção de materiais didáticos e à gestão do espanhol no mundo, como ratifica Oliveira (2010). Isso fez com que a Argentina se tornasse um “[...] agente de política linguística externa, disputando mercados com a Espanha [...]” (OLIVEIRA, 2010, p.29). Isso pode ser comprovado com o CELU - Certificado de Espanhol Língua e Uso - que se assemelha ao Celpe-Bras (Certificado de Língua Portuguesa do Brasil). Anteriormente, o único certificado de Espanhol reconhecido pelo MEC era o DELE -

<sup>11</sup>Ver o site do MEC. Disponível em: [www.portal.mec.gov.br/escoladefronteira](http://www.portal.mec.gov.br/escoladefronteira).

<sup>12</sup>VANDRESEN, Paulino. A expansão do português na América latina. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da Língua portuguesa*, n° 39, 2009, p. 185-195.

Diplomas de Espanhol como Língua Estrangeira - que é do Ministério da Espanha. No entanto, hoje, a depender da região, o CELU é mais aplicado que o DELE. Essas iniciativas contribuem para o aumento da confiança no ensino dessas línguas no contexto latino-americano.

E os avanços para um maior diálogo entre essas duas línguas não param por aí. Em 2010, foi criada a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)<sup>13</sup>, um grande passo para o fortalecimento da integração entre os países latino-americanos, consequentemente, de um intercâmbio cultural/linguístico.

É fato que a construção de uma identidade latino-americana ainda está em processo. Por muito tempo, foi alimentado um sentimento de isolamento entre esses países, fazendo com que eles sempre olhassem para a Europa e Estados Unidos como símbolos do desenvolvimento. No entanto, o território que abrange a América Latina necessita ter uma postura diferente, valorizando sua imensa diversidade cultural, linguística e riqueza geográfica. Vemos que essa postura começou a ser tomada e fortalecida depois da criação do MERCOSUL e de outras ações que se iniciaram a partir do século XXI, mas ainda é necessário dar passos mais largos para a obtenção dessa conquista. Quanto ao cenário linguístico, percebe-se claramente uma maior integração entre o português e o espanhol, além da valorização de algumas línguas indígenas. Contudo, como afirma Canclini, “El punto de avance clave para fortalecer la participación social debiera ser la construcción, semejante a la ocurrida en la integración europea, de una ciudadanía latinoamericana” (CANCLINI, 2002, p. 98).

E encerraremos esta análise com uma nova citação de José Martí ao se referir ao grande Simón Bolívar<sup>14</sup>, dizia ele:

Bolívar era pequeño de cuerpo. Los ojos le relampagueaban, y las palabras se le salían de los labios. Parecía como si estuviera esperando siempre la hora de montar a caballo. Era su país, su país oprimido, que le pesaba en el corazón, y no le dejaba vivir en paz. La América entera estaba como despertando. Un hombre solo no vale nunca más que un pueblo entero; pero hay hombres que no se cansan, cuando su pueblo se cansa [...] (MARTÍ, 2011, p. 12).

---

<sup>13</sup>Ver o site da UNILA. Disponível em: [www.unila.edu.br](http://www.unila.edu.br)

<sup>14</sup>Simón Bolívar foi militar e um influente político venezuelano. Junto com José Martín, foi um dos líderes das guerras a favor da independência das colônias espanholas. Contribuiu para a independência de países como a Bolívia, Venezuela, Colômbia, Equador e Peru.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A história da América Latina apresenta muitas semelhanças, mas dentro dessas semelhanças se encontram inúmeras diversidades. E é assim que se está dando o desenvolvimento desse grande território. Apesar da proximidade geográfica, sempre houve um distanciamento entre o Brasil e os demais países latino-americanos, e o maior símbolo desse distanciamento foi a língua: o Brasil, um gigante falante de português, a América Latina, falante de espanhol (em sua maioria, e sem levar em conta as diversidades linguísticas e culturais de ambos os territórios).

No entanto, e por uma necessidade econômica, a integração entre esses territórios começou a se tornar realidade quando o MERCOSUL e a UNASUL foram criadas. Cabe destacar que diante da grandiosidade desse território que abrange a América Latina, essas duas iniciativas ainda são meros rascunhos de uma política de integração verdadeira, mas já é o primeiro passo, principalmente, se avaliarmos que foram iniciativas como essas que serviram para enfraquecer o projeto da ALCA – Área de livre comércio das Américas – liderado pelos Estados Unidos.

Assim, ao abordar fatores culturais, não se pode deixar de tratar também de fatores linguísticos. O português e o espanhol, línguas predominantes nesse território, por muito tempo pareceram rivais. Mas, hoje em dia, refletindo a integração econômica e política de alguns países, pode-se dizer que há um maior diálogo entre esses dois idiomas.

Isso é comprovado com iniciativas como as escolas bilíngues de fronteira, os projetos de intercâmbio cultural entre professores, além da criação de novos cursos em licenciatura em espanhol e em português como língua estrangeira, além, é claro, da criação da UNILA.

Todas essas iniciativas refletem uma nova conjectura vivida pela América Latina. E espera-se que essa realidade ainda se fortaleça muito mais, visando uma real e maior integração entre os países considerados dessa região. Não se pode deixar de destacar o papel do Brasil, país que, por muito tempo, renegou essa identidade, mas que agora vem assumindo uma postura de liderança, principalmente, no movimento de integração.

Desse modo, não se pode esquecer que as políticas linguísticas em relação à integração do português e do espanhol ainda estão muito reduzidas e contam com maior apoio dos países pertencentes ao MERCOSUL. Seria de suma importância que se desse uma integração plena entre esses dois idiomas a fim de facilitar a relação linguística e cultural em proporções

continentais, para que assim se fortalecessem outros projetos, como o de escolas bilíngues, programas de leitorados e intercâmbio entre professores de línguas.

Assim, apesar de ainda termos muito caminho a percorrer, percebe-se que já avançamos um pouco para um espaço de diálogo e integração, seja linguística, cultural ou econômica. E como sonhar ainda é de graça, fica o desejo de ainda se vivenciar uma América Latina bilíngue em português e espanhol, onde se falar essas duas línguas seja tão natural quanto compartilhar experiências culturais nesse vasto e rico território.

## REFERÊNCIAS

*As línguas da América latina e sua importância no mundo: espanhol, português e línguas indígenas*. Disponível em:> <http://www.infolatam.com.br/2013/01/24/as-linguas-da-america-latina-e-sua-importancia-no-mundo-espanhol-portugues-e-linguas-indigenas/>. Acesso em: 13 março 2014.

CANCLINI, N. G. Escenarios de un latinoamericanismo crítico. In: *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. PAIDÓS: Buenos Aires, 2002, p. 93-107.

*Escola de fronteira*. Disponível em: [www.portal.mec.gov.br/escoladefronteira](http://www.portal.mec.gov.br/escoladefronteira). Acesso em 15 março 2014.

FIGUEIREDO, E. O conceito de América latina. In: *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. 7Letras: Rio de Janeiro, 2010.

MARTÍ, J. *La edad de oro*. Editorial Pueblo e educación, 2011.

MASELLO, L. *Construir o PLE nos países: abertura de caminhos para o ensino de português no Sul da América Latina*. In: VIII Congresso Internacional de Português Língua estrangeira - CONSIPLÉ, 2009, Ouro Preto. Caderno de resumos do VIII Congresso Internacional de Português Língua estrangeira - CONSIPLÉ, 2009.

OLIVEIRA, G. M. de. O lugar das línguas: A América do Sul e os mercados linguísticos na nova economia. In: *Synergies Brésil*, nº 1, 2010, p. 21 – 30.

PARAQUET, M. As dimensões políticas sobre o ensino da língua espanhola no Brasil: tradições e inovações. In: MOTA, K. SCHEYERL, D. *Espaços lingüísticos: resistências e expansões*. Salvador: EDUFBA, 2006.

*POLÍTICAS DE INTEGRAÇÃO ENTRE O PORTUGUÊS E O ESPANHOL NO CONTEXTO  
DOS PAÍSES INTEGRANTES DO MERCOSUL*

PIZARRO, A. Áreas culturais na modernidade tardia. In: *O sul e os trópicos ensaios da cultura latino-americana*. EDUFF: Rio de Janeiro, 2006, p. 95 – 112.

REPÚBLICA ARGENTINA. Ley 26.468. Disponível em: <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/145000-149999/149451/norma.htm>  
Acesso: 24 maio 2015.

VANDRESEN, Paulino. A expansão do português na América latina. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da Língua portuguesa*, n° 39, 2009, p. 185-195.

UNASUL. Disponível em: <http://www.itamaraty.gov.br/temas/america-do-sul-e-integracao-regional/unasul>. Acesso: 15 março 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA. Disponível em: [www.unila.edu.br](http://www.unila.edu.br). Acesso: 16 março 2014.

# RELEITURAS DE FILMES SOVIÉTICOS NO CINEMA RUSSO CONTEMPORÂNEO

REMAKES OF SOVIET MOVIES IN THE CONTEMPORARY RUSSIAN CINEMA

Paterson Franco Costa<sup>1</sup>  
Orientador: Prof. Dr. Jorge Hernán Yerro

**RESUMO:** Este artigo trata de releituras de filmes soviéticos feitas pelo cinema russo contemporâneo como traduções intersemióticas de obras cinematográficas, peças teatrais e romances anteriores, analisando a importância que o cinema soviético continua a ter na cultura russa e as causas e o impacto das releituras na sociedade atual. Dentre os vários motivos que colaboram para o acontecimento de tal fenômeno, o estudo destaca: a nostalgia que muitos cidadãos russos sentem da era soviética; o sucesso que as produções antecessoras tiveram ao longo do tempo; e os fatores econômicos por trás das releituras. O método utilizado para a realização do estudo consiste na leitura de textos acadêmicos sobre tradução intersemiótica, tais como “Tradução intersemiótica” de Júlio Plaza (2003), “Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?”, de Linda Hutcheon (2006) e “The work of art in the age of mechanical reproduction”, de Walter Benjamin (1968), bem como fontes relacionadas ao tema, tais como o portal de cinema russo Kinopoisk, do qual foram retiradas as informações referentes a bilheteria e popularidade dos filmes mencionados, aferida através de seus sistema de *rating*, portais de notícia (Komsomolskaia Pravda) e entretenimento (tele.ru), e o estudo comparativo das obras analisadas, traçando um histórico das releituras feitas desde o fim da URSS até o fim do ano de 2014.

**Palavras-chave:** Tradução Intersemiótica. Cinema Soviético. Cinema Russo. Adaptações Cinematográficas.

**ABSTRACT:** This article deals with remakes and sequels of Soviet movies made by the contemporary Russian cinema industry as intersemiotic translations of earlier films, plays and novels, analyzing the important role that the Soviet cinema still plays in Russian culture and the causes and impact of such remakes and sequels on the society nowadays. Among the various reasons that collaborate to the advent of such phenomenon, this study focuses on: the nostalgia that many Russian citizens feel towards the Soviet era; the success that the old productions have had ever since they have been released; and the economic factors behind such productions. The method that has been utilized for the realization of this study consists of the reading of academic texts about intersemiotic translation, such as Julio Plaza’s “Tradução intersemiótica” (2003), Linda Hutcheon’s “Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?” (2006) and Walter Benjamin’s “The work of art in the age of mechanical reproduction” (1968), as well as other sources related to the theme, such as the Russian cinema website Kinopoisk, from which the information about box office and popularity (through its rating system) of the mentioned movies have been retrieved, news (Komsomolskaia Pravda) and entertainment (tele.ru) and the comparative study of the analyzed works properly, tracing a history of productions remade since the dissolution of USSR until the end of 2014.

**Keywords:** Intersemiotic Translation. Soviet Cinema. Russian Cinema. Film Adaptations.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: paterson.franco@gmail.com.

## 1. INTRODUÇÃO

Guerra fria. Durante mais de meio século nos era praticamente desconhecido tudo acerca do mundo socialista, liderado pela então URSS, o que persiste até hoje, mesmo décadas depois de seu colapso. Sabemos algo sobre Lenin, Stalin e Gagarin, mas o que dizem a nós, brasileiros, nomes como Gaidai, Riazanov e Daneliya? Estes e muitos outros nomes de célebres cineastas soviéticos que são praticamente desconhecidos no Brasil ressoam até hoje nas ex-repúblicas, sobretudo na Rússia, onde a indústria cinematográfica contemporânea produz releituras de seus clássicos a todo o vapor.

Como afirma Anna Chor-Tchudnovskaia, psicóloga e socióloga russa e pesquisadora da Universidade Sigmund Freud, em Viena, em seu texto *Poniát' postsoviétskogo tcheloviéka* (“Entendendo o homem pós-soviético”) (2009), é difícil descrever a sociedade russa contemporânea com um termo mais exato e verossímil do que “pós-soviética”. Segundo ela, a Rússia de hoje vive um difícil processo de aceitação e rejeição do passado socialista, o processo de transição do antigo regime totalitário para o atual regime autoritário, algo bastante recente, “ainda malmente descrito pelas ciências sociais e políticas”, onde não há uma “fórmula teórica que possa explicar a influência disso no desenvolvimento da sociedade a longo-prazo”.

Da minha experiência própria, posso afirmar que conhecer a Rússia foi como caminhar por impressionantes paisagens erguidas sobre as ruínas da União Soviética. O estranhamento de tal encontro me mostrou o quanto nós brasileiros e os russos ignoramos uns aos outros e o quanto podemos ganhar ao aprender um pouco mais sobre esse país tão distante e de cultura e história tão ricas e vastas quanto seu território.

Ainda em 2009, quando eu estudava russo sozinho através de lições de áudio e cursos on-line (o que veio a ser o objeto de estudo do meu TCC dois anos depois, mas isso já é outra estória), encontrei nos filmes e desenhos animados soviéticos uma forma de contato surpreendentemente íntima com a memória coletiva da sociedade russófona<sup>2</sup> pós-soviética. Frases cômicas, trágicas ou de sabedoria, oriundas de tais produções cinematográficas e televisivas, estão inseridas no imaginário russófono como verdadeiros ditados e provérbios populares. Por exemplo: a frase *Nádo, Fiédia, nádo* (“É preciso, Fiédia, é preciso”),

<sup>2</sup> Escolhi o termo “russófono” pois essa memória coletiva transpõe as fronteiras da Rússia, implicando comunidades russófonas em outros países da ex-URSS e a diáspora espalhada pelo globo.



imortalizada pelo personagem Churik, de *Opieráciia Y* (“Operação Y”, 1965)<sup>3</sup>, ao punir um personagem valentão, virou lugar-comum na língua russa, utilizada para expressar que determinada medida, embora dolorosa, é indispensável; do mesmo personagem, desta vez em outro filme, *Kavkázskaia Pliénnitsa, ili Nóvyie Prikliutchiéniia Chúrika* (“Prisioneira do Cáucaso, ou As Novas Aventuras de Churik”, 1966), durante uma cena, em que um dos personagens conta uma estória semelhante à lenda de Ícaro, porém protagonizada por um pássaro que se queima ao aproximar-se do Sol, Churik, penalizado, lamenta: *Ptítchku jálko!* (“Coitado do passarinho!”), frase que virou sinônimo de pena ou de lamento, embora com uma conotação irreverente; do mesmo filme a frase *Jit’ khorochó, a khorochó jit’ – iehtchió lúchtche!* (“Viver é bom, mas viver bem é melhor ainda!”), virou uma expressão recorrente na língua russa, sendo estampadas em camisas e botões, frequentemente com os rostos dos três personagens trapalhões a quem é atribuída a frase: Trus, Balbiés e Byvályi, que, de tão populares, ganharam monumentos por toda Rússia (Fig. 1).

Da animação soviética, *Tcheburachka* (1971) é, provavelmente, o exemplo mais célebre. Das canções do curta-metragem infantil, que tornaram-se grandes sucessos, uma delas tornou-se *de facto* a canção de parabéns das festas de aniversário em russo: *K sojaliéniuu, dien’ rojdiéniia tól’ko raz v godú* (“Infelizmente aniversário é só uma vez por ano”).



**Fig. 1** *Kavkázskaia Pliénnitsa, ili Nóvyie Prikliutchiéniia Chúrika* (1966) e monumento a Trus, Balbiés e Byvályi em Irkutsk, Rússia.

**Fonte:** <<http://the-best-of-thebest.diary.ru/p198052898.htm?from=0>> Acesso em: 21/12/14

<sup>3</sup> Os títulos das obras aqui citadas, bem como as citações, são transcritos e/ou traduzidos pelo autor do artigo de acordo com as normas estabelecidas pelos docentes do curso de russo da USP (MELETINSKI, 1998), posto que, em sua maioria, elas não foram lançadas ou são difíceis de serem encontradas em língua portuguesa.

