



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 13

DEZEMBRO de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

EDITOR-CHEFE:

Adielson Ramos de Cristo (Doutorando - PPGLinC)

EDITORA ADJUNTA:

Lavinia Nascimento Santos Mattos (Doutoranda - PPGLinC)

COMISSÃO EXECUTIVA:

Aldacelis dos Santos Lima Barbosa (Mestranda - PPGLinC)
Amanda dos Reis Silva (Mestranda - PPGLinC)
André Luiz Nogueira Batista (Mestrando - PPGLitCult)
Cláudio Matos Silva (Mestrando - PPGLitCult)
Cristiane Santos Pereira (Mestranda - PPGLinC)
Diandra Sousa Santos (Mestrada - PPGLitCult)
Hugo Leonardo Pires Correia (Mestrando - PPGLitCult)
Illa Pires de Azevedo (Mestranda - PPGLinC)
José Nilton Santos da Cruz Júnior (Mestrando - PPGLinC)
Lilian Rau (Mestranda - PPGLitCult)
Michel Silva Guimarães (Mestrado - PPGLinC)
Sirlene Ribeiro Góes (Mestranda - PPGLitCult)

CONSELHO EDITORIAL

Dra. Ana Lígia Leite e Aguiar (UFBA)
Dr. Antônio Eduardo Laranjeiras (UFBA)
Dr. Aparecido José Cirillo (UFES)
Dra. Célia Marques Telles (UFBA)
Dra. Cláudia da Cruz Cerqueira (UFBA)
Dra. Cláudia de Souza Cunha (UFRJ)
Dra. Cláudia Regina Castellanos Pfeiffer (UNICAMP)
Dr. Dante Lucchesi (UFBA)
Dr. Décio Torres (UFBA)
Dra. Denise Carrascosa (UFBA)
Dra. Denise Maria de Oliveira Zoghbi (UFBA)
Dra. Evelina Hoisel (UFBA)
Dra. Fernanda Mota (UFBA)
Dra. Florentina da Silva Souza (UFBA)
Dr. Gredson dos Santos (UFRB)
Dr. Gustavo Silveira Ribeiro (UFBA)
Dra. Iraneide Santos Costa (UFBA)
Dr. Jesiel Ferreira de O. Filho (UFBA)
Dr. José Amarantes (UFBA)
Dr. José Luiz Foureaux de Souza Júnior (UFOP)
Dra. Juliana Soledade (UFBA)
Dra. Marcela Moura Torres Paim (UFBA)
Dra. Maria das Graças Telles Sobral (UFBA)

Dr. Reynaldo Pagura (PUC-SP)
Dra. Silvia Anastácio (UFBA)
Dra. Silvia La Regina (UFBA)
Dra. Suzana Cardoso (UFBA)
Dra. Suzane Lima Costa (UFBA)
Dra. Vanusa Mascarenhas Santos (UNEB)

SUMÁRIO

EDITORIAL

DEPOIMENTOS COMEMORATIVOS

"... A história de Deos tem tais profundezas que nunca se perdem serem recontadas...": uma análise da retórica vicentina

Jamyle Rocha Ferreira Souza

A tradução dos topônimos para o inglês em Tenda dos Milagres

André Luiz Nogueira Batista

Considerações sobre demonstrativos diante de antropônimos em Os Diálogos de São Gregório

Aline Moreira de Araújo

Distribuição diatópica da ditongação em sílabas travadas por /S/ nas capitais brasileiras: notícias preliminares

Amanda dos Reis Silva

Glauber Rocha e Fernando Coni Campos: entre a "razão e o sonho" ou entre "o sonho e a lucidez"?

Ana Carolina Cruz de Souza

Mulher terrível, conto de Moreira Campos: sobre uma proposta de edição em perspectiva genética

Hugo Leonardo Pires Correia e Elisabete Sampaio Alencar Lima

O canto da Patativa: oralidade e performance em Patativa do Assaré

Liliana Lavissee Teixeira

O mesmo e o diferente em Shrek: a propósito do funcionamento discursivo da paráfrase e da polissemia

Adielson Ramos de Cristo

O Mosteiro de São Bento da Bahia, os Livros de Tombo e a Cydade da Bahya: função laica dos escritos

Jaqueline Carvalho Martins de Oliveira

O padre [concubinado] na mira da masculinidade burguesa

Adriano Portela

Palatalização do /S/ em capitais brasileiras com base em dados do ALiB: o caso de estilingue e de prostituta

Cláudia Santos de Jesus

Práticas Sociais de uso da língua, identidade e estereótipo em um ambiente escolar
Tatiane Malheiros Alves

Reflections on Bishop's Brazil
Viviane Ramos de Freitas

Shakespeare e Kurosawa, nobres e samurais: aspectos culturais em uma releitura japonesa de Rei Lear
Diandra Sousa Santos

DIÁLOGOS COM DOCENTES

A escola conectada: os multiletramentos e as TICs
Simone Assumpção

A 13ª edição da Revista Inventário constitui um marco comemorativo por várias razões, dentre as quais podemos listar: os 10 anos de existência e sobrevivência em meio a tantas adversidades da Revista e a reverberação dos “ventos da mudança” que pairam sobre a Inventário desde a edição passada.

Nesta edição, contamos com 14 artigos produzidos por estudantes de pós-graduação acadêmica *stricto sensu*, com uma série de depoimentos comemorativos sobre os 10 anos da Revista e com uma resenha sobre o livro “Escola concetada: os multiletramentos e as TICs”, de Roxane Rojo. É fruto desta edição, também, o Estatuto da Revista Inventário e o novo portal da Revista, que muito em breve estará disponível virtualmente.

Gostaríamos, assim, de agradecer ao nossos colaboradores, os quais se fizeram presentes na ora de nossa necessidade. Agradecemos aos coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Dr. Domingos Sávio Pimentel Siqueira e Dra. Rachel Esteves, respectivamente, pela ajuda e apoio no processo de editoração desta revista; aos professores Dr. Dante Lucchesi, Dra. Evelina Hoisel, Dr. Jesiel Oliveira, Dr. Domingos Sávio Pimentel Siqueira e Dr. Sergio Romanelli e à colega Gércica Sanches, pela concessão dos depoimentos em homenagem aos 10 anos da Revista Inventário; à professora Dra. Simone Assumpção que, em meio a tantos compromissos, aceitou produzir uma resenha do livro “Escola concetada: os multiletramentos e as TICs”, de Roxane Rojo; ao membros do Conselho Editorial Consultivo, que exauriram pareceres sobre os artigos submetidos para publicação nesta edição da Revista Inventário; à coordenação do Núcleo Permanente de Extensão – NUPEL, do Instituto de Letras da UFBA, representada pela professora Dra. Denise Scheyerl, que nos ajudou na consolidação de uma parceria para produção no novo site da Revista Inventário; aos membros do Conselho Editorial Executivo, que arduamente trabalharam em função da publicação desta edição da Revista Inventário.

Assim, saudamos a 13ª edição da Revista Inventário, que como dissemos marca os 10 anos desta empreitada acadêmica adotada pelos alunos dos programas de pós-graduação acadêmica *stricto sensu* do Instituto de Letras da UFBA. Foram anos de intenso trabalho e dedicação para que hoje tivéssemos uma revista com Qualis B3, caminhando para o Qualis B2.

No que concerne ao trabalho empreendido pelo Conselho Editoria Executivo da 13ª edição da Revista Inventário, acreditamos que o mesmo confirma mais uma vez o compromisso também assumido pela Revista Inventário, qual seja, promover o intercâmbio

das pesquisas acadêmicas desenvolvida por estudantes de pós-graduação *stricto sensu* na área de Letras, assegurando, sobretudo, a qualidade das mesmas, uma vez que, como apresentamos acima, além dos textos publicados na referida edição, foi possível produzir o Estatuto da Revista, bem como propor um novo site, o qual está em vias de implementação, que possa garantir aos estudantes do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura um espaço virtual para o debates de questões caras à produção intelectual e para a vida acadêmica.

Desejamos a todos uma excelente leitura. À Revista Inventário, desejamos que o sucesso não cesse de chegar de formas variadas, contudo igualmente importantes. Que os próximos 10 anos sejam recheados de conquistas!!!

Adielson Ramos de Cristo
Editor-chefe

Lavínia Neves dos Santos Mattos
Editora adjunta

A *Revista Inventário* tem sido ao longo desses dez anos um importante canal de desenvolvimento das atividades acadêmicas dos programas de pós-graduação em Letras. A atividade de pesquisa inerente à pós-graduação precisa ser publicada na forma de artigos, que constituem os produtos parciais de todo o processo de investigação de que vai resultar a dissertação ou tese. Cada vez mais, a publicação de resultados parciais tem sido valorizada e requerida pelas agências de fomento à pós-graduação no país. Por conta disso, saudamos nesta data a saudável iniciativa do corpo discente dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras de manter esse importante veículo de divulgação da produção acadêmica desta comunidade.

Salvador, 28 de Novembro de 2013

Dante Lucchesi
Professor Titular de Língua Portuguesa (UFBA)

SOBRE A REVISTA INVENTÁRIO

A *Revista Inventário* foi criada em um momento de muita efervescência no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Quando foi fundada, a revista envolveu com entusiasmo a participação de diversos estudantes da pós-graduação, que se responsabilizavam pela construção de um espaço para divulgar as suas reflexões. Aliás, os estudantes se mobilizavam cotidianamente em torno das atividades da pós, eram uma presença constante no Instituto de Letras e, em interlocução com a coordenação, realizaram outros projetos, como o *Tempós*, importante para a disseminação do saber em nossa Instituição. O *Tempós* foi um espaço de discussão que, durante anos, lotou a sala 8 – o Labimagem – trazendo professores e conferencistas para discutirem temas da contemporaneidade, em um clima de muita vibração intelectual.

Desde 2003, a *Inventário* tem contribuído para a divulgação dos trabalhos dos estudantes, na área dos estudos linguísticos e literários, considerando sempre o mérito acadêmico. Este aspecto é fundamental e a revista, para prosseguir na sua trajetória, não pode abrir mão desta proposta. Considero que, ao longo desses dez anos, a *Inventário* manteve o seu propósito no sentido preservar a sua qualidade. Para isso, introduziu algumas inovações nas suas edições, como a publicação de artigos de professores convidados, na 12ª edição, mas outras inovações poderão vir para garantir cada vez mais a intervenção da revista, a presença da revista, nesta rede de textos que prolifera na contemporaneidade.

Por ser uma revista feita por estudantes, há uma grande mobilidade no que diz respeito à constituição de sua Comissão Executiva e diversos estudantes que participaram da revista como Editores ou como membros da Comissão Executiva hoje são professores do Instituto de Letras, dando assim continuidade à construção do saber em nossa instituição. E isso traz grande satisfação!

É com muita alegria que celebro os dez anos da *Inventário*! Em 2003, como Diretora do Instituto de Letras e mantendo uma boa interlocução com a Pós-graduação, acompanhei a sua criação. Em 2006-2008, como Coordenadora da Pós, senti de perto as dificuldades e também o empenho dos estudantes para dar continuidade à revista. Como integrante da Comissão Editorial, participo da festa, desejando uma longa e eficiente trajetória para a *Inventário*!

Evelina Hoisel
Professora Titular de Teoria da Literatura (UFBA)

Realizando uma releitura dos textos publicados ao longo do tempo na Revista Inventário, deparei-me com uma questão que há muito se põe diante do meu viver acadêmico: como as atividades acadêmicas concorrem para a promoção da atividade científica?

A Revista Inventário traz em seu nome uma face incontornável da atividade científica, com base em *episteme*, métodos, objetos, recortes e objetivos, forjam-se, dão-se contornos, inventam-se saberes a respeito da linguagem e de tudo que por ela é mediado. É representativo, hoje, observarmos como tem se delineado as atividades de pesquisa no campo das Letras que, pelo repertório teórico esboçado nos artigos, ensaios, composições artísticas publicadas nos diversos números da Revista, apontam para um esforço de pesquisa cada vez mais descentralizador, na tentativa de tornar ainda mais tênues as linhas limítrofes que, supostamente, fissuram os saberes.

A Revista Inventário traz em seu processo de formulação a noção de transdisciplinaridade. É parte do seu plano editorial atentar para a importância e, ao mesmo tempo, a necessidade de mantermos um diálogo com as outras áreas que perpassam o universo das Letras, ao lado do imperativo de fazermos circular outros gêneros e modalidades de expressão, para distender as incursões e debates promovidos no espaço da Revista. Num primeiro instante, a Revista trouxe este diálogo de maneira feliz, materializando as conexões com o campo das Artes, da História, da Educação e tantas outras. Entretanto, com o passar do tempo, diante de tantas demandas burocráticas e editoriais, a Revista foi abrindo mão desse diálogo, para se dedicar a outras metas, mas sem perder em seus números este caráter plural e transdisciplinar, que figurava ao menos nos artigos apresentados à comunidade acadêmica. No entanto, mais uma vez, revisitando o seu projeto editorial, a Revista Inventário, toma novo ânimo e retorna a esta empreitada. Já na 10ª e na 11ª edição – na primeira como membro do Conselho Editorial Executivo e na segunda como editora-chefe –, revisitamos este projeto editorial, para reformular mais uma vez a Revista, reavivando aspectos que estavam amainados e incorporando outros, como a criação de seções para a publicação de ensaios, dossiês, produções artísticas e artigos de pesquisadores especialistas, entendendo que uma revista acadêmica só tem sentido quando ela proporciona a circulação efetiva dos textos, constituindo-se como uma instância de poder, por legitimar os textos por ela veiculados.

Esta postura da Revista lembra-me de uma observação feita por Boaventura Sousa Santos, em *Um discurso sobre as Ciências*, ao falar do surgimento de outro paradigma científico, que pela sua própria idiossincrasia, assume contornos políticos, sociais, culturais,

subjetivos, atividade que [...] *não segue um estilo unidimensional, facilmente identificável; o seu estilo é uma configuração de estilos construída segundo o critério e a imaginação pessoal do cientista. A tolerância discursiva é o outro lado da pluralidade metodológica. Na fase de transição em que nos encontramos são já visíveis fortes sinais deste processo de fusão de estilos, de interpenetrações entre cânones de escrita* (SANTOS, 1987, p. 39).

Um indicativo desta fase de transição na qual a Revista Inventário parece se inserir é que, em se tratando das revistas acadêmicas aqui no Brasil, conforme nos informa a Capes, há um crescimento exponencial do seu número – fato que é visto com preocupação pela instituição, pois isto poderia promover a banalização e uma diminuição da qualidade das produções acadêmicas. Contudo, para mim, isto desponta muito mais como um indicativo de que precisamos urgentemente nos apossar destes lugares de formulação e de legitimação dos saberes. Nós, até pouco tempo, mantínhamos e ainda mantemos, muitas vezes sem questionar, o lugar da repetição de discursos, contentamo-nos em repetir, aplicar ou validar os saberes e as teorias europeias e americanas – aquele colonialismo invisível de que fala Eduardo Galeano. É preciso deslocar, descentrar esses lugares de produção e circulação de discursos, é preciso uma autonomia do pensar e do dizer. É ainda também forçoso que saibamos que um projeto editorial também tem um caráter político, as escolhas editoriais desvelam, ou deveriam desvelar, um projeto maior que é científico, mas é, em grande medida, político.

Por isso, saúdo a 13ª edição da Revista Inventário e que ela venha enredada na trama dessas efervescências!

Gérsica Alves Sanches.
Editora-chefe da 11ª edição da Revista Inventário

INVENTARIANDO A *INVENTÁRIO*: ALGUNS PRINCÍPIOS FUNDADORES

Neste momento de comemoração de uma década de publicações contínuas da *Inventário*, acredito ser importante “acender velinhas” capazes de iluminar alguns dos fatores que possivelmente contribuíram para essa trajetória de sucesso. Tendo eu integrado a comissão executiva, formada por discentes do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do ILUFBA, que publicou em 2003 a primeira edição da revista, atividade à qual me mantive vinculado durante os dois anos seguintes, acumulei uma experiência que me estimula a focar aspectos referentes aos princípios que nortearam a gestação da *Inventário* e a sua efetivação como instrumento para compilar e disseminar saberes centrados nos estudos científicos sobre a linguagem.

Enquanto repassava capas, editoriais e artigos postados em edições antigas e recentes, buscando por inspiração para escrever essa breve saudação retrospectiva, percebi com nitidez como logrou consumir-se o projeto de revista que, dez anos atrás, a comissão pretendia sugerir a partir do nome *Inventário*, desdobrando dele as noções de arquivo dinâmico, de painel variado de conteúdos, de escrituras e de abordagens. É preciso assinalar como, na escolha deste nome, também se refletia o ambiente de pensamento e de inquietação então vigente entre a comunidade de pesquisadores das Letras, marcado tanto pelo balanço crítico das tradições teórico-metodológicas, quanto pelo desejo de construir pontes reconectivas entre o passado e o presente, forjadas especialmente através da adoção de perspectivas interdisciplinares e culturalistas.

Essa disposição fundadora de abertura para a inovação também orientou nossas opções pelo suporte eletrônico para a revista e pelo constante investimento, a cada novo número, numa apresentação visual atraente e diversificada, que instigasse os leitores a explorarem os potenciais estéticos e semiológicos da composição entre texto e imagem. Sem relaxar no rigor acadêmico, a *Inventário* também buscava ser “pop”, engajando-se assim às tendências democratizantes que à época sobressaíam-se nas instituições universitárias. Para a consolidação desse espírito democrático, faz-se necessário ressaltar e louvar a postura assumida pela Coordenação do PPGLL que, além do empenhado apoio logístico, concedia à comissão executiva plena liberdade para imaginar e produzir a revista.

A *Inventário* nasceu, portanto, no bojo de intensos processos de reinvenção de valores e de práticas acadêmicas, de forças culturais e de linguagens. Manter-se em criativa sintonia

com o aprofundamento desses processos na nossa atualidade seguramente é a receita para que muitos outros aniversários sejam celebrados.

Jesiel de Oliveira
Professor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, ILUFBA

A Revista Inventário, o periódico online dos alunos de pós-graduação do ILUFBA, é um marco na história dos nossos programas. Pessoalmente, tenho uma dívida de gratidão a este meio de divulgação de conhecimento por conta de um artigo de minha autoria sobre "a suposta alienação do professor brasileiro de inglês", que apareceu no volume 5, de 2005. Eu era aluno de doutorado e aquele artigo, de alguma sorte, serviu para consolidar muitas ideias e premissas teórico-ideológicas que, mais adiante viriam influenciar positivamente o meu trabalho de tese. Além disso, aquele artigo, ao viajar pelas infovias da internet, me tornou mais conhecido em alguns círculos acadêmicos e, para minha alegria, segundo mensagens que têm me chegado com certa frequência, tem ajudado muitos alunos e colegas da minha área a "clarear" o caminho nas discussões sobre um tema tão caro a mim. Sendo assim, com perdão deste preâmbulo bem particular, rendo homenagens a um veículo de suma importância para nossos programas, enxergando-o como uma excelente porta de entrada para os nossos mestrandos e doutorandos para o mundo acadêmico nas mais diversas áreas. Minha expectativa é de vida longa à Inventário, chamando a atenção para a necessidade de todos se envolverem para que sua trajetória se perpetue sempre com muito sucesso e para que possamos mantê-la sempre viva como uma referência nas áreas abarcadas pelos nossos programas tanto em nível local quanto nacional.

Domingos Sávio Pimentel Siqueira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura (PPGLinC – UFBA)

2003-2013: GÊNESE DA INVENTÁRIO

Deixar meu depoimento em ocasião desta edição especial comemorativa dos dez anos da *Revista Inventário* me deixa muito feliz e me emociona. Estava, de fato, em 2001, no grupo daqueles bolsistas recém ingressados no Mestrado do então Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFBA que, à pedido da Profa. Eneida Leal Cunha, ideou, fundou, organizou e concretizou uma das primeiras revistas acadêmicas online do Brasil, quando ainda falar de artigos online era quase considerada uma subversão pelos nossos colegas e professores. Pouco sabíamos ainda de vida acadêmica, de editoração, de meio digital ou hipertextual, de processo de submissão, avaliação, convite para pareceristas, constituição de conselhos, normas editoriais, etc. Enfim, tudo o que hoje a CAPES nos recomenda para alcançar o tão almejado Qualis. Movidos um pouco pela obrigação de cumprir nossos deveres de bolsistas e também, e sobretudo, pelo nosso entusiasmo de criar algo novo e nosso para o Programa, trabalhamos intensamente desde 2001 até 2003 (e continuamos depois), quando lançamos finalmente a primeira edição da revista. Aprendemos ao longo do caminho o que é trabalho de equipe, o que significa respeitar a opinião do outro, modificar a própria, ceder, assumir responsabilidades e também aprendemos as ferramentas indispensáveis a um editor. Estreitamos ligações, aprendemos a ser acadêmicos sérios e rigorosos; foi um laboratório único de aprendizagem, um legado que deixamos também aos outros bolsistas que nos anos se sucederam na editoração da *Inventário*. Hoje, professor efetivo e editor de duas revistas, sou muito grato à *Inventário*, pois esse patrimônio todo me serve para lidar todo dia com essa mesma flexibilidade aos percalços do nosso amado-odiado trabalho de pesquisadores.

Prof. Sergio Romanelli (UFSC-CNPq)
Editor Adjunto das 1ª e 2ª edições da Revista Inventário

“... A HISTÓRIA DE DEOS TEM TAIS PROFUNDEZAS QUE NUNCA SE PERDEM SEREM RECONTADAS...”: UMA ANÁLISE DA RETÓRICA VICENTINA

"THE GOD'S STORY HAS SUCH DEPTHS THAT NEVER GET LOST BEING RETOLD...": AN ANALYSIS OF THE VICENT'S RHETORIC

Jamyle Rocha Ferreira Souza*

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

RESUMO

O dramaturgo quinhentista português, Gil Vicente, seguindo a tradição medieval, oferece-nos visualmente cenas pastoris extraídas da tradição religiosa. Normalmente a vida pastoril aparece através de elementos como a música (cantigas populares ou até mesmo religiosas), a simplicidade de costumes, o amor simples, a comida, a roupa e um modo de viver e de falar que ressaltam a singeleza e a pureza deste tipo de vida. Por outro lado, deve-se ressaltar que, embora os efeitos religiosos sejam constantes nos autos pastoris, Vicente oferece-nos situações mais humanas e realistas. Não é raro encontrarmos em suas peças pastoris uma combinação dos elementos religiosos e populares. O pastor Abel da peça *Breve Sumário da História de Deus* é a personagem bíblica do livro de Gênesis, segundo filho de Adão e Eva, morto por seu irmão Caim. A proposta da peça é resumir os momentos-chave do Antigo e Novo Testamento, desde a criação do Mundo até a Paixão de Cristo, fazendo desfilar perante os nossos olhos as personagens mais emblemáticas da história cristã. É com Abel que se inicia a metáfora bíblica da figura pastoril. A maneira de falar e comportar-se dessa personagem lembra-nos de imediato a corrente sacra pastoril, proveniente do primeiro livro da Bíblia. É nessa esteira que pretendemos pensar nas escolhas estéticas de Gil Vicente, a partir dessa cena de *Breve Sumário da História de Deus*, que tem como personagem central o pastor Abel. Assim sendo, aceitando as estratégias retóricas apontadas pelo filólogo alemão Erich Auerbach como princípio operatório e estruturante do jogo de escrita do teatro vicentino, teceremos algumas considerações em torno do estilo bíblico e do estilo vicentino.

Palavras-chave: Teatro Português. Gil Vicente. Pastor. Estética.

ABSTRACT

The cinquecentist Portuguese playwright Gil Vicente following the mediaeval tradition offering us visually pastoral scenes retirement from the religious tradition. Normally the pastoral life appears through elements as the music (popular songs or even religious songs), the simplicity of the habits, the simple love, the food, the clothes and a way of living and a way of speaking that gives prominence to the singleness and to the purity of this kind of life. On the other hand, it must be gave prominence that though the religious effects are regular in the pastoral writs, Vicente give us more human and realistic situations. It is not uncommon to find in their pastoral plays a combination of religious and popular elements. The shepherd Abel from the play *Brief Sumamary of the God's history* is the biblical character from the book of Genesis, second son of Adão and Eva, killed by his brother Caim. The proposal of this play is abbreviate the key moments of the Old Testament and the New Testament, since the criation of the world until the Passion of Christ, making to parade before our eyes the most emblematic characters of the Christian history. Is with Abel that begins the biblical metaphor of the pastoral figure. The way of speaking and the way of acting that character reminds us immediately the holy pastoral current from the first book of the Bible. Is in this direction that we intend thinking about the esthetics choices of Gil Vicente, from this play of *Brief Sumamary of the God's history*, that has as the main character the shepherd Abel. Therefore, accepting the rhetoric strategies pointed by the German philosopher Erich Auerbach as operative and structuring principle of the writing game of the Vicente's theatre, we will weave some considerations around the biblical style and the Vicente's style.

Key words: Portuguese Theatre. Gil Vicente. Shepherd. Esthetic.

*Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: myle.mestrado@gmail.com

1 QUERIA ORA MAIS FARTAR O MEU GADO: UMA CENA DA VIDA PASTORIL

Entra Abel pastor cantando o vilancete seguinte:

Adorai montanhas
o Deos das alturas
também as verduras

adorai desertos
e serras floridas
o Deos dos secretos
o senhor das vidas.
Ribeiras crecidas
louvai nas alturas
Deos das criaturas

louvai arvoredos
de fruto prezado
dígam os penedos
Deos seja louvado.
e louve meu gado
nestas verduras
o Deos das alturas.

Satanás Oh como cantas tam doce pastor
quanta doçura que nasceu contigo
conselho-te irmão senhor e amigo
que te estimes muito, pois és tal cantor.
bem é que te prezes
tu és mais formoso que teu pai mil vezes
e se eu a ti fosse leixaria o gado
que andas nos matos mui mal empregado
mancebo desposto e nam te desprezes
de ser namorado

Abel Queria ora mais fartar o meu gado
sem fazer nojo nem perda a ninguém.

Satanás Queres que engorde o teu gado bem?
sempre apacenta em pasto vedado.

Abel Quem te mete a ti
aconselhares outrem nem menos a mi
sem te pedirem conselho nem nada.

Satanás É tanta a virtude que tenho sobrada
que sempre isto faço e fiz até aquí
a cada pasada.

Abel Oh e tu gabas-te e fazes-te santo
juro-te amigo que hipócrita és
torna-te monge descalça esses pés
e serás fino nessa arte dez tanto
a isto te espero.

Satanás Este é o homem que eu busco e quero
muito desejo tua companhia
e sem mais soldada com grande alegria
prometo servir-te como escravo mero
de noite e de dia.

Tempo Despachai Abel parti pola fria
que já vossas horas estão consumidas (VICENTE, 1974, p. 112-113/ v.v. 341-

389).

“... A HISTÓRIA DE DEOS TEM TAIS PROFUNDEZAS QUE NUNCA SE PERDEM SEREM RECONTADAS...”: UMA ANÁLISE DA RETÓRICA VICENTINA

Esta cena encontra-se na peça, *Breve Sumário da História de Deos*, do dramaturgo português Gil Vicente¹. Segundo a didascália, este auto de vertente marcadamente teológica “foi representado ao muito alto e muito poderoso rei dom João o terceiro deste nome em Portugal e à sereníssima e muito esclarecida rainha dona Caterina, em Almeirim. Na era do Senhor de 1527” (VICENTE, 1974, p. 101). A personagem Abel da cena escolhida é a personagem bíblica do livro de Gênesis, segundo filho de Adão e Eva, morto por seu irmão Caim. O recurso de entrada da personagem na peça é uma canção de fundo religioso, um *vilancete*, como indica a rubrica. Geralmente o vilancete apresenta estrutura idêntica à do *villancico* espanhol, cultivado pelo dramaturgo espanhol Juan del Encina (1468-1529). Trata-se de um gênero poético musical inventado na Idade Média, de natureza pastoral e amorosa, definido como música e dança popular.

Parece-nos que a função artístico-dramática do vilancete é de marcar o lugar da personagem Abel como pastor que tem intimidade com Deus e com a natureza. Com efeito, a canção exprime um estado de devoção e louvor ao seu Criador em sintonia com a natureza, que é vista como ambiente belo, puro e ideal, onde o pastor podia cuidar das suas ovelhas, do seu gado, nos *arvoredos de fruto prezado*, nas *ribeiras crescidas*, numa atmosfera de rendição e louvor a Deus. O lirismo religioso do cântico de Abel parece ser inspirado no Salmo 148 de Davi, que ressaltam o louvor da natureza e das criaturas ao seu Criador. De fato, é bem provável que Gil Vicente tenha conhecido os salmos.

Das canções religiosas, essa é uma das mais belas criadas pelo dramaturgo português. Atente-se para o fato de que ‘Mestre Gil’, além de poeta, era também músico, ensoando pelo menos algumas das cantigas e vilancete que fazia. O quadro descrito na canção é próprio da disposição devota presente nas figuras pastoris da Bíblia. Há muitas razões para crermos que Gil Vicente preservou e até continuou a tradição do tema pastoril, configurada na corrente sacra. Essa corrente é representada principalmente em alguns trechos da Bíblia e em algumas obras litúrgicas da Idade Média. A própria Bíblia conta a história de pastores de gado, como os que visitaram o recém-nascido Jesus e espalharam a Boa Nova. No Velho Testamento, Abraão, pastor de muitos rebanhos, depois patriarca de muitos patriarcas, seguia uma vida

¹ O dramaturgo Gil Vicente é o grande precursor do teatro português e toda a sua obra está relacionada, desde os primeiros momentos, com as festas religiosas e cortesãs medievais. Nesse contexto, nosso poeta-dramaturgo vive e exerce sua atividade artística. Fez autos para comemorar nascimentos, importantes datas religiosas, casamentos, entradas dos reis em diversas cidades etc. Recebeu subvenções dos monarcas que serviu: D. Manuel I e D. João III. Todavia foi na viúva de D. João II, Dona Leonor, a Rainha Velha, uma figura extremamente religiosa, que Gil Vicente encontrou uma efetiva proteção.

pastoril, na qual alguns elementos mais importantes eram seus animais e as necessidades desses animais.

Desde Gênesis, especificamente com Abel, a figura do pastor está associada ao supremo cuidado que deve dispensar aos animais. O pastor representa o guia, protetor e companheiro constante do seu rebanho, pois os animais dependem dele para sua existência. Um rebanho à solta pode ir para lugares perigosos, ser atacado a qualquer momento por predadores, sem alguém que os defenda, que zele por seu crescimento saudável, que garanta boas pastagens, que evite que os animais sejam roubados. Não ao acaso, com o tempo, os líderes eclesiásticos foram associados à figura dos pastores de rebanhos. O próprio Deus Pai, no conhecido Salmo 23 de Davi, foi identificado com a figura do pastor. No Novo Testamento, Jesus Cristo foi chamado de Sumo Pastor.

De maneira recorrente o drama religioso medieval recorre à figura do pastor para recriar a ação dos pastores durante a vigília que precede a visita ao recém-nascido Jesus em Belém. Os pastores aparecem intimamente ligados à mensagem do redentor. Eles são os primeiros a tomarem conhecimento do nascimento e convidados pelo anjo a participar da cena do presépio. A maioria das peças que tem por base o processo de recriação da cena do presépio possui cenas características do mundo pastoril. Normalmente a vida pastoril aparece através de elementos como a música (cantigas populares ou até mesmo religiosas, a exemplo do vilancete cantado por Abel), a simplicidade de costumes, o amor simples, a comida, a roupa e um modo de viver e de falar que ressaltam a singeleza e a pureza deste tipo de vida. Desse modo, a cena religiosa é atualizada (MILLER, 1970).

Gil Vicente, que está no limiar do século XVI, desenvolve a estética pastoral nos seus textos dramáticos. Pode-se mesmo afirmar que o tema pastoril assume uma posição protocolar no teatro vicentino. É sob a forma de pastor que Gil Vicente, na sua primeira peça, *Auto da Visitação*, se apresenta à corte e funda não só o seu teatro, mas também o teatro em Portugal. Como artista, ele aproveitou o tema pastoril para entreter a nobreza, mas também, para fazer lembrar a mensagem cristã. Há um progresso e um largo enriquecimento no papel atribuído aos pastores nas suas peças posteriores à *Visitação*. Nelas não faltam descrições da paisagem campestre, nem linguagem rústica, nem sentimentos simples dos pastores perante os seus rebanhos e jogos populares. Não faltam, enfim, situações dramáticas que na maioria das vezes favoreciam o cômico, apesar de por vezes o pano de fundo ser um assunto sério e devoto. Estão incluídos aspectos tradicionais da Bíblia como o dos pastores de Belém nos seus autos natalinos.

2 MUI LISONJEIRO, E FALA MIMOSO: UMA LEITURA DO ESTILO BÍBLICO E DO ESTILO VICENTINO

O dramaturgo, seguindo a tradição medieval, oferece-nos visualmente cenas pastoris extraídas da tradição religiosa. Por outro lado, deve-se ressaltar que, embora os efeitos religiosos sejam constantes nos autos pastoris, Vicente oferece-nos situações mais humanas e realistas. Não é raro encontrarmos em suas peças pastoris uma combinação dos elementos religiosos e populares. É na expressão do cômico como objeto central de sua criação dramática que Gil Vicente desenvolve cenas pastoris de efeito estético mais proeminente.

Abel é o primeiro pastor de ovelhas citado na Bíblia, o que significa que com ele se inicia a metáfora bíblica do pastor. A maneira de falar e comportar-se dessa personagem lembra-nos de imediato a corrente sacra pastoril, proveniente do trecho bíblico do livro de Gênesis. Até porque a proposta da peça *Breve Sumário da História de Deus* é resumir os momentos-chave do Antigo e Novo Testamento, desde a criação do Mundo até a Paixão de Cristo, fazendo desfilar perante os nossos olhos as personagens mais emblemáticas da história cristã: Adão e Eva; Abel e Jó; os Patriarcas: Abraão, Moisés, David e Isaías; as personagens do Novo Testamento: S. João e Cristo. Juntam-se a estas o Anjo, o Mundo, o Tempo e a Morte, que guiam as grandes figuras no seu percurso entre a Terra e o Limbo. E, claro, não podem faltar os diabos liderados por Lúcifer, o Anjo Caído, que a cada momento tentam desencaminhar os escolhidos de Deus.

No diálogo que segue a canção de Abel, a personagem Satanás o chama de *doce pastor*. Ressalta a sua doçura, sua formosura e sua arte de louvar: «Oh como cantas tam doce pastor / Quanta doçura que nasceu contigo / [...] tu és mais fermoso que teu pai mil vezes». Por outro lado, Satanás tenta-o. Ele insinua e sugere que Abel deixe o seu serviço e se envolva com namoricos: «nam te desprezes de ser namorado» (v.v 366-367). Abel, porém, demonstra sua fidelidade com o rebanho: «queria ora mais fátar o meu gado sem fazer nojo nem perda a ninguém» (v.v.368-369). Satanás vem com um discurso ambíguo e laudatório, cheio de subentendidos maliciosos. Utiliza-se de dissimulação, sutil estratégia com a qual a personagem investe na ousadia de se oferecer para servir Abel como pastor. Satanás se gaba e se faz de santo, como aponta Abel, no verso 378, «Oh! E tu gabas-te, e fazes-te santo?». Ele até se propõe a servir Abel sem nada em troca, sem «soldada». É importante ressaltar que no início da peça, Lúcifer, o maioral do inferno, designa Satanás, o fidalgo do conselho, a tarefa de desencaminhar os filhos de Deus. Diz Lúcifer:

Satanás sei que os fará pecar
per suas vontades, segundo é manhoso
e mui lisonjeiro, e fala mimoso,
e sabe mentir com graça e com ar.
E se ele acabasse,
convém a saber, que me derribasse
aqueles monarcas do mundo primeiros,
tu terias soma de prisioneiros,
meu fogo também em que se ocupasse,
e meus cozinheiros (VICENTE, 1974, p. 105/ v.v. 122-130).

Satanás é considerado por Lúcifer como o mais capacitado na realização da tarefa. Na sua fala é possível observar que Gil Vicente faz uso de um discurso sedutor quando descreve Satanás. A expressão “com graça e com ar” sugere leveza, sutileza e insinua ainda fôlego para fazê-lo, sem imposição rude e pesada, mas com a habilidade retórica e a graciosidade de quem flutua. Sua capacidade de engabelar é demonstrada na coreografia da linguagem. Note-se, entretanto, que o dramaturgo português condiciona a personagem pelo viés da teologia cristã, pois Satanás continua sendo a figura do mal que tem como propósito desencaminhar os filhos de Deus.

A conversa entre os dois é a apresentação de dois mundos que estão ali sendo representados: o divino e o diabólico. O jogo cênico proposto por Gil Vicente é simples e o enredo é antigo. Abel é um dos alvos do diabo e o diálogo travado por ele com Satanás lembra a passagem bíblica da tentação de Jesus no deserto. No entanto, é bom lembrar que um diálogo assim não existe na Bíblia, não consta um encontro sequer entre Abel e Satanás. Como se vê na narrativa em Gênesis, primeiro livro da Bíblia, no capítulo 4:

E conheceu Adão a Eva, sua mulher, e ela concebeu e teve a Caim, e disse: Alcancei do SENHOR um varão. E teve mais a seu irmão Abel: e Abel foi pastor de ovelhas, e Caim foi lavrador da terra. E aconteceu ao cabo de dias que Caim trouxe do fruto da terra uma oferta ao Senhor. E Abel também trouxe dos primogênitos das suas ovelhas, e da sua gordura; e atentou o Senhor para Abel e para a sua oferta. Mas para Caim e para a sua oferta não atentou. E irou-se Caim fortemente, e descaiu-lhe o semblante. E o Senhor disse a Caim: Por que te iraste? E por que descaiu o teu semblante? Se bem fizeres, não haverá aceitação para ti? E se não fizeres bem, o pecado jaz à porta, e para ti será o seu desejo, mas sobre ele dominarás. E falou Caim com o seu irmão Abel; e sucedeu que, estando eles no campo, se levantou Caim contra o seu irmão Abel, e o matou (BÍBLIA, 2012, p. 5-6).

A narrativa bíblica se resume ao fato de que Abel foi pastor de ovelhas e Caim, seu irmão, foi lavrador da terra. Não há descrição do espaço, uma indicação do lugar real e muito menos do tempo. A caracterização de Abel na Bíblia se restringe a pastor de ovelhas e nada

“... A HISTÓRIA DE DEOS TEM TAIS PROFUNDEZAS QUE NUNCA SE PERDEM SEREM RECONTADAS...”: UMA ANÁLISE DA RETÓRICA VICENTINA

que remeta à sua existência como pastor é explanada. Na narrativa bíblica Satanás não faz propostas para Abel. Lá o que está explícito é que Deus se agradou de Abel e não sabemos ao certo os motivos pelos quais Ele se agradou. As intenções de Deus na narrativa bíblica são caladas.

É nessa esteira que buscamos pensar nas escolhas estéticas de Gil Vicente, a partir dessa cena de *Breve Sumário da História de Deus*, que tem como personagem central o pastor Abel. Assim sendo, aceitando as estratégias retóricas apontadas pelo filólogo alemão Erich Auerbach (1976) como princípio operatório e estruturante do jogo de escrita do teatro vicentino, teceremos algumas considerações em torno do estilo bíblico e do estilo vicentino. A respeito do estilo bíblico, Auerbach (1976) inicia seu clássico estudo *Mimesis* analisando dois estilos de escrita, a homérica e a bíblica. O crítico chega à conclusão que os textos são distintos em termos de mentalidade. Em Homero, há um único plano, ao passo que a narrativa bíblica acontece em segundo plano. Os relatos de Homero são, para Auerbach (1976), mera realidade narrada, enquanto nos relatos bíblicos fundem-se indissolivelmente doutrina e promessa. Há um sentido oculto nas narrativas bíblicas e isso não ocorre na *Odisséia*. É desse modo que a narrativa bíblica de Abel representa

realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (AUERBACH, 1976, p. 20).

O que aparece iluminado na narrativa bíblica é “enigmático e carregado de segundo plano”. Auerbach completa que os personagens bíblicos “têm mais profundidade quanto ao tempo, ao destino e a consciência” (AUERBACH, 1976, p. 9). Da narrativa bíblica de Abel, Gil Vicente destaca alguns elementos-chave como sua devoção a Deus, sua função no campo e sua morte injusta. A configuração da personagem é exatamente conforme a tradição bíblica, mas desenvolve o elemento iconográfico (sendo um bom meio de apresentar o assunto), acrescenta o diálogo com a personagem Satanás e confere-lhe um efeito estético mais emblemático. O estilo bíblico, no entanto, se preocupa com a realidade histórica, se aproxima do homem e da decisão humana.

Gil Vicente considera Abel, do mesmo modo que o texto bíblico, como um dos heróis do grande drama universal cristão; mas é um herói visto no cotidiano de um homem comum, como já aponta a narrativa de Gênesis. Nesse cotidiano, entretanto, Gil Vicente desenvolve cenas que não aparecem na Bíblia. José Moreira afirma que na obra vicentina “*Abel pastor*

não é apenas uma memória da Bíblia; é uma caracterização da figura que já anuncia vestuários e gestos” (MOREIRA, 1990, p.13). Com efeito, a personagem é construída em torno do seu habitat, do seu convívio, o que significa que a personagem bíblica é atualizada. Esse enfoque com a figura de um herói que passa pelo *ethos humilitas* é identificado por Erich Auerbach (1976) a uma atitude que surge no cristianismo medieval.

Na Antiguidade, as classificações estilísticas, o estilo elevado e o baixo se distinguem de acordo com o assunto a ser tratado. O estilo elevado era utilizado para tratar dos eventos sublimes, sérios e perenes, ou seja, atos heroicos e situações extraordinárias. Os personagens eram deuses, reis, heróis da mitologia e príncipes, como é característico da tragédia; tudo acontecia no quadro do sublime, do estilo elevado; o realismo cotidiano, que representava o estilo baixo, efêmero, mortal e corporal era excluído. De acordo com Auerbach,

Na antiga teoria, o estilo de linguagem elevado e sublime chamava-se *sermo gravis* ou *sublimis*; o baixo, *sermo remissus* ou *humilis*; ambos deviam permanecer severamente separados. No cristianismo, ao contrário as duas coisas estão fundidas desde o princípio, especialmente na encarnação e na paixão de Cristo, nas quais são tornadas realidade e são unidas, tanto a sublimes quanto a *humilitas*, ambas, no mais alto grau (AUERBACH, 1976, p. 129).

A atitude no cristianismo medieval é exatamente o oposto da tradição retórica. No contexto cristão, a história de Jesus Cristo é o modelo do sublime e do trágico e também do estilo baixo e humilde. Isso porque a figura de Cristo evoca tanto Deus quanto o Homem, portanto, tanto o sublime quanto o baixo. O termo latino *humilis* que vem de *humos, solo*, e significa literalmente “baixo”, passa a designar o estilo baixo e a caracterizar a Encarnação e a Paixão de Cristo. O sublime da religião cristã estava intimamente ligado a essa significação louvável da humildade, por isso essa mescla de sublime e humilde acalora todas as partes do drama cristão universal.

É preciso notar que essa nova concepção do sublime baseada na humildade é o ponto fulcral da arte na Idade Média. A Arte medieval europeia foi marcada por uma forte influência do Cristianismo. Pinturas, esculturas, livros, arquitetura e outras manifestações artísticas são tirados, quase sem exceção, da Bíblia ou da vida dos Santos. Contudo, para Auerbach,

o teatro é certamente a mais importante e a mais ativa. Surgiu das representações litúrgicas, ou melhor, da dramatização do texto da Bíblia lido durante o ofício divino. Este era redigido sob a forma de diálogo, método extremamente eficaz para

“... A HISTÓRIA DE DEOS TEM TAIS PROFUNDEZAS QUE NUNCA SE PERDEM SEREM RECONTADAS...”: UMA ANÁLISE DA RETÓRICA VICENTINA

tornar a história sacra familiar ao povo, e esse diálogo em breve passou a ser cantado e recitado, parcialmente pelo menos, em língua vulgar; mais tarde, ele se ampliou, tornou-se independente do ofício, cujos limites poderia ter rompido, e saiu da igreja para a praça fronteira ao pórtico. Essa foi a origem das grandes representações religiosas que abrangem toda a história do mundo tal como esta aparecia aos olhos do cristão fiel, desde a criação do mundo, através da vida e paixão de Cristo, até o Juízo Final (AUERBACH, 1972, p. 122).

Os mistérios mais elevados da fé tornam-se acessíveis a um maior número de pessoas, já que as Sagradas Escrituras remetem à ideia de que a Revelação foi reservada aos pequeninos e ocultada dos sábios, “Cristo não elegeu como seus primeiros apóstolos homens de elevada posição e cultura, mas pescadores e publicanos e outros homens humildes semelhantes” (AUERBACH, 1972). Desse modo, o cristianismo incorporou a baixa extração social dos primeiros seguidores de Cristo, o que garante à figura do pastor um lugar de destaque na literatura litúrgica. A *humilitas* cristã, que compõe a construção da figura do pastor, possibilita que essa figura receba em cheio a *sublimitas* da salvação cristã.

A personagem Abel na cena vicentina tem essa característica ressaltada. Embora seu discurso sublime proceda de um pastor comum, que pode ser de qualquer campo das terras portuguesas, Abel não representa só isso. A compreensão do cerne dessa cena está ainda associada à noção de “interpretação figural”, uma estratégia retórica também estudada pelo romanista alemão Erich Auerbach (1997), em sua obra *Figura*. Trata-se de uma interpretação que influenciou fortemente a Antiguidade tardia e a Idade Média. Auerbach (1997) explica que o termo *figura* (*typus, umbra, imago*) era utilizado pelos pensadores da Igreja, com o significado de prefiguração histórica.

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente histórica (AUERBACH, 1997, p.46).

Na interpretação figural, Abel é considerado como prefiguração do Messias, o bom pastor que dará a vida pelas suas ovelhas. Oportunamente, portanto, ele é uma figura de Cristo Jesus, porque representa o justo que é eliminado da terra dos vivos pela violência dos maus. Esse quadro se realiza, de forma dramática, na vida de Abel quando, por inveja, é morto por seu irmão Caim. Embora os parâmetros de sociabilidade sejam distintos, o mesmo acontece com Jesus, que, desde o início da sua vida pública, é jurado de morte por parte dos fariseus. Deve-se observar, no entanto, que Abel não seria menos histórico porque é figura de Cristo.

Segundo tal visão, ambas são realidades históricas e unem Antigo e Novo Testamento na história da salvação.

Há, contudo, na cena vicentina estudada, uma inovação: o acontecimento dramático da tentação de Abel. Embora a cena não exista no trecho bíblico, Gil Vicente, talvez consciente da força dramática dessa estratégia retórica, ressalta-a com o intuito de figurar a clássica cena da tentação de Cristo. Assim, já quase ao final da peça, repetindo os processos relatados na Bíblia, o dramaturgo rememora a tentação de Cristo por Satanás. Isso só confirma que, intencionalmente, Gil Vicente desenvolve a cena do diálogo entre Abel e Satanás com o intuito de ser “preenchida” com a cena da tentação de Cristo. Atente-se que o uso de elipses é constante no auto. A imensa dimensão do drama cristão faz com que o dramaturgo recorra a esse recurso. A tentação de Adão e Eva, por exemplo, é apenas contada. No entanto, o dramaturgo português desenvolve com inventividade e engenho a cena da tentação de Abel. E, ao que nos parece para *figurar* a tentação de Cristo.

Nesse sentido, o estudo de Auerbach (1997) mostra que a forma figural de interpretação bíblica traz uma compreensão teleológica da história, entendimento esse presente em *Historia de Deos*, de Gil Vicente.

A interpretação figural transformou o Velho Testamento de livro de leis e da história do povo de Israel numa série de prefigurações de Cristo e da Salvação, tal como encontramos mais tarde na procissão dos profetas no teatro medieval e nas representações cíclicas (AUERBACH, 1997, p. 45).

Gil Vicente recorre às profecias do Antigo Testamento como figuração do que estaria a acontecer. As personagens bíblicas que aparecem na peça apontam para a encarnação de Cristo. Adão, Eva, David, Isaías, Abraão, Moisés e João Batista seguem uma ordem histórica, cujos acontecimentos correspondentes guardam uma verdade maior, que é preenchida com a vinda do Messias. Esses conceitos de figura e preenchimento relacionavam-se diretamente com a interpretação bíblica e perpassaram pela história da Idade Média. Auerbach (1997) afirma que no Antigo Testamento as formas seriam provisórias e os significados ainda não definitivos. Paulo, no Novo Testamento, já buscava eliminar do Antigo Testamento o caráter normativo, considerando este como sombra das coisas futuras. No pensamento paulino, a velha lei anula-se em vista do sacrifício de Cristo, ela se torna promessa e prefiguração do Salvador. Auerbach (1997) explica que Paulo, todavia, não formulou uma interpretação sistemática do Antigo Testamento, mas escreveu passagens sobre este que mostram a concepção mencionada.

3 DEPOIS DE VIVER VIDA TRABALHADA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

É fato que *História de Deos* se insere na tradição do drama litúrgico medieval e conta-nos a história do drama universal cristão, desde a queda até a ressurreição. Essa é a obra de Gil Vicente que mais se aproxima dos mistérios que eram representados no resto da Europa e particularmente na França. É a peça vicentina que abarca com vigor o estilo bíblico, mas também *Historia de Deos* instaura um procedimento constante no teatro vicentino: a presença da personagem do pastor e a mescla de *humilitas* e *sublimitas*.

Cleonice Berardinelli, no seu ensaio “O rústico no teatro vicentino”, em um rápido percurso cronológico pela obra de Gil Vicente, demonstra que a personagem proveniente do povo no teatro vicentino, em sua maioria, “se constitui, quase, de rústicos – pastores, lavradores e vilãos, pastores, sobretudo” (BERARDINELLI, 1997, p. 125). O teatro vicentino, assim, se distancia da retórica clássica e se aproxima da retórica medieval que encontrou na mistura estilística uma liberdade que se exige para esse drama.

A cena escolhida demonstra o fio condutor na estética vicentina: a mescla estilística. Abel constrói-se como imagem de um pastor simples que vive seu cotidiano integrado a um universo provinciano. Como a personagem afirma depois que morre na escuridão do limbo: “depois de viver vida trabalhada / depois de passada tão mísera morte / este é o descanso e este é o deporte / este é o abrigo esta é a pousada” (VICENTE, 1974, p. 113 / v.v. 398-401). Por outro lado, na figura de Abel também está o divino, pois ele figura Jesus Cristo, o grande herói do drama universal cristão. É uma cena que compõe uma retórica de representação capaz de contribuir para a construção da fusão da *sublimitas in humilitate*. E essa nova concepção do sublime baseada na humildade é fundamental na arte do período medieval que não escapa ao teatro vicentino.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. Ulisses. In: _____ **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUERBACH, Erich. Adão e Eva. In: _____ **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Cultrix, 1972.

BERARDINELLI, Cleonice. O rústico no teatro vicentino. In: **Semear**. Rio de Janeiro, vol.1, n. 1, 1997, p. 125 a 138.

BIBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Antigo e Novo Testamento. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 12ª ed. rev. e atual. no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

MILLER, Neil. **O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente**. Porto: Inova, 1970.

MOREIRA, José. **História de Deos**. Lisboa: Quimera, 1990.

VICENTE, Gil. Breve Sumário da História de Deos. In: BERARDINELLI, Cleonice. **Antologia do Teatro de Gil Vicente**. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1974, p. 99 a 133.

A TRADUÇÃO DOS TOPÔNIMOS PARA O INGLÊS EM *TENDA DOS MILAGRES*

THE TRANSLATION OF TOPONYMS INTO ENGLISH IN *TENT OF MIRACLES*

André Luiz Nogueira Batista*
Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ramos

RESUMO

Dentre os problemas com os quais teóricos e tradutores frequentemente se deparam está a tradução dos topônimos – nomes próprios de lugares. Mantê-los na forma em que se encontram no texto da língua de partida ou adaptá-los para a língua-alvo, e em que situações optar por um ou outro caminho são questões que costumam gerar controvérsia. Há, também, os casos em que se decide pela supressão do topônimo, visando eliminar eventuais problemas por ele causados. Os topônimos, de maneira geral, tem, meramente, a função de nomear. No entanto, podem trazer uma significativa carga histórica e cultural, e descrever traços físicos dos lugares que nomeiam. Estas questões tornam-se ainda mais significativas quando se trata da obra de um romancista como Jorge Amado, com sua narrativa que percorre caminhos pelos diversos aspectos de uma cultura, num *locus* ficcional tão vivo quanto os próprios personagens. Este artigo de caráter exploratório objetiva analisar as escolhas da tradutora Barbara Shelby Merello, com relação à tradução dos topônimos da cidade de Salvador presentes no romance *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, publicado em 1969. Fundamentado nos conceitos de domesticação e estrangeirização cunhados por Lawrence Venuti, analisamos algumas das escolhas na tradução de Merello, *Tent of Miracles*, publicada em 1971, pela editora Alfred A. Knopf e reeditada em 2003 pela University of Wisconsin Press.

Palavras-chave: *Tenda dos Milagres*. Tradução. Domesticação. Estrangeirização.

ABSTRACT

One of the problems which theorists and translators often have to cope with is the translation of toponyms – names of places. The translation of toponyms – names of places – is one of the problems that theorists and translators often face. To keep them just like they appear in the source text or to adapt them to the target language, and in which circumstances we should choose one way or the other are questions that often cause controversy. There are also the cases in which the translator opts for the suppression of the toponym, aiming to eliminate problems that it might bring. The toponyms, in general, have merely the role of naming places. Nevertheless, they may bring substantial load of meaning, and describe physical features of the places they name. Those issues are even more relevant when it comes to the work of a novelist like Jorge Amado, with his narrative which permeates different aspects of a culture in a fictional *locus* that is as lively as their characters. This exploratory article aims to analyse the choices of the translator Barbara Shelby Merello, with regard to the toponyms of Salvador that appear in the novel *Tenda dos Milagres*, by Jorge Amado, published in 1969. Based on the concepts of domestication and foreignization, coined by Lawrence Venuti, I analysed some of the choices made by Merello in her translation, *Tent of Miracles*, published in 1971, by Alfred A. Knopf and in 2003, by the University of Wisconsin Press.

Keywords: *Tent of Miracles*. Translation. Domestication. Foreignization.

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

1 INTRODUÇÃO

Em face da importância do espaço na obra de Jorge Amado, o presente trabalho analisa a tradução dos topônimos (nomes próprios de lugares) da cidade de Salvador que aparecem no romance *Tenda dos Milagres*. A análise restringiu-se às soluções encontradas por Barbara Shelby Merello, na sua tradução para a língua inglesa, *Tent of Miracles*, publicada em 1971, estabelecendo cotejo entre o texto em português e a edição de 2003 do texto traduzido.

Grande parte da trama do romance *Tenda dos Milagres* tem como lócus ficcional o Centro Histórico de Salvador, predominantemente, a área que compreende a Baixa dos Sapateiros, o Pelourinho e o Terreiro de Jesus, onde está localizada a Faculdade de Medicina. Nesse local, o personagem central da história, Pedro Archanjo, ocupa a função de bedel. Portanto, as ruas, vielas, praças e estabelecimentos comerciais daquela região da cidade aparecem diversas vezes na obra, gerando necessidade de um posicionamento por parte da tradutora. Cabe, pois, no âmbito dos Estudos da Tradução, observar o tratamento dispensado à tradução dos topônimos presentes no romance, isto é, se foram domesticados – substituídos por termos correspondentes na língua de chegada –, estrangeirizados – mantidos na mesma forma em que se apresentam na língua de partida, ou mesmo suprimidos do texto traduzido. Feita a análise, julgamos oportuno observar se a tradução de Barbara Shelby Merello elege predominantemente um tipo de solução em particular, no sentido de constatar se seria possível indicar um padrão de preferência da tradutora, ao longo da sua tarefa. Para desenvolver tal observação, recorreremos aos conceitos domesticação e estrangeirização cunhados por Lawrence Venutti.

Pesquisando os arquivos da Fundação Casa de Jorge Amado, no Pelourinho, em Salvador, assim como outras fontes, constatamos que várias pesquisas foram levadas a cabo e vários trabalhos escritos a respeito das traduções da obra de Jorge Amado, inclusive baseados em *Tenda dos Milagres* e suas traduções. No entanto, até o presente momento, não encontramos nenhum trabalho de caráter investigativo a respeito da tradução dos topônimos presentes no referido romance, fato que se por um lado dá a nossas indagações caráter de inovação, por outro nos priva de material de fundamentação teórica.

2 A TENDA E SEUS MILAGRES

A trama de *Tenda dos Milagres* começa em 1968, com a chegada do acadêmico norte-americano, vencedor do Premio Nobel, James D. Levenson, que viera ao Brasil para conhecer a terra e o povo de onde saíra o “grande filósofo, antropólogo e cientista Pedro Archanjo.” Levenson havia lido os livros que Archanjo havia enviado a Universidade de Columbia e encantou-se com o autor. O norte-americano, então, encomendou ao jornalista e poeta Fausto Pena uma minuciosa pesquisa a respeito de Pedro Archanjo, enquanto se deleitava com os prazeres da carne com a sensual jornalista e aspirante a poeta Ana Mercedes – que era, na verdade, amante de Fausto Pena. A história, então, retrocede aos dias de Pedro Archanjo e passeia por diversas épocas, sendo essa não-linearidade uma das principais características do romance.

Em *Tenda dos Milagres*, Jorge Amado passeia pelas tradições populares da Bahia, particularmente o candomblé e elementos folclóricos como a capoeira. O romance traz, também, o louvor à mestiçagem racial e cultural, assim como um discurso ideológico combativo contra o que se conhece como “racismo científico”, apregoado por Lombroso e Gobineau, e defendido pelo médico legista Nina Rodrigues.

Tenda dos Milagres teve grande repercussão nacional e foi sucesso de público e crítica. Além da qualidade literária, a obra traz temas de grande relevância, como a miscigenação, o racismo, o folclore, a cultura negra, a importância do Centro Histórico de Salvador para a cultura da Bahia, a sociedade de consumo e o juízo de valor que se atribui ao conhecimento formal em detrimento da cultura popular. Publicar um romance com temas incendiários, no auge da ditadura militar, era certeza de aumento da turbulência política no país e, por isso, uma das razões para o sucesso da obra. Ademais, trata-se de um livro escrito por Jorge Amado, que, à época de sua publicação, já era um dos escritores brasileiros de maior destaque no cenário literário.

Assim como a maioria dos livros de Jorge Amado, *Tenda dos Milagres* foi traduzido para diferentes mídias – cinema, televisão – e vários idiomas: alemão, árabe, búlgaro, espanhol, finlandês, francês, húngaro, italiano, russo, turco, além do inglês, objeto do nosso interesse.

3 A TRADUÇÃO DOS TOPÔNIMOS EM *TENDA DOS MILAGRES*

Jorge Amado, por ser um dos mais populares escritores brasileiros, de renome internacional, teve suas obras traduzidas para aproximadamente 50 idiomas. Na língua

inglesa, destacam-se as traduções de Barbara Shelby Merello, que traduziu *Tieta do Agreste*, *Tereza Batista Cansada de Guerra*, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* e *Tenda dos Milagres*.

Uma das características da obra do escritor é o fato de ser altamente descritiva no que diz respeito à cultura, aos costumes de uma região, aos personagens e ao ambiente em que a narrativa se desenvolve. Com relação a este último, os topônimos desempenham papel fundamental, pois não apenas descrevem o ambiente e sua gente, como também parecem ter vida própria, tanto quanto os próprios personagens. É justamente nas escolhas feitas pela tradutora, no que diz respeito aos topônimos da cidade de Salvador, em *Tenda dos Milagres* que o presente trabalho se concentra.

A tradução de topônimos firma-se como uma questão delicada, pois não está somente relacionada à linguística. A carga cultural contida em um topônimo vai muito além do campo lexical. Os motivos pelos quais as cidades, países, ruas, casas comerciais, entre outros locais, tem determinado nome são diversos. Muitas vezes, o nome está diretamente ligado à História do local, como o bairro do Pelourinho, em Salvador, local onde ficava o tronco em que escravos eram açoitados. Outras vezes, o nome decorre da homenagem a um personagem, na maioria dos casos, alguém ilustre na região, como o bairro de Marechal Hermes, no Rio de Janeiro – tributo a Hermes da Fonseca, segundo presidente da República do Brasil. Outros topônimos fazem referência às características físicas do local, como o Mar Morto, que, pela sua quantidade de sal, torna impossível a existência de vida. Podem ainda originar-se de línguas nativas da região, a exemplo do rio Paraguaçu, na Bahia – *pará* significando “mar”, em tupi-guarani e *guaçu* (também “*guassu*” ou “*assu*”), grande.

Por ser a obra de Jorge Amado predominantemente ambientada em Salvador, os topônimos desta cidade aparecem amiúde ao longo da trama. As ruas, praças, igrejas, terreiros, becos e ladeiras, onde transitam os principais personagens da trama, estão carregados de História – documentada ou não – impregnados com a cultura brasileira, baiana e, especialmente, negra.

Em *Tenda dos Milagres*, não é diferente. Os topônimos pululam, fazendo com que o leitor explore fisicamente a cidade de Salvador, à medida que Jorge Amado descreve as ruas, casas comerciais e templos, além do papel que cada lugar ocupa na História da cidade e na vida dos personagens. Muitos desses topônimos merecem apreciação especial, como o próprio título do livro. A Tenda dos Milagres, além da ter sua condição de casa, ou seja, estrutura

física, era – por acaso ou não – algo como um centro de cultura popular, e ao longo da obra, percebe-se que também carrega um sentido quase místico.

Um topônimo que aparece diversas vezes ao longo do romance é a Praça da Sé – também chamado de Largo da Sé ou simplesmente Sé. Sabe-se que no local, que é próximo do Terreiro de Jesus – onde fica a Faculdade de Medicina – está localizada a Catedral de Salvador, citada no livro também como “a igreja de pedras” (AMADO, 1969, p.86). A praça aparece na tradução de Merello vezes como Cathedral Square, vezes como Praça da Sé. A catedral, sede do episcopado de 1553 a 1765, perdeu o título, mas a praça continuou a ser chamada Praça da Sé. No ano de 1933, a catedral foi demolida, como parte de um projeto de urbanização, resultando no fato de que o nome Sé “não simboliza uma presença, mas a ausência da igreja demolida [...]” (ALVES, 2008, p.199). Por essa razão, até hoje o local é conhecido como Praça da Sé.

Outro topônimo bastante recorrente na obra é o Terreiro de Jesus, parte importante do Centro Histórico de Salvador e território-chave na trama de Amado. É lá que se encontra a Faculdade de Medicina, onde Pedro Archanjo desempenhava a função de bedel e travava memoráveis debates ideológicos com o Professor Nilo Argolo. É também no Terreiro de Jesus que se encontra na Catedral Basílica da primeira arquidiocese do país, que abriga a cátedra do cardeal de Salvador e Arcebispo Primaz do Brasil. O simbolismo presente no nome Terreiro de Jesus tem seu significado intensificado na obra de Jorge Amado. Um dos baluartes do catolicismo na Bahia – e no Brasil –, localizado num local cujo nome remete ao candomblé – terreiro, templo dos orixás: “Terreiro de Jesus, tudo misturado na Bahia, professor. O Adro de Jesus, o Terreiro de Oxalá, Terreiro de Jesus.” (AMADO, 1969, p. 285), expressão do sincretismo religioso, marca identitária das relações entre as diferentes raças e credos, e ícone da miscigenação cultural brasileira.

A Faculdade de Medicina, contraponto da Tenda dos Milagres e, por extensão, do Pelourinho. local-chave da trama onde Pedro Archanjo tinha contato com mestres e doutores, inclusive o Professor Silva Virajá, que se tornou seu amigo. Enquanto a Tenda era o templo do saber popular, onde os pobres eram professores e alunos, mestres e aprendizes, a Faculdade de Medicina era a morada do conhecimento dito científico, erudito. Lá, sob a liderança do Professor Nilo Argolo, debatiam-se as teorias racistas de Cesare Lombroso e Gobineau.

O Pelourinho é, talvez, o lugar de maior relevância em *Tenda dos Milagres*. O bairro é “o grande cenário do romance, o espaço que vai servir de moldura ao caráter do personagem

principal, Pedro Archanjo, fixando o tipo humano que ele representa nos contextos baiano e brasileiro.” (ALVES, 2008, p. 150). Era o território que abrigava a *Universidade popular* (AMADO, 1969, p. 60), da qual a Tenda dos Milagres era a reitoria, “Universidade vasta e vária”, onde “homens e mulheres ensinam e estudam” (AMADO, 1969, p. 15).

Pelourinho, na verdade, “é uma coluna de pedra, [...] símbolo do poder municipal. Havia argolões ou correntes aos quais se prendiam criminosos, expostos à vergonha pública. [...] Neste local, os escravos eram castigados com chicotadas” (PEIXOTO, 1947, p. 119 apud ALVES, 2008, p. 145).

