

CALIGRAMA

REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS

V. 25 - N. 2
Maio-Ago. 2020

ISSN 0103-2178

CALIGRAMA	Belo Horizonte	v. 25	n. 2	p. 1-183	maio-ago. 2020
-----------	----------------	-------	------	----------	----------------

COMISSÃO EDITORIAL

Aléxia Teles Duchowny
Anna Palma
Larissa Santos Ciríaco
Laureny Aparecida Lourenço da Silva
Maria Juliana Gambogi Teixeira

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria Chiarini (UFMG)	Maria Célia Lima-Hernandes (USP/CNPq)
Célia Marques Telles (UFBA/CNPq)	Maria del Carmen Daher (UFF/CNPq)
César Nardelli Cambraia (UFMG/CNPq)	Maria Eugênia Olímpio de Oliveira (UFBA)
Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)	Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)
Graciela Ravetti (UFMG/CNPq)	Maria Maura Cezario (UFF/CNPq)
Haydée Ribeiro Coelho (UFMG/CNPq)	Mariangela Rios de Oliveira (UFF/CNPq)
Ida Lucia Machado (UFMG/CNPq)	Martine Kunz (UFC)
João Bosco Cabral dos Santos (UFU)	Mirta Groppi (USP)
Leda Maria Martins (UFMG/CNPq)	Pedro Ramos Dolabela Chagas (UESB)
Leila de Aguiar Costa (UNIFESP)	Raquel Meister Ko. Freitag (UFS/CNPq)
Leonardo Francisco Soares (UFU)	Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)
Lilián Guerrero (UNAM)	Roberto Mulinacci (U. degli Studi di Bologna)
Lineide do Lago S. Mosca (USP)	Roberto Vecchi (Univ. degli Studi di Bologna)
Lúcia Castello Branco (UFMG/CNPq)	Sara Rojo (UFMG/CNPq)
Lúcia Fulgêncio (UFMG)	Saulo Neiva (Université Clermon Ferrand II)
Magnólia Brasil (UFF)	Sebastião C. Leite Gonçalves (UNESP-SJRP/CNPq)
Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP/CNPq)	Sérgio Romanelli (UFSC)
Márcia Arbex (UFMG/CNPq)	Silvia Inés Cárcamo de Arcuri (UFRJ)
Márcia Paraquett (UFBA)	Vera Lúcia de C. Casa Nova (UFMG/CNPq)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG)	Walter Carlos Costa (UFSC/CNPq)
Maria Antonieta A. de M.Cohen (UFMG/CNPq)	

Secretaria: Stéphanie Paes

Projeto de capa: Philippe Enrico

Diagramação: Alda Lopes

Revisão: Marcos Alexandre dos Santos, Marina Lilian Pacheco, Alda Lopes.

Revisão de inglês: João Victor Pessoa Rocha, Isabela Lee e Raquel Rossini.

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: revista de estudos românicos, v. 1, dez. 1988 - . Belo Horizonte, MG :
Faculdade de Letras da UFMG
il. ; 22cm

Título anterior: Estudos Românicos, 1981-1985, n. 1-3.

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan./jun. 2010

Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018

ISSN: 0103-2178

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais / Brasil
Sala 4003 - Fone: (31) 3409-6009
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

SUMÁRIO

LINGUÍSTICA

Estudo paleográfico de cartas manuscritas do final do século XIX no Amazonas

Paleographic Study of Handwritten Letters from the Late 19th Century in the Amazon

Gislane Aparecida Martins Siqueira 7

O sujeito pronominal na fala de Natal/RN: retrato de uma mudança em tempo aparente

The Pronominal Subject in Natal/RN: Portraits of a Change in Apparent Time

Marco Antonio Rocha Martins

Sammy Vieira Carvalho Júnior 41

Estudo acerca da representação gráfica do fonema /s/ na escrita de alunos do 3º ano do ensino fundamental

Study About the Graphic Representation of the Phoneme /s/ in the Writing of Students of the 3rd Year of Elementary School

Marciano Renato Ribeiro

Raquel Márcia Fontes Martins 63

LITERATURA

La Possession dans la grammaire « pohétique » de Gellu Naum

Possession in Gellu Naum's "pohetic" grammar

Daniel Lucian Gălățanu 87

Um olhar sobre a ficção animalista de João Guimarães Rosa: devires e metamorfoses	
<i>The Animal Fiction of João Guimarães Rosa at a Glance: Becomings and Metamorphoses</i>	
Márcia Seabra Neves	99
A reivindicação da memória em <i>Formas de volver a casa</i>, de Alejandro Zambra ou como construir “La Novela de los hijos”	
<i>The Claim of Memory in Ways to Return Home, by Alejandro Zambra or How to Build “La Novela de los hijos”</i>	
Júlia Morena Costa	
Priscila Machado	117
Vigor e naufrágio: a modernidade ambivalente de Arthur Rimbaud	
<i>Vigor and Shipwreck: Arthur Rimbaud’s Ambivalent Modernity</i>	
Eduardo Veras	133
Édipo zorro	
<i>Oedipus the Fox</i>	
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa	149
Traduzir vidas, mundos e fantasias: Carolina Invernizio e a <i>letteratura d’appendice</i> italiana no Brasil	
<i>Translating Lives, Worlds and Fantasies: Carolina Invernizio and Italian <i>letteratura d’appendice</i> in Brazil</i>	
Silvia La Regina	167

LINGUÍSTICA



Estudo paleográfico de cartas manuscritas do final do século XIX no Amazonas

Paleographic Study of Handwritten Letters from the Late 19th Century in the Amazon

Gislane Aparecida Martins Siqueira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM), Campus
Maués, Amazonas / Brasil

gislaneams@terra.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-9855-3831>

Resumo: Apoiado nos pressupostos teórico-metodológicos de Cambraia (2005), Costa (2006), Flexor (1990), Núñez Contreras (1994) e Riesco Terrero (1999), propõe-se um estudo paleográfico de três cartas manuscritas do ano de 1890, referentes a assuntos comerciais da empresa J. G. Araújo e Cia Ltda, as quais se encontram sob a guarda do Museu Amazônico na cidade de Manaus (AM), Brasil. No presente estudo paleográfico, trata-se de aspectos materiais, de elementos constitutivos da escrita, de características ortográficas, de desenvolvimento e tipologia de abreviaturas, de edições de cartas e, por fim, traça-se um paralelo entre especificidades gráficas das três cartas com outras três, também relativas ao final do século XIX, porém de outra região do Brasil.

Palavras-chave: cartas manuscritas; crítica textual; estado do Amazonas; paleografia.

Abstract: Supported by the theoretical-methodological assumptions of Cambraia (2005), Costa (2006), Flexor (1990), Núñez Contreras (1994) and Riesco Terrero (1999), we propose a paleographic study of three unpublished handwritten letters of 1890, referring to commercial affairs of the company J. G. Araújo e Cia Ltda, which are under the custody of the Amazonian Museum in the city of Manaus (AM), Brazil. The present study deals with material aspects, constitutive elements of writing, orthographic characteristics, development and typology of abbreviations, letter editions and, finally,

a parallel is drawn between the graphic specificities of the three letters with three others letters, also related to the end of the nineteenth century, but from another region in Brazil.

Keywords: handwritten letters; textual criticism; state of Amazonas; paleography.

1 Introdução

A Crítica Textual, ao cumprir o papel de restituir a forma genuína dos textos, contribui com a recuperação do patrimônio cultural escrito de uma região e da sociedade à qual o texto pertence. Dentre as áreas de impacto direto sobre a atividade da crítica textual, destaca-se a Paleografia, que norteará os estudos e as edições das cartas manuscritas do final do século XIX, no estado do Amazonas, neste trabalho.

Cambraia (2005, p. 23) propõe que a Paleografia apresenta tanto a finalidade teórica quanto a pragmática. A teórica diz respeito à compreensão da constituição sócio-histórica dos sistemas da escrita e a pragmática se manifesta na capacitação de leitores modernos para avaliação da autenticidade de um documento e para interpretação adequada das escritas do passado.

Para Núñez Contreras (1994, p. 20-21) a Paleografia faz parte da edição crítica do texto, podendo ser em forma de *recensio*, abarcando tanto a datação e a localização dos códices quanto o estudo dos caracteres extrínsecos, determinando a posição exata em que cada testemunho ocupa na tradição manuscrita. Ou, ainda, em forma de *emendatio*, sugerindo correções para as corruptelas que o texto apresenta, assim como controlando aquelas resultantes de outra ordem. Definindo conceitos de Paleografia, apresenta a proposição de Gilissen (1977), a qual menciona que a Paleografia

consiste em assimilar com maior ou menor habilidade os múltiplos jogos de signos como as letras do alfabeto e os demais signos convencionais e em identificá-los nas diferentes formas que se apresentam em determinadas épocas, a fim de poder retransmiti-los na língua escrita utilizada atualmente. (NÚÑEZ CONTRERAS, 1994, p. 19 *apud* GILISSEN, 1977, p. 8, tradução nossa).

Com inspiração nas definições de Paleografia apresentadas, propõe-se um estudo de três cartas manuscritas do final do século XIX do acervo da empresa J. G. Araújo e Cia Ltda, que se encontram no Museu Amazônico, localizado no centro da cidade de Manaus (AM), sob a direção do Dr. Dysson Teles Alves.

A empresa J. G. Araújo iniciou suas atividades em 1879 com a família portuguesa Araújo, que mediava as relações entre produtores e empresários. Cem anos mais tarde, a empresa começou a diminuir suas atividades, fechando várias filiais. Em 1989, o Sr. Agesilau de Souza Araújo, neto do fundador da empresa, o comendador Joaquim Gonçalves de Araújo, doou o acervo documental e contábil da empresa para a Universidade Federal do Amazonas, que, por sua vez, colocou-o sob a guarda do Museu Amazônico, disponibilizando o acervo inédito para pesquisas da comunidade científica local e até mesmo estrangeira. Dentro do acervo documental da empresa se encontram cartas da segunda metade do século XIX e do século XX, dentre outros documentos de cunho comercial.

O estudo paleográfico dos manuscritos teve como base os pressupostos teórico-metodológicos de Cambraia (2005), Costa (2006), Flexor (1990), Núñez Contreras (1994) e Riesco Terrero (1999), que possibilitaram a apresentação de considerações sobre suporte material, organização dos fólios, classificação da escrita, desenvolvimento e tipologia de abreviaturas e morfologia das letras, além de edição paleográfica das referidas cartas manuscritas.

2 Comentários paleográficos

2.1 As cartas manuscritas

As cartas comerciais em estudo se enquadram no modo da circulação privada e foram escritas por um missivista da cidade Barcelos, localizada no interior do Amazonas, para a empresa J. G. Araújo, respectivamente, em 21 de janeiro, 22 de fevereiro e 29 de abril de 1890, época em que a empresa se denominava Araújo Rosas e Irmãos. São autógrafas e o mesmo punho que redigiu os textos no corpo das cartas também as assinou e as datou.

2.2 Suporte material e organização dos fólios

Segundo Núñez Contreras (1994, p. 85), o suporte material condiciona o emprego dos utensílios da escrita. No decorrer do tempo foram conhecidos variados tipos de suporte, como a pedra, o metal, a madeira, o papiro, o pergaminho, até chegar no papel, cuja fabricação

foi iniciada na China no começo do século II, muito utilizado nos dias de hoje, constituindo, também, o suporte dos manuscritos deste estudo.

2.2.1 Descrição de características do suporte e da organização dos fólhos

a) Manuscrito 1 (Ms1)

O Ms1 (Figura 1 e Figura 2) compreende uma folha de papel almaço completa (um bifólio) com pautas. Cada fólho do bifólio tem a dimensão de 270 mm x 215 mm. O suporte está em bom estado de conservação. Há separações de sílabas em final de linhas bem marcadas com hífen (cf. ls. 20, 21 e 28 do f. 1r) e ausência de margem à direita do leitor.

Além das características já mencionadas no f. 1r do Ms1, verificam-se, no f. 1v, ausência de margem à esquerda do leitor; separação de sílaba no final das linhas 5 e 7 (marcadas com hífen); ausência de hífen na separação da última palavra da linha 1 (cf. <Vil | la>), provavelmente em respeito à margem demarcada. Nota-se a boa qualidade da tinta, assim como a porosidade da folha pela forte sombra da escrita no verso. Há espaço com linhas vazias antes do início do texto, o qual coincide com o espaço anterior ao início da escrita do primeiro parágrafo do *recto*; sobra de 8 linhas, após traços da assinatura e marca de dobradura no meio do papel.

b) Manuscrito 2 (Ms2)

O conteúdo do Ms2 (Figura 3) foi escrito apenas no *recto* do fólho de um papel almaço (fólho único) com pautas. A dimensão é igual à do Ms1: 270 mm x 215 mm. O suporte está ressecado e quebradiço, possuindo um visível corte no fólho, da dobra na parte superior até o centro e do centro para a direita do leitor, abaixo da assinatura. Além disso, há um fragmento também separado na parte central do fólho. Assim com as demais cartas, a saudação de encerramento foi alinhada à direita, juntamente com a assinatura do remetente.

c) Manuscrito 3 (Ms3)

Diferente dos Ms1 e Ms2, o suporte do Ms3 (Figura 4) tem a dimensão de 275 mm x 210 mm e pautas quase imperceptíveis. Apresenta visível corrosão na quarta palavra da linha 14, atrapalhando sua legibilidade. Há separação de sílaba no final das linhas 7 e 12 (bem

marcadas com hífen); já no final da linha 18, a palavra <constan | tes> é separada sem o hífen.

Os três manuscritos possuem em comum: a coloração parda do suporte, provavelmente por obra da ação do tempo; escrita realizada com tinta marrom escura; palavras escritas até o final da linha, embora nem todas encostem no limite do fôlio; ausência de margem à direita do leitor, no *recto*; utilização de espaços maiores para separar períodos. Ressalta-se o cuidado do missivista com a estética na composição dos três manuscritos, atribuindo-lhes as seguintes e mesmas partes: datação, destinatário, vocativo, corpo da carta, saudação de encerramento e assinatura, além de recuos e parágrafos harmoniosos.

2.3 Classificação da escrita

Sobre a escrita humanística e seus tipos gráficos derivados, Riesco Terrero (1999, p. 172) afirma que, na escrita bastarda, há grau maior de inclinação das hastes para a direita e um traçado mais fluido. O corpo das letras é menor e mais redondo; as elevações de altura são desiguais; a inclinação das letras *y*, *h*, e *p* adotam uma solução muito peculiar, de forma que o traço atinge o limite inferior, volta de forma ascendente e paralelo até se enlaçar com o próximo signo. Essas características conferem à página um aspecto ondulante e muito peculiar, as quais permitem identificar esse tipo de escrita. As maiúsculas também apresentam aspecto sinuoso, contribuindo para a produção de uma sensação de dinamismo. Com base nessas asserções, propõe-se que a escrita dos manuscritos se enquadra no tipo gráfico da escrita humanística, evidenciado pelas letras inclinadas para a direita, separadas umas das outras, com formas quase proporcionais, de fácil leitura e letras como *p* e *f* com traçados reforçados no limite inferior.

2.4 Elementos constitutivos da escrita

Para Núñez Contreras (1994, p. 38), os elementos constitutivos da escrita são aqueles que se referem à estrutura dos signos e outros que concorrem em uma determinada escrita, de algum modo, condicionando-a. Apresenta o elemento *morfologia* como aspecto externo dos signos convencionais desprovidos de toda individualização, o qual permite o reconhecimento do significado da letra, por serem formas comuns

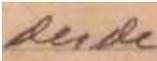
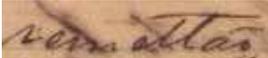
para aqueles que escrevem no mesmo sistema gráfico, sendo, por isso, reconhecidas por qualquer leitor.

Quanto à forma, o autor alega que ela está relacionada e condicionada aos demais elementos presentes na escrita. Aponta *peso* como um elemento indicador na análise paleográfica dos traços grossos e finos de cada letra e indica *escrita pesada* e *escrita leve* como termos que mostram se a escrita foi realizada com um instrumento macio ou com instrumento duro (no primeiro caso, haverá um contraste entre traços grossos e finos, o que não ocorre no segundo caso).

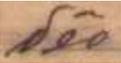
Quanto ao ângulo, o autor menciona que ele é contemplado desde a posição do instrumento com que se escreve em relação à linha da escrita. Define *ductus* como ordem de sucessão e sentido, da esquerda à direita, para cima e para baixo, etc., em que o escrevente executa os traços componentes de cada letra. No tempo de execução dos traços, esclarece que, depois de concluído um traço, há o levantamento do instrumento da escrita e, novamente, a incidência do instrumento na matéria em que se escreve, iniciando outro traço.