Certas citações de filmes soviéticos chegam a formar o imaginário coletivo russo sobre determinados países, como o Brasil, um país de muitas florestas, macacos e eternos carnavais, a exemplo da frase *Iá tiótuchka Tchárli, iz Brazílii, gdié v liesákh jiviót mnógo-mnógo díkikh obiez'ían!* (“Eu sou a titia de Charlie, do Brasil, onde nas florestas moram muitos e muitos macacos selvagens”) do filme *Zdrávstvuitie, iá vácha tiótia!* (“Olá, eu sou sua tia!”, 1975), adaptação cinematográfica da peça inglesa *Charley's Aunt* (“A tia de Charlie”, 1892), define, em poucas palavras, o estereótipo que povoa a cabeça dos russos sobre o Brasil.

Curiosamente, a frase *Zdrávstvuitie, iá vácha tiótia!*, que dá nome ao filme, tornou-se uma expressão comum da língua russa, que denota surpresa, estranhamento.

Da literatura soviética do início do século XX, partem outros famosos exemplos que ajudaram a moldar o imaginário russófono acerca das terras tupiniquins. *Dvienádsat' stúl'iev* (“Doze cadeiras”), de 1927, e *Zolotói Tieliónok* (“O bezerro de ouro”), de 1931, ambos escritos pela dupla de autores Ilia Ilf e Evguenii Petrov, nas adaptações cinematográficas homônimas de 1971 e 1968, respectivamente, carregam várias citações especificamente direcionadas à cidade do Rio de Janeiro. *Rio-de-Janeiro*<sup>4</sup> – *èto moiá mietchtá i nié smiéitie kasát'sia ieió svoími griáznyimi lápami!* (“O Rio de Janeiro é o meu sonho e não se atreva a tocá-lo com suas patas sujas!”) é uma das famosas citações de *Zolotói Tieliónok* (1968), em que Ostap Bender, o anti-herói fascinado pela então capital brasileira, descreve a cidade de seus sonhos como aquela onde *poltorá millióna tcheloviék, i vsié pogolóvno v biélykh chtanákh* (“um milhão e meio de pessoas passeiam vestindo calças brancas”), citação à qual se deve o estereótipo presente nas mentes de russos de todas as idades de que no Brasil todos vestem calças brancas, o que indica um eterno estado de festa e ócio, posto que no contexto geopolítico das ex-repúblicas soviéticas, para a grande maioria da população andar sempre de calças brancas é algo impraticável devido ao trabalho (ao menos estereotípico) nas fábricas, no campo e mesmo, devido à lama resultante das chuvas de outono e da neve lamacenta derretida nas estradas.

No filme *Dvienádsat' stúl'iev* (1971), Ostap Bender continua a falar sobre a cidade maravilhosa: *Da, èto vam nié Rio-de-Janeiro!* (“Isso não é o Rio de Janeiro!”), frase que ganhou uso corrente na língua russa, exprimindo o significado de “isso não é uma maravilha”, ou a música cantada pelo próprio personagem “*O Rio Rio, o mama mia, o Rio-de-Janeiro...*”, que se tornou famosa devido ao filme.

<sup>4</sup> Nomes compostos como “Rio de Janeiro” obrigatoriamente levam hífen, em russo.

Ostap Bender tornou-se um personagem tão famoso que até mesmo os chefes de Estado russos Vladimir Putin e Dmitriy Medvedev citaram algumas de suas frases em eventos oficiais. Em 2005, em resposta às pretensões irredentistas da Letônia à região limítrofe de Pytalovskii Raion, na Rússia, Putin menciona uma frase de Ostap Bender (NTV, 2005): ***Ot miórtvogo oslá úchi im*** [*a nie Pytálovskii raión*] (“**Eles vão receber as orelhas de um burro morto** [e não Pytalosvkiy Raion]”). Em 2010, ao pronunciar-se sobre o reconhecimento da independência da Abecásia e Ossétia do Sul (NEWSRU, 2010), duas províncias separatistas da Geórgia, Putin novamente recorre a *Dvienádsat’ stúl’iev* (1971): [*Suchtchestvíiut problíemy, po kotórym*] ***torg nieumiéstien*** (“[Existem questões onde] **não há lugar para barganha**”) (citações em negrito). Medvedev, por sua vez, mencionou o personagem (COMMENTS, 2012), dizendo que, “como Ostap Bender recomendava, é necessário ler [e respeitar] o código penal”, porém, defendeu o então primeiro-ministro russo, “é também necessário ler [e respeitar] a legislação sobre direito tributário, embora esta tenha ainda mais artigos”.

Essas e inúmeras outras citações e referências na língua russa provenientes de produções cinematográficas soviéticas mostram como o cinema é importante para o povo russo. De fato, muitos filmes soviéticos, inclusive esses que citei acima, passam na televisão até hoje, a exemplo de *Iróniia sud’bý, ili S liógkim párom!* (“Ironia do destino”), de 1975, que é tradicionalmente exibido nos principais canais de televisão da Rússia, às vésperas do ano novo, e se tornou um verdadeiro ícone dessa época do ano.

Curiosamente, tal fenômeno é praticamente inexistente em relação aos filmes russos pós-soviéticos. À exceção de “Brat” (1997) e “Brat 2” (2000), que gozam de certo *status* de filmes *cult*, poucos filmes russos alcançaram o sucesso e longevidade dos clássicos soviéticos. Nos últimos anos, um dos diretores mais bem sucedidos do cinema russo é o diretor de origem cazaquistanesa Timur Bekmambetov, que emplacou sucessos de bilheteria como: *Notchnói Dozór* (“Guardiões da Noite”, 2004) e *Dnievnói Dozór* (“Guardiões do Dia”, 2006); a franquia *Iolki* (“Pinheiros”), dos quais ele participa como diretor e/ou produtor: *Iolki* (2010), *Iolki 2* (2011), *Iolki 3* (2013) e *Iolki 1914* (2014); e outros sucessos, inclusive no cinema americano, a exemplo de *Wanted* (“O Procurado”, 2008), estrelando Angelina Jolie, Morgan Freeman e James McAvoy; a animação *9* (2009), produzido por ele em parceria com Tim Burton; e *Abraham Lincoln – Vampire Hunter* (“Abraham Lincoln – Caçador de Vampiros”, 2012).

De todos esses sucessos, talvez o mais significativo seja o da franquia *Iolki*, que ocupa um nicho bastante tradicional da audiência russa, o das comédias de fim-de-ano<sup>5</sup>, tentando desbancar o fenômeno “Ironia do destino”, citado anteriormente. Diferentemente de “Ironia do destino”, um *Iolki* só não foi o suficiente para tornar-se tradição, surgindo assim praticamente um filme novo da série a cada fim de ano. Em um cenário onde filmes soviéticos continuam a gozar de ampla popularidade, ocupando um posto que as produções contemporâneas dificilmente conseguem alcançar, não é de se admirar que a indústria cinematográfica russa começasse a fazer releituras dos clássicos do cinema soviético.

## 2. OS REMAKES

Os *remakes*, isto é, as regravações de filmes, são analisados neste artigo como fenômenos de Tradução Intersemiótica, termo cunhado por um russo, Roman Jakobson, em seu ensaio de 1959 *On linguistic aspects of translation* (“Sobre os aspectos linguísticos da tradução”), posto que se constituem como traduções entre as épocas e culturas soviética e russa contemporânea, através do cinema e da literatura que com ele se relaciona.

Como Julio Plaza afirma no capítulo introdutório “A Tradução Como Poética Sincrônica”, de seu livro “Tradução Intersemiótica” (2003, p. 2), “A história “acabada” é a história morta, aquela que nada mais diz. História, então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado”. O passado soviético está longe de ser história morta. Ele está presente em todos os aspectos das sociedades de seus quinze países sucessores. Na Rússia, milhões de pessoas, nascidas ou não na era soviética, sentem nostalgia daquela época. Isso, em parte, explica por que até hoje filmes soviéticos fazem tanto sucesso. Eles são uma forma de recuperar aquele passado perdido, de lembrar os bons tempos. Os *remakes* então surgem como uma forma de reler esse passado. Um dos motivos mais fortes para o surgimento de tal fenômeno é, como Linda Hutcheon elicitava no capítulo “Beginning to Theorize Adaptation”, de seu livro “A theory of Adaptation” (2006, p. 30), o fator econômico.

A estudiosa canadense afirma que questões econômicas gerais, como financiamento e distribuição de diferentes mídias e formas de arte devem ser consideradas em qualquer análise

<sup>5</sup> Devido ao passado socialista, quando festas de cunho religioso eram proibidas, o natal se mesclou às festividades do ano novo, que se tornou o feriado mais importante da URSS e, posteriormente, da Rússia. Sendo assim o que poderíamos chamar de “comédia natalina”, na Rússia seria mais adequado chamar de comédia de fim-de-ano, ou “filme de ano novo” (*novogódnii fil'm*).

teórica de adaptação. É claro que os estúdios russos de cinema almejam a grande audiência ávida por assistir a produções que prometem dar novo fôlego a obras já ruminadas pelo tempo, o que não é nada de novo, posto que, como a própria Linda Hutcheon menciona logo em seguida, Shakespeare, Gounod, Verdi e Wagner, dentre outros autores clássicos universais, já faziam isso muito antes de criticarmos tal comportamento na cultura pop da atualidade (2006, p. 30-31), mas a vantagem econômica não se resume somente a isso. Segundo artigo sobre *remakes* de clássicos soviéticos, publicado no portal de notícias russo sobre o mundo cinematográfico e televisivo tele.ru (2014), regravar filmes soviéticos é também vantajoso, do ponto de vista econômico, posto que são filmes relativamente baratos de se produzir. Suas tramas são conduzidas, geralmente, em cenários urbanos comuns, utilizando o mínimo de recursos e priorizando a relação psicológica e emocional dos atores com o público, sem exigir grande esforço cenográfico, nem efeitos especiais.

No mesmo artigo, entretanto, a razão principal para a tendência dos estúdios de cinema da Rússia de regravar clássicos soviéticos está, segundo o diretor da Mosfilm, a Hollywood russa, Karen Chakhnazarov, na crise de ideias que assola o meio atualmente. Os roteiros atuais requerem altos orçamentos e não dão certeza de lucro, enquanto os *remakes*, que custam relativamente pouco, têm mais garantias de retorno financeiro, já que suas narrativas têm alta aprovação no gosto popular.

Em uma entrevista a um site de notícias russo-armênio (NEWSARMENIA, 2013), Chakhnazarov afirma que *remakes* são uma tendência global, mas na Rússia nunca se viu tamanha quantidade deles sendo produzidos como atualmente, o que, segundo o diretor, não é um bom sinal. Além disso, segundo ele, *remakes* nunca superam os filmes em que se baseiam. Oleg Ivanov, diretor da companhia Movie Research (YURYEVA, 2012), constata a mesma realidade. Segundo ele, a maior parte dos filmes não atinge as expectativas dos espectadores, que chegam ao cinema com ares de nostalgia e saem desapontados tanto em relação à qualidade do filme quanto à sua relação com o filme sobre o qual se baseia. Tal decepção se explica através da simples comparação feita por Linda Hutcheon entre o processo de adaptação e o de tradução: “assim como não pode haver tradução literal, não pode haver adaptação literal” (2006, p. 16). Embora Hutcheon analize adaptações entre meios diferentes (de livros para filmes, video-games e por aí vai), a mesma questão pode ser encontrada nas adaptações entre filmes, como no caso dos *remakes*. Mesmo sem alcançar as expectativas de muitos espectadores, o fato é que mais e mais releituras de produções soviéticas vem sendo

feitas – prova de que é um negócio rentável e vantajoso, muito pelas razões econômicas explicadas anteriormente. O termo “releitura” aqui traz um sentido mais amplo, abarcando também as continuações, das quais tratarei mais adiante.

Para se ter uma ideia de quantas releituras de filmes soviéticos vêm sendo feitas desde o fim da URSS, segue uma tabela com alguns dos principais títulos lançados desde 2006 (*remakes* em negrito e continuações com asterisco (\*)):

Ano	Título	Direção	Produção	Antecessor
2006	<i>Karnávl'naia notch' dva, ili piat'diesiát' liet spustiá*</i> (Noite de carnaval 2, ou 50 anos depois)	<i>Èldar Riazanov</i>	<i>Timur Kabulov</i>	<i>Karnávl'naia notch'</i> (1956) (Noite de carnaval) Dir.: <i>Èldar Riazanov</i>
2007	<i>Iróniia sud'bý. Prodlóženiie*</i> (Ironia do destino. Continuação)	<i>Timur Bekmambetov</i>	<i>Konstantin Ernst, Timur Bekmambetov, Anatoliy Maksimov i dr.</i> (e outros)	<i>Iróniia sud'bý, ili S liógkim párom!</i> (1975) (Ironia do destino) Dir.: <i>Èldar Riazanov</i>
2009	<b><i>Tcheloviék s Bul'vára Kaputsínok</i></b> (O homem do boulevard das Capuchinhas)	<i>Alla Surikova</i>	<b>Alla Surikova Aleks Potachnikov</b>	<b><i>Tcheloviék s Bul'vára Kaputsínov</i></b> (O homem do boulevard dos Capuchinhos) Dir.: <i>Alla Surikova</i>
2010	<b><i>Iglá Remix</i></b> (A agulha Remix)	<i>Rachid Nugmanov</i>	<i>Rashid Nugmanov</i>	<b><i>Iglá</i></b> (1988) (A agulha) Dir.: <i>Rashid Nugmanov</i>
2011	<i>Slujébnýi román. Náche vriémia</i> (Romance burocrático. Nossa época)	<i>Sarik Andreasian</i>	<i>Serguei Livniev, Gueorgui Malkov</i>	<i>Slujébnýi román</i> (1977) Dir.: <i>Èldar Riazanov</i>
2012	<b><i>Djentl'miény, udátchi!</i></b> (Cavalheiros, boa sorte!)	<i>Aleksandr Baranov, Dmitriy Kiselyov</i>	<i>Timur Bekmambetov, Iva Stromilova, Aleksandra Remizova, i dr.</i> (e outros)	<b><i>Djentl'miény udátchi</i></b> (1972) Dir.: <i>Aleksandr Seryi</i>
2013	<b><i>Ku! Kin-dza-dza</i></b>	<i>Gueorgui Daneliya</i>	<i>Serguei Selianov, Konstantin Ernst, Leonid Iarmolnik</i>	<b><i>Kin-dza-dza!</i></b> (1987) Dir.: <i>Gueorgui Daneliya</i>
2013	<b><i>Ya liubliú nóvyi gód / I Love New Year</i></b> (Eu amo o ano novo)	<i>Radhika Rao, Vinay Sapru</i>	<i>Bhushan Kumar, Krishan Kumar</i>	<b><i>Iróniia sud'bý, ili S liógkim párom!</i></b> (1975) (Ironia do destino) Dir.: <i>Èldar Riazanov</i>
2013	<i>Nie bóisia, ia s tobói! 1919*</i> (Não tema, estou contigo! 1919)	<i>Iulii Gusman</i>	<i>Iulii Gusman Timur Vainchtein</i>	<i>Nie bóisia, ia s tobói!</i> (1981) Dir.: <i>Iulii Gusman</i>



Fonte: <<http://www.tele.ru/cinema/hits/sikvely-prikvely-i-remeyki-cto-delayut-s-shedevrami-sovetskogo-kino/>> Acesso em: 21 dez. 2014

Somam-se a esses títulos mais outras releituras, lançadas em 2014, a exemplo de *Kavkázskaia Pliénnitsa!*, continuação do clássico de Gaidai mencionado anteriormente, lançado em junho, e *Tcheburachka*, uma produção nipo-russa, em novembro, além de *Viesiólye Riebiáta*, lançado em agosto deste ano, o que mostra que a tendência de fazer releituras de obras soviéticas continua firme e forte. Outros *remakes* previstos para serem lançados em breve, segundo o jornal russo Komsomolskaia Pravda (KP, 2014), são: *A zóri zdiés' tíhie* (“Auroras nascem tranquilas”), previsto para maio de 2015; *Èkipáj* (“Tripulação”), previsto para 2015; e *Ivan Vasilievitch*, previsto para 2016.