Embora inúmeros locais tenham sido nomeados em tempos remotos e os aspectos históricos e culturais de seus nomes não sejam do conhecimento da população, esses lugares não receberam seu nome ao acaso. A tradução desses topônimos, portanto, torna-se uma questão mais complexa do que a dos demais itens lexicais, pois, por vezes, se faz necessário um trabalho de pesquisa por parte do tradutor. Quando se sabe a origem e a razão do nome da localidade é possível facilitar ou tornar menos complicada, a tarefa de decidir entre a domesticação e a estrangeirização do termo, ou ainda sua supressão.

A domesticação implica a tradução ou adaptação do termo para a língua/cultura de chegada, objetivando facilitar a compreensão do leitor e, conseqüentemente, a fluência da leitura; a estrangeirização, por outro lado, contempla a manutenção do vocábulo na forma em que se encontra no texto de partida – ambos os termos cunhados por Lawrence Venuti (1995).

Em seu livro *The translator's invisibility: a history of translation*, Venuti (1995) se posiciona contrário à domesticação de termos culturalmente marcados, considerando-a “uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua-alvo”, enquanto a estrangeirização é vista por ele como “uma pressão etnodesviante sobre tais valores para marcar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro” (VENUTI, 1995, p. 20, tradução nossa). Ademais, “a noção de estrangeirização pode alterar a maneira como as traduções são lidas e produzidas porque admite um conceito de subjetividade humana diferente das pretensões humanistas subjacentes à domesticação” (VENUTI, 1995, p. 24, tradução nossa).

Os topônimos, na tradução de *Tenda dos Milagres*, com sua narrativa e vocabulário marcados culturalmente, oscilam entre a estrangeirização e a domesticação, na tradução de Barbara Shelby Merello, que mantém alguns em português e adapta outros para a língua inglesa. No entanto, alguns topônimos são estrangeirizados em certos trechos da tradução e aparecem, eles mesmos, domesticados em outros trechos. Observando tal prática, torna-se

difícil estabelecer o padrão seguido pela tradutora, ao optar pela domesticação ou estrangeirização dos vocábulos – difícil até mesmo afirmar se foi adotado um padrão.

Pensando nas implicações de tais escolhas em um nível mais amplo, pode-se afirmar que um romance como *Tenda dos Milagres*, que traz as marcas da cultura baiana de maneira tão flagrante, nos levaria a crer que sua tradução devesse respeitar essas marcas, priorizando uma prática predominantemente estrangeirizante. Ademais, como já foi dito anteriormente, no caso da tradução de um texto oriundo de uma literatura “menor” para uma língua hegemônica, tal posicionamento – estrangeirização – é defendido por Venuti (1995) como postura política de resistência contra práticas imperialistas impostas sobre culturas periféricas.

3.1 OPÇÃO POR PRESERVAÇÃO DO TOPÔNIMO EM PORTUGUÊS

Texto em português	Texto em inglês
“Na <i>Rua do Liceu</i> , numa porta de prosa alegre e franca, o santeiro Miguel faz e encarna anjos, arcanjos e santos” (AMADO, 1969, p. 16).	“In a doorway on the <i>Rua do Liceu</i> , Miguel the saint-carver pours forth a stream of gay and voluble chatter and he fashions angels, archangels, and saints” (MERELLO, 1971, p. 7)

Texto em português	Texto em inglês
“Filha, Archanjo nunca teve nenhuma, a não ser filhas-pequenas nos <i>terreiros de santo</i> ” (AMADO, 1969, p. 256).	“Archanjo never had any daughters, except for the “little daughters” in <i>Xangô’s terreiro</i> ” (MERELO, 1971, p. 281).

A *Rua do Liceu*, onde ficava o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, em que Lídio Corró aperfeiçoou seu talento artístico, permaneceu em português. No entanto, sua domesticação seria plausível, já que se trata de uma instituição que existe de fato e que desempenha um importante papel nas artes plásticas na Bahia. A opção possibilitaria a ao leitor da língua alvo compreender de forma mais abrangente a importância da instituição. Além disso, poderia transmitir ao receptor do texto a relevância desta rua dentro da obra – abrigar a instituição que lapidou o talento de Lídio Corró, possibilitando, assim, a existência da Tenda dos Milagres.

A maior parte dos terreiros de candomblé que aparecem em *Tenda dos Milagres* foi domesticada. Seria difícil fazer diferente, pois os termos são, em sua maioria, de origem africana. O caso da expressão *terreiros de santo* é curioso, pois o item lexical foi traduzido como *Xangô’s terreiro*. Além de, na tradução, passar para o singular, recebeu o nome do orixá mais frequentemente mencionado na obra e do qual Pedro Archanjo era obá. Entretanto, a

obra em português não deixa claro que se trata apenas do terreiro de Xangô. O termo “terreiro” está no glossário que consta da edição em inglês, como “templo fetichista ou solo sagrado” (MERELLO, 1971, p. 380, tradução nossa).

3.2 OPÇÃO POR TRADUÇÃO DO TOPÔNIMO PARA O INGLÊS

Texto em português	Texto em inglês
“Na <i>Tenda dos Milagres</i> , Ladeira do Tabuão, 60, fica a reitoria dessa universidade popular” (AMADO, 1969, p. 17).	“The <i>Tent of Miracles</i> , Ladeira do Tabuão No. 60, is the main building of this popular university” (Merello, 1971, p. 9).

Texto em português	Texto em inglês
“Basta, no entanto, um esforço para chegar em casa, uns quarteirões adiante, ao quartinho dos fundos do <i>castelo</i> de Ester” (AMADO, 1969, p. 39).	“All he needed was just enough strength to cover those last few blocks to his little room at the back of Ester’s “ <i>castle</i> ” (MERELLO, 1971, p. 30).

A Tenda dos Milagres, onde Lídio Corró exercia seu ofício de “riscador”, pintando em suas telas as graças obtidas por seus clientes, devotos dos mais variados santos – católicos ou do candomblé –, era muito mais do que uma oficina:

Na Tenda dos Milagres, Ladeira do Tabuão, 60, fica a reitoria dessa universidade popular. Lá está mestre Lídio Corró riscando milagres, movendo sombras mágicas, cavando tosca gravura na madeira; lá se encontra Pedro Arcanjo, o reitor, quem sabe? Curvados sobre velhos tipos gastos e caprichosa impressora, na oficina arcaica e paupérrima, compõem e imprimem um livro sobre o viver baiano. (AMADO, 1969, p. 17)

Há uma forte carga semântica no topônimo, pois não se trata apenas de um local onde era representado o milagre do santo, rogado pelos fiéis, num jogo de pincéis, tintas, telas e a mão hábil do pintor. Era onde também se dava o milagre da transformação de observação do cotidiano em obra literária, da vida popular em objeto de estudo de eruditos; o milagre fazendo-se cultura, arte e ciência em condições precárias; o milagre da transformação do povo em protagonista das mais belas histórias.

Ali nascem as idéias, crescem em projetos e se realizam nas ruas, nas festas, nos terreiros. Debatem-se assuntos relevantes, a sucessão de mães e pais-de-santo,

cantigas de fundamento, a condição mágica das folhas, fórmulas de ebós e feitiços. Ali se fundam ternos de reis, afoxés de carnaval, escolas de capoeira, acertam-se festas, comemorações [...]. A Tenda dos Milagres é uma espécie de Senado, a reunir os notáveis da pobreza, assembléia numerosa e essencial. (AMADO, 1969 p.103)

O termo “castelo”, na obra de Jorge Amado, não carrega seu sentido usual – nada tem a ver com as construções que abrigavam os tronos de reis e senhores de nações diversas. Castelo refere-se às casas de prostituição que funcionavam na Bahia no final do século XIX e início do século XX. Entretanto, Barbara Shelby Merello traduz a palavra literalmente e a coloca entre aspas – “*castle*.” É possível que o termo não fosse compreendido por leitores de outras regiões do país – nem mesmo por baianos, nos dias de hoje –, tampouco por leitores de outros países. No entanto, analisando o contexto da narrativa, não seria difícil supor que se trata de uma casa de prostituição. Assim, uma possível tradução seria “*brothel*”.

3.3 EXEMPLO DE POSSÍVEL INCONGRUÊNCIA NA TRADUÇÃO DE TOPÔNIMO

Texto em português	Texto em inglês
“[...] Archanjo vinha buscá-lo em sua tenda de imagens, primeiro para as cervejotas geladíssimas no bar de Osmário, depois para o amalá no candomblé da Casa Branca” (AMADO, 1969, p. 40).	“[...] Archanjo would come to the Saint carver’s shop and they would go out. First they would down schooners of ice-cold beer at Osmario’s bar and then they enjoy a hearty dish of shrimp in palm oil after the candomblé rites of the Casa Branca” (MERELLO, 1971, p. 33).
“[...] no caminho do Rio Vermelho de Baixo onde se ergue na colina a Casa Branca do Engenho Velho [...]” (AMADO, 1969, p. 41).	“[...] going to Lower Rio Vermelho where the White House that used to belong to the old sugar plantation stands on the hill [...]” (MERELLO, 1971, p. 35).
“[...] pontual apenas em poucas e determinadas obrigações de candomblé, quando recebe Oxalá no barracão da Casa Branca do Engenho Velho [...]” (AMADO, 1969, p. 97).	[...] she punctually fulfilled her candomblé obligations when she received Oxalá in the White House at the Old Plantation” (MERELLO, 1971, p. 100).
“[...] alguns homens voltavam de automóvel de uma festa da Casa Branca, o Terreiro do Engenho Velho [...]” (AMADO, 1969, p. 281).	“[...] some men were coming back from a festival at the White House, the Old Sugarmill Terreiro [...]” (MERELLO, 1971, p. 310).

Um caso curioso é o do terreiro *Casa Branca*, que fica no bairro do Engenho Velho da Federação e é o mais antigo terreiro de Salvador, tendo sua preservação defendida por intelectuais perante o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Domesticar este topônimo é coerente, quando se pensa no sentido da cor branca como

representação da paz pregada pelos candomblés. Estrangeirizá-lo também seria uma boa opção, por se tratar de um templo religioso. A tradutora, porém, mais uma vez não opta apenas por um caminho: estrangeiriza e domestica Casa Branca. No entanto, este não é o único ponto controverso da tradução deste topônimo: quando aparece como Casa Branca, terreiro do Engenho Velho, é traduzido como “*the White House, the Old Sugarmill Terreiro*”. Neste caso, a tradutora parece desconhecer o fato de que Engenho Velho é um bairro de Salvador. Mesmo que o Engenho Velho da Federação tenha sido um dia, de fato, um local onde se moía cana de açúcar, a única coisa que liga a localidade a tal fato é a relação toponímica. Em outro trecho da obra, ele é traduzido como “*the White House that used to belong to the old sugar plantation*” – literalmente “a Casa Branca que pertencia à velha plantação de açúcar.” Em outro trecho, é traduzido como “*the White House at the old plantation*”. Em todos os casos, a informação de que o local aparece no texto como Casa Branca do Engenho Velho somente por que o terreiro está localizado no bairro do Engenho Velho da Federação é totalmente suprimida na tradução para o inglês. Por outro lado, tal escolha pode trazer ao leitor a informação de que naquele bairro havia, outrora, um engenho – fato que pode estar oculto até mesmo daqueles que conhecem a cidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões de Venuti, quando se buscam teorias e se levantam questionamentos sobre o melhor caminho para a prática da tradução, com relação às marcas lexicais da cultura do Outro pautou as considerações para a análise da tradução dos topônimos em *Tenda dos Milagres* para a língua inglesa. É possível privilegiar o leitor do texto traduzido com uma leitura fluente, sem prejuízo da alteridade? As discussões em torno da pergunta são bastante complexas. Afinal, nem sempre o tradutor literário é livre para fazer suas opções, visto ser um profissional que pode ser contratado por um editor ou agência de tradução, que faz suas demandas muitas vezes baseadas em exigências mercadológicas. Como o mercado normalmente está inclinado a exigir do tradutor o uso da domesticação em larga escala nas traduções, o profissional se vê muitas vezes forçado a não praticar suas convicções teóricas com respeito à dicotomia estrangeirização x domesticação. Além disso, no caso dos Estados Unidos, o tema passa por questões de caráter político e ideológico, e requer uma reflexão a respeito da postura norte-americana com relação a outros países, especialmente os latino-americanos. Essa relação tiveram momentos peculiares, como quando da criação de um

departamento especial no governo norte-americano, responsável pelas relações culturais entre os Estados Unidos e os países da América latina, como parte da chamada Política da Boa Vizinhança. Esse departamento foi responsável pela introdução massiva de literatura latino-americana nos Estados Unidos a partir do anos 30.

Na tradução de *Tenda dos Milagres* para o inglês, as escolhas de Barbara Shelby Merello revelam uma tendência para a estrangeirização. Isto pode ter ocorrido porque, possivelmente, a tradutora julgou desnecessário, em determinados casos, fazer com que o leitor se atenha ao significado literal do termo que nomeia a localidade – o que poderia interferir na fluência da leitura. Os nomes de alguns lugares originam-se a partir de um determinado contexto histórico. No entanto, esse contexto pode não ter relevância suficiente, dentro da narrativa, para justificar sua domesticação. Outro motivo pode ser o que é destacado por Lawrence Venuti com relação a ser a domesticação uma sobreposição de uma cultura em relação à outra – no caso, da cultura da língua-alvo em relação à língua de partida. É possível que, por essa razão, Merello tenha tentado evitar o apagamento cultural e lingüístico do texto em português em determinadas partes da obra. Há ainda outro fator que pode ter interferido em favor da estrangeirização de alguns topônimos: a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de domesticação de alguns termos, pois muitos têm sua origem nas línguas indígenas do Brasil, ou em línguas africanas. Outros provêm da própria língua portuguesa, mas têm seu significado desconhecido até mesmo dos brasileiros.

Por outro lado, é grande a quantidade de topônimos domesticados – apesar de menor do que a quantidade dos que foram estrangeirizados. Assim como na opção pela estrangeirização, as razões que podem ter levado Barbara Shelby Merello a domesticar os topônimos são diversas. Alguns deles aparecem em *Tenda dos Milagres* carregados de marcas históricas e culturais, e dão ao leitor ao menos uma idéia do que representam ficcionalmente e na História e cultura do local, podendo intensificar o caráter cultural, político e ideológico da obra. A tradutora pode, também, ter optado por, em certos momentos, privilegiar a língua-alvo, reduzindo a quantidade de termos estrangeiros, diminuindo, assim, o distanciamento entre o texto de Jorge Amado e a cultura de chegada. Há ainda um fator decisivo que influencia o trabalho do profissional de tradução – e que, certamente ocorreu no caso de *Tent of Miracles*: as exigências mercadológicas. É possível que Merello tenha domesticado grande parte dos topônimos por exigência do editor, com o objetivo de privilegiar o leitor e a fluência de sua leitura. Para muitos editores, a redução no número de vocábulos estrangeiros diminui o estranhamento, tornando o leitor mais receptivo aos textos traduzidos a partir de outra língua.

Inúmeros topônimos estrangeirizados ou domesticados aparecem diversas vezes, ao longo do romance. Entretanto, alguns aparecem várias vezes, ora domesticados, ora estrangeirizados – em alguns casos de domesticação, as escolhas se dão de maneiras diferentes. É possível que, dada a inexistência da tecnologia que é hoje disponibilizada, a tradutora tenha falhado não apenas no uso da memória, como também da forma como registrou suas opções. Não nos parece coerente que esse tipo de variação tenha sido praticado de maneira consciente, ou que possa ser atribuído ao fator incompetência. Nos dias atuais, existem programas de computador voltados para a prática da tradução que indicam quando uma palavra ou expressão se repete no texto, evitando que seja traduzida de maneiras diferentes. Porém, em 1971, ano em que *Tenda dos Milagres* foi traduzido para o inglês, não se podia contar com este tipo de recurso.

Existem também casos onde, aparentemente, ocorrem mal-entendidos. O caso do Terreiro Casa Branca, no bairro do Engenho Velho da Federação, é um exemplo. Além de traduzir o topônimo de maneiras diferentes, domesticando e estrangeirizando – as estrangeirizações ocorrem de maneiras diversas – Barbara Shelby Merello, talvez ignore a existência de um bairro soteropolitano chamado Engenho Velho da Federação. Assim, traduz o topônimo, palavra por palavra, em letras minúsculas, diferente da forma como ele se apresenta no texto em português. Outro exemplo é o dos prostíbulos, que eram chamados de “castelo” e que foram traduzidos como “castle.” Uma vez que a tradutora estrangeirizou o termo, poderia ter traduzido a palavra denotando o significado de “casa de prostituição”. O fato de ter colocado o termo entre aspas, na tradução, pode ser uma indicação de que ela conheça o significado do termo dentro daquele contexto – Merello já havia traduzido outros romances de Jorge Amado e tinha conhecimento de que o autor usava o termo “castelo”, para se referir aos bordéis da Bahia. Mas, quanto ao leitor da obra traduzida, como ter certeza de que não vai haver dificuldade na interpretação?

Entretanto, tudo isto são apenas conjecturas, uma vez que, sem contato com a tradutora, não é possível definir os motivos que a levaram a optar pela estrangeirização ou pela domesticação, em cada caso. Barbara Shelby Merello, em seu trabalho, não deixa indicações perceptíveis a respeito do padrão adotado com relação às suas escolhas. Nem mesmo é possível saber se suas opções foram norteadas por algum padrão – com exceção de determinadas categorias de topônimos que seguem um modelo, como bares e terreiros de candomblé presentes na obra. Também não se pode saber se as aparentes – e relativas – incoerências em sua tradução foram praticadas por nível insuficiente de conhecimento a

respeito do autor do texto de partida e de sua cultura – o que denotaria falta de pesquisa mais aprofundada –, por falta de atenção, ou por exigências do editor, o que pode incluir escolha do vocabulário, privilégio da domesticação sobre a estrangeirização e prazos curtos para conclusão do trabalho, entre outras questões.

O que talvez se possa inferir, baseando-se nos conhecimentos a respeito das relações políticas e culturais entre o Brasil e os Estados Unidos ao longo da História, e na interação entre sistemas diversos – político, literário, econômico etc. – é que as escolhas da tradutora Barbara Shelby Merello podem ter, nas suas raízes, além dos fatores linguísticos e literários, motivações políticas e ideológicas, que podem variar desde exigências editoriais até algum tipo de projeto político. As implicações de tais escolhas extrapolam os “limites” do texto e ganham um sentido que perpassa ideologias tanto na cultura de partida quanto na cultura-alvo. Essa pesquisa desdobrar-se-á, futuramente, no sentido de uma análise mais minuciosa a respeito das relações entre os diferentes sistemas – político, social, econômico, literário, linguístico – brasileiros e norte-americanos, e como essas relações interferem no produto “final” – o texto traduzido. Para tal análise, servirá de lastro teórico principal a Teoria dos Polissistemas, desenvolvida por Itamar Even-Zohar e aprimorada por Gideon Toury. Será realizado, também um estudo das relações entre Brasil e Estados Unidos, especialmente à época da publicação de *Tenda dos Milagres* (1969) e de sua tradução para a língua inglesa, *Tent of Miracles* (1971).

É interessante ainda frisar que a observação da tradução de obras literárias pode ser útil para ressaltar a relevância dos seus autores, além de manter vivos, nas rodas de discussões, temas que continuam atuais e prementes, como racismo, intolerância religiosa, direitos dos trabalhadores e sociedade de consumo, uma vez que todos estes temas são tratados com maestria em *Tenda dos Milagres*, que, mais do que um romance, é Jorge Amado, sua gente, sua cultura e a “Cidade da Bahia” em destaque.

REFERÊNCIAS

ALVES, Lizir Arcanjo. *A Cidade da Bahia no Romance de Jorge Amado*: Dicionário Topográfico. Salvador: Casa de Palavras, 2008.

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: A Teoria na Prática*. São Paulo: Ática, 1986.

MERELLO, Barbara Shelby. *Tent of Miracles*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1971.

RAMOS, Elizabeth. *Um olhar sobre o homem e o escritor Jorge Amado*. Palestra proferida aos alunos de graduação das Faculdades Jorge Amado. Salvador: 2002.

SANTOS, Itazil dos. *Jorge Amado: Retrato Incompleto*. Rio de Janeiro: Record, 1993. 208 p.

SEABRA, Nina Bandeira. *A problemática da religiosidade na tradução do romance Tenda dos Milagres, de Jorge Amado, para o inglês*. 2010. 31f. Monografia (Pós-Graduação *latu sensu* em Tradução do Inglês) – Coordenação de Pós-Graduação e Atividades Complementares, Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.

CONSIDERAÇÕES SOBRE DEMONSTRATIVOS DIANTE DE ANTROPÔNIMOS EM OS DIÁLOGOS DE SÃO GREGÓRIO

CONSIDERATIONS ABOUT DEMONSTRATIVES BEFORE ANTHROPNYMS IN *OS DIÁLOGOS DE SÃO GREGÓRIO*

Aline Moreira de Araújo*

Orientadora: Profa. Dra. Sonia B. Borba Costa

RESUMO

O artigo tem como objetivo observar o comportamento dos demonstrativos diante de antropônimos no *corpus* do século XIV, *O Livro Primeiro de Os Diálogos de São Gregório*, editado por Mattos e Silva (1971). Para isso, foram primeiramente observadas as mudanças por que passaram os demonstrativos latinos e os fatores que vêm sendo considerados para o surgimento do artigo definido nas línguas românicas, já que tais fatores puderam colaborar para a compreensão da existência de demonstrativos antes de antropônimos atestada no *corpus*. Em seguida, pôde-se notar que o sistema de demonstrativos no português do século XIV, atestado em *O Livro Primeiro de Os Diálogos de São Gregório*, comporta-se mais como dicotômico, marcando proximidade e distanciamento em relação ao emissor, além de contar com um anafórico (*esse*), do que como um sistema tricotômico (relacionado às pessoas do discurso), como é tradicionalmente colocado. Passando-se para a quantificação dos demonstrativos imediatamente ou não diante de antropônimos, pôde-se observar o número considerável de tais ocorrências (28,6%), dos quais 11% ocorrem imediatamente diante de antropônimos. Os contextos que se mostraram favorecedores a tais ocorrências foram: a) ocorrências de demonstrativos em segunda menção; b) ocorrências de demonstrativos com o personagem central da narrativa e c) ocorrência de demonstrativos diante de antropônimos em posição de sujeito, podendo o antropônimo ser núcleo ou modificador.

Palavras-chave: Demonstrativos. Antropônimos. Português do século XIV. *O Livro Primeiro de Os Diálogos de São Gregório*.

ABSTRACT

This article aims to observe the behavior of demonstratives before anthroponyms in a text from the 14th century, *O Livro Primeiro de Os Diálogos de São Gregório*, edited by Mattos e Silva (1971). For this purpose, there were first observed the changes that the Latin demonstratives went through and the reasons that's been considered for the emergence of the definite article in the Roman languages, once these reasons can contribute with the understanding about the existence of demonstratives before anthroponyms detected in the text. Afterward, it's been able to observe that the demonstrative system in the 14th century, attested in *O Livro Primeiro de Os Diálogos de São Gregório*, behaves much more like a dicotomic system, in which proximity and detachment are set in relation to the speaker, besides having an anaphoric demonstrative (*esse*), than like a tricotomic system (related to the discourse 1st, 2nd and 3rd persons), as it's traditionally said. Regarding the number of demonstratives immediately or not before anthroponyms, it's been able to percieve the considerable number of the occurences (28,6%), from which 11% occurs immediately before anthroponyms. The deteced contexts that favoured these occurences were: a) usage of demonstratives in the second mention of the character; b) usage of demonstratives before the main character of the story; c) usage of demonstratives before anthroponym core of the subject or before common nouns core of the subject modified by an anthroponym.

Keywords: Demonstratives. Anthroponyms. 14th century Portuguese. *O Livro Primeiro de Os Diálogos de São Gregório*.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura (PPGLinC – UFBA). E-mail: alinemoreiradearaujo@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo observar o comportamento dos demonstrativos diante de antropônimos no *corpus* do século XIV *O Livro Primeiro de Os Diálogos de São Gregório*, editado por Mattos e Silva (1971). Para isso, na seção 2, será inicialmente observado o comportamento dos demonstrativos no latim para que alguns pontos fiquem patentes:

- a) as mudanças que sofreram os demonstrativos latinos;
- b) a origem do artigo definido no português, a partir do demonstrativo *ille*;
- c) alguns fatores apontados como motivadores para o uso do artigo definido a partir do demonstrativo.

A seguir, na seção 3, serão observados os demonstrativos no português do século XIV integrantes do *corpus*, para que mais dois pontos fiquem em evidência:

- a) qual é o quadro de demonstrativos àquela época e de que demonstrativos latinos eles se originam;
- b) como se organizam os demonstrativos nesse período.

Na seção 4, serão apresentadas as análises de demonstrativos diante de antropônimos a partir dos dados do *corpus*. Ressalte-se aqui que a presença do demonstrativo imediatamente ou não diante de antropônimos é um comportamento não esperado para essa classe gramatical e pode sugerir, dentre outras coisas, que o artigo definido ainda não está completamente formado no português do século XIV, daí a necessidade de se observar também o processo de formação desse elemento.

Na seção 5, serão feitas as considerações finais.

2 OS DEMONSTRATIVOS NO LATIM E A FORMAÇÃO DO ARTIGO DEFINIDO NAS LÍNGUAS ROMÂNICAS

Os demonstrativos no latim relacionados às pessoas do discurso eram inicialmente *hic*, *iste*, e *ille*, relacionados, respectivamente, às primeira, segunda e terceira pessoas. Além desses, havia o demonstrativo anafórico *is*. Também, havia dois demonstrativos compostos a

partir de *is*: *ipse* (*is* + *pse*) e *idem* (*is* + *dem*). Segundo Väänänen (1998, *apud* CAMBRAIA; BIANCHET, 2008, p.20), esse sistema passou por uma reestruturação, que consistiu nas seguintes mudanças:

- a) *is* desapareceu;
- b) *hic* tomou o lugar de *is*;
- c) *hic* desapareceu;
- d) *iste* passou a exercer a função de *hic*;
- e) *ipse* entrou em concorrência com *iste* e *ille*;
- f) *ipse* ocupou o posto de *iste*, que era vinculado à segunda pessoa.

O demonstrativo *ille* não sofreu alterações quanto a sua função, permanecendo relacionado à terceira pessoa do discurso.

Isso pode ser mais bem observado a partir da tabela de Harris (1978, *apud* CARLIER; DE MULDER, 2010, p.1):

	DEMONSTRATIVES				IDENTITIVES	
	"1"	"2"	"3"	Anaphoric	"self"	"same"
Classical Latin	<i>hic</i>	<i>iste</i>	<i>ille</i>	<i>is</i>	<i>ipse</i>	<i>Idem</i>
Vulgar Latin	<i>iste</i>	<i>ipse</i>	<i>ille</i>		<i>*met-ips-imum</i>	

Tabela 1: A mudança nos demonstrativos do Latim Clássico para o Latim Vulgar

Observe-se que *iste*, que se relacionava à segunda pessoa no latim clássico, ocupou o lugar da primeira no latim vulgar¹, enquanto *ipse*, que tinha valor de *mesmo* (*self*), passou a se relacionar à segunda pessoa, além de substituir *idem*.

No latim, entretanto, não havia artigo definido. Esse se formou na maioria das línguas românicas a partir do demonstrativo *ille*, a partir do qual também se formou o pronomes pessoal de terceira pessoa, para o qual o latim não tinha uma forma particular.

¹ Para os propósitos deste artigo, não é interessante o debate sobre a terminologia *latim vulgar*. Esta será aqui utilizada como a língua falada nos territórios conquistados pelos romanos – em oposição ao *latim clássico*, escrito entre os séculos I a.C. e I d.C.

Na tentativa de descrever o processo de formação do artigo definido nas línguas românicas até o seu uso como um marcador nominal, Greenberg (1978) elabora um ciclo, aqui delineado a partir de Ribeiro e Cyrino (2010).

estágio 0: o demonstrativo tem valor principalmente dêitico.

estágio I: o demonstrativo de terceira pessoa começa a adquirir valores anafóricos, ou seja, começa a identificar termos previamente mencionados no discurso.

estágio II: o artigo é uma variante do demonstrativo, de modo que as formas novas e antigas (artigo e demonstrativo, respectivamente) coocorrem. Aí pode haver diferentes graus de desenvolvimento, de modo que se pode estar mais próximo ou mais distante do estágio III.

estágio III: o artigo gramaticalizado passa a ser um marcador de nominalidade.

Observe-se que, para Greenberg, o fator motivador para o surgimento do artigo definido é o uso do demonstrativo com papel anafórico. Contudo, nem todos os autores atribuem a esse fator caráter principal. Cambraia e Bianchet (2008, p.21), por exemplo, mostram-se favoráveis a essa posição ao ressaltar o uso adjetivo do demonstrativo (aquele em que o demonstrativo ocorre antes do nome) como o principal motivador para o surgimento do artigo definido, enquanto Carlier e De Mulden (2010, p.24), colocam, além desse fator, o enriquecimento pragmático, em que o falante usa *ipse* ou *ille* não apenas para sinalizar para o ouvinte como o referente do sintagma nominal deve ser identificado, mas também para dar a ele uma instrução para que preste atenção ao referente. Para Epstein (2001, apud CARLIER; DE MULDEN 2010, p.8-9), por sua vez, o desenvolvimento do demonstrativo em artigo definido se dá quando, por razões expressivas, o falante escolhe usar um demonstrativo em contextos em que a identificação do referente não precisa dele.

Estas duas últimas hipóteses se mostram particularmente importantes porque, como será visto, parecem ser esses os usos dos demonstrativos (imediatamente ou não) diante de antropônimos, especialmente *este*, *aqueste* e *aquela*: aparentemente, eles são usados em contextos em que não seriam necessários para dar ênfase a um personagem importante na narrativa.

3 SOBRE OS DEMONSTRATIVOS EM O LIVRO PRIMEIRO DE OS DIÁLOGOS DE SÃO GREGÓRIO

Segundo Mattos e Silva (2006, p.108), os demonstrativos no português arcaico eram cinco²: *este*, *aqueste*, *esse*, *aquesse* e *aquele*, cada um deles com suas flexões de gênero e número. *Este* e *aqueste* se originaram do demonstrativo latino *iste*, *esse* e *aquesse* de *ipse* e *aquele* de *ille*.

Esse sistema de demonstrativos é tradicionalmente apontado como tricotômico, tendo como centro dêitico as pessoas do discurso: *este* e *aqueste* estariam relacionados à primeira pessoa, *esse* e *aquesse* à segunda e *aquele* à terceira. Mattos e Silva (2006, p.110), contudo, levanta a seguinte questão:

Um problema interessante que precisaria ser sistematicamente analisado no período arcaico é o de definir se de fato o sistema, no seu uso, é tricotômico: os dados dos DSG [Diálogos de São Gregório] permitem levantar a suposição de que a oposição entre as formas do tipo 1 e 2 podia ser neutralizada em proveito das do tipo 1 e que a oposição se fazia com clareza entre as do tipo 1 e 2, em variação, e as do tipo 3.

Esclareça-se que Mattos e Silva (2006) chama *formas do tipo 1* aquelas relacionadas à 1ª pessoa (no caso do português arcaico, *este*, *aqueste* e suas flexões de gênero e número, além das formas *isto* e *aquisto*); *formas do tipo 2* aquelas relacionadas à 2ª pessoa (*esse*, *aquesse* e suas flexões de gênero e número, além das formas *isso* e *aquisso*) e formas do tipo 3 aquelas relacionadas à 3ª pessoa (*aquele* e suas flexões de gênero e número, além da forma *aquilo*).

Nessa perspectiva, algumas considerações podem ser levantadas a partir da observação do corpus *O Livro Primeiro de Os Diálogos de São Gregório*:

- a) não parece haver nenhuma diferença de uso ou de ênfase entre *este* e *aqueste*;
- b) em suas poucas ocorrências, *esse* é apenas anafórico, enquanto *este* e *aqueste* marcam proximidade em relação à primeira pessoa (e provavelmente também em relação à segunda), uso situacional³ (dêitico) e *tracking*⁴ (fórico);

² Além dessas, há as formas neutras *isto* (variando com *esto*), *aquisto* (variando com *aquesto*), *isso* (variando com *esso*), *aquisso* (variando com *aquesso*) e *aquilo*, não relevantes neste trabalho.

³ Essa terminologia é elaborada por Himmelmann (1996, p.220) e é usada para tratar de quando um demonstrativo se refere a um elemento presente na situação de fala.

⁴ Também elaborado por Himmelmann (1996, p.226), o termo *tracking* é usado para fazer referência a elementos já ditos, permitindo que o interlocutor acompanhe o que aconteceu com quem.

- c) não há nenhuma ocorrência de *aquesse*;
- d) *aquela* marca distanciamento em relação à primeira e segunda pessoas, além de ter uso situacional e *tracking*.

O quadro abaixo sumariza essas considerações:

FATORES	DEMONSTRATIVOS			
	AQUELE	ESSE	ESTE	AQUESTE
Uso situacional	+	-	+	+
Uso <i>tracking</i>	+	+	+	+
Distanciamento	+	-	-	-
Proximidade face à 1ª pessoa	-	-	+	+
Proximidade face à 2ª pessoa	-	-	+	+

Quadro 1: Usos dos demonstrativos observados em *O Livro Primeiro de Os Diálogos de São Gregório*

Observe-se que, em relação aos fatores levantados, não parece haver diferença nenhuma entre *este* e *aqueste*. A partir daí, pode-se começar a supor um sistema de demonstrativos no português do século XIV em que *este* e *aqueste* marcam proximidade, *aquela* marca distanciamento enquanto *esse* é um anafórico.

4 OS DEMONSTRATIVOS DIANTE DE ANTROPÔNIMOS EM *O LIVRO PRIMEIRO DE OS DIÁLOGOS DE SÃO GREGÓRIO*

4.1 QUANTIFICAÇÃO DE DEMONSTRATIVOS DIANTE DE ANTROPÔNIMOS

Como já mencionado, o objetivo principal deste artigo é fazer considerações sobre o comportamento dos demonstrativos diante de antropônimos no *corpus* em estudo. O curioso a se observar é que, segundo Lyons (1999, p.21), os nomes próprios são usados como se fossem absolutamente únicos, se aproximando mais de nomes inerentemente únicos (como *o sol*) do que de elementos definidos únicos contextualmente (como *o homem*). Por isso é que, pelo menos em tese, não haveria necessidade de nenhum marcador de definitude antecedendo o antropônimo. Contudo, em *O Livro Primeiro de Os Diálogos de São Gregório* podem ser encontrados:

- a) demonstrativos antecedendo imediatamente antropônimos realizados.

Além disso, também são encontrados dados de:

- b) demonstrativos antecedendo nomes comuns (núcleo do sintagma) modificados por antropônimos realizados;
- c) artigo definido antecedendo nomes comuns (núcleo do sintagma) modificados por antropônimos realizados.

Um exemplo de a) pode ser (1):

(1) Aqueste Libertino foi discipulo daquel santo homen Onrado de que suso falamos e aprendeu del como podesse fazer prazer a Deus per serviço que lhi fizesse. (p.6)

Um exemplo de b) pode ser (2):

(2) Aqueste santo homen Libertino ia a huu logar pera procurar proveito de seu moesteiro e, chegando aaquel logar o conde dos godos, queavia nome Darido, con sa mesnada grande, os seus homens derribarom o abade don Libertino do cavalo en que andava e tomaron-lho. (p.7)

Um exemplo de c) pode ser (3):

(3) E pois que o padre Equicio entrou na horta, o enmiigo que entrara na monja começou a dizer e a braadar per boca da monja come se quisesse fazer enmenda: (p.17)

O demonstrativo não seria esperado mesmo no contexto b), já que o antropônimo e o adjetivo compõem a chamada *proposição atributiva*, ou seja, aquela que tem o núcleo do sintagma modificado por um atributo. Segundo Himmelmann (2001), esse é um contexto típico de artigo definido, tal como no contexto c).

As ocorrências do tipo a) e b), contudo, não são poucas. Dos 343 antropônimos levantados⁵, 16,6% são de antropônimos realizados antecedidos imediatamente ou não por demonstrativos. Vale ressaltar, contudo, que quase 42% dos dados se dão com os nomes *San Gregorio* e *Pedro*, respectivamente o locutor e o interlocutor da narrativa. Esses nomes são nus – ou seja, não são precedidos por nenhum determinante – em absolutamente todas as ocorrências. Para que o número elevado de ocorrências de demonstrativos precedendo imediatamente ou não antropônimos seja mais bem observado, foi preciso retirar da amostragem esses dois personagens. Tem-se como resultado um total de 28,6% de nomes próprios de pessoa realizados precedidos imediatamente ou não por demonstrativos, dos quais

⁵ Para os propósitos do estudo em questão, foram considerados apenas os personagens das narrativas, sendo descartados nomes bíblicos, como *Elias* e *Jesu Cristo*.

11% são de antropônimos imediatamente antecidos por demonstrativos. O quadro abaixo organiza os dados acima tratados:

Antropônimos antecidos imediatamente ou não por demonstrativos (<i>San Gregorio e Pedro</i> incluídos na amostragem)	16,6%
Antropônimos antecidos imediatamente ou não por demonstrativos (excluindo-se <i>San Gregorio e Pedro</i>)	28,6%
Antropônimos imediatamente precedidos por demonstrativos (excluindo-se <i>San Gregorio e Pedro</i> da amostragem)	11%

Quadro 2: Porcentagem de antropônimos antecidos por demonstrativos no *corpus*

É ainda interessante a constatação de que os demonstrativos que ocorrem no contexto a) são apenas *este* e *aqueste*, enquanto no contexto b) são encontrados *este*, *aqueste* e *aquela*. Também no contexto b), é encontrado um único dado de *esse*:

(3) Mais pero hua cousa ti quero dizer que non he pera calar, que ouvi a esse meesimo don Fiiz Curvo que era preposto desse moesteiro. (p.12)

Nesse caso, o demonstrativo acompanhado de *meesimo* enfatiza o antropônimo conferindo-lhe foco. São Gregório enfatiza nessa passagem que quem contou a história foi *Fiiz Curvo*, de quem ele já falou, e não outra pessoa.

Como discutem Carlier e De Mulden (2010, p.9-10), no latim, *ille* era um marcador de evidência, ou seja, tinha como um de seus usos enfatizar um protagonista ou um objeto importante no momento em que estava envolvida uma virada na narrativa, enquanto *ipse*, por outro lado, podia funcionar como um marcador de identidade, marcando proeminência discursiva, podendo significar *ele mesmo* ou *pessoalmente* (tal como parece ser o caso no exemplo (3)). Contudo, no português do século XIV atestado no *corpus*, observa-se um percentual muito elevado de *este* e *aqueste* atuando, ao menos aparentemente, como marcadores de evidência de antropônimos ou de nomes comuns modificados por antropônimos, como se pode ver no quadro abaixo:

Este	42%
Aqueste	49%
Aquela	7%
Esse	2% - uma única ocorrência

Quadro 3: Porcentagem de cada um dos demonstrativos antecendo imediatamente ou não antropônimos.

Somando-se os percentuais de *este* e *aqueste* – que, como já foi apresentado, parecem não ter diferença alguma –, observa-se que 91% dos nomes próprios são introduzidos pelos demonstrativos de proximidade.

Levanta-se, então, uma questão ainda sem resposta: se o papel de ênfase (evidência e identidade) era exercido pelos demonstrativos que deram origem a *aquela* e *esse*, por que, no português do século XIV, esse papel parece estar sendo exercido prioritariamente por *este* e *aqueste*?

4.2 CONTEXTOS FAVORECEDORES/DESFAVORECEDORES PARA A OCORRÊNCIA DE DEMONSTRATIVO DIANTE DE ANTROPÔNIMOS

Na tentativa de compreender as elevadas ocorrências de demonstrativos diante de antropônimos realizados, foram até então observados os seguintes contextos:

- a) ocorrência de demonstrativos nos títulos que introduzem as narrativas;
- b) ocorrências de demonstrativos em primeira menção no corpo do texto;
- c) ocorrências de demonstrativos em segunda menção;
- d) ocorrências de demonstrativos com o personagem central da narrativa;
- e) ocorrência de demonstrativos diante de antropônimos em posição de sujeito, podendo este antropônimo ser núcleo ou modificador.

O Livro Primeiro de Os Diálogos de São Gregório é uma narrativa em que *São Gregório* conta a *Pedro* os grandes feitos dos homens religiosos. Cada história é introduzida por um título, como o exemplificado abaixo:

(4) Como o godo per vertude de Deus constrenjudo deu o meniho a Fortunado (p.44)

Foram identificadas 28 ocorrências de antropônimos nos títulos e em nenhuma delas o nome foi antecedido por demonstrativo.

Além disso, todos os nomes próprios ocorrendo em primeira menção são nus. Isso é esperado, já que se observou que em todas as ocorrências os demonstrativos imediatamente ou não diante de nomes próprios são anafóricos. Além disso, na grande maioria das primeiras menções, o antropônimo aparece como um nome propriamente, e não como referência ao nomeado ~~uma pessoa~~, o que não parece ser um contexto produtivo para demonstrativos. Observe-se o exemplo em (5):

(5) Huu homen mui santo avia nome Equicio, en terra de Valeria, ora muito honrado pola gramsantidade que avia e era mui conhecido deste abade Fortunado de que ora eu falei. (p.14)

Quanto à segunda menção, contudo, segundo Hertenberg (2011, p.7), os demonstrativos são preferidos a artigos definidos quando o referente é retomado pela segunda vez. Isso foi atestado no *corpus*, pois, em 71,4% das ocorrências, a segunda menção do referente antropônimo foi introduzida por um demonstrativo.

Segundo Lyons (1999, p.113), o demonstrativo é capaz de fazer distinções não dêiticas, como anáfora, tópico, contraste ou ênfase. Isso difere dos artigos definidos, que têm como uma de suas principais características a ausência de ênfase. Por isso, esperava-se que a ocorrência de demonstrativo diante de antropônimos se justificasse pelo seu caráter enfático. Para isso, foram analisados os personagens principais das narrativas. Dos 88 dados levantados, 48,8% ocorreram com demonstrativos, enquanto 51,2% ocorreram nus ou com outros determinantes. Esse foi um resultado que pareceu bastante equilibrado, mas pode sofrer uma pequena alteração se forem retirados da amostragem os vocativos e as primeiras menções, que, como o esperado, são sempre nomes nus. Como resultado, tem-se 54,4% de antropônimos de personagens principais introduzidos imediatamente ou não por demonstrativos e 45,6% de nomes próprios de personagens principais introduzidos por outros determinantes ou nus. O quadro abaixo permite visualizar melhor esses dados:

Antropônimos de personagens principais antecidos por demonstrativos (considerando-se vocativos e primeiras menções na amostragem total)	48,8%
Antropônimos de personagens principais antecidos por demonstrativos (desconsiderando-se vocativos e primeiras menções na amostragem total)	54,4%
Antropônimos de personagens principais antecidos por outros determinantes ou nus (considerando-se vocativos e primeiras menções na amostragem total)	51,2%
Antropônimos de personagens principais antecidos por outros determinantes ou nus (desconsiderando-se vocativos e primeiras menções na amostragem total)	45,6%

Quadro 4: Porcentagem de antropônimos de personagens principais antecidos por demonstrativos e contraste com aqueles antecidos por outros determinantes ou nus

Além de os percentuais, embora bastante equilibrados, parecerem ser favorecedores ao uso de demonstrativos antes de antropônimos de personagens principais, o dado abaixo pode ser mais uma fator colaborador para essa hipótese:

(6) Acaeceu en outro tempo que aqueste Libertino, sendo preposto do moesteiro de Fondon de que suso falamos, ia aa cidade de Ravena per mandado duu seu abade que fezeron

naquel moesteiro, depós o abade don Onrado que fora meestre deste Libertino assi como de suso dito he. (p.8)

No exemplo acima, o personagem central deste momento da narrativa é *Libertino*, e não *Onrado*. Assim, o personagem principal parece receber ênfase pela presença dos demonstrativos *aqueste* e *este*, em contraste com *Onrado*, que é introduzido por um artigo definido.

Quanto ao ponto e), ocorrência de demonstrativos diante de antropônimos núcleo do sujeito ou de nomes comuns núcleo do sujeito modificados por antropônimos, a posição de sujeito parece ser favorecedora do uso de demonstrativos diante de antropônimos realizados que estão em posição nuclear ou modificam o núcleo, pois 69% de todos os antropônimos antecidos por demonstrativos levantados estavam em posição de sujeito. Por outro lado, de todos os dados levantados de antropônimos nus ou antecidos por outros referentes, 56% ocorriam em outras posições, enquanto 44% dos dados ocorriam em posição de sujeito. Para essa amostragem, também foram eliminados os vocativos e as primeiras menções dos referentes, porque essas últimas, em sua grande maioria, ocorrem sempre no mesmo tipo de estrutura, como a apresentada no exemplo (5). Não se pode deixar de observar, contudo, que a porcentagem de nomes nus ou antecidos por outros determinantes em posição de sujeito também é elevada. Mas também é significativa a oposição que se estabelece em relação a esse fator, de modo que o percentual de antropônimos antecidos por demonstrativos é maior em posição de sujeito que em outras posições, enquanto o oposto se estabelece com os antropônimos em outras posições sintáticas, como se pode verificar no quadro abaixo:

	Com demonstrativo	Sem demonstrativo
Posição de sujeito	69%	31%
Outras posições	44%	56%

Quadro 5: Porcentagem de antropônimos com demonstrativos em posição de sujeito e em outras posições sintáticas em oposição aos antropônimos sem demonstrativos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até então, podem ser feitas três considerações diante do apresentado. Primeiramente, no latim, eram os demonstrativos *ille* e *ipse* que ocorriam em contextos em que sua presença não era necessária para dar ênfase ao personagem ou ao objeto referido. No português do século XIV atestado no *corpus*, contudo, esse papel é exercido principalmente por *este* e

aqueste, demonstrativos que se formaram na língua portuguesa a partir de um terceiro demonstrativo latino: *iste*.

Em segundo lugar, observa-se a ocorrência de demonstrativos em pelo menos um contexto de artigo definido – *proposição atributiva*. Segundo Himmelmann (2001), isso sugere que o artigo ainda não foi completamente formado na língua. A partir daí, pode-se pensar em uma variação entre artigo definido e demonstrativos nesse período do português. Essa situação torna-se ainda mais complexa quando se observa – até então superficialmente – que também parece haver uma variação entre demonstrativos pronominais e o pronome pessoal de terceira pessoa. Segundo Hertzberg (2001, p.6-7), o pronome de terceira pessoa deve retomar um referente *em foco*, ou seja, o centro da atenção, enquanto os pronomes demonstrativos devem retomar referentes *ativados*, aqueles representados por uma memória de curta duração, mas não o centro de atenção. No *corpus*, contudo, elementos *em foco* (conforme a proposta de Hertzberg (2001)) são frequentemente retomados por demonstrativos, como no exemplo abaixo:

(7) Non ouvi que aqueste fosse discipolo de nenguu. (p.5)

No trecho acima, o pronome demonstrativo *aqueste* retoma o personagem *Onrado*, central nesta passagem da narrativa.

Por fim, observando-se os dados, percebe-se que são desfavorecedores à presença dos demonstrativos antropônimos em títulos e em primeira menção. Por outro lado, a segunda menção e a função de sujeito favorecem a ocorrência dos determinantes em questão imediatamente ou não diante de antropônimos. Quanto à ênfase, uso do demonstrativo parece destacar o personagem, embora a ocorrência de antropônimos de personagens principais com e sem demonstrativos tenha se mostrado equilibrada.

REFERÊNCIAS

CAMBRAIA, César Nardelli; BIANCHET, Sandra Maria Gualberto Caleidoscópio latino-românico: demonstrativos. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, v. 35, p. 15-35, 2008.

CARLIER, Anne; DE MULDER, Walter. The emergence of the definite article in Late Latin: ille in competition with ipse. In: H. Cuykens, L. Van de Lanotte and K. Davidse (eds.), *Subjectification, Intersubjectification and Grammaticalization*. The Hague: Mouton De Gruyter. 2010.

CONSIDERAÇÕES SOBRE DEMONSTRATIVOS DIANTE DE ANTROPÔNIMOS EM OS
DIÁLOGOS DE SÃO GREGÓRIO

HERTZENBERG, Mari Johanne Bordal. *Distinguishing between ille and ipse as demonstratives, definite articles and personal pronouns in late Latin*. 2011. Disponível em: <http://www.hf.uio.no/ifikk/english/research/projects/proiel/Activities/proiel/publications/mari_Lysebu.pdf> Acesso em: mar. 2013.

HIMMELMANN, Nikolaus. Articles. In: *Language typology and language universals: an international handbook*. HASPELMATH, Martin et al. 2001. p.831-841.

LYONS, Christopher. *Definiteness*. Nova Iorque: Cambridge. 1999.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. (1971). *A mais antiga versão portuguesa dos “Quatro livros dos diálogos de São Gregório”*. Edição crítica com Introdução e Índice geral das palavras lexicais. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de Doutorado. Inédita.

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

RIBEIRO, Ilza; CYRINO, Sônia. *A expressão de DPs em dois registros de afro-brasileiros do século XIX*. 2010.

DISTRIBUIÇÃO DIATÓPICA DA DITONGAÇÃO EM SÍLABAS TRAVADAS POR /S/ NAS CAPITAIS BRASILEIRAS: NOTÍCIAS PRELIMINARES*

DIATOPICAL DISTRIBUTION OF DIPHTHONGIZATION OF SYLLABLES ENDING IN /S/ IN
BRAZILIAN CAPITAL CITIES: PRELIMINARY RESULTS

Amanda dos Reis Silva**
Orientadora: Profa. Dra. Jacyra Andrade Mota

RESUMO

Observa-se, neste estudo, o processo de ditongação variável em sílabas travadas por /S/, tal como se verifica nos vocábulos ‘arroz’ (~ ‘arroiz’), ‘paz’ (~ ‘paiz’), ‘três’ (~ ‘trêis’), dentre outros. Tomaram-se, como *corpus*, os inquéritos empreendidos pelo Projeto Atlas Linguístico do Brasil (ALiB), referentes às vinte e cinco capitais brasileiras contempladas pelo projeto. Os informantes, em número total de 200, são falantes nativos das áreas. As observações aqui presentes se vinculam às premissas da Dialectologia Pluridimensional e da Sociolinguística Variacionista. Os dados foram submetidos à análise quantitativa, realizada com auxílio do *GoldVarb2001*, programa específico para este fim. Considerando-se o fato de ser o fenômeno apontado por autores como Leite de Vasconcelos (1970 [1901]), Révah (1958), Head (1964) e outros como peculiaridade do português falado no Brasil, buscou-se evidenciar, primeiramente a sua significância nos dados colhidos nas capitais e a possível estratificação diatópica do fato nessas áreas, notando-se que essas representam, ainda que parcialmente, a extensão territorial do país, como um todo. A partir da análise dos dados, verificou-se que, embora a frequência geral não revele grande prevalência do fato nas normas dos grandes centros urbanos do país (apenas 21% dos dados se referem à aplicação da regra), a ditongação diante de /S/ é fortemente favorecida nas capitais do Nordeste brasileiro, além do Rio de Janeiro e de Manaus. Em contrapartida, há restrição do fenômeno nas áreas do Sul, do Centro-Oeste, demais capitais do Sudeste, Macapá e Belém. Estabeleceu-se, também, um grupo intermediário composto pelas outras cidades do Norte. Informações de caráter sócio-histórico permitirão compreender que essa distribuição pode revelar, em alguma medida, ressonâncias do processo de colonização, povoamento e difusão do português no Brasil.

Palavras-chave: Ditongação. Variação fonética. Atlas Linguístico do Brasil.

ABSTRACT

This study analyses the process of variable diphthongization of syllables ending in /S/, in words such as ‘arroz’ (~ ‘arroiz’), ‘paz’ (~ ‘paiz’), ‘três’ (~ ‘trêis’), among others. The *corpus* includes surveys undertaken by the Project Atlas Linguístico do Brasil (ALiB), regarding the twenty-five Brazilian capital cities covered by the project. The interviewees are native speakers from those areas. These observations are connected to the premises of the Pluridimensional Dialectology and the Variationist Sociolinguistics. The data were submitted to quantitative analysis, performed with the use of *GoldVarb2001*, a program meant specifically to that purpose. Considering the fact that the phenomenon is pointed by authors, such as Leite de Vasconcelos (1970 [1901]), Révah (1958), Head (1964) and others, as a peculiarity of the language spoken in Brazil, this work aimed to evince primarily its relevance on the data gathered in the capital cities and the potential diatopic stratification of the fact in those areas, observing that they partially represent the territorial extension of the whole

* O estudo que ora se apresenta é parte da pesquisa de mestrado da autora, intitulada “A ditongação em sílabas travadas por /S/ no *corpus* do Projeto Atlas Linguístico do Brasil: nas trilhas das capitais brasileiras”, ainda em desenvolvimento na Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob os auspícios da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) e orientação da Prof.^a Dr.^a Jacyra Andrade Mota. Salienta-se, portanto, que se constitui em uma observação preliminar dos dados referentes à distribuição espacial do fenômeno.

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura (PPGLinC – UFBA). E-mail: amandaresi@gmail.com.

country. From the analysis of the data, it was ascertained that, although the general frequency does not indicate prevalence of the fact in the standards of the metropolises in the country (only 21% of the data refer to the application of the rule), the diphthongization before /S/ is strongly performed in the capital cities of Northern Brazil, as well as Rio de Janeiro and Manaus. On the other hand, there is a restriction in the phenomenon in the South and Center-West regions, capital cities in the South-East, Macapá and Belém. In addition, an intermediate group, consisting of the other Northern cities, was established. Socio-historical information will make possible to understand that such distribution might indicate, to some extent, resonances of the process of colonization, settlement and dissemination of the Portuguese language in Brazil.

Keywords: Diphthongization. Phonetic Variation. Linguistic Atlas of Brazil.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo estabelece como foco central de observação a ditongação em sílabas travadas por /S/, fenômeno operado no paradigma fonético-fonológico do Português Brasileiro (PB). A perspectiva que aqui se adota é a da distribuição espacial da realização das vogais diante de /S/ (verificando se se realizam como vogais simples ou vogais seguidas de semivogal anterior, portanto, ditongadas) no âmbito de vinte e cinco das vinte e sete capitais do Brasil¹, tomando por base o *corpus* do *Projeto Atlas Linguístico do Brasil* (ALiB), objetivando-se oferecer um retrato preliminar dessa disposição.

O fato se manifesta em contextos tais como os exemplificados a seguir:

- “INF. – Posso... Ah, a fazenda... Eu não sei bem se é uma fazenda serve, **mas** é [maj'zɛ] uma fazenda grande... Certo? Tem a casa sede da fazenda, onde é... **Os** proprietários [ujsprɔprie'tariws] normalmente moram. A casa... Umás casas [ũɛs'kazɛs] mais adiante que são **dos** agricultores [dujzagrikuw'toris] e fazem... fazem lá... Tomam conta da fazenda, tem o **capataz** [kapa'tajs]... Eles têm gado, tem cavalo, fabricam queijo...” (Informante mulher, segunda faixa etária, nível superior, Salvador (BA)).
- “INQ. – Quando está escuro é por que faltou o quê?
INF. – Faltô **luz** ['luʒ].” (Informante homem, primeira faixa etária, nível fundamental, Manaus (AM)).
- “INQ. – Como se chamam aqueles grãosinhos brancos, que a gente come no almoço?”

¹ Por questões metodológicas, tangentes à data de constituição das localidades e à demografia, excluem-se da rede de pontos do Projeto ALiB as capitais Palmas, do Tocantins, e Brasília, do Distrito Federal. Para maiores informações acerca dos critérios de seleção das localidades pelo projeto, consultar: <http://www.alib.ufba.br>.

INF. – **Arroz** [a'xojf].” (Informante mulher, primeira faixa etária, nível fundamental, Rio de Janeiro (RJ)).

As observações e comentários aqui tecidos se filiam às premissas teóricas da Dialetoлогия, em sua face Pluridimensional e às ideias da Sociolinguística Variacionista, brevemente explanadas a seguir.

A Dialetoлогия assume como tarefa essencial a identificação e descrição dos usos linguísticos, em função do espaço geográfico, buscando também situá-los de acordo com questões socioculturais (CARDOSO, 2002).

A ciência que inicialmente se preocupava apenas com a questão do espaço geográfico, horizontal, prezando pela primazia dos dados da fala rural, de sujeitos pouco escolarizados e mais velhos, seguindo perspectivas do momento teórico vigente bem como pela eleição de áreas relativamente isoladas, passa por transformações significativas com o advento da Sociolinguística, em meados da década de 1960.

Ao contemplar de modo sistematizado a estratificação social dos informantes, além de atuar, também, em áreas urbanas, abarcando informantes com certo grau de mobilidade, dados referentes a níveis de análise linguística como o morfológico, o sintático e o pragmático, adotando novos métodos para o processamento e análise dos dados, assume as feições do que se designa de Dialetoлогия Pluridimensional ou Dialetoлогия Contemporânea.

À Sociolinguística Variacionista, por sua vez, são atribuídas inovações, quer no plano teórico, quer no plano metodológico, tratando-se do estudo da variação linguística. Compreende o fenômeno como algo inerente a toda e qualquer língua natural, sendo a heterogeneidade necessariamente atrelada ao sistema e fruto do encadeamento de condicionamentos diversos, tanto de ordem estrutural, quanto de natureza externa à língua (WEINREICH; LABOV; HERZOG, 2006 [1968]; LABOV, 2008 [1972]). Trata-o, preferencialmente, sob a ótica quantitativa, interpretando os condicionamentos a partir de valores sistematicamente obtidos com o auxílio da estatística.

Voltando-se às prioridades desse estudo, afirma-se, inicialmente, que se debruçar sobre a realidade diatópica do PB é, antes de tudo, considerar uma língua espalhada em um espaço nacional, dotado de dimensões continentais, e cujo estabelecimento enquanto língua vernácula e oficial não se deu de modo linear. Investigar tal fato pressupõe compreender a sincronia do PB como fruto de processos múltiplos de contatos entre povos e línguas no plano histórico, bem como de situações sociais e geográficas que permitem a sua diversificação hodiernamente.

A observação da ditongação diante de /S/ nas capitais poderá, nesse sentido, fornecer novos e significativos dados acerca da configuração geográfica do português no Brasil.

2 A DITONGAÇÃO EM SÍLABAS TRAVADAS POR /S/ NAS CAPITAIS E NO PORTUGUÊS BRASILEIRO: O QUE JÁ SE SABE

De início, é preciso salientar que, no que tange à formatação do PB em face da matriz europeia, esse processo de ditongação é um dos fatos apontados como peculiaridade da variedade brasileira. Já no início do século XX, em trabalho fundador da Dialectologia Portuguesa, Leite de Vasconcelos (1970 [1901]) se refere ao processo ao lidar com os traços caracterizadores do dialeto brasileiro: “[...] on ajoute un *i* à la syllabe finale de certains mots termines par –ê: *fe*i** = *fê = fez, *trei* = *trê = três, *francei* = *France = francês...”² (Grifos do autor) (p.133). Esse posicionamento é retomado em trabalhos posteriores, como o de Révah (1958) – que inclui o fenômeno entre as diferenças causadas pela modificação de pronúncia no Brasil – e o de Head (1964), que, ao comparar a fonologia segmental de Lisboa e do Rio de Janeiro, descreve os alofones em contraste, das duas normas e se refere à ditongação na fala carioca diante da consoante fricativa palato-alveolar:

Before final /ʃ/ a ‘yod’ is often introduced in cariocan speech. This sometimes closes the preceding vowel: Cariocan [nɔʃj], /nɔʃj/, as opposed to Lisbon [nɔʃ], /nɔʃ/, for nós [...]. This tendency sometimes results in the elimination of contrasts between certain forms: alemães, ‘German men’, and alemãs, ‘German women’, are both pronounced with final [-ɐ̃jʃ], /-ɐ̃jʃ/ in Cariocan speech [...]. (HEAD, 1964,p.152)³.

Mais recentemente, Noll (2008) reafirma: “A semivogal [j] que é introduzida em oxítonas e monossílabos antes de um /s/ final [...] é uma inovação do Português Brasileiro.” (p.226).

Diante dessa situação, a análise do fenômeno, ao longo de todo o território brasileiro (uma vez que as capitais, embora representem realidades bastante específicas, estão distribuídas por toda a extensão territorial) permitirá que se verifiquem as frequências de geral da ditongação e, também, se é possível estabelecer diferenciações diatópicas. Sobre esse

² “Acrescenta-se um *i* à sílaba final de algumas palavras terminadas por –ê: *fe*i** = *fê = fez, *trei* = *trê = três, *francei* = *France = francês...” (Tradução nossa).

³ “Antes de um /ʃ/ final um ‘iode’ é frequentemente introduzido na fala carioca. Ele, por vezes, fecha a vogal seguinte: o carioca [nɔʃj], /nɔʃj/, ao contrário do lisboeta [nɔʃ], /nɔʃ/, para nós [...]. Essa tendência resulta, às vezes, na eliminação de contrastes entre certas formas: alemães, ‘homens alemães’, e alemãs, ‘mulheres alemãs’, são ambos pronunciados com [-ɐ̃jʃ], /-ɐ̃jʃ/, final na fala carioca.” (Tradução nossa).

último item, em caso afirmativo, será notável que áreas seriam mais proeminentes no uso das variantes ditongadas.

Deve-se salientar que as investigações acerca da variável se restringem a áreas e/ou a contextos linguísticos específicos.

Como exemplos dessas, citam-se, alguns trabalhos realizados sob o escopo da Sociolinguística Variacionista, destacando-se as considerações que tecem acerca da caracterização diatópica do fato, no que é atinente às capitais brasileiras.

O estudo de Leiria (1995, 2000) é voltado ao estudo da ditongação em sílabas tônicas (como em ‘arro(i)z’, ‘nó(i)s’ e ‘você(i)s’). Com base no *corpus* do projeto *Variação Linguística na Região Sul do Brasil* (VARSUL), a autora observa possíveis condicionamentos linguísticos (qualidade da vogal, ponto de articulação da consoante, ausência ou presença de *sândi* externo e *status* morfêmico da sibilante) e sociais (grau de escolarização, sexo e faixa etária do informante) para o fato, considerando os dados das três capitais da referida Região: Curitiba (PR), Florianópolis (SC) e Porto Alegre (RS). Revela, ao contrastar essas três localidades, proeminência dos informantes de Curitiba (peso relativo de 0,73), seguidos dos de Florianópolis (0,68) no uso das variantes ditongadas. Os indivíduos de Porto Alegre (0,26) tenderiam, expressivamente, a não aplicação da regra.

As investigações de Callou, Leite e Moraes (1998, 2003a, 2003b), realizadas a partir dos dados do *Projeto da Norma Urbana Oral Culta* (NURC), foram elaboradas com o objetivo de analisar o processo em tempo real de curta duração, a partir de entrevistas gravadas nas décadas de 1970 e 1990. Observam, referindo-se à fala do Rio de Janeiro (RJ), que as sílabas tônicas, quando também dotadas de acento frasal, são mais suscetíveis à ditongação, bem como os itens monossilábicos. Informam que ao menos na fala do Rio de Janeiro o processo se manifesta independentemente da realização da consoante (alveolar, palatal, glotal ou zero fonético⁴), sendo uma tendência forte nessa norma.

A descrição efetuada por Aquino (2004) acerca da fala de João Pessoa (PB) é pautada nos dados disponibilizados pelo projeto *Variação Linguística no Estado da Paraíba* (VALPB), elegendo variáveis independentes de natureza intralinguística (posição e tonicidade da sílaba, extensão do vocábulo, tipo de sibilante, *sândi* externo, *status* morfêmico da sibilante e qualidade da vogal), além de fatores sociais (faixa etária, sexo e anos de escolarização do informante). Parte da pressuposição de que o fato é frequente no português falado, concluindo, porém, que há restrições no que tange ao contexto linguístico: as sílabas tônicas,

⁴ Conforme se exemplifica em [ˈpajs], [ˈpajʃ], [ˈpajh] e [ˈpaj], respectivamente.

em geral, favoreceriam o fato, bem como a vogal central aberta /a/. Ademais, na norma pessoense, o fato estaria se extinguindo, uma vez que seria mais provável encontrá-lo na fala de informantes mais velhos.

O artigo de Tasca (2005), vinculado ao VARSUL, abarca, além da capital Porto Alegre, outras três localidades do interior do Rio Grande do Sul, etnicamente diferenciadas: São Borja (fronteira com a Argentina e povoada por muitos sujeitos de fala espanhola), Panambi (de colonização alemã, com forte comunidade bilíngue) e Flores da Cunha (em que se faz forte a presença da cultura e da língua italianas).