Com base nesses elementos constitutivos apresentados, passa-se às considerações dos elementos das cartas manuscritas em análise neste trabalho.

As letras dos manuscritos apresentam angulação próxima de 45°. A escrita é contínua, com declínio para a direita, dando a impressão de que as letras foram escritas de forma rápida; contudo, são bem cuidadas. Na maioria das palavras há o levantamento da caneta e conseqüente corte de junção, com espaços desiguais de separação (usa-se a seguir uma barra reta para indicar os cortes de junção na escrita):¹

-  <des|de> (Ms1. 1r.18);
-  <r|em|ett|ão> (Ms1. 1v.8);
-  <par|a> (Ms1. 1r.10);

¹ Para referência às formas nos manuscritos, adota-se a seguinte notação: identificação do manuscrito, ponto, identificação do fôlio e face, ponto e indicação de linha. Quando necessário, acrescenta-se ponto e indicação de ordem da letra na palavra.

–  <d|êo> (Ms1.1r.10);

–  <Araujo> (Ms1.1r.3).

As letras maiúsculas apresentam alternância de tamanho, algumas ultrapassam a pauta superior, outras ocupam 100% do espaço que há entre as pautas ou 90%, respectivamente:

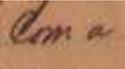
–  <Sem> (Ms1.1r.3);

–  <Dezejo> (Ms1.1v.10);

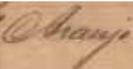
–  (Ms1.1r.8).

A maioria das letras minúsculas ocupa aproximadamente 45% do espaço que há entre as pautas. A vogal *a* minúscula fechada, sozinha, é, às vezes, maior que as demais letras e, às vezes, menor; frequentemente é maior que as mediais na posição inicial, distinguindo-se da maiúscula pelo desenho:

–  <a minha> (Ms2.1r.7);

–  <com a> (Ms2.1r.7);

–  <autorização> (Ms1.1r.22);

–  <Araujo> (Ms1.1r.3).

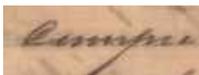
A consoante minúscula *c* inicial se apresenta, normalmente, maior que as mediais; quando na posição medial, acompanha o tamanho das demais letras, como pode ser observado:

–  <carta> (Ms1.1r.19) e  <caso> (Ms3.1r.12);

–  <recepção> (Ms1.1r.6).

Quanto ao peso, nos manuscritos há a presença de letras com traços reforçados, mais grossos em oposição a finos, confirmando o uso do instrumento macio, como nos exemplos a seguir:

– cf. *f* em  <favor> (Ms3.1r.6);

– cf. *p* em  <cumpre> (Ms1.1r.8);

– cf. *C* em  <Casa> (Ms1.1v.4).

Para uma visão mais minuciosa da escrita presente nos manuscritos, apresentam-se, a seguir, quadros com exemplos das letras presentes nas cartas, com a seguinte composição: letra do alfabeto latino, forma realizada na escrita do manuscrito, posição em que a letra se encontra na palavra, exemplo de palavra em que ocorre a letra, transcrição e localização nos manuscritos.²

QUADRO 1 – Vogais maiúsculas

<i>Letra</i>	<i>Forma</i>	<i>Posição</i>	<i>Exemplo</i>	<i>Transcrição</i>	<i>Localização</i>
A		Inicial		<Accuso>	Ms1.1r.6.1
E		Inicial			Ms1.1r.8.1
I		Inicial		<Irmão>	Ms1.1r.3.1
O		Inicial		<Oliveira>	Ms1.1r.9.1

² No caso de ausência da letra nas cartas manuscritas, não se inclui a linha respectiva.

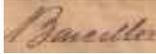
QUADRO 2 – Vogais minúsculas

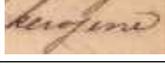
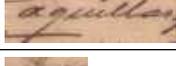
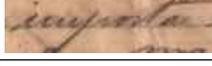
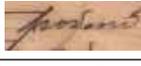
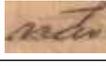
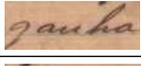
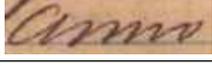
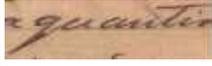
Letra	Forma	Posição	Exemplo	Transcrição	Localização
A		Isolada		<a>	Ms1.1r.6
		Inicial		<anno>	Ms1.1r.7.1
		Medial		<quantia>	Ms1.1r.10.3
		Final		<quantia>	Ms1.1r.10.7
				<para>	Ms1.1r.11.4
e		Isolada		<é>	Ms1.1r.16
		Inicial		<entregou>	Ms1.1r.19.1
		Medial		<intermedio>	Ms1.1r.28.4
				<intermedio>	Ms1.1r.28.7
		Final		<que>	Ms1.1r.9.3
I		Inicial		<importa>	Ms1.1r.13.1
		Medial		<mil>	Ms1.1r.14.2
		Final		<sei>	Ms1.1r.16.3
O		Inicial		<ordem>	Ms1.1r.10.1
		Medial		<dos>	Ms1.1r.12.2
		Final		<intermedio>	Ms1.1r.28.10
U		Inicial		<uma>	Ms3.1r.11.1
		Medial		<lugar>	Ms1.1r.8.2
		Final		<estou>	Ms1.1r.24.5

QUADRO 3 – Consoantes maiúsculas

Letra	Forma	Posição	Exemplo	Transcrição	Localização
B		Inicial		<Barcellos>	Ms1.1r.1.1
C		Inicial		<Casa>	Ms1.1v.4.1
D		Inicial		<Dezejo>	Ms1.1v.10.1
F		Inicial		<Frasqueira>	Ms3.1r.24.1
G		Inicial		<Guilherme>	Ms1.1r.9.1
J		Inicial		<Janeiro>	Ms1.1r.1.1
L		Inicial		<Laureano>	Ms1.1v.14.1
N		Inicial		<No>	Ms3.1r.14.1
P		Inicial		<Par>	Ms3.1r.25.1
R		Inicial		<Rosas>	Ms1.1r.3.1
S		Inicial		<Senhores>	Ms1.1r.3.1
V		Inicial		<Vossasmerces>	Ms1.1r.7.1

QUADRO 4 – Consoantes minúsculas

Letra	Forma	Posição	Exemplo	Transcrição	Localização	
b		Medial		<saber>	Ms1.1r.25.3	
c		Inicial		<cento>	Ms1.1r.13.1	
		Medial		<Barcellos>	Ms1.1r.1.4	
		Medial duplo		<Accuso>	Ms1.1r.6.2-3	
d		Inicial		<direitos>	Ms1.1r.15.1	
				<da>	Ms1 v1.4.1	
				<de>	Ms1.r1.7.1	
				<de>	Ms1.r1.7.1	
				<do>	Ms1.r1.7.1	
				<de>	Ms1.r1.7.1	
				<do>	Ms1.r1.7.1	
		Medial		<podem>	Ms1.1r.20.3	
				empregado	Ms1 r1.17.8	
				referida	Ms3.1r. 13.7	
				oportunidade	Ms3.1r. 18.11	
	f		Inicial		<favor>	Ms1.1r.6.1
			Medial		<verificarem>	Ms1.1v.5.5
g		Inicial		<ganha>	Ms1.1r.17.1	
		Medial		<apagar>	Ms1.1r.15.4	

h		Inicial		<ha>	Ms1.1r.14.1
		Medial		<ganha>	Ms1.1r.17.4
j		Inicial		<ja>	Ms1.1r.18.1
		Medial		<Araujo>	Ms1.1r.3.5
k		Inicial		<kerosene>	Ms3.1r.26.1
l		Inicial		<levar>	Ms1.1r.16.1
		Medial		<Oliveira>	Ms1.1r.9.2
		Medial duplo		<aquellas>	Ms1.1r.27.5-6
m		Inicial		<mes>	Ms1.1r.7.1
		Medial		<importa>	Ms1.1r.13.2
		Final		<podem>	Ms1.1r.20.5
n		Inicial		<não>	Ms1.1r.10.1
		Medial		<ganha>	Ms1.1r.17.3
		Medial duplo		<anno>	Ms1.1r.7.2-3
p		Inicial		<primeiro>	Ms1.1r.8.1
q		Inicial		<quantia>	Ms1.1r.10.1
		Medial		<Joaquim>	Ms1.1r.9.4

r		Final		<apagar>	Ms1.1r.15.6
		Medial		<Barcellos>	Ms1.1r.1.3
		Medial duplo		<arranjadas>	Ms1.1r.28.2-3
		Inicial		<recepção>	Ms1.1r.6.1
s		Inicial		<sei>	Ms1.1r.16.1
		Medial		<resto>	Ms1.1r.15.3
				<meses>	Ms1.1r.12.3
		Medial duplo		<passagens>	Ms1.1v.2.3-4
		Final		<direitos>	Ms1.1r.15.8
				<mes>	Ms1.1r.7.3
				<passagens>	Ms1.1v.2.9
t		Inicial		<tive>	Ms3.1r.9.1
		Medial		<importa>	Ms1.1r.13.6
		Medial duplo		<remetterei>	Ms3.1r.16.5-6
v		Inicial		<verificarem>	Ms1.1v.5.1
		Medial		<favor>	Ms1.1r.6.3
x		Medial		<abaixo>	Ms3.1r.19.5
z		Medial		<autorização>	Ms1.1r.22.7

2.5 Características ortográficas

Andrade (2010, p. 167-168), com base em Coutinho (1976, p. 71-80), afirma que, historicamente, a ortografia portuguesa é marcada por três períodos: o *fonético*, que coincide com a fase arcaica do português; o *pseudoetimológico*, fase do século XVI até 1904, período em que se destaca o retorno à origem do vocábulo latino, reestabelecendo letras que estavam em desuso e o convívio de várias ortografias; e um terceiro período, que surge após a publicação da *Ortografia Nacional* (1904), com o estabelecimento dos sistemas simplificados do português e do luso-brasileiro, cujos objetivos eram a uniformização e simplificação da escrita. As cartas em estudo, neste trabalho, pertencem ao ano de 1890, enquadrando-se no período pseudoetimológico, época em que a ortografia ainda não era uniformizada.

Apresentam-se, a seguir, considerações sobre letras, marcação de nasalidade, acentuação gráfica e pontuação presentes nos manuscritos.

Quanto às letras do alfabeto, são dignos de nota:

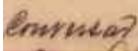
1) A presença da letra minúscula *j* com pingo:

–  <Araujo> (Ms1.1r.3).

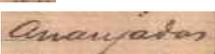
2) O uso de *s* caudado de forma constante entre duas vogais, mas também uma vez em final da palavra:

–  <caso> (Ms3.1r.12) e  <mes> (Ms1.1r.7).

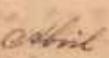
Já entre vogal e consoante ou consoante e vogal há o uso do *s* curto:

–  <desde> (Ms1.1r.18) e  <conversar> (Ms3.1r.9).

3) A duplicação das consoantes *l*, *c*, *n*, *r*, *s* e *t* entre vogais:

–  <Barcellos> (Ms1.1r.1),  <Accuso> (Ms1.1r.6),  <anno> (Ms1.1r.7),  <arranjadas> (Ms1.1r.28),  <passagens> (Ms1.1v.2),  <remettão> (Ms1.1v.8).

4) A grafia da primeira letra do mês do ano em letra maiúscula:

–  <Abril> (Ms3.1r.1).

5) A preposição *de*, em alguns casos, aparece sem a vogal *e* ou artigo aglutinado. Adotou-se, na edição, o sistema *d* com arremate ascendente como de:

–  <comissam de Vossasmerces> (Ms1.1r.15); e
o *d* sem arremate como *d* isolado:  <passagem
d ida> (Ms1.1r.26).

A marcação de nasalidade em verbos paroxítonos é feita com -ão:

- No pretérito perfeito do indicativo: <lancarão> (Ms1.1r.21-22) em vez de <lancaram> e <forão> (Ms1.1r.27-28) em vez de <foram>;
- No presente do subjuntivo: <remettão-me> (Ms1.1v.8) em vez de <remetam-me>;
- No presente do imperativo: <facão> (Ms1.1v.6) em vez de <façam>.

Quanto à acentuação gráfica, registra-se a presença do acento gráfico circunflexo (^) apenas no verbo <dêo> (Ms1.1r.10) e do acento agudo (´) na forma verbal é (Ms1.1r.16) e nos substantivos <Manãos> (Ms1.1r.26) e <José> (Ms1.1r.29).

O diacrítico cedilha se fez ausente em algumas palavras, como em <autorização> (Ms1.1r.22), <lancarão> (Ms1.1r.21-22), <facão> (Ms1v-6), mas presente em outras, como em <faço> (Ms1.1r.25), <recepção> (Ms1.1r.6 e Ms3.1r.6), <intervenção> (Ms1.1v.3), <apareça> (Ms3.1r.12-13).

Observou-se a presença dos seguintes sinais de pontuação: ponto final/declarativo (.), vírgula (,), ponto e vírgula (;), dois pontos (:), e hífen (-). O ponto final foi utilizado no fechamento de períodos e em datação, depois do ano: <Barcellos 21 de Janeiro de 1890.> (Ms1.1r.1). A vírgula marcou pausas, em especial separando explicações como: <Outro sim faço mais saber a Vossasmerces que não pago passagem d ida evolta para Manãos, na lancha, por quanto aquellas passagens forão arranjadas por intermedio do Senhor Doutor Amancio, com o socio de Vossamerce José Rosas,...> (Ms1.1r.25-29). O ponto e vírgula marcou pausa mais longa: <... uma carta d ordem ameu favor da quantia de 50:000reis; no

caso que apareça a referida carta podem *Vossasmerces...*> (Ms3.1r.12) e <... dessa mesma quantia ha que descontar os direitos apagar e comissam de *Vossasmerces* e o resto é que deviam levar a *minha conta*; como sei quanto aquelle empregado ganha de vencimentos n'aquelles meses ja os paguei...> (Ms1.1r.16). Os dois pontos apareceram na indicação de números que exprimem valores, como: <165:730r^s> (Ms1.1r.11). O hífen apareceu na separação de sílaba no final da linha, como em <sap-tisfaser> (Ms1.1r.20-21) e na união do verbo ao pronome como em <cumpre-me> (Ms1.1r.8).

2.6 Abreviaturas

Para Núñez Contreras (1994, p. 108), as abreviaturas são tratadas em Paleografia como subsídio da Braquigrafia. Defende que a interpretação correta das palavras abreviadas é essencial em Paleografia de leitura e, no ponto de vista crítico, seu estudo é obrigatório para as explicações paleográfica, filológica e histórica de um texto, assim como para atribuição cronológica e geográfica de um códice. O autor recomenda que o estudo paleográfico da escrita não seja feito sem o estudo das abreviaturas, em virtude de elas fornecerem informações sobre as relações interculturais entre diferentes escritas.

Duchowny e Coelho (2014, p. 235), ao identificarem, classificarem e caracterizarem as abreviaturas em documentos setecentistas adamantinos, apresentaram, como uma das motivações do emprego das abreviaturas, a possibilidade de fatores psicolinguísticos relacionados à leitura, enfatizando que “o ato de ler é facilitado mais pela visão dos elementos mais representativos de uma palavra do que pelo reconhecimento de todos eles”.

Costa (2006), ao analisar um códice em língua portuguesa do final do século XVIII, classifica tipologicamente as abreviaturas em:

- 1) *Sinal geral*: abreviatura composta por um signo abreviativo como ponto (.), apóstrofo (’), linha sobreposta à letra (–) ou traço envolvente (@), indicando a ausência de uma ou mais letras. Subdivide-se em:
 - 1.1) *Abreviatura por suspensão ou apócope*: supressão de elementos finais da palavra, como em *Fr.* (= Frei);

- 1.2) *Sigla*: representação da palavra pela letra inicial maiúscula, seguida de ponto, que, de acordo com Flexor (1990: XII), podem ser:
 - (a) *siglas simples*: indicadas apenas por uma letra: *F.* (= Fiel);
 - (b) *siglas reduplicadas*: letras repetidas significando o plural das palavras representadas, como em *P.P.* (= Padres), ou o seu grau superlativo;
 - (c) *siglas compostas ou acrônimos*: formadas pelas duas ou três primeiras letras da palavra ou pelas letras predominantes do vocábulo, como em *SIDA* (= Síndrome de Imunodeficiência Adquirida);
- 1.3) *Abreviatura por contração ou síncope*: com supressão de letras do meio do vocábulo, como em *Snr* (= Senhor).
- 1.4) *Abreviatura por letras sobrescritas*: sobreposição da última ou das últimas letras da palavra, como em *Fev^o* (= Fevereiro).
- 1.5) *Abreviatura mista*: presença na mesma palavra de abreviaturas por suspensão e por contração, ou em expressão que em nenhuma das palavras esteja isoladamente abreviada, como em *V. Exa.* (= *Vossa Excelência*) e *S. Paulo* (= São Paulo).
- 2) *Abreviaturas numéricas*: Sobreposição das letras *a* ou *o* minúsculas aos numerais ou à terminação *br*, como em *10^o* (= décimo) e *7br^o* (= setembro);
- 3) *Sinal especial*: Sinal alocado no início, meio ou fim da palavra abreviada, indicando os elementos ausentes;
- 4) *Notas tironianas*: sinais baseados nas letras do alfabeto maiúsculo romano;

Dada a importância da leitura adequada das abreviaturas para a compreensão do texto, propõe-se um quadro contendo as abreviaturas presentes nas cartas com suas transcrições, desenvolvimentos (segundo Flexor (1990), classificação tipológica (segundo Costa (2006)) e localização no manuscrito (identificação do manuscrito, ponto, identificação do fôlio e face, ponto, indicação de linha e posição na linha).