Como Chakhnazarov afirma (NEWSARMENIA, 2014), os *remakes*, via de regra, não obtêm o mesmo êxito de seus antecessores, posto que, como Ivanov explica (YURIYEVA, 2012), os espectadores chegam ao cinema com uma expectativa praticamente impossível de ser correspondida, dinâmica perceptível não só no contexto dos *remakes* de filmes soviéticos, mas de um modo geral, a exemplo de filmes baseados em livros ou histórias em quadrinhos mundo afora. Invariavelmente, a leitura que o diretor (e não só) faz da obra difere da leitura feita pelo espectador. Mudanças, nesses casos, são algumas das escolhas mais delicadas e, conseqüentemente, criticadas. Um dos sites mais populares da internet russa, pikabu.ru, publicou um pequeno artigo com uma lista dos piores *remakes* de filmes soviéticos. Na lista, as mudanças em relação aos filmes em que os *remakes* se baseiam são claramente os pontos mais críticos. No caso de *Slujébnyi Román. Náche vriémia* (2011), por exemplo, na descrição do filme as diferenças em relação ao antigo *Slujébnyi Román* (1977) são logo destacadas: os personagens principais do filme de 2011, Liudmila Kalugina e Anatolii Novoseltsev trabalham em uma grande firma, enquanto no filme de 1977 eles trabalham em um departamento de estatísticas do governo (algo muito mais típico para a época). Outra diferença expressa no artigo é que, na releitura, ao invés de ser pai solteiro de dois filhos, Novoseltsev cria duas filhas sozinho. Ambas mudanças carregam vestígios das transformações sociais da realidade pós-soviética que rompem com a obra antecessora, desagradando o público ávido por rever o vetusto casal que ainda habita suas memórias. Outro filme citado no artigo é *Djentl'miény, udátchi!* (2012), onde ao invés dos carismáticos três bandidos do filme soviético, há apenas um, e o cobiçado elmo de Alexandre, o Grande, na releitura passa a ser uma relíquia do Cazaquistão, agora um país independente. A título de

exemplo, seria como se fizessem um *remake* de Os Três Patetas com apenas um, novo, pateta. *Tcheloviék s Bul'vára Kaputsínok* (2009) é outro exemplo dado pelo artigo, em que a estória se passa na Rússia, contrária ao enredo do filme *Tcheloviék s Bul'vára Kaputsínov* (1972), sátira que se passa no Oeste dos EUA. Segundo o artigo, cada um dos filmes fracassou nas bilheteiras, o que provavelmente se deve à decepção do público com as mudanças.

Por outro lado, Maksim Voronkov, diretor de *Kavkázskaia Pliénnitsa!* (2014), releitura de *Kavkázskaia Pliénnitsa, ili Nóvyie Priklíutchiéniia Chúríka* (1966), foi no caminho inverso: ele fez um *remake* da maneira mais literal possível, quiçá para contornar os percalços que outros remakes enfrentaram ao ousar mudar características dos filmes em que se basearam. Filmada quadro a quadro, buscando a máxima semelhança à obra-prima de Leonid Gaidai, a obra de Voronkov é, praticamente, uma versão “mecanicamente modernizada” do filme de 1966 (KP, 2014). Entretanto, parece que tampouco era essa tal semelhança que o público queria ver, pois desde sua estreia, a releitura de Voronkov foi um fracasso de crítica (KP, 2014) e de bilheteria (KINOPOISK, 2014), conseguindo embolsar apenas US\$179,843 do orçamento de mais de três milhões de dólares investido na produção do filme. Neste caso, ironicamente, as maiores críticas são justamente à forçosa semelhança criada para o filme (Fig. 2).



**Fig. 2** Cena onde Nina e Shurik se conhecem em *Kavkázskaia Pliénnitsa, ili Nóvyie Priklíutchiéniia Chúríka* (1966) e em *Kavkázskaia Pliénnitsa!* (2014)

**Fonte:** <<http://www.wday.ru/stil-zhizny/vibor-redakcii/novaya-kavkazskaya-plennitsa-a-cto-eto-za-devushka-i-gde-ona-jivet/>> Acesso em: 31/12/14

Considerando os *remakes* feitos até então e o desempenho que tiveram tanto em termos de crítica quanto de bilheteria, não é de se estranhar a atual tendência à que os diretores russos estão aderindo: afastar-se do termo *remake*. Os produtores do já mencionado



lançamento para o ano de 2015 *A zóri zdiés' tihie* insistem em dizer que este não é um *remake* do filme homônimo de 1972, mas uma nova adaptação do conto de Boris Vasiliev, no qual o filme soviético também se baseia (KP, 2014). Da mesma forma, os produtores de *Ivan Vasilievitch* (2015) garantem que o filme será baseado na homônima peça de Mikhail Bulgakov e não terá nada em comum com o famoso filme de Gaidai *Ivan Vasilievitch mieniaiét profiéssiu* (“Ivan Vasilievitch muda de profissão”, 1973), embora os diálogos do filme de Gaidai coincidam em 80% das vezes com os diálogos do livro (KP, 2014). Nikolai Lebedev, ao ser convidado para dirigir o *remake* de *Èkipáj* (2015), quis recusar, mas os produtores o convenceram a pensar sobre o assunto e o diretor do *Èkipáj* soviético (1979) até prometeu ajudá-lo. Ele e os produtores do filme anunciaram que o *remake* vai ter um enredo “muito diferente” do anterior (KP, 2014).

Basear o filme no mesmo livro de que parte o filme soviético não só afasta o rótulo de *remake* como coloca em pé de igualdade, ao menos em tese, filmes antigos e contemporâneos, o que pode funcionar, sobretudo com o público mais jovem, menos familiarizado com as obras soviéticas. É o caso de *A zori zdiés' tihie*, como aponta o diretor Renat Davlietiarov, que acreditava que tanto o conto quanto o filme fossem conhecidos por toda a população da Rússia, de todas as idades. Porém, foi com surpresa que ele percebeu que muitas atrizes jovens apenas leram o conto ou assistiram ao filme soviético pouco antes de fazer o teste para o elenco (KP, 2014). Esse comentário, por sinal, nos mostra que é, no mínimo, complicado não atrelar a produção, ainda que supostamente baseada no conto, ao filme soviético antecessor. Não é por acaso que o próprio artigo do Komsomolskaia Pravda, que trata de *remakes* de filmes soviéticos, inclui *A zori zdiés' tihie* na lista. Mesmo considerando que o filme se baseia no conto de Boris Vasilyev, boa parte do público vai, assim como o Komsomolskaia Pravda, relacionar a obra ao já famoso filme soviético, relação que, como já vimos, é uma das razões primárias que incentivam a produção dos ditos *remakes*: o filme moderno já tem público certo, pois o filme soviético foi bem sucedido, tornando-se um clássico.

Basear o filme no livro também tem outra vantagem: a tradição canônica. Como Walter Benjamin afirma, em seu artigo *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (“A obra de arte na era da reprodução mecânica”), a história nos mostra que, quanto mais antigo é um tipo de arte, mais valor canônico ele tem. Assim, a pintura tem um valor supostamente mais canônico que a fotografia, do mesmo jeito que a literatura é mais

valorizada que o cinema, em certos meios. Assim, o filme russo moderno procura se equiparar e até mesmo ultrapassar seu antecessor soviético, mais canônico e, conseqüentemente, mais valorizado, ao se inspirar em uma obra ainda mais antiga e canônica: o livro no qual ele se baseia.

### 3. AS CONTINUAÇÕES

Como visto na tabela anterior, muitas das releituras feitas a partir do cinema soviético atualmente na Rússia (e não só, a exemplo de *I Love New Year* (2013), feito na Índia) são, de fato, continuações de filmes lançados décadas atrás. Considerando as palavras de Julio Plaza (PLAZA, 2003, p. 8), as continuações, quiçá até mais do que os *remakes*, constituem releituras que reavivam o passado, dando-lhe novos rumos, trazendo novas situações, criando seqüências que até então o público somente poderia imaginar, ou não. Dois dos títulos da lista dos piores “*remakes*” de filmes soviéticos mencionada anteriormente são continuações, ambas comédias de fim-de-ano: *Karnavál’naia notch’ dva, ili piat’diesiát’ liet spustiá* (2006) e *Iróniia Sud’bý. Prodoljéniiie* (2007). O primeiro, sobretudo, é um caso bastante curioso. Como o título dá a entender (vide tabela), o filme é uma continuação do antecessor soviético, trazendo alguns dos mesmos atores e o mesmo diretor 50 anos depois do primeiro filme. Curioso por que, diferente de outras releituras modernas de filmes soviéticos, em que diretores convidados são criticados por mudanças (ou não) na narrativa, sendo acusados de “imitar” ou mesmo “deturpar” o “original”, a continuação foi dirigida pelo mesmo diretor do clássico soviético, Èldar Riazanov, também diretor do clássico *Iróniia Sud’bý* (1975). Era de se acreditar que esta fosse a fórmula para o sucesso: um lendário diretor soviético filma, 50 anos depois, a continuação de seu próprio clássico, trazendo astros da época e atores famosos contemporâneos, como Serguei Bezrukov. Não se trata de um *remake*, como outros tantos criticados, mas de uma continuação. Finalmente o público poderia ver o que aconteceu nas vidas de seus queridos personagens, desta vez, vivendo na Rússia contemporânea, diretamente na televisão, sem risco de fracasso de bilheteria para o estúdio. Contudo, parece que não foi dessa vez que o cinema russo encontrou a fórmula para o sucesso. Segundo o site, a maioria dos telespectadores não gostou do filme e, a julgar pelas críticas e *ratings* no Kinopoisk – 3 de 10 – o filme não foi bem-sucedido (KINOPOISK, 2007).

Já *Iróniia Sud'by. Prodoljéniiie*, continuação do clássico de 1975, obteve certo êxito (KINOPOISK, 2007b), embora tenha ficado longe do sucesso de seu antecessor. Dirigido pelo famoso diretor contemporâneo Timur Bekmambetov, a continuação do filme de Ryazanov nos conta que Jenia e Nadia (Fig. 3), o casal protagonista do filme soviético, se separaram e constituíram suas próprias famílias. Décadas depois, seus filhos se encontram, e, como o título sugere, por ironia do destino, se apaixonam, assim como aconteceu com seus pais, que, no decorrer do filme, também se reencontram, o que gera uma série de situações ora cômicas, ora românticas, ora dramáticas, tudo regado a muito *merchandising*.



**Fig. 3** Cartaz ucraniano de *Iróniia Sud'by. Prodoljéniiie* (2007), comparando os casais do filme soviético (esquerda) e de sua continuação (direita).

**Fonte:** <<http://vecherniy.kharkov.ua/news/18336/>> Acesso em 30/12/14

Assim como os *remakes*, as continuações não parecem ter agradado muito ao público. Atuações insatisfatórias, baixa qualidade técnica, enredos decepcionantes, *merchandising* e *product placement* por todos os lados, o que contribui para o estereótipo de que as releituras modernas são verdadeiras máquinas caça-níqueis de público, são alguns dos fatores que corroboram para o fraco desempenho das produções, que, no entanto, ainda geram lucro satisfatório aos estúdios.

#### 4. CONCLUSÃO

A nostalgia sentida por milhões de cidadãos e cidadãs de países da antiga URSS é o maior estímulo para a produção das releituras contemporâneas e, ao mesmo tempo, o motivo principal de seus fracassos, posto que, como vimos em diversos exemplos, é impossível trazer a aura dos filmes soviéticos para os filmes contemporâneos, que refletem através de suas

inevitáveis mudanças muitas das transformações ocorridas na sociedade pós-soviética. Como em qualquer tradução, sempre haverá expectativas não atingidas, frustrações e acertos, perdas e ganhos, o que sempre estará atrelado ao julgamento de cada indivíduo. Contudo, essa nostalgia nos mostra que a história é feita de releituras e reler é traduzir. Traduzir de um meio a outro, de uma linguagem a outra, de uma arte a outra, de uma época a outra. Os filmes soviéticos, muitas vezes, são releituras de outros filmes, peças, livros, contos, que por sua vez são traduções de eventos históricos contemplados por diversas óticas. Isto por que, segundo Julio Plaza:

(...) na criação encontram-se inscritos os procedimentos da história em forma de palimpsesto, ou seja, é a própria criação que contém embutidas as relações dos três tempos, presente-passado-futuro, modificando as relações de dominância entre eles. Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre *o passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, *o presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e *o futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor (PLAZA, 2003, p. 8).

Considerando o passado como “ícone”, nas palavras de Plaza, o passado soviético é um ícone repleto de possibilidades interpretativas, um poço de intermináveis releituras, como algumas que vimos, um “índice” para a presente era de Putin, que com sua política expansionista vem trazendo ao povo russo memórias da época em que este fazia parte de uma grande e poderosa nação, “símbolo” de um futuro próspero. O imaginário acerca desse passado constitui um poderoso índice que mostra aos estúdios de cinema russo o quão rentável, ainda que com seus percalços, é fazer releituras dos filmes soviéticos. É certo que os próprios filmes daquela época ainda fazem bastante sucesso, mas, o lucro de suas produções também ficou no passado e é necessário produzir coisas novas para se manter. *Remakes*, continuações e outras releituras desses filmes, como já vimos, têm público garantido e não exigem orçamentos exorbitantes, elementos ideais na “procura de um leitor”, como Plaza diz sobre o *futuro como símbolo*.

Cabe aqui mencionar outra tendência atual do cinema russo que não se encaixa completamente na categoria dos *remakes* de filmes soviéticos, mas busca, definitivamente, inspiração naquela época. Filmes como a trilogia *Utomliónnye Sólntsem* (“O Sol enganador”, 1994, e suas sequências de 2010 e 2011), *9 róta* (“9º pelotão”, 2005), *My iz Búduchtchego* (“Nós somos do futuro”, 2008) e *My iz Búduchtchego 2* (“Nós somos do futuro 2”, 2010), *Tchiórnaia Mólniia* (“Trovão Negro”, 2009), *Bréstskaia Kriépost’* (“A resistência”, 2010), *Chpión* (“Espião”, 2012), *Gagárin: Piérviyi v Kósmosie* (“Gagarin: primeiro no espaço”,

2013), *Lieguiénda N° 17* (“Lenda nº 17”, 2013), e *Stalingrád* (“Stalingrado”, 2013) são alguns exemplos de produções recentes baseadas na época soviética e que têm obtido considerável sucesso de público e crítica. Convidando o público a lançar um novo olhar sobre o passado soviético, estas produções mais recentes contam com mais liberdade para criticar o antigo regime e alguns de seus personagens históricos, feito que dificilmente seria possível durante a era socialista. Além desses e de muitos outros títulos cujas narrativas se passam na URSS, há ainda outros filmes contemporâneos, como a franquia *Iolki*, citada anteriormente, que fazem citações de filmes soviéticos das mais variadas formas, sejam elas no enredo, na trilha sonora, na ambientação ou mesmo em citações conhecidas pelo grande público, a exemplo de algumas mencionadas ainda no início deste artigo.

Tal fenômeno não abarca apenas a época soviética, que é relativamente recente e ainda está bem viva na alma dos russos, mas também outras épocas anteriores e mesmo posteriores à URSS. Algumas das maiores produções do cinema russo atual se passam em épocas anteriores ao regime soviético, como: *Ordá* (“Horda”, 2012), ambientado no século XIV, época em que (o que viria a se tornar) a Rússia se encontrava sob o domínio da Horda Dourada, estado tártaro-mongol sucessor do império de Gengis Khan; *Tsar’* (“Czar”, 2009), que narra acontecimentos durante o reinado de Ivan IV, o Terrível, na Rússia do século XVI; *Turiétskiy Gambít* (2005), baseado na obra homônima de Boris Akunin, se passa no século XIX, durante a guerra russo-otomana; e *Admiral’* (“Almirante”, 2008), ambientado no final do Império Russo, narra desde os acontecimentos imediatamente anteriores à revolução russa até a guerra civil que a sucedeu. Já *Pirammmida* (“Pirâmmide”, 2011) ambienta-se em uma época bastante recente, a conturbada década de 1990, marcada pela crise econômica e entrada da economia de mercado na Rússia, dramatizando o escândalo do esquema das pirâmides da famigerada empresa MMM que lesou milhões de investidores.