A autora parte da ideia de que o fenômeno é pouco difundido no Estado, acreditando que o processo não estaria associado, necessariamente, a condicionamentos de ordem estrutural e/ou social, mas sim à difusão lexical, encabeçada pelo conectivo ‘mas’. A suposição é confirmada ao se constatar que a existência da ditongação não ultrapassa 3,9% das ocorrências encontradas, vinculando-se, basicamente, ao item lexical já referido, além do monossílabo ‘três’. No que toca ao comportamento peculiar das localidades escolhidas, a liderança, inicialmente, está na capital, comunidade de falantes monolíngues (com peso relativo de 0,64). Após realizar testes baseados na hipótese de difusão léxica, conclui que o fato, em Porto Alegre, implementa-se a partir da conjunção ‘mas’, concentrando-se em alguns indivíduos específicos.

A dissertação de Haupt (2007), referente, mais uma vez, a áreas do Sul, dedica-se à comunidade de Ribeirão da Ilha, em Florianópolis, a partir de um *corpus* oral, obtido a partir da leitura de frases. Após aventar prováveis condicionamentos, conclui, à luz de fundamentos da própria Teoria da Variação e da Fonologia Autossegmental – mais especificamente do modelo de Geometria de Traços – que a regra não é recorrente em Florianópolis, estando praticamente restrita aos casos em que a consoante em coda se realiza como fricativa alveolar.

Além desses, citam-se os trabalhos iniciais de Silva e Mota (2012) e Mota e Silva (2012), baseados nos dados do Projeto ALiB, os quais incorporam à análise contextos linguísticos variados, dedicando-se à fala de nativos das capitais do Nordeste, do Sul e do Sudeste do Brasil. Os dados, ainda que não se prestem a uma caracterização efetiva do fato em áreas brasileiras (haja vista os estudos se restringirem ora a um grupo de capitais, ora a outro), revelam uma maior proeminência dos nordestinos, sobretudo soteropolitanos, no uso das realizações com ditongo.

Tecidas essas considerações iniciais, serão explicitados os procedimentos metodológicos adotados para este trabalho e, em seguida, apresentar-se-ão os dados analisados.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Das 250 localidades contempladas pela rede de pontos do projeto, são estudadas, aqui, apenas as 25 capitais consideradas, distribuídas por todas as regiões brasileiras. Embora seja possível ter uma pequena amostra do comportamento do fato no PB, em contextos geograficamente diferenciados, alerta-se, desde já, que a visão aqui oferecida não pode ser encarada como geral e se estabelecer, a partir dela, por exemplo, isoglossas, com base na ditongação diante de /S/, visto que se trata de um estudo apenas acerca dos dados das capitais.

Em referência aos informantes, foram ouvidos oito indivíduos por cidade, perfazendo-se, portanto, um total de 200. Em consonância à metodologia do projeto, são nativos das localidades ou de áreas adjacentes, não tendo passado mais do que um terço de suas vidas longe das cidades, estando estratificados, nas capitais, de acordo com três variáveis sociais: (i) gênero/sexo (homens e mulheres), (ii) faixa etária (faixa I: 18 a 30 anos; faixa II: 50 a 65 anos) e (iii) escolaridade (há indivíduos de nível fundamental, que tenham cursado até o atual nono ano, e aqueles de nível superior, com terceiro grau completo). Salienta-se, todavia, que as variáveis de orientação social não serão apresentadas nesse artigo.

As entrevistas gravadas pelos inquiridores do Projeto ALiB consistem na aplicação *in loco* de um questionário previamente estruturado. A versão em uso, *Questionários 2001* (COMITÊ NACIONAL, 2001), conta com questionários específicos à observação de dados de caráter fonético-fonológico (em nível segmental e também com questões especificamente direcionadas à prosódia), semântico-lexical, morfossintático e pragmático, abarcando, ainda, temas que evidenciam discursos semidirigidos e perguntas metalinguísticas.

Os dados da investigação que ora se apresenta foram obtidos através das gravações do Questionário Fonético-Fonológico (QFF), voltadas à observação de segmentos específicos do português. O referido instrumento se compõe de questões de formulação indireta, as quais visam à obtenção de respostas únicas, tal como se demonstra a seguir:

063. TRÊS

O que é que vem depois do dois?

155. PAZ

Se a pessoa não quer ser incomodada, a pessoa diz: Me deixe em _____.

Observe-se que não foram consideradas somente as respostas válidas às questões que tem por objetivo eliciar as realizações das vogais diante de /S/, mas também as respostas a quaisquer questões que proporcionassem os dados aqui almejados e todos os diálogos espontâneos, a propósito dos itens do inquérito linguístico.

Os inquéritos foram ouvidos para que se fizesse a transcrição fonética e grafemática dos dados, os quais passaram, posteriormente, pelo processo de codificação, com vistas à sua submissão à ferramenta *GoldVarb 2001*, versão para ambiente *Windows* do pacote de programas *VARBRUL* (LAWRENCE; TAGLIAMONTE, 2001), utilizado especificamente para a análise de regras variáveis.

Os números obtidos para a variável localidade se encontram descritos e comentados adiante.

4 ANÁLISE DOS DADOS

Para o *corpus* considerado, foi obtido um total de 9.180 ocorrências válidas, sendo 1.937 (21%) para a presença de ditongação e 7.243 (79%) para a sua ausência. Esses valores iniciais revelam que, embora se trate de uma particularidade do PB, o fato, possivelmente, está restrito a áreas específicas.

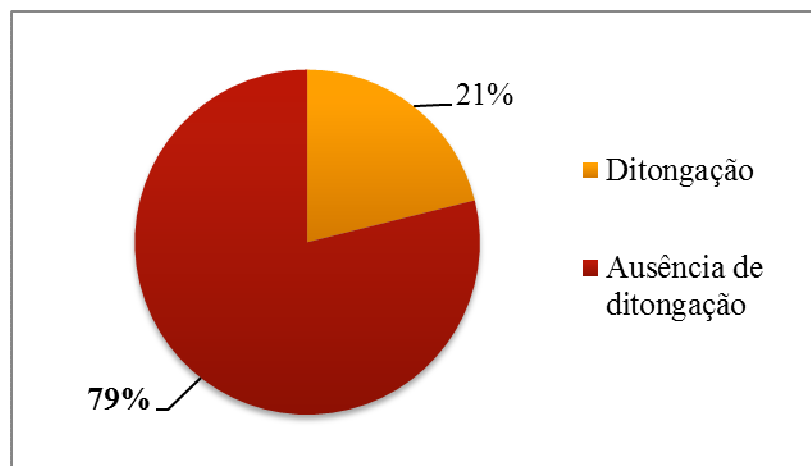


Gráfico 1 – Panorama geral da ditongação em sílabas travadas por /S/ nas capitais brasileiras – dados do Projeto ALiB.

A seguir se expõe, a partir dos valores de aplicação gerais, das frequências obtidas e dos valores em pesos relativos, pertinentes à distribuição diatópica do fenômeno, nas capitais do Brasil.

CAPITAL	APLIC./TOTAL	FREQUÊNCIA (%)	PESO RELATIVO (P.R.)
Belém	27/285	9	0,40
Boa Vista	127/451	28	0,62
Macapá	88/621	14	0,45
Manaus	153/592	25	0,69
Porto Velho	104/413	25	0,59
Rio Branco	68/296	22	0,56
Aracaju	83/305	27	0,70
Fortaleza	74/248	29	0,71
João Pessoa	63/244	25	0,70
Maceió	182/443	41	0,84
Natal	89/280	31	0,76
Recife	109/404	26	0,80
Salvador	120/297	40	0,90
São Luís	102/349	29	0,69
Teresina	71/190	37	0,76
Belo Horizonte	54/458	11	0,20
Rio de Janeiro	54/279	19	0,78
São Paulo	46/336	13	0,22
Vitória	45/305	14	0,30
Campo Grande	49/305	16	0,29
Cuiabá	60/390	15	0,34
Goiânia	77/444	17	0,33
Curitiba	30/404	7	0,13
Florianópolis	42/496	8	0,19
Porto Alegre	20/345	5	0,08

Input da rodada: 0,069

Significância: 0,020

Tabela 1 – A ditongação em sílabas travadas por /S/ nas capitais brasileiras: distribuição diatópica – dados do Projeto ALiB.

Nota-se que as divergências entre as capitais são significativas, demonstrando-se que, de fato, ainda que haja ocorrências de ditongação em sílabas fechadas por /S/, em distintas localidades do PB, há áreas em que as restrições ao fato são bastante acentuadas, opondo-se àquelas, como Salvador, em que o uso das vogais ditongadas é quase categórico.

De modo a se observar a situação, mais detidamente, como também com vistas à sistematização dos valores apresentados, é possível estabelecer alguns grupos, como se demonstra adiante:

- (i) Capitais em que os pesos relativos referentes às realizações ditongadas, são elevados.

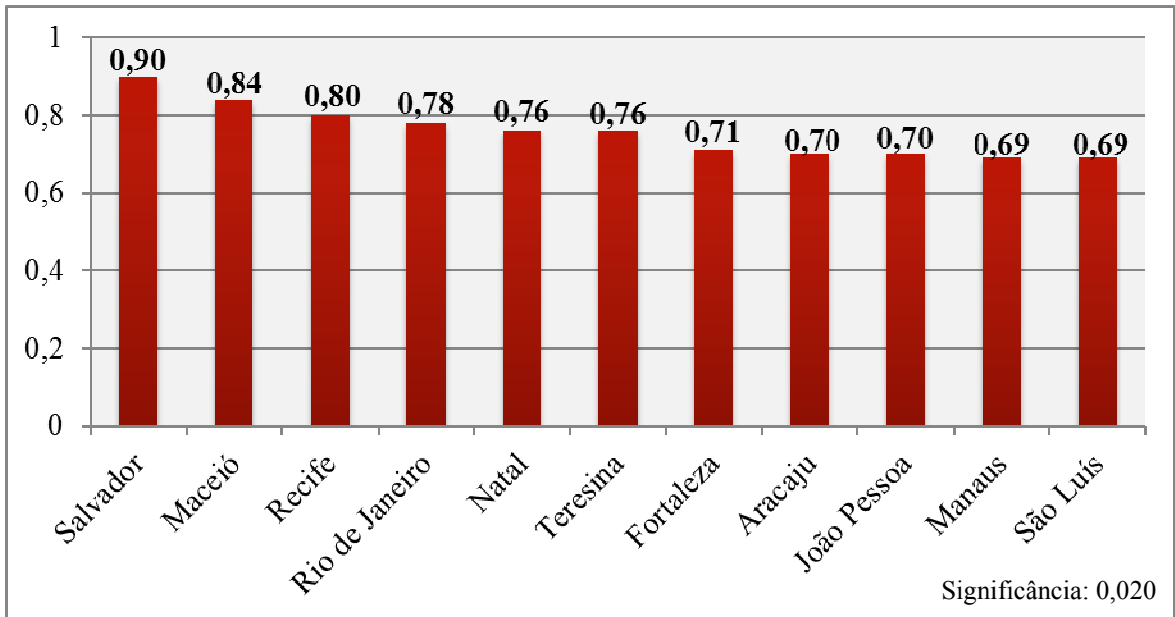


Gráfico 2 – Capitais brasileiras que apresentam comportamento fortemente favorável à ditongação diante de /S/ – dados do Projeto ALiB.

- (ii) Capitais cujo comportamento com relação à ditongação em sílabas fechadas por /S/ pode ser considerado intermediário.

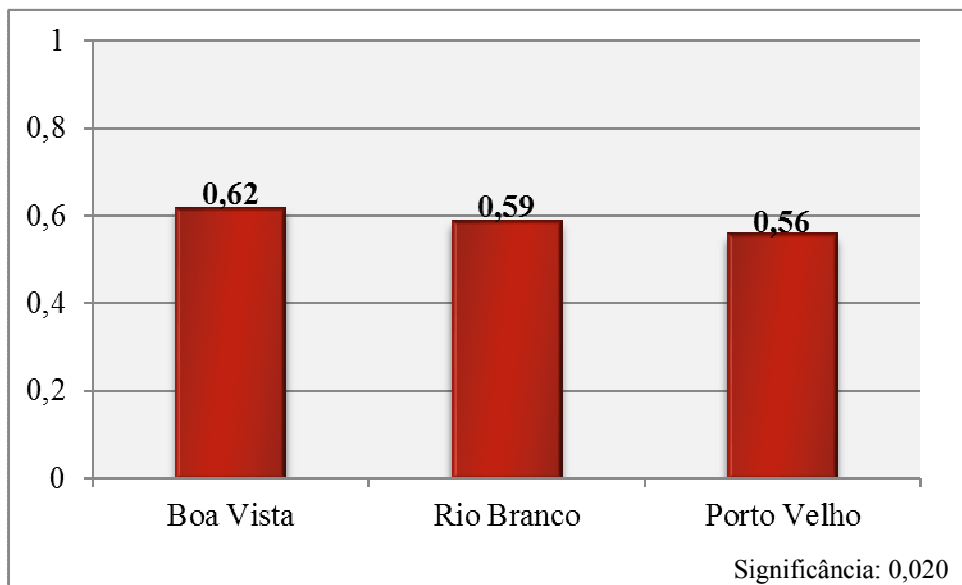


Gráfico 3 – Capitais brasileiras que apresentam comportamento intermediário com relação à ditongação diante de /S/ – dados do Projeto ALiB.

- (iii) Capitais que se apresentam baixos índices com relação à ditongação diante de /S/.

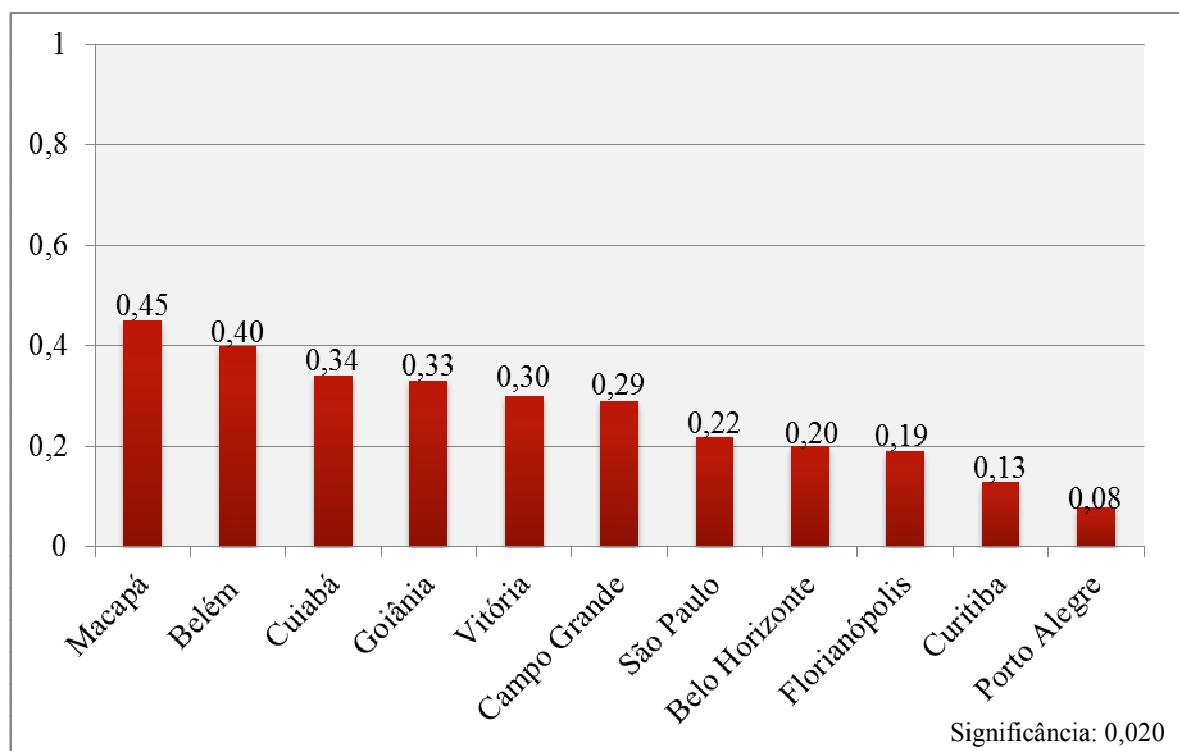


Gráfico 4 – Capitais brasileiras que apresentam baixos índices para a ditongação diante de /S/ – dados do Projeto ALiB.

Diante dos dados apresentados, é possível perceber a proeminência dos falantes nativos da capital do Estado da Bahia, Salvador, no uso das formas com ditongo (0,90 P.R.), diante de todas as outras localidades consideradas. Seguindo essa tendência estão as demais capitais da Região Nordeste do Brasil – destacando-se, dentre elas, Maceió (0,84 P.R.) e Recife (0,80 P.R.) – além do Rio de Janeiro e de Manaus. As demais capitais do Norte do país comportam-se de modo intermediário com relação ao fato, à exceção de Macapá e de Belém, que se enquadram entre as áreas em que se observa retração à ditongação.

No polo oposto aos soteropolitanos, estão os nativos de Porto Alegre, para os quais as vogais simples diante de /S/ são praticamente categóricas. Uma análise mais pormenorizada poderia evidenciar se os poucos casos de ditongação registrados não dizem respeito a contextos linguísticos ou a vocábulos específicos, trazendo novas evidências à hipótese de difusão lexical, nesse dialeto, aventada por Tasca (2005).

Observa-se, ainda, que neste último grupo estão todas as demais capitais da Região Sul, as da Região Centro-Oeste, além de São Paulo, Vitória e Belo Horizonte, as quais apresentam pesos relativos bastante baixos, embora reflitam essa restrição ao fato em graus distintos.

A representação abaixo auxilia no sentido de visualizar o comportamento geral dos falantes das capitais brasileiras com relação ao referido tipo de ditongação.

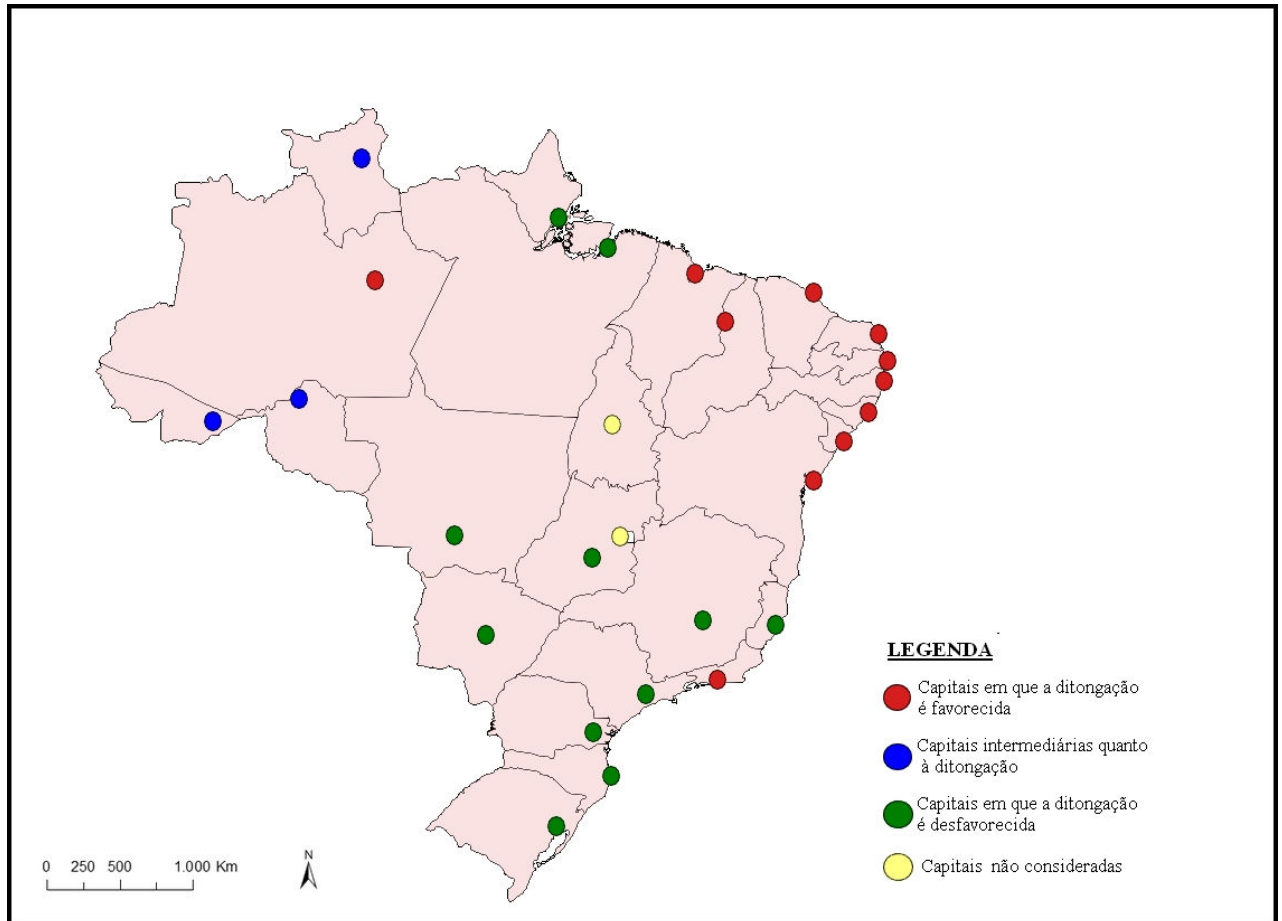


Figura 1 – Representação das capitais brasileiras, agrupadas quanto ao comportamento em relação à ditongação diante de /S/ - dados do Projeto ALiB

Expostos os dados obtidos para a ditongação diante de /S/ nas capitais brasileiras, a partir de dados do Projeto ALiB, algumas considerações, ainda que preliminares, podem ser tecidas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com vistas a estabelecer as considerações finais do presente artigo, interessa retomar algumas questões abordadas, no decurso do mesmo.

Primeiramente, no que concerne à ditongação em sílabas travadas por /S/, revisitaram-se trabalhos de ordem temporal e teórica diversas que afirmam ser esse um traço característico da variedade brasileira da língua portuguesa, não sendo encontradas, portanto, realizações

semelhantes no Português Europeu e em outras variedades nacionais do português. Partindo desse primeiro elemento, questionou-se a sua frequência no contexto do PB e se seria esse um fato geral a todas as áreas ou específico de determinadas localidades.

A partir dos valores expostos, é possível evidenciar que essa ditongação, no que é referente à abrangência do *corpus* considerado, apresenta uma frequência discreta, de modo geral. Observou-se, igualmente, que, embora se manifeste em diferentes regiões do território brasileiro, é fortemente favorecida em algumas áreas, ao passo que não o é em outras, de modo notável. Pode-se conjecturar, dessa forma, que se trata de uma peculiaridade brasileira cujas origens sociolinguísticas, possivelmente, se filiam a áreas particulares.

Discutiram-se, também, os trabalhos previamente realizados acerca do tema, nos domínios da Sociolinguística Variacionista, afirmando-se que esses fornecem uma visão parcial do fenômeno, nas capitais brasileiras. Boa parte dos dados conhecidos até então são voltados para as cidades do Sul e do Sudeste do país (mais especificamente para o Rio de Janeiro), não permitindo que se estabelecesse uma visão de conjunto.

Voltando-se aos dados do Projeto ALiB, então examinados, a análise da realidade das capitais com relação à ditongação se tornou mais clara. A descrição dos números revelou que as fronteiras culturais, provavelmente, se assemelham às linguísticas, nesse caso.

Viu-se que, feitas as ressalvas pertinentes aos limites desse estudo, as capitais do Nordeste brasileiro, lideradas por Salvador são as grandes favorecedoras do fato. Seguem a essas o Rio de Janeiro – concordando com os trabalhos citados – e Manaus, no Norte.

Essa proeminência encontra direcionamentos, no sentido de hipóteses elucidativas, se se contemplam alguns aspectos linguísticos e também sócio-históricos.

A observação da qualidade da vogal ditongada, por exemplo, é um elemento que poderá auxiliar nessa compreensão, uma vez que a impressão auditiva das vogais das áreas nordestinas é de que sejam ligeiramente mais abertas do que a das áreas ao Sul do país, que, aqui representadas pelas capitais, são localidades em há inibição do fenômeno. Essa ideia seria consonante ao que propõem estudiosos como Foley (2009 [1977]) que, pautado na proposta da Fonologia Natural, vê os processos de ditongação, em geral, como regras fonológicas de fortalecimento, para as quais as vogais mais abertas seriam mais suscetíveis, dado o fato de serem mais sonoras⁵. Para que se alcance essa compreensão, contudo,

⁵ A proposta leva em conta escalas de sonoridades propostas, dentre outros, por Otto Jespersen, que ordenam os sons da fala de acordo com apenas esse parâmetro acústico-articulatório. Os segmentos mais sonoros seriam as vogais abertas (GUY; BISOL, 1991).

observações acústicas, bem como dados quantitativos relativos a essa variável, são de fundamental importância.

Mecanismos históricos e sociais, como a data de povoamento das áreas, informações tangentes aos contatos entre povos e línguas, dentre outros, são de crucial relevância para se entender o porquê de a capital do Rio de Janeiro se comportar de modo tão próximo às localidades mais favorecedoras, estando inclusive à frente de muitas das cidades nordestinas, conforme se verifica no gráfico 2. Os fluxos migratórios internos também devem ser levados em conta, na tentativa de explicar o comportamento de Manaus e, ainda, os valores encontrados para Boa Vista, Rio Branco e Porto Velho, uma vez que há notícias históricas que dão conta da presença maciça de nordestinos nas áreas do Norte do país, participando ativamente da construção das cidades lá estabelecidas.

Enfatiza-se, outrossim, que esses mesmos dados auxiliarão no esforço de aclarar os comportamentos negativos das capitais do Sul, do Centro-Oeste, de São Paulo, Belo Horizonte, Vitória e, ainda, de Macapá e Belém.

Por hora, considera-se que, tencionando fornecer novos dados à compreensão do panorama atual do PB, especificamente em relação às normas de centros urbanos, o trabalho fornece dados relevantes, trazendo à tona um fato que, embora frequentemente pontuado como típico da fala brasileira, não conta com análises sistemáticas e elucidativas.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Suzana Alice. A Geolingüística no terceiro milênio: monodimensional ou pluridimensional?. **Revista do GELNE**. v. 4. n.2. 2002. Disponível em: <http://www.gelne.ufc.br/revista_ano4_no2_sum.htm>. Acesso em setembro de 2011.

AQUINO, Maria de Fátima. Uso variável do ditongo em contexto sibilante. In: HORA, Demerval da (Org.). **Estudos Sociolingüísticos**: Perfil de uma comunidade. Santa Maria: Palotti, 2004. p. 45-54.

CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne; MORAES, João. A Ditongação no Português do Brasil: Estudo de dois casos. **Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes**, XXII. Actes... Vol. III, Vivacité e diversité de la variation linguistique. Bruxelles: Niemeyer, 1998. p. 95-102.

_____. Processos de Mudança no Português do Brasil: Variáveis sociais. In: CASTRO, Ivo; DUARTE, I. (Org.). **Razões e emoção**: miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus. v.1 Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 2003. p.87 –114. (b)

_____. Processos em curso no Português do Brasil: a Ditongação. In: HORA, Demerval da; COLLISCHONN, Gisela. (Org.). **Teoria Lingüística: Fonologia e outros temas**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003. p.232-250. (a)

COMITÊ NACIONAL. **Atlas Lingüístico do Brasil: Questionários 2001**. Londrina: EDUEL, 2001.

FOLEY, James. **Foundations of theoretical phonology**. 1.reimp. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

GUY, Gregory; BISOL, Leda. A teoria fonológica e a variação. **Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS**, v.5. n. 18. p. 126-136, 1991.

HAUPT, Carine. **Sibilantes coronais - o processo de ditongação e palatalização em sílabas travadas na fala de florianopolitanos nativos: uma análise baseada na Fonologia de Geometria de Traços**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina.126f. Dissertação. Florianópolis, 2007.

HEAD, Brian. **A Comparison of the Segmental Phonology of Lisbon and Rio de Janeiro**. 1964. Tese (Doutorado). University of Texas (Austin). Texas, 1964.

LABOV, William. **Padrões Sociolinguísticos**. Trad. Marcos Bagno, M. Marta Pereira Scherre e Caroline R. Cardoso. Rio de Janeiro: Parábola, 2008.

LAWRENCE, Helen; TAGLIAMONTE, Sali. **GOLDVARB 2001: A Multivariate Analysis Application for Windows**. Nova York: Department of Language and Linguistic Science University of York, 2001.

LEIRIA, Lúcia Lovato. A ditongação variável em sílabas tônicas finais travadas por /S/. **Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS**, v.14. n. 28/29. p. 133-141, 2000.

_____. **A ditongação variável em sílabas tônicas travadas por /S/**. 1995. 74 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, março de 1995.

MOTA, Jacyra Andrade; SILVA, Amanda dos Reis. O vertical e o horizontal no português falado nas capitais das Regiões Sul e Sudeste do Brasil: a ditongação diante de /S/. In: CARDOSO, S. A. M.; MOTA, J.A.; PAIM, M. M. T.. (Org.). **Documentos 3: Vozes do X WORKALiB**. Salvador: Vento Leste, 2012. p. 117-136.

NOLL, Volker. **O Português Brasileiro: formação e contraste**. Trad. Mário Eduardo Viaro. São Paulo: Globo, 2008.

RÉVAH, I.S.. L'évolution de la prononciation au Portugal et au Brésil du XVI^e siècle à nos jours. In : **Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958. p. 387-402.

SILVA, Amanda dos Reis; MOTA, Jacyra Andrade. A ditongação em sílabas travadas por /S/ em dados do Projeto Atlas Lingüístico do Brasil. In: ISQUERDO, A.N.; ALTINO, F.C.;

AGUILERA, V. de A.. (Org.). **Projeto Atlas Linguístico do Brasil**: descrevendo a língua, formando jovens pesquisadores (CD-ROM). v. II. Londrina: Editora da UEL, 2012.

TASCA, Maria. A inserção de glide em sílaba travada por /S/. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.40, n.3, p.137-162, set.2005.

VASCONCELOS, José Leite de. **Esquisse d'une dialectologie portugaise**. 2. ed. Centro de Estudos Filológicos: Lisboa, 1970.

WEINREICH, Uriel; LABOV, William; HERZOG, Marvin. **Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança lingüística**. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2006.

GLAUBER ROCHA E FERNANDO CONI CAMPOS: ENTRE A “RAZÃO E O SONHO” OU ENTRE O “SONHO E A LUCIDEZ”?

GLAUBER ROCHA AND FERNANDO CONI CAMPOS: BETWEEN THE "REASON AND THE DREAM" OR BETWEEN THE "DREAM AND CLARITY"?

Ana Carolina Cruz de Souza*
Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni

RESUMO

Pensar no cinema nacional no contexto internacional, de certo modo, é voltar-se ao cineasta baiano Glauber Rocha. Pelo espírito empreendedor e, sobretudo, pela realização de filmes fundamentais na história do cinema brasileiro, tornou-se uma espécie de mentor e difusor do Cinema Novo, movimento articulado no início dos anos sessenta com o intuito de nacionalizar a produção cinematográfica brasileira, garantindo-lhe identidade e independência cultural. Através dos manifestos – *A Estética da Fome* (1965) e *A Estética do Sonho* (1971) -, bem como de filmes explosivos, Glauber Rocha implementou uma proposta cinematográfica original e de vanguarda, que ganhou expressividade nos fóruns mundiais, tornando-o então referência na cinematografia moderna e contemporânea do país. O cinema baiano também conta com o trabalho de Fernando Coni Campos, que surpreendeu o cinema nacional pela forma irreverente e conteúdo estimulante, alegórico e crítico-criativo, os quais também ganharam notoriedade no cenário brasileiro e internacional. O objetivo desse trabalho é analisar as propostas cinematográficas de Glauber Rocha e Fernando Coni Campos, pois mergulhando nos universos dos cineastas, pode-se perceber as singularidades e as aproximações do projeto estético-ideológico de cada um deles. Além disso, torna-se possível discutir o processo de construção de um cinema autoral, como também refletir sobre o caráter repressivo dos sistemas de dominação presentes no imaginário coletivo nacional representado em suas obras. Busca-se ainda analisar a influência do projeto cinematográfico de Glauber Rocha na construção do romance *Riverão Sussuarana*, bem como proceder leitura do filme *O Mágico e o Delegado*, de Coni Campos; interrelacionar com a proposta de Glauber Rocha, e operar, a partir deste filme, uma leitura alegórica do Cinema Novo.

Palavras-chave: Cinema nacional. Razão. Sonho. Projeto autoral. Diálogos literários.

ABSTRACT

Thinking about the Brazilian film industry in an international context is, in a way, turning to Bahian filmmaker Glauber Rocha. For his entrepreneur spirit and, overall, for the making of fundamental films in the history of the Brazilian film industry, he has become a kind of mentor and propagator of *Cinema Novo*, movement articulated on the early 1960s aiming to nationalize Brazilian movie making, ensuring its cultural identity and independence. Through the manifestos – *A Estética da Fome* (1965) and *A Estética do Sonho* (1971) -, as well as explosive films, Glauber Rocha implemented an original and avant-garde cinematographic proposition that reached expressiveness on world forums, making him a reference on modern and contemporary movie making in the country. Bahian cinema also counts with the work of Fernando Coni Campos, who surprised Brazilian film industry with his irreverent and stimulating, allegorical and critical-creative content, which have also gained notoriety on Brazilian and international scenes. The objective of this work is to analyze the cinematographic propositions of Glauber Rocha and Fernando Coni Campos, though diving in those moviemakers universes, one can realize the singularities and approximations between the aesthetic-ideological project of each. Furthermore, it's also possible to discuss the making of an authorial cinema, as well as to reflect on the repressive character of the domination systems present on the national collective imagery portrayed on their works. It also seeks to analyze the influence of Glauber Rocha's cinematographic project on the making of the novel *Riverão Sussuarana*, and to proceed a reading of Coni Campos' *O Mágico e o Delegado*; interrelate the proposition of Glauber Rocha and operate, from this film, an allegorical reading of *Cinema Novo*.

Keywords: Brazilian film industry. Reason. Dream. Authorial project. Literary dialogues.

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

“A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”.
(GLAUBER ROCHA)

“O sonho. A linguagem por excelência do homem oprimido, que liberta pela imaginação o que é proibido pela razão”.
(GLAUBER ROCHA)

“[...] Um dos grandes problemas do cineasta, ou de quem vai escrever uma história para o cinema, é que ele não vai contar, no filme, o seu sonho, mas vai fazer o público sonhar”.
(FERNANDO CONI CAMPOS)

1 INTRODUÇÃO

Pensar no cinema nacional no contexto internacional, de certo modo, é voltar-se ao cineasta baiano Glauber Rocha. Pelo espírito empreendedor, capacidade de aglutinação, forte convicção na possibilidade de estruturar uma indústria cinematográfica no Brasil e, sobretudo, pela realização de filmes fundamentais na história do cinema brasileiro, tornou-se uma espécie de mentor e difusor do Cinema Novo, movimento articulado no início dos anos sessenta por um grupo de jovens produtores brasileiros – Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, dentre outros – com o intuito de nacionalizar a produção cinematográfica brasileira, garantindo-lhe identidade e independência cultural, livre das influências estrangeiras, dominantes até então. Através dos manifestos – *A Estética da Fome* (1965) e *A Estética do Sonho* (1971) -, bem como de filmes explosivos, Glauber Rocha (1939-1977) implementou uma proposta cinematográfica original e de vanguarda, que ganhou expressividade nos fóruns mundiais, tornando-o, então, referência na cinematografia moderna e contemporânea do país.

Entretanto, Glauber teve que trilhar caminhos cheios de percalços para obter o reconhecimento nacional e revitalizar o cinema brasileiro. Conforme aponta Paulafreitas Ayêska, o cineasta tinha consciência de que teria que “vencer uma grande batalha para conquistar um lugar no mercado, que importava indiscriminadamente o produto estrangeiro, mas o cinema brasileiro precisava ser uma expressão da nossa cultura. Bem diferente das chanchadas e da Vera Cruz” (1995, p. 247). Além disso, tinha a clareza de que o novo cinema, para o qual levantava a bandeira, só seria aceito pelo público brasileiro, “depois de legitimado pela crítica especializada e pelos festivais internacionais” (AYÊSKA, p. 311). Deste modo, o Cinema Novo tornou-se reconhecido no mercado externo – América Latina e Europa – para depois garantir espaço e ser assimilado no mercado interno.

O cinema baiano também conta com o trabalho de Fernando Coni Campos (1933-1988), que surpreendeu o cinema nacional pela forma irreverente e conteúdo estimulante, alegórico e crítico-criativo, os quais também ganharam notoriedade no cenário brasileiro e internacional.

Tanto Glauber Rocha quanto Coni Campos, em devidas singularidades, propuseram uma “Estética do Sonho”, como forma de pensar o cinema e de realizar filmes para “enfeitiçar” o espectador diante da tela. Glauber, antes de tudo, propôs *A Estética da Fome* (ou da “Violência”) que foi complementada pelo manifesto *A Estética do Sonho*, já mencionadas.

Um aspecto que aproxima o ideário dos cineastas é que ambos pregavam a liberdade de expressão e um cinema autoral, sem, no entanto, desprezar o roteiro na concretização dos filmes.

Não se sabe, contudo, porque a obra de Fernando Coni Campos atualmente se encontra relegada ao esquecimento. Faz-se necessário trazê-la à luz, como meio de evidenciar-lhe a importância no processo de independência do cinema brasileiro e respectiva aproximação com o Cinema Novo, embora o cineasta não se declarasse membro integrante nem discípulo do movimento.

O objetivo desse trabalho é analisar as propostas cinematográficas de Glauber Rocha e Fernando Coni Campos, pois mergulhando nos universos dos cineastas, pode-se perceber as singularidades e as aproximações do projeto estético-ideológico de cada um deles. Além disso, torna-se possível discutir o processo de construção de um cinema autoral, como também refletir sobre o caráter repressivo dos sistemas de dominação presentes no imaginário coletivo nacional representado em suas obras. Busca-se ainda analisar a influência do projeto cinematográfico de Glauber Rocha na construção do romance *Riverão Sussuarana* (1978), bem como proceder com a leitura do filme *O Mágico e o Delegado* (1983), de Coni Campos; interrelacionar a proposta de Glauber Rocha, e operar, a partir deste filme, uma leitura alegórica do Cinema Novo.

2 GLAUBER: ENTRE A “RAZÃO E O SONHO”

O projeto estético-ideológico fomentado por Glauber Rocha para pensar o Cinema Novo foi cravado pela razão, proposta através d’*A Estética da Fome*, e pela des-razão, proposta através d’*A Estética do Sonho*, manifestos lançados em 1965 (Gênova-Itália) e 1971

(Nova York), respectivamente. Os polos indissociáveis – razão e sonho – serviam para pensar a situação do cinema latino-americano e brasileiro, assim como norteavam-lhe a trilha cinematográfica. Foi pela razão que Glauber empreendeu um movimento político no sentido de garantir identidade para o cinema brasileiro e refletir sobre a história social do Brasil e as marcas de subdesenvolvimento, sobretudo, a fome e a violência, que na concepção do cineasta eram resultantes de sistema de exploração do colonizado/dominado pelo colonizador/dominador. Foi pelo sonho que expressou a linguagem do homem oprimido que, em geral, libera pela imaginação os impulsos contidos pela razão. Foi também movido pelo sonho que Glauber Rocha, através do projeto articulado pelo Cinema Novo, bem como das próprias produções, levou adiante o desejo de transformação social.

Convém ressaltar que *A Estética da Fome* se constitui de reflexão inspirada nos filmes produzidos e lançados anteriormente ao manifesto, enquanto que *A Estética do Sonho* foi um manifesto para pensar os filmes produzidos posteriormente a 1971. Contudo, nada impede que atualmente os filmes posteriores a 1965 sejam analisados através d'*A Estética da Fome* e os anteriores ao período mediante *A Estética do Sonho*, conforme adverte Avellar (1995).

Outro fato assinalado pelo referido crítico é que, através d'*A Estética da Fome*, Glauber Rocha examinava o passado como forma de compreender o presente, isto é, a situação de exploração e de dependência dos povos colonizados. Através d'*A Estética do Sonho*, Glauber analisava o presente para projetar um futuro de superação para o cinema e de transformação social.

Entretanto, depois que os manifestos vieram a lume, tornou-se quase impossível indissociá-los, na tentativa de refletir sobre o respectivo projeto estético-ideológico. Por efeitos didáticos, serão tratados aqui separadamente para melhor se compreender a força e a dinâmica de cada um deles.

2.1 A ESTÉTICA DA FOME

No manifesto *A Estética da Fome*, Glauber Rocha levantou discussão em torno do conceito de *primitivo* que foi inculcado aos povos colonizados pelos países colonizadores.

Conforme a ideologia inculcada pelo colonizador, a violência praticada pelos povos colonizados revelava o estado de primitivismo e de irracionalidade em que ainda se encontravam. Glauber Rocha, neste manifesto, procurou subverter tal concepção, argumentando que o comportamento violento dos povos latino-americanos, especificamente

dos brasileiros, não era uma forma de primitivismo, como faziam crer os colonizadores, mas sim reação natural de homem faminto a uma violência maior, isto é, à colonização da qual os latinos foram alvos. Sendo assim, a fome e a violência tão propaladas tinham implicações históricas e políticas.

Na visão de Glauber Rocha, a fome, apesar de sentida, não era compreendida. “Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma verdadeira vergonha nacional. Ele não sabe de onde vem esta fome” (GLAUBER *apud* GOMES, 1997, p. 597).

A partir deste manifesto, o Cinema Novo passou a ocupar o lugar do cinema de violência, uma violência física e emblemática. E era aí que residia a originalidade da proposta glauberiana: levar à tela cenas de opressão, fome, miséria, com o intuito de chocar. Para melhor representar o quadro – em movimento de devoração do que propunha o neo-realismo italiano –, incorporou e propôs a não-utilização de artifícios que ofuscassem a realidade, mas sim o emprego de poucos recursos: câmera na mão, cenário natural e luz direta.

Glauber Rocha advertia que a estética agressiva por ele proposta, rotulada como Estética da Violência, antes de ser primitiva era também revolucionária; meio encontrado pelos cinemanovistas de se imporem no cenário mundial enquanto povo colonizado. Para ele, era só por meio da violência que o colonizador poderia entender a força da cultura que ele explorava.

A Estética da Fome, além de questionar a noção de *primitivo*, insurgia-se, conforme declarado no próprio manifesto, contra o chamado cinema “digestivo” que começou a ganhar espaço no Brasil a partir do golpe de 64, ameaçando o projeto do Cinema Novo. A reação a este tipo de cinema se justificava pelo fato de Glauber Rocha considerá-lo máscara da realidade, pois evidenciava cenários repletos de apartamentos luxuosos onde moravam homens ricos alegres e bem resolvidos na vida, jogando para debaixo do tapete a sujeira social. Apoiando-se nas próprias palavras do autor:

Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização (GLAUBER *apud* GOMES, 1997, p. 596).

A proposta de Glauber consistia em produzir filmes de impacto, que provocassem desordem intelectual e induzissem os espectadores a pensar. Tratava-se de um cinema político, que pretendia conscientizar as massas acerca da condição de opressão a que eram

submetidas. Por isso era cinema de cunho didático, integrado ao projeto revolucionário do artista. Além da revolução ideológica, os filmes de Glauber Rocha promoviam revolução estética, como será discutido no item a seguir.

Cabe salientar, porém, que as cenas de miséria e exploração social expostas nas telas do cinema, como reconhecia o autor, foram criticadas pelo governo, pelas elites a serviço das políticas antinacionais, pelos produtores do cinema de “luxo” e até mesmo pelo público, que não suportava ver representada a própria condição. Contrariando o fato, foram justamente essas cenas que revolucionaram o cinema brasileiro e conferiram-lhe caráter original, expandindo limites geográficos e tornando-o fenômeno de importância internacional.

Por meio deste manifesto, Glauber pôs em relevo no mercado externo “um cinema não sobre a fome, mas nascido dela” (AVELLAR, 1995, p. 79).

2.2 A ESTÉTICA DO SONHO

A Estética do Sonho, também proposta por Glauber Rocha em forma de manifesto, não pode ser pensada separadamente de *A Estética da Fome*, pois representa uma fórmula encontrada pelo cineasta baiano para pensar o “primitivismo” e a “violência” do povo colonizado. Linguagem que consiste em dar vazão às pulsões do inconsciente, que concentra os desejos reprimidos do ser humano, como também às forças míticas do imaginário coletivo, que eram vistas por ele como fortuna que o oprimido encontrava para transcender ou sublimar aquilo que não conseguia modificar ou explicar, isto é, o esquema de dominação a que era submetido.

O projeto cinematográfico de Glauber, conforme exposto, transitava entre *A Estética da Fome*, proposta pela razão, e *A Estética do Sonho*, proposta pela des-razão; oscilava também, segundo atesta Avellar (1995), entre a política e a poesia. Tratava-se de um cinema político, na medida em que propunha a transformação social, mas também era poético, dada a construção artesanal e experimental da linguagem que mobilizava.

No segundo manifesto, Glauber Rocha advogava em causa de uma arte revolucionária, a arte da anti-razão “que comunica[sse] as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza” (GLAUBER apud GOMES, 1997, p. 602). Na concepção do cineasta:

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psicologicamente de tal forma que esse pobre se converte num animal de duas cabeças:

uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística. (1997, p. 602)

No entanto, as cenas projetadas nas telas do Cinema Novo não revelavam só a faceta da pobreza, a qual expressa o estado de alienação do ser diante de um sistema de dominação a que é subjugado. Evidenciavam também a condição de rebeldia, como forma de protestar contra as injustiças sociais. Aos moldes de *A Estética do Sonho*, o Cinema Novo comunicava a des-razão do ser oprimido, expressa pelo misticismo exacerbado e/ou pela violência.

A forma de protesto encontrada pelos cinemanovistas para atacar as elites, na visão de Glauber Rocha, deveria funcionar como espécie de mágica capaz de enfeitiçar o público a tal ponto de não conseguir mais viver naquela realidade absurda. Daí o teor revolucionário do Cinema Novo. Segundo o artista, a revelação do inconsciente coletivo poderia levar à conscientização das massas por meio de um processo de identificação, ainda que ocorresse à revelia, como de fato ocorreu com alguns de seus filmes.

Convém deixar claro que *A Estética do Sonho* se revelava não só pelo traçado ético como também pelo traçado estético dos filmes, sendo este aspecto posto em prática pela adoção de linguagem revolucionária que se aproximava da do inconsciente e, deste modo, extrapolava a lógica convencional, quebrando a linearidade da narrativa, subvertendo as noções de tempo e espaço tradicionais.

A linguagem onírica era articulada, muitas vezes, por montagem descontínua que justapunha imagens em ordenação acronológica, permitindo o deslocamento entre o presente, o passado e o futuro. Nesse tipo de retórica, operava-se também desdobramentos espaciais propiciados pelos cortes e deslocamentos de cena. Conforme sinaliza Ana Lígia Leite e Aguiar:

As tentativas de Glauber Rocha seriam a de um cinema “anti-narrativo”, no qual as categorias narrador, enredo, tempo e espaço não simplificam a rota da película em uma equação de fácil dedução e aparecem completamente deslocadas. Tais categorias integrariam outra ordem, e a coerência dessa mesma ordem estaria no corpo do sujeito que aglutinaria, reordenaria esses elementos (AGUIAR, 2010, p. 40-41).

A despeito do constructo anárquico-crítico dos filmes de Glauber Rocha, a pesquisadora assevera que

[e]ssa narrativa quebrada e espaçada, funcionando como um fluxo de consciência que o cineasta baiano empresta ou apresenta ao seu espectador, é prenúncio de um

hipertexto com suas mil janelas. Glauber explorava outras possibilidades para que o cinema (e a crítica) não se fossilizasse em uma narrativa meramente tradicional (AGUIAR, 2010, p. 40).

A par das considerações de Aguiar (2010), corrobora-se a idéia de que a radicalização estética do cinema glauberiano é uma proposta de descolonização do espectador brasileiro. Por esse ângulo de percepção, pode-se conceber a desordem estético-ideológica dos filmes do cineasta baiano como uma maneira de lançar um olhar diferenciado sobre o fazer fílmico e os modelos dominantes do cinema canônico até então.

Tratava-se, portanto, de um cinema “marcado pela irreverência poética, ‘pela violência, pela introdução do plano anárquico, profano erótico’, marcado por ‘imagens proibidas no contexto da burguesia’, para aniquilar tudo ‘aquilo que o espectador aceita como normal’.” (AVELLAR, 1995, p. 80). Por conta disso, o modo de expressão parecia, muitas vezes, incompreensível, como acontece no sonho. Contudo, para os cineastas novos, o caráter anárquico das produções era perfeitamente aceitável, já que ao artista é conferido o direito de criar, transcender ao esquema rígido da realidade e romper com os padrões estéticos vigentes. “Ao contrário do cientista, que ‘se baseia no provável’, o artista ‘se baseia no improvável’. A arte não se programa nem se estabelece sob o controle de leis, ela é o terreno do inconsciente” (AVELLAR, 1995, p. 82).

2.3 RIVERÃO SUSSUARANA: “E A TELA INVADE A PÁGINA”

No romance *Riverão Sussuarana*, publicado em 1978, Glauber Rocha exercita as propostas cinematográficas explicitadas em *A Estética da Fome* e *A Estética do Sonho*. No romance, narra-se a trajetória do jagunço Riverão Sussuarana conduzindo uma boiada pelos sertões da Bahia junto a um grupo de vaqueiros. A narrativa principal, contudo, é fragmentada em uma série de relatos que se fundem e se sucedem em disposição acronológica e surreal como em fluxo inconsciente.

Assim como propõe n’*A Estética da Fome*, ao longo da narrativa, o narrador glauberiano dá visibilidade a um quadro de pobreza, opressão e violência de um povo. Procede a filmografia da gente miserável, sem água e alimento, colocando em destaque cenas chocantes de degradação humana como se observa nos trechos a seguir: “O ônibus avança aos tombos, Juarez Albuquerque pelas janelas, grupos famintos olhando crianças correndo mãos espichadas, o ônibus se afasta, freia na estação onde os mendigos berram” (ROCHA, 1978, p. 182). “O povo não se movimenta come a fome magreza dos meninos, desligo, bichado é o

peito da mulher, tronco de homem é esqueleto fantasiado de pele, acima das veias, nas emoções, no amortecer dos olhos as negações da vida” (ROCHA, 1978, p. 203).

Os quadros de violência por ele encenados, ao longo do relato, têm configurações física e simbólica, como propunha também n’*A Estética da Fome*. Representa o meio de sobrevivência de um povo dominado por sistema opressivo, cuja lei consiste na prática do “olho por olho, dente por dente”, mas é também prática revolucionária, com vistas a denunciar as injustiças sociais. Nas malhas do texto, o narrador tece discurso político (engajado), através do qual traz à tona questões sociais: as condições de dominação em que o povo vive, sob o jugo do coronelismo, a “justiça” extra-oficial exercida através do poder dos jagunços e dos cangaceiros, a fome, a miséria.

Acredita-se, porém, que a intenção era – além de impingir realismo às ações dos personagens – expressar, assim como propunha n’*A Estética do Sonho*, a des-razão do ser diante das condições adversas e ameaçadoras.

Seguindo o que é proposto n’*A Estética do Sonho*, em sua narrativa, ele dá vazão às pulsões do inconsciente reprimido. Justifica-se daí a liberação sexual e as práticas de violência dos personagens, como se observa a seguir:

A menina levantou a saia preta e mostrou o rabinho rapado da creca cheirosa... seu Rosa lambeu... dedeu... meteu... a menina gemexeu gostosa como manteiga nos ovos estrelados... minha filhinha gozou seu Rosa na sacanagem... e ela... ovos fritos na manteiga de meu amorzim... quele mexido moenda rapidona desloca ovos mijespermática menina pulando novilha peidando caiu na beira do rio quero mais mais ai mais ai mansinho o Comandante mijou nos peitos dela ai ui tão bela cantiga no sertão dos lábios língua menina beijou devagarzinho uns quarenta e cinco minutos – Linda – pra ela gozar dormindo. (ROCHA, 1978, p. 19-20)

Dito, Riverão tirou a pistola 49 da coxa esquerda e disparando no toraquixico de Desiderio o desbronqueteyou com cinco tiros na dentadura:
– Pra vingar a morte da infança pinico da cagança!
O burro correu arrastando o cadáver de Lalantino e este num repente retirou a repetição do cabeçote e disparou algumas balas frouxas no cinzal... o corpo caiu no Rio ao lado da margem das pyranhas como desejava Umburana... seus cabelos molhados de sangue:
– Oô ô Riverão matou Ângelo Mauro! – gritava Xico Macambira com as tripas da vítima correndo entre o gado afoito ao cheiro do jagunço decomposto na panela. (ROCHA, 1978, p. 257)

Percebe-se também, nas malhas do texto, a adoção da linguagem do inconsciente, caracterizada pela ruptura e pela fragmentação total. No romance, Glauber leva às últimas consequências o processo de esfacelamento, inaugurado pelos modernistas, da prosa romanesca canônica. Rompe com a representação mimética da realidade, fere a linearidade da

narrativa, toma o tempo e o espaço enquanto dimensões subjetivas, operando deslocamentos os mais variados e improváveis.

No processo, transita entre autor (o escritor Glauber Rocha) e personagem (Glaubiru); o tempo e o espaço por ele focalizados deslocam-se entre o plano do narrador (o Brasil em fins da Primeira República) e o plano da realidade (o Brasil – Rio de Janeiro – na década de 70, mais especificamente por volta da morte da irmã – Anecy Rocha). Além disso, as cenas e os episódios são montados segundo a dialética da descontinuidade/simultaneidade. Enfim, no universo ficcional, onde parece não haver absoluta verossimilhança, resta ainda a verossimilhança de gênero, o gênero surrealista que o autor evoca nas obras.

Ao transferir a metáfora cunhada por Marinyze Prates de Oliveira ao analisar o romance *Hotel Atlântico* (1989), de João Gilberto Noll, para o universo de *Riverão Sussuarana* (1978), adverte-se que “o leitor deve preparar-se para descer corredeiras sem colete salva-vidas, pois não terá mais nenhuma certeza ou segurança até o fim do percurso” (2002, p. 65).

A marca narrativa, portanto, é a superação dos códigos vigentes, o aparente *non sense*. Trata-se de uma estética do choque, do confronto, da subversão, aos moldes dos filmes explosivos, anárquicos e polêmicos que projetou nas telas do Cinema Novo.

3 O MÁGICO E O DELEGADO: UMA JANELA PARA O SONHO (OU PARA A LUCIDEZ?)

Embora Coni Campos se revelasse um defensor do sonho na arte cinematográfica, o filme *O Mágico e o Delegado* se situa entre o sonho e a lucidez. Isto porque ao mesmo tempo em que convida o espectador a mergulhar no mundo surreal e maravilhoso da narrativa – propiciado não só pelas ações do mágico quanto pela forma como é contada a história projetada na tela –, incita-o a refletir sobre o propósito do autor ao produzi-lo e a decifrar o que está por trás do discurso interpretado pelos personagens, bem como da maneira como se portam.

O sonho e a lucidez tornam-se evidentes na configuração dos perfis dos personagens principais – o mágico e o delegado. O mágico é a encarnação do sonho e da fuga para o mundo infantil, como meio de driblar as adversidades da vida, ao passo que o delegado simboliza a realidade e as convenções sociais dentro de um sistema opressor, do qual é vítima e algoz. É o delegado, portanto, a voz da repressão e o mágico, a voz da liberdade de

pensamento e expressão, aquele que mina as formas de poder instituídas e impostas. Como bem registra Coni Campos: “O filme todo é uma luta entre a opressão e a liberdade, entre a censura e a imaginação. E quando parece que as forças da opressão venceram mesmo, dá-se a volta por cima, afirma-se esta vocação essencial do homem, que é um ser imaginoso” (1991, p. 57).

Nesse sentido, vale lembrar que os papéis supracitados não são fixos. Como em movimento pendular, oscilam de um lado para outro. Ambos os personagens vêm-se mergulhados no mundo do sonho, definido pelo senso do prazer, e no mundo da lucidez, delimitado pelo senso da realidade. Sendo assim, debatem-se entre a liberdade e a opressão.

O delegado, que tem o papel de fazer cumprir a lei e preservar a moral e os bons costumes – portanto, preso aos ditames da razão e da opressão –, deixa-se seduzir pelo sonho, pela fantasia sexual, e libera pela imaginação os próprios instintos reprimidos e, por outro lado, reativados pelo poder “sedutor” da dançarina. O mágico, por sua vez, que tem o papel de fazer o outro sonhar acordado e encantar-se com suas magias, vendo a própria liberdade tolhida, incorpora o papel do opressor, ameaçando o poder do delegado e colocando-o na condição de oprimido. O mágico também, em direção oposta a do delegado, libera-se do mundo do sonho, da concretização das coisas impossíveis, e cai no mundo da realidade, das necessidades que não podem ser satisfeitas num passe de mágica, como, por exemplo, a liberdade de ir e vir, pois está preso.

O filme pode ser interpretado ainda como espécie de crítica à censura tríplice contra a qual o cinema tinha que lutar, especialmente na época da ditadura. Utilizando-se das palavras de Coni: “[...] a censura policial, que veta, corta; a censura comercial, que diz: não vamos fazer esse filme porque essa história não dá lucro; e a censura ideológica, que diz: não, esse filme não pode ser feito porque não bate com o que eu penso” (CAMPOS, 1991, p. 19).

Por meio do filme, o autor encontrou expressão metafórica de dizer que o artista sempre está à procura de meios para dar visibilidade à própria arte, mesmo em momentos de repressão, quando se é perseguido pela censura. E a metáfora foi justamente uma das formas que os cineastas novos encontraram para driblar a censura no período da ditadura militar. Portanto, mesmo em condições adversas, quando o poder das forças opressoras parece vencer o poder da arte, o artista se insurge, conforme menciona Coni, como “um ser imaginoso”. E, nesse caso, o sonho revela-se mais forte.

A presença do elemento onírico é também marcante no filme, no que diz respeito à linguagem. Isto se constata não pela construção de nova sintaxe espaço-temporal, nem pela

ruptura com a linearidade da narrativa, mas pela construção de imagens e símbolos, os quais se revelam como verdadeira “fábrica de sonhos” – utilizando-se de expressão própria do cinema *hollywoodiano* – que trabalham com o imaginário do espectador, conduzindo-o a um distanciamento da realidade a partir do momento em que as luzes se apagam ou, em se tratando de projeção em vídeo, por todo o período em que roda a fita.

Apesar de ser um filme poético, portanto experimental, Coni trabalhou dentro de uma estrutura tradicional de construção da linguagem cinematográfica. No entanto, isso não significa retorno ao cinema clássico, o que já não era mais possível, após os caminhos trilhados pelo Cinema Novo e as pegadas por ele deixadas. Coni propunha sim uma volta ao cinema espetáculo, mas um cinema que, aliado a isso, colocasse em foco a dramaturgia popular brasileira, aos moldes do que propunha o Cinema Novo. O método utilizado era, pois, fruto de um movimento de deglutição de tendências aparentemente inconciliáveis, como forma de presentear ao público com a sua maneira peculiar de fazer cinema.

A discussão suscitada incita o retorno e a reflexão acerca do trocadilho sugerido pelo título que abre esta seção. Seria *O Mágico e o Delegado*: uma janela para o sonho ou para a lucidez?

Levando-se em conta o “truque” realizado por Fernando Coni Campos no final do filme, ao encenar a morte do mágico – metaforizando aí a morte do sonho – e ao focalizar o caixão onde, ao contrário do esperado, não se encontra o defunto, mas de onde revoam pombos em liberdade – simbolizando a capacidade de transformação em meio às adversidades –, acredita-se que o filme abre-se para os sonhos humanos e acende a chama da esperança, embora, por detrás desta janela, a visão do espectador possa alcançar a razão que se descortina e o convida a refletir sobre o caráter político e ideológico da obra.

Procedendo à leitura alegórica, é possível interpretar o filme *O Mágico e o Delegado* a partir do contexto em que se insere o Cinema Novo. Para tanto, serão tomados por base os personagens principais.

O mágico simboliza a ruptura e a subversão propostas pelo Cinema Novo, ao passo que o delegado representa a tradição e a norma existentes no cinema tradicional.

O mágico, no filme, é aquele que foge às convenções, que se entrega à imaginação (criação), que dribla o estabelecido, as regras. Daí a associação com o Cinema Novo que propunha uma ruptura com as normas do cinema tradicional.

Por outro lado, o delegado representa a lei, as normas, a tradição. Nesse caso, vincula-se à tradição clássica da narrativa cinematográfica, o que estava estabelecido até o surgimento

do Cinema Novo. Simboliza também a censura que tolhia ou limitava a criatividade dos produtores da arte cinematográfica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto o cinema de Glauber Rocha quanto o de Coni Campos apresentam, em simultâneo, caráter político e poético. Portanto, estão para a razão e para o sonho. A diferença reside no fato de que a revolução (o processo de reflexão e conscientização) sugerida por Coni é mais velada. A linguagem de Coni Campos apresenta-se mais leve e, por isso, talvez, conduz ao riso e ao deleite. A de Glauber Rocha, por outro lado, é explicitamente agressiva, causando impacto imediato e, muitas vezes, a repulsa. Contudo, incita a fruição. Em Coni, a intenção primeira é divertir, isto é, fazer o público sonhar. Em Glauber, a intenção que se coloca em primeiro plano é chocar, convidando o espectador a ruminar – pensar, revolver as ideias – o exposto à frente dos olhos.

Faz-se necessário salientar que, conforme aponta Barthes (2004), nenhum texto garante o prazer. Um mesmo texto pode despertar prazer num determinado leitor/receptor em um certo momento e não em outro. Apesar disso, ratifica-se a hipótese supracitada em relação aos filmes do cineasta Fernando Coni Campos. A julgar pelo filme *O Mágico e o Delegado*, acredita-se que o prazer por ele despertado se explica pelo caráter lúdico e aparentemente descompromissado. Já em relação aos filmes de Glauber Rocha, dada a agressividade da proposta cortante, que mexe com os conceitos e valores do espectador, crê-se na possibilidade de desencadear a fruição, ao tempo em que pode ou não despertar o prazer.

Nesse sentido, Barthes destaca que os textos de fruição “[S]ão perversos pelo fato de estarem fora de qualquer finalidade imaginável – *mesmo a do prazer* (a fruição não obriga ao prazer; pode mesmo aparentemente aborrecer)” (2004, p. 62). Embora os filmes de Glauber não sejam destituídos de finalidade, dado o teor altamente político e revolucionário, não obrigam o prazer; às vezes até aborrecem. Aliás, quando *Terra em Transe* foi lançado, a sala de projeção ficou vazia. A reação do público era perfeitamente natural, uma vez que a estética glauberiana colocava abaixo as normas vigentes e aceitas no cinema brasileiro até então. O cinema do autor insurgia-se num momento de ruptura total e os espectadores, de modo geral, não conseguiam digerir as mudanças que eram propostas. Como acontece em qualquer processo de ruptura, as ideias precisam passar por período de acomodação para serem assimiladas.

Ao abordar sobre as possibilidades de fruição, Barthes explica: “Outra fruição (Outras margens): ela consiste em despolitizar o que é aparentemente político, e em politizar o que aparentemente não o é” (2004, p. 540). No filme *O Mágico e o Delegado*, julga-se que Coni Campos realizou o primeiro movimento, pois trouxe à cena questões políticas – a opressão, o abuso de poder, a censura – de modo aparentemente despolitizado, sem compromisso explícito de fruição e conscientização. Como ele próprio afirmava, o compromisso maior era com o deleite e não com a revolução. Ainda assim, a ação política estava ali latente; mesmo trabalhada com leveza, atingia o cerne de problemas sociais e conduzia à fruição.

Como se vê, os caminhos trilhados por Glauber Rocha e Fernando Coni Campos ora se encontram, ora se dissipam. Conforme discutido, ambos caminhavam entre “a razão e o sonho” ou entre “o sonho e a lucidez”, embora com propósitos, por vezes, distintos, pois um queria “chocar” e o outro “divertir”.

Guardadas as singularidades, os cineastas exercitaram em seus filmes discursos com forte conteúdo alegórico. Para Ismail Xavier, a alegoria consiste na “concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto e disfarçado, além do conteúdo aparente” (2005, p. 345). É assim que podem ser concebidas as obras de Glauber Rocha e Coni Campos. Por conta disso, havia a necessidade de inserção do espectador no processo de interpretação e identificação dos processos alegóricos.