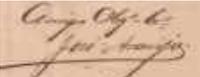
QUADRO 5 – Abreviaturas

Item	Abreviatura	Transcrição	Desenvolvimento	Classificação	Localização
1		<Sen ^{es} >	<Senhores>	Letra sobrescrita	Ms1.1r.3.1
2		<Am ^{os} >	<Amigos>	Letra sobrescrita	Ms1.1r.5.1
3		<Vm ^{es} >	<Vossasmerces>	Mista e letra sobrescrita	Ms1.1r.10.5
4		<10br ^o >	<dezembro>	Numérica	Ms1.1r.7.8
5		<p.f.>	<proximo findo>	Sigla simples	Ms1.1r.8.1
6		<r ^s >	<reis>	Letra sobrescrita	Ms1.1r.11.3
7		<m/c>	<minha conta>	Sinal geral e sigla simples	Ms1.1r.16.6
8		<Jl>	<Julho>	Letra sobrescrita	Ms1.1r.12.5
9		<m ^s >	<mais>	Letra sobrescrita	Ms1.1r.12.9
10		<m ^{ma} >	<mesma>	Letra sobrescrita	Ms1.1r.14.5
11		<com ^{am} >	<comissam>	Letra sobrescrita	Ms1.1r.15.5
12		<S ^s >	<Senhor>	Letra sobrescrita	Ms1.1r.23.1
13		<m ^{as} >	<minhas>	Letra sobrescrita	Ms1.1v.2.3
14		<D ^{os} >	<Doutor>	Letra sobrescrita	Ms1.1v.3.5
15		<Am ^{cio} >	<Amancio>	Letra sobrescrita	Ms1.1v.3.6
16		<p ^o >	<por>	Letra sobrescrita	Ms1.1v.3.9
17		<c/c>	<conta corrente>	Sigla Simples	Ms1.1v.7.2
18		p ^a	<para>	Letra sobrescrita	Ms1.1v.7.3
19		p ^a	<primeira>	Letra sobrescrita	Ms3.1r.18.2

20		<m/f ^{br} >	<meu favor>	Contração	Ms1.1v.9.2
21		<DeVm ^{ces} >	<Devossasmerces>	Mista e letra sobrescrita	Ms1.1v.12.1
22		<Am° obr° ecr°>	<amigo obrigado ecriado>	Letra sobrescrita	Ms1.1v.13.1-2-3
23		<corr°>	<corrente>	Letra sobrescrita	Ms3.1r.7.4
24		<n°>	<numero>	Letra sobrescrita	Ms3.1r.8.4
25		<Joaq ^m >	<Joaquim>	Letra sobrescrita	Ms3.1r.10.4
26		<Oliv ^a >	<Oliveira>	Letra sobrescrita	Ms3.1r.10.6
27		<SC>	<Saca>	Sinal especial	Ms3.1r.23.2
28		<q ^m >	<quantia>	Letra sobrescrita	Ms3.1r.12.3
29		<imp ^{cia} >	<importancia>	Letra sobrescrita	Ms3.1r.14.2
30		<m ^{mo} >	<mesmo>	Letra sobrescrita	Ms3.1r.15.3
31		Vm ^{ce}	<Vossamerce>	Mista e letra sobrescrita	(Ms1.1r.29.6)
32		<frasq ^{ca} >	<Frasqueira>	Letra sobrescrita e sinal especial	Ms3.1r.24.2
33		<f ^{cs} >	<felicidades>	Letra sobrescrita	Ms1.1v.10.6
34		<(Is ^{ca})>	[não identificada]	Letra sobrescrita	Ms3.1r.24.5

Nos manuscritos do final do século XIX analisados foram encontradas 36 abreviaturas diferentes, considerando que, no item 22, constam três abreviaturas, relativas a <Amigo>, <obrigado> e <criado>. Convém esclarecer que as abreviaturas relativas aos itens 20, desenvolvida como <meu favor> e 33, desenvolvida como <felicidades>, foram inferidas pelo contexto, assim como a diferenciação entre o item 18: <p^a> = <para>; e o item 19: <p^a> = <primeira>. O fechamento <Am° obr° ecr°> = <Amigo obrigado ecriado>, presente nas três cartas

de Lauriano, teve seu desenvolvimento inspirado em fechamentos de outros punhos do acervo J.G. Araújo dos séculos XIX e XX, em que as palavras *amigo* e *obrigado* se encontraram desenvolvidas e, também, pelo termo utilizado no século XVIII, apresentado por Flexor (1990), conforme respectivas exposições:

-  <Amigo Obg^o e Cr^o> (carta de José Araújo – datação: Tabatinga 23 de junho de 1890);
-  <Vm^{cês}. Att^e Cr^{do} e obrigado> (carta de Ernesto Souza – datação: Rio Preto, 05 de outubro de 1942);
- <...m^{to} am^o e Seu Cr^o obrig^o> (muito amigo e seu criado obrigado) – Flexor (1990, p. 21).

Dentre as abreviaturas dos manuscritos, não foi possível propor o desenvolvimento para a abreviatura  (Ms3.1r.24.5).

Pelo estudo, constatou-se um largo uso de abreviaturas nas cartas comerciais e a preferência do missivista por abreviações pelo método sinal geral com letras sobscritas.

3 Edição paleográfica

Cambráia (2005, p.111) estabelece diferença entre *edição* e *transcrição*, afirmando que a transcrição se limita à reprodução de um texto em um novo suporte material, enquanto a edição é a realização de um conjunto complexo de operações que abarca a transcrição, a proposição de conjecturas, a seleção de variantes, entre outros. Segundo o autor, a edição paleográfica permite a intervenção do editor, facilitando e tornando compreensível a leitura do texto àqueles que não têm familiaridade com o tipo de texto a ser transcrito. Nesta parte, propõe-se uma edição paleográfica dos manuscritos em estudo, com base nas orientações para edição paleográfica de Cambráia (2005, p. 129-130), mas com adaptações:

- a) *Caracteres alfabéticos*: Transcrição com caracteres romanos redondos, reproduzindo-se as diferenças de módulo. Uniformização dos alógrafos contextuais segundo a forma mais moderna (*s* caudado transcrito como *s* de dupla curva).

- b) *Sinais abreviativos*: Desenvolvimento de todos com base nas formas por extenso presentes no modelo, transcrevendo em itálico os caracteres acrescentados em substituição ao sinal abreviativo.
- c) *Diacríticos*: Transcrição uniformizando os sinais segundo sua forma atual.
- d) *Sinais de pontuação*: Transcrição fiel segundo as formas presentes no modelo.
- e) *Caracteres de leitura duvidosa*: Transcrição entre parênteses redondos simples ().
- f) *Separação vocabular (intra- e interlinear)*: Reprodução fiel.
- g) *Paragrafação*: Reprodução fiel.
- h) *Inserções conjecturais*: Inserção de elementos por desgaste do suporte entre colchetes simples [].
- i) *Numeração de linha*: Inserção na margem externa, contando de 5 em 5, de forma contínua em todo o texto.
- j) *Espaços maiores intervalares que não indiquem recuo ou parágrafo*: Registro com a palavra *espaço* (em itálico) entre colchetes simples.
- k) *Nos cabeçalhos das transcrições constarão*: localização, datação, fonte, autor e conteúdo dos manuscritos.

a) Ms 1

Local e data: Barcellos, 21 de janeiro de 1890.

Fonte: Acervo da empresa J.G. Araújo (Museu Amazônico)

Autor: Laureano da Trindade Camara

Conteúdo: Negócios (pagamento de conta e passagens de cortesia)

Barcellos 21 de Janeiro de 1890.

Senhores Araujo Rosas (&)³ Irmão

5 Amigos Senhores

Accuso a recepção do favor
de *Vossasmerces* de 21 do mes de *dezembro* do anno
proximo findo. [espaço] Em primeiro lugar cumpre-me diser
lhes que o *Senhor* Guilherme Joaquim de Oliveira,
10 não dêo ordem a *Vossasmerces* para despor da quantia
de 165:730 *reis* para levar a *minha conta* e sim de seus
vencimentos dos meses de *Julho* e *Agosto*, que *mais*
ou menos importa em cento trinta e tantos
mil *reis* e dessa *mesma* quantia ha que descontar
15 os direitos apagar e comissam de *Vossasmerces* e o resto
é que deviam levar a *minha conta*; como sei quanto
aquelle empregado ganha de vencimentos n'a
quelles meses ja os paguei desde que elle
me entregou a carta d ordem para eu lhes
20 remetter, por tanto podem mandar sap-
tisfazer a quantia que de *mais Vossasmerces* lan-
carão mão sem competente autorização do
Senhor Guilherme de Oliveira, visto como eu não
estou resolvido pagar.

25 Outro sim faço *mais* saber a *Vossasmerces* que não
pago passagem d ida e volta para *Manãos*,
na lancha, por quanto aquellas *passagens* fo-
rão *arranjadas* por intermedio do *Senhor* Doutor *Aman-
cio*, com o socio de *Vossamerce* José Rosas, tanto qu[e]

³ Não foi possível a identificação do signo  (Ms1.1r.3.4). Infe-re-se <&> pela razão social da empresa na época (Araujo Rosas e Irmãos) e pela identificação do destinatário nos Ms2 e Ms3.

Barcellos 22 de [F]evereiro de 1890

Senhores Araujo Rosas & Irm[ãos]

5 Amigos *Senhores*
Peço a *Vossas*merces se dignem res[po]nder
me a minha [carta de] 20 de Janeiro *proximo findo*, com a
maxima brevi[dade] para meu governo.

10 Sou [com esti]ma
De *Vossas*merces
Amigo Obrigado *ecriado*
Laureano da Trindade Camara

c) Ms 3

Local e data: Barcellos, 29 de abril de 1890.

Fonte: Acervo da empresa J.G. Araújo (Museu Amazônico)

Autor: Laureano da Trindade Camara

Conteúdo: Carta de ordem e pedido de mercadoria

Barcellos 29 de Abril de 1890

Senhores Araujo Rosas & Irmãos

5 Amigos Senhores

Accuso a recepção de favor a Vossasmerces de 14 do corrente mes, acompanhado dos objectos constantes da factura numero 151.

10

Não tive tempo de conversar com o nosso amigo Guilherme Joaquim de Oliveira para saber se deu uma carta de ordem a meu favor da quantia de 50:000reis; no caso que appareça a referida carta podem Vossasmerces levar a importancia a c[asa de cred]ito. [espaço] No caso de não ter o mesmo mandado a carta de ordem remetterei no vapor.

15

(Servem) se Vossamerce mandar-me na primeira oportunidade os objectos constantes da nota abaixo. [espaço] Sou com estima

20

De Vossasmerces

Amigo obrigado ecriado

Nota

Laureano da Trindade Camara

1 (Saca) sal

2 Frasqueira de caxaça (Is^{ca})

25

1 Par de tamancos franceses n° 37⁴

1 Lata 5 galões de kerosene

5 (Saca) milho.

(o mesmo) Camara

30

Ao concluir a edição paleográfica, percebeu-se sua contribuição para melhor compreensão das cartas manuscritas, cujos traçados de letras, abreviaturas e corrossões do suporte dificultavam o acesso a seu conteúdo.

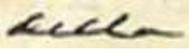
4 Paralelo entre especificidades gráficas

Por fim, propõe-se traçar um paralelo de especificidades gráficas entre as cartas de Laureano da Trindade Camara de 1890 e as cartas pessoais manuscritas 11, 13 e 14 do Dr. João Pedreira do Couto Ferraz, escritas respectivamente em 1886, 1893 e 1895, editadas e disponibilizadas por Rumeu (2013).⁴ A escolha das referidas cartas se deu pela contemporaneidade da escrita das missivas e por serem os autores do mesmo sexo.

Neste item, contemplar-se-á para análises os aspectos gráficos relativos a consoantes duplas, abreviaturas, marcação de nasalidade em verbos paroxítonos com -ão, diacrítico cedilha e uso do hífen.

a) Consoantes duplas

Observou-se nas cartas 11, 13 e 14 de Pedreira a duplicação das consoantes *f*, *l*, *p*, *r*, *s* e *t* entre vogais, das quais somente *p* e *f* não se encontram nas cartas de Laureano; em contrapartida, nestas últimas estão presentes as consoantes duplas *c* e *n*, que não aparecem nas cartas de Pedreira. Apresenta-se, a seguir, exemplos com os duplos *f*, *l*, *p*, *r*, *s* e *t* presentes nas cartas do Dr. Pedreira:

- ff  <affagos> (Pedreira, Ms11.1.26)⁵
- ll  <della> (Pedreira, Ms13.1.8)
- pp  <suppunha> (Pedreira, Ms13.1.6)
- rr  <recorrer> (Pedreira, Ms13.1.4)
- ss  <amicissimo> (Pedreira, Ms13.1.21)
- tt  <nettinhos> (Pedreira Ms11.1.10)

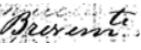
b) Abreviaturas

Nas cartas do Dr. Pedreira foram contabilizadas ao todo 11 palavras abreviadas, sendo 7 de palavras distintas. Assim como nas cartas

⁴ Versão digital da edição fac-similada diplomático-interpretativa disponibilizada em Rumeu (2013).

⁵ Identificação nos manuscritos: manuscrito, ponto, fôlio, ponto, linha(s).

de Laureano, notou-se, nas cartas pessoais, a prevalência das abreviações pelo método sinal geral com letras sobrescritas, conforme se observa nas abreviaturas e desenvolvimentos das mesmas por Rumeu (2013):

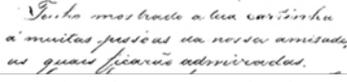
- Ms11:  <Você> (Ms11.1.15);  <amigo> (Ms11.1.27);
- Ms13:  <qualquer> (Ms13.1.10);
- Ms14:  <você> (Ms14.1.12);  <minha> (Ms14.1.16);
 <exemplo> (Ms14.2.27);  <muito> (Ms14.2.27);
 <você> (Ms14.2.28);  <minha> (Ms14.2.29); 
<Brevemente> (Ms14.2.35).  <muito> (Ms14.2.42).

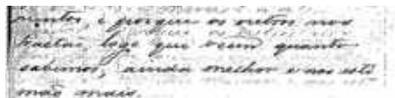
Pontos comuns nas abreviaturas dos dois missivistas:

- Uso de abreviaturas equivalentes para as palavras *amigo* e *minha(s)*;
-  (Laureano, Ms3. 1r.21.1);  (Laureano, Ms1.1v.2.3);
-  (Pedreira, Ms11.1.27);  (Pedreira, Ms14.1.16);
- Uso da abreviatura do pronome de tratamento *Você*, embora com formas e abreviações distintas:
-  <Vossamerce> (Laureano, Ms1 1r.29.6);
-  <Você> (Pedreira, Ms11.1.15).

c) Marcação de nasalidade em verbos paroxítonos com -ão:

Assim com as cartas de Laureano, as de Pedreira apresentam marcação de nasalidade em verbos paroxítonos com -ão:

- Uso no pretérito perfeito do indicativo: 
- <Tenho mostrado a tua cartinha á muitas pessoas da nossa amizade, as quaes ficarão admiradas.> (Ms14.1.11). <ficarão> em vez de ficaram;



- Uso no presente do indicativo:
<mentos, e porque os outros nos tractão, logo que veem quanto sabemos, ainda melhor e nos estimão mais.> (Ms14.2.23-26).
<tractão> e <estimão> em vez de <tratam> e <estimam>.

d) Diacrítico cedilha

Na cartas de Laureano o diacrítico cedilha estava ausente em algumas palavras, porém presente em outras; naç de Pereira, esse diacrítico esteve presente em todas as palavras: *Agradeço*, <Agradeço> (Pedreira, Ms11.1.3) *criança*, <criança> (Pedreira, Ms 14.1.20); *bençãos e abraços* <bençãos e abraços> (Pedreira, Ms 14.2. 40).

e) Uso do hífen

Laureano utilizou hífen na separação de sílaba no final da linha e na união do verbo ao pronome; Dr. Pedreira usou em substituição à vírgula e também para separar sílaba no final da linha:

- Substituição à vírgula: *Adeos. até breve - querendo Deos. [espaço] Os affagos de teu* <Adeos. até breve – querendo Deos. [espaço] Os affagos de teu> (Pedreira, Ms11.1.25-26);

- Separação de sílaba: *ida a Petropolis, já partin-* <ida a Petropolis, já partin-
do amanhã de confor mi-
dade com o teu desejo.> (Ms13.1.12 -14)

Observa-se que o paralelo traçado entre as especificidades gráficas auxiliou na identificação de usos em comum de recursos gráficos por parte dos missivistas, mesmo sendo as missivas de localização e modo de circulação distintos.