Passado, presente e futuro releem-se constantemente no cinema russo, mostrando a rica história deste país e abrindo-a ao diálogo com o público – aqueles que a constroem, como na visão de Serguei Eisenstein, que via a arte como metáfora do organismo vivo (PLAZA, 2003, p. 2). O cinema russo permite uma interpretação do espectador ao engajá-lo no curso de um processo de criação em aberto. Releituras sempre existiram e continuarão a existir enquanto houver cinema, e o mais interessante delas, na minha opinião, é seu caráter multifacetado, capaz de se reconstruir e de se apresentar das mais diversas formas, ora sutis, ora não tanto.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. In: BENJAMIN, Walter. *Illuminations: essays and reflections*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968, p. 217-251
- CHOR-TCHUDNOVSKAIA, Anna. *Понять постсоветского человека*. Disponível em: <<http://magazines.russ.ru/nz/2009/6/an16.html>> Acesso em: 17 jul. 2015.
- COMMENTS. *Медведев процитировал Остана Бендера*. Disponível em: <<http://comments.ua/world/372505-medvedev-prositiroval-ostapa.html>> Acesso em 21 dez. 2014.
- HUTCHEON, Linda. Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why? How? Where? When? In: *A theory of adaptation*. New York – London: Routledge, 2006, p. 1-32.
- JAKOBSON, Roman. *On linguistic aspects of translation*. Disponível em: <[http://monoskop.org/images/6/68/Jakobson\\_Roman\\_1959\\_On\\_Linguistic\\_Aspects\\_of\\_Translation.pdf](http://monoskop.org/images/6/68/Jakobson_Roman_1959_On_Linguistic_Aspects_of_Translation.pdf)> Acesso em: 18 jul. 2015.
- KINOPOISK. *Кавказская пленница!* Disponível em: <<http://www.kinopoisk.ru/film/689077/>> Acesso em 27 dez. 2014.
- KINOPOISK. *Карнавальная ночь 2 (ТВ)* Disponível em: <<http://www.kinopoisk.ru/film/276135/>> Acesso em: 25 dez. 2014.
- KINOPOISK. *Ирония судьбы. Продолжение* Disponível em: <<http://www.kinopoisk.ru/film/276261/>> Acesso em: 25 dez. 2014.
- KP. *Ремейки советских фильмов: Нас ждут «Экипаж» от Михалкова и «Веселые ребята» от Тодоровского* Disponível em: <<http://www.kp.ru/daily/26272.4/3149390/>> Acesso em: 27 dez. 2014.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- NEWSARMENIA. *Множество ремейков в российском кинематографе говорит о «кризисе идей» – Шахназаров* Disponível em: <<http://newsarmenia.ru/culture/20130121/42787726.html>> Acesso em: 28 dez. 2014
- NEWSRU. *Путин и Лукашенко "поговорили" друг с другом через океан. Премьер РФ, вспомнив об Абхазии и ЮО, цитировал Кису Воробьянинова*. Disponível em: <[http://www.newsru.com/world/16mar2010/luka\\_putin.html](http://www.newsru.com/world/16mar2010/luka_putin.html)> Acesso em: 21 dez. 2014.
- NTV. *Путин рассказал про НЛО и территориальные споры*. Disponível em: <<http://www.ntv.ru/novosti/66055/#ixzz3MO5Svfat>> Acesso em: 22 dez. 2014.
- PIKABU. *Худшие ремейки советских фильмов* Disponível em: <[http://pikabu.ru/story/khudshie\\_remeyki\\_sovetskikh\\_filmov\\_1509472](http://pikabu.ru/story/khudshie_remeyki_sovetskikh_filmov_1509472)> Acesso em 23 dez. 2014.
- PLAZA, Julio. A tradução como poética sincrônica. In: *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.1-14.



TELE.RU. *Сиквелы, приквелы и ремейки: что делают с шедеврами советского кино* Disponível em: <<http://www.tele.ru/cinema/hits/sikvely-prikvety-i-remeyki-cto-delayut-s-shedevrami-sovetskogo-kino/>> Acesso em: 21 dez. 2014.

YURYEVA, Anna. *Советское кино испытуют на прочность* Disponível em: <<http://mnenia.ru/rubric/culture/sovetskoe-kino-ispytayut-na-prochnost/>> Acesso em: 26 dez. 2014.

# REPRESENTAÇÕES DE VIOLÊNCIAS CONTRA A MULHER EM *A CABELEIREIRA*, DE INÊS PEDROSA, E *CECÍLIA NA TERRA DE SANTA CRUZ*, DE ANA LIÉSE THURLER

REPRESENTATIONS OF VIOLENCE AGAINST WOMEN IN *A CABELEIREIA*, BY INÊS PEDROSA, AND *CECÍLIA NA TERRA DE SANTA CRUZ*, BY ANA LIÉSE THURLER

Paula Queiroz Dutra<sup>1</sup>  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Cintia Schwantes

**RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo problematizar a representação de violências contra a mulher na literatura contemporânea sob o viés dos estudos de gênero. Com base na análise do conto *A cabeleireira*, da escritora portuguesa Inês Pedrosa, e do conto *Cecília na terra de Santa Cruz*, da escritora brasileira Ana Liése Thurler, busca-se refletir sobre os estereótipos construídos por meio das personagens femininas e suas implicações para uma crítica à violência contra a mulher na literatura contemporânea.

**Palavras-chave:** representação, violência contra a mulher, Inês Pedrosa, Ana Liése Thurler.

**ABSTRACT:** This work aims to discuss the representation of violence against women in contemporary literature according to gender studies. Based on the analysis of the short story *A cabeleireira* (The hairdresser), by Portuguese writer Inês Pedrosa, and the short story *Cecília na terra de Santa Cruz* (Cecília in the land of Santa Cruz), by Brazilian writer Ana Liése Thurler, we aim to discuss the female stereotypes built throughout the narratives and their implications for a critique of violence against women in contemporary literature.

**Keywords:** representation, violence against women, Inês Pedrosa, Ana Liése Thurler.

## 1 INTRODUÇÃO

Em seu relatório mais recente sobre violência contra a mulher (2013), a Organização Mundial de Saúde denuncia as proporções epidêmicas do problema, destacando que esse tipo de violência deve ser considerado uma questão de saúde pública global. Violência de gênero, violência doméstica, violência contra a mulher: são muitos os termos usados para descrever e tentar compreender um problema que atinge 35% da população mundial.

Segundo a Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006), considera-se “violência doméstica ou familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial”. São cinco as formas de violência contra a mulher delimitadas pela Lei Maria da Penha: a violência física, a psicológica, a sexual, a patrimonial e a violência moral.

Nos dois contos que analisaremos a seguir, buscando refletir sobre os diferentes contextos (Portugal e Brasil) e épocas em que foram produzidos, as personagens femininas

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: qpaulad@gmail.com.



sofrem todos os tipos de violência descritas na definição citada. Com base nessas representações de violências, portanto, propomos uma reflexão sobre os estereótipos femininos construídos ou desconstruídos nesses contos, ambos de autoria feminina, e suas implicações para uma crítica que pretende questionar e defender a diminuição da violência contra a mulher.

## 2 A CABELEIREIRA

O espaço do salão de beleza, tipicamente considerado um espaço feminino, é explorado como cenário para o conto *A cabeleireira*, da escritora portuguesa Inês Pedrosa (2007). O conto tem como protagonista uma mulher, cujo nome não sabemos, mas que será representada de forma simbólica por sua ocupação: a cabeleireira que dá título ao conto. A ideia desse espaço como um lugar propício aos relatos pessoais, onde as clientes compartilham seus dramas e histórias, é invertida no conto de Pedrosa no qual a cabeleireira é quem se apropria desse lugar de fala para narrar sua própria história.

Ao narrar sua história pessoal, a personagem discute temas relevantes da realidade das mulheres no mundo contemporâneo, como a ideia de que elas devem viver para agradar aos homens, ideia contestada por Pedrosa logo nas primeiras linhas do conto, quando a personagem relata que cortou os cabelos curtos contra o desejo do pai. O pai representa uma figura de autoridade, e os cabelos longos da mulher são símbolo da feminilidade nas sociedades patriarcais. Essa contestação, que irrita profundamente o pai, passa a ser o momento em que ela decide que quer ser cabeleireira assumindo, dessa forma, o papel de uma mulher que contestará as leis patriarcais na narrativa, demonstrando um sinal de resistência contra a opressão. No conto, é no ambiente onde exerce sua função de cabeleireira que a personagem consegue ter voz, diferente da situação de silenciamento que sempre existiu em sua família.

No ambiente familiar, a personagem relata como as mulheres são ensinadas sobre a importância da delicadeza e da subserviência, e sobre o dever de não contestar opiniões e ideias para fazer os outros felizes. O trecho “em minha casa toda a gente falava baixo. A minha mãe dizia que a delicadeza é a coisa mais importante da vida. *Se fizeres felizes os outros, serás feliz também*” (PEDROSA, 2007, p. 42) ressalta não apenas que o gênero, e as características a ele atribuídas, são socialmente construídos, mas também como essa

construção da figura feminina associada à fragilidade, à subordinação e ao silêncio cria um espaço que permite e consente a violência contra a mulher, principalmente no espaço doméstico, ao não lhe oferecer sequer a possibilidade de resistir, como vemos no trecho a seguir:

Por isso, quando o meu tio começou a dar-me beijinhos na boca às escondidas, eu deixei. Das primeiras vezes virei a cara, disse que não queria, mas ele chamou-me má, “menina má, pões triste o tio que gosta tanto de ti”, e então eu deixei, para não ser malcriada (PEDROSA, 2007, p. 42).

O esboço de uma resistência por parte da personagem é logo silenciado porque o discurso que prevalece ainda é o de que “as meninas não têm opinião” ou de que “menina não tem que gostar ou não” (PEDROSA, 2007, p. 42).

Segundo dados da Organização Mundial de Saúde, dos casos de assassinatos de mulheres no mundo, 38% foram cometidos por seus parceiros íntimos, o que destaca que é no espaço doméstico que as mulheres (e também as crianças) estão mais sujeitas a algum tipo de violência. Contribuem para dificultar as denúncias de violência não apenas o silêncio por parte das vítimas, mas a ideia de sacrifício como parte de sua função na sociedade, que tem sido associada às mulheres. As esposas foram condicionadas a acreditar que para manterem seus relacionamentos elas devem de alguma forma “sacrificar-se”, seja abrindo mão de seus desejos e projetos para cuidar dos filhos e da casa, seja tolerando violências que não deveriam ser toleradas. No conto de Pedrosa, a personagem “justifica” as violências que sofre ao longo dos anos, desde a infância quando é sexualmente abusada pelo tio, até a violência psicológica e física que mais tarde sofre do marido, com a educação que recebeu da família e os ensinamentos da mãe:

Por isso, quando o meu tio começou a fazer-me doer eu não me revoltei. Queixei-me um bocadinho, chorei sem fazer barulho. Devia ir nos meus oito anos, nessa altura (PEDROSA, 2007, p. 43).

Quando a personagem conhece o seu futuro marido no ambiente de trabalho, ele está gritando com outras pessoas e, diante de um erro que ela comete, passa a gritar com ela também. Quando interpelada por ele, ela então afirma nunca ter gritado com ninguém na vida e começa a chorar, algo que passa a descrever como hábito. Na relação dos dois há uma hierarquia estabelecida desde o primeiro encontro e ela parece projetar nele o desejo de

vocalizar suas emoções e sentimentos, algo diferente do que sempre vivenciou em seu ambiente familiar, onde o silêncio predominava. A condição subalterna e hierarquizada da mulher na relação fica marcada não apenas pela ausência de voz da personagem, mas pela própria visão que a mulher tem de si, julgando-se feia demais para um homem tão bonito, em uma condição sempre deficitária. Essa incapacidade de vocalizar os sentimentos enfatiza a condição subalterna e corrobora a afirmação de Spivak (2010) de que o subalterno não pode falar e, mesmo que fale, não pode ser ouvido.

O choro, descrito como hábito, é usado nos momentos de crise para provocar compaixão (e tentar diminuir as agressões, sejam elas físicas ou emocionais), mas também evidencia o estado psicológico da personagem, pois a depressão é uma das sequelas comuns em vítimas de violência doméstica, como podemos observar no trecho a seguir: “Às vezes parecia-me que podia morrer assim, afogada num mar de lágrimas invisíveis, num segredo sem exposição” (PEDROSA, 2007, p. 45). Depois do choro, quando o marido parece demonstrar arrependimento, com presentes e flores, podemos observar a representação do ciclo de violência (SCHWAB e MEIRELES, 2014, p. 26): inicialmente há a fase da tensão, depois a fase da agressão, seguida da fase de desculpas e, por fim, a fase da reconciliação. É esse ciclo que faz a mulher ser tolerante sem nem perceber, julgando que a agressão não se repetirá:

Dois dias depois foi-me buscar a casa dos meus pais. Disse que estava bêbado, pediu-me desculpa. Quase chorou. Foi nessa reconciliação que decidi ter uma criança. Não foi para o prender. Foi para não ter medo de o perder. Para fazer nascer um amor absoluto, imune a traições (PEDROSA, 2007, p. 47).

Pondaag (2009, p. 7), ao analisar as falas de mulheres vítimas de violência, observou a tendência entre as mulheres de não nomear os atos violentos impostos pelos parceiros como violência. Segundo a autora, “esses atos eram naturalizados, tomados como parte do jeito de ser dos homens, como algo comum ao casamento e como destino feminino”. Atitude semelhante também pode ser observada no conto de Inês Pedrosa, quando a personagem reflete sobre seu comportamento em relação ao marido:

Acreditamos naquilo de que precisamos, não é? E acreditamos vinte, trinta, quarenta vezes, contra todas as evidências. Vemos o mal como uma nuvem temporariamente pousada sobre a testa do outro, não como uma parte da alma dele (PEDROSA, 2007, p. 46).

A maternidade é representada por Inês Pedrosa como poder feminino, uma “cumplicidade biológica das mulheres com as gerações futuras” (2007, p. 48). A irritação do marido diante da gravidez da personagem é um dos momentos do texto em que fica evidente a violência psicológica a que ela está submetida e que, quase sempre, é apenas o primeiro passo para a violência física, como também ocorre no conto: “Chamou-me presunçosa: ‘Julgas-te tão importante que tens que ser eternizada? És tão parva que te arrogas o direito de deixar descendência?’” (2007, p. 48) Diante da ira do marido por conta da gravidez, a passividade atribuída à figura feminina é descrita como encanto, como a principal função da personagem em seu casamento: passivamente, acalmar o marido. Com o passar dos meses, contudo, a gravidez torna-se cada vez mais visível e mais presente. O desejo de ser mãe, independente da opinião do marido, é uma expressão de contestação que afeta diretamente a honra masculina, afinal sua vontade não estava sendo respeitada pela esposa. Com isso, a frustração culmina em agressão física:

Atirou-me no chão e desatou aos pontapés nessa barriga que o afrontava. Tentei proteger o meu filho mas não fui capaz. Desmaiei. É só isso que até hoje não me perdo: não ter sido capaz de me fechar em concha sobre o meu bebê, não ter sido capaz de evitar sua morte Deixei-o ir (PEDROSA, 2007, p. 49).

A personagem, vítima da violência do marido, se culpa pelo ocorrido, algo comum entre as vítimas. Ao refletir sobre sua vida, rememora que sempre agiu como foi ensinada: passivamente, fazendo o que lhe mandavam, colocando-se em situação de subalternidade em qualquer relação, deixando seus desejos e sentimentos em segundo lugar. Lenore Walker (2009, 1979), que observou o comportamento de centenas de mulheres vítimas de violência doméstica nos Estados Unidos nos anos 1980, identificou alguns padrões de sinais e sintomas comuns às mulheres que foram abusadas física, sexual e/ou psicologicamente por seus parceiros. Walker cunhou o termo *Battered Woman Syndrome*<sup>2</sup> para descrever o quadro de desamparo e paralisia observado nas vítimas que, por estarem deprimidas e bastante abaladas pela tensão e violência constantes que vivenciam, passam a crer que são incapazes de sair dessa situação, acreditando que suas reações não terão o resultado esperado, como vemos ocorrer com a personagem no conto, que reflete sobre sua incapacidade de reagir. A crença na incapacidade de reação, também chamada de desamparo aprendido (*learned helplessness*)

<sup>2</sup> Há uma inconsistência na tradução em português para o termo: Síndrome da Mulher Espancada, Síndrome da Mulher Agredida, Síndrome da Esposa Espancada (Portugal) ou até Síndrome de Walker, em homenagem à pesquisadora. Adotarei a opção Síndrome da Mulher Espancada.

sugere que as mulheres desistem de acreditar que podem escapar do agressor como uma forma de desenvolver estratégias psicológicas sofisticadas para lidar com e suportar o ambiente brutal de agressões físicas e psicológicas a que estão submetidas. Segundo Walker (2009, p. 31) do ponto de vista psicológico, elas estão reagindo e com bastante sucesso, ao minimizar todos os tipos de agressões sofridas para manterem-se vivas nesse ambiente hostil.