Face ao exposto, não se pode negar o importante papel que os cineastas baianos desempenharam na construção de um cinema nacional, independente e de autoria. Neste processo, Glauber assumiu para si o papel de “abridor dos caminhos” e Coni colocou-se na condição daquele que assimilou as mudanças propostas pelo Cinema Novo, mas também acrescentou à sua estética ideias e experimentos, unindo a tradição (elementos do cinema clássico) e o novo (aquilo que deglutiu da *nouvelle vague*, dos cineastas novos); sem, contudo, ficar preso a amarras. Ambos buscavam a liberdade de expressão, como também muitas vezes se viam obrigados a fazer um cinema de baixo custo, de improviso, no intuito de vencer as limitações do mercado interno (as dificuldades de patrocínio). Com todas as dificuldades que tiveram que enfrentar, mostraram-se empreendedores, levaram adiante o sonho de fazer cinema no Brasil e projetaram o país no cenário mundial, contribuindo também, por peculiaridades, para uma renovação do cinema baiano.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ana Lígia Leite e. **Glauber em crítica e autocrítica**. 2010, 247 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: teorias do cinema na América Latina**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. 34/EDUSP, 1995, p. 77-114.
- AYÊSKA, Paulafreitas; LOBO, Júlio César. **Glauber: a conquista de um sonho – os anos verdes**. Belo Horizonte: Dimensão, 1995, p.245–326.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Fernando Coni. **Cinema – sonho e lucidez: 4 dias com Fernando Coni Campos**. Salvador: Fator, 1991.
- CARVALHO, Maria Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 127 –147.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha: esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 594–604.
- NOVAES, Cláudio Cledson. **Adaptações literárias no cinema brasileiro: modernismo e cinemanovismo – escritas – imagens**. Tese de doutorado, USP, 2003.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates. **E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural do Estado/Empresa Gráfica da Bahia, 2002.
- O MÁGICO E O DELEGADO. BRA, 1983, direção Fernando Coni Campos.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ROCHA, Glauber. **Riverão Sussuarana**. Rio de Janeiro: Copyright, 1978.
- XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.

**MULHER TERRÍVEL, CONTO DE MOREIRA CAMPOS:
SOBRE UMA PROPOSTA DE EDIÇÃO CRÍTICA EM PERSPECTIVA GENÉTICA**

TERRIBLE WOMAN, A SHORT STORY BY MOREIRA CAMPOS: ON A PROPOSAL OF CRITICAL
EDITION IN GENETIC PERSPECTIVE

Hugo Leonardo Pires Correia*
Elisabete Sampaio Alencar Lima **
Orientadora: Profa. Dra. Rosa Borges

RESUMO

Os cinco testemunhos do conto *Mulher terrível*, de Moreira Campos, dentre os sete localizados no Acervo do Escritor Cearense (AEC), fundo Moreira Campos, foram escolhidos como objeto de estudo desta proposta de edição. Em 2007, o Arquivo Pessoal de Moreira Campos foi oficialmente doado à Universidade Federal do Ceará e passou a integrar o patrimônio da Biblioteca do Centro de Humanidades. Tornou-se viável, a partir daí, a organização de edições críticas, genéticas, comentadas, anotadas, além de abrir perspectiva para outros tipos de pesquisa. Objetiva-se, com este trabalho, a apresentação de uma proposta de edição crítica em perspectiva genética do conto *Mulher terrível*, de Moreira Campos a partir da documentação encontrada em tal arquivo. Pretende-se apresentar as modificações realizadas pelo autor durante o processo de escritura, bem como interpretar tais modificações. Este estudo de edição crítica em perspectiva genética procurou seguir alguns modelos de edições já existentes, porém, por ser uma proposta de edição, foi necessário fazer um recorte de quatro tópicos para análise do processo de escritura. Os resultados desse trabalho são apresentados neste artigo.

Palavras-chave: Moreira Campos. Arquivo do Escritor Cearense. Proposta de edição crítica em perspectiva genética.

ABSTRACT

The five testimonials of the short story *Mulher terrível*, by Moreira Campos, among the seven located at Collection of the Writers from Ceará (AEC) background Moreira Campos, were chosen as the object of study of the proposed issue. In 2007, the Personal Archive of Moreira Campos was officially donated to the Federal University of Ceará and became part of the heritage of the Library of Humanities Center. Thereafter, it became possible to organize critical, genetic, commented and annotated editions, besides opening other types approaches of research. The aim of this work is the introduction of a proposal of a critical issue in genetic perspective of the short story *Mulher terrível*, by Moreira Campos, using the documentation found in that archive. It is intended to present the changes made by the author during the writing process as well as to interpret such changes. This study of critical issue in genetic perspective tried to follow the pattern of some former issues, however, for being a proposal of issue, it was necessary to make a profile of four topics for analysis of the writing process. The findings are presented in this article.

Keywords: Moreira Campos. Collection of the Writers from Ceará. Proposal of a critical issue in genetic perspective.

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

** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA): bete.sa.lima@gmail.com

1 PALAVRAS INICIAIS

O estudo dos manuscritos de trabalho de um escritor, apresentados em uma edição crítica em perspectiva genética, permite ao público compreender como ocorreu a escrita do texto. Nas palavras de Borges e Souza (2012),

[a] elaboração de uma edição crítica em perspectiva genética procurará trazer à tona o momento textual último, pelo menos no que concerne àquele processo de produção, de manipulação do texto pelo escritor, e, através do exame do texto, mostrar os caminhos da criação, a partir dos materiais autógrafos reunidos, definindo as marcas estilísticas, o *usus scribendi*, que, por sua vez, deverão fornecer subsídios para outras leituras ou conjecturas por parte de estudiosos do assunto e até mesmo para tomadas de decisões do editor quando da fixação do texto crítico ou determinar a lição definitiva em face de uma lição alternativa. (BORGES; SOUZA, 2012, p. 29),

Este estudo só foi possível graças ao acesso aos manuscritos do escritor José Maria Moreira Campos encontrados no Acervo do Escritor Cearense (AEC), fundo Moreira Campos, depositados na Biblioteca do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará e cuja exploração vem sendo feita através do olhar da Filologia e da Crítica Genética, que encontraram na UFBA um forte local de disseminação, através de trabalhos reconhecidos no país.

Optamos por uma edição crítico-genética pelo fato de ser esta a que permite a combinação dos objetivos da edição crítica e da edição genética. Tal edição traz, dessa forma, um texto que os editores consideram criticamente como contendo o último estado de intervenção do escritor, no caso desse conto que já foi publicado e que originou uma tradição, um aparato da tradição. Assim como traz, também, a recensão de toda documentação relacionada com o texto, registrando em aparato genético todas as modificações genéticas, permitindo ao leitor a reconstituição da gênese do texto.

2 O AUTOR E SUA OBRA

A obra de Moreira Campos se nutre de fatos do cotidiano, de suas vivências. Compreender melhor a sua produção literária, implica o conhecimento dessas vivências e, para percorrer esse caminho, certamente as palavras do próprio autor são as que melhor iluminam tal percurso. Sendo assim, dialogaremos com os escritos do autor para contar um pouco de sua vida e de sua obra.

O Autor nasceu no ano de 1914, ano marcado na história, nas palavras de Moreira Campos (1987)¹ “sou cearense desde 1914, quando rebentou a Primeira Guerra Mundial, sem, contudo, ser belicoso”. Nascido na cidade de Senador Pompeu (antiga Humaitá) no interior cearense, “A cidade onde pela primeira vez, sem consciência, vi o mundo ou soltei o vagido inicial (porque outros viriam)...” (CAMPOS, 1987), foi criado na cidade de Lavras da Mangabeira também no interior do Ceará, às margens do Rio Salgado.

Moreira Campos formou-se bacharel em Direito pela Universidade Federal do Ceará, em suas palavras “Depois de muito tropeço, luta e suor, por destinação nacional, fiz-me bacharel em Direito” (CAMPOS, 1987), em seguida licenciou-se em Letras Neolatinas. Após esse percurso de formação, Moreira Campos torna-se Professor Titular de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da referida Universidade. Em sua trajetória acadêmica, foi agraciado com inúmeros títulos: membro da Academia Cearense de Letras, Academia Cearense de Língua Portuguesa e integrante do grupo Clã, movimento que consolidou o Modernismo no Ceará no ano de 1942.

A relação de Moreira Campos com a literatura começou bem cedo, desde pequeno foi um grande apaixonado por histórias, “deve ter sido vocação” (CAMPOS, 1987). Sua mãe era poetisa, “ainda que para o aplauso doméstico” (CAMPOS, 1987). O seu pai escrevia bem, quase virara padre em Portugal. Moreira Campos iniciou-se como escritor ainda criança, apesar de ser um contista reconhecido, seu primeiro escrito, aos 13 anos, foi um soneto “sobre o crepúsculo, que é a hora do meu suicídio” (CAMPOS, 1987).

A vocação para Literatura viera acompanhada de muita leitura. Um devorador de livro declarado, suas leituras eram diversas:

[d]esde ROBINSON CRUSOÉ ou OS TRÊS MOSQUETEIROS (menino) até Kafka e atualmente Gabriel García Márques, com preferência madura por Machado, Eça de Queiroz, Adelino Magalhães, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e, no estrangeiro, os mestres fundamentais: Tchekhov, Dostoievski, Tolstoi e Mansfield. Diria como Rimbaud[t]: ‘Já li todos os livros — aí de mim! — e a carne é triste’. (CAMPOS, 1987).

O trabalho de contista foi o que marcou Moreira Campos em toda sua carreira de escritor. “Não tenho um romance, sequer uma novela ou peça de teatro” (CAMPOS, 1987), o autor sempre foi fiel ao conto. Segundo ele, “O conto me atrai pela sua unidade, dinamismo,

¹ Texto datilografado, fotocopiado, com assinatura – Moreira Campos - e data – 15 julho. 87. - incluído no volume encadernado, *O que dizem dele*, nº 9, do Fundo Moreira Campos- AEC/UFC. Na transcrição respeitou-se a grafia e a pontuação, alguns trechos foram retirados e a data de publicação das obras acrescentada entre colchetes.

síntese, implícito ou sugestão [...] arranco as minhas histórias da vida, do cotidiano, das vivências de ontem.” (CAMPOS, 1987).

O autor possui nove livros publicados. O processo de escritura, segundo ele, faz-se “lento e consciente” (CAMPOS, 1987). Desses nove livros, oito são de contos e “em hora crepuscular, instante de quebranto, um livro de poesia: *Momentos*” (CAMPOS, 1987).

Seus livros de contos são: *Vidas marginais* (estreia), 1949, *Portas fechadas*, 1957, (Prêmio Artur Azevedo, do Instituto Nacional do Livro), *As vozes do morto*, 1963, *O puxador de terço*, 1969, *Contos escolhidos* (5ª. Edição), 1991, *Os doze parafusos*, 1978, *A grande mosca no copo de leite*, 1985, e *Dizem que os cães veem coisas*, (2ª edição), 1993.

O Autor ainda participou de 14 antologias entre publicações estrangeiras ou nacionais. Seus contos foram traduzidos em diversas línguas, como o francês, italiano, inglês, alemão e “com assombro meu, para o hebraico” (CAMPOS, 1987).

A crítica, segundo o próprio Moreira Campos (1987), “Esta, ainda bem, me tem sido favorável. Entre muitos pronunciamentos significativos [...]”.

3 EDIÇÃO CRÍTICA EM PERSPECTIVA GENÉTICA

O conto *Mulher terrível*², escolhido para análise nesta edição foi publicado no livro *A grande mosca no copo de leite*, de 1985. Essa obra, a princípio, intitulou-se *O elevador de carga*, nome de um conto que também estaria neste volume. Em entrevista ao jornal *Diário do Nordeste* (janeiro de 1984), Moreira Campos afirma:

[S]egundo a Nova fronteira, ele sai agora neste primeiro semestre. O título inicial é *O elevador de carga*, totalmente apoiético [...]. Mas depois escrevi um conto a que dei o título meio chamativo *A grande mosca no copo de leite*. Pedi à editora que incluísse o conto e mudasse o título, que deverá ser portanto, este: *A grande mosca no copo de leite*.

No exercício da edição crítica em perspectiva genética procuramos seguir alguns modelos de edições já existentes, a saber: de *As três Marias* de Rachel de Queiroz, de autoria de Marlene Gomes Mendes (1998), a tese *Poemas do mar de Arthur de Salles*: edição crítico-genética e estudo, de Rosa Borges (2002) e *Linha reta e linha curva*: edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis (2003); porém não utilizaremos a mesma metodologia trabalhada pelas autoras por termos feito um recorte de quatro tópicos para análise do

² A família Campos doou à Universidade Federal do Ceará, em 2007, o acervo pessoal do escritor, que compõe o Acervo do Escritor Cearense (AEC) - Fundo Moreira Campos, no qual são encontrados documentos pessoais, correspondências, recortes de jornais, manuscritos, fotografias e parte de sua biblioteca.

processo de escritura, como será explicado posteriormente. É importante considerarmos as observações de Borges e Souza (2012, p. 29) que asseguram: “[p]ara a edição crítica em perspectiva genética, são relevantes o processo de criação e a obra, o produto e o processo”. Apoiando-se em todas essas contribuições, adotamos a metodologia abaixo indicada.

A metodologia aplicada busca expor o processo de construção do conto *Mulher terrível* e apresentar o texto crítico da narrativa, seguindo os seguintes objetivos:

- 1) apresentar a gênese do conto *Mulher terrível* a partir dos testemunhos³ deixados pelo autor;
- 2) cotejar os testemunhos a fim de identificar as alterações ocorridas durante o processo de escritura;
- 3) cotejar os testemunhos com a edição de *A grande mosca no copo de leite*, 1985, considerada texto-base por ter sido publicada em vida do autor;
- 4) apresentar o percurso escritural através da edição crítica em perspectiva genética.

Para a transcrição das modificações autógrafas no aparato genético, que se encontra à direita do texto crítico, com a fonte menor, foram utilizados alguns símbolos e abreviatura de uso frequente nos trabalhos de edição⁴.

< > [↑] substituição riscado e acrescentamento na entrelinha superior;

[] acréscimo;

[↓] acrescentamento na entrelinha inferior;

<↓> substituição por riscado na entrelinha inferior;

Test. Abreviatura de testemunho.

4 DESCRIÇÃO FÍSICA DOS DOCUMENTOS

Para este estudo foram escolhidos cinco testemunhos do conto *Mulher terrível*, de Moreira Campos, dos sete localizados no AEC, no fundo Moreira Campos.

A cronologia dos testemunhos pôde ser estabelecida através das marcas físicas, deixadas pelo tempo, e textuais, identificadas no cotejo das modificações autorais. Para o

³ Os documentos aqui são denominados testemunhos. Testemunho por ser entendido como o “documento escrito (manuscrito, dactiloscrito, ou impresso) que contém o texto, tanto na sua lição original, como em qualquer das versões que dele exista [...]” (DUARTE, 1997 [verbetes]).

⁴ Os símbolos aqui utilizados tiveram como modelo a edição *Poemas do mar de Arthur de Salles*: edição crítico-genética e estudo, de Rosa Borges.

cotejo utilizamos como texto-base a edição publicada em vida do autor (*A grande mosca no copo de leite*, 1985)⁵. Dessa forma, foram escolhidas as letras A, B, C, D e E para identificar os testemunhos sendo a letra A para o mais remoto chegando até a letra E para o mais próximo. Seguem os testemunhos:

1) **Testemunho A**: datiloscrito apenas no anverso da página com intervenções autógrafas em grafite. O suporte tem o formato 32,5cm x 22cm, amarelado pela ação do tempo, com marcas de grampo e *clips* na margem superior esquerda; são quatro folhas, com numeração datiloscrita a partir da página dois, na margem superior direita. Não identificamos a datação exata do testemunho, mas podemos afirmar que esse é o primeiro dentre os testemunhos devido às marcas do tempo encontradas (fungos, ferrugem, rasgos, papel amarelecido), é ainda o único com o título diferente e as intervenções autógrafas foram aceitas no testemunho seguinte.

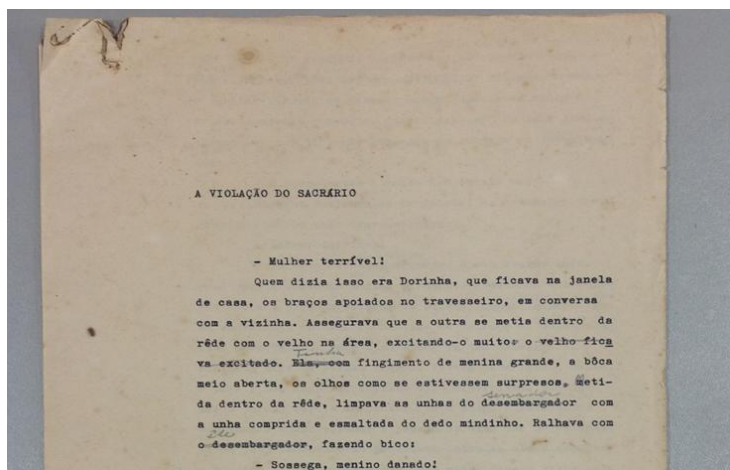


Figura 1: Fac-símile do testemunho A⁶

Fonte: Acervo do Escritor Cearense (AEC) - Fundo Moreira Campos

2) **Testemunho B**: datiloscrito apenas no anverso com intervenções autógrafas com tinta azul; o suporte tem o formato 31,5cm x 21,5cm, com manchas de fungo, marca de grampo na margem superior esquerda; são três folhas; com numeração datiloscrita a partir da página dois, na margem superior direita; último parágrafo foi datilografado em suporte recortado e superposto ao suporte original. Consideramos este o segundo testemunho pelo

⁵ *Mulher terrível* foi reeditado na edição póstuma *Obra completa – contos de Moreira Campos*. (org.) Natércia Campos. São Paulo: Maltese, 1995.

⁶ A família Campos doou à Universidade Federal do Ceará, em 2007, o acervo pessoal do escritor, que compõe o Acervo do Escritor Cearense (AEC) - Fundo Moreira Campos, no qual são encontrados documentos pessoais, correspondências, recortes de jornais, manuscritos, fotografias e parte de sua biblioteca.

fato de incorporar as alterações feitas no **Testemunho A** e ser o primeiro a transformar a primeira frase deste em título.

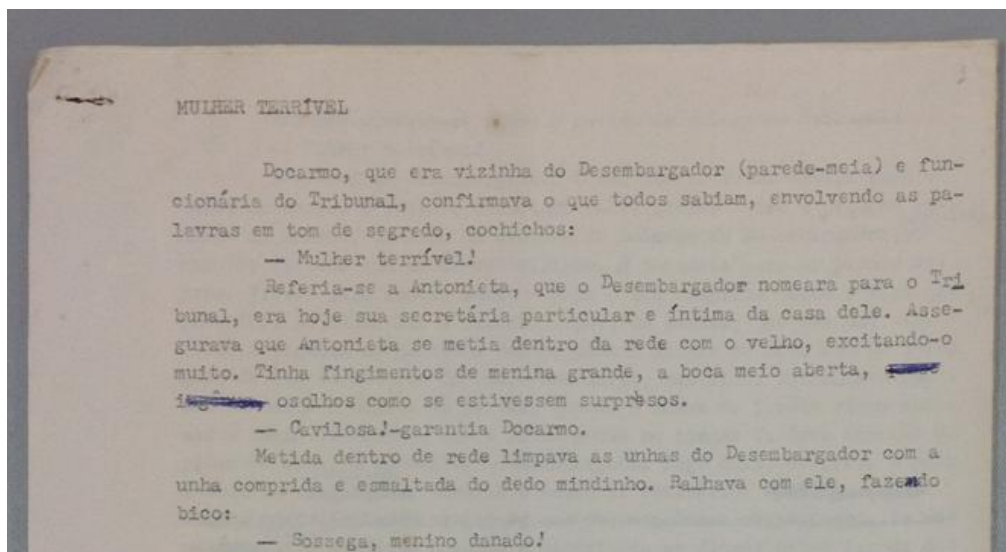


Figura 2: Fac-símile do testemunho B

Fonte: Acervo do Escritor Cearense (AEC) - Fundo Moreira Campos

3) **Testemunho C:** datiloscrito apenas no anverso com intervenções autógrafas a tinta azul; o suporte tem formato 31,5cm x 21,5cm; manchas amareladas pela ação do tempo, fungos, marcas de grampo na margem superior esquerda, e marcas de perfurador na margem lateral esquerda; os dois primeiros parágrafos foram datilografados em suportes recortados e superpostos ao suporte original; não foi possível ler o trecho recoberto com exceção de dois sinais a tinta azul, semelhantes a alças superiores das letras “C” e “h”, que parecem circundar as palavras “morava na mesma”; são quatro folhas, com numeração a partir da página dois, na margem superior direita. Consideramos este o terceiro testemunho pelo fato do autor ter aceitado nesta redação o que havia sido modificado no segundo testemunho.

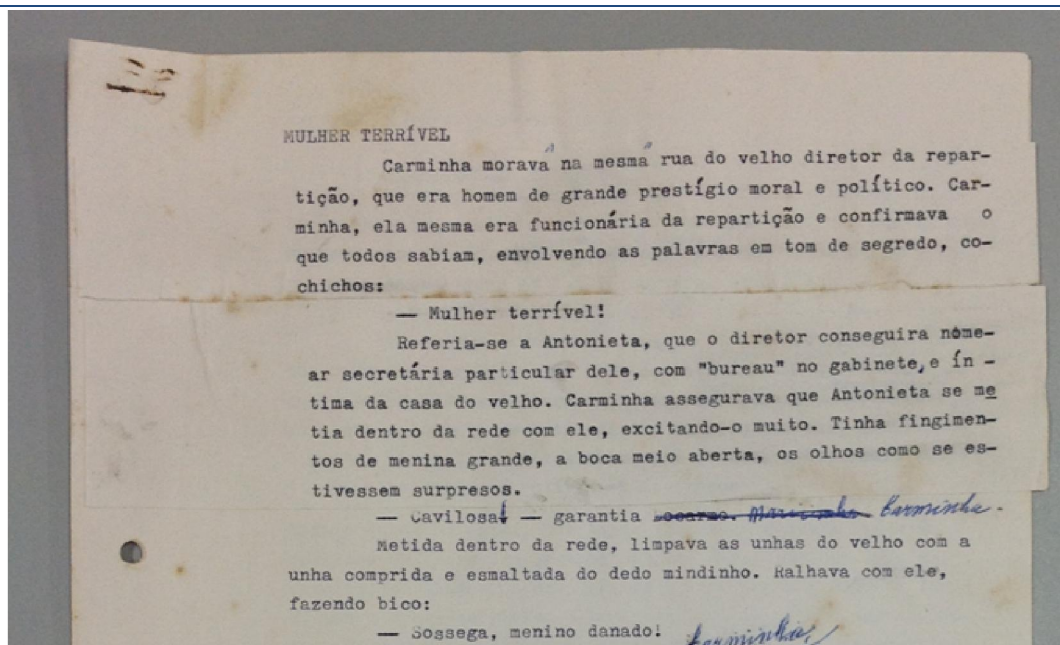


Figura 3: Fac-símile do testemunho C

Fonte: Acervo do Escritor Cearense (AEC) - Fundo Moreira Campos

4) **Testemunho D:** datiloscrito no anverso com intervenção autógrafa a tinta azul na quarta página; a numeração das folhas é feita a tinta azul iniciando-se em 53 até 56 na margem superior direita. O início do texto ocorre na metade inferior da primeira página; o suporte tem o formato 31cm x 21cm, envelhecido, marcas de grampo na margem lateral esquerda, quatro folhas com numeração a partir da primeira. A formatação do texto, a incorporação das alterações dos testemunhos anteriores e a quantidade mínima de rasuras permitiram considerar este o quarto testemunhos da cronologia.

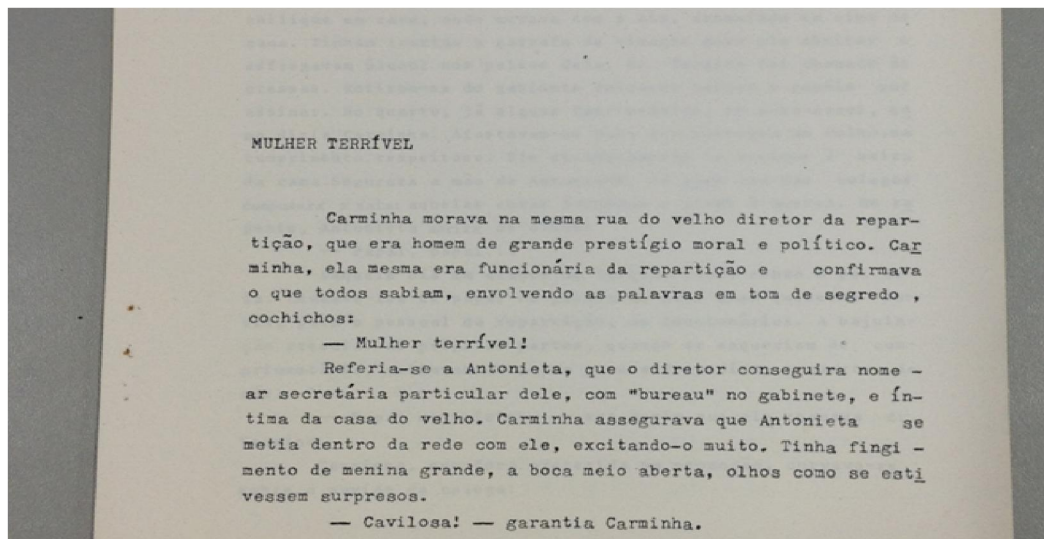


Figura 4: Fac-símile do testemunho D

Fonte: Acervo do Escritor Cearense (AEC) - Fundo Moreira Campos

5) **Testemunho E:** impresso, suporte com o formato 21cm x 14cm, é o 14º conto da coletânea intitulada *A grande mosca no copo de leite*, editado em 1985 pela Nova Fronteira, Rio de Janeiro e pela INL em Brasília, tendo como referência: CAMPOS, Moreira. *Mulher terrível* in *A grande mosca no copo de leite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: INL, 1985.

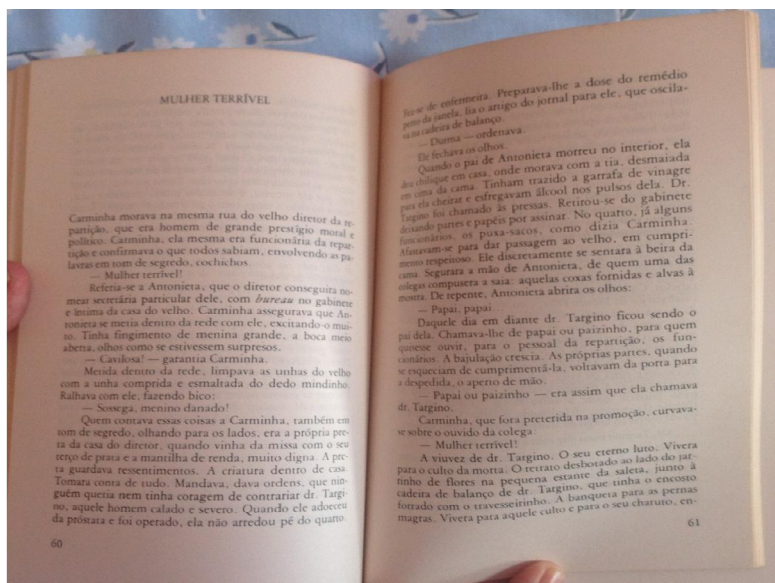


Figura 5: Fac-símile do testemunho E
Fonte: Acervo do Escritor Cearense (AEC) - Fundo Moreira Campos

4.1 CRITÉRIOS ADOTADOS NESTA EDIÇÃO

Do conto *Mulher terrível* foram identificadas no AEC sete versões datiloscritas com intervenções autorais, porém para esta análise optamos por trabalhar com cinco versões, as mais representativas do processo de criação. Seguem os critérios adotados na edição:

1. As modificações autógrafas são apresentadas a partir da colação com o texto do conto publicado na coletânea de *A grande mosca no copo de leite*, que serviu como texto-base para esta edição, por ter sido realizada em vida do autor.
2. Para a transcrição das modificações autógrafas, respeitamos a acentuação gráfica verificada nos documentos.
3. Conservamos a grafia de palavras estrangeiras com grifo [itálico].
4. A acentuação gráfica utilizada no texto crítico conforma-se ao sistema ortográfico vigente no decreto 6583/08.
5. As abreviaturas de tratamento com letra minúscula foram conservadas.

6. Respeitamos a divisão do texto-base nos seus parágrafos, inclusive a ausência de recuo inicial no primeiro parágrafo.

7. No aparato genético, registramos as modificações autorais, considerando os diferentes testemunhos selecionados.

8. Os trechos dos testemunhos que ficaram muito diferentes dos contidos no texto crítico são apresentados no aparato genético de forma que permitam ao leitor a localização dessa modificação no texto crítico.

9. Escolhemos quatro tópicos representativos do processo criativo de Moreira Campos neste conto: o título, a variação de nome da personagem “Carminha”, a profissão do personagem “Targino”, a cruz representada pelo nome de dois personagens.

10. Quando ocorre uma mudança recorrente, optamos por transcrever no aparato genético apenas a primeira vez que tal mudança ocorre, por exemplo: o nome “Docarmo” foi substituído várias vezes por “Carminha”, logo é transcrito apenas o primeiro trecho em que aparece essa mudança.

11. Respeitamos a diagramação da primeira publicação do conto em livro.

12. O texto crítico está localizado do lado esquerdo da página e do lado direito encontram-se as mudanças realizadas pelo autor, transcritas com uma fonte menor e sempre antecedidas da sigla do testemunho, em negrito.

13. À esquerda da página encontra-se o número da linha do texto-base.

5 ANÁLISE DAS INTERVENÇÕES AUTÓGRAFAS

A seguir, apresentamos excertos dos testemunhos que evidenciam algumas modificações genéticas.

O título *A violação do sacrário*, encontrado no **Testemunho A**, foi substituído a partir do **Testemunho B** por *Mulher terrível*. Ao fazer essa mudança, o autor deixa que o leitor descubra a história do conto, trabalha com a informação implícita, o que não ocorria com o primeiro título, pois aquele já deixava exposto o enredo da narrativa. Em artigo no caderno *Fame*, do jornal *Diário do Nordeste* (05/07/1977), nas palavras de Daniel Rops, sempre citadas por Moreira Campos, o conto “É a obra do implícito”⁷.

⁷ Texto encontrado no álbum *O que dizem dele*, nº 8, organizado por Zezé, material pertencente ao AEC.



Figura 6: Confronto entre os testemunhos A e B
Fonte: Acervo do Escritor Cearense (AEC) - Fundo Moreira Campos

O nome da personagem “Carminha” sofre três mudanças durante o processo de reescrita do conto. No **Testemunho A**, recebe o nome de “Dorinha”, no **Testemunho B**, passa a se chamar “Docarmo”. O **Testemunho C** apresenta “Docarmo” que é rasurado e substituído por “Mariinha”, também rasurado e, finalmente, “Carminha” que permanece nos **Testemunhos D e E**.

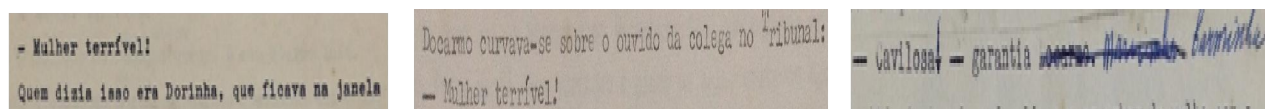


Figura 7: Confronto entre os testemunhos A, B e C
Fonte: Acervo do Escritor Cearense (AEC) - Fundo Moreira Campos

É muito relevante a questão dos nomes próprios na obra de Moreira Campos. Aqui há uma variação girando em torno do nome Maria do Carmo (“Docarmo”, “Mariinha” e “Carminha”) e inicialmente a personagem fora chamada “Dorinha”, diminutivo de Maria das Dores. Nota-se que a flutuação tem sempre como ponto de partida o nome de uma Santa, provavelmente para trazer ao texto um traço marcante do autor, a ironia, uma vez que a personagem inveja e fala mal de Antonieta, além de julgar os outros. Abaixo excerto do texto crítico, acompanhado do aparato.

	MULHER TERRÍVEL	Test. A A VIOLAÇÃO DO SACRÁRIO
	Carminha morava na mesma rua do velho diretor da repartição, que era homem de grande prestígio moral e político. Carminha, ela mesma era funcionária da repartição e confirmava o que todos sabiam, envolvendo as palavras em tom de segredo, cochichos.	Test. B Doçamo, que era vizinha do Desembargador (parede-meia)
5	— Mulher terrível!	—Mulher terrível!
	Referia-se a Antonieta, que o diretor conseguira nomear secretária particular dele, com <i>bureau</i> no gabinete e íntima da casa do velho. Carminha assegurava que Antonieta se metia dentro da rede com ele, excitando-o muito. Tinha fingimento de menina grande, a boca meio aberta, olhos como se estivessem surpresos.	Test. A Quem dizia isso era Dorinha
10	— Cavilosa! — garantia Carminha.	
	Metida dentro da rede, limpava as unhas do velho	Test. C, <Doçamo> [<Maninha>] [Carminha].

Figura 8: Texto crítico e aparato

Fonte: *Mulher Terrível*: edição crítica em perspectiva genética de um conto de Moreira Campos

Uma das formas de Moreira Campos caracterizar seus personagens é através da escolha do nome, por exemplo, no **Testemunho A**, a personagem Antonieta não tem nome, é tratada por “ela”, “mulher terrível”, “a outra”. Ao atribuir-lhe um nome no **Testemunho B**, o autor minimiza o juízo de valor contido nas expressões anteriores, referentes à personagem.

O uso do diminutivo no nome “Carminha” revela, neste conto, a visão do personagem masculino Targino, em relação à colega de trabalho, embora ela esteja sempre presente na sua vida, por morar na mesma rua e trabalhar com ele na repartição. No entanto, sua presença parece não haver sido notada em ambos os ambientes: “Carminha, que fora preterida na promoção curvava-se sobre o ouvido do colega:” (p.61) e em nenhum momento da narrativa há comunicação entre os personagens. Na vida de Targino, “Carminha” encontra-se reduzida à comunicação com a “preta da casa”.

A profissão de Targino apresentada no **Testemunho A** é “desembargador”. Rasurada e substituída por “senador”. O primeiro cargo direciona o olhar do leitor para o Poder Judiciário, o segundo, para o Poder Legislativo, ambos com a responsabilidade de zelar pelo direito do povo. A contradição entre o caráter do personagem e as funções que lhe são atribuídas parece deixar entrever mais uma vez a ironia do escritor. Antonieta não poderia ser

traçada de forma tão mesquinha se Targino tivesse esses cargos, uma vez que sendo “desembargador” ou “senador” a secretária precisaria ter um nível de escolaridade mais elevado e outras qualificações, conseguindo assim a função por merecimento e não por indicação. Quando Moreira Campos opta pelo cargo de “diretor da repartição”, no **Testemunho C**, abre espaço para o crescimento de Antonieta no emprego, diminuindo a distância entre eles, permitindo uma aproximação da qual ela aproveita para agradar o chefe e receber benefícios.

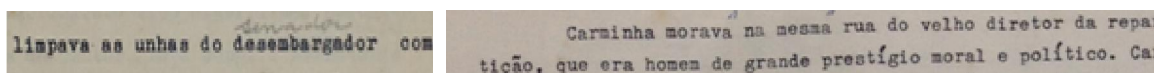


Figura 9: Confronto entre os testemunhos A e C
Fonte: Acervo do Escritor Cearense (AEC) - Fundo Moreira Campos

Ainda no **Testemunho A** ocorre a substituição de “desembargador” por “senador”, que é rasurado e substituído por “ê”, iniciando aí o processo de decadência moral do personagem, que agora passou a ser reconhecido pelo pronome pessoal. Em seguida, há outra substituição de “desembargador” por “senador”, mas ele opta pelo uso do adjetivo “velho” tornando clara a decadência física de Targino.

O último aspecto a ser analisado neste estudo é a representação da cruz formada pelos nomes Marta e Targino, que aparece nos **testemunhos A, B e C**. O possível motivo do desaparecimento da cruz é, a nas palavras de José Lemos Monteiro (1980, p.64), “a incessante luta pela concisão e conseqüente omissão de traços que possa ser preenchidos pelo leitor.”

Ao longo do texto o autor já descreve o ambiente fúnebre que cerca a vida de Targino, não sendo necessário deixar ainda mais explícito o luto vivido pelo personagem. Além disso, a escolha da figura (cruz), formando um tipo de monograma, cujo entrelaçamento das palavras (e não apenas de iniciais) tem um sentido romântico e ao mesmo tempo religioso, remetendo para o primeiro título do conto *Profanação do Sacrário*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É através do estudo das marcas deixadas pelo autor que se consegue desvendar a forma única de escritura. É possível ver como o caminho é sinuoso e estreito, mas é a beleza desse percurso que encanta o pesquisador e ilumina a interpretação do texto.

Fazemos nossas as palavras encontradas na nota prefacial ao livro *Alves & Cia.*, edição de Duarte (1994), ele diz: “[...] parece oportuno desde já sublinhar que esta edição vem de novo evidenciar a relevância dos espólios literários, da sua salvaguarda e do seu estudo metódico”, pois o acesso aos papéis de Moreira Campos, zelosamente guardados por sua esposa Dona Zezé, e hoje sob a guarda da Universidade Federal do Ceará, nos deu a confiança de estarmos fazendo um trabalho demorado e árduo, é verdade, mas necessário para se oferecer ao público uma edição do conto *Mulher terrível*, mostrando assim o nosso respeito à obra do grande contista cearense José Maria Moreira Campos.

REFERÊNCIAS

BORGES, R.; SOUZA, A. S. Filologia e edição de texto. In: BORGES, R.; SOUZA, A. S.; E. S. D. de; ALMEIDA, I. S. de. *Edição de Texto e Crítica Filológica*. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-45.

CAMPOS, M. *Mulher terrível*. In ____: *A grande mosca no copo de leite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: INL, 1985. P. 60-63.

CAMPOS, M. Texto datilografado, fotocopiado, com assinatura – Moreira Campos - e data – 15 julho. 87. - incluído no volume encadernado, *O que dizem dele*, nº 9, do Fundo Moreira Campos- AEC/UFC.

CARVALHO, R. B. S. *Poemas do mar de Arthur de Salles*: edição crítico-genética e estudo. 2002. 2v. 901f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

DUARTE, L. F. *Glossário de Crítica textual*. Lisboa. Universidade Nova de Lisboa, [1997-]. Disponível em: <www2.fcsh.unl.pt/cursos/etexto/glossario/intro.htm>. Acesso em 10 dez.

_____. *Alves & Cia*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994. 2011.

GRÉSILLON, A. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. *Estudos avançados*, v.5, n.11. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.p.51-146.

LIMA, B. de. *Moreira Campos: A escritura da ordem e da desordem*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.

MENDES, M. G. *As três Marias, de Rachel de Queiroz*: uma edição crítica em perspectiva genética. Niterói: EDUFF, 1998.

MONTEIRO, J. L. *O discurso literário de Moreira Campos*. Fortaleza, Edições, UFC, 1980. p.64.

SILVIA, A. C. S. da. *Linha reta e linha curva*: edição genética de um conto de Machado de Assis. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

O CANTO DA PATATIVA: ORALIDADE E *PERFORMANCE* NA POESIA DE PATATIVA DO ASSARÉ.

THE SINGING OF PATATIVA: ORALITY AND PERFORMANCE IN THE POETRY OF PATATIVA OF ASSARÉ

Liliana Alicia Lavisse Teixeira¹

RESUMO:

Este trabalho apresenta um breve estudo da produção do poeta sertanejo Patativa do Assaré. Na investigação foi considerada a obra como um todo, sendo escolhidos alguns trechos de poemas para demonstrar a temática, relacionando-os a conceitos teóricos em torno da literatura popular, identidade, oralidade e *performance*. Para sustentação teórica foram consultados pesquisadores que dominam essas áreas, como Ong, Zumthor e Woodward entre outros. Patativa do Assaré participa de uma literatura que se transformou em força propulsora de mudanças na vida social e cultural de sua comunidade. A sua poesia fala do Nordeste que não quer mais fazer história baseada apenas na tradição, mas anseia caminhar para um futuro assentado na ruptura, na busca por uma nova identidade política e cultural. Formulados com os códigos de uma poética oral, os poemas só foram escritos posteriormente. À palavra juntou-se à voz e ao corpo, em ritual que, com o movimento, ganham sentidos. Encontra-se em toda sua obra uma série de significantes e simbolismos, que bem poderia se classificar como “arquivo oral”. O autor gostava de ser chamado de “Poeta social” porque aprendeu sobre a justiça, no que considerava o maior livro de todos, a bíblia com os ensinamentos de Cristo, dedicando-se a protestar e denunciar em prol do habitante sofrido do seu Sertão. Resulta válido conhecer o sertão e o sertanejo plasmados na poesia de Patativa, que contribuiu no crescimento e evolução da Literatura Popular Brasileira, como assim também de sua região e sua gente.

Palavras-chave: Patativa do Assaré. Poesia. Literatura Popular. Identidade. Oralidade. Performance.

ABSTRACT

This paper presents a brief study of the production of the backcountry poet Patativa do Assaré. In the investigation was considered the work as a whole. It was chosen some excerpts of poems to demonstrate the theme, relating them to theoretical concepts around the popular literature, identity, orality and performance. For theoretical underpinnings, it was consulted researchers who have mastered these areas, such as Ong, Zumthor and Woodward, among others. Patativa do Assaré participates in a literature that became the driving force of change in social and cultural life of this community. His poetry speaks of the Northeast who doesn't want more story based only on tradition, but looking to move towards a future sitting at break, in the search for a new political and cultural identity. Formulated with the codes of an oral poetic, the poems were written only later. At the word joined to the voice and body in ritual that, with the movement, wins senses. It is found throughout his work a series of signifiers and symbolisms, which could well be classified as "oral file". The author liked to be called "social Poet" because he learned about justice, considering the Bible as the greatest book of all, because of Christ's teachings. He devoted himself to denounce and protest in favor of the inhabitants suffered of his Hinterland. Thus, it is valid knowing the backwoods and the backcountry, which are enshrined in the poetry of Patativa, because it contributed in the growth and evolution of Brazilian Popular Literature, but also so its region and its people .

Keywords: Patativa do Assaré. Poetry. Popular Literature. Identity. Orality. Performance.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia-UFBA.

*Meu sertão tem coisa boa
E também tem coisa ruim;
Um que fede a cupim
Outras que chera a
melão.*

1 INTRODUÇÃO

Dessa forma fala o poeta Patativa do Assaré da terra que habita e que é inspiração de seu canto, junto com sua gente, representantes do sertanejo que transita nesse espaço inóspito, assolado por longas secas, sofrimentos e injustiças, mas que também traz traços de força e outras paisagens mais amenas, que ressurge nas “cheias” quando vem a chuva e a terra agradece em verdor e fartura.

O sertanejo Patativa do Assaré² (1909-2002) cujo nome de nascimento é Antônio Gonçalves da Silva, nasceu no Município de Assaré, no Ceará: “Eu, Antônio Gonçalves da Silva, filho de Pedro Gonçalves da Silva e de Maria Pereira da Silva, nasci aqui, no sítio denominado Serra de Santana, que dista três léguas da cidade de Assaré (ASSARÉ, 2002, p.15). Compositor, repentista e poeta, achou a matéria prima de suas produções, na lida com a terra e na comunidade do lugar onde nasceu e viveu, o Nordeste.

Durval Muniz de Albuquerque (2011), no seu livro *A Invenção do Nordeste*, compreende o sertão como um lugar livre de influências e o considera mais “um espaço substancial, emocional do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais.” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 67). Assim, o sertão surge como um conjunto de imagens sempre vistas como exótica – isso no entender do homem intelectual do sudoeste e do sul –, como uma ideia que implica sentido de alma, de essência, de raízes, em uma visão simplista, quando não maniqueísta.

Nessa obra, o autor acima citado, desenvolve uma ideologia, a respeito desta região, que desconstrói o sentido tradicional de um nordeste posicionado como vítima, como colonizado, miserável de corpo e alma. Ele apresenta esse nordeste como resultado de desvios nas relações de poder e propõe descobrir que forças e que relações são essas, colocando-se da seguinte forma:

² Segundo o Aurélio, patativa é “Ave passeriforme, fringílida (*S. falcirostris*), da faixa costeira do Brasil este meridional; patativa-do-sertão”. Figurativamente, “Cantor de voz maviosa.”

Nós, os nordestinos, costumamos nos colocar como os constantemente derrotados, como o outro lado do poder do Sul, que nos oprime, discrimina e explora. Ora, não existe esta exterioridade às relações de poder que circulam no país, porque nós também estamos no poder, por isso devemos suspeitar que somos agentes de nossa própria discriminação, opressão ou exploração. Elas não são impostas de fora, elas passam por nós. Longe de sermos seu outro lado, ponto de barragem, somos ponto de apoio, de flexão. A resistência que podemos exercer é dentro desta própria rede de poder, não fora dela, com seu desabamento completo. O que podemos colocar são deslocamentos do poder que nos impõem um determinado lugar, que reserva para nós um certo espaço (ALBUQUERQUE, 2011, p.32).

Dessa maneira, propõe buscar a formação histórica de um preconceito para entender como se formulou um arquivo de imagens e enunciados, que se transformaram em “verdades” que passaram a dirigir a voz da mídia, inclusive; descobrir que região é essa e qual é sua identidade.

2 DESENVOLVIMENTO

A procura da identidade foi preocupação dos homens desde o final do século XVIII, quando necessitaram se identificar com um território imaginário, delimitado por fronteiras e utilizando símbolos e signos que representassem essa ideia de nação. O Brasil tentou encontrar essa homogeneização, buscando superar as diferenças. Essa tentativa, no entanto, revelou a fragmentação do país e fez com que surgissem, de forma visível, os regionalismos.

O regionalismo seria uma das primeiras vias de definição da consciência local. Segundo Antônio Cândido:

O nosso regionalismo foi antes forjado em posições regionalistas. Mas o regionalismo pré-modernista se mostrava, com seu “conto sertanejo”, artificial, pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, encarando com olhos europeus nossas realidades mais típicas. O homem do campo é visto como pitoresco, sentimental, jocoso (CÂNDIDO, 2010, p.121).

Para o intelectual regionalista – em sua maioria com a formação acadêmica feita no sudoeste – a cultura regional resumia-se em elementos raros, que se configuravam como relíquias em via de extinção e sempre em posição subordinada, tomando o folclore e a cultura popular com uma postura de superioridade. O olhar é distante e procura afirmar a brasilidade por meio da diversidade, pela manutenção de tipos e personagens.

A produção regionalista de princípio de século XX obedecia a um projeto naturalista-realista, que se esforçava em descrever fielmente o meio, não raro, com uma visão extra nordestina. Entretanto, no Brasil, esse projeto deu origem a um estilo tropical, emocional e

sensual que pretendia ser diferente do estilo europeu. Um expoente brasileiro dessa época é a obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1906), tomada como marco dessa produção nacional. Em Euclides aparecem por primeira vez os pares de opostos que irão perpassar os discursos sobre nacionalidade: paulista versus sertanejo, litoral versus sertão.

Segundo Durval de Albuquerque (2011):

O sertão aparece como um lugar onde a nacionalidade se esconde livre das influências estrangeiras [...] é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização (ALBUQUERQUE, 2011, p.67).

A partir daí o sertão será sempre um espaço visto como repositório de uma cultura folclórica, tradicional, base de uma falsa cultura nacional. A identidade que se estabelece tem como apoio o passado, a memória e as tradições. O folclore terá um papel importante na afirmação de uma identidade construída olhando o passado, buscada em padrões de sociabilidade patriarcal e até escravista. Câmara Cascudo destaca-se quanto a idealização do elemento popular adotando uma visão museológica do elemento folclórico. Trata-se de uma postura estática que impede a criatividade e perpetua hábitos, costumes e concepções.

Depois da Semana de Arte Moderna, tradicionalistas e modernistas irão embrenhar-se em uma disputa acirrada. Tanto Gilberto Freyre, como José Lins do Rego, tentam afirmar o movimento tradicionalista e regionalista, acusando os modernistas de centralizar a produção cultural. “Para Freyre, o Nordeste voltaria a ser uma região criadora, desde que recuperasse suas tradições e praticasse o verdadeiro regionalismo, não o estadualismo” (ALBUQUERQUE, 2011, p.104).

Na década de trinta dar-se-á a transformação da literatura regionalista em literatura nacional. Surge o que irá se chamar de “romance de trinta” que tem como tema central a decadência da sociedade patriarcal e sua substituição por uma sociedade urbano-industrial. Os autores tentarão acompanhar esse momento de transição, unindo-se à luta e aproximando-se do povo e denunciando as condições sociais do momento.

Antônio Cândido resume essa produção da seguinte forma:

O “romance de trinta” aborda, a partir de enunciados sociológicos, as “várias realidades do Nordeste”, levando à superação da tradicional dicotomia que atravessava a produção regionalista naturalista, entre litoral e interior. O homem do interior deixa de ser visto como um ser exótico, pitoresco, que não se encaixava nos padrões emanados das cidades, e passa a ser abordado na sua constituição sociológica e psicológica, denotando o seu pertencimento a um todo social e não mais um ser estranho, apartado da realidade da civilização (CANDIDO, 1961, p. 52).

Surgem desse modo, personagens típicos, exemplares que devem promover a identificação do leitor com os seus comportamentos, valores, formas de pensar. Representam a essência do ser regional ou lugares sociais bem definidos. Esse tipo deve apresentar veracidade, deve apresentar experiências e práticas sociais que sejam facilmente reconhecidas pelo leitor. Aquele sertanejo decadente física e moralmente, seco na linguagem e nas relações sociais teria que dar lugar a um novo homem influenciado pela explosão das diferenças. Um ser revolucionário em busca do restabelecimento da sua identidade.

Kathryn Woodward (2011) apresenta a ideia de que “a identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças são vistas como mais importantes que outras, especificamente em lugares articulares e em momentos particulares” (WOODWARD, 2011, p.11). Segundo essa autora, a base da discussão sobre essas questões de identidade estaria na tensão entre perspectivas essencialistas e não essencialistas. A primeira corresponderia a características comuns dentro de um grupo, aquelas que todos compartilham e, a segunda, às características diferentes e comuns e, também, às mudanças através do tempo. O nordestino não escapa a essas características comuns do grupo, da região, e nem deve. Isso faz parte de sua identidade; mas as características diferentes devem ser destacadas e respeitadas fazendo de cada indivíduo um ser único com sua identidade mutável, dadas as circunstâncias e o passar do tempo.

O cordel fará parte desta estrutura narrativa, com códigos que são incorporados na cultura nordestina. Esse tipo de produção é difusor das imagens e temas que compõem a ideia de Nordeste e funciona como repositório de imagens que serão agenciadas por outras produções culturais “eruditas”, como o cinema e o teatro ou a literatura. O cordel irá reforçar a visão tradicionalista que impregnará parte da produção dessa região. Trata-se de narrativas da Literatura Popular que reforçam o Nordeste das margens, dos excluídos, pessoas sem nome, escravos, histórias passadas de geração em geração de forma oral, tidas como primitivas numa determinada época e valorizadas em novo contexto, a partir da segunda metade do século XX.

A Literatura Popular, considerada até bem pouco tempo, como literatura “menor”, atualmente é objeto de estudos acadêmicos que pretendem transformar essa subordinação e mostrar sua grande importância. A respeito dessa mudança de estatuto, Havelock (1988), informa: “O ano de 1963 fornece uma data de viragem conveniente, ou, talvez melhor, uma data em que parece rebentar uma represa na consciência moderna” (HAVELOCK, 1988,

p.38). O autor se refere a esse ano, 1963, como um marco em que começaram a se considerar e relacionar fatos importantes a respeito da língua falada. Ocorreu, segundo ele, o concurso de cinco publicações separadas, de cinco autores que viriam a ser significativas para o campo das letras e da cultura. Seriam essas: *La Pensée sauvage* (Lèvi-Strauss), *The consequences of literacy* (Goody e Watt), *The Gutenberg Galaxy* (McLuhan), *Animal Species and Evolution* (Mayr) e *Preface to Plato* (Havelock). “Esses títulos, sem o saberem na época, iluminaram o papel da oralidade na história da cultura humana e a sua relação com a literacia” (HAVELOCK, 1988, p 39). Todas essas obras trataram da questão da oralidade e abriram espaço para estudos futuros.

Walter Ong (1987) em *Oralidad y escritura*, realiza um minucioso estudo da oralidade, pergunta-se a respeito da necessidade do mundo erudito ter-se voltado para esse tema e apresenta algumas considerações:

Salvo en las décadas recientes, los estudiosos lingüísticos se concentraron en los textos escritos antes que en la oralidad por una razón que resulta fácil de comprender: la relación con el estudio mismo de la escritura. Todo pensamiento, incluso el de las culturas orales primarias, es hasta cierto punto analítico: divide sus elementos en varios componentes. Sin embargo, el examen abstractamente explicativo, ordenador y consecutivo de fenómenos o verdades reconocidas resulta imposible sin la escritura y la lectura. Los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no “estudian” (ONG, 1987, p. 18).

A forma de aprender dessas pessoas resulta interessante nesse trabalho, porque assim acontece no Sertão. Aprendem pelo treino, acompanhando os que possuem o conhecimento; escutando; por repetição do que escutam; por meio dos provérbios que dominam e compilam; participando de uma espécie de memória corporativa. Essa forma de aprender poderia ser considerada uma forma de estudo, mas não no sentido estrito. Quando o estudo, na sua concepção de uma extensa análise, se faz possível com a incorporação da escritura, a primeira coisa a examinar é a língua e seus usos. A fala é inseparável da consciência humana, sendo alvo de estudos desde tempos remotos. “La escritura nunca puede prescindir de la oralidad [...] dondequiera que haya seres humanos, tendrán un lenguaje” (ONG, 1987, p. 16). Para transmitir seus significados, todos os textos escritos precisam se relacionar de alguma maneira com o mundo do som, ambiente natural da linguagem.

Ong (1987) aponta para a dificuldade de se entender a oralidade primária, com precisão e sentido. A escrita possibilita uma semelhança entre as palavras e as coisas; podemos vê-las e tocá-las inscritas em textos e livros ou representadas por objetos concretos. As palavras escritas constituem remanentes. A oralidade não possui este caráter de

permanência. Quando a história oral é relatada, o único que existe é o potencial de memorizá-la e contá-la, por alguns seres humanos, capacidade minimizada nas pessoas do mundo da escrita pela falta de treino de escutar e memorizar.

Jerusa Pires (1995) chama de “matriz impressa” o acervo de narrativas, enredos e situações que pareciam perdidos no tempo, que aparecem, como por milagre, articulando-se e sustentando novas criações. Ao seu entender, para mergulhar nos fenômenos da oralidade e o mundo “fascinante da criação popular”, não se pode deixar de lado todo o circuito impresso:

A exemplo do que ocorreu na Europa e em Portugal mais diretamente no nosso caso, houve no Brasil a força de impacto de editoras que popularizaram histórias, provenientes de repertório muito difundido no ocidente e que, divulgadas em brochuras, ancoraram em nossa ‘literacy’ tão oralizada e em nossa ‘pré-literacy’ que é também voz e gesto (PIRES, 1995. p.46).

Assim, esses textos funcionaram como ponto de apoio para as novas criações e como aval das numerosas tendências do imaginário popular. As editoras fizeram circular coletâneas de livros infantis com histórias da carochinha, das mil e uma noites e de autores de outros lugares como o conto russo, que a autora apresenta no texto em questão.

O conjunto de obras que chegou ao Brasil, evidentemente não era exclusivamente lusitano; era peninsular, pois se divulgou igualmente nos lugares da colonização espanhola. Encontram-se, na Espanha e nos países hispano-americanos, traços da presença desse romanceiro, não raro das mesmas narrativas. Sabe-se que o cordel tem origem lusitana, e que esse nome obedece ao fato de os folhetos serem presos a um barbante ou cordel para serem expostos e divulgados (manuscritos ou impressos, depois que se difundiu a imprensa); na Espanha se chamavam *pliegos sueltos*, o que corresponde à denominação em português de “folhas volantes”. Eram vendidas nas feiras, nas romarias, praças ou ruas. Registravam-se acontecimentos do cotidiano, históricos e narrativas tradicionais. Esse acervo embarcou com os colonizadores e se fixaria no Nordeste como literatura de cordel, divulgado oralmente pelos cantadores e pelos folhetos que se espalharam por toda a região.

Ria Lemaire (2000), escreve sobre a produção nordestina:

Até hoje se encontram aí – coexistentes e reunidos num espaço de menos de um século e meio – todas as fases da história das tecnologias da comunicação [...] Trata-se de um imenso laboratório vivo, em que coexistem, transitam, se confrontam e se completam todas as fases, transições e combinações que a história das tecnologias da comunicação pode provocar no mundo ocidental no seu percurso milenar (LEMAIRE, 2000, p.91).

A história que a Europa levou mil anos para percorrer encontra-se no Nordeste, à disposição do pesquisador, nos textos de poetas analfabetos, semianalfabetos, os que sabem

ler e escrever e outros que se comunicam pela internet com domínio absoluto desse meio. A origem dessa arte poética é oral, é a cantoria e pode ser achada tanto na memória dos poetas e cantadores como na escrita.

Nas cantorias da literatura oral do Nordeste, encontram-se dois tipos de poesia: a tradicional, que vai se repetindo e permanece na memória dos cantadores, e o repente, o verso construído no momento, face a face, que tem como argumento um fato momentâneo; este último é o autêntico improviso, conhecido também como desafio ou repente. Patativa do Assaré ultrapassa a construção do cordel. É um poeta popular que utilizou a forma do cordel para ir além. Patativa esclarece de forma veemente a distinção entre o que ele chama de “versejador” e o verdadeiro poeta que conta criando, inventando. Segundo ele, os cordelistas são versejadores que repetem o que viram e ouviram ao passo que o poeta é um criador.

Nesse espaço Patativa do Assaré fará ouvir sua voz, cantando uma terra que não é só miséria e desolação, mostrando um sertão de beleza natural, onde as pessoas podem ser felizes e lutar pelos seus direitos. A natureza do sertão é fonte de alimento e de inspiração para Patativa. Nessa terra ele nasceu, brincou imitando a vida e cresceu. Pelo seu canto pode-se conhecer essa terra, o homem que a habita e tudo que dela emana. A Serra de Santana é essa terra mágica que o inspira e que lhe fornece uma identidade. Assim fala o poeta, do lugar ao qual pertence e com o qual se identifica plenamente, no seu poema “Eu e o Sertão”:

Sertão, arguem te cantô,
Eu sempre tenho cantado
e ainda cantando to,
pruquê, meu torrão amado,
munto te prezo, te quero
e vejo qui os teus mistero
ninguém sabe decifrá.
A tua beleza é tanta
qui o poeta canta, canta,
E inda fica o qui cantá.

No rompê de tua orora
Meu sertão do Ciará,
Quando escuto a voz sonora
Do sadoso sabiá,
Do canaro e da campina
vindo das graça divina
O seu imenso pudê,
E com munta razão vejo,
Que a gente sê sertanejo
É um dos maió prazé.
(CCCL, p. 21)

Pelo poema, o leitor é situado na grandeza natural do espaço do sertão, tão farta que nem todos os cantores da terra conseguem esgotar sua temática. Para Santana (2008), o sertão faz parte do mundo real do poeta: “o sertão é o outro, mas um outro idêntico ao eu, e se apropria dessa realidade, configurada pela poesia que exalta a natureza, um outro, porém, seu igual” (SANTANA, 2008, p. 37). O eu-poético e o homem Patativa do Assaré se confundem na sua poesia, de forma que fica difícil dizer quais são os poemas que falam de sua pessoa, sua família e quais os que ele se isola para dar lugar ao personagem sertanejo. Ele cantará esse

Sertão até a exaustão na sua obra, cantará as belezas no seu contraste de verdor e seca, penúria e fartura.

Patativa só passou seis meses na escola. Isso não o impediu de ser Doutor *Honoris Causa* de, pelo menos, três universidades. Não teve estudo, mas discutia com maestria a arte de versejar. Ele dizia que para ser poeta não é preciso ser professor: “Basta vê no mês de maio, um poema em cada gaio / e um verso em cada fulô” (CCCL, p. 27). Em entrevistas realizadas pelo doutor Luiz Tadeu Feitosa (2003), o poeta explica que descobriu que poderia aprender lendo literatura e “não gramáticas e livros didáticos”. A seguir, se dedicou a ler os clássicos da literatura e da poesia. Com isso ampliou o vocabulário e seus versos se aprimoraram, assim como os assuntos abordados. No começo, quando Patativa era apenas um menino, os assuntos versavam sobre o seu mundo restrito à roça, à família e à comunidade. Com o passar do tempo, viagens e leituras, o mundo foi-se ampliando a sua volta e a temática acompanhou esse crescimento. Essa poesia foi formulada dentro dos códigos de uma poética oral e só posteriormente transcrita para a modalidade escrita. O autor relata, em seus depoimentos, que utilizou a cantoria acompanhada de viola e até confessa que é mais fácil, que o ritmo e a cadência da música ajudam a pensar. É interessante registrar como é feita a composição poética por esse poeta da oralidade:

Muita gente num sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! Eu faço a primeira estrofe, deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito; a terceira e assim por diante. Pode ser um poema de trinta estrofes! Quando eu termino, eu estou com todas elas retidas na memória, aí é que passa para o papel. Sempre fiz verso assim! [...] Toda vida eu criei assim, na imaginação. É. Eu tenho um pensamento muito fácil em todos os sentidos, sempre tive, viu? Fazia na mente, pensava a história, aquele quadro aí, ia contar ele todo em verso, bem, com toda espontaneidade, com toda graça, coisa assim... (CARVALHO, 2000, p.13)

O poder da memória é extremamente desenvolvido nesses poetas cantadores. A prática de escutar e guardar, de criar e armazenar na mente, esse treino repetido e incansavelmente exercitado, aguça esse tipo de habilidade. A forma ritmada da poesia cantada ou declamada em voz alta e acompanhada de um instrumento, logo é reconhecida pelo público e, dessa forma, passa para a memória individual e coletiva: “é esse ato da palavra rítmica que ‘faz’, age, legitima; funda e refunda a comunidade” (LEMAIRE, 2000, p. 94).

A voz do poeta possui flexões e modulações, entonações e onomatopeias que a escrita não pode dar conta com perfeição, porque ainda há os ais, gemidos e pausas que completam o significado, há um quefazer pela palavra e a voz que, juntas, constituem uma ação criadora. Mas, ainda há um ingrediente importante a acrescentar: o ritual, que somado a voz ganha

movimento, produzindo sentidos. Sobre o rito performático, Feitosa (2003) assevera que existe uma espécie de eficácia simbólica nesse diálogo entre a palavra proferida e a ação do enunciador. Patativa projeta-se, encolhe-se, agiganta-se, sussurra, finge, gesticula e solta gemidos e choros cênicos conforme cada palavra proferida. Há uma série de significantes e simbolismos nos rituais performáticos de Patativa do Assaré, e se encontram em toda sua obra, que bem poderia se chamar de “arquivo oral”. “Engana-se quem pensa que Patativa se joga nessa empreitada comunicativa de modo inteiramente espontâneo. Ele sabe a que veio e estabelece as funções performáticas que lhe cabem e qual a que cabe a seus interlocutores” (FEITOSA, 2003, p.187). Cada palavra, cada gesto, as entonações, flexões e o ritmo obedecem a regras definidas. Prepara tudo com cuidado, tem peças preparadas segundo o tipo de público que comparece diariamente para visitá-lo em sua casa. Para os mais simples, ele gosta do improvisado, recitando quadras curtas e aludindo aos lugares originários das pessoas que se encontram na sala. Quando esses visitantes são autoridades ou intelectuais, espera que os temas das conversas partam deles, não arriscando improvisos nem brincadeiras com rimas. Gosta de mostrar as nuances de sua poética passando da “matuta” para a erudita. Um de seus poemas preferidos para essas ocasiões é “O inferno, o purgatório e o paraíso”:

Pela estrada da vida nós seguimos,
Cada um procurando melhorar,
Tudo aquilo que vemos e que ouvimos,
Desejamos, na mente, interpretar,
Pois nós todos na terra possuímos
O sagrado direito de pensar,
Neste mundo de Deus, que olho e diviso
O Purgatório, o Inferno e o Paraíso.

Este Inferno, que temos bem visível
É repleto de cenas de ternura,
onde nota-se o drama triste e horrível
De lamentos e gritos de loucura
E onde muitos estão no mesmo nível
De inteligência, desgraça e desventura
É onde vive sofrendo a classe pobre
sem conforto, sem pão, sem lar, sem cobre.
(CCCL, p. 43)

Assim, o poeta Patativa torna efetivo o que Zumthor (2007) declara na sua teoria: que a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, no aqui e agora, transmitida e percebida. Segundo ele, a performance é um ato único em que se condensam, a transmissão pela palavra e o gesto, a recepção pela audição acompanhada da vista, um conjunto que gera prazer, deleite para todos os envolvidos nessa dança de poetar e assistir.