Considerações finais

O estudo paleográfico contribuiu para a identificação de diferentes características da escrita das três missivas comerciais do acervo da empresa J.G. Araújo, assim como possibilitou a proposição de um paralelo entre as especificidades gráficas dessas cartas com outras três particulares editadas por Rumeu (2013), também manuscritas no final do século XIX. O largo uso de abreviaturas nas cartas comerciais, assim como usos de recursos gráficos comuns aos dois grupos de cartas, sugeriram uma familiaridade dos missivistas com a escrita, em uma época de transição, a caminho da uniformização da escrita.

Agradecimentos

À profa. Dra. Aléxia Teles Duchowny pela rica disciplina de Paleografia ministrada em 2018, a qual proporcionou bases para a produção deste artigo;
Ao prof. Dr. César Nardelli Cambraia pelas acuradas sugestões e adequações;
Ao Dr. Dysson Teles Alves, diretor do Museu Amazônico, pela disponibilização do acervo da empresa J.G. Araújo;
A Miquéias Melo, servidor do Museu Amazônico, pela deferência e gentileza no atendimento.

Referências

- ANDRADE, E. A. Cotejo de manuscritos do século XIX. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 161-187, 2010. DOI: <https://doi.org/10.17851/2238-3824.15.2.161-187>. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/31/33>. Acesso em: 08 abr. 2019.
- CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COSTA, R. F. Abreviaturas: simplificação ou complexidade da escrita? *Histórica*, São Paulo, a. 2, n. 15, [s.p.], out. 2006. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao15/materia01/>. Acesso em: 09 fev. 2019.
- COUTINHO, I. L. *Pontos de gramática histórica*. 7. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1976.

DUCHOWNY, A. T.; COELHO, S. M.; COELHO, G. H. Sistema de abreviaturas de documentos adamantinos setecentistas. *Revista Letras*, Curitiba, n. 90, p. 233-252, 2014. DOI: <https://doi.org/10.5380/rel.v90i2.36430>. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/273169001_Sistema_de_Abreviaturas_de_documentos_adamantinos_setecentistas. Acesso em: 05 nov. 2018.

FLEXOR, M. H. O. *Abreviaturas: manuscritos dos séculos XVI ao XIX*. São Paulo: UNESP/Arquivo do Estado, 1990.

GILISSEN, L. Analyse des écritures manuscrites: datés et expertise des manuscrits non datés. In: *Les techniques de laboratoire dans l'étude des manuscrits: Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, n. 548, 13-15 sept. 1972. Paris: Éd. du C.N.R.S., 1977. p. 25-40.

NÚÑEZ CONTRERAS, L. *Manual de paleografía*. Madrid: Cátedra, 1994.

RIESCO TERRERO, A. *Introducción a la paleografía y la diplomática general*. Madrid: Síntesis, 1999.

RUMEU, M. C. B. *Língua e Sociedade: A história do pronome “Você” no português brasileiro*. Rio de Janeiro: Itaca, 2013.

Recebido em: 3 de outubro de 2019.

Aprovado em: 9 de janeiro de 2020.



O sujeito pronominal na fala de Natal/RN: retrato de uma mudança em tempo aparente

The Pronominal Subject in Natal/RN: Portraits of a Change in Apparent Time

Marco Antonio Rocha Martins

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
CNPq

marcomartins.ufsc@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3999-3893>

Sammy Vieira Carvalho Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte
/ Brasil

sammyhist04@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-6725-2152>

Resumo: Seguindo os pressupostos da Teoria da Variação e Mudança linguística, apresentamos neste artigo uma análise de regra variável da expressão do sujeito pronominal em sentenças matrizes na fala de Natal/Rio Grande do Norte/Brasil, com o objetivo de mapear a evolução do preenchimento do sujeito nessa comunidade. Nossa hipótese é de que a fala de Natal evidencia um quadro de mudança gramatical que pode ser observada sob as lentes da mudança em tempo aparente, conforme postulados de Labov (1994). A amostra analisada compõe-se de oito entrevistas realizadas na década de 2010, extraídas do *corpus* FALA-Natal, com informantes socialmente estratificados. Considerando quatro faixas etárias diferentes dos informantes (Faixa 1 de 8 a 12 anos; Faixa 2 de 15 a 21 anos; Faixa 3 de 25 a 45 anos; e Faixa 4 mais de 50 anos), os resultados mostram que a representação do sujeito pronominal reflete um caso de mudança em tempo aparente, uma vez que construções com sujeitos preenchidos são condicionadas por informantes mais novos, da faixa etária 1, em oposição aos demais informantes das faixas subsequentes.

Palavras-chave: preenchimento do sujeito; mudança em tempo aparente; português brasileiro; FALA-Natal.

Abstract: In the Theory of Variation and Linguistic Change, we present an analysis of the variable rule of the expression of the pronominal subject in matrix sentences in the speech of Natal/Rio Grande do Norte/Brazil, with the aim of mapping the evolution of the subject's filling in this community. Our hypothesis is that the speech of Natal shows a grammatical change, which can be observed in light of change in apparent time, as postulated by Labov (1994). The sample analyzed was taken from eight interviews conducted in the decade of 2010, extracted from the *FALA-Natal corpus*, with socially stratified informants. Considering four different age groups of informants (Group 1 from 8 to 12 years; Group 2 from 15 to 21 years; Group 3 from 25 to 45 years; and Group 4 over 50 years), the results show that the representation of the pronominal subject reflects a case of change in apparent time, since constructions with filled subjects are conditioned by younger informants, in age group 1, as opposed to the other informants in the subsequent groups.

Keywords: subject completion; change in apparent time; Brazilian Portuguese; FALA-Natal.

1 Introdução

Estudos sobre a representação do sujeito pronominal evidenciam que o Português Brasileiro (PB) está passando por mudanças que orientam uma remarcação paramétrica do sujeito pronominal: passa de língua [+sujeito nulo] para uma língua de [-sujeito nulo] ou para uma língua de sujeito nulo parcial (cf. OLIVEIRA, 1989; DUARTE, 1993, 1995, 2003, 2012, 2018; DUARTE; PAIVA, 2003).

Nosso objetivo mais imediato neste artigo é apresentar os resultados de Carvalho Júnior (2017) a partir da fala de Natal e compará-los aos resultados de Duarte (1995, 2003) a partir de dados da fala do Rio de Janeiro. Martins, Moura e Costa da Silva (2019) e Martins (no prelo) analisam fenômenos morfossintáticos na escrita brasileira dos séculos XIX e XX e defendem a hipótese de que as variantes inovadoras do Português Brasileiro se implementam primeiro no Nordeste do Brasil quando comparado com o Sudeste e Sul. Considerando essa hipótese diatópico-diacrônica dos autores, esperamos encontrar mais sujeitos preenchidos, característicos da gramática do PB, na fala de Natal/RN quando comparados com a fala do Rio de Janeiro.

Assumindo pressupostos da Teoria da Variação e Mudança linguística (cf. WEINREICH; LABOV; HERZOG, 2006 [1968] e LABOV, 2008 [1972]) e a proposta de mudança em tempo aparente de Labov (1994), apresentamos os resultados de Carvalho Júnior (2017) que analisa a variação na expressão do sujeito pronominal de referência determinada em sentenças matrizes, em que o sujeito pode ser lexicalmente preenchido ou nulo, conforme (1) e (2).

- (1) **Eu**_{Ips} eu vou muito no campo lá de Ponta Negra ... Campo do Cruzeiro] **eu**_{Ips} jogo bola às vezes **Ø**_{Ips} vou à praia só tomar banho / ... mas **Ø não surfo não**]. (Inf.1-20M)¹
- (2) **Ø**_{Ips} trabalho aqui na igreja né ajudando o departamento de música às vezes na limpeza em escritório alguma coisa assim]. (Inf.4-40M)

A amostra foi extraída do banco de dados FALA-Natal, que conta com entrevistas sociolinguísticas da fala de Natal/Rio Grande do Norte/Brasil.² O Fala-NATAL reúne entrevistas realizadas no período de 2013 a 2014 com membros da comunidade de fala e, na medida do possível, de diferentes comunidades de prática, pois a coleta levou em conta uma abordagem etnográfica buscando um retrato local de comunidades de fala definidas geograficamente e uma abordagem da identidade social do(s) indivíduo(s).

O artigo se organiza em três seções para além desta introdução. Em 2, apresentamos uma breve revisão de estudos sobre a expressão do sujeito pronominal no Rio de Janeiro, a fim de estabelecermos uma comparação entre esses resultados e aqueles que obtivemos para Natal. Em 3, descrevemos e analisamos os resultados gerais da variação investigada no fenômeno do preenchimento do sujeito em Natal/RN, assim como descrevemos os procedimentos metodológicos de coleta e categorização dos dados. Em 4, resumizamos os resultados, buscando tecer conclusões sobre a hipótese investigada.

¹ Os dados citados ao longo do artigo estão seguidos por uma sequência que codifica o **número da Entrevista na amostra**, a **faixa etária** e o **sexo do informante**.

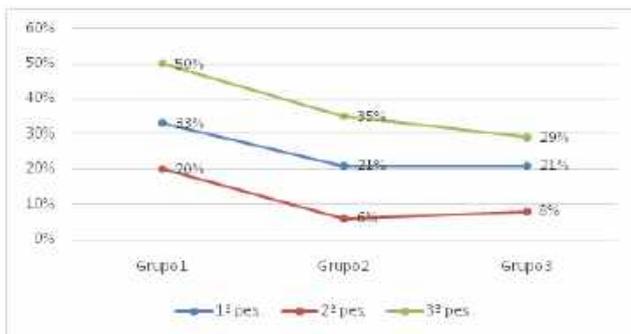
² A constituição do Banco de Dados FALA-Natal foi autorizada pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte no Parecer nº 244.207/CAAE 11652312.2.0000.5537. CAAE: Certificado de Apresentação para Apreciação Ética. Para mais detalhes sobre o banco de dados, remetemos a Martins e Tavares (2014).

2 A expressão do sujeito pronominal na fala do Rio de Janeiro: uma breve revisão de Duarte (1995, 2003)

Para uma descrição dos resultados já encontrados sobre a expressão do sujeito pronominal no PB, é importante referir o estudo de Oliveira (1989), que, em sua pesquisa realizada com estudantes do curso de graduação da PUC-SP, da UFMG e da PUC-RJ, encontrou uma taxa de 77% de preenchimento do sujeito contra 23% de sujeito nulo, já no final da década de 1980. Esse resultado é confirmado pelo estudo diacrônico de Duarte (1993), com base na análise em peças de teatro. Essa autora constatou que, a partir da década de 1950, o sujeito pronominal expresso já apresentava maiores índices de frequência do que o sujeito pronominal nulo em peças de teatro, chegando na década de 1990 a índices de 74% de sujeito expresso contra 26% de nulos.

Numa análise sincrônica, com gravações feitas em 1992 da fala culta carioca de 13 informantes com formação superior, distribuídos em três faixas etárias (de 25 a 32; de 45 a 53; e de 59 a 74), o estudo já clássico de Duarte (1995) constatou que o português falado no Rio de Janeiro apresenta altos índices de preenchimento pronominal. Essa mudança, segundo a autora, estaria relacionada à redução do paradigma flexional verbal. Do total de dados computados considerando sujeitos com referência definida, apenas 29% apresentam sujeito nulo, e 71% sujeito preenchido. Esses resultados estariam também condicionados à pessoa gramatical e à faixa etária, conforme resultados sistematizados na Figura 1 a seguir.

FIGURA 1 – Sujeito nulo na fala espontânea carioca, segundo a pessoa gramatical e a faixa etária



Fonte: Duarte (1995, p. 48)

Esses resultados com base em dados da fala carioca confirmam a descoberta de Duarte (1993) de que, no curso do tempo, há um comportamento diferenciado entre as pessoas gramaticais que aponta para a resistência do sujeito nulo na terceira pessoa. Muito embora, as curvas descendentes nas três pessoas evidenciam um mesmo padrão em direção ao preenchimento. Na análise da autora, o processo de mudança é mais avançado na segunda pessoa porque esse é o contexto de entrada das formas *você/vocês* que se combinam a uma morfologia não marcada de terceira pessoa.

As curvas descendentes dos gráficos deixam evidente, ainda, a diferença acentuada entre o grupo 1 (informantes de 59 a 74 anos) e os grupos 2 e 3 (de 45 a 53 e de 25 a 32). A partir da relação entre a faixa etária dos informantes e a pessoa gramatical, o Grupo 1, com sujeitos de terceira pessoa, é aquele em que há maior incidência do sujeito nulo e essa queda é menos sensível nas primeira e segunda pessoas gramaticais.

Em outro estudo, considerando a mudança em tempo real a partir de duas sincronias da fala culta carioca (1980 e 2000), Duarte (2003) confirma a tendência ao progressivo aumento no preenchimento do sujeito pronominal e conseqüente queda do sujeito nulo. A análise da fala de 16 informantes de faixas etárias distintas, em que a idade do mais novo em 1980 era de 6 anos e a do mais velho de 60, os resultados gerais obtidos pela autora para sujeitos pronominais definidos em Estudo de Painel e Estudo de Tendência são os dispostos na Tabela 1 a seguir.

TABELA 1 – Sujeitos expressos em duas sincronias na fala carioca

Estudo de Painel		Estudo de Tendência	
Amostra 1980 (I)	Amostra 2000 (I)	Amostra 1980 (C)	Amostra 2000 (C)
1696/2168	1646/2056	3640/4540	3421/4264
78%	80%	80%	80%
0,79	0,81	0,81	0,81

Fonte: adaptada de Duarte (2003, p. 116)

O preenchimento do sujeito é a estratégia preferida em ambas as sincronias, confirmando resultados já realizados em pesquisas anteriores da autora (DUARTE, 1993, 1995). O intervalo de tempo que separa as amostras desse estudo revela uma estabilidade do preenchimento

do sujeito pronominal e a autora sugere que possa se tratar de um período muito curto para que se evidencie o progresso de uma mudança morfossintática.

No que diz respeito à dimensão externa da língua, os resultados de Duarte (2003) mostram o seguinte quadro. Primeiro, a diferença no peso relativo entre as faixas etárias não é estatisticamente relevante, não ultrapassando 0,10 pontos entre os fatores nas amostras de 1980 e 2000, conforme resultados listados na Tabela 2. Segundo, parece não haver também um condicionamento da escolaridade para a expressão do sujeito nas amostras: em 1980, há uma leve diferença entre falantes com escolaridade Fundamental 1 e 2 (0,50 e 0,46) e Ensino Médio (0,62); essa diferença é minimizada em 2000 em que o peso relativo de falantes com Ensino Médio em comparação aos demais cai para 0,59.

TABELA 2 – Sujeito preenchido segundo a faixa etária – Tendência

Amostras	Amostra 1980		Amostra 2000	
	%	Peso relativo	%	Peso relativo
07-14	79	0,51	75	0,44
15-25	84	0,57	81	0,51
26-49	82	0,49	84	0,55
50...	74	0,42	78	0,47

Fonte: adaptado de Duarte (2003, p. 119)

TABELA 3 – Sujeito preenchido segundo a escolaridade – Tendência

Amostras	Amostra 1980		Amostra 2000	
	%	Peso relativo	%	Peso relativo
Fundamental 1	81	0,50	81	0,50
Fundamental 2	78	0,46	77	0,46
Ensino Médio	84	0,62	85	0,59

Fonte: adaptado de Duarte (2003, p. 119)

É importante fazer aqui apenas uma ressalva quanto aos resultados da faixa etária no estudo de Duarte (2003). Os pesos relativos de ambas

as amostras não apresentam resultados conclusivos capazes de confirmar uma mudança geracional, ou um quadro de mudança em tempo aparente: não há diferença significativa entre os pesos relativos que evidencie isso. A faixa etária mais nova, que seria a responsável por apresentar a mudança geracional, na Amostra 1980, apresentou peso relativo de 0,51 (em oposição a 0,57, 0,49 e 0,42 nas demais faixas etárias), caindo na Amostra 2000 para 0,44 (em comparação a 0,51, 0,55, 0,47 para as demais faixas etárias).