Ao acordar no hospital, depois de ter perdido a filha, a protagonista do conto sofre ameaças do marido para que não conte a ninguém o que aconteceu de verdade: “Tu caíste da escada, se dizes outra coisa mato-te, estragas-me a carreira mas eu lixo-te a vida”. É a violência psicológica na forma de ameaças, que impede a denúncia de situações desse tipo, mesmo para os familiares mais próximos, como retrata a personagem: “Não podia dizer à minha mãe que era ele a escada por onde eu tinha caído” (PEDROSA, 2007, p. 51). Com essa cena, Inês Pedrosa descreve o isolamento da vítima e como ele favorece a violência, demonstrando a importância de uma rede estruturada de auxílio à mulher vítima de violência doméstica que, sem ajuda, não consegue sair do ciclo de violência ao qual está presa. A ideia de que os outros não acreditariam em sua denúncia é algo que também impede a personagem de denunciar o marido. Sendo bem sucedido, um dos mais brilhantes apresentadores de TV, acaba por ser difícil associá-lo a uma atitude tão violenta por conta do mito de que a violência física só existe nas camadas menos favorecidas da sociedade. Como nos lembra Heleieth Saffioti (1999, p. 87), “a violência de gênero, especialmente em suas modalidades doméstica e familiar, ignora fronteiras de classes sociais, de grau de industrialização, de renda *per capita*, de distintos tipos de cultura (ocidental *versus* oriental), etc.”

Nesse sentido, vale observar a importância da literatura e das artes em geral, pois enquanto espaço de circulação de ideias e de representações sociais, que podem tanto reforçar e reiterar certos posicionamentos e estereótipos, quanto pode também possibilitar a veiculação de novas perspectivas, que não desfavoreçam a construção de um imaginário mais positivo sobre as mulheres e seu posicionamento em situações de violência. É importante que a literatura contemple outras possibilidades de reação que não a aceitação passiva da violência por parte das mulheres.

A vitimização da figura materna é o que representa a violência patrimonial no conto, quando os bens da mãe da protagonista são usurpados pelo irmão no dia do funeral da mãe de ambos, ao assinar alguns papéis em um momento de fragilidade, abrindo mão de tudo que herdaria. Ao perceber o golpe, ela o aceita passivamente, quase que como um destino, sem

lutar pelos seus direitos. Em seu ambiente familiar, a personagem principal cresce cercada de um discurso e de exemplos que desfavorecem a construção de sua personalidade, autonomia e sua resistência diante de atos de violência. O sentimento de culpa pela violência sofrida na infância pela protagonista está presente e reforça a ideia de um discurso que culpa a vítima:

Era mais ou menos isto que eu pensava acerca do meu tio. Mais ou menos, porque também tinha a ideia de que devia ter alguma maldade em mim para acender aqueles instintos dele (PEDROSA, 2007, p. 53).

O mesmo discurso que culpa a vítima é o discurso sexista exercido pelo tio no ambiente familiar, reforçado muitas vezes pelas próprias mulheres, e que de alguma forma autoriza a violência contra a mulher na sociedade. Como observado por Machado (1998) em sua análise dos discursos dos apenados por estupro nas penitenciárias de Brasília, a forma como as mulheres são representadas pelo imaginário dominante é perigosa, uma vez que esse imaginário é também uma construção social, mas fruto de uma sociedade que valoriza a experiência masculina em detrimento da experiência feminina.

Quando a cabeleireira por fim descreve um pouco mais o seu trabalho é que o espaço onde toda a narrativa se passa é desconstruído. A personagem não está em um salão de beleza da cidade, mas em um salão improvisado dentro da prisão. A prisão feminina aparece, portanto, como o primeiro espaço de liberdade, onde a personagem se sente segura para realizar o trabalho que sempre desejou fazer, de cabeleireira, algo que jamais seria aceito por sua família fora da prisão. É também o espaço onde ela finalmente consegue verbalizar o que sente, onde encontra sua própria voz. Ao reafirmar que:

cortar é um dos meus maiores prazeres. Gosto do tic-tac da tesoura, da rapidez com que ela muda as coisas, suavemente, como se nada fosse. E do rigor do corte. Desde pequenina (PEDROSA, 2007, p. 55).

A narradora reafirma também a sua capacidade de contestação. A tesoura, de forma simbólica, é o elemento que permitiu uma mudança da situação, o que possibilitou o fim da violência a que estava submetida. Outros elementos, como o cão que a personagem compra depois de uma surra do marido, e que nomeia de acordo com o seu signo astrológico, Leão, também marca a intenção de resistir da personagem: “Eu sempre fui um Leão muito esquisito, orgulhoso mas sem rugido” (PEDROSA, 2007, p. 57). Até o dia em que a personagem, diante

de uma agressão do marido por um motivo banal como a consistência de um alimento, reage de forma inesperada e com bastante violência, atingindo o marido com a tesoura que “cintilava no meio da escuridão” (PEDROSA, 2007, p. 59), golpeando-o com vinte e nove facadas. Como mencionado por Walker (2009, p. 31), uma mulher com Síndrome da Mulher Espancada às vezes pode usar uma força muito maior do que o esperado para se proteger ou proteger seus filhos em um momento de agressão, o que quase sempre resulta em mais violência.

O número vinte e nove aqui, exatamente a idade da personagem, tem um significado para a astrologia, já mencionada no conto como área de interesse da cabeleireira. Na astrologia, o número vinte e nove é associado ao “retorno de Saturno”, o tempo necessário para que o planeta Saturno realize uma volta completa ao redor do Sol, significando o retorno ao dia do nascimento do indivíduo, ao início de uma nova fase na vida da pessoa. Para a cabeleireira representou o fim do casamento, com a morte do marido e sua consequente condenação à prisão, assim como uma nova vida que, apesar de ser em um espaço de confinamento, passou a ser sua primeira vivência de liberdade, em um espaço totalmente feminino.

No conto de Inês Pedrosa, a ideia de que o sofrimento é o destino das mulheres pode ser observada na frase “há várias maneiras de escolher o mesmo destino” (PEDROSA, 2007, p. 55), pois independente do caminho que tivesse escolhido, da profissão que tivesse optado por exercer, a personagem, *por ser mulher*, estaria sujeita a sofrer os mesmos tipos de violências em qualquer contexto. Judith Butler (2004, p. 28-29) aponta a violência como a expressão mais cruel da vulnerabilidade de um ser humano em relação a outro e destaca que esta vulnerabilidade se intensifica em certas condições sociais e políticas, principalmente quando a violência é um estilo de vida e as formas de se defender a segurança do próprio indivíduo são limitadas, como ocorre com as mulheres.

Para Schraiber *et al* (2002), “o uso da violência como revide é a atitude de uma mulher com poucos recursos de defesa, isolada de sua rede social e de instituições para lidar com o problema”. Nesse sentido, o conto denuncia uma realidade que ainda oprime e silencia as mulheres, na qual ainda não há perspectivas mais positivas para libertá-las das violências que sofrem, o que pode resultar em mais violência.



### 3 CECÍLIA NA TERRA DE SANTA CRUZ

O conto *Cecília na terra de Santa Cruz*, da socióloga e escritora gaúcha Ana Liêse Thurler, é ambientado em Santa Maria, no Sul do Brasil, e narra a história de Cecília, uma mulher que vivia confinada ao ambiente doméstico, constantemente requisitada pelo marido, pelos filhos, para as tarefas domésticas. Uma realidade comum a muitas mulheres:

A vida inteira de Cecília-mulher-oprimida é feita de imperceptíveis esfalfamentos. Aquela ordem exposta em ínfimos e constantes apelos, para que você caia no próprio esquecimento. Ela estava permanentemente requisitada. O pó em todos os cantos da casa. O bolo esfarelado sobre a toalha estampada. A menina esgadelhada. O menino espadongado. O vestido esgarçado. As crianças sempre esfomeadas...uma esganação! Espinafres, espigas de milho, ovos estrelados. Tanto, tanto esforço! Um esfregar sem fim: pernas de criança, vidraças de janela, chão de cozinha (THURLER, 1984, p. 26).

No trecho acima, a narradora chama a atenção para a opressão diária que as mulheres enfrentam, principalmente no ambiente doméstico, quando têm de se esquecer de si próprias e colocar em segundo plano seus desejos e vontades em nome da família. Cecília vivia um impasse, como se esperasse a sua própria salvação. Ao mesmo tempo, sua alegria era cuidar das plantas, dispor estacas para sustentá-las em seu crescimento, oferecendo-lhes apoio. Um apoio que falta às mulheres, como observa a narradora: “Mas ela própria, onde encontraria um esteio?” (THURLER, 1984, p. 26)

O trabalho doméstico exaustivo que as mulheres realizam sem nenhuma remuneração e quase nenhum reconhecimento é salientado no texto, assim como a capacidade reprodutiva da mulher. Ao refletir sobre a dimensão pública dos corpos, que são ao mesmo tempo uma demonstração de mortalidade e vulnerabilidade, instrumento e objeto de violência, Judith Butler (2004, p. 26) reflete sobre a constituição dos corpos no ambiente familiar, domesticados também por essas relações. Relações que deixam marcas e se reproduzirão nas relações futuras, perpetuando assim os condicionamentos que favorecem a violência. Thurler destaca as marcas que essas vivências, fruto de uma sociedade patriarcal, deixam no corpo da mulher, como vemos no trecho a seguir:

A mulher mão-de-obra doméstica gratuita. Reprodutora. O corpo carregando todas as marcas. Os cinco filhos. As estrias pelo abdômen, pelos seios. As varizes pelas pernas. As mãos cheias de asperezas. A alma carregando todas as marcas. Tantas sombras... O inverno contaminou todas as estações (1984, p. 26).



A vida de Cecília era, portanto, “mergulhada em neblina”, pois não havia a possibilidade de enxergar outro horizonte, outra vida que não aquela voltada para as tarefas domésticas, para os filhos, para o marido. O confinamento das mulheres no espaço privado pode ser observado no trecho “Ir até a esquina era empreender uma viagem. O lar como mundo” (THURLER, 1984, p. 26). O isolamento da vítima é um dos empecilhos para que ela consiga se libertar do ciclo de violência, daí a importância da rede de solidariedade para as mulheres que sofrem algum tipo de agressão, pois, como aponta Thurler (1984, p. 27), “o encolhimento da mulher é o preço da estabilidade dessa ordem, que se quer intocável”.

A figura materna no conto de Thurler é simbólica, pois representa a influência das relações familiares no comportamento das mulheres. Linda Gordon (*apud* Saffioti 1999, p. 86) destaca que a violência doméstica não é apenas a atitude violenta de uma única pessoa, mas também o resultado de um conjunto de ações de outros indivíduos no núcleo familiar, apesar de as ações não ocorrerem na mesma proporção e intensidade. O gênero, como destaca Saffioti (1999, p. 86) “é também estruturante da sociedade, do mesmo modo que a classe e a raça/etnia”. É por meio das relações familiares e de outras instituições como a escola, por exemplo, que essas estruturas são perpetuadas. No conto de Thurler, é Luíza, mãe de Cecília, quem também é responsável por passar esses estereótipos adiante, como vemos no trecho a seguir:

Com a mesma convicção com que Luíza se curvava aos padrões que a esmagavam, passava-os adiante. E na escola da obediência, quem estralaria?  
- *Vida de mulher é assim mesmo, não tem nada que reclamar!*  
- *Filha minha casa de véu, grinalda, vestido branco e pura! Nada dessa pouca vergonha que anda por aí, tanta mulher que não se dá valor!*  
- *Homem é diferente: homem é homem!* (THURLER, 1984, p. 28)

O trecho acima não apenas destaca a relevância de outros elementos para a reiteração de estereótipos, que impedem o desenvolvimento da autonomia das mulheres e dificultam a quebra do ciclo de violência, como ressalta o perigo de compreendermos certos comportamentos violentos como algo “natural” ao homem e, por isso, aceito. Aportando-se aos estudos de Yves Michaud (1989), vale destacar a importância de não reduzir atos ou estados de violência às dimensões do biológico, uma vez que a cultura é o que diferencia o ser humano dos animais. Reduzir a violência ao biológico é correr o risco de reduzirmos os atos de violência a uma causa que se fundamenta meramente no instinto, é desconsiderarmos todos

os outros elementos sociais que estão em jogo e que corroboram para o desencadeamento da violência em determinado contexto.

No contexto doméstico, os elos e os valores familiares, como a ideia de que a mulher é a responsável por manter a família unida, mesmo que para isso seja necessário sacrificar-se, são repassados de geração para geração, como observado por Thurler no trecho a seguir: “A corrente que não se pôde romper enregela a alma. Gerações de mulheres submeteram-se a padrões impostos, sem conseguir quebrar essa cadeia” (1984, p. 27). “Quebrar a cadeia” aqui significa romper não apenas com os ciclos de violência, dos quais é muito difícil se libertar sem algum tipo de apoio externo, mas romper com os condicionamentos impostos pelas relações familiares que compõem a estrutura social e contribuem para o silenciamento das mulheres, assim como para o comportamento ambíguo que se observa nas vítimas nos momentos de denúncia dos agressores. Se para Judith Butler (2004, p.27), “a violência é sempre uma exploração desses laços primários que nos conectam aos outros”<sup>3</sup>, quando falamos em violência doméstica e consideramos o papel da organização familiar no comportamento das vítimas e dos agressores, essa afirmação, portanto, passa a fazer ainda mais sentido.

O conto de Thurler é ambientado em Santa Maria, cidade coração do estado do Rio Grande do Sul e importante entroncamento ferroviário do país nos anos 1950. A grande força política do sindicato dos ferroviários, do qual fazia parte o marido de Cecília, foi abalada com a ditadura militar, que procurou desarticular os movimentos de base e enfraquecer os ferroviários por sua capacidade de organização: “As mulheres suspiram desanimadas. Muitos homens sufocam a indignação na garganta. Outros, entre os dentes. Tudo se esvaziou: a vida e os bolsos. Silêncio e falta de horizonte” (THURLER, 1984, p. 30). O desemprego e a frustração dos homens da região tornam-se visíveis, ganham intensidade e começam a repercutir na vida das famílias. Como afirma Saffioti (1999, p. 87):

as mulheres são socializadas para conviver com a impotência; os homens – sempre vinculados à força – são preparados para o exercício do poder. Convivem mal com a impotência. Acredita-se ser no momento da vivência da impotência que os homens praticam atos violentos, estabelecendo relações deste tipo.

<sup>3</sup> “For violence is, always, an exploitation of that primary tie, that primary way in which we are, as bodies, outside of ourselves and for one another” (2004, p. 27).

O contexto então é mais do que propício ao aumento da violência doméstica, que tende a ocorrer com mais frequência em situações de maior estresse, como um período de desemprego, quando há grande frustração e ansiedade. O consumo de álcool e outras drogas também favorece o desencadeamento da violência. O marido, José, passou a frequentar os bares da cidade e a voltar para casa em momentos diferentes, sempre descontando sua frustração na esposa, como descrito por Thurler no trecho a seguir (1984, p. 30): “Ao menos em seus domínios, José precisava se sentir forte. Era lá que destilava sua ira, distribuía murros, cobrava de Cecília tudo que a vida lhe sonegou”.

Enquanto José perde seu lugar social, os efeitos desse cenário social e político turbulento recaem sobre Cecília sob a forma de violência: “Cecília esperava o espancamento. O inferno cabia, sim, entre quatro paredes. A humilhação fazia Cecília ainda mais silenciosa” (THURLER, 1984, p. 30). O trecho anterior deixa claro o impacto dos acontecimentos do mundo público sobre o privado: as mulheres não têm poder para determinar os rumos da realidade, mas são as que mais sofrem as consequências.

Assim como acontece no conto de Inês Pedrosa, no conto de Thurler a personagem Cecília, convivendo diariamente com o espancamento, em total estado de subjugamento, um dia reage com grande violência para garantir sua sobrevivência:

Até José chegar ao último ponto suportável de apropriação. A vida física é o limite. A mulher que se entregara sem reservas nem estardalhões sabia que a sobrevivência é um dever. Por isto, inesperadamente, reagiu. Transtornada, disputou uma arma. Ganhou-a. E, com os olhos fechados, misturou ao apito do trem, seis estampidos que o bairro silencioso não entendeu (THURLER, 1984, p. 31).