Não consta em nenhum arquivo ou depoimento - dos que foram pesquisados para este trabalho - que o poeta tenha, em algum momento de sua vida, lido Karl Marx para ser influenciado pela sua ideologia, mas o seu canto contém a estratégia da revolta e da denuncia revolucionária abordada por Durval Albuquerque e que foi destacada neste texto. Patativa

canta um sertão e um mundo em movimento, que muda porque tudo muda. Canta os problemas sem intenção de mostrar o sofredor, pois não quer despertar piedade com seu canto. Quer denunciar e chamar a atenção para as injustiças e os descabimentos e quer convidar para a luta digna. Nunca afrontou as autoridades. Só quis dizer a sua verdade. Dizer a natureza implacável na terra ressequida, o sertanejo puro, trabalhador, resistente e sofrido, que às vezes quer fugir da sua sina buscando outras terras. Dizer as injustiças dos homens poderosos. Dizer os valores nos quais acredita e não cansa de pregar.

Ao dizer o sertão ele quer dizer o sertanejo, quer dizer a natureza da terra onde nasceu e da qual brota sua arte poética.

Era só o que fartava
Deus fez a terra pra gente
Prantá feijão, mio e fava,
Arroz e toda semente,
E estes latifundiário
Egoísta e uzuraro
Sem quê nem praquê se aposa,
E nós neste cativêro
Sendo agregado e rendero
Da mesma terra que é nossa.
(AC, Reforma agrária é assim, p.42)

Pareceria ter construído papéis sociais para si e o compromisso de denúncia de sua poesia tem que ser levada em conta, já que ele faz isso de maneira às vezes direta e outras, de forma sutil, firmando uma identidade sociológica: “uma identidade formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 1999, p.11). Trata-se de uma poesia que tem a função de protesto, de contestação, como no poema “A morte de Nanã”, no qual conta a morte de uma menina, a única riqueza de um casal, por causa da fome advinda da seca. É um poema triste que toca o coração do leitor e que expõe a desigualdade e o descaso de dirigentes políticos insensíveis às necessidades elementares do povo.

Eu vou contá uma história
Que eu não sei como comece
Pruquê meu coração chora
A dô do meu peito cresce
Omenta o meu sofrimento
E fico uvindo o lamento
De minha arma dilurida
Pois é bem triste a sentença
De quem perdeu na isistença
O que mais amou na vida.

Morreu na sua inocênça
Aquele anjo incantadô,
Que foi na sua isistença
A cura da minha dô
E a vida do meu vive.
Eu bejava, com prazê,
Todo dia, demenhã,
Sua face pura e bela.
Era Ana o nome dela,
Mas, eu chamava Nanã.

Já tou veio, acabrunhado
Mas inrriba deste chão
Fui o mais afortunado

(...)
Mas, neste mundo de Cristo,
Pobre não pode gozá,

De todos fio de Adão
Dentro da minha pobreza
Eu tinha grande riqueza:
Era uma querida fia
Porém morreu muito nova
Foi sacodida na cova
Com seis ano e doze dia.

Eu, quando me lembro disto,
Dá vontade de chorá,
Quando há seca no sertão,
Ao pobre farta feijão,
Farinha, mio e arrôis,
Foi isso o que aconteceu
A minha fia morreu,
Na seca de trinta e dois.
(CCCL, p. 38)

É o retrato de uma época e de uma situação que descreve a luta e a pena de um pai que assiste a agonia de uma filha querida, morrendo por causa da escassez total e absoluta. Nanã é o emblema da maioria das crianças da região, vitimadas pela seca e pelas políticas erradas. Corre o ano 1932, época marcada pela fome e pela miséria absoluta. São imagens extremamente fortes e tocantes. Assim é a poesia deste poeta sertanejo que coloca na sua obra a experiência de toda uma vida na qual se dedicou a observar e cantar como uma maneira de deixar sua marca, de se tornar eterno. É uma voz que se mostra, que anuncia e denuncia, que canta as alegrias e as tristezas, que não esconde as misérias, mas que festeja as belezas da natureza, dos homens e do universo. Esse menino pobre conseguiu modificar sua realidade, usufruindo daquilo que se lhe apresentava como matéria prima para seu canto.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia de Patativa do Assaré é produto de muita observação, vivência e intuição. Mas é também o fruto de uma sensibilidade aguçada em perfeita relação com o mundo que o rodeia, sendo ainda o eco das vozes de todos aqueles que não sabem falar com aquela ressonância e plangência. Explica-se, desta forma, tanto a penetração no seio da massa sertaneja, como o reflexo ocorrido no meio “culto” ou acadêmico. Ele utiliza todos os componentes da estrutura tradicional, o roçado, a família, os amores, a história oral passada através das gerações. Mas acrescentará um componente novo que irá quebrar a mesmice e a continuidade, voltando-se para o povo e suas necessidades, fazendo isto de forma intuitiva ou talvez como resultado de suas leituras e viagens que ajudaram a criar uma condição humanista e revolucionária.

Uma vez perguntaram a Guimarães Rosa o que era o sertão. Ele respondeu: “O sertão é o mundo”. É o mundo no qual se baseia a poética de Patativa do Assaré, que se vê descortinado e transformado pelos seus olhos atentos e pelas suas palavras que utilizam a voz, que sempre tem o que dizer, que não quer calar e que ficará ecoando para sempre... É, vale

repetir, uma voz que se mostra, que anuncia e denuncia, que canta as alegrias e as tristezas, que não esconde as mazelas do seu meio, mas que festeja as belezas da natureza, dos homens e do seu universo. O menino pobre conseguiu modificar sua realidade, usufruindo daquilo que se lhe apresentava como matéria prima para seu canto. Poder-se-ia dizer que o canto de Patativa do Assaré, muito possui do cristianismo primitivo, aquele que pregou São Francisco de Assis, por isto, sem incitar à revolta, clama por justiça e por igualdade entre os homens. Este trabalho nunca conseguiria, na sua brevidade, abarcar esse mundo imenso em toda sua extensão, matizes e importância. Fica aberta a possibilidade de outras leituras, outros estudos e outras abordagens.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ASSARÉ, Patativa do. **Aqui tem coisa**. São Paulo: Hedra, 2004.
- ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino**. 16 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CÂNDIDO, Antônio. **Brigada Ligeira**. São Paulo: Martins, 1961.
- CÂNDIDO, Antônio, **Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CARVALHO, Gilmar de. **Patativa poeta pássaro do Assaré**. Fortaleza: Editora Inside Brasil Ltda., 2000.
- FEITOSA, Luiz Tadeu. **Patativa do Assaré: a trajetória de um canto**. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.
- HAVELOCK, Eric A. **A musa aprende a escrever**. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente. Trad. Maria Leonor Santa Bárbara. 1 ed. Lisboa: Gradiva, 1996.
- LEMAIRE, Ria. **Passado-presente e passado-perdido: transitar entre oralidade e escrita**. In: Revista *Letterature d'America*. Roma: Facoltà di Scienze Umanistiche dell' Università di Roma "La Sapienza", 2000. p. 83-121.
- ONG, Walter J. **Oralidad y escritura: tecnologias de la palabra**. Trad. De Angélica Scherp. México: FCE, 1987.
- PIRES, Jerusa. Matrizes Impressas da Oralidade. In: BERND, Zilá & MIGOZZI, Jacques (orgs.). **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1995. p. 45-54
- WOODWARD, Kathryn. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Dissertações:

SANTANA, Ady Sá Teles. **Rotas do Sertão**: Patativa do Assaré e Euclides da Cunha entre identidade e representação. 2008. 128 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) Universidade Estadual de Feira de Feira de Santana; Feira de Santana, BA.

O MESMO E O DIFERENTE EM *SHREK*: A PROPÓSITO DO FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DA PARÁFRASE E DA POLISSEMIA

THE SAME AND DIFFERENT IN SHREK: IN PURPOSE OF DISCURSIVE FUNCTIONING OF PARAPHRASE AND POLYSEMY

Adielson Ramos de Cristo*

Orientadora: Profa. Dra. Lícia Maria Bahia Heine

RESUMO

O trabalho ora proposto inscreve-se na esteira teórica da Análise de Discurso (AD), que tem a não transparência dos sujeitos, dos sentidos, da linguagem e da história como uma de suas asserções fundamentais. Com esta afirmação, evidencia-se o caráter material das pesquisas em AD, posto que confronta-se a língua(gem) com o seu real e com o real da história. Assim, é desse lugar teórico que pretendo pensar a materialidade do discurso em *Shrek* – filme da DreamWorks, lançado em 2001. Para esse artigo recortei uma cena para trabalhar o funcionamento discursivo da paráfrase e da polissemia, tendo como base sobretudo os escritos de Eni Orlandi (2008, 2012a, 2012b, 2012c) e os de Pêcheux (2008). Para tanto, parto da noção de *recorte* em oposição à de segmentação (ORLANDI, 1984), a qual diz respeito ao funcionamento discursivo do texto em sua incompletude, a fim de analisar o funcionamento da paráfrase e da polissemia na incompletude do texto cinematográfico. Outrossim, retomo o conceito de materialidade significante, o qual reitera “[...] ao mesmo tempo a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante [...]” (LAGAZZI, 2011), o que me permite referir ao “discurso como a relação entre a materialidade significante e a história” (LAGAZZI, 2011), lembrando, sobretudo, a importância de pensar o “sentido como trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula” (LAGAZZI, 2011). Assim, trabalho – lembrando da incompletude da língua(gem), sujeita a falha e ao equívoco – a materialidade dos sentidos, inscritos na história. Desse modo, a forma material – nem empírica, nem abstrata – é tomada aqui como perspectiva teórica para observar o funcionamento discursivo do simbólico constituído de materialidades significantes diversas, e a noção de recorte como dispositivo analítico que possibilita pensar o funcionamento do discurso a partir dessa perspectiva.

Palavras-chave: Paráfrase. Polissemia. Discurso. Materialidade significante. Ideologia. Incompletude.

ABSTRACT

The work proposed here is inscribed in the theoretical track of Discourse Analysis (DA), which has the non-transparency of the subjects, the senses, language and history as one of its fundamental assertions. With this statement, it is clear the material character of research in DA, since it confronts the language with its real and the real of history. Thus, it is from this theoretical place that I want to think the materiality of discourse in *Shrek* – a DreamWorks film, released in 2001. For this article, I clipped a scene to work the discursive functioning of paraphrase and polysemy, based especially the writings of Eni Orlandi (2008, 2012a, 2012b, 2012c) and Pêcheux (2008). Therefore, I start from the notion of clipping as opposed to targeting (ORLANDI, 1984), which relates to the discursive function of the text in its incompleteness, in order to analyze the functioning of paraphrase and polysemy in the incompleteness of the cinematographic text. Furthermore, I resume the concept of significant materiality, which reiterates, “[...]at the same time, the materialist perspective and the symbolic work on the significant [...]” (LAGAZZI, 2011), which allows refer to “discourse as the relation between materiality significant and history” (LAGAZZI, 2011), noting especially the importance of thinking about “the sense and the symbolic work on the signifying chain in history, understanding materiality as the significant way in which sense is formulated” (LAGAZZI, 2011). So I work – remembering me the incompleteness of the language, subject to failure and mistake – the materiality of the senses, inscribed in history. Thus, the material form – neither empirical nor abstract – is taken here as a theoretical perspective to observe the discursive functioning of the symbolic constituted of several significant materiality, and the notion of clipping as analytical device that allows considering the functioning of the discourse from this perspective.

Keywords: Paraphrase. Polysemy. Discourse. Significant materiality. Ideology. Incompleteness.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLinC – UFBA). E-mail: adielsonrc@yahoo.com.br.

1. INICIANDO A QUESTÃO...

Em seu texto “Discurso: estrutura ou acontecimento”, Pêcheux propõe que o trabalho do analista de discurso seja feito a partir do batimento entre descrição e interpretação. A descrição das materialidades discursivas, de acordo com a proposta do autor, “[...] não é uma apreensão fenomenológica ou hermenêutica na qual *descrever* se torna indiscernível de *interpretar* [...]” (PÊCHEUX, 2008, p. 50, grifos do autor). Para ele, nesse gesto de descrição, é preciso considerar o próprio da língua, o seu real. Eu diria, ainda, que é preciso considerar o real da linguagem, isto é, a sua incompletude.

Como consequência desse posicionamento tem-se que toda descrição está exposta ao real da língua(gem), ao equívoco e à incompletude, ao mesmo tempo em que trabalha para expor a língua(gem) ao seu real, o que redundaria em dizer que “[...] todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro [...]” (PÊCHEUX, 2008, p. 53).

Assim, esse ponto de vista é consequente para o meu trabalho, uma vez que me proponho a falar de paráfrase e de polissemia, isto é, do mesmo e do diferente, dentro da perspectiva materialista do discurso. Interessa-me, pois, colocar esse posicionamento de Pêcheux (2008) em relação a uma das afirmações fundamentais da AD, qual seja, a de que não há transparência da língua(gem), tampouco dos sujeitos e dos sentidos. Isso porque há ideologia, há história e há inconsciente. Assim, meu objetivo com este artigo é expor o texto audiovisual à sua opacidade, à sua incompletude constitutiva.

Desse modo, a circunscrição de meu trabalho na esteira teórica da Análise de Discurso tem consequências teórico-metodológicas decisivas para a análise que aqui proponho. A primeira delas diz respeito ao fato de que o ponto de vista materialista rechaça a concepção idealista que dissocia forma e conteúdo em função da adoção de um posicionamento no qual tais questões são pensadas a partir do imbricamento material significativo que constitui o objeto simbólico que se analisa. Desse modo, a noção de forma material, que se distingue da forma empírica e da forma abstrata, passa a ser tomada como perspectiva teórica para entender o funcionamento discursivo do simbólico, que, no caso do filme *Shrek* (2001), é constituído de materialidades significantes diversas.

Em outras palavras, a noção de forma material possibilita que, estando na esteira teórica da AD materialista, eu possa observar um objeto simbólico em sua incompletude constitutiva, isto é, permite-me observá-lo enquanto materialidade significativa, enquanto

objeto simbólico investido de discurso, portanto enquanto estrutura e acontecimento, sem deslocar a discussão para a divisão (positivista) forma e conteúdo.

Outra consequência da adoção do posicionamento discursivo materialista está em que a não transparência da linguagem não é evidente para o sujeito. Isto é, exposto ao simbólico, o sujeito é instado a interpretar, mas tal interpretação aparece-lhe como evidente, como original. Dito de outro modo, os sentidos não estão prontos, completos. Eles se constituem no sujeito e para o sujeito, o que redundaria em dizer que os sentidos são trabalhados em sua incompletude, pelo sujeito. Desse maneira, a incompletude da língua(gem), dos sentidos e dos sujeitos é determinante para o trabalho que ora proponho.

Em outras palavras, isso ressoa da/na célebre afirmação de Pêcheux, segundo a qual,

o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição etc., não existe ‘em si mesmo’ (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). (PÊCHEUX, 2009, p. 146)

Ora, dizer que as palavras mudam de sentido de acordo à posição sustentada pelo sujeito em relação a uma formação ideológica, significa dizer que os sentidos não estão fechados, que eles são incompletos.

2. SHREK: DO CONTO AO FILME

O filme *Shrek* (2001) é uma produção da PDI/DreamWorks, lançada em 2001. A produção cinematográfica, que foi a primeira a vencer o Oscar de melhor filme de animação, ‘é uma adaptação do conto infantil homônimo, escrito por William Steig e publicado em 1990 nos Estados Unidos.

Etimologicamente, observa-se que o termo *Shrek* deriva do termo alemão *Schreck* e do termo iídiche *Shreck* e significa medo, pânico ou terror (WIKIPÉDIA, 2011), o que parece estar relacionado ao enredo do conto, que narra a história de um jovem ogro que é expulso de casa por seus pais, os quais acreditavam que já estava na hora de seu querido filhinho deixar o local onde morava para aterrorizar e fazer um pouco de maldade no mundo.

Em sua trajetória, *Shrek* depara-se com uma velha bruxa, a qual lhe diz que o mesmo encontraria uma princesa tão ou mais feia quanto ele, com a qual viria a se casar. O ogro, então, começa a procurar a tal princesa, que vivia num castelo guardado por um cavaleiro.

Shrek é descrito como uma criatura aterrorizante que cuspiu fogo pela boca e soprava fumaça pelas orelhas. Além disso, era dotado de um poderoso veneno que o protegia de picadas de cobras, as quais, quando lhe intentavam algum mal, isto é, se elas o mordessem, entravam em convulsão e morriam. O ogro também era capaz de expelir gases que faziam as flores e plantações murcharem e de lançar um tipo de raio *laser* dos seus olhos.

O conto cinematográfico, ao seu turno, narra as aventuras de *Shrek*, um ogro nada convencional, que, na companhia de seu amigo, o Burro, tenta recuperar seu pântano, invadido por criaturas de contos de fadas fugitivas da ditadura e da opressão de Lorde Farquaad, líder de DuLoc. A fim de ter seu lar de volta, o ogro aceita ir, no lugar do Lorde Farquaad, ao resgate da Princesa Fiona, que estava trancafiada num castelo cercado de lava e guardado por um Dragão.

Como se observa, o conto e o filme mantêm uma relação entre si, uma vez que o último tem no primeiro sua declarada “fonte de inspiração”. Sinalizo aqui a presença de alguns personagens do conto no filme, tais como o próprio ogro *Shrek*, a Princesa, o Burro e o Dragão. No entanto, tais personagens aparecem na película caracterizados de modo distinto do conto.

O ogro, por exemplo, vive solitariamente, porque acredita que as pessoas não o entendem e logo o julgam pela sua aparência. Ele foge delas para proteger a si mesmo. No filme, *Shrek* não anda pelo mundo praticando maldades, tal como propuseram seus pais na narrativa de William Steig ([1990] 2001). Na verdade, são os outros personagens da narrativa fílmica que pensam o ogro de tal modo, isto é, como criatura aterrorizante.

Embora nas duas narrativas o ogro encontre uma princesa e case-se com ela, o modo como esse encontro é protagonizado é que é diferente. Sinalizo já aqui a dualidade constitutiva do filme, descrita no batimento da paráfrase e da polissemia. No conto, o ogro recebe da Bruxa a informação de que encontrará uma princesa mais feia do que ele, com quem irá se casar. Na película, o ogro conhece a princesa em virtude da invasão do seu pântano pelas criaturas dos contos de fadas, as quais estavam fugindo do Lorde Farquaad. Este, por sua vez, não aparece no conto de Steig ([1990] 2001). Lorde Farquaad faz um acordo com *Shrek* para restituir o pântano ao ogro exatamente como d’antes, desde que o mesmo fosse resgatar a Princesa Fiona em seu lugar (conforme observamos na pequena sinopse apresentada anteriormente).

É justamente nesse momento que o Dragão aparece na narrativa cinematográfica. Ele guarda a Princesa no castelo na tentativa de impedir que ela seja resgatada. No conto, quem

protege o castelo é um cavaleiro, o qual *Shrek* destrói com uma rajada de fogo. Quanto ao Dragão, este aparece, na narrativa de Steig ([1990] 2001), como uma espécie de protetor do bosque pelo qual o ogro teria que passar em sua jornada pela busca da Princesa.

Na produção da PDI/*DreamWorks* (*SHREK*, 2001), o Burro ganha maior participação, exercendo o papel de companheiro-amigo do protagonista. Ele continua tagarela, mas aparece em quase toda a narrativa fílmica, diferente do que ocorre no conto: ele opina nas decisões que o ogro tem de tomar, conversa com ele e comporta-se como um verdadeiro amigo de *Shrek*.

3. O MESMO NO OUTRO OU O OUTRO NO MESMO? PARÁFRASE E POLSSEMIA EM *SHREK*

De acordo com Orlandi (2012a, p.36), o ponto de vista discursivo impossibilita “[...] traçar limites estritos entre o mesmo e o diferente”, visto que, para a AD, o funcionamento discursivo é possibilitado pelo fato de que há sempre um já-lá, um já dito que sustenta o dizer. Em outras palavras, há sempre uma relação entre o já-dito, o que está sendo dito e o interdiscurso, entendido como a memória do dizer.

Desse modo, o trabalho do analista de discurso pode ser tomado a partir da tensão entre o mesmo e o diferente, entre a paráfrase e a polissemia. Explico-me:

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços de dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco (ORLANDI, 2012a, p. 36).

Assim, em certa medida, para que as palavras façam sentido, é preciso que elas, em parte, já tenham sentidos, isto é, é preciso que elas estejam inscritas na história, numa determinada formação discursiva (FD), que, por sua vez, materializa uma formação ideológica e determina o que pode e deve ser dito numa conjuntura dada. Tal determinação é feita, porque uma FD não é homogênea, ela mantém relações de confrontos e/ou alianças com outras FD.

O novo é possível, porque a língua é sujeita a falha e o real da história é passível de ruptura (ORLANDI, 2012a). Ele está, assim, inscrito na possibilidade de transformação. Dito de outro modo, as condições de produção não apenas possibilitam a reprodução, mas também

a transformação, uma vez que o ritual ideológico é sujeito a falhas, como bem observa Pêcheux (1990, p. 16), em seu célebre artigo “Delimitações, inversões e Deslocamentos”, ao afirmar que não se pode pressupor “[...] no interior do mundo existente, a existência de um germe revolucionário independente [...] [pois] esta concepção se encontra, em suma, sob a garantia da existência das *ideologias dominadas* concebidas como germes reprimidos e abafados pela ideologia dominante” (grifos do autor). O autor ainda continua, evidenciando que as ideologias dominadas não vivem num trás-mundo, elas “se formam *sob* a dominação ideológica e *contra* elas, e não em um “outro mundo”, anterior, exterior ou independente” (PÊCHEUX, 1990, p. 16, grifos do autor).

Desse modo, o próprio do ritual ideológico, sujeito a falhas, é possibilitar a presença do outro no mesmo, da transgressão, da polissemia, do deslizamento de sentido.

A fim de observar o funcionamento discursivo de *Shrek*, aproprio-me da noção de recorte (ORLANDI, 1984), que é diferente de segmentação e que tem como objetivo o funcionamento discursivo do texto, isto é, do texto em sua incompletude. Assim, recortei uma sequência discursiva (SD) na qual há recorrência da tensão ogro/monstro e príncipe/herói, inscrita no batimento entre o mesmo e o diferente, isto é, entre a paráfrase e a polissemia, a qual reproduzo abaixo.

SD (37:43 - 40:00)

[*Shrek* encontra a Princesa Fiona deitada numa cama.]

SHREK: Acorde.

Fiona: O quê?

SHREK: Você é a Princesa Fiona?

FIONA: Sou. Para ser salva por um corajoso cavaleiro.

SHREK: Lindo. Vamos nessa!

FIONA: Mas espere, senhor cavaleiro! É o nosso primeiro encontro. Não deveria ser um momento maravilhoso e romântico?

SHREK: Desculpe moça. Não há tempo.

FIONA: O que está fazendo? Deveria me levar por aquela janela e subirmos no seu valente cavalo!

SHREK: Teve muito tempo para planejar tudo isso.

FIONA: [murmura que sim]

FIONA: Temos que saborear este momento. Recite um poema épico para mim. Uma balada? Um soneto? Um versinho? Qualquer coisa!

SHREK: Acho que não.

FIONA: Posso ao menos saber o nome do meu campeão?

SHREK: *Shrek*.

FIONA: Sir *Shrek*, rogo-lhe que aceite isto como prova de minha gratidão [Fiona entrega um lençinho].

SHREK: Obrigado [*Shrek* recebe o lençinho e enxuga seu suor. Depois devolve para Fiona].

[Som de dragão]

FIONA: Você não matou o dragão?

SHREK: Está na minha linha de afazeres. Vamos!

FIONA: Não está certo. E a espada em punho e a bandeira voando? Os outros cavaleiros fizeram assim.

SHREK: Antes de se incendiarem.

FIONA: Essa não é a questão. Aonde está indo? A saída é por ali.

SHREK: Tenho que livrar a minha pele.

FIONA: Que tipo de cavaleiro você é?

SHREK: Um tipo único.

[...]

(*SHREK*, 2001)



(SHREK, 2001)

Essa sequência discursiva permite observar a constituição do filme enquanto conto de fadas cinematográfico, porque, dentre outras coisas, remete-nos às novelas de cavalaria, que serviram de material para a constituição dos contos de fadas. Retomo, aqui, o conceito de forma material, que permite analisar *Shrek* (2001) na tensão entre forma e conteúdo, isto é, a partir da não disjunção entre forma e conteúdo, observando-o discursivamente, em sua incompletude, que, conforme nos lembra Orlandi (2012b, p. 11), “[...] não deve ser pensada em relação a algo que seria (ou não) inteiro, mas antes em relação a algo que não se fecha”.

A incompletude pode ser observada pelo fato de que os discursos não vivem isoladamente, estão sempre em relação a outros discursos, ao interdiscurso, isto é, a “[...] esse ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas” (PÊCHEUX, 2009, p. 149)

Decorre daí que “o sentido está (sempre) em curso” (ORLANDI, 2012b, p. 11), que um sentido retoma outros sentidos com os quais mantém relação através da cadeia significativa, através de uma rede parafrástica.

Dessa maneira, os sentidos que podem ser observados a partir das SD só têm razão de ser porque estão inscritos na história, uma vez que é preciso que a língua(gem), para fazer sentido, se inscreva na história, que, conforme P. Henry (2010), em seu famoso artigo “A história não existe?”, tem a ver não com uma cronologia, mas com a constatação de que “os fatos reclamam sentidos”. Ou seja, com o fato de que, diante do simbólico, somos instados a interpretar, a atribuir sentidos, o que é feito a partir de um posicionamento discursivo, portanto ideológico.

Assim, nessa SD observo a constituição de sentidos sobre o herói que circulam nos contos de fadas de modo específico e na literatura de um modo geral. Há aí, isto é, nesse recorte do filme, um jogo entre formulações que permitem dizer que um herói, assim como um príncipe, é um cavaleiro cavalheiro, tal como se pode observar na fala da Princesa Fiona, que espera do seu salvador uma atitude mais romântica, digna de um primeiro encontro, e formulações que permitem a transgressão em relação a esse sentido de príncipe, de herói, tal qual se pode perceber através das atitudes de *Shrek* e de sua fala.

Outrossim, a partir da SD se pode observar o embate entre duas posições discursivas contraditórias. A primeira delas é a da Princesa Fiona, para quem o seu resgate é significado e atravessado pelo ideal de primeiro encontro. A segunda posição é a de *Shrek*, para quem, romantismo e finais felizes são bobagens, são coisas que, contraditória e ironicamente, só existem em contos de fadas. Assim essa SD remete-nos a uma cena de romance de cavalaria, em que a um bravo e nobre cavaleiro é designada a tarefa de salvar a dama em perigo. Uma cena em que há, portanto, ao mesmo tempo, um ideal de romance e uma necessidade de sobrevivência movida, muitas vezes, pela violência. No filme: uma cena de romance-ação, de “romantiz-ação”. A composição de duas posições que contraditoriamente são antagônicas e se atraem pode ser vista também pelo registro linguístico utilizado por Fiona e por *Shrek*. Enquanto Fiona usa uma linguagem mais rebuscada, culta; *Shrek* parece usar uma fala mais

despojada, uma variedade não-culta, popular, o que remete ao lugar social das personagens: realeza e plebe, respectivamente.

Remeto essa sequência discursiva a história de *Lancelot*, cavaleiro de *Camelot*, reino do lendário Rei Arthur, e membro da ordem da Távola Redonda, que desce ao inferno para resgatar Genevire, a qual havia sido levada pelo rei dos ogros. E, se lembrarmos das histórias do Rei Arthur, notaremos que *Lancelot* vive um amor proibido com Genevire, sua rainha, o que parece ser consequente para o filme *Shrek*.

De igual modo, no conto “A Bela Adormecida”, dos Grimm (2004), o príncipe não teme a morte e aceitou o desafio de conhecer e resgatar a princesa Rosa de Urze da maldição que a trancafiava, juntamente com seus pais – o rei e a rainha – e toda corte, em seu próprio castelo, agora escondido por uma cervia viva de urzes “tão espessa que não deixava ver a flâmula no alto do torreão do castelo” (GRIMM, 2004, p. 105).

No que concerne à etimologia, o termo ogro tem origem no termo latino *Orcus*, que significa “deus da morte” e do “inferno”. De acordo com Bouloumié (2005, p. 754), “esta etimologia é apoiada pelo italiano *orco* = “papão”, e pelo espanhol arcaico *huerco* = “inferno, diabo” [...]”. O ogro está ligado, de muitas formas, ao que parece ser uma referência “metafórica” e folclórica ao diabo. Bouloumié (2005) aponta-nos para o fato de, em uma das versões de *Lancelot*, haver uma alusão ao pertencimento do Reino de *Logre* aos ogros. Nesse reino, o personagem encontra muitos homens presos, os quais, portanto, não podiam voltar a suas terras. *Lancelot*, assim como o fez Orfeu, desceu ao inferno para libertar sua amada. Dessa maneira, o Reino de *Logre* seria alusão ao inferno, de onde ninguém volta.

Assim, à luz da teoria do discurso, poderíamos dizer que essa cena do filme faz uma paráfrase de histórias como a de *Lancelot* e a da Bela Adormecida, ao mesmo tempo que estabelece um distanciamento em relação ao modo como é concebido o herói nessas histórias.

Shrek, ao aceitar resgatar a princesa Fiona, entrando no sinistro castelo rodeado por lava e guardado por um dragão, aparece como um “verdadeiro” cavaleiro de contos de fadas, possuidor de nobres valores, tais como honra e coragem. Nessa cena, tal sentido é asseverado, porque *Shrek* passa a utilizar uma armadura e a impunhar uma espada, inscrevendo-se, assim, como um cavaleiro.

Também, *Shrek* encontra Fiona ao som de “It is you I have loved”, de Dana Glover. Embora ouçamos a música orquestrada, a qual nos remete a uma áurea nobre e romântica, é quase impossível não associá-la à sua letra. Vejamos abaixo a letra da referida música e a sua tradução:

<i>It is you (I have loved)¹</i>	<i>É você (que eu tenho amado)</i>
There is something that I see In the way you look at me There's a smile, there's a truth in your eyes	Há algo que eu vejo No jeito que você olha para mim Há um sorriso, há uma verdade em seus olhos
But an unexpected way On this unexpected day Could it mean this is where I belong It is you I have loved all along	Mas de um jeito inesperado Num dia inesperado Poderia significar que é aqui que pertença É você que tenho amado por todo esse tempo
It's no more mystery It is finally clear to me You're the home my heart searched for so long And it is you I have loved all along	Não é mais mistério Está finalmente claro para mim Você é o lar que meu coração buscou por tanto tempo/ E é você que tenho amado por todo esse tempo
There were times I ran to hide Afraid to show the other side Alone in the night without you	Houve tempos que corri para me esconder Com medo de mostrar meu outro lado Sozinho na noite sem você
But now I know just who you are And I know you hold my heart Finally this is where I belong It is you I have loved all along	Mas agora eu sei quem você é E sei que você guarda meu coração Finalmente lá é onde pertença É você que tenho amado por todo esse tempo
It's no a more mystery & It is finally clear to me You're the home my heart searched for so long And it is you I have loved all along	Não é mais mistério Está finalmente claro para mim Você é o lar que meu coração buscou por tanto tempo E é você que tenho amado por todo esse tempo
Over and over I'm filled with emotion Your love, it rushes through my veins	De novo e de novo Estou cheio de emoção Seu amor, atravessa minhas veias
And I am filled With the sweetest devotion As I, I look into your perfect face	E estou cheio Com a mais doce devoção Como eu, eu olho através de sua face perfeita
It's no more mystery It is finally clear to me You're the home my heart searched for so long And it is you I have loved It is you I have loved It is you I have loved all along	Não é mais mistério Está finalmente claro para mim Você é o lar que meu coração buscou por tanto tempo/ E é você que tenho amado É você que tenho amado É você que tenho amado por todo esse tempo

Nesse ponto, é importante percebemos o que nos lembra Orlandi (2012b, p. 12), ao afirmar que “[...] não há um sistema de signos só, mas muitos modos de significar e [que] a matéria significativa tem plasticidade, é plural”. Desse modo, observa-se que os sentidos não são indiferentes à sua materialidade, o que, mais uma vez, nos leva ao conceito de forma material, através do qual temos pensado o funcionamento discursivo do filme. A ordem

¹ Fonte: <<http://letras.terra.com.br/shrek/172767/traducao.html>>.

significante de *Shrek*, seu modo de constituição, permite-nos entrar num jogo discursivo marcado imbricação de materialidades significantes diversas, as quais o constituem.

A respeito do conceito de materialidades significantes, retomamos o que afirma Lagazzi (2011), para quem com tal formulação reitera-se

[...] ao mesmo tempo a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante. Dois conceitos fortes para a Análise Materialista do Discurso, que em sua composição me permitiram referir o discurso como a relação entre a materialidade significante e a história. Uma deriva da definição de discurso como a relação entre a língua e a história, deriva com a qual pude concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula. (LAGAZZI, 2011, p. 311)

Assim, se levarmos em conta que a SD é constituída pelo imbricamento de materialidades significantes diversas, perceberemos que a música possibilita associarmos o encontro entre a Princesa Fiona e *Shrek* a um encontro romântico, conforme a princesa mesmo havia pensado: “É o nosso primeiro encontro. Não deveria ser um momento maravilhoso e romântico [...] Temos que saborear este momento. Recite um poema épico para mim. Uma balada? Um soneto? Um versinho? Qualquer coisa!” (*SHREK*, 2001).

No entanto, seguindo a composição da cena, é possível perceber que, para *Shrek*, não se trata de romantismo, mas de sobrevivência, como o ogro mesmo afirma: “tenho que livrar a minha pele” (*SHREK*, 2001), ou “eu quero tirar o meu da reta” (*SHREK*, 2001), conforme se pode ouvir na dublagem. Ele está, portanto, a procura de uma saída daquele castelo, uma vez que ele está sob a eminência de um “encontro” com um dragão. Nesse ponto, é importante notar a mudança na trilha sonora: a música supracitada, que dialoga com a posição discursiva assumida por Fiona, é diluída numa outra música tecida pelo batimento entre aventura e ação. Esse batimento aventura-ação é confirmado pela composição do cenário com lavas, esqueletos, rastro de destruição, fumaça etc, que pode ser remetido também aos romances de cavalaria (mas não ao seu romantismo) e à ação que é presente nesses textos. Assim, mais uma vez, observamos que a forma do discurso não está alheia ao seu conteúdo e também observamos a paráfrase dos romances de cavalaria transposta para o conto de fadas *Shrek*.

No entanto, como afirmei inicialmente, é preciso observar a tensão entre paráfrase e polissemia, pois é pela repetição que a transformação é possível. Ou seja, a cena do romance de cavalaria ao mesmo tempo que se repete em *Shrek* inaugura uma transgressão, uma vez que *Shrek* acorda Fiona com um sacolejo, ao invés de um beijo, como fizera os príncipes dos

contos “A Bela Adormecida” e “Branca de Neve e os sete anões”, por exemplo. Ainda, no funcionamento discursivo de *Shrek* – isto é, nesse batimento, nessa tensão, entre o novo e o antigo, entre a paráfrase e a polissemia, entre o mesmo e o diferente – a transgressão instaurou um novo gesto de leitura, o qual possibilitou o surgimento de inúmeras outras histórias no cinema, como “Deu a Louca na Chapeuzinho” (2004) e “Meu Malvado Favorito” (2010).

Outrossim, o fato de *Shrek* negar o pedido romântico da princesa – qual seja, recitar um poema épico, uma balada, um soneto ou um versinho – assevera essa transgressão da cena romântica de cavalaria, o que promove um deslizamento dos sentidos de cavaleiro. Isto é, embora Fiona ponha em jogo formulações sobre o seu salvador enquanto um cavaleiro romântico, uma vez que esperava um Príncipe Encantado, tal qual os dos contos de fadas tradicionais, ela depara-se com um “ogro”, com um cavaleiro diferente. Conforme observa *Shrek*, ao ser questionado por Fiona acerca da morte do dragão – quando a princesa, compara-o com os outros cavaleiros, afirmando que todos eles haviam entrado no castelo com a espada em punho e a bandeira voando – ele é um cavaleiro do “tipo único”, isto é, não espere que ele aja conforme regras ortodoxas, uma vez que não pode ser enquadrado nos sentidos de cavaleiro com os quais Fiona mantinha relação discursiva.

Dessa maneira, *Shrek* indica que, enquanto “ser singular”, “único”, enquanto elemento transgressor não faria o que todos os outros cavaleiros haviam feito, uma vez que os mesmos haviam sido mortos pelo dragão. Através de sua expressão facial, podemos observar que a Princesa Fiona fica irritada, porque o “nobre cavaleiro” não havia correspondido às suas expectativas, ou seja, porque *Shrek* era distinto do que ela havia efabulado nos tantos anos em que havia estado trancafiada naquele castelo. Isto pode ser notado pelo tom de voz utilizado pela princesa, bem como por sua expressão facial de desaprovação.

Assim, o encerramento dessa cena põe em foco a transgressão, a polissemia como deslizamento dos sentidos de heróis possibilitado pela repetição, pela paráfrase. Dito de outra modo: a repetição do mesmo (paráfrase) traz à baila a possibilidade de transgressão, de deriva de deslizamento de sentido (polissemia), porque nessa repetição há o confronto entre posições discursivas divergentes.

4. (IN)CONCLUSÕES...

Propus observar os processos de significação em *Shrek* a partir do batimento entre a paráfrase e a polissemia. Para isso, recortei uma sequência discursiva do filme e estabeleci o confronto entre a mesma e outros textos com os quais ela se relaciona. Desse modo, pude

evidenciar a incompletude que caracteriza a linguagem em geral e o texto cinematográfico particular, uma vez que os sentidos da SD são possíveis por causa dos sentidos dos textos que ela rememora.

Desse modo, e conforme evidenciam Pêcheux e Fuchs (2010, p. 166-167),

[...] a produção de sentido é estritamente indissociável de paráfrase entre sequências tais que a família parafrástica desta sequência constitui o que se poderia chamar de “matriz de sentido”. Isto equivale dizer que é a partir da relação no interior desta família que se constitui o efeito de sentido, assim como a relação a um referente que implique este efeito.

Dessa maneira, os dizeres sobre o ogro/monstro e sobre o príncipe/herói que se encontram nas narrativas tradicionais, tais como as que aqui foram evidenciadas, funcionam como pré-construído, isto é, como o “sempre-já-aí” da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido sob a forma de universalidade (o mundo das coisas) [...]” (PÊCHEUX, 2009, p.151).

O pré-construído, elemento do interdiscurso, instaura, assim, um regime de repetibilidade, que, por sua vez, pode levar ao deslizamento de sentido, à transgressão, ao rompimento da regularidade, enfim, à ressignificação. É nessa esteira que observamos a tensão entre a paráfrase e a polissemia.

Como disse inicialmente, a ordem significante – isto é, a materialidade discursiva – não pode ser tomada como alheia ao modo como os sentidos se constituem em um texto. Desse modo, o filme de animação, enquanto materialidade discursiva formulada pelo imbricação de distintas materialidades significantes, possibilita não apenas a efabulação, mas também o deslocamento dos sentidos de ogro/monstro e príncipe/herói, porque o jogo entre o mesmo e o diferente é instaurado no confronto entre FD distintas.

Aliás, esse confronto, essa relação indissociável entre o mesmo e o diferente, entre FD distintas e, muitas vezes, antagônicas, ressoa a contradição, real da história, que, no filme, pode ser observado tanto na dualidade ogro/herói, como no fato de que *Shrek* materializa essa dualidade.

Um posicionamento que eu observei como conseqüente para o meu trabalho diz respeito à noção de forma material, posicionamento teórico que possibilita pensar forma e conteúdo na contradição de seu confronto material, advinda de sua inscrição na história. Desse modo, o “conteúdo” do filme não é alheio à sua forma.

Sobre texto cinematográfico de animação, Nogueira (2010, p. 59) afirma que o mesmo “[...] consiste numa sequência de imagens que, devido à denominada persistência da imagem na retina – fenômeno cuja teoria explicativa é apresentada por Peter Mark Rotget em 1825 –, cria a ilusão de movimento”. O autor afirma que o que distingue o cinema de animação do cinema convencional, isto é, do cinema *live-action*, é o fato de, na animação, as imagens serem realizadas fotograma por fotograma e não de modo contínuo como no cinema convencional.

Para além desta definição, sobremodo técnica, observo que na animação, conforme a própria etimologia da palavra indica, há atribuição de ânimo e vitalidade a seres que não os têm. É justamente por esta razão que muitas pessoas são levadas a afastar esse texto cinematográfico da noção mais geral de realidade (NOGUEIRA, 2005). Essa característica da animação é sobremodo importante para o acontecimento de *Shrek* (2001).

De acordo com Nogueira (2010, p. 59),

A animação prestar-se-ia [...] a conviver pacificamente com uma certa impressão de irrealidade – ao contrário do cinema convencional, onde a impressão de realidade tende a ser fundamental – e a suspender, manipular, subverter ou desafiar as leis e convenções do mundo como o conhecemos: as leis da física, as normas culturais, as premissas éticas, etc.

Aqui, mais uma vez, encontramos outro ponto favorável para o acontecimento de *Shrek* (2001) através da animação, visto que o conto transgride certos valores sociais, ao passo que estabelece uma relação dialética-contraditória entre o mundo real e o mundo da fantasia, caracterizada, por exemplo, pelo fato de o próprio personagem *Shrek* apresentar-se como um elemento fora do universo feérico, o que pode ser observado em sua rejeição à realidade dos contos de fadas e em sua incredulidade em relação aos finais felizes.

Acerca desse jogo dialético-contraditório entre realidade e fantasia, destaco a tecnologia utilizada para produzir o filme. A equipe técnica da *PDI/DreamWorks* aperfeiçoou o aparato tecnológico desenvolvido para a animação *FormiguinhaZ* (1998) e conseguiu criar “[...] os primeiros humanos gerados realisticamente por computador, capazes de exprimir emoções e diálogos através de um complexo sistema de animação facial”² (*SHREK*, 2001). Essa técnica é, aliás, um dos elementos que possibilitou o deslizamento de sentidos de ogro enquanto criatura do mal para o ogro enquanto criatura humanizada, uma vez que as expressões faciais, bem como suas gesticulações têm importância decisiva, por exemplo, no

² Retirado do documentário “A técnica de *Shrek*”, que consta no DVD *Shrek* (2001).

momento de evidenciar seus sentimentos. “Na animação, tudo pode ganhar vida e personalidade: objectos, marionetas, fantoches ou desenhos, por exemplo, revelam-se capazes de exprimir sentimentos, de manifestar vontades, de agir e de reagir. O inorgânico torna-se orgânico, o material torna-se espiritual” (NOGUEIRA, 2010, p. 60), daí o porquê de, em *Shrek* (2001), haver essa possibilidade de antropofização, isto é, de haver um processo pelo qual, por exemplo, os personagens monstruosos, como o ogro, o dragão, a ogra e/ou personagens dos contos de fadas ganhem características humanas.

Outrossim, a animação tem um grande poder de efabulação. “Na animação, aparentemente, tudo é possível, uma vez que podemos renunciar ao referente real, trabalhando exclusivamente a partir dos mecanismos da imaginação e da representação” (NOGUEIRA, 2008, p. 88). Sobre esse poder de efabulação, de criação, Nogueira (2008, p. 88) afirma que

Não se trata de reproduzir o mundo e a vida, mas de os criar. É como se na ficção convencional partíssemos de situações concretas e a partir delas construíssemos modelos abstractos, ao passo que na animação partimos de ideias abstractas e concretizamo-las em obras específicas.

Dessa forma, o texto cinematográfico de animação constitui-se um *locus* ideal para o acontecimento do conto de fadas cinematográfico *Shrek* (2001) tal qual ele nos é apresentado. Isto porque, na perspectiva que adotamos forma e conteúdo são indissociáveis.

Desse modo, a tensão forma/conteúdo observada a partir da ótica discursiva que aqui propus possibilita considerar que, em *Shrek* (2001), é-nos contada uma história nos moldes dos contos de fadas tradicionais, ao mesmo tempo em que há progressiva desconstrução das condições da narrativa tradicional, observada pela mudança de funções desempenhadas pelos personagens: o ogro/monstro passa a ser o herói, o lorde/herói passa a ser o vilão etc. Há, assim, a resignificação do valor e das funções desempenhadas pelos personagens dentro da narrativa. Há o jogo entre o mesmo e o diferente, entre a paráfrase e a polissemia.

Finalmente, o universo da animação dá, assim, a possibilidade de efabulação, como visto anteriormente, de que o filme necessita para estabelecer a transgressão com o universo feérico tradicional, o que permite que haja a materialização de um discurso o qual estabelece, a partir do jogo entre paráfrase e polissemia, a transgressão dos sentidos de ogro e de herói.

REFERÊNCIAS

- BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince de. In: TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 63-83.
- BOULOUMÉ, Arlette. O ogro na literatura. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 754-764.
- FORMIGUINHAZ*. Direção: Eric Darnell e Tim Johnson. Produção: Aron Warner; Brad Lewis; Patty Wooton. Roteiro: Todd Alcott, Chris Weitz e Paul Weitz. Intérpretes: Woody Allen; Dan Aycroyd. Anne Bancroft; Jane Curtin; Danny Glover. Glendale e Reedwood, California: DreamWorks Animation SKG, 1998. 1 DVD (83 min), widescreen, color. Produzido por PDI/DreamWorks.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A Bela Adormecida. In: TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 100-108.
- HENRY, Paul. A história não existe? In: ORLANDI, Eni (Org.). *Gestos de leitura*. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 2010, p. 23-48.
- LAGAZZI, Suzy. A materialidade significativa em análise. In: TFONI, Leda Verdiani; MONTE-SERRAT, Dionéia Motta; CHIARETTI, Paula (Org.). *A Análise do Discurso e suas interfaces*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011, p. 311-324.
- NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: gêneros cinematográficos*. Covilhã, Portugal: LabCom, 2010.
- OLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 10. ed. Campinas, S.P.: Pontes Editores, 2012a.
- OLANDI, Eni. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 6. ed. Campinas, S.P.: Pontes Editores, 2012b.
- PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*. Campinas, S.P., n 19, p. 7-24, jul./dez. 1990.
- _____. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. 5. ed. Campinas, S.P.: Pontes Editores, 2008.
- _____. *Semântica e Discurso: uma crítica a afirmação do óbvio*. 4. ed. Campinas, S.P.: Pontes Editores, 2009.
- _____.; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 4. ed. Campinas, S.P.: Pontes Editores, 2010, p. 159-249.
- PERRAULT, Charles. O Pequeno Polegar. In: TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 255-269.
- SHREK*. Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. Produção: Aron Warner; John H. Williams; Jeffrey Katzenberg. Roteiro: Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman e Roger S. H. Schulman. Intérpretes: Mike Myers; Eddie Murphy; Cameron Diaz e John Lithcow. Glendale e Reedwood, California: DreamWorks Animation SKG, 2001. 1 DVD (93 min), widescreen, color. Produzido por PDI/DreamWorks. Baseado no conto “*Shrek!*”, de William Steig.
- STEIG, William. *Shrek!*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.
- TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- WIKIPÉDIA. *Shrek*. Disponível em: <<http://pt.Wikipédia.org/wiki/Shrek>>. Acesso: 13 set. 2011.

O MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA, OS *LIVROS DE TOMBO* E A *CYDADE DA BAHYA*: FUNÇÃO LAICA DOS ESCRITOS

THE BENEDICTINE MONASTERY OF BAHIA, ENROLLING BOOKS AND BAHIA CITY: SECULAR WRITINGS FUNCTION

Jaqueline Carvalho Martins de Oliveira*
Orientadora: Dra. Alícia Duhá Lose

RESUMO

Este artigo dá notícias do andamento d'*Este treslado eu Tabaliam confery e asiney: fazer notarial da Bahia Colônia através dos Livros de Tombo do Mosteiro de São Bento da Bahia*, pesquisa em nível de doutorado, orientado pela Profª Dra Alícia Duhá Lose. Objetiva-se, ao fim do estudo, contribuir para a história da prática notarial através dos *Livros do Tombo* do Mosteiro de São Bento da Bahia, que reúnem traslados de peças jurídicas e outros documentos pertinentes à instituição, autenticados por tabelião, afirmando-se que, depois de copiados, foram lidos e achados conforme os originais, que datam do século XVI ao XIX. A língua flagrada nos registros, além de formalizar o fazer notarial, o que interessa de perto à Diplomática, aponta para variações em diversos níveis, desde o grafemático-fonético ao discursivo, interessando a diversos outros campos de estudos. Desta feita, retomar-se-á a importância da escrita, ressurreta no Medievo (SANTOS, 2000), do Mosteiro e sua relação com a formação da Cidade da Bahia, chamada de Vila do Pereira até a chegada de Tomé de Sousa, em 1549, e seu *Regimento*, de 1548, um documento-monumento do início de práticas mais formais de direito, estabelecendo como primeira instância os poderes locais e, em demais instâncias, a corte. Como tal relevância se atesta e como isso se percebe no *Livro Velho do Tombo*, um dos três volumes em análise, é o que se pretende neste momento, após etapa de levantamento de dados.

Palavras-chave: Prática notarial. *Regimento* de Tomé de Sousa. *Livros do Tombo*. Mosteiro de São Bento da Bahia.

ABSTRACT

This paper gives information about the progress of *Este treslado eu Tabaliam confery e asiney: fazer notarial da Bahia Colônia através dos Livros de Tombo do Mosteiro de São Bento da Bahia*, research at the doctoral level, advised by Profª. Dra. Alicia Duhá Lose. The objective, in the end of the study, is contributing to the history of notarial practice through *Livros do Tombo* of the Monastery of São Bento of Bahia, which transfers legal and other relevant documents to the institution, authenticated by a notary, stating that after copying, and findings were read as the originals, dating from the sixteenth century to the nineteenth. The language caught in the records, and to formalize the notary, which is of great interest to the Diplomatic, points to variations in several levels, from the phonetic-grafematic to discursive interesting to many other fields of study. This time, it will resume the importance of writing, resurrected in the Middle Ages (SANTOS, 2000), the Monastery and its relation to the formation of the City of Bahia, called the Village of Pereira until the arrival of Tomé de Sousa, in 1549 and its Rules of Procedure, written in 1548, a document-monument of the beginning of a more formal law, establishing the first instance as local and in other instances, the court. As such relevance is attested and how it is perceived in *Livro Velho do Tombo*, one of the three volumes that's being analysed, is what is wanted this time, step after data collection.

Keywords: Notary practice. Tomé de Sousa's Rules. *Livros do Tombo*. Benedictine Monastery of Bahia.

*Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura (UFBA): jaquelinecmo@yahoo.com.br

1 A ESCRITA E SEU CARÁTER SAGRADO

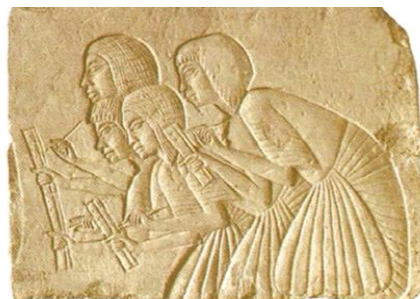
Arthur Schopenhauer (2010, p. 32), em *A arte de escrever*, diz que “A palavra dos homens é o material mais duradouro”. Poder-se-ia acrescentar à assertiva do filósofo alemão, no entanto, a ressalva de que há necessidade de registro desta palavra, pois confiar na memória humana para registrar acontecimentos é, certamente, um problema: o homem não tem capacidade para se lembrar de tudo que ocorreu em sua própria vida, quanto mais quando se trata de vidas alheias e pretéritas! Sem um modo de guardar tais informações, de forma minimamente convencionada, pouco se saberia do presente e de quase nada se teria ciência acerca de tempos remotos. Ainda bem que o próprio homem percebeu isso cedo e conta com uma importante aliada como auxiliar mnemônica: a escrita.

Em *As placas de Uruk*, registros de contas agrícolas encontrados na Mesopotâmia, diz-se encontrar os primeiros símbolos escritos, no sentido de escrita empregado por Steven Roger Fisher (2006, p. 14) como “[...] seqüência de símbolos padronizados (caracteres, sinais ou componentes de sinais) com a finalidade de reproduzir graficamente a fala e o pensamento humanos, entre outras coisas, no todo ou em parte.”

Se há símbolos, há uma convenção social; se há uma convenção, há determinado(s) grupo(s) que a determina(m) e a regula(m). Tem-se, então, a figura do escriba. A figura 1 ilustra a atenção com que os alunos-escribas se dedicam ao ofício, cuja importância podia ser comparada a de indivíduos das classes sociais mais altas e até de soberanos (faraós, sacerdotes, reis, etc.), dado o caráter transcendente da escrita, conforme o seguinte trecho:

Como disse o burocrata egípcio Dua-Queti a seu filho Pepy há quatro milênios, enquanto navegavam na direção sul pelo Nilo para uma escola de escribas: ‘Fixe o pensamento apenas nos escritos, pois já vi pessoas serem salvas por seu trabalho. Entenda, não há nada mais genial do que os escritos. São como um barco sobre a água. Deixe-me fazê-lo amar a escrita mais que à sua mãe. Permita-me introduzir sua beleza a seus olhos. Pois ela é mais importante que qualquer outro trabalho. Não há o que a ela se compare em todo o mundo.’ (FISCHER, 2006, p. 29).

Figura 1 – Alunos-escritas. Ilustração reproduzida do livro *A Escrita, Memória dos homens* de George Jean (2008, p. 52).



Não se confia na memória humana: tem-se a escrita. Não se confia que os registros estarão o máximo de tempo, sob mínimas condições de salvaguarda, à disposição de alguém ou de uma instituição: formam-se os arquivos, os acervos, as bibliotecas públicas e privadas, que se organizam e instrumentalizam a depender de seus objetivos para a guarda da documentação. O Mosteiro de São Bento da Bahia, por meio da conservação de seu acervo e do incentivo à documentação e pesquisa, do qual o presente estudo é um dos frutos já colhidos pelo Grupo de Pesquisa do Mosteiro de São Bento da Bahia, se faz um lugar material e imaterial fértil para os estudos filológicos.

2 A ESCRITA E SEU CARÁTER LAICO: O MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA E SEUS *LIVROS DE TOMBO*

Segue-se, cheia de esperanças, uma nova geração que não sabe nada e tem de aprender tudo desde o início; de novo ela apanha aquilo que consegue ou aquilo que pode precisar em sua curta viagem, depois desaparece igualmente. Assim, que desgraça seria para o saber humano se não houvesse escrita ou imprensa! As bibliotecas são a única memória permanente e segura da espécie humana, cujos membros só possuem uma memória muito limitada e imperfeita (SCHOPENHAUER, 2010, p. 29-30).

Desde a chegada à antiga capital da América portuguesa, em 1582, os beneditinos têm sido participantes ativos da história brasileira: antes, por conta do incontestável poder que exercia a Igreja; hoje, por meio dos escritos que deixaram como testemunhas – as únicas que sobreviveram ao tempo. Já vieram os primeiros monges que aqui chegaram da Europa com alguns exemplares de livros, os primeiros que compuseram o acervo. Destaca-se, a íntima relação entre os monges beneditinos e o consumo e a produção de patrimônio cultural escrito

desde os mosteiros medievais, com número estimado para o trabalho nos *scriptoria*, aproximadamente 4 in-fólios por dia (JEAN, 2008). Silos Beatus, já no século XII, afirmou:

Se não sabes o que é a escrita, poderás crer que a dificuldade é pequena, mas, se quiseres uma explicação detalhada, deixa-me dizer-te que o trabalho é penoso: embaralha a visão, encurva as costas, esmaga o ventre e as costelas, aperta os rins e deixa todo o corpo doendo. [...] Como o marinheiro que volta, enfim, ao porto, o escriba rejubila-se, ao chegar à última linha. De gratia semper [sic] (JEAN, 2008, p. 83).

Parece pouco, numericamente, mas escrever no contexto em questão – usando apenas a luz do dia, com a restrição dos recursos de escrita e com as demais obrigações monásticas – não é das tarefas mais fáceis. As figura 2 e 3 ilustram o labor monacal, demonstrando o esforço descrito por Silos Beatus (na passagem supracitada) e o cunho minunciosamente artístico do processo de escritura à época medieval.

Figura 2 – Monge copista. Ilustração reproduzida do livro *A Escrita, Memória dos homens* de George Jean (2008, p. 57).

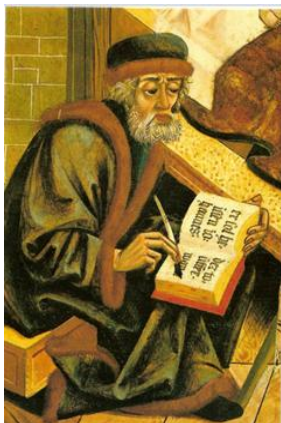


Figura 3 – Letra capitular. Ilustração reproduzida do livro *A Escrita, Memória dos homens* de George Jean (2008, p. 50).



Poder-se-ia dizer, portanto, que tanto o fato de se produzir patrimônio cultural escrito quanto o de resguardá-los se faz precioso. O Mosteiro de São Bento da Bahia tem esta dupla (pre)ocupação desde a sua fundação e contribui para conservação da história do Brasil, desde a sua configuração colonial, o que pode ser estudado por intermédio de seu quadricentenário acervo e incentivo à pesquisa.

2.1 OS LIVROS DE TOMBO DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA

Nos mosteiros, igrejas e outras instituições eclesiásticas de todo o Portugal, dos séculos XIII-XV, sucedem-se cada vez mais, prova da importância que ganhavam o

registro gráfico, os cartulários, os inventários, os censuais, os bulários, os tombos de propriedades e outros (SANTOS, 2000, p. 75).

Dentre os numerosos documentos salvaguardados no Mosteiro de São Bento da Bahia estão os *Livros do Tombo*, uma coleção de registros reunidos que atestam e precisam a tradição medieval de doação de bens para a Igreja por parte das famílias locais e alcançam um período de cerca de 400 anos (séc. XVI, XVII, XVIII e XIX), se referindo ao patrimônio material dos Beneditinos da Bahia. A capa de couro marrom, com um brasão feito por Irmão Paulo Lachenmayer, recorrente em todos os volumes da coleção, vai reproduzida na figura 4:

Figura 4 – Capa do *Livro II do Tombo* do Mosteiro de São Bento da Bahia. Fonte: Arquivo do Mosteiro de São Bento da Bahia.



A pesquisa em nível de doutorado, intitulada *Este treslado eu Tabaliam confery e asiney: fazer notarial da Bahia Colônia através dos Livros de Tombo do Mosteiro de São Bento da Bahia*, desenvolvida sob a orientação da Prof^a Dr^a Alícia Duhá Lose, coordenadora do Grupo de Pesquisa do Mosteiro de São Bento da Bahia, está vinculada a um projeto maior, *Livros do Tombo do Mosteiro de São Bento da Bahia (Salvador, 1582-1750): edição semidiplomática e análise filológica*, do qual participam a Faculdade São Bento da Bahia e a Universidade Federal da Bahia.

Objetiva-se, com tal pesquisa, contribuir para a ampliação de matéria-prima para estudos que tenham interesse em textos (ou em seus sujeitos e temáticas, através de tais

registros), oferecendo uma edição digital que reúna documentos que abordem o fazer notarial, principalmente, o *Regimento* de Tomé de Sousa e suas cópias, por meio de uma edição de caráter conservador (no que tange à transcrição dos textos), índice onomástico, lista das abreviaturas e glossário. Acompanharão, também, estudos interdisciplinares que analisam o próprio fundo documental que se constitui ao longo da pesquisa. A História, sobretudo a do Direito Notarial e Registral, o Urbanismo, a Linguística, a Paleografia e a Diplomática são áreas de interesse e são evocadas no intuito de iluminar o objeto em análise, cuja complexidade se exemplifica neste artigo.

2.2 ANÁLISE DOS DADOS LEVANTADOS

É da alçada do filólogo dar tratamento ao material em seus aspectos externos (classificando e procedendo à análise do suporte de escrita, bem como do material escriptório) e internos (identificando os usos linguísticos, relacionando-os ao tempo e estilo de escrita do amanuense), acabando por situá-lo historicamente. Nas palavras de Luciana Picchio (1979, p. 17), o filólogo

[...] é quem, utilizando todos os instrumentos dos quais pode dispor, estudando todos os documentos, se esforça por penetrar no epistema [espaços sincrônicos ideologicamente unitários] que decidiu estudar, procurar a voz dos textos e de um passado que já não considera sufocado pelos estados sobrepostos.

A voz que ecoa nos *Livros de Tombo*, com a nitidez que talvez poucos acervos possam oferecer, acaba por verbalizar o que Augusto Fausto de Souza (1988) considerou em seu estudo. Ainda mais por lembrar de que os demarcadores, depois dos grandes proprietários, são também responsáveis por tamanha desigualdade de território, em extensas ou menores faixas de terra.

O problema da divisão territorial do Brasil data do século XVI. Ao conceder as capitânicas hereditárias, marcando-as por léguas de costa sem levar em conta a orientação, o governo real estabeleceu de início uma disparidade visível nas unidades criadas (SOUZA, 1988, p. 7).

No *Livro Velho* podem-se flagrar alguns fatos que poderiam agregar mais indícios ao que, ainda Souza, afirma acerca da demarcação das 15 donatarias distribuídas por D. João III a 12 particulares portugueses: “[...] dava lugar a quinhões de grandezas fora de toda a comparação, servindo apenas para demonstrar o puro arbítrio do doador e o grau de valimento dos agraciados [...]” (SOUZA, 1988, p. 9), legando a cada donataria um quase estado de

independência antes mesmo da colonização. Daí a decisão de se nomear Tomé de Sousa como Governador Geral, que chegou em 1549 acompanhado de uma comitiva de Capitães e do *Regimento* (1548) para estabelecer a sede do governo na América Portuguesa. Demarcações, unidades de medida de terras, medidas para unificação e outras disposições começam a ter vez.

A necessidade de fê pública, autenticidade, diligências e processos faz com que a prática notarial, importada de Portugal, se desabroche e ganhe feições locais, buscando condizer ao *Regimento*. William Souza (2008) lembra que a função do principal agente notarial, o tabelião, foi criada no fim da Idade Média e segue até os dias de hoje praticamente inalterada: garantir a publicidade, autenticidade, segurança e eficácia dos atos jurídicos preventivamente, desobstruindo as instâncias jurídicas do acúmulo de processos instaurados e atuando como instrumento de pacificação social (NERI, 1980).

Em *Evolução Física de Salvador*, publicação da UFBA, resultante de pesquisa do Centro de Estudos da Arquitetura da Bahia, se diz que:

No Regimento do Rei ao Primeiro Governador Geral, de 17 de dezembro de 1548, todas as normas e regras que deviam orientar o processo de povoamento do Brasil estão discriminadas, revelando um alto tino administrativo e uma larga visão de estadista, não só de D. João III, como de seu ministro, o Conde de Castanheira, podendo ser considerado como um plano administrativo de excelente sentido sociológico. (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 1979, p. 19)

Desta relevância, manifesta em constante remissão direta e indireta ao documento, flagraram-se 4 ocorrências, a saber, nos documentos 2, 3, 19 e 26, em diferentes partes, mas com um tema: o uso e doações de terras e procedimentos relativos a terras devolutas. A recorrente cópia instiga a verificar qual o trecho mais relevante à argumentação nos processos, a existência de variantes frente ao manuscrito-fonte para o tabelião e em que níveis linguísticos a variação ocorrem. Em primeira instância, percebe-se uma tendência para que a variação grafemático-fonética seja a mais recorrente, até por ela não atingir o conteúdo, na maioria dos casos. Este será o próximo passo da pesquisa, quando o *usus scribendi* dos tabeliões e escrivães (*scriptores* responsáveis pela cópia e autenticação de documentos trasladados) será o foco.

2.2.1 Os rituais de posse de terras

Volta-se ao *Livro Velho* e suas práticas medievalizantes de direito notarial. Dentre elas, os rituais de posse de terras são exemplos que ilustram este caráter *jusnaturalista*, no recente Governo-Geral. Isto significa que o direito era por vezes “instintivo”, vinculado a costumes, fórmulas passadas de geração em geração, sem haver um código para eles. O mesmo considera Chiffolleau (2002) ao lembrar que a palavra costume “designa hábitos, usos renovados e consagrados pelo sentimento de uma obrigação” e que sempre reporta a práticas ancestrais, em mesmo lugar, o que as torna condição *sine qua non* para se alcançar determinado objetivo. Le Goff (2005, p. 161, 162) corrobora esta natureza material de se administrar justiça ao afirmar que “[...] o espírito medieval tende para o universal ao ligar-se totalmente como se viu, à encarnação *hic et nunc* em um lugar e em uma pessoa.” Disse, Le Goff (2005), ainda mais: o Direito Medieval, que acabou por influenciar o direito português, tem em sua base os costumes e as tradições orais. Sobre esta dupla fundamentação se exemplificará, a seguir, com dados do *Livro Velho*, apontando para o que Telles (2012) afirma acerca de resquícios medievais neste primeiro volume, apontando 28 registros de ritos de posse, que mostram reflexos gestuais, de falas e de comportamentos que remetem à Idade Média.