3 O sujeito pronominal na fala de Natal/RN: retratos de uma mudança em tempo aparente

Apresentamos, nesta seção, os resultados da análise da expressão **do sujeito pronominal na fala da cidade do Natal/RN**, com base em 8 entrevistas sociolinguísticas do banco de dados FALA-Natal. Como dito na introdução, temos por objetivo comparar os resultados de Carvalho Júnior (2017) a partir da fala da cidade do Natal aos de Duarte (1995; 2003) a partir de dados da fala do Rio de Janeiro.

3.1 Procedimentos metodológicos e resultados gerais

Com o intuito de representar tendências gerais do comportamento linguístico da comunidade de fala de Natal quanto à expressão do sujeito pronominal, considerando dados de língua falada da década 2010, dez anos depois da amostra carioca analisada por Duarte (2003), apresentamos a análise de 8 entrevistas (4 homens e 4 mulheres) de informantes socialmente estratificados, com 30 minutos de duração, levando em conta quatro diferentes faixas etárias dos informantes (Faixa 1 – de 2 a 12 anos; Faixa 2 – de 15 a 21; Faixa 3 – de 25 a 45; faixa 4 – mais de 50).³ Nosso objetivo foi buscar indícios de mudança em tempo aparente, conforme proposta de Labov (1994).

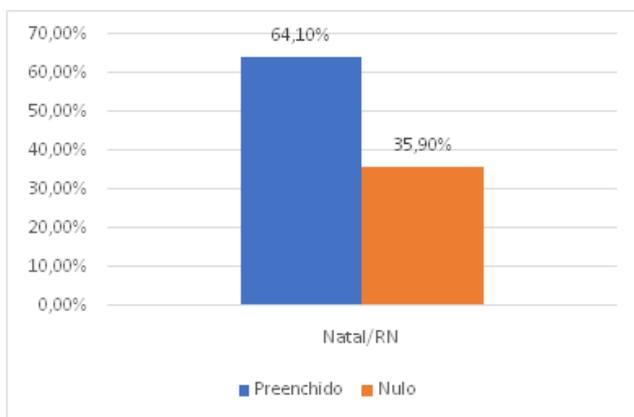
Foram coletadas **1.756** ocorrências com sujeitos pronominais preenchidos e nulos em sentenças matrizes que foram categorizadas e submetidas aos programas do pacote estatístico GOLDVARB 2001

³ As entrevistas do projeto Fala-Natal, no momento da pesquisa, ainda não estavam transcritas, estando disponíveis tão somente os áudios, de modo que foram transcritos 30 minutos de cada entrevista para a coleta dos dados.

(cf. ROBINSON; LAWRENCE; TAGLIAMONTE, 2001). Desse total, 1.125 (64,1%) foram ocorrências de sujeitos preenchidos (3) e 631 (35,9%) de sujeitos nulos (4). Apresentamos esses percentuais no gráfico na Figura 2 abaixo.

- (3) Algumas vezes vem alguns circos e parques e aí eu_{1ps} vou com a minha mãe pra lá pr a gente brincar]. (Inf.1-20M)
- (4) A gente saía logo cedo para ir pro roçado aí Ø_{1pp} levava água comida para comer lá] Ø_{1pp} passava o dia todinho no roçado apanhando algodão]. (Inf.4-29F)

FIGURA 2 – Ocorrências de sujeito expresso e nulo na fala de Natal/RN



Fonte: adaptada de Carvalho Júnior (2017, p. 70)

Há claramente a preferência pelo sujeito preenchido, com 64,1% de sujeito expresso e 39,5% de sujeito nulo, seguindo a tendência geral do PB encontrada em análise de outras comunidades de fala, como por exemplo os quadros encontrados para o Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais nos resultados de Oliveira (1989), Duarte (1993, 1995, 2003).

3.2 Análise multivariada

Usando os programas do pacote estatístico GOLDVARB 2001, realizamos uma análise multivariada de regra variável da expressão do sujeito pronominal, tomando por aplicação da regra a realização *versus*

a não realização (nulo). Considerando a análise do fenômeno do sujeito nulo e as variáveis já investigadas em estudos anteriores, retomados brevemente na seção 2, controlamos as seguintes variáveis independentes no sentido de verificar as hipóteses que as seguem:

- (1) **traço semântico de animacidade do sujeito** – esperamos que os sujeitos de terceira pessoa com traço [+ animado] condicionem o preenchimento;
- (2) **morfologia flexional verbal** – esperamos que flexões mais marcadas desfavoreçam o preenchimento;
- (3) **tipo de conjunção da primeira coordenada** – esperamos que o adversativo “mas”, por ter um caráter mais formal, condicione o preenchimento;
- (4) **pessoa gramatical** – esperamos que os sujeitos de primeira e segunda pessoas favoreçam o preenchimento;
- (5) **padrões sentenciais** – confirmando os estudos de Duarte (2012), esperamos que a função do antecedente e a sua posição estrutural de ocorrência, ou mais especificamente sujeitos pronominais com referente na oração precedente/adjacente e com função diferente da de sujeito gramatical (definido como Padrão 4 por Duarte, 2012) condicione o preenchimento;
- (6) **faixa etária** – esperamos que informantes das faixas mais jovens condicionem o preenchimento;

No melhor passo da rodada estatística, com *Log likelihood* = -1117,362 *Significance* = 0,000, as seguintes variáveis foram selecionadas foram: (1) a faixa etária do informante; (2) o traço semântico do sujeito; (3) o tipo de conjunção da primeira coordenada; (4) a pessoa gramatical e (5) os padrões sentenciais. Apresentamos, no que segue, uma discussão pormenorizada dos resultados referentes à variável social e, em seguida, das variáveis linguísticas selecionadas. Apesar de entendermos que o objetivo desta análise seja investigar uma mudança em tempo aparente, achamos por bem trazer os resultados das variáveis linguísticas por entender que elas ratificam, com resultados de uma comunidade ainda não investigada, estudos já publicados sobre a temática.

3.2.1 A faixa etária e uma forte evidência de mudança em tempo aparente na fala de Natal

A Tabela 4 sistematiza a distribuição e peso relativo da faixa etária dos informantes para o preenchimento do sujeito de referência determinada em sentenças matrizes na fala de Natal.

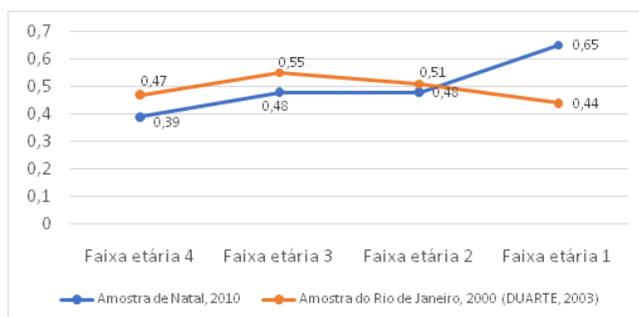
TABELA 4 – Aplicação de sujeitos preenchidos, segundo a variável Faixa etária

Faixas etárias	Aplicação/Total	PR
Faixa 1 – de 8 a 12 anos	331/427 – 77,5%	0,65
Faixa 2 – de 15 a 21 anos	289/455 – 63,5%	0,48
Faixa 3 – de 25 a 45 anos	255/406 – 62,8%	0,48
Faixa 4 – mais de 50 anos	250/468 – 53,4%	0,39
Total	1125/1.756 – 64,1%	

Fonte: Carvalho Júnior (2017, p. 72)

Informantes mais novos, em oposição aos demais, condicionam o preenchimento do sujeito na fala de Natal: a Faixa etária 1, com peso relativo de **0,65**, tende a condicionar o preenchimento de sujeitos gramaticais, em oposição às faixas 2, 3 e 4, com pesos de **0,48**, **0,48** e de **0,39**. Parece haver, portanto, um claro favorecimento ao preenchimento do sujeito entre informantes mais novos, quando comparados aos mais velhos. No entanto, considerando que os pesos relativos das quatro faixas estão bastante próximos e o preenchimento é uma tendência geral do PB, o fato de os mais jovens estarem à frente desse processo de mudança pode também indicar outras tendências. Para uma melhor visualização, projetamos esses resultados na Figura 3 a seguir, assim como projetamos também, para fins de comparação, os pesos relativos encontrados por Duarte (2003) para a fala do Rio de Janeiro na amostra de 2000.

FIGURA 3 – Aplicação de sujeitos preenchidos, em pesos relativos, na fala de Natal/RN e do Rio de Janeiro/RJ (DUARTE, 2003), segundo a Faixa etária



Fonte: adaptada de Carvalho Júnior (2017, p. 73)

A linha ascendente referente à fala de Natal, que parte da faixa 4 para a faixa 1, evidencia um processo de mudança na língua a partir da perspectiva da mudança em tempo aparente (LABOV, 1994). Os resultados mostram o processo de mudança pelo qual a fala está passando nessa comunidade em direção ao preenchimento, condicionada pela fala dos mais jovens.

Em dados do Rio de Janeiro, retirados de Duarte (2003), cujos resultados foram brevemente retomados na seção anterior, na amostra de 2000 houve um leve favorecimento dos informantes de faixa etária 3 (de 26 a 49 anos), com peso relativo de 0,55 em oposição às demais, especialmente da faixa 1 (de 7 a 14 anos) com peso relativo de 0,44.

Em linhas gerais, os resultados para a fala de Natal/RN seguem a tendência de Duarte para o RJ para as faixas 2, 3 e 4; a diferença, no entanto, fica mais evidente na fala de Natal que opõem os mais novos da faixa 1, com peso relativo de 0,65, em oposição aos demais com pesos relativos de 0,48, 0,48 e 0,39. É importante destacar, no entanto, que a Faixa 1 de Natal, neste estudo, se trata de uma nova geração, diferente daquela estudada por Duarte, dado que são 10 anos entre as amostras.

Esse recorte sincrônico nos traz algumas conclusões importantes sobre o processo de mudança em relação ao preenchimento do sujeito pronominal no português brasileiro falado na cidade de Natal, no Nordeste do Brasil: (1) a idade dos informantes constitui fator importante para a implementação da mudança, no sentido de que falantes mais jovens tendem ao preenchimento em oposição aos mais velhos; (2) a diferença

linguística na representação do sujeito pronominal a partir da faixa etária parece evidenciar uma mudança em tempo aparente; e (3) esses resultados parecem espelhar um comportamento semelhante em direcionamento do comportamento linguístico quanto à representação do sujeito pronominal nas faixas 2, 3 e 4, mas se diferencia em relação à faixa 1.

3.2.2 Condicionadores linguísticos

Em relação aos condicionamentos linguísticos do preenchimento do sujeito na fala de Natal/RN, os resultados ratificam aqueles encontrados em estudos de outras comunidades, como os do Rio de Janeiro, por exemplo. As variáveis linguísticas selecionadas foram “a pessoa gramatical”, “o traço semântico do sujeito de terceira pessoa”, “o tipo da conjunção nas primeiras coordenadas” e “os padrões sentenciais”.⁴ Retomaremos a seguir, brevemente, os resultados.

Sobre a pessoa gramatical, a primeira do plural (P4), com peso relativo de 0,63 (223/296), se mostrou favorecedor do preenchimento em oposição às demais pessoas; a terceira pessoa do singular (P3) e a primeira (P1) pessoas do singular com pesos relativos de 0,45 (235/399) e 0,49 (645/1002), em oposição à terceira pessoa do plural (P6), com peso relativo de 0,26 (22/59), também favorecem o preenchimento.⁵

⁴ Por questões de espaço para os fins deste artigo e os objetivos aqui propostos, apresentamos aqui muito brevemente os resultados obtidos com a análise de regra variável das variáveis linguísticas. Para mais informações, remetemos o leitor à análise pormenorizada presente em Carvalho Júnior (2017).

⁵ Foram muito poucos os dados de segunda pessoa do singular (P2) e plural (P5), motivo pelo qual retiramos esses dados da análise multivariada. Referentes à P2, foram encontradas apenas 25 ocorrências, de um total de 1.756 dados analisados. Dessas 25, apenas 12 foram de sujeito expressos. As ocorrências estão em situações de contexto pragmático com discurso direto de outra fala, na forma imperativa e nas interrogativas diretas ou indiretas. Nos exemplos em (i)-(iv), os informantes parafraseiam a fala de alguém, tentando reconstituir um contexto passado, e também recorrem ao modo imperativo na fala, conforme ilustrado nas falas a seguir:

(i) Aí quando foi o ano passado ela disse ... ‘homem já que **você_{2ps}** **não tá fazendo nada** **Ø_{2ps}** **não tá trabalhando** **Ø_{2ps}** **vá pelo menos pro colégio fazer umas novas amizades / Ø vá ver gente nova** **Ø_{2ps}** **vá?**] ... **aí eu vim pro colégio me agradar me].** (Inf.3-11M)

TABELA 5 – Sujeitos preenchidos, segundo a variável Pessoa gramatical

Pessoa gramatical	Aplicação/Total	PR
P1	645/1002 – 64,4%	0,49
P3	235/399 – 58,9%	0,45
P4	223/296 – 75,3%	0,63
P6	22/59 – 37,3%	0,26
Total	1125/1.756 – 64,1%	

Fonte: Carvalho Júnior (2017, p. 78)

Dentre as pessoas gramaticais observadas, P6 é a que tem o menor peso relativo para o favorecimento do sujeito preenchido. O alto índice de sujeito nulo na terceira pessoa gramatical P6 na amostra pode estar relacionado ao reforço presente na fala do entrevistador, que é facilmente recuperado e interpretado pelo falante, como ilustra (5).

(5) **E: E como são seus pais e seus avós?**

I: \emptyset_{3pp} **são legais...**] algumas vezes o meu pai é chato porque ele briga comigo e outras ele **é bom porque** eu tiro nota boa]. (Inf.1-20M)

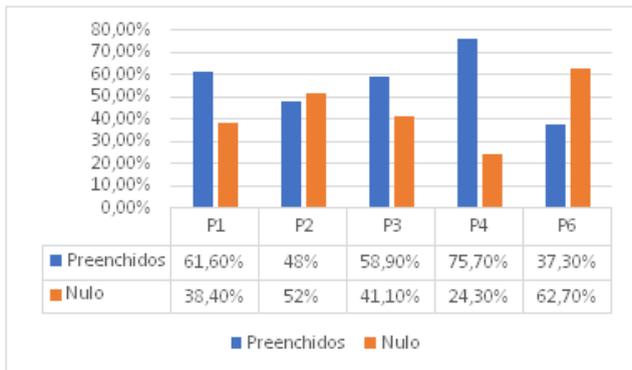
Nos dados aqui analisados, as ocorrências P3 diferem significativamente das de P6, o que confirma a análise de Duarte (2012). A Figura 4 abaixo mostra o contraste existente entre o singular e o plural da terceira pessoa gramatical.

-
- (ii) **Aí eu perguntei o que era para minha amiga Luana aí ela chegou e disse assim ‘você_{2ps} não sabe?’] aí eu ‘não’] aí ela ‘Luiz pegou o telefone dele e jogou do último mandar do colégio] o celular caiu quebrou todinho no chão’]. (Inf.1-44F)**
- (iii) Não tinha essa história com ela não ela chegava fazia ‘Fábia vem aqui você_{2ps} vai fazer isso aqui para mim’ eu era doida de dizer que não]. (Inf.3-26F)
- (iv) Uma vez chegou um rapaz lá pra ir olhar já queria meter a mão dentro ... o rapaz ‘não que isso aí é quente se não você_{2ps} se queima’] ele já ia metendo a mão dentro]. (Inf.4-29F)

Em relação à P5, uma única ocorrência foi encontrada:

- (v) Na sala de aula se falarem comigo eu_{1ps} falo se não falarem \emptyset_{1ps} entro na sala \emptyset_{1ps} saio] ... pra você_{2ps} verem ... ontem quando vocês_{2mp} forem me parar ali eu_{1ps} parei pra conversar]. (Inf.3-11M)

FIGURA 4 – Ocorrências de sujeito preenchido e nulo de terceira pessoa gramatical



Fonte: adaptada de Carvalho Júnior (2017, p. 81)

O peso relativo de P3, de 0,45, em oposição ao de P6, de 0,26, da rodada multivariada parece mostrar que singular favorece o preenchimento do sujeito pronominal. Duarte (2012) apresenta uma análise refinada da terceira pessoa com um argumento centrado nos traços [+/- humano] e [+/- específico] dos referentes. Seguindo a hierarquia referencial proposta em Cyrino, Duarte e Kato (2000), Duarte (2012) mostra que o preenchimento dos sujeitos de terceira pessoa está associado à interação entre os traços [+ humano/+ específico]. Logo, sujeitos com os traços [+ humano/+ específico], como em (6), tendem a ser mais preenchidos que sujeitos com traços [+ humano/- específico], como em (7).