Apesar de narrar um acontecimento trágico e também violento, que de forma alguma é a resposta ideal no enfrentamento da violência doméstica, o conto termina com um tom esperançoso diante da possibilidade de mulheres como a personagem Cecília reagirem e conseguirem se libertar da violência opressora que destrói a vida de tantas mulheres todos os dias. O que o conto de Thurler descreve, assim como vimos no conto de Pedrosa, é o ato desesperado de uma mulher sem recursos para se libertar, e que precisa garantir a sua sobrevivência. Heleieth Saffioti (1999, p. 85) chama a atenção para o fato de que raramente uma mulher consegue se desvincular de um homem violento se não recebe algum tipo de ajuda externa, se não encontra o apoio e a proteção de que necessita das pessoas mais próximas a ela, assim como das instituições governamentais responsáveis. Até que isso

ocorra, ela oscila entre a vontade de sair da relação e voltar a ela, talvez por conta da responsabilidade a ela sempre atribuída na manutenção da família, pois, apesar do contexto de violência, ainda trata-se de uma relação afetiva, com dependências recíprocas.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os dois contos aqui brevemente analisados, apesar de ambientados em contextos (Brasil e Portugal) e épocas (1984 e 2007) diferentes, apresentam mais semelhanças que diferenças. As violências contra a mulher, narradas a partir da perspectiva feminina, tem tom de denúncia e, de forma sutil, evidenciam alguns elementos de resistência em ambos os contos. Os questionamentos desenvolvidos pelas personagens ao longo das narrativas discutem valores patriarcais e o poder dos estereótipos na manutenção da desigualdade. Eles atentam para as várias formas de opressão vivenciadas pelas mulheres, independente da classe social, raça, etnia, idade e localização geográfica. Eles denunciam o impacto dos acontecimentos do mundo no espaço privado, salientando a vulnerabilidade das mulheres no espaço doméstico. Apesar da grande violência sofrida pelas duas protagonistas, elas sobrevivem para contar a sua história, um traço importante da autoria feminina, mas carregam a culpa pela violência que também cometeram, ainda que tenha sido para assegurar a própria sobrevivência diante da falta de perspectivas melhores.

O conto de Inês Pedrosa descreve a punição do Estado pela agressão que a mulher, após anos de violências sofridas, comete para se libertar do marido violento, sem que o Estado nada tenha feito para punir ou mesmo impedir as agressões contínuas e maiores cometidas pelo marido, como o assassinato do filho, ainda na barriga da mãe, para citar apenas um exemplo. No conto de Ana Liêse Thurler, não sabemos o que aconteceu com Cecília depois dos tiros, mas o tom mais esperançoso do final aponta para uma possibilidade talvez mais otimista para a protagonista. Ainda assim, a liberdade só surgiu por meio da violência. Aportando-se às reflexões de Judith Butler (2004) sobre a precariedade da vida e como nossos modelos culturais são usados para se pensar o ser humano, definindo/estabelecendo limites sobre os tipos de perdas que podem ser consideradas perdas, sobre o que é considerado humano e por isso digno de luto, percebemos que as violências sofridas pelas mulheres ainda são invisibilizadas e minimizadas em nosso cotidiano. Para Judith Butler (2004, p.33): “a violência se renova diante da aparência inesgotável do seu objeto”<sup>4</sup>. Dessa forma, as vidas das

<sup>4</sup> “Violence renews itself in the face of the apparent inexhaustibility of its object” (tradução minha).

mulheres não são consideradas vidas, não são humanizadas, parecem ter menos valor que as vidas dos homens. E se a condição das mulheres permanece invisível, seu sofrimento diante da violência permanece sem ser notado. Enquanto tais assimetrias de gênero ainda perpassarem todas as instâncias de nossa sociedade, será difícil vislumbrar uma realidade em que as mulheres estejam livres de agressões dos mais variados tipos.

Do ponto de vista da literatura, espaço onde circulam ideias e discursos, é importante que novas perspectivas sejam retratadas abordando a situação das violências vivenciadas pelas mulheres de forma a contestar algumas visões de mundo que favorecem as exclusões e reforçam estereótipos negativos. Concordamos com a afirmação de que:

A violência pode remover dos seres humanos as condições de integridade necessárias para explicitação de direitos humanos, podendo a literatura ocupar a posição de configuração de voz e resistência (GINZBURG, 2012, p.16).

Para isso, no entanto, é necessário que a literatura de fato dê voz a essas mulheres, sem minimizar ou desconsiderar o seu sofrimento, oferecendo-lhes uma oportunidade digna de resistir e sobreviver *sem violência*.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BUTLER, Judith. *Precarious life: the powers of mourning and violence*. London: Verso, 2004.

BRASIL. *Lei n. 11.340*. (2006). Lei Maria da Penha. Brasília, DF: Presidência da República.

DANTAS-BERGER, S.M.; GIFFIN, K. A violência nas relações de conjugalidade: invisibilidade e banalização da violência sexual? *Cadernos de Saúde Pública*, 21(2), 2005. p.417-425.

FONSECA, D.H., RIBEIRO, C.G., & Leal, N.S.B. (2012). Violência doméstica contra a mulher: realidades e representações sociais. *Psicologia & Sociedade*, 24 (2), 307-314.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da USP, Fapesp, 2012.

REPRESENTAÇÕES DE VIOLÊNCIAS CONTRA A MULHER EM A CABELEIREIRA, DE INÊS PEDROSA, E CECÍLIA NA TERRA DE SANTA CRUZ, DE ANA LIÉSE THURLER

HOWES, Penny (Ed.) *Relatório da Organização Mundial de Saúde (OMS) sobre violência contra a mulher*. WHO, 2013. Disponível em inglês em: [http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/85239/1/9789241564625\\_eng.pdf](http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/85239/1/9789241564625_eng.pdf)

MACHADO, Lia Zanotta. “Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade”. *Cadernos Pagu*, São Paulo: Unicamp, v.11, 1998, p. 231-273.

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.

PEDROSA, Inês. “A cabeleireira”. In: Pedrosa, Inês. *Fica comigo esta noite*. São Paulo: Editora Planeta, 2007. p. 41-60.

Relatório Anual da Associação Portuguesa de Apoio à Vítima (APAV). Portugal, 2013. Disponível em: [http://apav.pt/apav\\_v2/images/pdf/Estatisticas\\_APAV\\_Relatorio\\_Anual\\_2013.pdf](http://apav.pt/apav_v2/images/pdf/Estatisticas_APAV_Relatorio_Anual_2013.pdf)

SAFFIOTTI, H. (2001). Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*, 16, 115-136.

SAFFIOTTI, Heleith I. B. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. In: *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo: Fundação SEADE, v. 13, n. 4, oct./dec. 1999, p. 82-91. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v13n4/v13n4a08.pdf>

SCHRAIBER, L. B. et al. *Violência dói e não é direito: A violência contra a mulher, a saúde e os direitos humanos*. São Paulo: Unesp, 2005.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THURLER, Ana Liése. “Cecília na terra de Santa Cruz”. In: *Contos e Poemas*. Brasília: Prêmio SINPRO-DF, 1984.

WALKER, Lenore E. *The Battered Woman Syndrome*. New York: Springer Publishing, 2009.

# UM MERGULHO NAS ÁGUAS DA BAHIA E SERGIPE: ESTUDO LÉXICO-SEMÂNTICO DAS DESIGNAÇÕES PARA ONDA

DIVING INTO THE WATERS OF BAHIA AND SERGIPE: LEXICAL SEMANTIC STUDY OF NAMES FOR WAVE

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

Orientadora: Profa. Dra. Suzana Alice Marcelino Cardoso

**RESUMO:** O presente estudo visa a comparar, por meio de estudo léxico-semântico, as diferentes designações documentadas para *onda* em dois atlas linguísticos regionais publicados – *Atlas Prévio dos Falares Baianos* – APFB (1963) e *Atlas Linguístico de Sergipe* – ALS (1987) – através da análise das cartas 16, 17 do APFB e sua equivalente, carta 17, no ALS. Considerando que os atlas linguísticos são grandes fontes de informação lexical e que a intercomparação entre seus dados contribui significativamente para os estudos dialetais, como ferramentas de descrição do português falado em território brasileiro, esta investigação tem como objetivo contribuir para o entendimento da realidade linguística das regiões em questão, apresentando os pontos de divergências e convergências registrados no repertório lexical da Bahia e de Sergipe. A comparação entre as cartas linguísticas destes atlas permitiu identificar em que pontos se aproximam e se distanciam o léxico dessas regiões, revelando importantes marcas de regionalismos expressas na fala e evidenciando as peculiaridades do acervo linguístico das duas regiões.

**Palavras-chave:** Geolinguística. Semântica. Variação lexical. Atlas linguísticos.

**ABSTRACT:** This study aims to compare, through lexical-semantic study, the different designations documented to *wave* at two regional linguistic atlas published – *Atlas Prévio dos Falares Baianos* - APFB (1963) and *Atlas Linguístico de Sergipe* - ALS (1987) - by analyzing the cards 16, 17 and APFB equivalent, chart 17 in ALS. Whereas the linguistic atlas are great sources of lexical information and the inter comparison its data contributes significantly to the dialectal studies. As a tool of description of the Portuguese language spoken in Brazil, this research aims to contribute to understand of the linguistic reality of the regions in focus, presenting the convergent and divergent points recorded in the lexical repertoire of Bahia and Sergipe. The comparison between the linguistic letters of these atlas allowed to identify the mentioned points of convergence and divergence. It reveals important marks of regionalisms marks expressed in speech. It also shows peculiarities of linguistic assets of both zones.

**Keywords:** Geolinguistic. Semantics. Lexical variation. Linguistic atlas.

## 1 PARA ONDE NOS LEVAM AS CORRENTEZAS: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A língua, entendida como uma estrutura viva e dinâmica, passa por constantes transformações e reestruturações no decorrer da sua história, acompanhando as mudanças sociais e interagindo com comunidades linguísticas muitas vezes em contextos socioculturais

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura da (UFBA). E-mail: [ingridgolv@gmail.com](mailto:ingridgolv@gmail.com).

distintos. Enquanto patrimônio linguístico e cultural dos seus falantes, precisa atender às demandas decorrentes do processo comunicativo dos variados grupos humanos, haja vista que “as transformações em uma língua não são outra coisa que não uma reestruturação, fruto da necessidade de manter distintos os saberes que se devem conservar e de distinguir os novos, que vão se consolidando como patrimônio linguístico e cognitivo de uma comunidade” (DIAS, 2010, p. 69). Em razão disso, as transformações advindas desse processo de interação são notadamente evidenciadas no plano linguístico, mais precisamente no nível lexical.

Muitas pesquisas têm sido realizadas no campo do léxico regional, o que é de extrema importância para preservação do nosso patrimônio imaterial, cultural e linguístico. Tal situação já era exposta por Serafim da Silva Neto (1988) quando afirma que

[...] o que importa é salvar-se o que daqui a pouco já não poderá salvar-se. As tradições regionais são testemunhos da história de um país, que devem respeitar-se como qualquer documento histórico de valor. Daí a necessidade e, mais que isso, a urgência da recolha dos traços culturais que são, a bem dizer, o retrato de um povo, a sua personalidade coletiva (SILVA NETO, 1988, p. 176-7).

Portanto, um olhar atento para o repertório vocabular de um determinado grupo de falantes pode revelar importantes marcas de regionalismos expressas na fala, evidenciando traços linguísticos específicos da região, assim como características importantes do seu modo de vida. Tais especificidades são abordadas minuciosamente nos atlas linguísticos regionais, que surgem motivados pela “necessidade de aprofundar o conhecimento de uma dada região, (...) [e] se destinam ao exame de áreas menores, buscando detalhar o conhecimento de regiões específicas” (CARDOSO, 2010, p. 68).

Nessa perspectiva a Geolinguística Pluridimensional, por se tratar de um método da Dialetoлогия que objetiva estabelecer relações entre as variáveis diatópicas e diastráticas, através da identificação, descrição e contextualização dos diferentes usos linguísticos mediante sua distribuição espacial e social, pode, em muito, contribuir para uma melhor compreensão e sistematização da variedade linguística do Português falado no Brasil. Posto que,

[...] a ênfase que assumem os fatores sociais na consideração dos fatos linguísticos é, na verdade, uma resposta a exigências da nova configuração de que se reveste o mundo atual. E a geolinguística, ao adotar outros parâmetros que não o diatópico, está, apenas, respondendo aos apelos da realidade atual (CARDOSO, 2010, p. 63-64).



Os atlas linguísticos constituem uma importante ferramenta para os estudos dialetais, pois fornecem uma imagem multidimensional dos processos de variação, possibilitando-nos visualizar cartograficamente os dados, assim como as diferentes zonas dialetais em que se inserem. Acresce-se ainda que os atlas linguísticos são grandes fontes de informação lexical e a intercomparação entre seus dados contribui significativamente para os estudos dialetais, permitindo uma compreensão mais ampla dos diferentes usos do português falado no território brasileiro.

Nessa linha se insere o presente estudo, que visa comparar as diferentes designações documentadas para *onda* em dois dos atlas regionais publicados – *Atlas Prévio dos Falares Baianos* – APFB (1963) e *Atlas Linguístico de Sergipe* – ALS (1987) – através da análise das cartas 16, 17 do APFB e sua equivalente, carta 17, no ALS.

## 2 UM POUCO DE CADA ATLAS

O APFB foi o primeiro atlas linguístico brasileiro, publicado em 1963, pelo professor Nelson Rossi com a colaboração de Carlota Ferreira e Dinah Maria Isensee. Sua rede de pontos abrange todo o Estado da Bahia, abarcando um total de 50 localidades distribuídas em zonas geográficas e culturais selecionadas de acordo com a proposta elaborada por Antenor Nascentes (1958) nas *Bases para a elaboração do Atlas linguístico do Brasil*. Dos 50 pontos selecionados, 30 deles coincidem com os propostos por Nascentes. O APFB contém 209 cartas, sendo 198 cartas linguísticas com informações de natureza fonética e lexical, das quais 44 são resumo das cartas fonéticas e 11 cartas introdutórias. A seleção do Extrato de Questionário, com 179 perguntas (desdobradas em A, B e C), foi elaborado a partir de análises preliminares em quatro localidades do Estado da Bahia. Quanto aos informantes, são de ambos os sexos e totalizam-se em número de 100 distribuídos em diferentes faixas etárias.

Logo após a publicação do APFB, o *Atlas Linguístico de Sergipe* (ALS) já se encontrava com os originais prontos para impressão, porém, devido a dificuldades de financiamento, só veio a ser publicado 10 anos após o APFB, em 1987. O ALS tem como autores um grupo de pesquisadores da Bahia – Carlota Ferreira, Jacyra Mota, Judith Freitas, Nadja Andrade, Suzana Cardoso, Vera Rollemberg e Nelson Rossi. O ALS configura-se como uma segunda etapa do trabalho e apresenta alguns avanços e aperfeiçoamentos metodológicos. Os critérios para a seleção da rede de pontos que compõe o ALS foram os

mesmos, a numeração de 51 a 65 continua a do APFB e, dentre as 15 localidades selecionadas, 08 constam na proposta de Nascentes (1958).

Outro ponto que comprova a aproximação desses atlas é o critério metodológico utilizado para a elaboração do questionário linguístico, que inclui as mesmas perguntas do Extrato de Questionário do APFB, acrescido de outras oriundas de inquéritos preliminares realizados em Sergipe, totalizando seiscentas e setenta e quatro perguntas. Nesse aspecto, há um aperfeiçoamento metodológico que pode ser notado em relação ao APFB – registra-se por escrito, no questionário, como deve ser feita a formulação para cada pergunta com o intuito de obter uma melhor uniformização na recolha dos dados.

O ALS contou com a colaboração de trinta informantes de ambos os sexos, com idades entre 21 e 65 anos e identificados, nas cartas linguísticas, como A - informante do sexo feminino e B - sexo masculino. Os dados analisados resultaram em 182 cartas, sendo 11 introdutórias e 12 cartas duplas – Bahia-Sergipe.

Discutindo ainda os pontos de confluência entre os referidos atlas, salientam-se também os dados de natureza extralinguística apresentados por Ferreira, Mota e Rollemberg (1994, p. 111). As autoras exibem as coincidências que apresentam as duas áreas, tais como “a história política dos Estados de Bahia e Sergipe, a formação populacional, a semelhança de colonização, a vizinhança geográfica e, numa perspectiva sincrônica, a atividade de pequena lavoura predominante na área rural” e prosseguem tecendo reflexões acerca da realidade linguística dos dois estados. Após desenvolverem um estudo comparativo entre as cartas do APFB e ALS, afirmam que é possível traçar um grande número de isoglossas de menor amplitude abrangendo a área Sergipe-Bahia, o que confirma parcialmente a hipótese de Nascentes (1953) ao considerar como único o falar das duas regiões. Contudo, as autoras, de posse das evidências que as cartas estudadas revelaram, afirmam haver também isoglossas, de menor amplitude, que demonstram a presença de diversidade dentro da área.