Inicialmente, e isto diz respeito à prática notarial especificamente, era formada uma *equipe para a diligência* da terra a ser demarcada para a posse. Através do LV, pode-se concluir que, minimamente, costumavam ir o tabelião meirinho da correção, o piloto, o medidor, o tabelião ajudante do medidor, conforme o documento 15 (f. 25v-33v). Procedia-se, então, à localização do terreno, baseando-se em marcos (normalmente de pedras com nomes ou siglas gravadas), em vizinhos que o delimitavam, em árvores ou em acidentes geográficos.

“A *credulitas* residia nas palavras que a voz transmitia, palavras ‘com entoação e com saliva’. Mas a palavra é, por natureza, individual, espontânea, informal, fugaz, sem suporte material. Não pode responsabilizar nem quem a diz nem quem a ouve.” (SANTOS, 2000, p. 75) E nem se pode esperar que todas as situações estejam sob controle ou sejam previsíveis.

Quando não é possível demarcar um terreno por dificuldades ou impossibilidades técnicas? Os agentes na diligência registrada no documento 15 (f. 25v-33v) procuraram um lugar equidistante para substituir.

[...] chegaram junto ao mar salgado huma rocha de pedra alta em que bate o mar Largo e por na dita paragem e lugar se nam poder meter marco por ser rocha de

pedraria tornaram pelo mesmo rumo para detras por onde auiam hido trez Linhas que sam setenta e sinco braças e ahí um outeyro se meteo um marco de pedra [...]

Como se vê no excerto acima, não há menção de autorização do proprietário, nem também do embargo do novo ponto marcado.

Há um momento nos ritos de posse em que o agente em diligência “pergunta em altas vozes” se alguém discorda daquela posse e, na grande maioria dos casos, ninguém praticava o embargo. A não ser nesta mesma ocasião do documento 15, o único até então, em que o silêncio sepulcral é rompido e o processo se interrompe, indo a júri a disputa. Depois do juramento e da assinatura do meirinho da correção para o termo de posse de um determinado terreno nas proximidades de outro, na Nossa Senhora da Graça, cuja posse era dos monges beneditinos,

[...] logo apareceu Joam Lobato e dise que protestaua de nulidade as ditas mediçoens e de lhe nam prejudicar e de dizer contra ellas E eu Tabaleam lhe escrevi seu protesto eu Antonio de Brito Correa Tabaleam que o escreui.

O registro do nome do tabelião na fórmula diplomática já recorrente é, para além de pura formalidade, um rol de informações que precisam estar num determinado lugar e de uma determinada maneira para pesquisas posteriores. Neste caso, o mesmo tabelião que escreveu o protesto, se tornando uma espécie de agente-testemunha, irá para os próximos passos do processo, a confrontação e a correção das medições.

Mesmo sendo áreas em que a exatidão, a simplicidade, o discurso direto são preconizadas o tanto quanto possível, a Diplomática e o Direito Notarial têm seres humanos como seus agentes, o que confere subjetividade, ainda que em grau menor. Ao se concordar com Telles (2012) quanto à relativa medievalidade existente no LV, e examinar os documentos procurando traços do fazer notarial, em específico, pode-se afirmar que as interpretações eram constantes e divergem dos princípios de Direito Notarial em que os agentes têm por função reunir provas para os processos e não suposições, como se vê no mesmo documento 15, em que, depois do protesto feito anteriormente, e de o Mosteiro, para comprovar a doação feita por Catarina Paraguaçu, não apresentar “título, nem carta de sesmaria por que a que apresentam nos autos a folhas onze nam fas fée nenhuã”, o tabelião redige:

[...] a dita Catherina Al(uare)z som(en)te podia dispor e doar da terra parte da dita terra e sem os Autores [os monges] se habilitarem nem Mostrarem pertence lhes as ditas quinhentas braças queriam levalas todas Insolidum quanto mais que./.. prouaria que como paresia de sua chamada doaçam lhes nam dera Catherina Aluares mais do que o sitio da hermidã de nosa Senhora e terra ao redor da dita hermidã [...]

No excerto acima, suscitam-se duas questões: algo deve *parecer* em Direito? Qual a metragem do que o agente está chamando de *terra ao redor da dita Ermida*? Logo se imagina o motivo de longos processos: falta clareza em vários aspectos, inclusive na própria redação dos instrumentos. O uso de orações encaixadas, com subordinadas e apostos, são recorrentes e acaba por se tornar uma espécie de estilo de escrita. Tal *modus*, não raro, dificulta o entendimento da questão inicial do processo ou da necessidade que se tem da cópia de excertos que dão base à argumentação.

Por fim, e retomando o título deste artigo, um exemplo, dentre os numerosos que no LV se apresentam, que traz a relação entre a função sacra e a função laica na escrita. A relação é de simbiose, apontando resquícios do espírito medieval a respeito desta matéria. Por um lado, o *scriptor* do documento 16 (f. 33v-35v) fala de liberdade, recorrendo ao direito, à soberania da lei, quando diz da

[...] boa fêe sem a qual nada escuza a pose porq(ue) com a dita pose rezista o direito comum pello qual todas as terras são liures de seruidam.

Por outro, Pedro Velho, agente cuja função não é explicitada, mas se trata, possivelmente, de um ouvidor, condena os que protestaram no documento anterior à excomunhão caso desobedeçam à ordem judicial de se aproximarem do lugar da contenda, sem permissão.

[...] pello q(ue) mando [agente de direto] aos RR [réus] sob pena de excomunham nam se siruam mais pello dito caminho contra vontade dos AA. [autores] Religiozos do d(it)o Conuento.

Este foi o único exemplo de excomunhão, emitida por notários, até então encontrado. No entanto, a exaltação e o vínculo ao teor religioso se faz uma constante, até pelo fato de todos estes documentos terem um ponto em comum, se referem ao Mosteiro.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os *Livros do Tombo* reúnem textos relevantes para o Mosteiro, copiados das antigas Notas (que equivaleriam aos Cartórios e Tabelionatos hodiernos). Constituem-se, e para isso foram feitos, instrumentos de defesa do Mosteiro em demandas jurídicas. Vê-se, para além do valor linguístico, a inestimável historicidade que acumulou ao longo dos anos, dizendo respeito, sobretudo, ao povoamento da Colônia na região nordeste em situações específicas de

res publica, tais como atribuição de posse de bens, destituição de posse, processo de herdades, etc.

Após análise do material recolhido para esta etapa, documentos do *Livro Velho do Tombo*, verifica-se que o espírito puramente medieval não cabia à nova realidade na América. O uso da *credulitas*, apenas, não era suficiente, pois “A exigência da escrita deve-se ao facto de ela, ao contrário da oralidade, perenizar, legitimar, provar, porque usa uma linguagem formal, jurídica e técnica.” (SANTOS, 2000, p. 74). Aliava-se, portanto, voz e escrita, numa relação dialética entre as antigas e novas práticas, como já apontara Célia Telles (2012) para práticas medievais que vão desde a própria decisão do Abade à época de tombar tais documentos, até os caracteres de fazer notarial que ali se flagram.

REFERÊNCIAS

CHIFFOLEAU, Jacques. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, v.1. Bauru: EDUSC, 2006.

FISCHER, Steven Roger. *História da leitura*. Tradução de Claudia Freire. São Paulo: Editora UNESP, 2006. 384 p.

JEAN, George. *A Escrita, Memória dos homens*. Tradução de Lídia Motta Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. 160 p.

LE GOFF, Jacques. Tornar-se medievalista. In: _____. *Em busca da Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 158-173.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *A Lição do texto: filologia e literatura (Idade Média)*. Lisboa: Edições 70, 1979.

SANTOS, Maria José Azevedo. *Ler e compreender a escrita na Idade Média*. Coimbra: Edições Colibri, 2000. p. 74-81.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2010. 176 p.

SOUZA, Augusto Fausto de. *Estudo sobre a divisão territorial do Brasil*. Brasília: Fundação Projeto Rondon, 1988. 75 p.

SOUZA, William Garcia de. *Direito notarial: escritura pública de compra e venda, aspectos práticos e doutrinários*. Porto Alegre: Núria Fabris, 2008. p. 20-41.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *Evolução Física de Salvador*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1979. p. 15-70.

NERI, Argentino. *Tratado Teórico y práctico de Derecho Notarial*. Buenos Aires: Depalma, 1980. p. 322

TELLES, Célia Marques. Resquícios medievais no Livro Velho do Tombo. In: TELLES, Célia Marques; BORGES, Rosa (Org.). *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012.

O PADRE [CONCUBINADO] NA MIRA DA MASCULINIDADE BURGUESA

THE UNMARRIED PARTNER PRIEST IN THE SIGHT MASCULINITY BOURGEOIS

Adriano Portela*

Orientadora: Profa. Dra. Marlene Holzhausen

Co-orientador: Prof. Dr. Márcio Muniz

RESUMO

A personagem *Padre* é caracterizada estereotipicamente nos romances oitocentistas da literatura portuguesa, em virtude do anticlericalismo positivista do Dezenove, conforme apontam os estudos de Manuel Trindade (1965) sobre o *Padre* em Alexandre Herculano; Maria de Fátima Marinho (2005), acerca dos *Padres e Frades* na obra de Camilo Castelo Branco; e Cristian Oliveira Santos (2010), sobre o anticlericalismo na obra de Aluísio de Azevedo. Analisaremos o romance *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, a partir dessa fortuna crítica, explicitando, contudo, que a estereotipação do *Padre* refere-se especificamente ao padre concubinado, uma vez que o Dezenove registra também representações não estigmatizadas do Padre, como é o caso do Abade Ferrão, em *O Crime do Padre Amaro*. Como justificativa dessa estereotipação, acrescentamos à hipótese política do anticlericalismo positivista a hipótese moral dos ideais de castidade do cristianismo e de nobreza de caráter da masculinidade burguesa. Apoiamo-nos no método genealógico de Michel Foucault (1995) para encontrar, a partir das pesquisas de Roger Gryson (1968) e Ranke-Hanemann (1988), o ideal cristão de castidade, e, a partir dos estudos de Pedro Paulo Oliveira (2004), o ideal burguês de masculinidade. Utilizamos o conceito de *outsider*, trabalhado por Howard S. Becker (2009) e Norbert Elias (2000), para interpretar o estereótipo do padre concubinado como fruto do seu desvio diante dos ideais morais oitocentistas.

Palavras-chave: Padre. Celibato. Estereótipo. *Outsider*. Masculinidade.

ABSTRACT

The character Father is stereotypically characterized nineteenth-century novels in the Portuguese literature, under the positivist Nineteen anticlericalism, as pointed studies of Manuel Trindade (1965) about the *Father* in Alexandre Herculano, Maria de Fátima Marinho (2005), about the *Priests and Friars* in the work of Camilo Castelo Branco, and Cristian Oliveira Santos (2010), about the work of anticlericalism Aluisio de Azevedo. Analyze the novel *O Crime do Padre Amaro* (The Crime of Father Amaro), Eça de Queirós, from that literary criticism, stating, however, that the stereotype of the *Father* refers specifically to the priest concubinado, since the nineteen representations also records the undamaged Father, as is the case of Abade Ferrão in *O Crime do Padre Amaro*. As a justification of this stereotyping, add the political hypothesis of anticlericalism positivist assumption of moral ideals of chastity Christianity and nobility of character of bourgeois masculinity. We support the genealogical method of Michel Foucault (1995) to find, from the research of Roger Gryson (1968) and Ranke-Hanemann (1988), the Christian ideal of chastity, and from studies of Pedro Paulo Oliveira (2004), the bourgeois ideal of masculinity. We use the concept of outsider, worked by Howard S. Becker (2009) and Norbert Elias (2000), to interpret the stereotyping of Father concubinado as a result of his deviation before the nineteenth century moral ideals.

Keywords: Father. Celibacy. Stereotype. Outsider. Masculinity.

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

1 INTRODUÇÃO

A personagem *Padre* é caracterizada estereotipicamente nos romances oitocentistas da literatura luso-brasileira, como já observaram Manuel Trindade (1965), acerca dos padres em Alexandre Herculano; Maria de Fátima Marinho (2005), acerca dos padres e frades na obra de Camilo Castelo Branco; e Cristian Oliveira Santos (2010), sobre os padres na obra de Aluísio de Azevedo. É preciso dizer que se o *Padre* é estereotipado nos textos literários oitocentistas, é especificamente ao padre concubinado que se estigmatiza, uma vez que também se pode identificar nessa mesma literatura caracterizações distintas do *padre*, como é o caso do Prior do *Pároco de Aldeia*, de Alexandre Herculano, ou Abade Ferrão do *Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós.

Nos estudos sobre esse tema, costuma-se identificar a origem do estereótipo do padre concubinado como rebento do anticlericalismo existente em Portugal do Dezenove¹. Nesse artigo, contudo, desejamos analisar a caracterização estereotipada do padre concubinado no romance *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, à luz do ideal de masculinidade construído pela burguesia, vendo nesse tipo de personagem o *outro* da masculinidade burguesa. Para tanto, usaremos o conceito de *outsiders*, desenvolvido por Howard S. Becker (2009) e por Norbert Elias (2000), conjugando-o com o conceito de masculinidade burguesa, na perspectiva utilizada por Pedro Paulo de Oliveira (2004), em seu estudo sobre a construção social da masculinidade.

Ser-nos-á necessária também uma pesquisa genealógica do ideal de padre estabelecido pela Igreja Católica Apostólica Romana (ICAR) e da moral sexual católica, aos quais se contrapõe a atitude desviante da personagem do padre concubinado. Tarefa para a qual contaremos como auxílio de Michel Foucault (1995), para a metodologia da pesquisa genealógica, e dos estudos de Roger Gryson (1968) e da teóloga alemã Uta Ranke-Heinemann (1988), para o desenvolvimento da disciplina do celibato eclesiástico.

2 A GENEALOGIA DO CONCEITO DE PADRE CONCUBINADO

Assim como todas as coisas da história, o ideal de padre estabelecido pela ICAR é fruto de um complexo processo de elaboração. Desse modo, é interessante recorrermos àquilo

¹ Para obter mais informação sobre essa tese, ler: SANTOS, Cristian Oliveira. **Padres, Beatos e Devotos: Figuras do Anticlericalismo na Literatura Naturalista Brasileira**. 2010. 407 f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília.

que Michael Foucault (1995) sistematiza como genealogia, partindo dos escritos de Nietzsche, para entendermos a razão da estereotipação do padre concubinado.

Em *Microfísica do Poder*, Foucault salienta a resistência de Nietzsche ao uso da palavra alemã *Ursprung* (origem), em sua busca genealógica da origem dos preceitos morais, porque esse termo designaria uma busca pela “essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo” (FOUCAULT, 1995, p. 17) – em outros termos, a busca pela origem metafísica dos preceitos morais. Por trás dessa busca da identidade primeira que se encontraria na origem (metafísica) de cada coisa, está a ideia de que a essência, a perfeição e a verdade se encontram nessa identidade primeira.

Contudo, no entendimento de Foucault, “fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento não será... partir em busca de sua ‘origem’, negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história; será, ao contrário, se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos” (1995, p. 19), considerando todas as peripécias acontecidas como eventos não acidentais, para evidenciar o jogo de poder presente em cada acontecimento singular da história das coisas.

Nietzsche teria uma preferência pelo uso das palavras *Herkunft* ou *Entstehung*, que são traduzidas também por origem, mas que possuem um sentido diferente, uma articulação própria. *Herkunft* diz respeito à *proveniência* de um tipo social, o pertencimento a um grupo, em que não se busca a semelhança, o elemento comum unificador, mas “todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar” (FOUCAULT, 1995, p. 20). Em lugar da busca de um princípio único, *Herkunft* procura a heterogeneidade, a multiplicação dos princípios. Por sua parte, *Entstehung* diz respeito à *emergência*, o ponto de surgimento, em que se estabelece “o jogo causal de dominações”, “os diversos sistemas de submissões”, recusando-se em ver no presente a origem; em ver no estado atual das coisas uma destinação advinda desde o primeiro momento.

Podemos analisar o conceito de padre celibatário estabelecido pela ICAR no sentido dos termos da pesquisa genealógica apresentada por Foucault, a fim de estabelecermos as linhas de recusa do padre casado e, conseqüentemente, do padre concubinado, o seu simulacro.

Entende-se que os Apóstolos viveram afastados de suas casas durante o ministério público de seu Mestre, conforme era próprio dos pregadores itinerantes de Israel, à época de

Jesus. Todavia, Jean-Paul Audet chama a atenção para o fato de que esse abandono do lar pudesse assumir múltiplas maneiras:

Como se vê pelo exemplo dos Doze e do próprio Jesus, esse abandono podia revestir, de resto, e revestiu de fato, múltiplas formas, conforme as circunstâncias. Os Doze haviam “deixado tudo” (Mt 19, 27) para “seguir” a Jesus. Isto não impede que encontremos por diversas vezes Simão [Pedro] e André, Tiago e João, nos seus barcos e ocupados com coisas que lhes eram grandemente familiares na situação anterior (1967, p. 63).

Essa argumentação de Audet nos conduz ao pensamento de que a renúncia dos Apóstolos a um lar está ligada às circunstâncias itinerantes do ministério do Mestre, e não a uma suposta essência do seguimento desse mesmo ministério. Tanto que o Apóstolo Paulo, mesmo se caracterizando como celibatário (I Co 7,7), indaga aos cristãos de Corínto: “Não temos o direito de levar conosco, nas viagens, uma esposa cristã, como os outros Apóstolos e os irmãos do Senhor e Cefas [Pedro]?” (I Co 9,5)² O mesmo Apóstolo Paulo prescrever em I Tm 3,2 e em Tito 1,6 que o epíscopo [bispo] ou o presbítero [padre] “seja irrepreensível, esposo de uma única mulher”.

Entretanto, a situação começou a mudar com a realização do Sínodo de Elvira, restrito às Igrejas da Espanha, no início do século IV. “Até Elvira, o celibato ainda não era entendido como uma lei; todavia, depois do cânon 33 deste Sínodo, ele passou de um carisma pessoal a uma regra jurídica, uma prerrogativa que paulatinamente foi sendo exigida para todos que desejassem ser presbíteros da Igreja” (PORTELA, 2009, p. 17). O cânon 33 desse sínodo declara que “aprouve proibir completamente aos bispos, presbíteros e diáconos, ou a todos os clérigos postos em ministério, ter relações com suas esposas e gerar filhos. Quem o fizer, seja afastado da honra do clero”.

No séc. XII houve mais um avanço jurídico, quando o 1º Concílio de Latrão (1123) proibiu o casamento dos clérigos, obrigando que os infratores se separassem³. Nesse mesmo século, no Concílio de Piza (1135), a Igreja afirma em lei pela primeira vez que o matrimônio contraído por um clérigo não é válido (*matrimonio non esse*) (cf. PORTELA, 2009, p. 20-21). Desse modo, se consolidou o celibato como uma lei requerida aos padres da ICAR.

² Uma progressiva alteração na tradução desse versículo passou a nos dar uma compreensão diferente das palavras do Apóstolo. Primeiramente, Jerônimo, na Vulgata, traduziu “esposa” (γυναικα) por “mulher” e, depois, Vulgata Clementina (1592) inverteu os vocábulos: “uma irmã como mulher”, para “uma mulher como irmã” - o que muda completamente o sentido da frase. (Cf. RANKE-HEINEMANN, 1996, p. 51)

³ Essa é uma prescrição do cânone 21 de 1º Latrão: Presbyteris, diaconibus, subdiaconibus et monachis concubinas habere seu matrimonia contrahere penitus interdiximus, contracta quoque matrimonia ab huiusmodi personis disiungi et personas ad poenitentiam debere redigi iuxta sacrarum canonum diffinitionem iudicamus (STICLER, 1971, p. 328).

Embora se costume atribuir o estabelecimento da disciplina do celibato eclesiástico a razões econômicas, alguns estudiosos veem no pessimismo sexual cristão a principal razão de seu estabelecimento. Esse é o caso de Roger Gryson (1968) e da teóloga alemã Uta Ranke-Heinemann (1996), que procuraram encontrar nos escritos da Patrística⁴ os vestígios desse pessimismo sexual, no que toca ao estatuto sacerdotal.

Ranke-Heinemann afirma que “não é verdade que o cristianismo trouxe o autocontrole e ascetismo ao mundo pagão que se deliciava com os prazeres e com o corpo. Pelo contrário, a hostilidade ao prazer e ao corpo é um legado da antiguidade que foi singularmente preservado até no cristianismo” (1996, p. 21). A teóloga alemã nos faz observar ainda que, enquanto na cultura greco-romana o pessimismo sexual estava associado à concepção médica de que o sexo era prejudicial à saúde, no cristianismo, estava associado à concepção do sexo como pecado. Desse modo, passou-se de um argumento biológico a um argumento teológico.

Entre os Padres da Igreja⁵, podemos citar três dentre os mais pessimistas em relação à vida sexual: Orígenes (185-253), Jerônimo (347-420) e Agostinho (354-430). Orígenes, o mais influente teólogo da Igreja Grega, teve tanta ojeriza ao corpo que castrou a si mesmo, depois de uma interpretação literal do trecho de Mt 19,12, no qual Jesus diz que “há eunucos que se fizeram eunucos por amor do reino dos céus”. Jerônimo, entre outras coisas, escreveu: “‘Não nego que se encontram mulheres santas entre as esposas, mas só quando deixam de ser parceiras, quando imitam a castidade virginal mesmo na posição constrangedora que o casamento traz consigo’ (*Contra Helvídio* 21)” (*apud* RANKE-HEINEMANN 1996, p. 75).

Todavia, para Ranke-Heinemann, “O homem que fundiu o cristianismo com o ódio ao sexo e ao prazer numa unidade sistemática foi o maior dos Padres da Igreja, Santo Agostinho” (1996, p. 88). Antes da conversão ao cristianismo, Agostinho participava do Maniqueísmo, grande movimento religioso de seu tempo. Assim como os cristãos, os maniqueus viam no celibato uma forma de vida superior porque livrava os seres humanos da procriação, perpetuadora do aprisionamento da partícula de luz no corpo gerado por demônios. Contudo, concediam o casamento há alguns dos seus com a condição de não procriarem. Agostinho mudou sua concepção em relação ao prazer e à procriação. “Depois da conversão, a afirmação do prazer e a negação da procriação, que marcou o seu período maniqueu, tornou-se uma

⁴ No cristianismo ocidental, entende-se como Patrística a produção teológica dos primeiros sete séculos da vida cristã; enquanto no cristianismo oriental, restringe-se à produção teológica dos séculos I ao IV. Essa produção teológica tem força de autoridade tanto para os católicos, quanto para muitas igrejas protestantes, por ser um testemunho remoto da Tradição da igreja cristã primitiva.

⁵ Denominação dada aos autores da Patrística, período que remonta do primeiro e o sétimo século do Cristianismo.

afirmação da procriação e a negação do prazer: o maniqueu tornou-se cristão”. (RANKE-HEINEMANN, 1996, p. 93)

Agostinho encarou a relação conjugal como uma concessão exclusiva para a procriação. Recorre à resposta do Apóstolo Paulo aos coríntios sobre casar ou não se casar, para definir a relação conjugal como perdoável, quando realizada em função da procriação. Paulo recomenda o celibato, a exemplo dele próprio, mas diz que, caso não consigam, é melhor se casarem para que não vivam abrasados. Quanto aos casados, diz que cumpram com as suas obrigações, não se privando uns aos outros a não ser com mútuo consentimento, e por um tempo, para se dedicar à oração. E conclui: “Digo-vos isto como concessão e não como mandamento” (I Co 7,6).

Em lugar de “concessão”, Agostinho traduz “perdão”, e faz a expressão se referir à relação sexual. No seu modo de ver, “‘Ao conceder o perdão, o Apóstolo evidentemente denuncia-o como falta’ (*De peccato originali* 42). [...] ‘O Apóstolo não daria o perdão, se não admitisse que havia ali pecado’ (*Opus Imperfectum Contra Juliano* 4,29)” (apud RANKE-HEINEMANN 1996, p. 107). Mas se esse mal tivesse bom uso (a procriação), então ele seria perdoável. “Se houvesse qualquer outra forma de ter filhos, então todos os atos sexuais estariam obviamente subordinados ao desejo e portanto representariam um mal emprego do mal” (AGOSTINHO apud RANKE-HEINEMANN 1996, p. 105).

A mesma resposta de Paulo aos coríntios serviu a Jerônimo para estabelecer a sua prescrição de abstinência sexual para a comunhão, que era apoiada também por Orígenes.

O Apóstolo diz que não se pode orar no momento em que se mantém relações com a esposa. Assim, se a oração se torna impossível com o coito, tanto mais em se tratando do que é mais que a oração, o recebimento do corpo de Cristo. [...] Falo às consciências dos que comungam no mesmo dia em que mantêm relações conjugais. (São *Epístola* 48,15) Orígenes também proibia o sexo antes da comunhão: ‘Age irrefletidamente quem entra no santuário da igreja depois do ato conjugal e de sua impureza, e arrogantemente recebe o pão eucarístico. Está desonrando e profanando o que é santo’ (ORÍGENES apud RANKE-HEINEMANN 1996, p. 111).

Daí que os estudos de Gryson (1968) e Ranke-Heinemann (1996) apontem o pessimismo sexual cristão como a principal razão da lei do celibato eclesiástico. Se aos cristãos leigos era recomendada a abstinência sexual em dias de missa, o que dizer então dos padres, que são aqueles que oferecem o sacrifício de Cristo em nome de todos que participam da missa. O Papa Sirício (384-399) tratou de refletir sobre o tema na Decretal a Himerius de Tarragone, escrita em 10 de fevereiro de 385, justificando a disciplina do celibato sacerdotal

como uma ampliação da interdição, encontrada no livro do Levítico, aos sacerdotes que estivessem no serviço do Templo:

Porque, igualmente ele prescreveu aos sacerdotes de morar no Templo, longe de suas casas durante o ano, quando estivessem de serviço? Isto assegurava que eles não tivessem nenhuma relação carnal, mesmo com suas esposas, de tal sorte que sua consciência brilhasse como um clarão, sem mancha, para que eles pudessem apresentar a Deus uma oferenda agradável. Depois de concluído o tempo de seu serviço, era-lhes concedido unirem-se com suas esposas, no único propósito de assegurar sua sucessão; pois era prescrito que um homem de outra tribo que aquela de Levi, não poderia ser admitido ao serviço de Deus (PAPA SIRÍCIO apud GRAYSON, 1968, p. 137).

Encontramos no *Ambrosiaster* os argumentos utilizados para justificar porque os sacerdotes do judaísmo podiam manter relações com suas esposas esporadicamente e os do catolicismo não. Primeiramente diz que “aos levitas e sacerdotes de outrora, era permitido ter relações com suas mulheres, porque eles permaneciam durante muito tempo sem exercer seu ministério ou sacerdócio” (AMBROSIASTER apud GRAYSON, 1968, p. 132). Depois, que

Se era permitido aos sacerdotes do Antigo Testamento e aos levitas serem casados, é porque, sendo muito numerosos, eles prestavam serviço no Templo em rodízio e em determinadas épocas. [...] Atualmente não acontece o mesmo. Os ministros do culto são muito menos numerosos [...] Assim, todos eles devem guardar continência, pois eles devem estar presentes todos os dias na igreja. É preciso oferecer o sacrifício várias vezes por semana (AMBROSIASTER apud GRAYSON, 1968, p. 135).

Por esses argumentos sustentados na Patrística, podemos insistir que era o “pessimismo sexual existente, que levava a se concluir que o sacerdote deveria se abster de toda relação sexual. Se ele é quem deve santificar, e o sexo é considerado pecado, ele não pode ter contatos sexuais”. (PORTELA, 2009, p. 59)

3 A MORAL CRISTÃ NO IDEAL BURGUEZ DE MASCULINIDADE

Parece-nos haver uma conexão entre o ideal burguez de masculinidade e a moral sexual católica, e a tese durkeïniana “de que a ordem do conhecimento reflete a ordem da sociedade”, abre-nos o caminho para a verificação dessa hipótese de estudo. É partindo dessa tese que Pedro Paulo de Oliveira supõe a “imbricação entre o ideal moderno de masculinidade e os ideais societários do Ocidente” (OLIVEIRA 2004, p. 20) e defende que “só é possível entender o valor social que a masculinidade possui no momento em que pudermos entender sua imbricação com outros ideais societários e outros sistemas simbólicos” (OLIVEIRA,

2004, p. 20). Um desses ideais societários é, sem sombra de dúvida, a continência sexual em suas diversas formas (virgindade pré-matrimonial, fidelidade conjugal e celibato), defendida pela moral cristã, grande sistema simbólico do Ocidente.

Traçando um perfil do projeto de masculinidade anterior à burguesia do século XIX, Oliveira diz que “para um nobre, o ideal de masculinidade estava ligado ao comportamento que mantivesse compromisso com alguns valores cruciais, tais como lealdade, probidade, correção, coragem, bravura, sobriedade e perseverança” (2004, p. 22-23). No que concerne ao projeto de masculinidade moderno, todos esses traços se conservarão, “mas alguns serão transformados, adequando-se aos preceitos da sociedade burguesa”, como é o caso da coragem e da bravura que perderão seu formato violento de manifestação (exceto nos períodos de guerra), para se formatar “a partir de firmes contornos estipulados por imperativos morais essenciais” (OLIVEIRA, 2004, p. 23). Ainda de acordo com Oliveira, “a ênfase na bravura, na ousadia e no destemor desloca-se paulatinamente para a questão da firmeza, do autocontrole e da contenção” (2004, p. 25).

Embora haja acontecido um embate político entre sociedade oitocentista e a ICAR, mediante o anticlericalismo e ultramontanismo⁶, esse embate não se estendeu à estrutura sociocultural, que tinha por fundamento a moral e os costumes cristãos. Por essa razão, Oliveira observa como “a religião se incumbia, principalmente, de promover a moralidade tipicamente burguesa”, e que “uma das instituições mais importantes e que serviu de modo fundamental para veicular esse tipo de moralidade foi o casamento, visto como consequência natural na vida do cidadão comum e também como uma barreira contra os vícios e a degeneração”. (OLIVEIRA, 2004, p. 49)

À diferença do decoro comportamental adotado pelos nobres, aquele cultivado pela burguesia tinha um forte acento sobre a sexualidade, que sempre teve a “aristocracia como decadente e afastada dos bons costumes, em matéria de sexualidade” (OLIVEIRA 2004, p. 52). Em razão desse forte acento sobre a sexualidade, para a moral burguesa, “a virgindade era uma prescrição a ser seguida até o casamento; máxima que exprimia a unidade entre amor, matrimônio e relação sexual” (OLIVEIRA, 2004, p. 52), e que conseqüentemente tornava a incontinência sexual (o adultério) mal vista. “Para os ideais de moralidade burgueses, o sexo é o coração do casamento e o casamento, a base fundamental da família” (OLIVEIRA, 2004, p. 52).

⁶ Atitude de afirmação dos ensinamentos do Papa Pio IX, diante das contestações à ICAR, no séc. XIX, por parte dos postulados ditos modernistas. O termo faz referência à geografia de Roma, que está além dos montes, em relação à França, berço do ultramontanismo.

4 O PADRE CONCUBINADO, *OUTSIDER* DA MASCULINIDADE BURGUESA

Em sua pesquisa, Pedro Paulo de Oliveira insere o tema dos *outsiders*, recorrendo aos estudos de Norbert Elias e John L. Scotson (2000), para chamar a atenção sobre o *outro* da masculinidade burguesa, mais notadamente o homo-orientado. Porque, segundo Oliveira,

para que esse lugar simbólico [da masculinidade] se destacasse como símbolo social valorizado fez-se necessária a emergência de sombras e faces que desempenharam o papel de antípodas, alvos de depreciação e anátema, signos de vil, abjeto, desprezível, verdadeiros *alter egos* (2004, p. 70).

Originariamente, os estudos de Elias e Scotson (2000) mostram a divisão numa comunidade de periferia, entre um grupo de antigos moradores e outro grupo de novos moradores, que era tratado pelo primeiro grupo como *outsiders*. Na compreensão dos autores, “o grupo estabelecido cerrava fileiras contra eles e os estigmatizava, de maneira geral, como pessoas de menor valor humano. Considerava-se que lhes faltava a virtude humana superior - o carisma grupal distintivo - que o grupo dominante atribuía a si mesmo” (2000, p. 19).

Howard S. Becker define o *outsider* como “aquele que se desvia das regras de grupo” (2009, p. 17). Todavia, a seu ver, “o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um ‘infrator’” (BECKER, 2009, p. 22), porque os grupos criam o desvio ao estabelecer suas regras. No caso da pequena comunidade de periferia estudada por Elias e Scotson, em que “não havia diferenças de nacionalidade, ascendência étnica, ‘cor’ ou ‘raça’” (2000), os estudiosos observaram que a única “regra” infringida para constituir o grupo *outsider* foi a do tempo de residência na comunidade, criada de modo informal pelo grupo dos antigos moradores.

Em seu estudo, Elias e Scotson depararam-se “com o que parece ser uma constante universal em qualquer figuração de estabelecidos-*outsiders*: o grupo estabelecido atribuía a seus membros características humanas superiores” (2000, p. 20), ao passo que atribuía aos considerados *outsiders* características humanas inferiores. Essa caracterização inferior era acompanhada da exclusão social, rigidamente controlada pela “ameaça de fofocas depreciativas (*blame gossip*) contra os suspeitos de transgressão” (ELIAS e SCOTSON 2000, p. 20). Nesse sentido, Oliveira diz que

Aqueles considerados como *outsiders* eram devassos, não seguidores do padrão moral e, portanto, uma ameaça ao tecido social. Nas mais diferentes esferas da vida social, política, jurídica, religiosa, científica, apareciam como perversos,

degenerados, fracos, não adaptados à convivência social normal. Qualificados como invertidos, expressam a síntese do *alter ego* da masculinidade. (2004, p. 80)

Vemos no padre concubinado uma espécie de *outsider* da masculinidade burguesa, na medida em que ele infringe a regra da exemplaridade moral, ao se desviar da disciplina do celibato eclesiástico. Tomando uma mulher como companheira, o padre concubinado ocupa um entre-lugar que lhe deixa a um só tempo fora do matrimônio e da vida consagrada, entre a aliança e a batina.

Muitos são os textos literários do Dezenove que se ocuparam do *Padre* e de sua tensão entre o amor e o celibato, basta lembrarmos de *Eurico, o presbítero* e *O Monge de Cister*, de Alexandre Herculano; *O Seminarista*, de Bernardo Guimarães; *Frei Simão* e *Manuscrito de um sacristão*, de Machado de Assis. Mas nenhum texto literário tratou o *Padre* a partir do concubinato propriamente dito, como o trataram os textos do naturalismo/realismo, para o que podemos citar *O Crime do Padre Mouret*, de Émile Zola; *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós; *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo; e *O Missionário*, de Inglês de Sousa.

Interessa-nos aqui, particularmente o texto de Eça de Queirós. Em *O Crime do Padre Amaro*, o autor escreve sobre o concubinato entre Padre Amaro Vieira e Amélia, filha de S. Joaneira, que também vivia em concubinato com o Cônego Dias. A crítica tradicional sempre viu nessas representações o ataque do anticlericalismo vigente nos textos oitocentistas, que procurava minar o poder da ICAR na sociedade, através da depreciação de seus ministros. Todavia, vemos ainda nessas representações a defesa das regras da moral e dos costumes em que estava ancorada a sociedade oitocentista, contra a ameaça da moral decadente dos clérigos concubinados.

Não obstante seja legítima a crítica existente sobre a defesa de Eça de Queirós à mulher, no que tange à moral, o escritor não deixou de “punir” os pecados e crimes de suas personagens femininas: Amélia morre, Luiza também, e Maria Eduarda morre figurativamente, quando parte para o desterro vestida de preto⁷. Essa punição, é bem verdade, foi seguida da crítica à impunidade dos homens (Amaro, Basílio e Carlos Eduardo), que continuaram suas vidas tranquilamente, mas essa não deixou de expressar a sua discordância da luxúria, da infidelidade e do incesto cometido pelas mulheres. Do mesmo modo, no que se refere aos homens, no caso desse estudo, os clérigos, ele teceu uma crítica à imoralidade, mantendo-se atrelado aos valores do ideal de masculinidade burguesa.

⁷ Sobre esse assunto, pode-se ler: ESPÍRITO SANTO, Suely do. As personagens femininas e a ironia de Eça de Queirós. In: *Soletras*: Revista do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo/RJ, Ano I, nº 1, jan./jun. 2001, p. 27-33.

Muitas vezes, a denúncia da imoralidade do clero aparece de maneira sugestionada nos hábitos alimentares⁸. *O Crime do Padre Amaro* se inicia com a narração do falecimento do Pe. José Miguéis, pároco da Sé de Leiria, cuja caracterização centrada na gula aponta para a falta de autodomínio, uma virtude apreciada pelo homem burguês:

O pároco era um homem sangüíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo comilão dos comilões. Contavam-se histórias singulares da sua voracidade.

[...]

As exagerações dos jejuns sobretudo irritavam-no:

— Coma-lhe e beba-lhe, costumava gritar, coma-lhe e beba-lhe, criatura!

[...]

O chantre estimava-o. Chamava-lhe Frei Hércules.

— Hércules pela força — explicava sorrindo, Frei pela gula. (QUEIRÓS, 2004, p. 11)

Essa caracterização de Pe. José Miguéis a partir da falta de autodomínio nos hábitos alimentares serve também como metáfora (embora não tenha sido desenvolvida) para a incontinência sexual, a luxúria. O mesmo ocorre com a caracterização de Padre Amaro Vieira, porém, de maneira mais desenvolvida. Amaro atrai-se pela vida sacerdotal a partir das cenas presenciadas em casa da senhora Marquesa de Alegros, na qual os padres “comiam ao lado das fidalgas”, “vivendo entre elas, cochichando, sentindo-lhes o calor penetrante” (QUEIRÓS, 2004, p. 24). Quando já padre em Leiria, Amaro concluía suas atividades na Sé, “já pensando na alegria do almoço, na clara sala de jantar da S. Joaneira e nas boas torradas. Àquela hora já Amélia o esperava com o cabelo caído sobre o penteador, tendo na pele fresca um bom cheiro de sabão de amêndoas” (QUEIRÓS, p. 55). Desse modo, na intercessão estabelecida entre Amélia e os alimentos, que é a de serem objetos do apetite de Amaro, está denunciada a lascívia do senhor pároco.

Mas a denúncia da imoralidade do clero não se restringe, no caso de Amaro, à mera associação entre o seu apetite gastronômico e o sexual, mas se estende ao uso indevido do poder sacerdotal, no convívio com as mulheres, para saciar o seu sensualismo. Diante de bela Teresa, “latejavam-lhe as fontes à idéia de que um dia poderia confessar aquela mulher divina, e sentir o seu vestido de seda preta roçar pela sua batina de lustrina velha, na escura intimidade do confessionário” (QUEIRÓS, 2004, p. 35). Foi com essa mesma lógica que Amaro manipulou a opinião das beatas de Leiria, para que concordem que ele era a melhor

⁸ Sobre esse assunto, pode-se ler: ANDRADE, José Roberto de. Comer e comer: um verbo, dois (re)cortes em *O Crime do Padre Amaro*. In: **Pindorama**: Revista Eletrônica Científica do IFBA, nº 3, Ano III, Julho-Dezembro/2012.

pessoa para dirigir a alma de Amélia, quando, na verdade, ele só queria um espaço legitimado para ter os seus encontros amorosos com Amélia sossegadamente.

João Eduardo, ex-noivo de Amélia, brada as segundas intenções de Amaro: “O que ele quer é a rapariga!” (QUEIRÓS, 2004, p. 141). É pelos lábios do liberal do doutor Gouveia que vem formulada a denúncia da imoralidade do clero, no aproveitamento do sacerdócio para a satisfação de suas paixões:

Que queres tu? Ele tem para as mulheres, como homem, paixões e órgãos; como confessor, a importância dum Deus. É evidente que há-de utilizar essa importância para satisfazer essas paixões; e que há de cobrir essa satisfação natural com as aparências e com os pretextos do serviço divino... (QUEIRÓS, 2004, p. 141)

Desse modo, o padre concubinado, como infrator da moral sexual burguesa, calcada em valores como virgindade, continência e matrimônio, é caracterizado pela lascívia e devassidão moral. Ainda que a disciplina do celibato dissesse respeito a todos do séc. XIX, ela tinha relação direta com o ideal de castidade, razão pela qual a sua infração deveria ser estigmatizada.

Em sua pesquisa sobre os *outsiders*, Howard S. Becker se questiona acerca das circunstâncias em que as pessoas impõem suas regras a outros que não as aprovam e contempla dois casos distintos: “no primeiro, somente aqueles que são realmente membros do grupo têm algum interesse em fazer e impor certas regras” (BECKER, 2009, p. 28), como é o caso relativo às leis da *kashrut* em que só os judeus ortodoxos se empenharão em fazê-la cumprir e em que o seu cumprimento estará restrito apenas aos membros do judaísmo ortodoxo. “No segundo caso, integrantes de um grupo consideram importante para o seu bem-estar que membros de alguns outros grupos obedeçam a certas regras” (BECKER, 2009, p. 28). Esse é o caso relativo à licença para exercer as artes terapêuticas, em que muitas pessoas consideram importante para o seu bem-estar o cumprimento dessa regra, mesmo sem fazerem parte do órgão responsável pelas artes terapêuticas.

A vigilância sobre os clérigos concubinados se encaixaria nesse segundo caso, se considerarmos os padres celibatários como uma cota simbólica da moralidade cultuada Oitocentos e, por conseguinte, pelo ideal de masculinidade da burguesia. Indubitavelmente, os clérigos celibatários serviam como baluartes para o autodomínio, a sobriedade, requerida à vida pré-nupcial e matrimonial tanto dos homens, quanto das mulheres oitocentistas.

Elias e Scotson afirmam que “os *outsiders*, tanto no caso de Winston Parva quanto noutros locais, são vistos - coletiva e individualmente - como anômicos” (2000, p. 27), isto é,

incapazes de cumprir regras, não normativos. “A anomia talvez seja a censura mais freqüente a lhes ser feita; repetidamente, constata-se que *outsiders* são vistos pelo grupo estabelecido como indignos de confiança, indisciplinados e desordeiros” (ELIAS e SCOTSON, 2000, p. 27). Em sua visão, esse é mesmo um traço comum na estigmatização dos *outsiders* pelos estabelecidos.

Essa observação de Elias e Scotson tem íntima relação com algumas observações feitas por Becker, quando este resgata o pensamento de Hughes, no que diz respeito aos “traços de status principais e auxiliares”. Segundo Hughes, há traços dominantes na identidade das pessoas, como é o caso do médico, cujo traço principal é que se trata de alguém licenciado para praticar a medicina. No entanto, o médico possui também traços auxiliares: na sociedade norte-americana, “a maioria das pessoas espera que ele seja da classe média alta, branco, do sexo masculino e protestante” (BECKER, 2009, p. 42). Embora Hughes esteja lidando com status que são bem vistos, Becker diz que o mesmo processo pode ser observado em status desviantes: “a posse de um traço desviante pode ter um valor simbólico generalizado, de modo que as pessoas dão por certo que seu portador possui outros traços indesejáveis presumivelmente associados a ele” (BECKER, 2009, p. 43). O status de criminoso, por exemplo:

Presume-se que um homem condenado por arrombamento, e por isso rotulado de criminoso, seja alguém que irá assaltar outras casas [...]. Além disso, considera-se provável que ele cometa também outros tipos de crime, porque se revelou uma pessoa sem “respeito pela lei”. Assim, a detenção por um ato desviante expõe uma pessoa à probabilidade de vir a ser encarada como desviante ou indesejável em outros aspectos. (BECKER, 2009, p. 43)

Becker faz ainda o aproveitamento do pensamento de Hughes, quanto à distinção entre status principal e subordinado. “Alguns status, em nossa sociedade como em outras, sobrepõem-se a todos os outros e tem certa prioridade”. Ele cita como exemplo o status de negro como sendo um status principal na sociedade norte-americana, razão pela qual “o fato de alguém ser médico, ou de classe média ou do sexo feminino não o protegerá contra o fato de ser tratado em primeiro lugar como negro, e depois como qualquer um desses aspectos” (BECKER, 2009, p. 46). O mesmo raciocínio vale para o status de desviante, considerado também como principal (dependendo do tipo de desvio). “Uma pessoa recebe o status como resultado da violação de uma regra, e a identificação prova-se mais importante que a maior parte das outras. Ela será identificada primeiro como desviante, antes que outras identificações sejam feitas” (BECKER, 2009, p. 46).

Essas explicações justificam porque os *outsiders* são vistos como anômicos pelos estabelecidos, segundo afirmação de Elias e Scotson (2000). Como visto em Becker (2009), um traço principal acarreta uma série de traços auxiliares. Desse modo, um padre concubinado não é só caracterizado como desviante da disciplina do celibato eclesiástico, mas também lascivo, vingativo, mentiroso, cínico, tal como foram caracterizados os padres Amaro Vieira e Antônio de Moraes. No caso de Amaro, pode-se acrescentar o qualitativo de infanticida, assim como no de Cônego Diogo, de *O Mulato*, pode-se acrescentar os de adúltero e assassino. Maria de Fátima Marinho observa que “já em 1796, Mathew Lewis, em *The Monk*, delinea a figura de um monge maldito, matricida e violador da irmã, que se compraz nas maiores atrocidades” (2005, p. 224).

Entre os *stati* auxiliares atribuídos aos padres concubinados, gostaríamos de destacar um recorrente em *O Crime do Padre Amaro*, qual seja a ambição, o carreirismo, que esvazia a vocação do personagem, por estar em sua origem e ser sua finalidade. Amaro aceitou ser padre porque viu na vontade da Marquesa, um modo de se libertar das misérias da casa do tio para uma vida melhor, uma vez que os padres que ele via na casa da Marquesa eram

peessoas brancas e bem tratadas, que comiam ao lado das fidalgas e tomavam rapé em caixas de ouro; e convinha-lhe aquela profissão em que se fala baixo com as mulheres – vivendo entre elas, cochichando, sentindo-lhes o calor penetrante – e se recebem presentes em bandejas de prata. (QUEIRÓS, 2004, p. 43)

Mas tarde, quando já padre, aparece em Amaro a ambiciosa aspiração ao episcopado:

Tornar-se-ia ambicioso, intrigaria e, protegido pela senhora condessa de Ribamar, subiria nas dignidades eclesiásticas; e o que pensaria ela quando o visse um dia bispo de Leiria, pálido e interessante na sua mitra toda dourada, passando, seguido dos incensadores, ao longo da nave da Sé, entre um povo ajoelhado e penitente, sob os roucos cantos do órgão? (QUEIRÓS, 2004, p. 78)

Será a amizade com a condessa de Ribamar, que ele invocará sempre que necessitar de suas transferências, como aconteceu de Feirão para Leiria e de Leiria para a paróquia em que foi se refugiar, depois do incidente com Amélia.

Vemos essa estigmatização do carreirismo do padre concubinado também como depreciação do *outsider*, uma vez que um dos valores do ideal burguês de masculinidade é o sacrifício por causas nobres, como a capacidade de morrer na guerra pelo bem da pátria (cf. OLIVEIRA 2004, p. 26-31). O Abade Ferrão, que é o modelo de padre endossado pelo narrador eciano, é um celibatário fiel, desprovido de ambições eclesiásticas, satisfeito com a

pobre freguesia de Ricoça, e devotado a uma causa nobre, que é a reaproximação de Amélia e João Eduardo e o conseqüente afastamento de Padre Amaro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estereotipação do *Padre* na literatura oitocentista parece apontar mais precisamente para a depreciação do padre concubinado. Desse modo, além de constituir um ataque do anticlericalismo à Igreja, num embate pela obtenção do poder, a estereotipação do padre concubinado indica ser uma defesa da moral em que repousa o ideal burguês de masculinidade, em que a infração do padre concubinado representava uma ameaça latente.

Os estudos “genealógicos” de GRYSON (1968) e RANKE-HEINEMANN (1988) sobre a disciplina do celibato eclesiástico, nos levaram a encontrar as raízes dessa disciplina na moral sexual cristã, que também serviu como fundamento para o ideal burguês de masculinidade. Por isso, a infração cometida pelo padre concubinado à disciplina do celibato, era, de certa forma, uma infração cometida contra a mesma regra em que se apoiava a lógica burguesa de masculinidade, sistema simbólico responsável pela estereotipação do padre concubinado, segundo nossa hipótese de estudo. Essa infração comum justificaria a estereotipação cometida pela burguesia contra o clérigo conjugado.

Nesse sentido, o conceito de *outsider* cunhado na sociologia de Norbert Elias e John L. Scotson, bem como de Howard S. Becker, constituiu uma importante chave-de-leitura à interpretação do fenômeno dessa estereotipação e à verificação da hipótese de pesquisa. Elias e Scotson (2000) identificaram no universo da pequena comunidade de Winston Parva a dinâmica universal da relação de poder entre estabelecidos e *outsiders*, que é a depreciação destes por aqueles. Becker (2009) definiu o *outsider* como o *desviante de uma regra de grupo* e constatou que o postulado de Hughes de que as identidades apreciadas são constituídas de informações dominantes (que ele chamou *status principais*) e informações secundárias (que ele chamou de *status auxiliares*) também é válido para as identidades depreciadas (como é o caso do padre concubinado). Nesse sentido, os *outsiders* tem um *status depreciativo principal* ao qual se agrega uma série de outros status depreciativos, que cumprem a função de *auxiliares* àquele *status depreciativo principal*.

Por isso, ao *status principal* de padre concubinado, desviante da disciplina do celibato, acopla-se o *status auxiliar* de anômico, como identificou Elias e Scotson (2000) em seu

estudo sobre Winston Parva, fazendo com que o padre concubinado redunde em hipócrita, vingativo, adúltero, assassino. Não é por acaso que Amaro esbanja uma hipócrita religiosa diante das beatas de Leiria, é vingativo com João Eduardo e é até infanticida.

Por fim, identificamos ainda outra espécie de *status auxiliar* na caracterização do Padre Amaro Vieira: trata-se da ambição, o carreirismo, que deprecia o padre concubinado por pensar apenas em si, enquanto o ideal burguês de masculinidade valorizava o sacrifício por causas nobres, como o trabalho, a família e a nação. Desse modo, o padre concubinado estava definitivamente fora do ideal de masculinidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, José Roberto de. Comer e comer: um verbo, dois (re)cortes em *O Crime do Padre Amaro*. In: **Pindorama**: Revista Eletrônica Científica do IFBA, nº 3, Ano III, Julho-Dezembro/2012. Disponível em: http://www.revistapindorama.ifba.edu.br/edicao_3.php. Acesso: 19 jun 2013.

AUDET, Jean-Paul. **Casamento e celibato no serviço pastoral da Igreja**. Trad. de Maria Isabel Tamen. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1967.

BECKER, Howard S. **Outsiders**: Estudos de sociologia do desvio. Trad. de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os Outsiders**: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ESPÍRITO SANTO, Suely do. As personagens femininas e a ironia de Eça de Queirós. In: **Soletras**: Revista do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo/RJ, Ano I, nº 1, jan./jun. 2001, p. 27-33. Disponível em: http://www.filologia.org.br/soletras/1/ano1_01.pdf. Acesso: 28 nov 2013.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 11ª Reimpressão. Trad.: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995, p. 15-37.

GRYSON, Roger. **Les Origines du Célibat Ecclésiastique du premier au septième siècle**. Gembloux: Éditions J. Duculot, 1968.

MARINHO, Maria de Fátima. Padres e Frades: de malditos a corruptos. **Línguas e Literaturas**: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2. Série, vol. 22, p. 221-234, 2005.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A Construção social da Masculinidade**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: EdUFMG/EdIUPERJ, 2004.

PORTELA, Adriano. **A Disciplina do Celibato Eclesiástico no Rito Latino Hoje**. 2008. 82 f. (Bacharelado em Teologia) – Instituto de Teologia, UCSal, Salvador.

QUEIRÓS, Eça de. **O Crime do Padre Amaro**. Martin Claret: São Paulo, 2004.

RANKE-HEINEMANN, Uta. **Eunucos pelo Reino (mulheres, sexualidade e a Igreja Católica)**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1996.

SANTOS, Cristian Oliveira. **Padres, Beatos e Devotos: Figuras do Anticlericalismo na Literatura Naturalista Brasileira**. 2010. 407 f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília.

SOUSA, Inglês de. **O Missionário**. São Paulo: Ática, 1987.

STICKLER, Alfons M. La Evolución de la Disciplina del Celibato em la Iglesia del Occidente desde el final de la Edad Patristica al Concilio de Trento. In: COOPENS, Joseph (org). **Sacerdocio y Celibato**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1971, p. 301-358.

PALATALIZAÇÃO DO /S/ EM CAPITAIS BRASILEIRAS, COM BASE EM DADOS DO ALiB: O CASO DE *ESTILINGUE* E DE *PROSTITUTA*

PALATALIZATION OF /S/ IN BRAZILIAN CAPITAL CITIES ACCORDING TO THE DATA COLLECTED BY ALiB: THE CASE OF "ESTILINGUE" AND "PROSTITUTA"

Cláudia Santos de Jesus*
Orientadora: Profa. Dra. Jacyra Andrade Mota

RESUMO

Descreve-se a variação fonética do /S/ em coda silábica, a partir dos dados do Projeto Atlas Linguístico do Brasil, tendo por foco avaliar a possível interferência do contexto fônico subsequente /t+ i/ no processo de palatalização. Fundamenta-se teoricamente na Dialectologia Pluridimensional e na Sociolinguística Laboviana, considerando fatores de natureza linguística e extralinguística. O *corpus* foi constituído das respostas válidas dos informantes a duas questões do Questionário Semântico-Lexical: a 142 – Como se chama a mulher que se vende para qualquer homem? e a 157 – Como se chama o brinquedo feito de uma forquilha e duas tiras de borracha, que os meninos usam para matar passarinho?. Essas questões forneceram, respectivamente, além de outros, os vocábulos *prostituta* e *estilingue*, nos quais o contexto fônico /t + i/ encontra-se seguinte ao /S/ em coda silábica. Consideram-se as 25 capitais que compõem a rede de pontos do Projeto ALiB. Os informantes, 8 por localidade, foram estratificados equitativamente: sexo – masculino e feminino –, faixa I (18 a 30 anos) e faixa II (50 a 65 anos) – e escolaridade – fundamental incompleto e universitário, conforme metodologia do Projeto ALiB. Optou-se pela análise qualitativa e quantitativa dos dados, sendo os resultados apresentados mediante percentuais. As análises aqui realizadas mostram que, até mesmo nas capitais que são caracterizadas pela predominância de alveolares, a palatalização do /S/ é registrada, favorecida pela presença de /t + i/ enquanto contexto fônico seguinte.

Palavras-chave: Variação fonética. Palatalização do /S/ em coda silábica. Contexto fônico seguinte /t + i/.

ABSTRACT

This work aims to describe the phonetic variation of /S/ in syllable coda, from the data of the Projeto Atlas Linguístico do Brasil (Project ALiB), and it focuses on the assessment of potential interference of the subsequent phonic context /t+ i/ in the process of palatalization. The theoretical basis of this work is the Multidimensional Dialectology and the Labovian Sociolinguistics, considering linguistic and extra-linguistic factors. The *corpus* comprises valid responses from the interviewees who answered two questions from the Lexical-Semantic Questionnaire: question #142 – How do we call a woman who has sex for money? – and question #157 – How do we call a toy made of a pitchfork and two rubber strips which boys use to kill birds? Among other words, those questions provided, respectively, the words *prostituta* (prostitute) and *estilingue* (slingshot) in which the phonic context /t + i/ follows the letter /S/ in syllabic coda. Twenty-five capital cities which compose the net of spots in the Project ALiB were taken into consideration. The interviewees – eight per city – were equally stratified: gender – male and female –, group I (18 to 30 years old) and group II (50 to 65 years old) – and schooling – elementary school incomplete and college, according to the methodology of the Project ALiB. We chose the qualitative and quantitative data analysis and the results are presented by means of percentage. The analysis presented in this work shows that, even in the capital cities, characterized by the predominance of alveolar, the palatalization of the /S/ can be noticed, because of the presence of /t + i/ as the subsequent phonic context.

Keywords: Phonetic variation. Palatalization of the /S/ in syllable coda. Subsequent phonic context.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura (PPGLinC – UFBA). E-mail: kaujesus@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Apresenta-se a análise do /S/ em coda silábica, a partir dos dados do Projeto Atlas Linguístico do Brasil (Projeto ALiB), referentes às 25 capitais que compõem a rede de pontos do Projeto, com o objetivo de verificar de que forma o contexto fonológico subsequente /t + i/ pode interferir no comportamento do fato fônico em estudo.

Jesus (2012), ao analisar a interferência do contexto seguinte no processo de palatalização do /S/ em coda silábica, observou que, mesmo no grupo de capitais caracterizadas pela predominância de alveolares – Belo Horizonte, Campo Grande, Curitiba, Goiânia, São Paulo e Vitória – (cf. MOTA; JESUS; EVANGELISTA, 2010), a palatalização do /S/ é favorecida pela presença das variantes desvozeadas palatalizadas [tʲ, tʃ], no contexto seguinte. Em contrapartida, a variante dentoalveolar [t], bem como as demais consoantes observadas nos dados [d, dʲ, dʒ, k, g, p, f, v, m, n, l, ʒ], apresentam, nessas capitais, baixos índices, não favorecendo a aplicação da regra de palatalização.

Mota, Jesus e Evangelista (2010, p. 206) verificaram a interferência das realizações palatalizadas desvozeadas [tʲ, tʃ]. As autoras apontaram a importância desse contexto no processo de palatalização do /S/ em coda silábica:

Merecem destaque as realizações palatalizadas desvozeadas [tʲ, tʃ], características, em algumas áreas, do contexto / t + i /, não só pelos altos índices que apresenta, mas também pelo fato de, em áreas alveolarizantes, influenciar fortemente a realização de palatais [...].

Notaram ainda as autoras que, no *corpus* em análise, destacavam-se os vocábulos *prostituta* e *estilingue*, e decidiram por uma análise mais específica. Verificaram os casos identificados no vocábulo *estilingue* e observaram a predominância da variante palatal [ʃ]: 13% de alveolares e 87 % de palatais. E ressaltaram:

A maior frequência das realizações palatais em *estilingue* verifica-se não só no total de ocorrências analisadas, mas também no grupo de capitais em que há predominância de alveolares: Campo Grande, Goiânia, São Paulo, Vitória, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre. (MOTA; JESUS; EVANGELISTA, 2010. p. 207).

Haja vista que apenas os dados referentes a *estilingue* foram observados, optou-se, no presente trabalho, por ampliar essa análise, acrescentando os dados referentes ao vocábulo *prostituta*.

Foram feitas análises quantitativas, nas quais se buscou verificar a relevância do fator linguístico contexto fonológico seguinte /t + i/ na palatalização do /S/ em coda silábica, considerando a sua distribuição espacial.

2 METODOLOGIA

2.1 O CORPUS

O *corpus* utilizado foi constituído a partir de cento e noventa e nove inquéritos¹ do Projeto ALiB, oito em cada localidade, considerando as 25 capitais da rede de pontos do Projeto.

As ocorrências foram extraídas das respostas válidas dos informantes a duas questões do Questionário Semântico-lexical (QSL) – que compõem o *Questionário ALiB 2001*, (cf. COMITÊ..., 2001). A saber:

142 - Como se chama a mulher que se vende para qualquer homem?

157 - Como se chama o brinquedo feito de uma forquilha e duas tiras de borracha, que os meninos usam para matar passarinho?

Como resposta à questão 142, registrou-se *prostituta*, ao lado de outras respostas, como *puta*, *mulher da vida* e *rapariga*.

Como resposta à questão 157, obteve-se *estilingue*, junto a outras respostas, como *baladeira*, *setra*, *badogue*, *funda*.

O trabalho desenvolve-se teoricamente com base nos pressupostos da Sociolinguística Quantitativa e da Dialetologia Pluridimensional Contemporânea.

¹ Foram utilizados 199 dos 200 previstos. Deixou de ser aqui considerada uma informante da faixa etária II, natural de Porto Velho, pelo fato de ela se afastar, do ponto de vista das realizações palatais, da norma local, possivelmente em virtude de sua história linguística (descendente de família barbadiana, que tinha o inglês como língua materna, tendo aprendido a falar português, aos 5 anos, quando ingressou no sistema escolar). A substituição desse inquérito no *corpus* do ALiB já foi feita, mas, por razões diversas, ainda não pôde ser explorado para o presente trabalho.

2.2 OS INFORMANTES

Os informantes estão estratificados quanto ao gênero – masculino e feminino –, à idade – duas faixas etárias: a faixa I, que compreende dos 18 aos 30 anos, e a faixa II, que vai dos 50 aos 65 anos – e quanto à escolaridade – fundamental incompleto e nível universitário –, de acordo com a metodologia do Projeto ALiB.

O Projeto ALiB é um projeto de âmbito nacional que visa a descrever a realidade linguística do português do Brasil e produzir um atlas linguístico nacional. Observa e identifica, sob a perspectiva da Geolinguística Pluridimensional, as diferenças diatópicas, diastráticas, diagenéricas e diageracionais, consideradas a partir de diferentes níveis de análise da língua – fônico, léxico-semântico e morfossintático.

2.3 ANÁLISE DOS DADOS

Após a seleção dos itens em questão – *estilingue* e *prostituta* –, transcritos grafemática e foneticamente, seguiu-se a quantificação dos dados, separando a realização palatal [ʃ] e a alveolar [s] do /S/. Os resultados obtidos serão apresentados em percentuais, com o auxílio de gráficos. São expostas também inferências resultantes de análise qualitativa.

3 A IMPORTÂNCIA DO CONTEXTO FONÉTICO

A interferência do contexto seguinte no processo de palatalização das fricativas tem sido apontada por diversos autores. Além dos trabalhos com base em dados do Projeto ALiB já citados, Jesus (2012) e Mota, Jesus e Evangelista (2010), destacam-se outros que utilizam *corpora* distintos.

Cristófaró Silva (2008 [1999]) mostra que o processo de palatalização do /S/ em limite de sílaba está relacionado à palatalização das oclusivas /t, d/. Em alguns dialetos do português brasileiro, como, por exemplo, em Belo Horizonte, “quando o ‘s’ ortográfico é seguido de uma das africadas [tʃ, dʒ] – por exemplo em palavras como ‘castiga, desdisse’ – ocorre a palatalização do ‘s’ ortográfico. O ‘s’ ortográfico manifesta-se foneticamente então como [ʃ,ʒ]¹ [kaʃtʃigɐ] ‘castiga’ e [dʒizʃdʒisi] ‘desdisse’” (p.58). Tem-se, portanto, a “seqüência de *fricativa alveopalatal+africada alveopalatal*: [ʃtʃ] e [ʒdʒ]”. Ressalta ainda a autora que há

dialetos em que o “s” ortográfico seguido de africadas ocorre como africada alveolar (ou dental). Neste caso temos uma seqüência de *fricativa alveolar (dental)+africada alveopalatal*: [stʃ] e [zdʒ]” (p. 58).

Brescancini (2005), observando a palatalização da fricativa em posição de coda, à luz da Geometria de Traços e da Teoria da Variação, em dados do Projeto Variação Linguística Urbana na Região Sul do Brasil (VARSUL), aponta “o contexto coronal [+ anterior] (e[ʃt]ado), com peso relativo de 0,42” como menos favorecedora da variável, ao passo que o “fator coronal [- anterior] (e[ʃtʃi]ca) favorece a palatalização, com peso relativo de 0,67.” (p. 6 -7).

No *Esboço de um Atlas Lingüístico de Minas Gerais* (EALMG), em 425 ocorrências, analisadas por Mota e Rollemberg (1994), a presença de variantes oclusivas palatalizadas ou africadas palatais ([tʃi, dʒi] ou [tʃ, dʒ]) diante de vogal anterior alta não condiciona a realização palatal para a consoante final de sílaba que as antecede. Isso se observa, por exemplo, nas variantes para *estilingue*, frequentes no *EALMG*, emitidas como [istʃi'liŋgʃ], [estʃi'liŋgʃ], [istʃi'li], [istʃi'liŋgʰ].

Rollemberg (1993, p. 40), utilizando os dados do Projeto NURC, referentes a Salvador, (EF e DID), observa a influência contextual de [tʃi, dʒi] seguintes, resultantes da palatalização do /t/ diante de vogal alta anterior, categórica na área, e ressalta: “[...] a freqüência da implosiva palatal [ʃ] antes da variante [t] fica à volta de 79%, mas alcança o mais elevado percentual dentre os até aqui observados quando diante da variante palatalizada [tʃ]: 90% aproximadamente”(p. 41).