- (6) Que eu fazia mais] ... que eu achava melhor quando mamãe ia pro rio lavar roupa] minha mãe ia pro rio lavar roupa na sexta-feira não era no sábado ela_{3ps} juntava toda a roupa da casa para lavar]. (Inf.4-29F)
- (7) Foi aqui na igreja foi ano passado é geralmente os ensaios do coral na quinta-feira na igreja aí me chamaram] aí de repente o pessoal começou a juntar as coisas lá sem eu_{1ps} perceber no salão aqui né aí foi Ø_{3pp} me chamaram aí / Ø_{3pp} cantaram parabéns que eu_{1ps} não sabia]. (Inf.4-40M)

Por fim, a primeira pessoa singular (P1) e plural (P4) são as que mais apresentam dados de sujeito preenchido. Chama a atenção na amostra a enorme quantidade de dados de P1 (1.002, sendo 645 de sujeito expresso). Acreditamos que isso se deva ao tipo de entrevista

sociolinguística do corpus FALA-Natal ‘Diálogo entre informante e documentador’, pois os informantes trazem muitos relatos da vida particular, fazendo com que a descrição ou narração dos acontecimentos estejam presentes. Um outro fator para o número elevado de P1 parece estar relacionado também às constantes perguntas diretas aos informantes, em que é comum iniciar a resposta se inserindo no contexto. Os exemplos abaixo (8) e (9) ilustram esse contexto.⁶

(8) E: Você encontrava com ela todos os dias, não?

I: Q_{1ps} encontrava]. (Inf.2-01F)

(9) E: E por que falaram que você tinha batido no menino?

I: **Eu**_{1ps} acho que ele não gostava de mim]. (Inf.1-20M)

O “traço semântico de animacidade do referente” parece estar relacionado com a terceira pessoa e é um fator condicionador no preenchimento, como também mostra Duarte (2012): sujeitos com traço [- animado], conforme (10), constituem fator de resistência ao preenchimento com peso relativo de 0,19 (238/397) em oposição a sujeitos com traço [+animado], conforme (11), com peso relativo de 0,54 (238/397).

TABELA 6 – Sujeitos preenchidos, segundo a variável Traço semântico do referente

Traço semântico dos sujeitos de terceira pessoa	Aplicação/Total	PR
[+ animado]	238/397 – 59,9%	0,54
[- animado]	12/49 – 24,5%	0,19
Total	250/446 – 56,1%	

Fonte: Carvalho Júnior (2017, p. 76)

⁶ Em relação ao dado em (10) podemos aventar que verbos de opinião podem estar associados ao preenchimento. No entanto, não foi observado o peso dos verbos de opinião ou se/e em que medida esse conjunto de verbos pode influenciar no preenchimento do sujeito.

- (10) Também teve da minha tia também] minha tia tava saindo do trabalho aí tava passando o carro do mercado aí **o carro do mercado** veio ... num viu né ela passando] ... **Ø_{3ps}** bateu nela aí ela quebrou a perna aí **Ø** passou um monte de mês em casa]. (Inf.2-08M)
- (11) E: Tem algum vizinho ou tem algum vizinho que você sempre tem em algum bairro **algum vizinho** que não gosta muito da gente. No seu caso, tem também?
- I: tem] ... **ele é muito chato**] **ele** gosta muito de prestar atenção à vida do povo]. (Inf.3-26F)

No que diz respeito à “natureza da conjunção nas primeiras coordenadas”, foram controlados os itens “mas”, “aí” e “e” e os resultados mostram que os dois primeiros condicionam o preenchimento em oposição ao “e”, como mostram os dados da Tabela 7 abaixo e ilustram os dados que a seguem.

TABELA 7 – Sujeitos preenchidos, segundo a variável Tipo de conjunção da primeira coordenada

Natureza da conjunção nas primeiras coordenadas	Aplicação/Total	PR
Mas	33/46 – 71,7%	0,61
Aí	100/143 – 69,9%	0,62
E	49/118 – 41,5%	0,31
Total	182/307 – 59,3%	

Fonte: Carvalho Júnior (2017, p. 77)

- (12) É difícil fazer ... **mas a gente**_{1ps} agora tá fazendo porque a gente não faz prova a gente só faz trabalho]. (Inf.2-01F)
- (13) Aí eu professora tomou a prova umas duas vezes só **aí eu**_{1ps} disse ‘eu quero mais negócio de cola’ não ... aí pronto]. (Inf.3-11M)
- (14) Às vezes que uma vizinha pegava ficava lá conversando **e já** **Ø**_{3ps} ia logo embora por causa do escuro]. (Inf.4-29F)

Por fim, quanto aos padrões sentenciais, a análise levou em conta a função do antecedente e a sua posição estrutural de ocorrência, tal como definido por Duarte (2012):

- (a) Padrão 1 – em que o antecedente está no mesmo período e é o sujeito da oração precedente (principal ou subordinada):
- (15) Sim **meu amigo** topou numa pedra e \emptyset_{3ps} caiu numa lama ... a cara na lama]. (Inf.1-20M)
- (b) Padrão 2 – em que o antecedente está no período adjacente e tem a função de sujeito ou tópico estrutural/discursivo:
- (16) A gente assiste fica conversando] uma ajuda outra] aí **os menino** é só conversa mesmo falando sobre o jogo que acontece] ... **eles_{3pp} não fala nada além de jogo**]. (Inf.2-01F)
- (c) Padrão 3 – em que o antecedente é o sujeito da oração não adjacente no contexto precedente, ou seja, há uma ou mais orações intervenientes:
- (17) É né fazer como outro né a gente **Deus** fez o mundo em 7 dias tirou um pra descansar] ... e a gente não ter um mundo desse todinho aí a gente não ter um momento de agradecer a ele] ... eu pelo menos eu quando eu vou pra igreja \emptyset vou pra agradecer né as coisas boas que **ele_{3ps}** sempre me fornece] apesar que **ele_{3ps} não é ele_{3ps}** que vai chegar e \emptyset_{3ps} vai dizer ‘não eu vou lhe dar um emprego bom ... **não sei o quê não sei o quê**’]. (Inf.3-11M)
- (d) Padrão 4 – em que o antecedente está na oração precedente/adjacente, mas tem função distinta da de sujeito.
- (18) Eu fiz todinha bem bonitinha como ela me ensinou] eu tinha até a **cópia dessa carta** aí \emptyset_{3ps} ficou lá em casa aí o povo lá destruiu quando me casei / aí eu vim me embora nem trouxe]. (Inf.4-29F)

Os resultados estão dispostos na Tabela 8.

TABELA 8 – Sujeitos preenchidos, segundo a variável Padrão sentencial

Padrão sentencial	Aplicação/Total	PR
Padrão 1	35/92 – 38%	0,32
Padrão 2	52/89 – 58,4%	0,53
Padrão 3	112/165 – 67,9%	0,59
Padrão 4	52/101 – 51,5%	0,49
Total	251/447 – 56,2%	

Fonte: Carvalho Júnior (2017, p. 86)

O padrão 1, em que o antecedente se encontra no mesmo período e é o sujeito da oração precedente (principal ou subordinada), com PR de 0,32 (35/92), se mostra um ambiente de resistência do sujeito nulo, em oposição aos Padrões 2, 3 e 4, com pesos relativos de 0,54 (52/89), 0,59 (112/165) e 0,49 (52/101), respectivamente. Esse resultado parece confirmar um aspecto de natureza estrutural no condicionamento do sujeito que é “acessibilidade” do antecedente do sujeito, mostrando que sujeitos que retomam referentes na função de sujeito numa oração precedente favorecem o preenchimento.

4 Considerações finais

Retomando resultados de Carvalho Júnior (2017), apresentamos neste artigo uma análise de regra variável da representação do sujeito pronominal na fala da cidade do Natal/RN, no Nordeste brasileiro. A análise possibilitou trazer elementos a favor da hipótese por nós aventada de que a expressão do sujeito pronominal nessa comunidade, seguindo, em linhas gerais, as tendências encontradas para o Rio de Janeiro, passa por um período de mudança. Para o recorte sincrônico aqui analisado podemos chegar à conclusão de que a idade dos informantes constitui fator importante para a implementação da mudança, no sentido de que falantes mais jovens condicionam o uso de sujeitos preenchidos quando comparados aos mais velhos. Esse resultado mostra evidências de uma mudança em tempo aparente na fala de Natal, seguindo a proposta de Labov (1994), e essa tendência se apresenta de forma bem mais clara quando comparados aos resultados obtidos por Duarte (2003) para a fala do Rio de Janeiro.

Em relação às variáveis independentes, o estudo mostra o favorecimento do preenchimento do sujeito pela “pessoa gramatical”, pelo “traço semântico do sujeito de terceira pessoa”, pelo “tipo da conjunção nas primeiras coordenadas” e pelos “padrões sentenciais”, conforme já atestaram os resultados de Duarte para o Rio de Janeiro.

É importante mencionar, ainda, que este artigo traz a público uma descrição e análise do fenômeno do preenchimento do sujeito pronominal em uma comunidade para a qual tal fenômeno não fora antes estudado, ao mesmo em que apresenta uma robustez dos resultados na caracterização do PB, uma vez que os padrões condicionadores linguísticos e não linguísticos da mudança encontrados para outras comunidades de fala do PB se repetem também em Natal. O caráter inovador da análise é que, considerando quatro faixas etárias diferentes, apresentamos claras evidências por meio de pesos relativos de que a representação do sujeito pronominal reflete um caso de mudança em tempo aparente, trazendo elementos para a hipótese aventada de um comportamento aparentemente mais inovador do português na região Nordeste quando comparada às demais regiões.

Referências

CARVALHO JÚNIOR, S. V. *A representação do sujeito pronominal na fala de natal: um estudo de mudança em tempo aparente*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

CYRINO, S. M. L.; DUARTE, M. E. L.; KATO, M. A. Visible Subjects and Invisible Clitics in Brazilian Portuguese. In: KATO, M. A.; NEGRÃO, E. V. (org.). *Brazilian Portuguese and the Null Subject Parameter*. Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, 2000. p. 55-104.

DUARTE, M. E. L. (org.). *O sujeito em peças de teatro (1833-1992): estudos diacrônicos*. São Paulo: Parábola, 2012.

DUARTE, M. E. L. A evolução na representação do sujeito pronominal em dois tempos. In: PAIVA, M. da C. de; DUARTE, M. E. L. (org.). *Mudança linguística em tempo real*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003. p. 115-128.

DUARTE, M. E. L. *A perda do princípio “Evite Pronome” no português brasileiro*. 1995. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Unicamp, Campinas, 1995.

DUARTE, M. E. L. Do pronome nulo ao pronome pleno: a trajetória do sujeito no português do Brasil. In: ROBERTS, I.; KATO, M. A. (org.). *Português brasileiro: uma viagem diacrônica*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993. p. 107-128.

DUARTE, M. E. L. O sujeito nulo no português brasileiro. In: CYRINO, S; TORRES-MORAES, M. A. (org.). *Mudança sintática do português brasileiro: perspectiva gerativista*. São Paulo: Contexto, 2018. v. 1, p. 26-71.

DUARTE, M. E. L.; PAIVA, M. da C. Introdução: A mudança linguística em curso. In: PAIVA, M. da C. de; DUARTE, M. E. L. (org.). *Mudança linguística em tempo real*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003. p. 13-29.

LABOV, W. *Padrões Sociolinguísticos*. Tradução de Marcos Bagno, Maria Scherre, Caroline Cardoso. São Paulo: Parábola, 2008 [1972].

LABOV, W. *Principles of Linguistic Change*. Internal factors. Oxford: Blackwell, 1994. (Language in Society).

MARTINS, M. A. *Singularidades na sintaxe do português brasileiro escrito na região nordeste nos séculos XIX e XX*. ms.

MARTINS, M. A.; MOURA, K. K.; COSTA DA SILVA, F. Análise diatópico-diacrônica dos complementos pronominais de verbos na escrita brasileira dos séculos XIX e XX. *Working Papers em Linguística*, Florianópolis, v. 20, p. 195-216, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-8420.2019v20n2p195>.

MARTINS, M. A.; TAVARES, M. A. O banco de dados FALA-NATAL: uma agenda de trabalho. In: FREITAG, R. M. K. (org.). *Metodologia de coleta e manipulação de dados em Sociolinguística*. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2014. DOI: <https://doi.org/10.5151/BlucherOA-MCMDS-6cap>

OLIVEIRA, D. P. de. O preenchimento, a supressão e a ordem do sujeito e do objeto em sentenças do português do Brasil: um estudo quantitativo. In: TARALLO, F. (org.). *Fotografias sociolinguísticas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1989. p. 51-64.

SANKOFF, D.; TAGLIAMONTE, S. A.; SMITH, E. *Goldvarb Z: A Multivariate Analysis Application for Macintosh*. 2018. Disponível em: <http://individual.utoronto.ca/tagliamonte/goldvarb.html>. Acesso em: 4 de julho de 2020.

WEINREICH, U.; LABOV, W.; HERZOG, M. *Fundamentos empíricos para uma mudança linguística*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2006 [1968].

Recebido em: 30 de abril de 2020.

Aprovado em: 9 de junho de 2020.



Estudo acerca da representação gráfica do fonema /s/ na escrita de alunos do 3º ano do ensino fundamental

Study About the Graphic Representation of the Phoneme /s/ in the Writing of Students of the 3rd Year of Elementary School

Marciano Renato Ribeiro

Universidade Federal de Lavras (UFLA), Lavras, Minas Gerais / Brasil

marcianoribeirobs@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-2636-609X>

Raquel Márcia Fontes Martins

Universidade Federal de Lavras (UFLA), Lavras, Minas Gerais / Brasil

raquelfontesmartins@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0321-3848>

Resumo: Este artigo trata de um estudo sobre a aquisição da escrita infantil, em específico, sobre a multiplicidade de representação gráfica do fonema /s/ por alunos do 3º ano do Ensino Fundamental. Ressalta-se que a aquisição da escrita relacionada ao fonema /s/ é uma das mais complexas para o aprendiz da escrita no português, por envolver várias relações, inclusive de irregularidade, entre esse fonema e grafemas que o representam (LEMLE, 1994; MORAIS, 2008). Este estudo tem como fundamentação teórica Modelos Baseados no Uso (BYBEE, 2001; PIERREHUMBERT, 2001). Nesses modelos, que consideram a experiência de uso da língua na estruturação da gramática e do léxico (FERRARI, 2011), efeitos de frequência são importantes. Para proceder ao presente estudo, foi realizada uma coleta de dados escritos por alunos do 3º ano do Ensino Fundamental, de uma escola pública, do município de Bom Sucesso – MG. Os resultados deste trabalho indicam que o desenvolvimento da aquisição da escrita é baseado no uso, na experiência e que o fator frequência é relevante para o aprendizado da criança que se encontra no processo de aquisição ortográfica.

Palavras-chave: aquisição da escrita; fonema /s/; ortografia, fonologia de uso.

Abstract: This article reports a study on the acquisition of children's writing, in particular, on the multiplicity of graphic representations of the phoneme /s/ by students of the 3rd year of Elementary School. It is noteworthy that the acquisition of writing related to the phoneme /s/ is highly complex for the learner of Portuguese writing, as it involves several relationships, including irregularity, between that phoneme and the graphemes that represent it (LEMLE, 1994; MORAIS, 2008). This study has Usage-based Models (BYBEE, 2001; PIERREHUMBERT, 2001) as theoretical basis. In these models, which consider the experience of using the language in structuring the grammar and lexicon (FERRARI, 2011), frequency effects are important. In order to proceed with the present study, a collection of data written by students of the 3rd year of Elementary School, from a public school in Bom Sucesso – MG, was carried out. The results of this work indicate that the development of writing acquisition is based on use and experience and that the frequency factor is relevant for the learning of the child in the process of orthographic acquisition.

Keywords: acquisition of writing; phoneme /s/; orthography, phonology of use.

1 Considerações iniciais

O caminho percorrido pela criança até se tornar alfabetizada não é simples. Soares (2016) afirma que a aprendizagem da escrita, por ser uma invenção cultural, não é um processo natural como a aquisição da fala. Esse processo de aprendizagem da escrita supõe o desenvolvimento de diversas habilidades (SOARES, 2016).