Com base em tais conclusões, este estudo busca estabelecer o confronto da distribuição geográfica das designações para *onda* nos Estados da Bahia e Sergipe, através da análise das lexias documentadas nas cartas 16 (*onda de rio*) e 17 (*ondas baixas, seguidas e espumosas*) do APFB e sua correspondente no ALS - carta 17 (*onda*). Ao último caso, vale uma ressalva, os autores esclarecem que as perguntas foram orientadas, inicialmente, no sentido de apurar a ocorrência de nomenclaturas distintas para: 1. *onda de mar* (perg. 29); 2. *onda de rio* (perg. 34); 3. *conjunto de ondas baixas e seguidas no mar* (perg. 29) e 4. *conjunto de ondas baixas e*

*seguidas no rio* (perg. 35). Tais hipóteses foram sugeridas a partir dos inquéritos preliminares realizados na localidade, porém, após a análise dos dados recolhidos, constatou-se que as mesmas não se confirmaram. A partir da observação das notas explicativas percebe-se que alguns informantes não forneceram tais distinções, para os autores tal resultado parece natural ante a proporção entre os semas convergentes para todos os casos e divergentes para cada um (ALS, carta 17, verso). Afirmam, também, que a ampla sinonímia levantada pode parecer estranha a um leitor menos familiarizado com a realidade linguística de Sergipe, porém apresenta-se familiar para os inquiridores e explica-se pela situação geográfica de cada área.

### 3 MERGULHANDO MAIS FUNDO: DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Antes de proceder ao exame propriamente dito das lexias que expressam as variações para *onda*, faz-se necessário tecer algumas considerações acerca do território onde foram coletados os dados. Cardoso (2010, p. 15), ao discorrer sobre a importância do espaço geográfico para as pesquisas dialetais, afirma que o interesse nesse tipo de informação vai além do registro de dados intercomparáveis, mas que a verificação de sua ausência contribui de maneira significativa. Em muitos casos, tal informação apresenta-se carregada de sentido e relevância para a interpretação dos dados linguísticos, pois “o vazio geográfico é denunciador de informações as mais diversas e pertinente para o confronto linguístico, do mesmo modo que o registro de usos”.

Nesse momento, a autora lança um questionamento que nos conduz a uma pausa para reflexão, visto que não poderíamos seguir adiante na análise sem, ao menos, tentar respondê-lo. Desse modo, dentre os exemplos de “vazio geográfico” significativos levantados por Cardoso (2010), nos ateremos aqui à carta 17 do APFB (*Ondas baixas, seguidas e espumosas*) por corresponder a um dos nossos objetos de estudo.

Dentre as 50 localidades abarcadas pelo referido atlas, as formas *carneiro (d'água)*, *carneiro da espuma* e *espuma de sapo* foram documentadas apenas na região que abrange o Recôncavo Baiano<sup>2</sup>, não ocorrendo nas demais localidades, como pode ser verificado no

---

<sup>2</sup> O Recôncavo Baiano é a região geográfica situada ao redor da Baía de Todos os Santos e abrange todo o litoral e regiões do interior circundante à Baía. Inclui a região metropolitana de Salvador, onde está localizada a capital do Estado da Bahia, Salvador, e outras cidades de grande representatividade histórica e econômica, dentre as quais estão Candeias, São Francisco do Conde, Madre de Deus, Santo Amaro, Cachoeira, São Feliz e Maragogipe.

MAPA 01 (cf. FIGURA 01). A partir desse dado, podemos inferir que devido ao posicionamento geográfico próximo ao oceano das localidades situadas em torno do Recôncavo Baiano, o contato com o referente possibilita a realização dessas lexias, o que não ocorre nos pontos sem relação com a zona marítima.

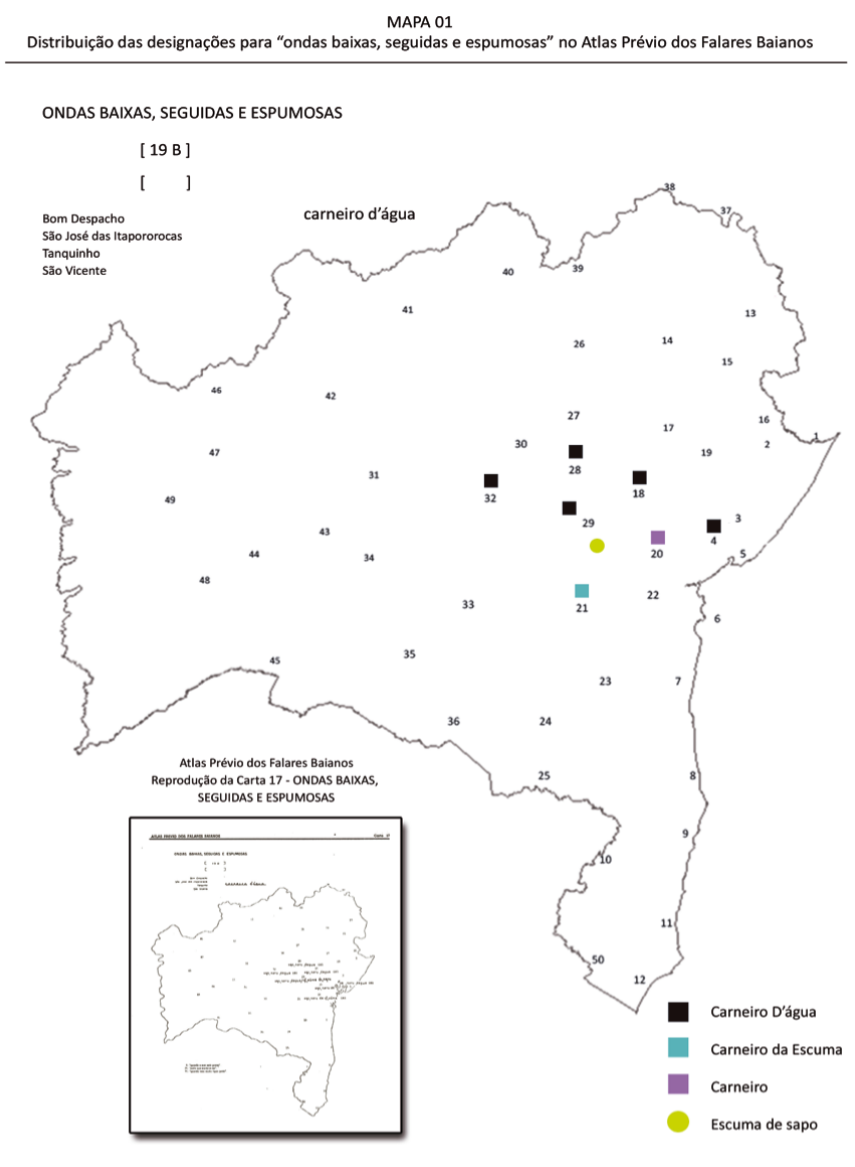


FIGURA 1. Distribuição das designações para "ondas baixas, seguidas e espumosas" no Atlas Prévio dos Falares Baianos (ROSSI, 1963).

Examinada a carta 16 (*Onda de rio*) do primeiro atlas linguístico publicado, percebemos que há uma ampla distribuição para a forma *mareta/maleta*, variante mais proveitosa e

UM MERGULHO NAS ÁGUAS DA BAHIA E SERGIPE: ESTUDO LÉXICO-SEMÂNTICO DAS DESIGNAÇÕES PARA ONDA

documentada em quase todos os pontos inquiridos, exceto nos pontos 15, 24 e 33 (cf. FIGURA 02).

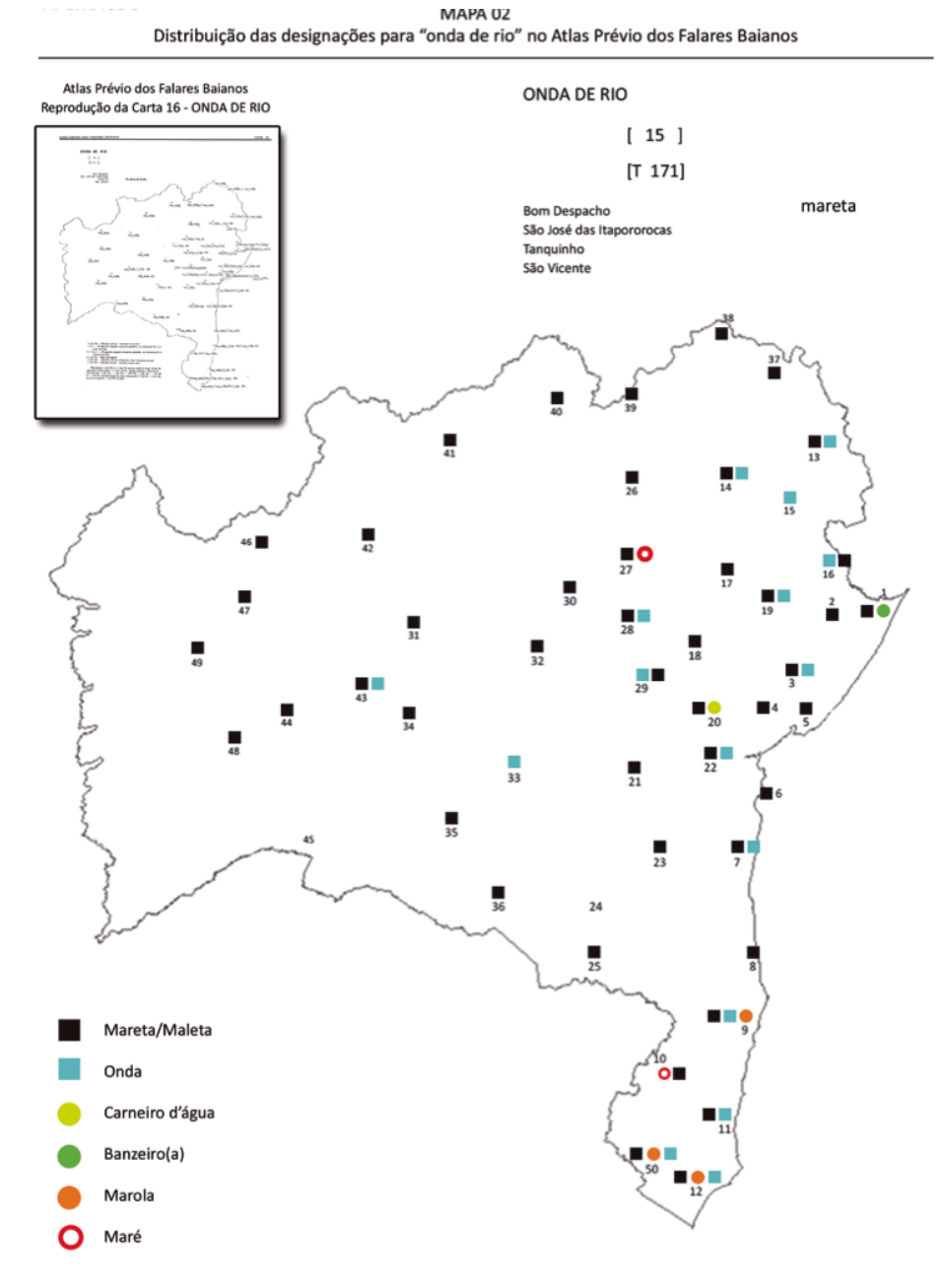


FIGURA 2. Distribuição das designações para "onda de rio" no Atlas Prévio dos Falares Baianos (ROSSI, 1963)

Tal aproveitamento pode ser justificado devido à riqueza de bacias hidrográficas que cortam todo o território baiano. Outras formas de menor ocorrência, mas não menos

significativas, como *marola*, *maré*, *carneiro d'água* e *banzeira* foram registradas nas regiões banhadas e/ou próximas ao oceano. Em relação aos dados constantes na carta 17 (*Onda de mar; onda de rio; conjunto de ondas baixas e seguidas no mar (rio)*) do ALS (cf. FIGURA 03), Cardoso e Rollemberg (1994) apontam que os inquéritos sistemáticos realizados nas localidades revelaram peculiaridades da área no campo onomasiológico que tem como centro o *mar*.

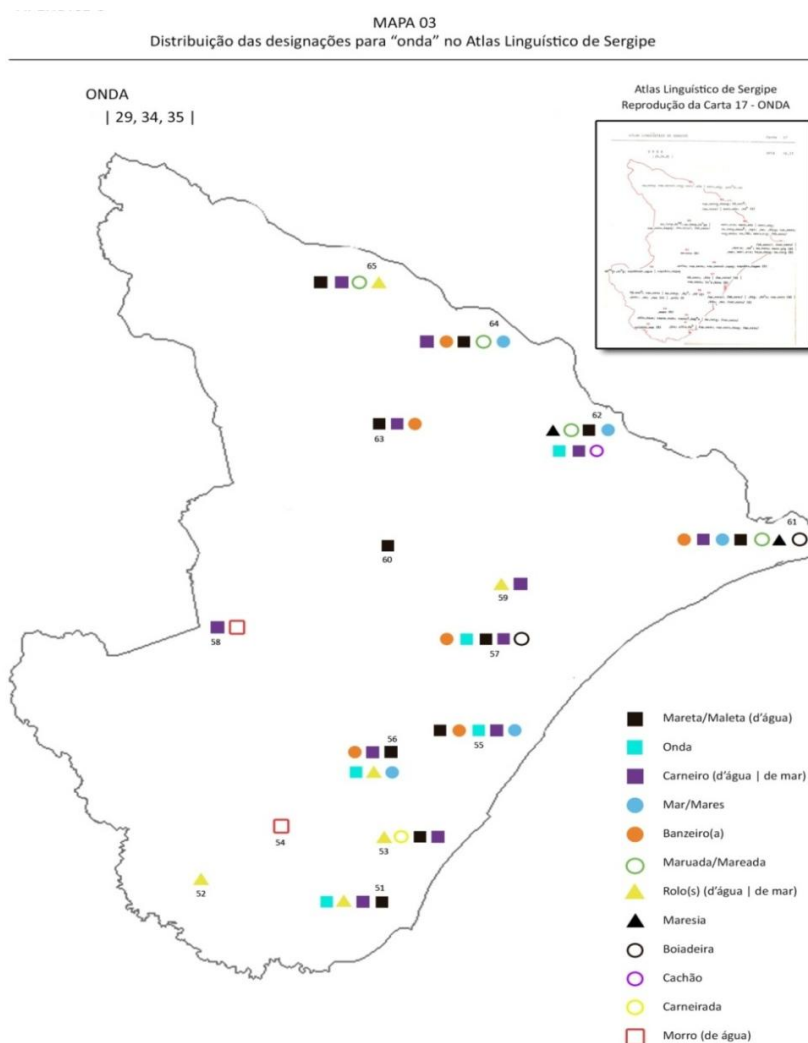


FIGURA 3. Distribuição das designações para "onda" no Atlas Linguístico de Sergipe (FERREITA et alli, 1987).

As autoras constataam que as formas documentadas no decorrer do trabalho - *mar*, *oceano*, *maré*, *mareta*, *maruada*, *mareada*, *maresia* e *banzeiro* – se apresentam com uma

*UM MERGULHO NAS ÁGUAS DA BAHIA E SERGIPE: ESTUDO LÉXICO-SEMÂNTICO DAS DESIGNAÇÕES PARA ONDA*

distribuição distinta daquela que ocorre nos dialetos urbanos. Tais lexias foram recolhidas nas áreas próximas ao litoral ou em regiões que, por razões geográficas, apresentem alguma relação com a zona marítima. A título de exemplificação, o que nas áreas urbanas costuma-se designar *mar*, em muitas localidades de Sergipe se designa por *oceano*. Como se pode perceber nas abonações dos informantes:

55 (Inf. B): “é um *marzinho* (‘onda pequena’) fraco, dá aquelas maretazinha na costa”;  
56 (Inf. A): “vem aquela porção de... o *mar* por cima do outro, por cima do outro, lá vem rebentando, rebentando, quando quebra é quase tudo de uma vez, não é?”