Mota e Rollemberg (1995) analisaram dados do *Atlas Lingüístico de Sergipe* (ALS) *Atlas Prévio dos Falares Baianos* (APFB). No ALS, a consoante /t/, mesmo seguida da vogal anterior alta, realiza-se sempre como anterior [t], não se registrando, portanto, os contextos apontados como favorecedores da palatalização, [tʃi, dʒi] ou [tʃi, dʒi], atuantes em outras áreas. Ainda assim, a presença contextual da consoante /t/ favorece o processo de palatalização, em Sergipe, que atinge a quase totalidade dos dados (94%). No APFB, a realização apical da coronal /t/ diante de /i/ não se mostra tão frequente quanto no *ALS*, mas se identifica que a realização dentoalveolar também favorece a palatalização do /S/ em final de sílaba, em (83%) das ocorrências, em casos como *superstição*, realizada [suepʃti'sẽw], e *prostituta*, na realização [pruʃti'tutɐ].

Mota e Rollemberg (1995) argumentam que, na área observada, não estaria a realização palatalizada do /t/ favorecendo a realização palatalizada do /S/, em resultado de assimilação de traços. Antes, o quadro autoriza a suposição de que a consoante oclusiva, em sua realização dental [ti], com traços de zona de articulação coincidentes com a consoante fricativa alveolar surda [s] “favorece, por um processo dissimilatório, a modificação do traço anterioridade da consoante implosiva, por outras palavras, sua palatalização” (p. 84).

4 ANÁLISE DOS DADOS

4.1 DISTRIBUIÇÃO GERAL DAS VARIANTES ALVEOLAR E PALATAL

Considerando o universo de variantes computadas no *corpus*, agrupando os vocábulos em pauta, nota-se a predominância da variante palatal [ʃ]. Das 400 ocorrências do /S/ em coda silábica, verificaram-se 353 (88%) com a realização palatal e apenas 47 (12%) com a alveolar.

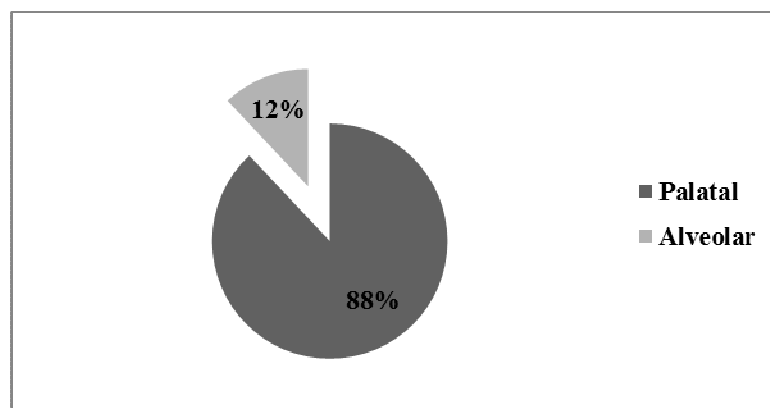


Gráfico 01 - Realizações alveolar e palatal do /S/ em coda silábica em *prostituta* e *estilingue*

4.2 DISTRIBUIÇÃO DAS VARIANTES ALVEOLAR E PALATAL, POR VOCÁBULO

A seguir, os resultados encontrados para a distribuição da palatalização em cada vocábulo analisado.

Como resposta à questão 142, registraram-se 229 ocorrências do vocábulo *prostituta*, 204 (89%) com a realização palatal e apenas 25 (11%) com a realização alveolar.

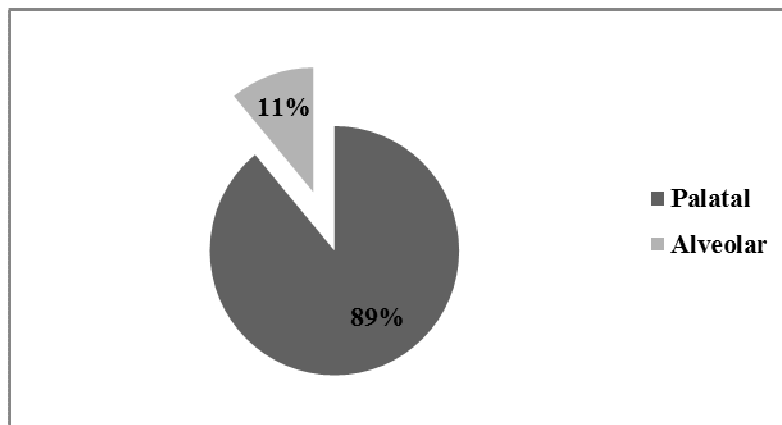


Gráfico 02 - Realizações alveolar e palatal do /S/ em coda silábica em *prostituta*

Como resposta à questão 157, obtiveram-se 171 ocorrências do vocábulo *estilingue*, sendo 149 (87%) de palatal e apenas 22 (13%) de alveolar.

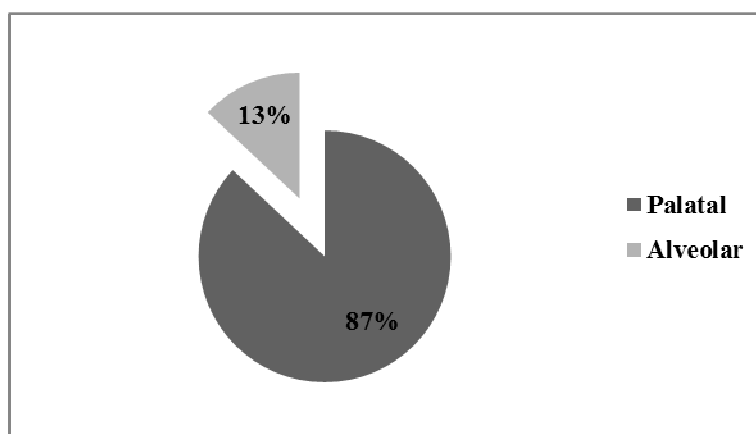


Gráfico 03 - Realizações alveolar e palatal do /S/ em coda silábica em *estilingue*

Assim, para os vocábulos *estilingue* e *prostituta*, foi possível observar a realização majoritária da variante palatal do /S/ em coda silábica.

4.3 O CONTEXTO SEGUINTE [ti] EM *ESTILINGUE* E *PROSTITUTA*

Conforme citado anteriormente, vários trabalhos mostram que a palatalização do /S/ tende a ser favorecida pela presença do contexto /t + i/, seja com as variantes desvozeadas palatalizadas [tʲ, tʃ], seja com a dentoalveolar [t], enquanto contexto seguinte.

Considerando os casos de realização dentoalveolar [t], nos vocábulos *prostituta* e *estilingue*, observa-se:

- i. para o vocábulo *prostituta*, apenas a realização [sti] nas localidades de **João Pessoa**, **Cuiabá**, **São Paulo** e **Curitiba** [prɔsti'tutɐ]; em **Aracaju**, tanto a realização alveolar quanto a palatal para o /S/, em coda silábica, [prɔsti'tutɐ], [prɔʃti'tutɐ]; e, em **Recife** e **Maceió**, apenas a palatal [prɔʃti'tutɐ].
- ii. para o vocábulo *estilingue*, em **Recife**, **Maceió**, **Aracaju**, **Cuiabá**, apenas a realização [ʃti],[iʃti'liŋi]; e, em **São Paulo**, apenas [sti], [isti'liŋi].

Em João Pessoa e Curitiba, não se registra a realização [sti], nesse vocábulo, mas [ʃti], com a palatalização do /t/ e a presença da variante palatal em coda silábica.

4.4 DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL DAS VARIANTES ALVEOLAR E PALATAL

Na perspectiva espacial, nota-se que em todas as 25 capitais a presença do contexto /t + i/, nos vocábulos *prostituta* e *estilingue*, seguinte ao /S/ favorece a palatalização. A diferença fica apenas na maior ou menor frequência com que isso ocorre, sendo que, em algumas localidades, o fenômeno é categórico e, em outra, permanece a coocorrência das variantes palatal e alveolar. A seguir, um quadro no qual se registra a distribuição da palatalização e da coocorrência de variantes.

CAPITAIS	<i>Prostituta</i>		<i>Estilingue</i>	
	Palatal [ʃ]	Alveolar [s]	Palatal [ʃ]	Alveolar [s]
Salvador	x		x	-
Recife	x	x	x	-
Aracaju	x	x	x	-
Maceió	x	x	x	-
João Pessoa	x	x	x	-
Teresina	x	x	x	x
Natal	x	-	x	-
São Luís	x	-	x	-
Fortaleza	x	-	x	-
Boa Vista	x	-	x	-
Porto Velho	x	-	x	-
Manaus	x	-	x	-
Macapá	x	-	x	-
Belém	x	-	x	x
Rio Branco	x	-	x	-

Goiânia	x	x	x	x
Cuiabá	x	x	x	x
Campo Grande	x	-	x	x
Curitiba	x	x	x	x
Florianópolis	x		x	x
Porto Alegre	-	x	x	-
Rio de Janeiro	x	-	x	-
Vitória	x	x	x	-
Belo Horizonte	x	-	x	-
São Paulo	x	x	x	x

Quadro 01 - Distribuição por localidade das variantes alveolar e palatal, nos vocábulos *prostituta* e *estilingue*.

Destaca-se que a maior frequência das realizações palatais para o contexto /t + i/, em *estilingue* e em *prostituta*, verifica-se também praticamente em todas as localidades do grupo apontado como de capitais em que há predominância de alveolares – **Campo Grande, Goiânia, São Paulo, Vitória, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre** –, e no grupo das capitais com baixos índices de palatais – **São Luís, Fortaleza, João Pessoa, Maceió e Teresina**.

Em **Porto Alegre** registrou-se o vocábulo *estilingue* [iʃtʰiˈliŋi], com duas ocorrências, apenas no informante 01 (homem, jovem, nível fundamental incompleto), enquanto os demais forneceram como resposta a variante lexical *funda*. Além disso, esse informante faz um comentário esclarecendo que *estilingue* não é a variante lexical de seu uso. Note-se o trecho da transcrição grafemática do inquérito²:

INF. – Chamo de funda, tem uns que chamam de estilingue.

INQ. – Quem chama de estilingue?

INF. – As crianças, os mais velhos.

Para o vocábulo *prostituta*, nas realizações de todos os informantes de Porto Alegre, o /S/ seguido da oclusiva palatalizada [tʰ] manteve-se alveolar em *prostituta* [pɾɔʃtʰiˈtutɐ].

Do grupo de capitais com baixos índices de palatais, destacam-se aquelas em que foi registrada apenas a realização palatal nos itens em análise – *estilingue* [iʃtʰiˈliŋi] e *prostituta* [pɾɔʃtʰiˈtutɐ] – **São Luís, Fortaleza, Maceió**.

² Esse inquérito faz parte do Banco de Dados do Projeto ALiB, ainda não disponível para publicação.

Vale chamar atenção também para **Belo Horizonte** que, diferentemente dos resultados encontrados para o EALMG (MOTA; ROLLEMBERG, 1994), referentes às cidades do interior do estado, o contexto /t + i/ mostrou-se determinante para a palatalização.

A interferência das variantes palatalizadas nestas capitais também foi observada por Jesus (2012), quando conclui:

A análise dos dados mostra que em **Belo Horizonte, Campo Grande, Curitiba, Goiânia, São Paulo e Vitória** a palatalização do /S/ é favorecida apenas pelas variantes desvozeadas palatalizadas [tʰ, tʃ], com registro de valor categórico em **Belo Horizonte** e quase categórico em **São Paulo e Vitória** [...] (p. 5).

A seguir, o gráfico apresentado pela autora, no qual é possível verificar os valores em peso relativo que foram obtidos:

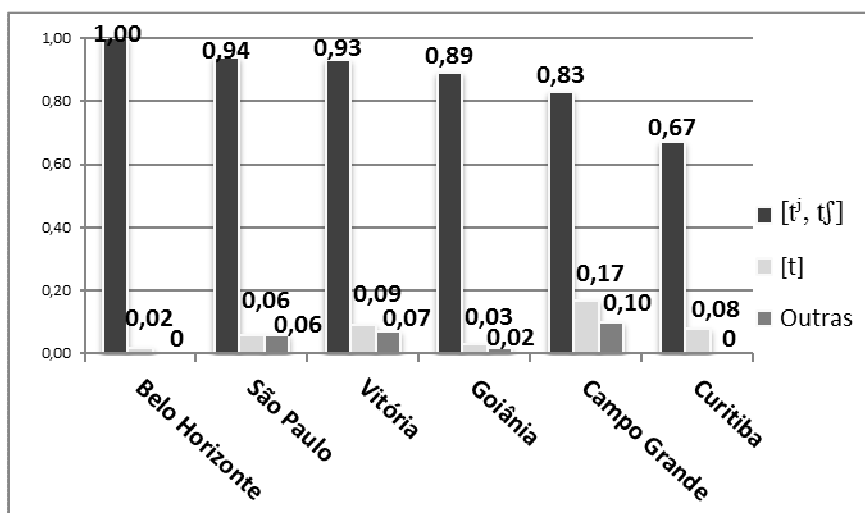


Gráfico 04 - Relação entre /S/ em coda silábica e o contexto subsequente
Fonte: Jesus (2012, p. 5).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que diz respeito à presença do contexto fonológico /t + i/, enquanto contexto subsequente no processo de palatalização do /S/ em coda silábica, com base em dados do Projeto ALiB, referentes às 25 capitais contempladas, na fala de informantes de ambos os sexos e de distintos graus de escolaridade, algumas considerações podem ser feitas.

É possível afirmar que a presença do referido contexto interfere, de forma considerável, na palatalização da consoante fricativa surda [s], como se observou nos vocábulos *estilingue* e *prostituta*. Notou-se o fenômeno de maneira generalizada, sendo

registrada em todas as vinte e cinco capitais estudadas, atuando inclusive nas as capitais em que há predominância de alveolares ou em que se registram baixos índices de palatais (cf. Quadro 01).

No entanto, conforme observado por Mota e Rollemberg (1995), nas áreas em que o /t/ é realizado apenas como dentoalveolar [ti] ou em coocorrência com a realização palatalizada [tʲ], a regra de palatalização não é categórica. No presente estudo esse fato foi observado nas localidades de **João Pessoa, Recife, Maceió, Aracaju, Cuiabá, São Paulo, Curitiba**, para o vocábulo *prostituta*; e em **Recife, Maceió, Aracaju, Cuiabá, São Paulo**, para o vocábulo *estilingue*.

Em análise posterior, tem-se por pretensão examinar mais pormenorizadamente a possível atuação de fatores extralinguísticos de caráter social, tais como o sexo, a faixa etária e a escolaridade dos informantes.

REFERÊNCIAS

- BRESCANCINI, Cláudia Regina. A palatalização da fricativa em posição de coda. Teoria e Variação. In: XIV Congresso Internacional ALFAL, 2006, Monterrey, México. *Actas*. XIV Congresso Internacional ALFAL, 2005.
- COMITÊ NACIONAL DO PROJETO ALiB. *Atlas Lingüístico do Brasil*: questionário 2001. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2001.
- CRISTÓFARO SILVA, Thaís. *Fonética e Fonologia do Português*: roteiro de estudos e guia de exercícios. 9. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2008 [1999].
- JESUS, Cláudia Santos de. A palatalização do /s/ e o contexto fônico seguinte: o que dizem os dados do Projeto ALiB. In: IV Congresso Internacional de Fonologia, 2012, Porto Alegre. *Anais do IV Congresso Internacional de Fonologia*. Porto Alegre: UFRGS - Instituto de Letras, 2012. v. 1. p. 1-6.
- MOTA, Jacyra Andrade; JESUS, Cláudia Santos de; EVANGELISTA, Grace Kelly Souza. O <s> em coda silábica em capitais brasileiras, a partir de dados do Projeto Atlas Linguístico do Brasil (ALiB), *Revista Estudos Linguísticos e Literários*, n. 41, Salvador: EDUFBA, 2010.
- MOTA, Jacyra; ROLLEMBERG, Vera. Constrictivas implosivas em área nordestina. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, Mestrado em Letras, Universidade Federal da Bahia, n. 17, p. 79-86, jul. 1995.
- MOTA, Jacyra; ROLLEMBERG, Vera. Constrictivas implosivas no "falar baiano". In: ENCONTRO NACIONAL DE FONÉTICA E FONOLOGIA, 3., 1988, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, 1994. p. 233-241.

ROLLEMBERG, Vera. *Consoantes implosivas na norma culta brasileira: as constrictivas em Salvador*. Relatório final de pesquisa encaminhado ao CNPq. Salvador: Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 1993. Não publicado.

PRÁTICAS SOCIAIS DE USO DA LÍNGUA, IDENTIDADES E ESTEREÓTIPOS EM UM AMBIENTE ESCOLAR

SOCIAL PRACTICES IN THE USE OF THE LANGUAGE, IDENTITY, STEREOTYPES IN A SCHOOL SETTING

Tatiane Malheiros Alves*

RESUMO

A língua circunda e conduz as relações dialógico-interacionistas e evidencia, na concretude do discurso, aspectos socioideológicos pujantes, a partir dos quais é possível assinalar os perfis identitários ou revelar padrões de estereótipos utilizados para representar determinados grupos de falantes. Este trabalho concentra-se na relação entre as práticas sociais de uso da língua e a identidade social de educandos do primeiro ano do curso técnico integrado em Agropecuária e Agroindústria do Instituto Federal Baiano, *campus* de Guanambi-Ba. As investigações resultam do trabalho de observação direta dos alunos em classe cotejado com os discursos enunciados por meio de grupo focal constituído pelos próprios discentes, com as entrevistas orientadas realizadas com os professores e com os dados socioeconômicos arquivados na instituição. Resultados parciais indicam que as práticas de uso da língua evidenciam contornos identitários inegociáveis, ao tempo em que revelam alteridades dos alunos cujos falares desviam da variante urbana de prestígio. Esses discentes são, comumente, apontados com preconceito e submetidos a um quadro de invisibilidade social que sintetiza as identidades reduzindo-as a representações estereotípicas depreciativas e condicionando o (in)sucesso do processo de ensino-aprendizagem às variações linguísticas. Por outro lado, as variantes urbanas marcadas por gírias são percebidas e reproduzidas por aqueles que se pretendem sentir-se “iguais”. Essa busca por uma homogeneidade linguístico-comportamental gera conflitos que se sucedem em dois vieses: de um lado, o distanciamento e a rejeição da identidade, da comunidade e da cultural local, de outro, o engessamento e a reafirmação de valores identitários condenados ao submundo da intolerância e do preconceito.

Palavras-chave: Práticas sociais de uso da língua. Identidade. Estereótipos. Preconceito.

ABSTRACT

The language surrounds and leads the dialogical and interactional relationships and evidence, in the concreteness of speech, vigorous social and ideological aspects, from which it is possible to mark the identity profiles or to reveal patterns of stereotypes used to represent certain groups of speakers. This paper focuses on the relationship between social practices in the use of the language and the social identity of students of the first year of integrated technical course in Agriculture and Agribusiness of the Federal Baiano Institute, campus Guanambi-Ba. The research results from the work of direct observation of students in class compared with the speeches declared through a focus group composed by the students themselves, with the guided interviews conducted with teachers and with socioeconomic data archived at the institution. Partial results indicate that the practices of language use, show identity contours nonnegotiable and reveal otherness of students whose speeches divert from the urban variant of prestige. These students are commonly indicated with prejudice and submitted to a group of social invisibility that synthesizes the identities reducing them to derogatory stereotypical representations conditioning the failure or success of the teaching-learning process to the linguistic variations. On the other hand, urban variants characterized by slangs are reproduced and perceived by those who wish to feel "equal". This search for a linguistic and behavioral homogeneity causes conflicts that take place in two biases: on one side, the distance and the rejection of identity, community and local culture, on the other hand, the inflexibility and reaffirmation of identity values condemned to the underworld of intolerance and prejudice.

Keywords: Social practices in the use of the language. Identity. Stereotypes. Prejudice.

*Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Culturas, Educação e Linguagens – UESB. E-mail: tatiane.alves@guanambi.ifbaiano.edu.br

1 INTRODUÇÃO

As práticas sociais de uso da língua, em suas múltiplas variantes, conduzem os falantes à interação e à mediação nos embates sociais. A heterogeneidade é intrínseca aos sistemas linguísticos visto que até mesmo os falantes que compõem um mesmo ambiente social apresentam contornos identitários plurais e que se manifestam por contingência. As variações de uma língua são resultado das identidades diversas e fragmentadas ao tempo em que contribuem, também, para a construção de identidades que, no contato com o outro, ora sublevam-se, ora sobreelevam-se. Os diferentes usos da língua suscitam o julgamento dos falantes, levando à fixação de estereótipos, ao preconceito e, no limite, à invisibilidade social de sujeitos não totalmente submetidos aos padrões dominantes.

As regras indissolúveis de funcionamento das línguas prescritas em compêndios gramaticais, mas também as violações a elas imputadas, conectam os enunciados às conjunturas sociais. Para Bakhtin (1997, p. 280), “a utilização da língua efetua-se em forma de enunciados”, sejam eles orais ou escritos, capazes de refletir as condições específicas de cada uma das esferas da atividade humana, “não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional”. (p. 280).

Essa é a razão pela qual, como salienta Possenti (2010, p. 160-161), o fenômeno da língua não pode ser abordado apenas a partir do processo das prescrições gramaticais. Considerar a língua somente sob o prisma normativo da gramática é uma tentativa inócua de unificar um organismo vivo e mutável e de engessar as identidades dos falantes.

Bagno, fazendo-se valer de uma pergunta retórica, alerta para o caráter tecnicista e retrógrado dos conceitos que ainda classificam e reduzem sistemas linguísticos complexos e que são concebíveis muito mais pelo sentido prático e dinâmico do que pelas prescrições que se arrastam e não acompanham as mudanças que conduzem as interações humanas:

Por que as outras ciências podem avançar, rever seus conceitos, lançar novas teorias que ajudem a entender os fenômenos e somente nós, da área da linguagem, temos que continuar repetindo imprecisões, conceitos falhos e definições incompletas elaboradas há mais de dois milênios? (BAGNO, 2007, p.66)

A abordagem imaterial e prescritiva da língua, sem considerar as circunstâncias históricas do seu desenvolvimento e as mudanças no sistema de ensino, pode levar à intolerância e ao desrespeito.

Os efeitos provocados pelo ensino da “língua materna”, no Brasil Contemporâneo, foram os elementos motivadores para a investigação sobre perfis identitários e fixação de estereótipos em um contexto escolar, cujos resultados parciais são, aqui, apresentados. Foi considerado como elemento chave para o desenvolvimento dos processos de afirmação identitária e de difusão de estereótipos o uso de variações linguísticas nas interações cotidianas de alunos e professores.

A pesquisa foi realizada em uma escola de Ensino Técnico Integrado e Tecnológico da rede pública federal de ensino, situada no interior da Bahia: o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, doravante denominado IFBaiano, localizado na cidade de Guanambi, Distrito de Ceraíma, região da Serra Geral, distando 650 km da capital, Salvador. Os nomes dos sujeitos pesquisados são fictícios a fim de resguardá-los e respeitá-los.

Na instituição, são oferecidos os cursos de Agricultura e Zootecnia, na modalidade Subsequente ou Pós-médio; os cursos de Agropecuária e de Agroindústria, na modalidade Ensino Médio e Profissionalizante integrados; Informática, na modalidade Proeja; além de cursos superiores em Agroindústria, Engenharia Agrônômica e Licenciatura em Química. O IFBaiano Guanambi possui cerca de 1000 estudantes, selecionados em processos seletivos, e um quadro efetivo de 62 professores. O projeto da Instituição prioriza a educação técnica e tecnológica e os cursos ofertados, em sua maioria, visam ao ingresso imediato do egresso no mercado de trabalho.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa se desenvolve com base nas observações diretas dos alunos em sala de aula, nas turmas do 1º ano do ensino médio integrado, e do trabalho com grupos focais, constituídos a partir do desmembramento aleatório dessas turmas. Nas formações reduzidas, estimulados por textos, imagens e vídeos, os discentes foram chamados a expor suas percepções sobre linguagem, identidade e sociedade. Após um momento inicial de relutância em se separar, os alunos se agruparam por afinidade. As formações grupais (in)conscientes revelam coalizões e convergências de valores que descrevem a dinamicidade do sujeito moderno. Os dados foram cotejados com as observações realizadas inicialmente e com os relatos dos professores que expressaram suas concepções sobre a relação entre as práticas sociais de uso da língua vinculadas às identidades e aos estereótipos que se revelam no ambiente escolar.

O trabalho em grupo focal é uma importante ferramenta para o pesquisador, pois favorece pormenorizar e aprofundar nas situações em que a observação e as outras etapas da pesquisa não alcançam, além de contribuir para corroborar ou não com os dados previamente

coletados. O método foi escolhido por permitir obter dados qualitativos dos sujeitos-pesquisados e os resultados obtidos foram cotejados com as informações constantes do perfil socioeconômico dos estudantes, como cidade e escolas de origem, renda familiar etc., consolidados em documento fornecido pela Coordenação de Registros Escolares do IFBaiano.

2 QUEM SOU EU E QUEM É O OUTRO NA ESCOLA?

A sala de aula é espaço privilegiado na projeção do círculo de construção-desconstrução-construção identitária, círculo esse que interfere nas respostas dos indivíduos às infinitas situações de comunicabilidade nas quais eles se encontram inseridos. As situações de comunicabilidade, mediadas pelo uso da escrita e da expressão oral, estão assentadas sobre um determinado contexto ou circunstância. Sobre esse contexto ou circunstância, Possenti propõe:

O contexto e as circunstâncias não podem ser negados, mas eles não são um quadro que se isola do restante. Isto é, as pessoas que estão num contexto específico, conversando, não são pessoas que simplesmente apareceram nesse contexto, elas têm uma história e há uma história na qual estão inscritas. Então, esse contexto, eu prefiro chamar de circunstância, para não chamar tudo de condições de produção. (POSSENTI, 2010, p. 161).

A sala de aula constitui-se, também, em um cenário privilegiado para o estudo das múltiplas atividades languageiras e para a manifestação de processos identitários plurais e heterogêneos.

Hall (2005, p. 12-13) utiliza de uma metáfora para demonstrar que os sujeitos têm suas identidades associadas e estabilizadas aos mundos culturais que habitam. Esse vínculo torna tanto indivíduos quanto o próprio grupo unidos em reciprocidade. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que essas identificações de si e do grupo encontram-se em perene transformação cuja transitoriedade torna os processos identitários instáveis e complexos. A unificação e completude identitárias é uma falácia que não se sustenta na maleabilidade dos movimentos e, ainda segundo Hall,

ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2005, p. 13).

As observações iniciais sinalizavam que a partir da disposição das múltiplas identidades no espaço escolar e das variações linguísticas por vezes associadas a essas

identidades, alunos e professores tendem a fixar categorias e, no extremo, a reproduzir estereótipos. Conforme Pereira, os estereótipos estão edificados em “crenças sobre atributos típicos de um grupo, que contêm informações não apenas sobre estes atributos, como também sobre o grau com que tais atributos são compartilhados” (PEREIRA, 2002, p. 45). A estereotipia trata a identidade numa perspectiva essencialista, logo, fixa e imutável, aplica-se sobre um grupo de sujeito um padrão linguístico e comportamental que se desloca ao longo de décadas, mas não se dilui.

Os conflitos identitários mostraram-se um tanto mais pungentes em um contexto marcado pelo processo de universalização educacional e pela conseguinte diversificação, quanto à origem e condição social, dos alunos e professores que nela vão atuar. Legitimado, nesse sentido, pela Lei 9.394/1996, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, que, gestada no processo de redemocratização do país, fixou a obrigatoriedade da frequência das crianças à escola e estabeleceu novas bases para o funcionamento da Educação Básica.

Na contramão das mudanças histórico-sociais que levaram à abertura da escola para novos atores sociais, os discursos pedagógicos, especialmente aqueles associados ao ensino da língua e à própria língua como prática social, ainda mostraram-se francamente associadas a um modelo de abordagem que naturaliza os padrões dominantes de linguagem, como se estes fossem fixos e imutáveis, e que exclui, além de tornar invisíveis e silentes, os indivíduos cuja atuação ainda é fortemente marcada por determinadas variantes da língua portuguesa.

Bortoni-Ricardo (2011, p.87) aduz que esse processo de integração e assimilação da norma culta da língua por esses sujeitos – agora, inseridos num ambiente que antes era destinado e delineado para atender a uma classe cujas prerrogativas distinguiam-na das demais - é “altamente complexo e diferenciado”. Para a autora, a escola e os professores ainda não reúnem as condições favoráveis ao desenvolvimento de um ensino de língua que cinja as múltiplas identidades sociais e linguísticas e que integre os falantes de “variedades rurais ou ‘urbanas’ estigmatizadas”.

No espaço de educação formal, cada indivíduo visualiza os seus interlocutores e organiza a enunciação buscando paridade de compreensão e reciprocidade dos outros falantes. Segundo Bakhtin (2006, p. 115), “a palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. Via de mão dupla, ela permite a troca mútua de significação entre o sujeito falante e o sujeito ouvinte, em cuja situação de comunicabilidade locutor e interlocutor se definem.”. Continua Bakhtin:

O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um *auditório social* próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc. Quanto mais aculturado for o indivíduo, mais o auditório em questão se aproximará do auditório médio da criação ideológica, mas em todo caso o interlocutor ideal não pode ultrapassar as fronteiras de uma classe e de uma época bem definidas (BAKHTIN, 2006, p. 115).

As identidades do sujeito se constituem na e pela linguagem em um contexto de relações sociais intersubjetivas que nem sempre são organizadas simetricamente. Nesse encadeamento de vozes, as marcas de poder tornam-se evidentes. Dentre essas marcas está o uso de variações linguísticas consideradas prestigiosas.

Em uma sociedade cujo sistema econômico é baseado na propriedade privada dos meios de produção e no lucro, o valor atribuído aos produtos e serviços está justamente naquilo que é escasso e raro. Ao transferir essa relação de valia à língua, impõe-se o domínio da variedade dominada por poucos notáveis. Conforme Gnerre:

Somente uma parte dos integrantes das sociedades complexas, por exemplo, tem acesso a uma variedade "cultura" ou "padrão", considerada geralmente "a língua", e associada tipicamente a conteúdos de prestígio. [...] Uma variedade linguística "vale" o que "valem" na sociedade os seus falantes, isto é, vale como reflexo do poder e da autoridade que eles têm nas relações econômicas e sociais (GNERRE, 1998, p. 6).

Os conflitos econômicos e sociais repercutem nos discursos e nos usos das variedades linguísticas. É na "arena" social que a língua, em suas variantes, incorpora valores sociais e ideológicos que estão na base da formação identitária e das várias formas de representação dos sujeitos:

A palavra é a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios; os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior mesmo do sistema: comunidade semiótica e classe social não se recobrem. A comunicação verbal, inseparável das outras formas de comunicação, implica conflitos, relações de dominação e de resistência, adaptação ou resistência à hierarquia, utilização da língua pela classe dominante para reforçar seu poder etc. (BAKHTIN, 2006, p. 15).

Para Bakhtin, o remate do sujeito se dá mediante a apreciação do outro, que se encontra numa posição externa que não é fixa e nem se fita de qualquer lugar. Na constituição do eu, as identidades não podem ser estanques em si mesmas, o eu é um processo que não se finda e nem se completa. As diferenças dissipadas pelos sujeitos contribuem para a construção das identidades a partir do processo da alteridade, i.e., é nessa relação com o outro que o indivíduo se identifica como não-outro (OLIVEIRA, 2006, p. 27).

A alteridade é premissa para a constituição do sujeito. É a partir da linguagem, das manifestações enunciativas, que um sujeito dialoga com o outro e se faz um na relação com os

seus interlocutores. A condição necessária para se estabelecer como sujeito locutor e discursivo é, pois, sempre a descoberta do outro, com o qual estabelece uma permuta interacionista:

Tudo o que me diz respeito, a começar por meu nome, e que penetra em minha consciência, vem-me do mundo exterior, da boca dos outros (da mãe, etc.), e me é dado com a entonação, com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: deles recebo a palavra, a forma e o tom que servirão para a formação original da representação que terei de mim mesmo (BAKHTIN, 1997, p. 379).

3 EU VIVO, TU VIVES E ELE? ELE “VÉVI”!

Os sujeitos-alunos pesquisados afirmam-se circunstancialmente e os signos linguísticos por eles enunciados em determinadas condições discursivas comportam valores. As mensagens implícitas no código linguístico servem para ordenar, classificar e valorar, positiva ou negativamente os indivíduos que as enunciam e são por elas abordados. E essa valoração positiva ou negativa encontra-se em conformidade com as condições sociais, econômicas e culturais dos sujeitos que enunciam, como daqueles que, tomando-os por seu outro, os qualificam.

No universo da sala de aula, o comportamento dos colegas ajuda a fixar a identidade e a representação social estereotípica do sujeito a partir do uso que ele faz de determinadas formas linguísticas. Como salienta Pinto (2007, p. 13),

o uso do termo ‘identidade’ para definir parâmetros culturais e linguísticos firmou-se nos últimos dois séculos como um parâmetro de definição do sujeito. Em um certo estágio avançado de sua vida psíquica e social o sujeito poderia ser visto como estabilizado e, portanto seria uma unidade representativa do conjunto de certo tipo de vida psíquica e social. Essa unidade representativa é sempre referida através de um sintagma nominal definido de acordo com o recorte de quem refere.

Desse modo, indivíduos compostos na heterogeneidade dos processos identitários que uma sala de aula comporta são vinculados a sintagmas nominais generalizantes. A identidade do falante é constituída em oposição a uma suposta identidade nacional e à ideia de uma língua materna, única, fixa e inalterada, que deve lhe servir de parâmetro.

Bagno propõe que, no Brasil, existem dois grandes conjuntos de digressões linguísticas:

aqueles que aparecem na fala de *todos os brasileiros*, independentemente de sua origem social, regional etc.; e aqueles que aparecem principalmente na fala dos brasileiros de origem social humilde, de pouca ou nenhuma escolaridade, de antecedentes rurais etc. (BAGNO, 2007, p. 142).

Assim, ao lado das digressões que compõem o quadro geral da língua portuguesa no Brasil, existem outras que se manifestam em traços descontínuos e que sofrem a maior carga de discriminação: “Com baixo ou nenhum prestígio social, esses traços são rejeitados, repelidos, ridicularizados e evitados a todo custo pelos cidadãos que se acham (ilusoriamente) portadores da língua ‘certa’” (BAGNO, 2007, p. 143). É o que se depreende de um episódio envolvendo o aluno Henrique do 1º Ano do Ensino Técnico Integrado em Agropecuária, do IFBaiano. Em discurso oral, na sala de aula, Henrique usou a forma verbal “vévi” para expressar o presente do indicativo do verbo “viver”, o que suscitou, por parte dos colegas, respostas que expressavam desaprovação, desdém e zombaria. É válido reiterar que todos os nomes são fictícios, dada a intenção de preservar a identificação dos sujeitos-pesquisados.

Os qualificativos “burro” e “da roça” e as acusações de que o sujeito “não sabe falar” ou “não conhece a língua portuguesa” dominaram a sala de aula. Assim assimiladas, as definições quanto à natureza inferior (“burro”), à origem (“da roça”) e a constatação da sua insuficiência de saber (não sabe, não conhece) contribuíram para cristalizar a condição de Henrique perante os outros com graves repercussões sobre a sua condição identitária que é engessada e vinculada a estereótipos depreciativos. O aluno utiliza de termos não prescritos pela gramática normativa do português padrão por uma condição intrínseca, inata e irrevogável: é o que se depreende das fórmulas utilizadas por aqueles que se arvoram no direito de julgá-lo.

Os dados constantes do perfil socioeconômico de Henrique, produzido a partir de declarações do próprio aluno e/ou de sua mãe, indicam tratar-se de egresso de escola pública, proveniente da pequena cidade de Palmas de Monte Alto, um dos sete filhos de uma família de pai lavrador e mãe dona-de-casa com uma renda de aproximadamente um salário mínimo, aí incluído o benefício do Bolsa Família. Os qualificativos a ele imputados, a partir das variantes que se desdobram no uso da língua, contribuem para reforçar os estereótipos do pobre/da zona rural incapaz de ascender ao universo restrito dos que dominam a norma culta. As atribuições concedidas ao enunciador indicam que, no sistema de ensino contemporâneo, o poder de comunicação ainda é concebido como a habilidade no uso da norma culta, muito embora esta prerrogativa esteja limitada a um pequeno grupo de falantes.

Referindo-se ao preconceito que pesa sobre os alunos provenientes da zona rural, o aluno Mateus argumenta:

Tem gente que brinca em questão a isso, pirraçando mesmo, na brincadeira. Agora, tem gente que nem gosta de falar com a pessoa pelo fato dela ser dessa região. A gente vê a amizade e a brincadeira e realmente o preconceito... (MATEUS, 15 anos).

O preconceito ultrapassa o panorama linguístico, estabelece-se nas atitudes dos jovens e alimenta a discriminação e a agressividade dos indivíduos envolvidos. Além disso, tende a superar o panorama linguístico e abarcar o espaço de origem e as atividades exercidas pelos sujeitos. Mateus introduz como o preconceito social que se encontra em ação sobre os alunos desdobra-se na esfera escolar. Leite (2008, p.14) esclarece que “a metalinguagem intolerante (ou preconceituosa) camufla (ou denuncia) outros preconceitos, de todas as ordens. Isso significa que o preconceito ou a intolerância não são somente linguísticos, são também de outra ordem (social, política, religiosa, racial etc.)”.

Percorrendo os caminhos do entendimento de Leite (2008), é possível identificar que os atributos negativos sobre o aluno Henrique não se restringe a somente um dos preconceitos, mas que o preconceito linguístico conduz ao preconceito social ou vice-versa.

4 O CONFRONTO LINGUÍSTICO E AS IDENTIDADES DOS DISCENTES

Em uma situação particular, associada ao propósito de desenvolvimento da pesquisa, os alunos, organizados em grupos, foram instigados a falar sobre as diferenças linguístico-comportamentais entre pessoas advindas da zona rural e da zona urbana. A aluna Beatriz, com recurso à narrativa da própria experiência pessoal, argumentou que a diferença e o preconceito existem também quando se trata de pessoas advindas de cidades e regiões diferentes:

Há tratamento diferenciado não só da zona urbana para a rural, como também de uma cidade para outra: Quando eu morei em São Paulo, lá tinha um preconceito muito grande quando chegava pessoa daqui lá, daqui da região, do Ceará... nordestino. Preconceito pelo que ela fala, e dizem assim: “Ahh, não come nada, só farinha mesmo tá bom”.

Uma vez eu briguei na escola porque vi uma menina fazendo, e pensei que não podia deixar, pois minha mãe também é baiana.

Mas quando chegou aqui, o caso mudou de lado. As pessoas têm preconceito com a pessoa, simplesmente porque a pessoa é de outro lugar. Como o “r”, por exemplo, você não vê muito aqui agora, mas quando eu fico brava, vou puxar o “r” pra tudo que é lado.

Mas, quando eu cheguei aqui, o “porta” [referência ao R retroflexo alveolar vozeado], era mais aguçado ainda. Então as pessoas tinham normalmente muito preconceito, ficava zuando, enchendo o saco, justamente por causa disso. (BEATRIZ, 16 anos).

A reação dos ouvintes ao som do “R” retroflexo alveolar vozeado, que marca o dialeto paulista de Beatriz, indica a inexistência de marcas linguísticas intransponíveis:

Na verdade, estabelecem-se limites de acordo com determinadas conveniências. É o que nos mostram os estudos de Atlas Dialetais em que não se encontram linhas precisas de demarcação de dialetos, mas apenas certas áreas de maior concentração de um determinado conjunto de características. Assim, é difícil dizer onde acaba o dialeto nordestino e começa o caipira, ou o carioca, e a distinção do falar gaúcho (TRAVAGLIA, 2008, p. 43).

O confronto entre identidades linguísticas de base regional deve-se à ignorância sobre as inúmeras variações dialetais na imensa dimensão territorial do Brasil. E ele é potencializado pela obstinação, sustentada pelo sistema escolar, de se trabalhar somente a norma culta da língua, desvendando todos os seus meandros e conceitos, em prejuízo de outras formas de expressão, desprestigiadas no ambiente escolar, mas perfeitamente adequadas a determinadas situações.

No cenário escolar, os atores sociais são instados a avaliar constantemente os outros e a si mesmos. As interações discursivas levam os sujeitos a pensar de que maneira estão sendo vistos e, principalmente, ouvidos.

O diálogo torna-se, pois, ponto de conflito por ser a mola mestra na formação da consciência e dos respectivos construtos identitários, mas também das representações estereotípicas que emergem no contexto pesquisado. A identidade do sujeito, segundo Brait (2006, p. 123), “se processa por meio da linguagem, na relação com a alteridade”, em contato com o “outro” que é reconhecido por não ser o “eu”. Bauman (2005, p. 19) adverte, entretanto, sobre a constante edificação maleável das identidades – identidades que “flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta” - e alerta para a necessidade de defesa das “primeiras em relação às últimas”.

As identidades são assumidas e ressignificadas diante da necessidade que têm os falantes de se apropriar de padrões, que se impõem na constituição complexa e heterogênea das identidades. Os enunciados provenientes da oralidade expõem a face social e cultural dos sujeitos. O uso prático da língua mostra-se revelador de identidade e os sujeitos-pesquisados tendem a torná-las reais ou fictícias para tentar superar os estigmas conferidos a variantes desprestigiadas.

No conjunto discursivo que se organiza no espaço escolar, as interações entre interlocutores de identidades dessemelhantes levam à construção do si e do outro. Destarte, as interações discursivas não podem ser isoladas das relações sociais e ideológicas que se encontram no âmago das palavras. Para Bakhtin (2006, p. 34), “a palavra é o fenômeno

ideológico por excelência” e sua representatividade já seria razão suficiente para concebê-la na essência das construções ideológicas subjacentes ao signo linguístico, que reclama uma abordagem dos vínculos que existem entre linguagem e sociedade. Isso significa que os textos percorrem uma via de mão dupla. Eles constroem e transformam a estrutura da língua, ao tempo em que se transformam como parte do enredo social.

Assim, chamados a expor suas percepções sobre as diferenças entre os indivíduos que advêm da zona rural e da zona urbana, as observações diretas indicam que os alunos tendem a considerar que essas diferenças estão situadas além da escola, identificam os contextos que servem de base aos comportamentos diversos e nos quais essa diversidade se expressa: É o que se depreende do depoimento de Cláudio:

Há diferenças entre o povo da roça e da cidade, no jeito de falar e de se comportar, quando eles vão ao banco, a gente percebe isso. (Cláudio, 15 anos).

Serpa utiliza-se do segregacionismo camuflado para tratar da marginalização daqueles que se encontram prejudgados e sentenciados ao submundo da invisibilidade.

Vinte anos se passaram desde a queda do Muro de Berlim. [...] tenho ouvido a afirmação recorrente de que o muro persiste enquanto paisagem interiorizada pelos habitantes da cidade. [...] Onde buscar esse muro internalizado? [...] Tudo isso faz pensar nas cidades brasileiras, onde os muros tomam conta da paisagem [...]. Berlim nos ensina que o muro é forma-conteúdo, é produto e também processo, reflete e condiciona o modo como uma sociedade lida com a diferença. O muro também produz a diferença e radicaliza a ocultação do “outro”, transforma diferença em segregação e desigualdade. (SERPA, 2009, p. A3).

O limite imaterial consolidado no imaginário do aluno é uma forma de discriminação. O preconceito existe quando o indivíduo pensa o *in group*¹ como um arquétipo das suas referências e, ao mesmo tempo, identifica e repele o *out group*. (PEREIRA, 2002, p. 77).

Aquele que julga unifica e restringe a identidade do sujeito examinado ao subtrair-lhe qualquer possibilidade de ser mais alguém além daquilo que se vê e conceber somente o rótulo de estereotipia ofertado. Trata-se de um reducionismo identitário, contra o qual Moita Lopes (2006, p. 16) propõe o conceito de identidades fragmentadas, “já que se entendem as identidades sociais como envolvendo a classe social, o gênero, a sexualidade, a raça, a nacionalidade, a idade etc. Todas coexistindo, ao mesmo tempo, na mesma pessoa”. O fracionamento identitário não permite que os sujeitos sejam classificados sobre o prisma de

¹ “*In group*” e “*out group*” são termos utilizados por Corona e Nagel (1978) para indicar os membros do próprio grupo respectiva e antagonicamente àqueles que se encontram, no imaginário popular e por razões diversas, excluídos do círculo de referências.

uma única representação, os estereótipos vão de encontro à concepção das teorias identitárias plurais e marcadas por contingência.

Induzido, no debate, a falar sobre as inadequações de algumas formas e usos da língua, o aluno Cléber declara que eles são frequentes entre as pessoas “do campo” e exemplifica, apontando para a colega Jéssica, que utiliza o lexema “froles” ao invés da variante culta “flores”. Sem detença, Jéssica “incriminada” toma o turno e confirma o que já se observara durante as aulas:

“É por isso que fico calada, fico com medo de falar e todo mundo começar a rir; igual quando eu falo ‘*pren-drive*’”. (JÉSSICA, 17 anos).

A discente assume que acumula o peso da condição de negra, filha de pai lavrador e mãe doméstica, com renda familiar de meio salário mínimo, egressa de escola pública e residente e domiciliada no Sítio Curral Novo, o papel do outro a elege fazer-se inaudível diante dos eus que, no discurso e na prática, recusam-se a ser como ela.

As identidades não são intrínsecas ao indivíduo. A qualquer momento, Jéssica pode ter seus contornos identitários alterados e negociáveis com as circunstâncias sociais em que se fizer inscrita. Segundo Moita Lopes (2006, p.37), as identidades são “construídas no discurso” e “emergem na interação [...] agindo em práticas discursivas particulares”. Assim, o aluno Cléber, ao apontar a colega Jéssica como transgressora de regras gramaticais, impõe o seu poder sobre os outros, define um conjunto de caracteres concebidos como ideal para a turma e considera como agressão exterior tudo que excede a esse modelo. A respeito disso, Silva esclarece que,

ao dizer algo sobre certas características identitárias de algum grupo cultural, achamos que estamos simplesmente descrevendo uma situação existente, um “fato” do mundo social. O que esquecemos é que aquilo que dizemos faz parte de uma rede mais ampla de atos linguísticos que, em seu conjunto, contribui para definir ou reforçar a identidade que supostamente apenas estamos descrevendo.
SILVA (2012, p. 93)

A queda da autoestima e o conseqüente silenciamento da adolescente que, segundo a representação do colega, “fala errado”, resulta de um comportamento coletivo que naturaliza a crença na homogeneidade da língua em um contexto escolar marcado pela presença de múltiplas identidades.

5 O QUE PENSAM OS DOCENTES?

Contraditoriamente, as concepções de alguns professores não divergem do equívoco que está iminente no imaginário dos alunos. Para chegar ao conjunto dos dados em que se baseia essa determinação, dedicamo-nos a analisar as imagens e discursos de professores chamados a pensar sobre a relação entre práticas sociais da língua, identidade e representações estereotípicas. Os professores, que ministram aulas em áreas e modalidades diversas, foram convidados a responder uma entrevista, encaminhada por meio eletrônico, composta de dez perguntas. Dos 23 professores que se prontificaram a responder, 13% possuem especialização, 65% possuem mestrado e 22%, doutorado em distintas áreas (Ciências Exatas, Humanas, Agrárias, da Natureza, Linguagens, Engenharia e Informática).

As questões foram direcionadas para que os docentes pudessem se posicionar sobre as imbricações entre as práticas linguísticas, comportamento e desempenho escolar dos alunos. Para 52% dos entrevistados as transgressões à norma culta são mais correntes nos Cursos Técnicos Integrados. 30% acreditam que essas transgressões são mais evidentes na modalidade Subsequente, 26%, no Proeja e 4%, na graduação. Outros 4% não conseguiram associar tais ocorrências a cursos ou modalidades de ensino.

Os enunciados dos professores revelam representações estereotípicas elaboradas mentalmente a partir da dinâmica socioeducacional na qual estão envolvidos. Ao opinarem sobre o possível vínculo entre variante urbana de prestígio e o desempenho escolar dos alunos, 17% dos docentes afirmaram estabelecer, antecipadamente, a variação dita de prestígio como parâmetro para avaliar a “base” escolar do alunado. 9% afirmaram presumir que o aluno que não sabe se expressar não deve ter desempenho satisfatório. 74% afirmaram não ser possível avaliar o desempenho escolar tomando como parâmetro a variação linguística.

A língua é ideológica e, portanto, um importante instrumento de poder que sintetiza representações baseadas em símbolos e significados, cujos padrões de identidade são prescritos e impositivos como se os sujeitos fossem uma única massa homogênea e indissociável uns dos outros. Atribuir ao aluno que não domina a norma culta da língua baixo desempenho acadêmico é um dos efeitos da representação que foi construída historicamente em torno das prescrições gramaticais. Vinculou-se à identidade do bom falante, ou seja, do sujeito que emprega os tempos verbais simples e compostos e não se esquiva das mesóclises, o conceito de êxito e intelectualidade.

Woodward (2012, p. 18) esclarece que

a representação compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.

A representação como instrumento cultural é capaz de ditar os padrões identitários produzindo uma ideia comum dos perfis que utilizam as variantes linguísticas. Por outro lado, também pode ser alvo de contestações e confrontos, resultados das resistências de identidades que se sentem hostilizadas.

Tornou-se lugar-comum aliar as variações linguísticas que transgridem a norma culta às classes pobres, à escola pública e ao fracasso escolar. Aqueles que dominam a norma padrão assumem uma atitude reducionista e classificatória, que declina ao desprestígio e ao malogro as pessoas que não o fazem.

Na direção oposta às atuais premissas curriculares fundamentadas nas políticas linguísticas que não relegam a oralidade ao submundo da negligência, os professores, ao determinarem a qual grupo de falantes condiz as variações linguísticas, consideram a língua hirta e dissociada dos contextos que alicerçam suas práticas de uso.

Os professores desempenham um papel importante na construção das identidades no espaço escolar; ao sancionarem-nas ou aprovarem-nas, colaboram para que sejam construídos e alterados os processos identitários.

Em um espaço tão heterogêneo quanto a escola, os vários falares e as identidades que se constroem e se revelam não deveriam causar estranheza, nem tampouco rejeição. Entretanto, questionados sobre a forma como lidam com as variantes consideradas desprestigiadas, 52% dos professores disseram que, ao ouvir o aluno infringir a gramática normativa, prontamente, corrige-o e ensina-lhe a falar corretamente – afinal, essa é, também, sua atribuição. 35% dos entrevistados declararam que, em situações desse tipo, procuram mostrar ao aluno que existe outra possibilidade, mais formal, sem desconsiderar, entretanto, o seu discurso inicial.

A maioria dos professores, portanto, compartilham de uma postura autoritária, que deprecia e nulifica a fala de dezenas de sujeitos. Dessa forma, o professor deixa de ser um mediador do conhecimento e assume uma postura impositiva. Rubem Alves compara as atribuições dos professores ao trabalho de tecedura da aranha:

Bons professores, como a aranha, sabem que lições, essas teias de palavras, não podem ser tecidas no vazio. Elas precisam de fundamentos. Os fios, por finos e leves que sejam, têm de estar amarrados a coisas sólidas: árvores, paredes, caibros. Se as amarras são cortadas, a teia é soprada pelo vento, e a aranha perde a casa.

Professores sabem que isso vale também para as palavras: separadas das coisas, elas não se sustentam. Como acontece com a teia e a aranha, se suas amarras às coisas sólidas são cortadas, elas se tornam sons vazios: nonsense. (ALVES, 2001, p.19).

Nessa teia comunicativa, Bakhtin (2006, p. 113) acena que a expressão engloba o ato de fala, a enunciação e ele a conceitua como “tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores”. Desconsiderar o que é dito pelo aluno coíbe as suas formas de expressão, invalida os elementos constitutivos de sua própria história, como seus pais, o lugar de onde veio, as pessoas com as quais convive e colabora para que concepções linguísticas equivocadas aterrorizem as relações de interação e rastejem nas salas de aula aniquilando o direito que o indivíduo tem de se comunicar oralmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As investigações conduzidas a partir das observações em salas de aula, dos depoimentos dos alunos e da entrevista com os professores, indicaram pela subsistência de práticas pedagógicas contrárias aos avanços das políticas públicas educacionais que tratam a sala de aula como um ambiente heterogêneo por excelência. Tais práticas encontram-se na contramão do processo de democratização do acesso à escola, que levou a uma alteração do perfil socioeconômico dos alunos, especialmente da escola pública.

A atual conjuntura reclama dos professores a adoção de uma nova postura, que leve os alunos à tomada de consciência de si e do outro e sobre o papel da língua/linguagem no processo de construção identitária, contra a percepção de uma conjuntura quimérica de homogeneidade. A exposição dos alunos a critérios avaliativos ascendentes ou punitivos se mescla à concepção que aborda valorativamente os usos da língua e que os associa às representações dos grupos sociais aos quais pertencem os falantes. As significações, construídas em concomitância com os atos, aparentemente simples, de falar e ouvir potencializam os processos identitários e revelam alteridades. O sujeito-aluno, abarcado por um contexto heterogêneo que determina os vários usos linguísticos em situações específicas de comunicação, é instado a assumir acriticamente os modos de falar do outro ou a silenciar-se, em detrimento do processo de reconhecimento de sua própria identidade.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. *Lições de feitiçaria*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- BAGNO, Marcos. *Nada na língua é por acaso – por uma pedagogia da variação linguística*. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *Nós chegemos na escola, e agora?* Sociolinguística e Educação. São Paulo: Parábola, 2011.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CORONA, Lúcia C. Guimarães. NAGEL, Lízia Helena. *Preconceitos e estereótipos em professores e alunos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.
- GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- LEITE, Marli Quadros. *Preconceito e intolerância na linguagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2006.
- OLIVEIRA, Maria Bernadete Fernandes de. Alteridade e construção de identidades pedagógicas: (re)visitando teorias dialógicas. In: MAGALHÃES, Izabel; GRIGOLETTO, Marisa; CORACINI, Maria José. (Org.). *Práticas Identitárias: língua e discurso*. São Carlos, SP: Claraluz, 2006.
- PEREIRA, Marcos Emanuel. *Psicologia Social dos Estereótipos*. São Paulo: E.P.U., 2002.
- PINTO, Joana Plaza. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades. *DELTA*, v. 23, n.1, p. 1-26, 2007.
- POSSENTI, Sírio. Qual a relação entre Língua, Linguagem e Sociedade? In: XAVIER, Antônio Carlos; CORTEZ, Suzana (Org.): *Conversas com linguistas: virtudes e controvérsias da linguística*. São Paulo: Parábola, 2010.
- SERPA, Ângelo. Muros internalizados. *A Tarde*, Salvador, Primeiro Caderno, Página 3, 1 ago. 2009.

TRAVAGLIA, Luís Carlos. *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática*. 12. ed. São Paulo: Cortez. 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

REFLECTIONS ON BISHOP'S BRAZIL

REFLEXÕES SOBRE O BRASIL DE BISHOP

Viviane Ramos de Freitas*

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz

ABSTRACT

This work proposes to analyse some of Elizabeth Bishop's Brazilian poems. It investigates how the exploration of a new world, its geography, history, habits and customs is reflected on the chosen poems, thus leading us readers not to final and definite views of Brazil, but to observations and questions about the way we see the world and ourselves. Bishop's Brazil is a liminal space that opens up new possibilities for discoveries and for questioning cultural assumptions. Bishop's reflective and ambivalent poetic voice, with its digressions, ellipses, shifting perspectives and scales, not only resists to any closed interpretation, but also suggests the relativity of any point of view. Bishop's Brazilian poems bear witness to the way the American poet was acquainted with the Brazilian culture, and also show her critical power to explore a territory that was unknown and new to her. It is also important to notice the reticent and ambiguous quality of those poems that make the reader go on a trip to Bishop's Brazil. Bishop's Brazilian poems, like her poems in general, are committed to opening space for reflection, silence, the unexplained and the unexpected. In short, Bishop's Brazil is depicted through her subtle perception that investigates, examines and questions the way the world around her is translated into verbal language.

Keywords: Bishop. Brazil. Discovery. Observations. Perspective. Questions.

RESUMO

Este trabalho faz uma leitura de alguns poemas brasileiros de Elizabeth Bishop. Ele examina como esses poemas, ao explorarem um mundo novo, sua geografia, história, hábitos e costumes, levam nós leitores não a visões completas e definidas sobre o Brasil, mas a observações e questionamentos sobre a maneira como nós enxergamos o mundo e a nós mesmos. O Brasil de Bishop é um espaço liminar que abre possibilidades para descobertas e para questionar pressupostos culturais. A sua voz poética reflexiva e ambivalente, com suas digressões, elipses, mudanças de perspectiva e de escala, não só resiste a interpretações rígidas, mas também ressalta a relatividade de qualquer ponto de vista. Seus poemas brasileiros testemunham o quanto a poeta americana conhecia a cultura brasileira, e evidenciam o esforço crítico envolvido na sua exploração deste território novo e desconhecido. É importante ainda observar a natureza reticente e ambígua desses poemas que fazem o leitor empreender uma viagem pelo Brasil de Bishop. Estes poemas, assim como seus poemas em geral, são comprometidos em abrir espaço para a reflexão, o silêncio, o inexplicável e o inesperado. Em suma, o Brasil de Bishop é representado através de seu poder sutil de percepção, capaz de investigar, examinar e questionar a forma pela qual o mundo ao redor dela é traduzido em uma linguagem verbal.

Palavras-chave: Bishop. Brasil. Descoberta. Observações. Perspectiva. Questões.

1 INTRODUCTION

A film about the poet Elizabeth Bishop has just been released in Brazil. *Flores raras* (FLORES, 2013) by the Brazilian director Bruno Barreto, is based on Carmen Oliveira's biographical

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: vramosfreitas@gmail.com

account of the lengthy relationship between Bishop and the Brazilian architect Lota de Macedo Soares. Carmen Oliveira's book, *Flores Raras e Banalíssimas* (OLIVEIRA, 1995), was considered a bestseller when published in 1995, the same year that Bishop's letters became available in Brazil with the book *Uma Arte*¹ (BISHOP, 1995). Oliveira's fictionalised biography was clearly destined to appeal to a wide audience with its novelistic style and breadth of focus. Despite involving a thorough biographical research on both Bishop and Soares, Oliveira's depiction of Bishop is ultimately the product of the novelist's fictional creation.

Indeed, Bruno Barreto's film is the poet's third appearance as a fictional character in the Brazilian media, since Bishop's life in Brazil is also the theme of the monologue *Um Porto para Elizabeth Bishop* (GÓES, 2001) by the playwright Marta Góes. Following a path that is similar to Oliveira's book, Góes's play, which is also quite based on Bishop's letters, focuses on the created persona Bishop, rather than on the poetry or the poet. As a consequence, the character Bishop becomes famous in Brazil while the poet's work remains virtually unknown outside the academic circles.

However, in the academic sphere, Bishop's reputation has been building in Brazil, since 1990 when the first volume of her poetry was published in Portuguese². The poet has increasingly been the object of valuable works of literary criticism. Bishop's importance in the Brazilian literary scene is also notable through a number of articles published in literary journals, or as book chapters, theses and dissertations on the work of the poet.³ In November 2011 an international symposium was held at the Universidade Federal de Ouro Preto to celebrate the centennial of Bishop's birth, as well as the sixtieth anniversary of the poet's arrival in Brazil⁴.

The different paths traced by Brazilians to the work and life of Bishop usually share the belief that our country has fulfilled the poet's yearning for a sense of home. The foremost image of Bishop's

¹ BISHOP, Elizabeth. *Uma arte: as cartas de Elizabeth Bishop*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1995 is the translation of Robert Giroux's edition *One Art* (1994) but it includes some letters concerning Brazil which are not in the American edition.

² BISHOP, Elizabeth. *Poemas/Elizabeth Bishop*. Seleção, tradução e introdução de Horácio Costa. São Paulo. Companhia das Letras, 1990. There are also 3 important volumes of poetry published in Brazil respectively in 1999, 2001 and 2012, translated by Paulo Henriques Britto, who is also the translator of Bishop's volume of prose, published in Brazil in 1996. All these volumes were published by Companhia das Letras.

³ In 1993, Regina Przybycien, professor at Universidade Federal do Paraná, defended the first thesis in Brazil about the poet's work, which is entitled "Feijão preto e diamante: O Brasil na obra de Elizabeth Bishop". Another important researcher of Bishop's work in Brazil is Sílvia Anastácio, who published the book ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. *O Jogo das Imagens no Universo da Criação de Elizabeth Bishop*. S. Paulo: Anna Blume, 1999. Anastácio is a professor at Universidade Federal da Bahia, where she has a research group whose focus is the genetic criticism of Bishop's work. For further information see <http://www.gtcriticagenetica.ufba.br/UFBA/Publicacoes%20UFBA.htm>. It is also worth mentioning the valuable work of Maria Lúcia Martins, professor at Universidade Federal de Santa Catarina, a comparative study between the works of Bishop and the Brazilian poet Drummond: MARTINS, Maria Lúcia Milléo. *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

⁴ The symposium was entitled "Dazzling dialects: Brazil in the eyes of Elizabeth Bishop" ["Deslumbrante dialética: o Brasil no olhar de Elizabeth Bishop"].

Brazil for both Brazilian scholars and the general public is that of a “safe harbour”, a home, however critical they may be of the idea.

In this article, I intend to discuss the way Bishop’s Brazilian poems posit the oppositions between home and foreignness, home and travel, Brazil and elsewhere, only to prove these absolute categories fallacious. I shall also examine the ways in which Bishop implicates herself in the world she observes, from the uninstructed tourist of “Arrival at Santos” to the middle-class speaker of “Manuelzinho”, by framing questions that are at the same time geographical/cultural and personal, questions of travel and questions about ourselves as human beings.

2 THE DISCOVERY OF BRAZIL

In “Arrival at Santos”, the first poem in the section “Brazil” in Elizabeth Bishop’s *Questions of travel*⁵, the country appears as a kind of toy country in the tourist’s imagination:

So that’s the flag. I never saw it before.
I somehow never thought of there *being* a flag,

but of course there was, all along. And coins, I presume,
and paper money; they remain to be seen. (BISHOP, 2004, p. 89)

The poetic persona is surprised by the pre-existing political and economic organisation of the country, which evidences her vision of Brazil as a primitive place yet to be conquered. Here, like in other poems by the author, the voice of a *faux-naïf* speaker illustrates Bishop’s questioning style that is characteristic in her poems.

Moreover, the tourist’s disappointment with the Brazilian topography at her arrival at the port of Santos suggests that she had also idealised Brazil as an exotic country of glamorous beauty. The speaker’s frustration is indicated by the description of the scenery that greets her, especially by the negative connotation suggested by the adjectives and adverbs, such as in: “impractically shaped”, ‘self-pitying mountains’, “sad”, “frivolous greenery”, “feeble pink, or blue”, “uncertain palms”:

Here is a coast; here is a harbour;
here, after a meager diet of horizon, is some scenery:
impractically shaped and – who knows? – self-pitying mountains,
sad and harsh beneath their frivolous greenery,

with a little church on top of one. And warehouses,
some of them painted a feeble pink, or blue,
and some tall, uncertain palms. [...] (BISHOP, 2004, p. 89)

⁵ The book *Questions of travel* is incorporated in *Complete poems (1927 – 1979)*, the edition we are quoting from, which was published posthumously. The volume *Questions of travel* was published in 1965 and is divided into two sections “Brazil” and “Elsewhere”. “Brazil” has eleven poems, but not all of Bishop’s Brazilian poems are grouped here.

The adjectives in the extract suggest that the landscape that the tourist encounters is a faint, grotesque and incomplete version of what she had pictured in her mind. As the poem unfolds, however, the focus shifts from the description of the landscape to the traveller, who blames herself for her “immodest demands”, and, thus, in a way it seems to acknowledge that the cause of her frustration has less to do with Brazil and more with her own expectations:

[...] Oh, tourist,
is this how this country is going to answer you

and your immodest demands for a different world,
and a better life, and complete comprehension
of both at last, and immediately,
after eighteen days of suspension? (BISHOP, 2004, p. 89)

The speaker’s anxiety is also hinted by her wish to find the familiar language and creature comforts, such as “bourbon and cigarettes”, at her arrival in the new world. Perhaps in an attempt to restore her confidence, she blames the bad impression caused by ports for her disappointment with Brazil at her arrival, as indicated by the extract below. At this point, though, the traveller’s hope seems to have wasted away, like the soap, as suggested by the rhyme hope/soap:

The customs officials will speak English, we hope,
and leave us our bourbon and cigarettes.
Ports are necessities, like postage stamps, or soap,

but they seldom seem to care what impression they make,
or, like this, only attempt, since it does not matter,
the unassertive colors of soap, or postage stamps –
wasting away like the former, slipping the way the later

do when we mail the letters we wrote on the boat,
either because the glue here is inferior
or because of the heat. We leave Santos at once;
we are driving to the interior. (BISHOP, 2004, p. 90)

Besides, her lack of faith in finding in her destination the immediate answers for “a different world, / and a better life, and a complete comprehension / of both [...]” (BISHOP, 2004, p. 89) is revealed by the rhymes inferior/interior, when she finally announces that “we are driving to the interior”, the last line of the poem (BISHOP, 2004, p. 90). “Interior” here implies both the interior of Brazil, and the inner journeys charted by the poems in *Questions of travel*.