Lemle (1994), em seu clássico *Guia teórico do alfabetizador*, salienta que, na alfabetização, é imprescindível o domínio de técnicas e habilidades como a de compreensão do uso da página, percebendo-se, por exemplo, que a ordem da escrita, na nossa cultura, é da direita para a esquerda e de cima para baixo. O aprendiz também precisa saber “o que representam aqueles risquinhos pretos em uma página branca” (LEMLE, 1994, p. 6). A compreensão desses aspectos não é algo de fácil assimilação para a criança: “tudo isso é muito complexo, que para tanto é necessário compreender o que é um símbolo” (LEMLE, 1994, p. 6). Também, “a relação entre um símbolo e a coisa que ele simboliza é inteiramente arbitrária, ou seja, a razão da forma de um símbolo não está nas características da coisa simbolizada” (LEMLE, 1994, p. 8).

Ainda de acordo com Lemle (1994), no processo da alfabetização, a criança precisa entender que cada “letra” vale como símbolo de um “som” da fala (LEMLE, 1994, p. 9). Assim, nesse processo, é notória a

necessidade de se estabelecer, uma relação entre a pauta sonora e a escrita. Conforme Oliveira (2005), o aprendizado da escrita é um processo de construção de conhecimento intermediado pela oralidade.

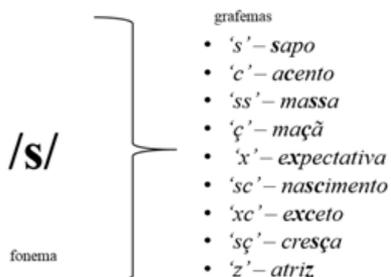
Considerando essa reflexão, o presente estudo analisa a multiplicidade de representações gráficas do fonema /s/ por alunos do 3º ano do Ensino Fundamental. A representação desse fonema na escrita é um desafio para o alfabetizando, na medida em que envolve o maior número de relações entre um fonema e grafemas (LEMLE, 1994; CRISTÓFARO-SILVA, 2010), e será discutido na próxima seção. Será apresentada também a fundamentação teórica deste estudo: Modelos Baseados no Uso com foco na Fonologia de Uso (BYBEE, 2001; PIERREHUMBERT, 2001). Em seguida, é apresentada a metodologia e realizada a análise e discussão dos dados, bem como são feitas as considerações finais desta pesquisa.

2 A grafia do fonema /s/

Este trabalho avalia a aquisição da escrita relacionada ao fonema /s/, uma das mais complexas para o aprendiz da escrita no português, por envolver várias relações, inclusive de irregularidade, entre esse fonema e grafemas que o representam (LEMLE, 1994; OLIVEIRA, 2005; CRISTÓFARO-SILVA, 2010).

De acordo com Lemle (1994), o caso do fonema /s/ é um exemplo típico de relações múltiplas entre fonema e grafema no sistema ortográfico da língua. Essas relações caracterizam-se pelo fato de o fonema /s/ corresponder, na escrita, a vários grafemas. É esse fenômeno que ocorre com o fonema /s/, como apresentado a seguir:

FIGURA 1 – Possibilidades de grafemas representando o fonema /s/ na escrita



Fonte: elaboração própria.

Pelos exemplos apresentados, é perceptível a complexidade da representação gráfica da unidade sonora /s/ para alunos em estágio de aquisição da ortografia e até mesmo para sujeitos já em anos escolares avançados. Essas relações múltiplas

podem envolver tanto regras contextuais, cujo conhecimento, através da observância do contexto ajuda a diminuir as possibilidades de representações gráficas disponíveis em determinadas palavras; quanto podem envolver regras arbitrárias, as quais exigem o conhecimento etimológico da palavra ou a utilização de estratégias mnemônicas. (GARCIA; ARAÚJO; MIRANDA, 2007, p. 49).

Scliar-Cabral (2003, p. 151) considera que as alternativas em competição constituem uma grande dificuldade ortográfica. É o caso dos grafemas “SS” “Ç” em “sessão” e “seção”, respectivamente, representando o fonema /s/. Tais grafemas estão em concorrência nessa situação, não havendo uma regra que determine a utilização de um grafema ou outro. Trata-se de um exemplo em que grafemas representam um mesmo fonema em contexto idêntico (no caso, entre as vogais “e” e “ã” em “sessão” e “seção”). No quadro a seguir, verificam-se outros casos como esse, envolvendo o fonema /s/:¹

QUADRO 1 – Fones (fonemas) idênticos em contextos idênticos

Fone	Contexto	Letras	Exemplos
[s]	Intervocálico diante de a, o, u	sc ç sç	Russo, ruço, cresça
	Intervocálico diante de e, i	ss c sc	Posseiro, assento, roceiro, acento, asceta
	Diante de a, o, u precedido por consoante	s ç	Balsa, alça
	Diante de e, i precedido por consoante	s c	Persegue, percebe

Fonte: Lemle (1994, p. 24).

¹ Este trabalho adota o termo “fonema”, como Cristófaros-Silva (2010) e Soares (2016). No entanto, a literatura da área, com frequência, adota os termos “fone” ou “som”, como é o caso de Lemle (1994). Também, opta-se aqui pelo termo grafema (cf. SOARES, 2016) e não por “letra” que é bastante encontrado na literatura (LEMLE, 1994).

Já Faraco (1992), descrevendo as representações arbitrárias, demonstra o caso do fonema /s/.

QUADRO 2 – Representações arbitrárias

Unidade Sonora	Unidades Gráficas
/s/	<p>Representações Arbitrárias</p> <ul style="list-style-type: none"> • c ou s: no início de palavra, quando /s/ é seguido de vogais anteriores (na escrita, i ou e): cisco, cesta, cetro sílaba, sereno, sete [...] • s ou (c + e/i) s ou (ç + a/o/u) <ul style="list-style-type: none"> (c + e/i): no início de sílaba, quando /s/ é precedido de consoante ou vogal nasal (grafada com auxílio de n). (ç + a/o/u): Ex.: pense/lance; versificar/parcimônia; torso/terço; pensar/lançar; persuadir/forçado • no contexto V-V <ul style="list-style-type: none"> ◦ vogal que segue é e/o/u ss ou ç/ sc ◦ vogal que segue é e/i ss ou c receber – recibo sc nascente – nascimento x máximo – sintaxe xc exelente – excitar as representações sc –x – xc são mais raras a representação xs é absolutamente rara (só seguida de i): 5 palavras da família do verbo <i>excicar</i> no Vocabulário Ortográfico Oficial

Fonte: Faraco (1992, p. 30)

Diante da diversidade de relações que envolvem o fonema /s/, é possível inferir o desafio para os aprendizes em fase de alfabetização, em adotar a forma correta para esse fonema em seus registros ortográficos.² Em casos como esse, segundo Lemle (1994, p. 25), a única maneira de descobrir o grafema que representa dado fonema em uma palavra escrita, é fazendo o uso do dicionário. Ainda, afirma a autora, que os aprendizes precisam decorar, aprender a grafia das palavras, uma a uma, guardando-as na memória.

² Neste trabalho, escrita correta e escrita ortográfica são tomadas como correspondentes em sentido, considerando, inclusive, a etimologia do vocábulo *ortografia*, do grego *orthographía*, “escrita correta”. Cf. ORTOGRAFIA, 2015.

No entanto, diante das considerações apresentadas sobre as múltiplas representações de uma unidade sonora na escrita, considera-se que, na verdade, decorar simplesmente as grafias das palavras não é desejável. Autores como Morais (2008) defendem que a aprendizagem dos casos ortográficos de irregularidade acontecem por memória (realização de processos cognitivos), mas não na “decoreba”. A memorização, na aprendizagem da ortografia, adviria de práticas de uso da linguagem. No uso da língua, os aprendizes, naturalmente, memorizariam as formas ortográficas das palavras.

Este estudo considera que as práticas de uso afetam diretamente o aprendizado da ortografia, tendo como referência os Modelos Baseados no Uso, que serão abordados na próxima seção. Nesses modelos, a questão da frequência é fundamental, o que será visto a seguir.

3 Modelos baseados no uso

Conforme Ferrari (2011, p. 148), a partir da década de 1980, com os avanços de estudos na área da Psicologia do Desenvolvimento, da Linguística e das Ciências Cognitivas, houve evidências que explicam como as crianças vão de um estágio a outro do desenvolvimento linguístico, sem a necessidade de estabelecer a hipótese de uma gramática universal. Essa nova perspectiva é sustentada pelos Modelos Baseados no Uso, sobre aquisição da linguagem. Dentro desses modelos, este estudo dará ênfase à Fonologia de Uso (BYBEE, 2001, 2010), o que é feito a seguir.

Partindo do pressuposto de que a linguagem é parte do comportamento humano, a Fonologia de Uso (BYBEE, 2001) propõe que os processos e os princípios cognitivos e psicológicos que governam a linguagem não são específicos da linguagem. São os mesmos processos e princípios que governam outros aspectos do comportamento cognitivo e social do ser humano. Desse modo, segundo Barbosa (2013), as habilidades de memorização, controle motor, categorização de experiências e realização de inferências podem estar bem harmonizadas à linguagem, mas, também, são usadas por outros domínios.

A Fonologia de Uso postula alguns princípios básicos, dos quais aqui se destacam:

- a) a experiência afeta a representação mental, ou seja, o uso de formas e padrões na produção ou percepção afeta sua representação na memória;
- b) a representação mental de objetos linguísticos possui as mesmas propriedades que as representações mentais de outros objetos, ou seja, o cérebro opera da mesma maneira em diferentes domínios; [...]
- f) o conhecimento gramatical é um conhecimento procedimental (BYBEE, 2001, p. 6-7).

Como se pode verificar, a experiência ou o uso linguístico é a base dessa teoria. Nesse sentido, Bybee (2001) dá destaque para o papel da frequência na língua, a qual estruturaria a gramática e o léxico. Sendo assim, a pesquisadora propõe dois tipos de efeitos de frequência:

Frequência de ocorrência (*token frequency*): refere-se a quantas vezes uma unidade, geralmente uma palavra (por exemplo, “casa”), ocorre em um *corpus* oral ou escrito.

Frequência de tipo (*type frequency*): refere-se à frequência de dicionário de um padrão particular, em outros termos, à quantidade de vezes que uma forma, como uma sequência sonora, ocorre, por exemplo, em um *corpus* da língua. Um exemplo de pesquisa de frequência de tipo seria investigar quantas vezes o padrão segmental do encontro consonantal *pr*, por exemplo, ocorre em um *corpus*, ou seja, em quantas palavras diferentes tal encontro consonantal ocorre.

Este estudo focaliza a questão da frequência, principalmente, quanto a *type frequency*. A frequência de tipo aqui avaliada se relaciona a diferentes padrões ligados ao fonema /s/. No entanto, leva-se em conta também a *token frequency*, visto que, em paralelo com o estudo de Huback (2010), a melhor análise para o fenômeno linguístico como o investigado neste trabalho reside em uma interação entre frequência de tipo e de ocorrência. Conforme a autora (p. 26), os itens lexicais, padrões ou tipos silábicos de baixa frequência de ocorrência são os primeiros a serem afetados pela mudança, porque sua memória lexical é mais fraca, o que deve ser aqui investigado.

Uma consequência dos efeitos de frequência seria que itens ou padrões mais frequentes tenderiam a ter acesso lexical mais simples, bem como representação mental mais robusta (PIERREHUMBERT, 2001; BYBEE; HOPPER, 2010). Ao contrário, itens ou padrões menos

frequentes tenderiam a ter acesso lexical mais complexo e representação mental mais fraca. Isso deverá ser avaliado neste trabalho. A seguir, será tratada a metodologia utilizada para investigar a representação gráfica do fonema /s/ na aquisição da escrita.

4 Metodologia

A investigação feita neste estudo foi realizada em uma escola municipal da cidade de Bom Sucesso, localizada no oeste do estado de Minas Gerais. A escola investigada está localizada na área central do município e atende alunos dessa localidade e também estudantes oriundos de bairros periféricos. A instituição recebe alunos do 1º ao 5º ano do Ensino Fundamental I nos turnos matutino e vespertino, totalizando 530 alunos. Este estudo coletou dados em uma turma do 3º ano dessa escola, composta por 24 alunos, todos participantes desta pesquisa.

Para a coleta de dados, neste trabalho, utilizou-se de procedimentos metodológicos baseados em Rocha *et al.* (2010), de modo que foram realizadas 3 atividades: ditado de palavras, ditado de frases e produção de texto. A realização dessas atividades visou a verificar a possibilidade de comportamentos diferentes da palavra escrita nessas distintas situações. Martins e Rocha (2013) apontam que o aprendiz tende a grafar uma palavra de modo ortográfico, mais quando ela é escrita em isolado do que quando é escrita no contexto de uma frase. Em relação ao ditado, a produção de textos também favoreceria a escrita ortográfica, na medida em que o aluno escolhe as palavras que irá grafar (MARTINS; ROCHA, 2013).

Passa-se, agora, à descrição de cada atividade. A primeira atividade foi a aplicação de um ditado com palavras com o fonema /s/, em diferentes representações gráficas. Tendo em vista que o aprendizado da ortografia envolve o uso e a experiência de práticas existentes na cultura, considerou-se, na escolha das palavras do ditado, o fator *frequência*, proposto por Bybee (2001). As palavras do ditado foram selecionadas do *Corpus Brasileiro*,³ considerando itens léxicos com o fonema /s/.

³ O projeto Corpus Brasileiro, do grupo GELC, que está sediado no Centro de Pesquisas, Recursos e Informação de Linguagem (CEPRIL), Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (LAEL) da PUC-SP, com apoio da FAPESP, visa a construir e disponibilizar, de modo *online*, o *Corpus Brasileiro*, que é composto por um bilhão de palavras do português brasileiro contemporâneo, de vários tipos de linguagem. Acesso

Apresenta-se, a seguir, a descrição das atividades aplicadas:

Atividade 1 - Ditado de palavras

Escute com atenção as palavras ditadas e escreva.

1 – tecido (39.316)	7 – texto (42.106)	13 – professora (10.043)	19 – sábado (36.870)
2 – moça (9.862)	8 – excelente (19.874)	14 – sol (21.766)	20 – passagem (52.535)
3 – aniversário (4.033)	9 – exceto (21.992)	15 – poço (5.720)	21 – nascimento (34.564)
4 – assado (1.295)	10 – extra (9.144)	16 – vacina (15.485)	22 – desça (1.268)
5 – piscina (6.139)	11 – floresta (67)	17 – cebola (3.593)	23 – tóxico (3.397)
6 – cresça (12.725)	12 – crescer (21.523)	18 – palhaço (605)	24 – exceção (36.863)

A segunda atividade do instrumento foi o ditado de cinco frases,⁴ as quais contemplavam palavras (destacadas abaixo) com a unidade sonora /s/, algumas delas presentes no ditado de palavras apresentado acima.

Atividade 2 – Ditado de frases

Escute com atenção as frases ditadas e escreva.

O nome do **palhaço** é **Paçoca**.
 A **feira** de **aniversário** estava animada.
 O menino **escreveu** um lindo **texto**.
 Perdi minha **certidão** de **nascimento**.
Sábado será um lindo dia de **sol**.

A terceira e última atividade, demonstrada a seguir, foi a produção de um texto com base em uma proposta sugerida pelos pesquisadores deste estudo:

em novembro de 2019. Ressalta-se que a escolha por esse corpus de linguagem adulta, predominantemente, se deve à sua abundância de dados em língua portuguesa, o que é importante em estudos que se utilizam de corpora de língua, como o presente trabalho.

⁴ Cabe mencionar que se optou por colocar, nas frases, algumas palavras selecionadas na Atividade 1, pela possibilidade de desvios ortográficos em contextos diferentes, ou seja, na escrita de palavra e na escrita de frases. Martins e Rocha (2013) apontam que um aluno que escreve uma determinada palavra corretamente, quando ela está sozinha, pode escrevê-la com desvio ortográfico, quando ela se encontra no contexto de uma frase.

Atividade 3 – Produção de texto

Produção de Texto

Qual foi o passeio mais divertido de sua vida? O que aconteceu/ como foi? Quem estava com você? O que vocês fizeram? Onde aconteceu? Conte ou invente como foi essa aventura.

Destaca-se que as palavras da primeira atividade e as frases da segunda atividade do instrumento, apesar de aqui terem sido apresentadas escritas, foram ditadas para os alunos.

Para a aplicação do instrumento elaborado, foi necessária uma conversa prévia com a diretora da escola e, posteriormente, com a supervisora e a professora responsável pela turma do 3º ano, participante da pesquisa. Com a permissão das educadoras, marcou-se o melhor horário para a realização da coleta e, nos dias e horários marcados, desenvolveram-se todas as atividades propostas.