Em resposta a pergunta levantada por Cardoso (2010), “por que essas formas e não outras? Por que nessa região específica e não em outras?” Percebemos, a partir da apreciação das cartas, como os fatores de natureza extralinguística interferem na aquisição do repertório vocabular, assim como nas escolhas lexicais feitas pelo falante. Desse modo, os dados do “vazio geográfico” revelam como o posicionamento geográfico de cada localidade – próxima ou não do oceano – influencia diretamente nos usos linguísticos e, em particular, no léxico dos falantes, o que demonstra a necessidade do convívio com o referente para que se possa nomear determinado elemento. Conforme afirma a autora, essas são respostas que os atlas linguísticos inicialmente não fornecem, mas que nos deixam pistas valiosas acerca dos caminhos a seguir. Nos pontos inquiridos, foram coletados dezoito itens lexicais para designar *onda de rio*, *onda de mar* e *conjunto de ondas baixas seguidas e espumosas*, registradas nas cartas 16 e 17 do APFB e na carta 17 do ALS. O Quadro I apresenta o índice de produtividade desses itens a partir da distribuição diatópica nas localidades de Bahia e Sergipe.

DESIGNAÇÕES	APFB (BAHIA)		ALS (SERGIPE)	
	Nº	%	Nº	%
<i>Banzeiro(a)</i>	01	1,09	07	9,33
<i>Boiadeira</i>	-	-	01	1,33
<i>Cachão</i>	-	-	01	1,33
<i>Carneirada</i>	-	-	01	1,33
<i>Carneiro d'água</i>	06	6,59	07	9,33
<i>Carneiro/ Carneiro de mar</i> <sup>3</sup>	01	1,09	11	10,66

<sup>3</sup> A forma *carneiro*, acrescida do modificador *-do mar*, foi registrada apenas em Sergipe e com uma ocorrência.

<i>Escuma de sapo / Carneiro da escuma</i>	02	2,18	-	-
<i>Mar/Mares</i>	-	-	09	12
<i>Maré</i>	02	2,19	-	-
<i>Maresia</i>	-	-	02	2,66
<i>Mareta/Maleta/ Maleta d'água</i>	58	63,73	14	18,66
<i>Marola</i>	03	3,29	-	-
<i>Maruada/Mareada</i>	-	-	05	6,66
<i>Morro/ Morro de água</i>	-	-	02	2,66
<i>Onda</i>	18	19,78	08	10,66
<i>Rolo de mar</i>	-	-	02	2,66
<i>Rolo(s)</i>	-	-	03	4
<i>Rolo(s) d'água</i>	-	-	02	2,66
<b>TOTAL</b>	91	100	75	100

Quadro I: Índice de produtividade das designações para *Onda* segundo sua distribuição diatópica

Nota-se que a designação *mareta/maleta*, presente nas duas áreas geográficas pesquisadas, é a forma mais produtiva, com ocorrência registrada em quase toda a rede de pontos do APFB, exceto nos municípios de Mirandela, Vitória da Conquista e Mato Grosso – pontos 15, 24 e 33 respectivamente. No Estado de Sergipe, a lexia se distribui de maneira equilibrada, dos quinze pontos que compõem a rede do ALS, registrou-se a presença da forma em dez localidades. Foi documentada também, com menor frequência de uso, uma variante para esse item lexical, composta pelo lexema base *mareta/maleta* + a forma *d'água*.

A segunda forma de maior ocorrência – *onda* – teve uso frequente nas localidades do Estado da Bahia, com o total de 18 registros, superando as 08 ocorrências no Estado de Sergipe. A forma *carneiro*, terceira mais produtiva, figura no *corpus* com grande representatividade, pois constitui o item lexical que apresenta mais variantes – *carneiro d'água*, *carneiro de mar*, *carneiro da escuma* e *carneirada*. A partir da observação dos dados coletados nas cartas linguísticas, pode-se depreender que o processo de composição com função de nomeação metafórica é utilizado pelos informantes como um recurso linguístico de expressão e possui relação direta com a sua realidade cultural. O que evidencia também a importante contribuição do falante para a composição do acervo lexical da Língua Portuguesa.

O item lexical *mar/mares* aparece apenas no Estado de Sergipe com 09 ocorrências para designar *onda*. Uma possível interpretação para tal fato pode ser feita a partir da leitura das notas explicativas da carta 17 do ALS. Os autores, familiarizados com a realidade linguística



*UM MERGULHO NAS ÁGUAS DA BAHIA E SERGIPE: ESTUDO LÉXICO-SEMÂNTICO DAS DESIGNAÇÕES PARA ONDA*

de Sergipe, esclarecem que a localização geográfica da área favorece a alternância *mar~onda*, pois o que com frequência é designado por *mar* nas áreas urbanas, na localidade se designa por *oceano*. Essa situação não se reproduz na Bahia, que apesar de caracterizar-se como localidade vizinha, constitui uma zona geográfica distinta. Nenhuma ocorrência para *mar* – designando *onda* – foi documentada nas duas cartas analisadas.

As formas *banzeiro(a)*, *maruada/mareada*, *marola*, *rolo(d'água e de mar)*, *maré*, *maresia*, *boiadeira*, *cachão*, *morro(de água)* e *escuma de sapo*, figuram nas cartas com um índice menor de ocorrência, conforme verificado no quadro anteriormente apresentado.

Para uma melhor compreensão da relação entre as designações utilizadas pelos informantes e seu conteúdo semântico, o Quadro II reúne as lexias em análise que estão dicionarizadas com acepções semelhantes às empregadas pelos informantes em três obras lexicográficas – Novo Dicionário Aurélio (FERREIRA, 1986), Moderno Dicionário da Língua Portuguesa (MICHAELIS, 1998) e Dicionário da Língua Portuguesa (MORAES SILVA, 1831). O que nos permite verificar aspectos da história linguística dessas lexias, além de ressaltar a importância dos atlas linguísticos para atualização e enriquecimento dos dicionários da língua portuguesa.

Designações documentadas	Dicionários		
	Moraes Silva (1831)	Ferreira (1986)	Michaelis (1998)
Mareta/Maleta(d'água)	Onda alta no mar inquieto.	Pequena onda; Onda de rio.	Pequena onda; Onda dos rios.
Onda	A porção da água do mar, ou do rio, que se levanta sobre o olivel da superfície, e planura das águas.	Porção de água do mar, lago ou rio, que se eleva.	Porção de água do mar, lago ou rio que se eleva e se desloca.
Carneiro (d'água)	---	Vaga ou onda de crista espumosa.	Ondas baixas, seguidas e espumosas; Carneirada.
Mar/Mares	A porção de águas, que banha as costas do Sertão, e da Terra; é salgada, e amarga, e tem marés.	A massa de águas salgadas do globo terrestre; oceano; Agitação do mar produzida por um vento presente.	Grande massa e extensão de água salgada que cobre a maior parte da superfície do globo terráqueo [...].
Banzeiro(a)	Diz-se do mar que não tem ondas, mas que se agita vagarosamente.	Diz-se do mar que se agita vagarosamente e em pequenas ondas.	Designativo da água quando faz pequenas ondas e se agita vagarosamente; Agitação tumultuária das águas dos rios.
Marola	---	Ondulação na superfície do mar.	Onda violenta.

Rolo(s) (de mar)	Aquella porção delle que se envolve, quando faz a ressaca, e se desenvolve, e espraia em língua do mar junto da praya, ou baixo sobreaguado, perto de recife de terra.	Grande onda ou vaga; vagalhão.	Porção considerável de água que revolteia quando o mar faz ressaca e que depois se desdobra espraçando-se perto do recife ou língua de terra.
Maré	O crescimento, e minguá, que se observa nas águas do mar, o seu fluxo, e refluxo.	Movimento periódico das águas do mar, pelo qual elas se elevam ou se abaixam em relação a uma referência fixa no solo.	Fluxo e refluxo periódico das águas do mar que, duas vezes por dia, se elevam e se abaixam, alternativamente.
Maresia	O grande movimento da maré.	Banzeiro, nos rios ou na costa; <i>Bras., GO e MT</i> . Ondas encapeladas que se formam nalguns pontos do rio Araguaia.	Grande movimento das marés; Marejada, marulhada.
Cachão	<i>Cachão de água</i> , o grande fervor della levantando borbulhões, quando ferve, ou em rio que acha estorvo, ou se despenha.	Cachoeira alta e volumosa; Tombo.	Cachoeira; <i>Reg. (Minas Gerais)</i> Cachoeira alta e volumosa.
Carneirada	As ondas em flor, quando há vento forte.	Conjunto de carneiros, que se formam quando há vento rijo.	Pequenas ondas espumosas que lembram rebanhos de carneiros.

Quadro II: Dicionarização das designações para *onda* nas cartas 16 e 17 do Atlas Prévio dos Falares Baianos - APFB e na carta 17 do Atlas Linguístico de Sergipe – ALS.

Para uma melhor sistematização dos dados, os agrupamos em subgrupos baseados nas relações morfológicas estabelecidas entre eles. No primeiro grupo, temos as lexias que constituem processos metafóricos de formação e são constituídas por um lexema núcleo + expressão atributiva para formação das outras designações: *carneiro*, *carneiro da escuma*, *carneiro d'água*, *carneiro de mar* e *carneirada*; *escuma de sapo*; *rolo*, *rolo de mar* e *rolo d'água*; *morro* e *morro de água*.

No segundo grupo, estão as lexias derivadas de mar: *mar/mares*, *marola*, *maré*, *mareta/maleta*, *mareta d'água*, *maresia*, *mareada* e *maruada*.

Figuram ainda as lexias *onda*, *banzeiro(a)*, *cachão* e *boiadeira* que são formas de designação única, ou seja, expressam um conceito através de item lexical único, além de requererem uma maior atenção quanto ao estabelecimento da relação entre o conteúdo semântico de “onda” e seus referentes.

Algumas lexias, apesar de dicionarizadas com a mesma acepção fornecida pelos informantes, merecem um comentário. Percebe-se que, em relação à designação *carneiro*, há ocorrência de um processo metafórico para nomear *onda* a partir da associação com a aparência do elemento designado. Os registros encontrados para as variantes da forma *carneiro* – *carneiro d'água*, *carneiro de mar* e *idem carneiro da espuma* – comprovam a motivação com a aparência do animal devido à semelhança das espumas que as ondas formam com a lã do carneiro. Tal associação pode ter motivado alguns dos informantes a restringirem a forma, apresentando traços distintivos para que não houvesse dúvida quanto ao seu conteúdo. A designação *idem carneirada* – registrada no ponto 53 do ALS - corrobora a hipótese levantada, pois designa o “conjunto de ondas baixas e seguidas no mar”.

A lexia *escuma de sapo*, de ocorrência única, registrada na carta 17 do APFB, constitui também um processo de nomeação metafórica associado à espuma produzida pela fêmea do sapo para proteger seus ovos que, envoltos na espuma, flutuam na água até o momento do nascimento. Outro comentário a ser feito é acerca da forma *idem rolo*, que apesar de dicionarizada com acepções próximas daquelas fornecidas pelos informantes apresenta um processo de motivação semelhante a *idem carneiro*. No qual o informante acrescenta os traços distintivos (*idem de mar e d'água*) à forma base *idem rolo* para esclarecer seu conteúdo semântico. Como ocorreu no teste de identificação aplicado no ponto 56: ao ser perguntado “*rolo de quê?*”, o informante respondeu “*rolo de mar?*”.

Conteúdo e forma também estão relacionados nas designações *morro* e *morro de água*. As acepções encontradas nos dicionários para *morro* não apresentam relação direta com a definição fornecida pelos informantes. Percebe-se, nesse caso, um processo de ressignificação semântica, em que o sema mantém seu matiz semântico e desenrola-se em significações específicas ao contexto. O falante, tendo como referência para *morro* pequena elevação, mantém esse sema e acrescenta o traço [+ *de água*]. Tal processo pode ser constatado na fala do informante do ponto 54: “*aqueles morro de água?*”.

No grupo das designações agrupadas pela relação de derivação que estabelecem com a forma *mar* - *mar/mares*, *marola*, *maré*, *mareta/maleta*, *mareta d'água*, *maresia*, *mareada/maruada* – ocorrem processos de derivação sufixal. Como já mencionado anteriormente, em Sergipe *mar* é sinônimo de *onda*, assim como todos os seus derivados que designam tipos de ondas diferentes, quer no formato ou no tamanho. Nos dicionários consultados, não foram encontradas acepções para *mareada/maruada*. O mais provável é que

constituam variações para a forma *marulhada*, registrada nas três obras lexicográficas como uma agitação para as ondas do mar.

No último grupo de lexias, *boiadeira* foi a única designação que não encontramos registros nos dicionários consultados. Porém, Ferreira (1986) apresenta a forma *boiadouro*, com uma acepção mais próxima das fornecidas pelos informantes: “*trecho de rio, em geral remansoso, onde emergem e boiam as tartarugas [var.: boiador; sin.: boiadeiro]*”. Possivelmente, é um caso de variação para representar ondas pequenas, mas como se trata de apenas uma ocorrência, a falta de mais detalhes fornecidos pelos informantes dificulta a interpretação.

#### 4 O QUE ESSAS ÁGUAS REVELAM: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das lexias coletadas nos atlas linguísticos regionais examinados procurou contribuir para o entendimento da realidade linguística das regiões em questão, apresentando os pontos de divergências e convergências registrados no repertório lexical da Bahia e Sergipe. Considerando que o objetivo de um estudo semântico-lexical é obter o maior número possível de designações que o falante utiliza para nomear um determinado conceito, a comparação das cartas linguísticas constantes no *Atlas Prévio dos Falares Baianos – APFB* (1963) e no *Atlas Linguístico de Sergipe – ALS* (1987) permitiu identificar em que pontos se aproximam e se distanciam o léxico dessas localidades.

A análise empreendida nos possibilitou constatar que o APFB e o ALS são atlas linguísticos que em muito se aproximam, principalmente no que tange a divisão dialetal do Brasil proposta por Antenor Nascentes (1953), que divide o país em duas grandes áreas linguísticas – *Falares do Norte e Falares do Sul*. Ambos os atlas tem sua rede de pontos abarcando duas das regiões integrantes do chamado “*falar baiano*”, que compreende os estados da Bahia e Sergipe e parte dos estados de Minas Gerais e Goiás.

Em síntese, o olhar atento para o repertório vocabular dessas áreas geográficas revelou importantes marcas de regionalismos expressas na fala, evidenciando as peculiaridades do acervo linguístico das duas regiões. Assim, algumas designações que soariam estranhas a um ouvinte não familiarizado com essa realidade revelam-se bastante significativos para quem se permite um mergulho mais profundo, contribuindo significativamente para o enriquecimento do repertório vocabular.

## REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Suzana Alice. **Geolinguística: Tradição e Modernidade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- \_\_\_\_\_; ROLLEMBERG, Vera. (1988). O mar: semasiologia em Sergipe. In: **Diversidade do português do Brasil: Estudos de dialectologia rural e outros**. Salvador: CED/UFBA. p. 79-91.
- DIAS, Denise Gomes. Sobre artes, ofícios e linguagem: notas sobre uma abordagem etnolinguística. In: RZEPKA, Anna; CZOPEK, Natalia. (Orgs.) **Portugalia, Brazilia, Afryka: Wokół Vergílio Ferreiry**. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2010.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, Carlota et alii. **Atlas Lingüístico de Sergipe**. Salvador: UFBA/FUNDESC, 1987.
- FERREIRA, Carlota; MOTA, Jacyra; ROLLEMBERG, Vera. Sergipe e Bahia: algumas diferenças lexicais. In: FERREIRA, Carlota et alii. **Diversidade do português do Brasil: estudos de dialectologia rural e outros**. 2. ed. Salvador, 1994.
- MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.
- MORAIS SILVA, Antônio de. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Lisboa, 1831. Disponível em: [https://play.google.com/books/reader?id=4FkSAAAAIAAJ&printsec=frontcover&output=reader&aut\\_huser=0&hl=pt\\_BR&pg=GBS.PP11](https://play.google.com/books/reader?id=4FkSAAAAIAAJ&printsec=frontcover&output=reader&aut_huser=0&hl=pt_BR&pg=GBS.PP11). Acesso em: 15 ago. 2013.
- NASCENTES, Antenor. **O linguajar carioca**. 2. ed. Completamente refundida. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.
- \_\_\_\_\_. **Bases para a elaboração do atlas lingüístico do Brasil**. Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, v. 1, 1958; v. 2, 1961.
- SILVA NETO, Serafim da. **Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil**. 5.ed. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.
- ROSSI, Nelson. **Atlas Prévio dos Falares Baianos**. Rio de Janeiro, MEC, INL, 1963.