In capturing the tension and anxieties at the moment of the arrival at a dreamed destination, the poem “Arrival at Santos” leads the reader to reflect on the nature and functions of travelling, on the traveller’s motivations to go abroad, on different purposes and expectations travellers have, all these questions are more centrally explored by the title poem “Questions of Travel”.

“Arrival at Santos” also plays with the old motifs of the journey – home, departure, arrival, destination, the liminal space between. Moreover, the traveller’s search for a different world and a better life implies the notion that to travel is to lack a place, even if temporarily. In this way, Bishop’s questions of travel are also questions of home, of what the meaning of home is.

The second poem in “Brazil”, entitled “Brazil, January I, 1502,” (BISHOP, 2004, p. 91 – 92), repeats the theme of travellers entering a new land, but this time not as tourists but as invaders or colonisers. The poem is introduced by the epigraph “... *embroidered nature... tapestried landscape. - Landscape into Art*, by Sir Kenneth Clark,” thus linking the historical moment of the arrival of the Portuguese at Guanabara Bay in 1502 to the moment the speaker contemplates the tapestry referred in the poem.

The epigraph calls the reader’s attention to the fact that a work of art, seen as a representation of reality, is the focus of the “Brazil, January I, 1502.” In a letter to Robert Lowell, Bishop remarks that the poem was motivated by her intention “to do something with the cliché of the landscape looking like a tapestry” (BISHOP apud KALSTONE, 1989, p. 194). The tapestry in this poem illustrates the human effort to appropriate what is being represented, to make the unknown look familiar and life’s multiplicity look manageable. As the poem unfolds, though, the speaker dismantles not only the tapestry’s domesticated vision of the landscape represented in the tapestry, but also the constructed scene of the Portuguese arrival at Guanabara Bay in 1502.

It must be observed that in the first lines of the poem, “Nature” is capitalized and referred as “she”: “Januaries, Nature greets our eyes / exactly as she must have greeted theirs”. Such quote alludes to the relationship between nature and woman, which is explored as the poem unravels. In the final stanza, we read that the Portuguese colonisers, ironically just after the mass, head to the jungle in order to catch hold of some Indian women. The act of “[ripping] away into the hanging fabric” (BISHOP, 2004, p. 92) can be interpreted as a metaphor for the violation of both land and women. The discovery of the new world brings with it not only the possibility to plunder and usurp the land but also “a brand-new pleasure” (BISHOP, 2004, p. 92), the rape of the female Indians. In this sense, Bishop’s poem dialogues with travel writing and the history of colonisation:

What travel literature really fabricates is the primitive as a *body of pleasure*....
At the same time that it creates a profit, the voyage creates a lost paradise
relative to a body-object, to an erotic body. (CERTEAU apud CAMPBELL,
2002, p. 271)

In the detailed report of the discovery of Brazil by Pedro Álvares Cabral’s fleet, in the famous “Carta de Pero Vaz de Caminha” (CAMINHA, 1999), the native women are described through the covetous gaze of Portuguese invaders. The official document includes various passages describing the naked women’s physical beauty. It is also highlighted the fact that they were not ashamed to insistently look at the naked women’s private parts (CAMINHA, 1999, p. 28). Bishop’s poem

denounces the irony of the Portuguese missionary enterprise, a combination of religiosity and violence. In the history of the discovery of Brazil, it is well known that the Jesuit missionary priests, inadvertently or not, paved the way for the slaving expeditions that brought Indians from the interior to the coastal sugar plantations. Even though the poem attenuates the rapacious behaviour of the Portuguese conquerors by framing it by the metaphors of embroidery, it also evokes the history of slavery, violence and cruelty that resulted in the genocide of the Brazilian indigenous population.

When we have finished reading the poem, the opening lines have new implications, shown in: “Januaries, Nature greets our eyes / exactly as she must have greeted theirs” (BISHOP, 2004, p. 91). The quote implies that both the Portuguese invaders and the speaker, or any contemporary traveller, share the desire to appropriate, in their own terms, the foreign land. The plural “Januaries” suggests the repetition and the continuity of a process that has been running since the Portuguese invasion in 1502. This notion is stressed by the fact that “Brazil, January I, 1502” amplifies our reading of “Arrival at Santos”.

The same way the Portuguese conquerors impose on the Brazilian landscape their Catholic philosophy and morality, when they regard as “Sin” (BISHOP, 2004, p. 91) the mating ritual of lizards (BISHOP, 2004, p. 92), the tourist of “Arrival at Santos” reads the Brazilian topography according to her own preconceived ideas. Moreover, the invader’s appropriation of the land finds its equivalent in the tourist’s vision of new world as a primitive blank slate on which she could project her own will and imagination. There are also possibilities of connections between the invaders’ ambition to fulfil their dream of “wealth, plus a brand-new pleasure” (BISHOP, 2004, p. 92) and the “Arrival at Santos” tourist’s “immodest demands for a different world / and a better life” (BISHOP, 2004, p. 89).

As it is often the case, here Bishop implicates herself and the reader in the objects of her criticism and despite the intolerable behaviour of the Portuguese invaders, we cannot avoid feeling a kind of complicity with them. Their experience of launching themselves into the unknown in search of a different world and a better life is “not unfamiliar” (BISHOP, 2004, p. 92) to the speaker or to the reader, because it speaks to our own dreams of a different world and a better life.

3 DRIVING TO THE INTERIOR

In “Questions of Travel” (BISHOP, 2004, p. 93 – 94), the third poem in the section “Brazil”, the tourist becomes a traveller who immerses herself in the observed scenery. Our country is seen through the traveller’s eye on a Brazilian road. Bishop’s model of perception is similar to that of the natural historian Charles Darwin, and, like him, her “eyes fixed on facts and minute detail, sinking or sliding giddily off into the unknown” (BISHOP *apud* STEVENSON, 2002, p. 39). The traveller’s method of observation applied here can also be identified with that of the anthropologist’s who tries to

trace, even if “blurr”dly and inconclusively” (BISHOP, 2004, p. 94), the human history behind the things observed, such as when the speaker ponders,

on what connection can exist for centuries
between the crudest wooden footwear
and, careful and finicky,
the whittled fantasies of wooden cages. (BISHOP, 2004, p. 94)

“Questions of Travel”, like “Arrival at Santos”, begins by a disappointed traveller. In the first stanza, the words “too many”, “crowded”, “too rapidly”, ‘so many” (BISHOP, 2004, p. 93) reveal the speaker’s discomfort with the overwhelming scenery in which clouds “[turn] to waterfalls under our very eyes”:

There are too many waterfalls here; the crowded streams
hurry too rapidly down to the sea,
and the pressure of so many clouds on the mountaintops
makes them spill over the sides in soft slow-motion,
turning to waterfalls under our very eyes. (BISHOP, 2004, p. 93)

The speaker’s resistance to connect with what she sees is evidenced by the fact that she freezes the motion of the streams and clouds when she compares the mountains to “the hulls of capsized ships: “But if the streams and clouds keep travelling, travelling, / the mountains look like the hulls of capsized ships, / slime-hung and barnacled” (BISHOP, 2004, p. 93).

The traveller’s anxiety prompts the poem’s questions about the limits and ethics of travelling: “Is it right...?, “Should we have stayed at home...?”, “Where should we be...?”:

Think of the long trip home.
Should we have stayed at home and thought of here?
Where should we be today?
Is it right to be watching strangers in a play
in this strangest of theatres?
What childishness is it that while there is a breath of life
in our bodies, we are determined to rush
to see the sun the other way around? (BISHOP, 2004, p. 93)

Unlike the tourist in “Arrival at Santos”, this traveller is not looking for a “complete comprehension” (BISHOP, 2004, p. 89) of her travel experience. Rather, her journey leads her to questions and conflicts that are never resolved. The questions indicate the traveller’s attempt to position herself, not only physically but emotionally, spiritually.

The traveller’s attempt to locate herself ends up with the opposition between travel and home. The question “Should we have stayed at home and thought of here?” (BISHOP, 2004, p. 93) is prompted by the traveller’s discomfort with the travelling experience, which failed to confirm what

she had thought about the place. Also, the lines “Oh, must we dream our dreams / and have them, too?” posit the opposition between mind and body, imagination and experience. On that basis, home appears as an alternative to the feeling of estrangement, to the disconnection between the life of the mind and one’s experience in the world. This view is endorsed by Costello’s definition of homesickness/home in Bishop’s poetry:

Homesickness, in her poetry, does not depend upon a prior sense of being at home. It depends upon an idea of home as place of origin and innocence, where there is no stretch between the mind’s ideas and experience, between desire and representation (COSTELLO, 1991, p. 132).

Seen under this light, the concept of home also points towards the capacity to sympathise with the world around you. This perspective is validated by the references to “watching strangers in a play” (BISHOP, 2004, p. 93) and “pantomimists” (BISHOP, 2004, p. 94), which lead us to read the word “pity”, constantly repeated in the poem, also in the Aristotelian sense of sympathy:

But surely it would have been a pity
not to have seen the trees along this road,
really exaggerated in their beauty,
not to have seen them gesturing
like noble pantomimists, robed in pink. (BISHOP, 2004, p. 93 – 94)

“Questions of Travel” is a good example of Bishop’s poetry’s focus on minute details and description, and also of its characteristic digressions, meditations and shifting perspectives. Here we see the poem’s focus shift from the minute description of the physical features of the place to the speaker’s questions of travel, which ultimately lead her to an exercise of self-examination. The speaker of “Questions of Travel” is engaged in acts of “interpretative seeing” (STEVENSON, 2002, p. 32), that is, what she sees “mirror her mind performing its perceptions” (STEVENSON, 2002, p. 34), and the object of her observation is never completely and finally seen. In this sense, Stevenson argues that “Bishop’s poems are almost infinitely reflective” (STEVENSON, 2002, p. 32).

In the poem “Questions of Travel”, Bishop’s acute and detailed observations do not render any definite picture of Brazil. The country is presented as a fragmented and provisional reality, constructed as the traveller catalogues random things seen and heard along the road and makes conjectures about them. The speaker reflects that [it would have been a pity]:

- Not to have had to stop for gas and heard
the sad, two-noted, wooden tune
of disparate wooden clogs
carelessly clacking over
a grease-stained filling-station floor.

(In another country the clogs would all be tested.
Each pair there would have identical pitch.) (BISHOP, 2004, p. 94)

In the passage above, there is an interesting observation about Brazil. When the traveller notices the “disparate wooden clogs / carelessly clacking over”, she remarks that in another country it would be different. The disparate clogs can be seen as a metaphor that endorses a dialectical vision of Brazil as a country in which multiple and conflicting possibilities interact with each other and a synthesis is not always possible. This vision is central in the poem “Santarém”⁶ (BISHOP, 2004, p. 185 – 187):

I liked the place; I liked the idea of the place.
Two rivers. Hadn't two rivers sprung
from the Garden of Eden? No, that was four
and they'd diverged. Here only two
and coming together. Even if one were tempted
to literary interpretations
such as: life/death, right/wrong, male/female
– such notions would have resolved, dissolved, straight off
in that watery, dazzling dialectic. (BISHOP, 2004, p. 185)

The speaker in “Santarém” recalls the confusion and disorder of the city located in the “conflux of two great rivers, Tapajós, Amazon” (BISHOP, 2004, p. 185). It is a place where all hierarchies and boundaries seem to collapse, while different kinds of orders are established in the midst of chaos. The speaker seems to have “liked the idea of the place” because it resists to interpretations based on binary dualisms. The city’s unpredictable (dis)order, with its surprising reversals, complex imbrications and sudden shifting of polarities, makes it a metaphor for a “watery, dazzling dialect”, that is, a kind of open ended dialect that suggests a liberating, inventive potential.

On the one hand, the use of the metaphor of the disparate clogs in the poem “Questions of Travel”, like the city Santarém recalled by the memoirist, consecrates Brazil’s “dazzling dialect” (BISHOP, 2004, p. 185) as a potentially creative (dis)order, which challenges and opens up dominant orders and preconceived ideas to critique. On the other hand, the connection between the wooden clogs and the “wooden cages” (BISHOP, 2004, p. 94) in the poem “Questions of Travel” invites us to look at Brazil’s ambiguity by taking into account its complex history, since “cages” alludes to the history of slavery in Brazil:

- Yes, a pity not to have pondered,
blurr'dly and inconclusively,
on what connection can exist for centuries
between the crudest wooden footwear
and, careful and finicky,
the whittled fantasies of wooden cages.

⁶ “Santarém” is not in the section “Brazil” in *Questions of travel*, it was published posthumously in the year Bishop died, 1979, in the book *New poems*.

- Never to have studied history
in the calligraphy of songbirds' cages. (BISHOP, 2004, p. 94)

Besides, the history of songbirds' cages inevitably evokes the history of colonisation referred to in the poem "Brazil, January 1, 1502". Seen under the light of its historical roots, Brazil's dialectic has intricate implications. Bishop hints at these implications in her commentary about Brazil in one of her letters, in which she remarks that she was: "enthralled [...] by the paradoxical, affectionate, spontaneous Brazilian people, and the complications of a world at once feudal, 19th century, and contemporary, [...]" (BISHOP apud KALSTONE, 1989, p. 149 – 150)

Another poem by Bishop, "Manuelzinho" (BISHOP, 2004, p. 96 – 99), in the section "Brazil", offers insights into the complexities of Brazilian society as it draws the attention to the class and economic tension between a landowner and her domestic servant:

[Brazil. A friend of the writer is speaking.]

Half squatter, half tenant (no rent) –
a sort of inheritance; white,
in your thirties now, and supposed
to supply me with vegetables,
but you don't; or you won't; or you can't
get the idea through your brain –
the world's worst gardener since Cain. (BISHOP, 2004, p. 96)

Described as "Half squatter, half tenant (no rent) — / a sort of inheritance", Manuelzinho's position is probably similar to the reality of thousands of domestic servants in Brazil who live in the landowner's property because they do not have anywhere else to live, and cannot be evicted because they have an ambiguous relation to the landowner and to the land. The quote "a sort of inheritance" implies that Manuelzinho is the remaining member of a larger family who has historically lived and laboured in the property. This idea is endorsed by the fact that the landowner conjectures that the steep paths all over her property might have been made by Manuelzinho's father or grandfather in the passage below:

I watch you through the rain,
trotting, light, on bare feet,
up the steep paths you have made –
or your father and grandfather made –
all over my property, (BISHOP, 2004, p. 96)

Thus, seen as "[...] a sort of inheritance", Manuelzinho is not a squatter, not a tenant, and probably not a gardener, but he lives in the property with his own family and they all financially depend on the landowner. His life story illustrates the "complications" mentioned by Bishop in her letters when she speaks of a world whose feudal structure of the 19th century, with its history of

slavery, left its mark in the country.⁷ Ultimately, the poem bears testimony to the way in which the colonial history can crudely manifest itself within the social anachronisms of Brazil today.

Manuelzinho is considered an outlandish, almost surreal figure by the landowner. What probably makes him outlandish to his mistress is the distance between her and her servant's world. This is ironically increased not only because of their physical proximity but also by the fact that they are, in a way, doomed to be together due to their relation to the property. Moreover, they did not agree on the rights and obligations that bind them together, which are not clear either, since such rights and obligations have also been "inherited" by them.

The poem reads from the perspective of the landowner, whose mixed feelings towards her servant is revealed by her tone, that can be patronising, annoyed, frustrated, mocking, guilty, affectionate. The landowner's ambiguous relation to her servant is also evidenced in the following lines: "You helpless, foolish man, / I love you all I can, / I think. Or do I?" (BISHOP, 2004, p. 99).

The gap between their worlds appears to be unbridgeable, as evidenced by the speaker's comments about Manuelzinho's children:

With blue sugar bags on their heads,
carrying your lunch,
your children scuttle by me
like little moles aboveground,
or even crouch behind bushes
as if I were out to shoot them!
- Impossible to make friends,
though each will grab at once
for an orange or a piece of candy. (BISHOP, 2004, p. 98)

The landowner also seems outlandish to the children, she claims that they hide from her, and keep a distance, as if she were threatening. For them, she belongs to another, very different world. It is implied by "- Impossible to make friends" that the landowner attempts to approach Manuelzinho's children but her effort is frustrated. However, she also keeps her distance, as indicated by the way she speaks about them, like when she compares the children to "moles". The children "scuttle by [the landowner]" certainly looking for some treats that they "will grab at once" and probably run out of her sight. That is as far as they go, in their attempt to communicate.

The communication between the landowner and Manuelzinho does not go very far either. She thinks that the strangest things happen to him (BISHOP, 2004, p. 97). Manuelzinho's behaviour, his own peculiar logic is so incomprehensible to his mistress that she can only see him allegorically, she takes off her "figurative" hat for him, that is, a metaphorical hat, as if he were a fictional character (BISHOP, 2004, p. 99). Indeed, sometimes the landowner sees Manuelzinho as "a fairy prince" (BISHOP, 2004, p. 97). Some other times she depicts him as a distant, blurred, obscure figure, covered

⁷ Slavery was abolished in 1888 in Brazil. It was the last country in the Western world to abolish slavery.

with fog (BISHOP, 2004, p. 98 – 99), or even as an apparition, a ghostlike person illuminated by the light of the moon (BISHOP, 2004, p. 99). It seems that the only possible connection between them is a metaphorical bridge, made of a mist of fireflies:

Between us float a few
big, soft, pale-blue,
sluggish fireflies,
the jellyfish of the air... (BISHOP, 2004, p. 99)

Like Santarém's dazzling dialectics, Manuelzinho also represents liberating, creative forces. However, the landowner cannot help her ambiguous feelings towards him. On the one hand, there are his poverty and the fact that he together with his family financially depend on her, or might have some right over that land; this causes the landowner to feel annoyed and guilty at the same time, as revealed by her ironical comment:

Account books? They are Dream Books.
In the kitchen we dream together
how the meek shall inherit the earth –
or several acres of mine (BISHOP, 2004, p. 98).

It seems that the landowner's image of Manuelzinho as a mystical, magical character helps her to keep some distance and her middle-class stance. She prefers to be simplistic so as to call him "improvident as the dawn" (BISHOP, 2004, p. 98), and thus blame him for his own misfortunes, namely, for being desperately poor and uneducated. In most cases, what she regards as mystical, magical or picturesque is actually a consequence of Manuelzinho's ignorance, such as his confusing "account books" (BISHOP, 2004, p. 98), his failure as a gardener, his resistance to accept that his father was dead. Seen in the context of the Brazilian reality, where there are so many Manuelzinhos, it is impossible to consider him totally unreal. In fact, Manuelzinho seems more real than allegoric, more tragic than comic.

Although the note that introduces the poem, "A friend of the writer is speaking", seems to distance Bishop from the speaker, she is implicated in her poem, as usual. Bishop was undoubtedly aware of the risks of exposing herself with "Manuelzinho", especially when she chooses to write from the landowner's point of view. However, I can see in "Manuelzinho" a good dose of Bishop's self-criticism, as well as her own effort to respond to and to respond to such a complex and paradoxical society.

4 CONCLUSION

When I read Bishop's Brazilian poems I feel as if I were really "driving to the interior" of Brazil, in the sense of getting in contact with its local culture, popular festivals, humble people. Bishop's meditative poetic voice, her shifting perspectives and interrogations, besides her focus on descriptions and details, not only elude definite views of aspects of Brazil but also highlight the relativity of any view. The openness of Bishop's Brazilian poems allows readings that are dissociated from the Brazilian reality; the characters of the poem "Manuelzinho", for instance, may seem unreal for some readers. It is up to the reader what to make of Brazil, whether to find Brazil or "elsewhere" in these poems. I myself am glad to be able to identify Brazilian people, their way of speaking, their habits and customs in Bishop's poems.

Bishop's discovery of Brazil has certainly provided an extraordinary opportunity for her to reinvent herself. As evinced by the poems we examined, the discovery of a new world, through the exploration of the Brazilian geography, history, habits and costumes have led the author to question about herself and also the readers to questions about themselves. The critical and conscious effort in Bishop's Brazilian poetry reflects the author's attempt to locate herself in a world marked by so many social injustices. In this way, Bishop's Brazilian poems evidence her efforts at constantly adjusting her eye and sensibility to a reality that was not hers. I am not only referring to the fact that she was a foreigner in Brazil, but also to her privileged upper class position in such an unequal society.

Yet Bishop was never blind to Brazilian dazzling dialectics. On the contrary, her Brazilian poems reveal an acute critical eye towards such paradoxes that define the Brazilian society and at the same time shed light to a deep understanding of the subtle, complex issues behind them. In this regard, it is worth noting that, like "Manuelzinho", many of Bishop's Brazilian poems are about the marginal, poor people in Brazil. Ultimately, the fact that her poetry can speak, so subtly and powerfully, and with so much beauty, about Brazilian life, is an indication of how immersed Bishop was in the Brazilian culture.

REFERENCES

BISHOP, Elizabeth. *Complete poems*. London: Chatto & Windus, 2004.

BISHOP, Elizabeth. *Uma arte: as cartas de Elizabeth Bishop*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

CAMINHA, Pero Vaz de. "Carta do achamento do Brasil". In: OLIVIERI, Antonio Carlos e VILLA, Marco Antonio (orgs). *Cronistas do Descobrimento*. São Paulo: Ática, 1999.

CAMPBELL, Mary Baine. "Travel Writing and Its History". In: HULME, Peter Hulme e YOUNGS, Tim (Ed). *The Cambridge companion to travel writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 261 – 278.

COSTELLO, Bonnie. *Elizabeth Bishop: questions of mastery*. Cambridge, Mass; London: Harvard University Press, 1991.

GÓES, Marta. *Um porto para Elizabeth Bishop*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2001.

KALSTONE, David. *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. London: Hogarth Press, 1989.

FLORES raras. Direção: Bruno Barreto. LCBarreto and Globo Filmes. Rio de Janeiro - RJ, 2013, 118 min. Son, Color, Formato: 16mm.

OLIVEIRA, Carmen L. *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota Macedo de Soares e Elizabeth Bishop*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

STEVENSON, Anne. "The Geographical Mirror". In: *Elizabeth Bishop: Poet of the Periphery*. In: ANDERSON, Linda e SHAPCOTT, Jo (Ed). Newcastle upon Tyne: University of Newcastle Upon Tyne; Bloodaxe, 2002, p. 31 – 41.

SHAKESPEARE E KUROSAWA, NOBRES E SAMURAI: ASPECTOS CULTURAIS EM UMA RELEITURA JAPONESA DE *REI LEAR*

SHAKESPEARE AND KUROSAWA, KINGS AND SAMURAI: CULTURAL ASPECTS IN A JAPANESE
TRANSLATION OF *KING LEAR*

Diandra Sousa Santos*
Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ramos

RESUMO

O presente trabalho se insere no contexto dos Estudos da Tradução, que problematizam conceitos cristalizados comumente associados à prática tradutória, como fidelidade, originalidade e equivalência. Entendendo a tradução como uma atividade criativa e cultural, realizada por um sujeito que está inserido em um determinado contexto, o artigo conduz uma análise do texto dramático *Rei Lear*, escrito pelo dramaturgo inglês William Shakespeare por volta de 1605 durante o reinado de Jaime I, e sua tradução filmica *Ran*, dirigida por Akira Kurosawa que desloca a história shakespeariana para o Japão do século XVI. O principal objetivo desse artigo é analisar os aspectos da cultura nipônica presentes na releitura do texto dramático realizada por Kurosawa, visto que tais deslocamentos culturais ratificam a posição do diretor como tradutor que lê, interpreta e ressignifica o texto de partida de acordo com o seu local de fala, construindo assim um novo texto. A base teórica pauta-se nos estudos contemporâneos sobre a Tradução, os quais são aqui ampliados e adaptados de modo a incorporar o campo da tradução intersemiótica, levando-se em conta a subjetividade e a conseqüente singularidade inerentes à prática tradutória, características que tornam possível a existência de múltiplas leituras, todas (des) hierarquizadas, de uma mesma obra.

Palavras-chave: *Rei Lear*. William Shakespeare. Tradução Intersemiótica. *Ran*. Cultura

ABSTRACT

This paper is within the scope of Translation Studies, in line with poststructuralist theories that question crystallized concepts commonly associated with the translation practice, such as fidelity, originality and equivalence. Understanding translation in all its forms, as a creative and cultural activity performed by a subject inserted in a given context, this paper conducts an analysis of the dramatic text *King Lear*, written by the English playwright William Shakespeare around 1605 during the reign of James I, and his filmic translation *Ran* directed by Akira Kurosawa, released in 1985, and in which the Shakespearean story is recreated in sixteenth-century Japan. The main objective of this paper is to analyze aspects of Japanese culture present in the retelling of the Shakespearean text performed by Kurosawa, since such cultural shifts confirm the director's position as a translator that reads, interprets and reframes the source text according to his culture, thus building a new text. The theoretical basis is based on contemporary studies on translation, which are here extended and adapted to include the field of intersemiotic translation, taking into account the subjectivity and subsequent singularity inherent to the translation practice, characteristics that allow the existence of multiple readings of the same text.

Key words: *King Lear*. William Shakespeare. Intersemiotic Translation. *Ran*. Culture.

1 INTRODUÇÃO

William Shakespeare (1564-1616) produziu suas 38 peças (entre comédias, tragédias e peças históricas) e 154 sonetos durante os reinados de Elizabeth I (1558-1603) e Jaime I (1603-1625). Saindo de Stratford-upon-Avon e chegando a Londres, em meados da década de 1580, Shakespeare encontrou o cenário propício para ser bem sucedido inicialmente como

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

ator e posteriormente como dramaturgo: o teatro inglês florescia, se distanciando dos modelos da Idade Média, com a consolidação do inglês moderno e, conseqüentemente da literatura inglesa, principalmente graças ao mecenato. A própria rainha Elizabeth era grande incentivadora das artes, especialmente do teatro, o que foi de fundamental importância para que essa manifestação artística se desenvolvesse e se tornasse um dos marcos do seu reinado. (BURGESS, 1996).

Ao longo dos séculos, as peças shakespearianas continuaram sendo encenadas e até hoje permanecem vivas, não só como apresentações teatrais, mas também como traduções para outros meios semióticos, como filmes, novelas, desenhos animados e quadrinhos, em outras culturas. Assim, pode-se considerar essas diversas releituras como fundamentais para a sobrevivência da obra do dramaturgo, levando-o cada vez mais perto de outros públicos. Nessa senda de pensamento, o presente trabalho propõe uma análise do texto dramático *Rei Lear*, tragédia escrita em 1605, e de sua releitura fílmica *Ran*, lançado em 1985, sob a direção do cineasta japonês Akira Kurosawa.

Em *Rei Lear*, encontramos a história de um rei que resolve dividir seu reino entre suas três filhas, Goneril, Regana e Cordélia. Para decidir qual das três filhas ficará com a maior parte do reino, Lear pede que declarem o seu amor por ele diante de toda a corte. As filhas mais velhas não medem esforços para bajulá-lo, ao contrário de Cordélia, que se nega a fazer isso. Lear se enfurece com a filha mais nova, decide bani-la e divide o reino entre Goneril e Regana. Porém, ao assumir o poder, as filhas privilegiadas tornam-se tiranas, passam a humilhar Lear e cometem atos cada vez mais perniciosos. Ao mesmo tempo, temos o desenvolvimento da subtrama que envolve Gloucester e seus dois filhos, Edgar e Edmundo, sendo este último um filho bastardo. Insatisfeito com sua condição aos olhos da sociedade e com a impossibilidade de ser herdeiro, ele elabora um plano para fazer seu pai acreditar que Edgar deseja assumir o controle do dinheiro e das propriedades da família. Edgar é então obrigado a fugir e se disfarçar para preservar sua própria vida. As duas tramas convergem para o final trágico da peça, com as mortes de Lear, suas três filhas, além de Gloucester e Edmundo.

Na releitura de Kurosawa, a história é deslocada para o Japão do século XVI, período bem próximo daquele em que Shakespeare escreveu a peça. Acompanhamos a narrativa sobre o chefe Hidetora e seus três filhos: Taro, Jiro e Saburo. Taro é casado com Kaede, e Jiro, com Sue. Sabemos, desde o início do filme, que as duas tiveram suas famílias destruídas por Hidetora na sua busca por poder. Hidetora decide dividir seu reino entre os três filhos, é

contrariado por Saburo e o bane, dividindo o reino entre os dois mais velhos. Kaede, porém, resolve se vingar do sogro e, para isso, manipula Taro e Jiro, voltando-os contra Hidetora. Depois disso, os dois irmãos passam a guerrear entre si. Com a morte de Taro em combate, Kaede seduz Jiro e exige que Sue seja morta, para que os dois então se casem. Nesse meio tempo, Hidetora sucumbe à loucura, contando apenas com a ajuda de Kyoami (o bobo) e Tango, leal chefe do exército. Saburo, sabendo das aflições de seu pai, sai para buscá-lo, mas ao reencontrá-lo, acaba sendo morto e Hidetora também morre de pesar pela perda do filho. Enquanto isso, Sue é assassinada a mando de Kaede, que finalmente consegue atingir seu objetivo - destruir o clã dos Ichimonji. Após admitir seus atos, é decapitada por Kurogane, um dos samurais da guarda de Hidetora.

O principal objetivo do trabalho é observar como o diretor japonês insere elementos característicos da cultura nipônica em sua tradução do texto shakespeariano. Interessa-nos observar as intersecções entre cultura e tradução, observando como o sujeito dialoga com o seu contexto, com o seu conhecimento de mundo, com a sua história e com a sua cultura ao produzir sua obra.

2 CULTURA E TRADUÇÃO

De forma geral, as traduções - principalmente as traduções filmicas - são alvo de grande resistência e muitas vezes rejeição por parte do público, por não corresponderem à esperada fidelidade em relação ao texto escrito. É muito comum ouvir comentários de espectadores decepcionados sobre o filme ter “estragado o livro” de que tanto gostaram. Muitos conceitos e crenças estão imbricados nessa visão em relação às traduções. Em primeiro lugar, a crença de que é possível estabelecer uma relação de fidelidade completa entre o texto de partida e o texto de chegada, como se o texto tivesse uma “essência” que pudesse ser apreendida pelo leitor/tradutor e transportada em sua totalidade para a tradução; como se as intenções do autor pudessem ser extraídas e deslocadas para o texto fílmico.

Tal posicionamento vem no rastro de uma série de conceitos e crenças, revelando uma concepção marcadamente tradicional das relações entre literatura e tradução, pontuadas pela ideia de que é possível estabelecer uma cópia do texto de partida, mesmo decorridos séculos entre a produção de um texto e outro.

As reflexões sobre signo, significação e leitura empreendidas por teóricos pós-estruturalistas a partir da década de 60 do século XX tais como Jacques Derrida, Gilles

Deleuze e Michel Foucault são de grande importância para os estudos de tradução. A significação não é mais vista como algo totalmente presente no significante, não havendo uma relação imediata entre eles. Ao contrário, um significado é construído a partir de múltiplas relações entre significantes e principalmente entre esses significantes e o contexto em que sua leitura acontece. A linguagem, como salienta Terry Eagleton em *Teoria da literatura: uma introdução*, “passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo” (EAGLETON, 1983, p.195). A significação deixa de ser vista como algo estanque, encerrado na palavra e passa a ser algo que se materializa durante a leitura e a interpretação.

Essa mudança de perspectiva traz consigo muitas outras de grande importância. A crítica pós-moderna ao universalismo e à supressão das diferenças nos alerta para a impossibilidade de um sujeito que não esteja exposto às coerções do espaço e do tempo em que vive. Os significados, portanto, não podem ser inerentes aos significantes. São arbitrários e atribuídos. O texto não é, pois, um receptáculo imutável de significados, intenções, mensagens depositados pelo autor, mas um emaranhado complexo de significações. A partir dessa linha de pensamento, não “há um texto autossuficiente, em que todo significado se inscreve” (RODRIGUES, 2000, p. 167). Assim, o foco é deslocado do autor para o leitor e sua capacidade interpretativa e crítica diante do material lido. O autor deixa de ser a autoridade suprema do texto e passa a ser mais um elemento do qual o sujeito pode lançar mão durante a sua leitura, consonante com o pensamento de Barthes: “[...] agora, porém, a literatura é menos um objeto com o qual a crítica deve se conformar do que um espaço livre no qual ela pode jogar” (*apud* EAGLETON, 1983).

Traduzir passa a ser visto, portanto, como um processo criativo e também cultural. Quando traduzimos, a nossa produção textual nunca será independente dos nossos próprios rastros: nossas vivências, crenças, opiniões, ideologia, *background* cultural, nossa história, o que aconteceu e está acontecendo ao nosso redor, tudo que foi lido, visto e ouvido durante a nossa vida. Todos esses elementos estarão presentes nos textos que produzimos, consciente ou inconscientemente. O tradutor, portanto, nunca será invisível em seu texto – seu contexto, tudo que ele carrega e o faz um sujeito singular estarão presentes no produto final. Se traduções são feitas por sujeitos diferentes, em contextos diferentes, sob influências de rastros distintos em um processo dinâmico, a ideia de equivalência e significado latente não pode

mais se sustentar. Stam (2003, p. 226), ao analisar a tradução intersemiótica de obras literárias afirma que:

Todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas, variações nestas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em sentido mais amplo, o dialogismo intertextual refere-se às infinitas possibilidades geradas por toda prática cultural discursiva, por toda matriz de comunicação oral dentro da qual cada texto artístico está situado, que chega ao texto não apenas por meio de influências reconhecidas, mas também através de súbitos processos de disseminação.

Quando um texto é traduzido, ganha vida própria em outro contexto, onde estabelecerá novas relações de significado, passando a ser “uma máquina de significados em potencial”. (ARROJO, 2007, p.23) A imagem da tradução como “transporte de cargas” é substituída pela imagem do *palimpsesto*, tipo de pergaminho usado mais de uma vez mediante a raspagem da mensagem anterior. “O palimpsesto passa a ser o texto que se apaga em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar à outra escritura do ‘mesmo’ texto” (ARROJO, 2007, p.23,24). O que temos são interpretações suplementares e não hierarquizadas de uma mesma obra, seus diversos palimpsestos.

Reiterando, portanto, quando interpretamos e produzimos um texto, o fazemos a partir da nossa própria concepção e percepção de mundo. Não podemos operar um texto a partir de um laboratório, isolados do que somos, do que vivemos e conhecemos. Somos seres culturais e essa característica é fundamental para se entender o processo de tradução como manipulação de significados e significantes e de transformação de um texto em outro. O olhar para a nossa própria herança cultural e a interferência desses fatores no nosso processo de produção e no produto final é inevitável.

É partindo dessa perspectiva que analisaremos a tradução de *Rei Lear* realizada por Akira Kurosawa, em *Ran*.

3 ASPECTOS CULTURAIS EM *RAN*

Akira Kurosawa (1910-1998) foi um dos diretores japoneses mais reconhecidos no Ocidente. Sua carreira começou em 1943 e em 1985, Kurosawa se volta para um projeto, contando com patrocínio de estúdios franceses: *Ran*, releitura da tragédia shakespeariana *Rei Lear*, lançado quase trinta anos depois do primeiro diálogo do cineasta com a obra do dramaturgo elisabetano, no filme *Trono Manchado de Sangue* (1957), releitura de *Macbeth*.

Ran, como aponta Stephen Prince (1991) em *The Warrior's Camera: the cinema of Akira Kurosawa*, era um sonho antigo de Kurosawa, cuja realização foi impossibilitada pela relutância de estúdios japoneses em financiar uma produção tão cara. É interessante observar que a trama de *Rei Lear*, com seu foco na destruturação social e na fragilidade do indivíduo diante do caos resultante de seus próprios atos, é um hipotexto em potencial para *Ran*, se levarmos em conta a temática recorrente dos filmes de Kurosawa, que também se voltam para o confronto dos personagens com a desintegração do mundo que os circunda. Assim, o diretor se apropria de um texto dramático de forma consciente, com objetivos específicos, explorando as potencialidades que lhe interessam, ao mesmo tempo em que o re-significa e o revitaliza com a sua nova leitura.

Em *Ran*, Kurosawa desloca o texto dramático shakespeariano, cujo locus espaço-temporal é a Bretanha pré-cristã do século VIII, para o Japão do século XVI. Assim como Shakespeare, Kurosawa se volta para a o passado, para a história de seu país na construção de sua narrativa, como indivíduo inserido em um determinado contexto com o qual mantém contínuo e inevitável contato. Kurosawa, de forma similar ao que Shakespeare realizava com suas peças, reconstrói a história elisabetana, tendo em vista elementos característicos da cultura nipônica, o estilo de filme que intenta produzir (um *Jidaigeki*, isto é, um filme de época) e suas próprias idiossincrasias, na condição de diretor. Além disso, vale notar que nesse mesmo período (século XVI), William Shakespeare produzia suas peças para o teatro londrino. O fato reforça a ligação de *Ran* com o texto shakespeariano, ao mesmo tempo em que ilustra a multiplicidade de culturas, sociedades e indivíduos – no mesmo período, as sociedades inglesa e japonesa se encontravam em realidades bastante distintas. Como esperar que sujeitos oriundos de momentos sócio-históricos tão diferentes produzam textos idênticos ou equivalentes? O caráter cultural da atividade tradutória fica, portanto, evidente quando analisamos *Ran* a partir de tal perspectiva.

O período que Kurosawa escolheu para situar sua releitura foi marcado por guerras civis entre clãs. Como assinala Prince (1991, p.284),

As guerras civis, a instabilidade política e os padrões endêmicos de ambição e traição que caracterizavam esse período são usados para oferecer um comentário sobre o que Kurosawa agora percebe como a vigência dos impulsos humanos em direção à violência e à autodestruição.

Ao deslocar o texto dramático shakespeariano e produzir sua tradução, Kurosawa insere em seu texto fílmico elementos que caracterizam a cultura onde a tradução é realizada.

O budismo (religião com segundo maior número de adeptos no Japão) e manifestações culturais como a pintura japonesa e o Teatro Noh se fazem presentes nos personagens, nos diálogos, no figurino e na maquiagem. Tais aspectos culturais marcam a presença do diretor/tradutor em seu texto, como sujeito criativo que dialoga com seu contexto ao produzir sua obra. A seção a seguir se concentrará, pois, na análise dos deslocamentos culturais realizados por Kurosawa em sua tradução.

3.1. PERÍODO SENGOKU, XOGUNATO E BUDISMO

Os anos que se encerram entre o final do século XV e meados do século XVI marcam um momento singular na história japonesa, definido pelos historiadores como Período Sengoku, ou o Período dos Estados Guerreiros. Como assinala Curtis Andressen em *Small History of Japan: from Samurai to Sony* (2002), esse período se caracterizou por apresentar uma estrutura de organização política nos moldes feudais, em que o imperador constituía uma figura simbólica de poder, não o exercendo de fato. O controle era exercido pelo Xogum (ou Shogun, abreviação de *seiitai-shogun*, palavra de origem japonesa que significa "Comandante do Exército", figura a quem o imperador concedia o poder supremo de controlar o país em seu nome, delegando-lhe responsabilidades civis, militares, judiciárias e diplomáticas. O primeiro Xogum estabelecido foi Minamoto no Yoritomo, em 1192 d.C (ANDRESSEN, 2002).

Dentro desse sistema conhecido como xogunato – que se estendeu do século XII ao século XIX, terminando com a restauração Meiji – unidades familiares estabeleciam o poder sobre as áreas ao redor de suas propriedades através de relações semelhantes à vassalagem, baseadas na lealdade e na garantia de proteção mútua. Os líderes dessas áreas, conhecidos como *daimyo*, construíam verdadeiras fortalezas ao redor de suas terras, com o intuito de proteger seus bens e sua família das constantes invasões e massacres, tão característicos do período. Ainda na busca por proteção, os *daimyo* contavam com os samurais. Estes, sob um rígido código de ética, juravam lealdade a um senhor e em troca da segurança oferecida recebiam bens, especialmente terras, exercendo poder sobre a propriedade e as pessoas que nela habitavam (ANDRESSEN, 2002).

Assim, o poder no Japão, durante o xogunato, partia do Xogum, líder que representava o Imperador, e era irradiado pelas múltiplas unidades regionais. Cada uma destas unidades estava sob o controle de um *daimyo*, líder de um clã e de uma grande propriedade, que, por sua vez, contava com a lealdade de samurais que lhe garantiam proteção. Porém, traições

partindo de dentro e de fora dessas unidades eram muito comuns. Chefes de clãs procuravam sempre expandir suas propriedades, invadindo e queimando castelos, matando homens e sequestrando mulheres e crianças (ANDRESSEN, 2001).

Em *Ran*, podemos observar características desse período à medida que aprendemos sobre as ações de Hidetora, chefe do clã Ichimonji. Ao reunir seus filhos, samurais e senhores, para anunciar a decisão de se afastar do poder, passando-o para seu filho mais velho, Taro, Hidetora começa seu discurso relembrando os tempos caóticos em que cresceu e todo o processo de batalhas até se estabelecer como senhor do maior clã das planícies.

HIDETORA: Eu, Hidetora Ichimonji, nasci naquele pequeno castelo nas montanhas. Naquele momento esta planície inteira fervia com constantes batalhas. Muitos senhores competiam pelo poder. Aos dezessete anos, coloquei minha bandeira em cima daquele castelo. Organizei guerras durante cinquenta anos e afinal, a planície era minha. Icei minhas cores em cima do castelo principal. Gastei muitos anos cruzando lanças [...] (KUROSAWA, 1985).

A trajetória sangrenta de Hidetora também fica evidente na fala de Saburo, seu filho mais novo, quando este diz para o pai: “[...] você derramou um oceano de sangue, não mostrou clemência nem piedade” (KUROSAWA, 1985). Lady Kaede, esposa de Taro, também lembra como seus pais e irmãos foram mortos no dia de seu casamento, em uma emboscada promovida por Hidetora que se aproveitara da situação festiva e da falta de cuidado com a segurança do castelo. Lady Sue, esposa de Jiro também teve sua família executada e seu irmão mais novo, Tsurumaruru, teve os olhos queimados. Os filhos mais velhos de Hidetora também caracterizam o período Sengoku, ao representarem a traição que emerge de dentro do próprio clã, uma vez que se voltam contra o pai, após a divisão da propriedade, lutando em seguida, entre si pelo controle definitivo. Tais exemplos evidenciam a dinâmica de poder dentro do xogunato com a transmissão de poder mediada por traições e batalhas.

Fica também nítido, na produção de Kurosawa, que a estrutura político-social desse período é centrada no patriarcado, característica fundamental para a compreensão de um dos deslocamentos realizados por Kurosawa: a transformação das três filhas de Lear nos três filhos de Hidetora. Se por um lado, na peça, as três mulheres estão no centro político da trama, agindo diretamente e desafiando o poder masculino representado pelo pai e pelos maridos, na releitura fílmica, Lady Kaede e Lady Sue, esposas de Taro e Jiro, respectivamente, estão restritas à esfera doméstica, sem nenhuma forma de intervenção sócio-política direta. Tal releitura das personagens femininas decorre das diferentes noções de liderança vivenciadas por Shakespeare e por Kurosawa. De acordo com Thais Flores Diniz,

em *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural* (2003), o local de fala de Shakespeare permitia que ele desse voz ao discurso feminino, pois o dramaturgo vivia no período em que uma mulher ocupava o trono da Inglaterra – a rainha Elizabeth I. Em contrapartida, a estrutura patriarcal do Japão feudal descarta tal possibilidade, visto que as japonesas não podiam nem ao menos herdar propriedades e ou cargos políticos (DINIZ, 2003). Dessa forma, fica claro que a tradução constitui um processo de transformações, que vão além da mudança do sistema semiótico, envolvendo também aspectos culturais.

Todavia, o fato das mulheres serem deslocadas do centro político da trama para a esfera doméstica, em consonância com a estrutura do xogunato, não significa que elas não tenham importância na narrativa fílmica. Em substituição ao enredo secundário sobre Gloucester e seus filhos Edgar e Edmundo, Kurosawa traz as personagens Lady Kaede e Lady Sue. Ambas tiveram suas famílias destruídas por Hidetora. Lady Kaede, esposa do filho mais velho, busca vingar a morte de seus parentes. Sem possibilidade de atuação política, Kaede usa seu poder de manipulação para colocar Taro e Jiro contra o pai, levando assim à destruição do clã de Hidetora. A única forma que Kaede tem de intervir nos acontecimentos é através de suas ligações com figuras masculinas – primeiro o seu marido e depois da sua morte, seu cunhado. Em *Rei Lear*, ao contrário, as filhas mais velhas têm maior acesso ao poder político e à posição de autoridade, como fica claro no tratamento que dispensam ao pai e aos maridos e, sobretudo, no direito à sucessão. Essa mudança de perspectiva no texto fílmico evidencia a inextricável ligação entre o tradutor e sua cultura, além do seu conhecimento de mundo.

Outra marca do novo contexto, no qual o texto dramático shakespeariano é resignificado, são as referências ao Budismo, especialmente através da personagem Lady Sue. Esta, ao contrário de Kaede, age de forma diferente em relação à morte de seus pais pelas mãos do sogro. Lady Sue vive plenamente a doutrina budista, pregando o perdão, a compaixão e a recusa ao ódio. Ela perdoa Hidetora, mesmo depois deste ter matado seus pais e deixado seu irmão cego. Sue representa o que se espera da mulher na sociedade japonesa do século XVI: pureza, candura e completa submissão. Tais características ficam evidentes no diálogo entre Hidetora e Sue e na fala de seu irmão, Tsurumaru:

HIDETORA: Queimei completamente seu castelo, seu pai e sua mãe morreram. E você olha para mim dessa maneira. Olhe para mim com ódio, seria mais fácil aguentar. Vamos, me odeie!

SUE: Eu não o odeio. Tudo é decidido em nossas vidas prévias. O Buda abraça todas as coisas. (KUROSAWA, 1985).

TSURUMARU (para HIDE TORA): Eu era criança, mas como esquecer o homem que só poupou minha vida tirando a luz de meus olhos em nosso castelo em chamas? Tento seu como minha irmã, rezar a Buda e me libertar do ódio. (KUROSAWA, 1985).

O mesmo comportamento se repete em Saburo, o filho mais novo, que diz não odiar o pai apesar da injustiça por ele cometida. Kurosawa, ao introduzir elementos do Budismo em sua releitura do texto dramático, impõe sua singularidade como tradutor no texto, caracterizando-se como sujeito cultural. As diferenças culturais que norteiam a re-significação dos personagens mostram que a tradução de forma alguma se limita a uma operação linguística baseada em substituições. A tradução se configura, portanto, como uma atividade criativa intimamente relacionada à cultura e à história.

3.2. A INFLUÊNCIA DO TEATRO NOH

Também se pode observar uma grande influência do teatro Noh, forma dramática das mais prestigiadas da história do Japão, que se desenvolveu entre os séculos XIV e XVII (entre os períodos Muromachi e Sengoku). O estilo contava especialmente com o impulso de Kannami, e seu filho Zeami, atores e dramaturgos que se dedicavam à construção e realização de peças nessa estética, sendo responsáveis pela produção de um terço do repertório Noh existente. Essa manifestação teatral se caracteriza pela junção de música (especialmente da flauta e do tambor), dança e poesia, uma vez que apenas uma pequena parte das falas se apresenta em forma de prosa. Durante o Período Edo (1603-1868), o Noh foi escolhido pelo governo japonês como forma oficial de arte performática nacional, sendo utilizada em celebrações políticas e militares. De acordo com os sites do Instituto Yamasa e da Embaixada Japonesa no Brasil, existem atualmente cerca de 1.500 atores profissionais trabalhando diretamente com o Noh.¹

O Noh conta com dois tipos principais de atores: o *Shite* (ator principal), que é sempre uma criatura fantástica ou sobrenatural, como um fantasma ou um espírito, e o *Waki* (ator secundário) que pode ser acompanhado de um *Waki-zure*. Algumas peças contam também com os *Tsure*, companheiros do *Shite*. O que os diferencia é o uso das máscaras, pois enquanto o *Shite* está sempre mascarado, os demais personagens só usam esse artifício,

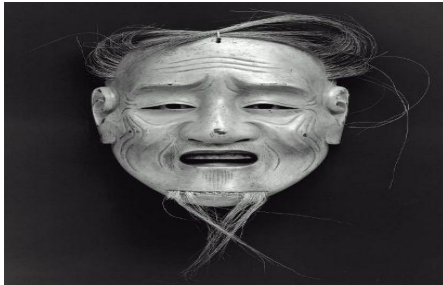
¹ *Coisas Japonesas: NOH e KYOGEN*. In: The Yamasa Institute Website. Disponível em: <http://www.yamasa.org/acjs/network/portugues/newsletter/things_japanese_13.html>. Acesso em 13 de novembro de 2012.

quando precisam interpretar personagens femininos, uma vez que mulheres não tinham permissão para atuar.² É interessante ressaltar a semelhança com o teatro elizabetano para o qual Shakespeare produzia nesse mesmo período (século XVI) – nos dois contextos, atrizes não eram autorizadas a encenar no palco, cabendo aos homens representar papéis femininos.

O uso de máscaras é marca distintiva do teatro Noh. Essas se dividem em quatro principais categorias: masculina, feminina, idosos (do sexo masculino) e demônios – cada uma com várias subdivisões como, por exemplo, “criança do sexo masculino”, “homem jovem”, “guerreiro”, entre outras, a depender da idade e da personalidade do personagem (MCDONALD, 1994). Em *Ran*, a máscara do *Shite* é reconstruída por Kurosawa através da maquiagem de Hidetora. Como aponta Keiko McDonald em *Japanese Classical Theater in Films*, a transição de Hidetora da tirania à loucura é acentuada pela maquiagem, construída a partir de duas máscaras do repertório Noh: *akujo* (usada para representar um homem idoso com características de vilão) e *shiwajo* (representando um homem idoso em decadência, com o rosto marcado de rugas). A primeira, segundo McDonald (1994), insere-se entre as categorias “homem idoso” e “demônio”, sendo caracterizada por olhos e boca largos, com um aspecto ameaçador. A maquiagem do chefe do clã Ichimonji tem as características da máscara *akujo*, desde o início do filme até a destruição do castelo, quando seus guerreiros e suas esposas são massacrados, como representação da figura que cometeu tantos outros atos cruéis, a exemplo do massacre das famílias de Kaede e Sue.

Quando Hidetora sucumbe à loucura, suas expressões mudam. As feições duras e assustadoras cedem lugar a um olhar vago e desesperado. Nesse momento, a maquiagem utilizada se assemelha à segunda máscara mencionada, conhecida como *shiwajo*, cujas características são os olhos fundos, a pele enrugada e o cabelo desganhado. (MCDONALD, 1994). Essa é exatamente a imagem que temos de Hidetora, quando ele deixa o castelo depois da destruição e vaga pelos campos sob a tempestade. No teatro Noh, essa máscara é usada para representar um sujeito em situação de infortúnio, resultante de graves pecados, tendo, por isso, que vagar pela terra até receber absolvição. Após encontrar Tango e Kyoami, os três rumam para a cabana de Tsurumaru, onde Hidetora é confrontado com seus atos e se dá conta das consequências a pagar.

² *Noh e Kyogen*. In: Site da Embaixada Brasileira no Brasil.
Disponível em: < <http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/nohkyogen1.html> >. Acesso em 13 de novembro de 2012

**Máscara Akujo****Hidetora no castelo de Taro****Máscara Shiwajo****Hidetora e Kyoami sob a tempestade**

O figurino do teatro Noh também é um ponto de destaque, sendo caracterizado pela formalidade, abundância de tecidos, exuberância de cores e desenhos, especialmente nos trajes usados pelo *Shite*. O figurino rígido tem como função esconder as linhas do corpo do ator e emprestar-lhe uma postura mais firme e ereta. Em *Ran*, Kurosawa e a figurinista Emi Wada compõem trajes com base nessas características. Todos os personagens vestem roupas longas, com várias camadas, a maioria em tons de laranja, amarelo e vermelho, como é característico em uma peça Noh. As cores escolhidas para representar os exércitos dos três filhos são cores primárias (azul, amarelo e vermelho), apresentadas na sua roupa, logo na primeira cena. As roupas de Kyoami, o “bobo” que tem por função entreter Hidetora e seus convidados, são coloridas, com listras que mesclam rosa, amarelo e verde. O mesmo pode ser observado nas roupas de Lady Kaede e Lady Sue que apresentam detalhes e desenhos em vermelho. Esse é um dos pontos notáveis de *Ran*, fato confirmado com o Oscar de Melhor Figurino, contemplado em 1986.



Figurino em um peça Noh



Lady Kaede (*Ran*)

O *Kyogen*, ou Noh *Kyogen*, é uma forma de interlúdio para o teatro Noh que objetivava o contraste com o conteúdo mais sério da peça encenada. Para isso, valia-se da farsa, do uso de frases humorísticas ou até mesmo narrando de forma cômica os acontecimentos trágicos que envolvem o *Shite*. Aqui, vale apontar mais uma semelhança com a arte dramática inglesa, no período elizabetano: a presença dos interlúdios, isto é, de peças encenadas nos palácios e mansões da aristocracia, durante festas ou banquetes, e que, de forma mais elaborada, traziam pitadas de humor à apresentação.

O ator do *Kyogen* não usa máscara, nem mesmo quando interpreta um personagem feminino, a não ser que se trate de uma divindade. O figurino utilizado é bastante semelhante ao do Noh, contudo a linguagem é mais informal. *Kyoami*, o bobo, apresenta características comuns ao ator desses interlúdios. Logo no início do filme, quando Hidetora se reúne com seus filhos e lordes aliados, Taro pede que *Kyoami* os distraia e este o faz mesclando dança, canto e declamação de frases com um conteúdo cômico. Assim, como é recorrente em um *Kyogen*, *Kyoami* representa o contraste com o infortúnio de Hidetora e o mundo que se desintegra ao seu redor. Um exemplo disso é a cena em que Hidetora (já louco), *Kyoami* e Tango estão no campo e *Kyoami* faz um chapéu de grama no formato de capacete de guerra e o coloca na cabeça de seu senhor. Tal ação empresta certa comicidade a um momento trágico da narrativa, uma vez que ilustra um preceito bastante presente no filme: a ideia de que o homem sempre oscila no pêndulo do destino. No caso da nossa análise, como Sue pontua, o destino é decidido em certo momento de vidas passadas. Hidetora, outrora um grande líder de guerra que conquistava propriedades, matava homens e queimava castelos, naquele momento se vê traído por seus filhos, vagando pelas montanhas sem esperança, em meio a um mundo caótico, sobre o qual ele não tem nenhum controle (MCDONALD, 1994).

A partir do exposto, fica claro que Akira Kurosawa estabelece um profundo diálogo com a cultura de seu país ao produzir sua releitura de *Rei Lear*. Tal diálogo é inerente a qualquer produção textual e, portanto, a qualquer tradução. Os exemplos dados a partir da

análise do período para o qual a obra shakespeariana é deslocada, da inserção de elementos característicos do budismo e da influência exercida pelo teatro Noh sobre na construção de personagens, falas e figurinos mostram o poder inegável da subjetividade do tradutor e da sua irremediável presença em seu texto. *Ran* está impregnado de marcas do diretor, da figurinista e todos que trabalharam na produção do texto filmico. Admitir a invisibilidade do tradutor implica ignorar a tradução como processo de tomada de decisões conscientes. Akira Kurosawa apropria-se do texto de William Shakespeare e produz um novo texto, um texto seu, com marcas que o identificam como escritor e produtor de significados.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou analisar as intersecções entre cultura e tradução, tomando como objetos de análise o texto dramático *Rei Lear* e o texto filmico *Ran*. A perspectiva adotada na análise das duas obras pautou-se na visão de tradução como atividade criativa, realizada por um sujeito cultural, singular e multifacetado que estabelecerá inevitável diálogo com seu contexto ao produzir sua tradução. O texto deixa de ser visto como receptáculo de informações, passando a ser entendido como um emaranhado de significações e múltiplas relações. Dessa forma, o leitor-tradutor é dotado de muito mais autonomia no processo de leitura e interpretação como produtoras de significado, sempre mediadas pela cultura do sujeito-leitor.

O filme de Kurosawa situa-se nessa teia de múltiplos rastros, dialogando não apenas com *Rei Lear*, mas também com diversos aspectos da cultura do cineasta, que se apropria do texto shakespeariano e o transforma. Observamos o deslocamento da história para um período de grande importância para a história do Japão: o dos Estados Guerreiros, marcado por constantes e violentas batalhas. Tal transição envolve escolhas também culturalmente guiadas, como por exemplo, substituir as três filhas de Lear pelos três filhos de Hidetora, decisão pautada na estrutura patriarcal da sociedade japonesa e na condição da mulher, a quem é proibido o direito à sucessão e herança, realidade de certa forma diferente da vivenciada por Shakespeare, cuja produção teve como palco uma Inglaterra governada por uma mulher extremamente poderosa e respeitada. No texto de Kurosawa encontramos também referências ao budismo, especialmente nos personagens Sue e Saburo, na valorização do perdão e na submissão às decisões de Buda, aquele que controla o destino de todos. O teatro Noh faz-se presente na construção de vários aspectos do filme, tais como o figurino, a maquiagem e a

própria construção de personagens, como Kyoami, que lembra um típico ator do Kyogen, interlúdio de uma peça Noh.

Tais exemplos mostram como a cultura é parte fundamental do processo de tomada de decisão na reconstrução de um texto. Se estamos tratando de sujeitos distintos produzindo obras artísticas para públicos diferentes, respondendo a demandas também diversas, como esperar propostas, soluções e efeitos análogos aos realizados e obtidos por Shakespeare com o público inglês do século XVI? O trabalho com o texto e a sua recepção serão marcados pela diferença. Assim, falar de fidelidade ao texto de partida também passa a ser problemático, uma vez que consideramos impossível a transposição de significados fixos de um texto A para um texto B, dado o próprio caráter cultural e intertextual da tradução, além da singularidade do tradutor. Portanto, podemos dizer que *Ran* suplementa o texto escrito por Shakespeare no século XVII, acrescentando um novo olhar, uma nova interpretação da obra, deixando de lado conceitos hierarquizantes como “fidelidade” e “originalidade”, contribuindo para a sua revitalização e sobrevivência.

REFERÊNCIAS

- Coisas Japonesas: NOH e KYOGEN*. In: The Yamasa Institute Website.
Disponível em:
<http://www.yamasa.org/acjs/network/portugues/newsletter/things_japanese_13.html>.
Acesso em 13 de novembro de 2012.
- Noh e Kyogen*. In: Site da Embaixada Brasileira no Brasil.
Disponível em: < <http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/nohkyogen1.html>>. Acesso em 13 de novembro de 2012.
- ANDRESSEN, Curtis. *Small History of Japan: from Samurai to Sony*. Sidney: Allen & Unwin, 2002.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: A Teoria na Prática*. São Paulo: Ed. Ática, 2007
- DINIZ, Thais F. N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Ed.UFOP, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark. *Adaptations of Shakespeare: Critical Anthology*. London: Rutledge, 2000.
- HARA, Masato; SILBERMAN, Serge. KUROSAWA, Akira. *Ran*. [Filme-vídeo]. Produção de Serge Silberman e Masato Hara, direção de Akira Kurosawa. Tóquio: Herald Ace/Nippon

Herald Films/Greenwich Film Production, 1985. 01 DVD, 162 min, son. (legendado em português), color.

KUROSAWA, Akira. *Great Performance: Akira Kurosawa: Ran*. Disponível em <http://www.pbs.org/wnet/gperf/shows/kurosawa/multimedia/m_ran.htm> Acesso em novembro de 2011

MCDONALD, Keiko. *Japanese Classical Theater in Films*. Cranbury: Associated Universities Presses, 1994.

PRINCE, Stephen. *The Warrior's Camera: the cinema of Akira Kurosawa*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

RICHIE, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SHAKESPEARE, William. *O Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2008. 144p.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus. V, 2003

ROJO, Roxane (Org.). *Escola conectada: os multiletramentos e as TICs*. São Paulo: Parábola, 2013.

Você sabe o que é AMV? E MUD? E quanto a fanfics? Não? Então precisa ler o mais recente livro organizado por Roxane Rojo, professora livre-docente do Departamento de Linguística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Nele, a competente e *up-to-date* linguista reúne material produzido por seus orientandos (mestrandos e doutorandos). São artigos que se voltam para os letramentos no mundo digital. Mais do que isso, o livro revela a preocupação dos pesquisadores com o fato de que a instituição escolar desconhece as múltiplas possibilidades do ciberespaço. Segundo Roxane Rojo, é “preciso que a instituição escolar prepare a população para um funcionamento da sociedade cada vez mais digital e também para buscar no ciberespaço um lugar para se encontrar, de maneira crítica, com diferenças e identidades múltiplas.” (ROJO, 2013, p. 7)

Neste sentido, uma das discussões-chave neste livro diz respeito a práticas de leitura e escrita compartilhadas nas quais a figura do autor ou mesmo do texto são desconstituídas e ressignificadas: eis a caracterização do mundo da web 2.0. Trata-se de um mundo no qual os sujeitos participam de modo inimaginável há vinte anos e exigem agora um novo *ethos* e uma nova mentalidade. Diante de uma contemporaneidade na qual se tem novas práticas de letramento, cabe à escola conectar-se a esta nova ordem mundial e repensar suas práticas. Aí reside a grande contribuição do livro: provocar a escola quanto ao real significado de suas práticas no que tange à leitura e à escrita. O que tem sido proposto como material de leitura para jovens que estão submersos na cultura digital? Como os professores têm lidado ou têm aprendido sobre as culturas juvenis que são completamente diferentes daquelas que eles construíram no passado?

Em capítulo intitulado “Diferentes formas de ser mulher na hipermídia”, Mariana Batista de Lima e Paula Bacarat de Grande, problematizam o fato de que o jovem hoje dialoga com saberes que não são legitimados pela escola. Segundo as autoras, os alunos usam os meios digitais muito mais fora da escola e com diferentes finalidades que não aquelas estabelecidas pelas instituições de ensino, criando-se aí diferentes usos para os textos. Para as pesquisadoras, “o que se pode constatar é que os alunos não deixam de ter contato com esses saberes que se apresentam nas novas mídias; o que ocorre é que eles usam mais os meios digitais fora do ambiente escolar e para uma gama de diferentes propósitos”. (2013, p. 57) Tal ideia é aqui ratificada, uma vez que pode levar o professor a refletir sobre “o porquê do considerável fracasso das instituições escolares nas últimas décadas, como atestado pelos

altos índices de evasão escolar e pelas altíssimas taxas de letramento insuficiente: - 74% da população brasileira em 2003”. (2013, p. 58 apud ROJO, 2009, p. 10)

Outro destaque merecido é o capítulo “Fanfics, google docs...a produção textual colaborativa”, de Eliane Fernandes Azzari e Melina Aparecida Custódio, onde é colocada a seguinte pergunta: “Por que não trabalhar com a literatura valorizada pela cultura juvenil no espaço digital?” (2013, p. 82) Ao questionarem desse modo a seleção de textos promovida pela escola, as autoras apontam como alternativa uma “pedagogia de multiletramentos”, que dê conta do perfil e dos interesses do leitor jovem. Trata-se do estabelecimento de um novo olhar, da parte do professor, no sentido de “enxergar o aluno em sala de aula como o nativo digital que é: um construtor-colaborador das criações conjugadas na era das linguagens líquidas.” (2013, p. 74).

Se você gosta de ter a visão do todo, ei-la: O livro é composto por uma apresentação na qual se define o aporte teórico e também o embrião do projeto, a disciplina Estudos do Letramento, oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada do IEL/UNICAMP. São dez capítulos, dedicados a diferentes gêneros textuais e a diferentes práticas de leitura e escrita na web, tendo como perspectiva os multiletramentos e a discussão sobre o papel ou a ausência da escola na formação do jovem leitor/produtor de textos.

Depois de exaustivas análises e múltiplas ponderações, o livro se propõe a ousadia – mais do que elogiável – de criar sequências didáticas voltadas para o ensino de línguas. No capítulo que finaliza a publicação, Eliane Azzari e Jezreel Lopes se aventuram na difícil tarefa de criar materiais didáticos digitais. Em seu artigo, afirmam que “uma educação linguística que dê conta dos novos letramentos implica uma ‘reconfiguração de valores’ em relação a uma pedagogia convencional (...), a fim de atender às necessidades do alunado pertencente à sociedade contemporânea (...).Advogamos uma pedagogia de multiletramentos.” (2013, p. 195) O final não poderia ser melhor. Afinal, os acadêmicos tanto discutem, analisam e ponderam. Não seria o caso de começarmos também a produzir material a ser utilizado nas escolas brasileiras?

SIMONE ASSUMPÇÃO

Professora do Instituto de Letras da UFBA e coordenadora do PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) LETRAS UFBA.