A seguir, é feita a análise e a discussão dos dados coletados nesta pesquisa.

5 A representação gráfica do fonema /s/ em análise

Os dados coletados nesta pesquisa foram analisados em relação às ocorrências de representação escrita do fonema /s/, grafadas com e sem desvios ortográficos.⁵

Os dados das atividades dos ditados de palavras e de frases são apresentados nas tabelas 1 e 2. Já os dados da atividade de produção de texto são relatados e comparados com os das outras duas atividades de ditado.

Ressalta-se que as tabelas referentes aos ditados de palavras e de frases apresentam sete colunas cada uma. Nessas tabelas, a primeira coluna apresenta as palavras focalizadas na pesquisa. A segunda coluna refere-se ao número absoluto de escrita ortográfica (tal como prevista pelo padrão ortográfico) de cada palavra. Na terceira coluna, verifica-se o percentual de escrita ortográfica. Já na quarta coluna, tem-se o número absoluto de ocorrências com desvios (relativos ao /s/) por palavras. Em seguida, na quinta coluna, verifica-se o percentual de ocorrências com desvios. Na

⁵ Neste trabalho, optou-se pelo termo “desvios ortográficos” para referir-se ao erros de grafia, os quais, muitas vezes, conforme Morais (2008), funcionam como uma fonte de censura e de discriminação aos aprendizes, tanto na escola como fora dela.

sexta coluna, demonstram-se os tipos de desvios encontrados. E, por fim, na sétima coluna, é apresentado o total de desvios e acertos de cada palavra das atividades, assim como também demonstra-se, no final, um total geral, que soma todos os dados obtidos, assim como expõe seus percentuais. A ordem de apresentação das palavras, nas tabelas, foi atribuída de forma decrescente em relação ao percentual de ocorrências com desvios. A seguir, são apresentados, primeiramente, os dados do ditado de palavras.

Ditado de palavras

Nos dados do ditado de palavras, apresentados na Tabela 1, notam-se 37% de ocorrências de palavras com desvios ortográficos (ver última linha na quinta coluna) e 63% com escrita correta ou ortográfica, em um total de 576 ocorrências.

TABELA 1 – Atividade do ditado de palavra

Palavras	Nº absoluto de escrita ortográfica	Percentual de escrita ortográfica	Nº absoluto de ocorrências de desvios	Percentual de ocorrências com desvios	Ocorrências nos dados com desvios (tipos de desvios)	Total
floresça	0	0%	24	100%	floreça (10x), floresa (8x), floressa (4x), florreça (1x), floresta (1x)	24
exceto	2	8,5%	22	91,5%	esceto (8x), eceto (5), exeto (4x), eseto (4x), esçeto (1x)	24
exceção	2	8,5%	22	91,5%	ecessão (6x), eceção (3x), esseção (3x), exesão (1x), ecesão (1x), escesão (1x), exeção (1x), escesão (1x), exescão (1x), esesão (1x), esecão (1x), esesam (1x)	24
excelente	3	12,5%	21	87,5%	ecelente (9x), exelente (6x), eselente (3x), esselente (2x), esclente (1x)	24
desça	6	25%	18	75%	dessa (10x), desa (5x), deça (2x) desca (1x)	24

piscina	9	37,5%	15	62,5%	picina (10x), pisina (4x), picisna (1x)	24
cresça	11	46%	13	54%	cresa (4x), cressa (3x), creça (5x), cresca (1x)	24
poço	12	50%	12	50%	posso (6x), poso (3x), polso (1x), poco (1x), oso (1x)	24
tóxico	12	50%	12	50%	toxico (8x), tóssico (1x), posico (1x), tosse (1x), toxssico (1x)	24
extra	13	54%	11	46%	estra (11x)	24
crescer	15	62,5%	9	37,5%	crecer (5x), creser (4x)	24
assado	18	75%	6	25%	açado (1x), asado (4x), acado (1x)	24
sábado	18	75%	6	25%	sabádo (4x), sábádo (1x), sabalo (1x)	24
passagem	19	79%	5	21%	pasagem (5x)	24
aniversário	20	83,5%	4	16,5%	anivessario (2x), anivercário (2x)	24
tecido	21	87,5%	3	12,5%	tesido (1x), decido (1x), pecido (1x)	24
nascimento	21	87,5%	3	12,5%	nacimento (3x)	24
moça	22	91,5%	2	8,5%	mossa (1x), mosa (1x)	24
cebola	22	91,5%	2	8,5%	sebola (2x)	24
vacina	23	96%	1	4%	vasina (1x)	24
palhaço	23	96%	1	4%	palhaso (1x)	24
texto	24	100%	0	0%	...	24
professora	24	100%	0	0%	...	24
sol	24	100%	0	0%	...	24
Total Geral	364	63%	212	37%		576

Fonte: Dados da pesquisa, 2020.

Os dados apontam que houve 212 ocorrências de palavras escritas com desvios ortográficos (de um total de 576 palavras) na atividade do ditado.

Verifica-se que a palavra *floresça*, apresentando 24 ocorrências de desvios, é o vocábulo de maior número de desvio na escrita, apresentando o percentual de 100% de ocorrências. Neste caso, as ocorrências apresentaram as seguintes variações: *floreça* (10x), *floresa* (8x), *floressa* (4x), *florreça* (1x), *froresta* (1x). Nos tipos de desvios, observa-se que houve maior registro dos grafemas Ç e S para representar o fonema /s/ na palavra, evidenciando, conforme Lemle (1994), que esses grafemas representam fones idênticos em contextos idênticos. Outro fato importante a ser destacado é que, em relação às outras palavras do ditado, o vocábulo *floresça* apresenta o menor número de ocorrências,⁶ conforme registros de frequência do Corpus Brasileiro.

Em seguida, vêm as palavras *exceto* e *exceção* que apresentaram, cada uma, 22 ocorrências de desvios, correspondendo a 91,5% do erros ortográficos. A palavra *exceto* apresentou 5 tipos de desvios: *esceto* (8 ocorrências de desvio), *eceto* (5), *exeto* (4), *eseto* (4), *esçeto* (1). Já a palavra *exceção* apresentou 13 tipos de desvios: *ecessão* (6), *eceção* (3), *esseção* (3), *exesão* (1), *ecesão* (1), *eseção* (1), *escesão* (1), *exeção* (1), *escesão* (1), *exescão* (1), *esesão* (1), *esecção* (1), *esesam* (1). Esse é um dado importante que remete ao papel do *fator palavra* (cf. BYBEE, 2001) na aquisição da escrita. Especificamente neste caso, verifica-se que a palavra *exceção* envolve dois contextos e duas representações distintas para a representação do fonema /s/ em seu registro ortográfico. O primeiro caso é o uso do dígrafo XC entre a vogal /e/ e o segundo caso é o uso do grafema Ç no início da terceira e última sílaba que apresenta som nasal. Ainda no último caso, verifica-se que os grafemas S e Ç são concorrentes para a representação de /s/ em sílabas nasais. Esses casos apontam a dificuldade de os alunos adotarem uma forma correta de escrita e evidenciam, conforme Lemle (1994), como o fonema /s/ é um exemplo típico de relações múltiplas grafofonêmicas do sistema ortográfico da língua.

As palavras *excelente*, *desça* e *piscina* apresentaram entre 15 e 21 ocorrências, resultando no percentual de desvios entre 62,5% e 87,5%. Neste caso, os desvios foram relacionados aos dígrafos XC, SÇ e SC para a representação gráfica do fonema /s/.

⁶ A palavra *floresça* apresenta 67 ocorrências no Corpus Brasileiro, menor número de ocorrências do que as demais palavras selecionadas.

A palavra *creança* apresentou 13 ocorrências (percentual de 54% de desvios). As palavras *poço* e *tóxico* apresentaram 12 ocorrências, com um percentual de desvios de 50%. A palavra *extra* apresentou 11 ocorrências, com um percentual de 46% de desvios, e a palavra *crescer* apresentou 9 ocorrências, o que corresponde a 37,5% dos desvios. As palavras *assado* e *sábado* apresentaram 6 ocorrências, com um percentual de 25% de desvios. A palavra *passagem* apresentou 5 ocorrências, com um percentual de 21% de desvios; a palavra *aniversário* apresentou 4 ocorrências com um percentual de 16,5% de desvios. As palavras *tecido* e *nascimento* apresentaram 3 ocorrências, com um percentual de 12,5% de desvios. As palavras *moça* e *cebola*, com 2 ocorrências, correspondem ao percentual de 8,5% dos desvios, e as palavras *vacina* e *palhaço* apresentaram 1 ocorrência, com 4% de desvios. Por fim, as palavras *texto*, *professora* e *sol* não apresentaram ocorrências de desvios, ou seja, foram escritas corretamente.

Um dado importante a ser notado é que há palavras com um mesmo número de ocorrências e desvios, como, por exemplo, *poço* e *tóxico* (ambas com 12 ocorrências e 5 tipos de desvios cada): *poço* (*posso, poso, polso, poco, oso*), *tóxico* (*tocico, tóssico, posico, tosse, toxssico*). Outro exemplo são as palavras *assado* e *sábado* (ambas com 6 ocorrências e 3 tipos de desvios cada): *assado* (*açado, asado, acado*), *sábado* (*sabádo, sábádo, sabalo*). Esse é um dado que pode merecer futuras investigações, a fim de elucidar o papel do fator palavra na aquisição da escrita.

Em síntese, pelos dados obtidos na atividade do ditado, as palavras que obtiveram maior número de desvios foram: *floresça* com 24 desvios, *exceto* com 22 desvios e *exceção* com 22 desvios. Considera-se que essas palavras trazem em si um padrão de escrita irregular, pela presença dos dígrafos SÇ, XC, menos frequentes, no tipo silábico dos vocábulos em questão. A palavra *exceção*, como se mencionou, apresenta, ainda, dois grafemas (XC e Ç) que representam o fonema /s/, o que pode representar um desafio para o aprendiz.

Outro fato a ser notado é que a palavra *floresça*, além de ter apresentado o maior número de desvios na escrita dos estudantes, tem baixa frequência de ocorrência em *corpus* de língua portuguesa (cf. GELC). Esse fato aponta para um possível efeito da *token frequency*, em que itens lexicais de baixa frequência de ocorrência são os primeiros a serem afetados pela mudança, por terem memória lexical mais fraca (HUBACK, 2010).

Também, as evidências fazem considerar que *floresça; exceto; exceção* são palavras que trazem tipos silábicos menos frequentes (SÇ e XC), com representação mental mais fraca para os usuários da língua, no caso, os estudantes avaliados neste estudo.

Isso está em consonância com a ponderação de Cristófaros-Silva (2011, p. 173) de que a experiência e o uso contribuem com a organização e gerenciamento do conhecimento linguístico. Efeitos de frequência, nesse caso, são relevantes. A seguir, é apresentada a análise das palavras do ditado de frases.

Ditado de frases

A Tabela 2 apresenta os dados analisados na atividade de Escrita de frase ditada.

TABELA 2 – Atividade do ditado de frases

Palavras	Nº absoluto de escrita ortográfica	Percentual de escrita ortográfica	Nº absoluto de ocorrências de desvios	Percentual de ocorrências com desvios	Ocorrências nos dados com desvios (tipos de desvios)	Total
certidão	12	50%	12	50%	sertidão (11x), cildido (1x)	24
Paçoca	17	70%	7	30%	passoca (3x), pasoca (2x), arrogra (1x), assopre (1x)	24
aniversário	20	83,5%	4	16,5%	aniverssário (4x)	24
nascimento	20	83,5%	4	16,5%	nacimento (3x), nascemento (1x)	24
palhaço	21	87,5%	3	12,5%	palhaso (2x), padastro (1x)	24
escreveu	21	87,5%	3	12,5%	escrevel (3x)	24
sábado	22	91,5%	2	8,5%	sábado (1x), sabalo (1x)	24
texto	23	96%	1	4%	texto (1x)	24
estava	23	96%	1	4%	setava (1x)	24
sol	24	100%	0	0%	...	24
festa	24	100%	0	0%	...	24
será	24	100%	0	0%	...	24
Total Geral	251	87%	37	13%		288

Fonte: Dados da pesquisa, 2020.

Pelos dados obtidos na atividade de ditado de frases, em que, como se ponderou, a escrita de palavras pelos aprendizes pode apresentar um comportamento diferente da escrita de palavras isoladas, verifica-se que houve 37 ocorrências ou 13% de palavras escritas com desvio (de um total de 288 palavras). Esse resultado demonstra um menor índice de desvios na escrita do fonema /s/ do que no ditado de palavras isoladas, que apresentou 37% de desvios. Esse achado diverge do que é apontado na literatura sobre haver uma tendência de os alfabetizandos escreverem palavra isolada de modo ortográfico, mais do que em contexto de frase (MARTINS; ROCHA, 2013). Esses dados merecem, assim, investigação em trabalhos futuros.

A palavra com maior número de desvios foi *certidão*, que apresentou 12 ocorrências – *sertidão* (11), *cilido* (1) –, correspondendo o percentual de 50% dos desvios. Em seguida, vem a palavra *paçoca* com 7 ocorrências de desvios – *passoca* (3), *pasoca* (2), *arrogra* (1), *assopre* (1), o que equivale ao percentual de 30% dos erros ortográficos.

As palavras *aniversário*, *nascimento* e *palhaço* foram selecionadas para as duas atividades aplicadas: na lista de palavras e em duas frases ditadas. As palavras *aniversário* e *nascimento* apresentaram cada uma 4 ocorrências de desvios, o que corresponde ao percentual de 16,5% dos desvios. Observa-se que, em relação ao ditado de palavras, que a palavra *nascimento* apresentou um aumento no número de desvios – no ditado de palavras, houve 3 ocorrências de desvios (12,5%); já no contexto do ditado de frase, houve ocorrência de 4 desvios (16,5%). A palavra *palhaço* apresentou uma elevação no número de desvios, pois, no ditado de palavras houve 1 ocorrência e, no ditado da frase, apresentou 3 ocorrências (12,5% dos) desvios. Com 3 ocorrências de desvios, a palavra *escreveu* (na terceira frase ditada), corresponde ao percentual de 12,5% dos desvios.

As palavras *sábado* e *texto* também foram selecionadas para as duas primeiras atividades aplicadas. A palavra *sábado* apresentou uma queda no número de desvios, visto que, no ditado de palavras, houve 6 ocorrências e, no ditado da frase, apresentou 2 ocorrências ou o percentual de 8,5% dos desvios. A palavra *texto* apresentou 1 ocorrência de desvio no ditado de frase, o que corresponde ao percentual de 4% dos erros.

A palavra *estava* apresentou 1 ocorrência de desvio no ditado de frase, o que corresponde ao percentual de 4% dos erros. Por fim, a palavra *sol* manteve-se sem nenhuma ocorrência de desvios, também no

ditado de frases. As palavras *festa e será*, como no ditado de frase, não apresentaram ocorrências com desvios. A seguir, apresenta-se a análise da produção de texto coletada neste estudo.

Produção de texto

Para a análise da produção textual, foram extraídas dos textos, todas as palavras em que havia contexto para grafia do /s/, o que computou o total de 432 palavras nos textos da turma do 3º ano. Os dados apresentaram o número de 12 (3% de) ocorrências de palavras com desvios relacionados ao /s/ e 420 (97% de) ocorrências com escrita ortográfica.

As palavras que apresentaram desvios na escrita foram: *missa (misa); cedo (sedo), assustado (asustado), tropecei (tupecei); dinossauro (dinosalro), superfície (superfise); descer (decer); sucesso (susses), corremos (coremos), simpático (cimpático), vocês (vosês); piscina (picina).*

Um fato que merece atenção é o menor percentual de ocorrências com desvio na atividade de produção de texto: apenas 3%. Isso pode ser explicado pelo fato de que, na produção de texto, diferentemente do ditado, o sujeito selecionaria os itens léxicos que vai escrever, de modo que tenderia a grafar palavras que conhece, evitando palavras de que desconhece a ortografia (MARTINS; ROCHA, 2013).

5.1 Avaliação geral das três atividades do estudo

Computando os dados analisados das três atividades – ditado de palavras, ditado de frases e produção de texto –, em um total de 1296 palavras, 261 (20%) apresentaram ocorrências com desvios e 1035 (80%) foram escritas corretamente.

Pela análise da Tabela 3, é possível verificar a somatória das ocorrências da representação ortográfica e com desvios das palavras que apresentam o fonema /s/ na turma do 3º ano, em cada atividade. Na última linha, verifica-se o total geral (número absoluto e percentual) das ocorrências, em que se observa o significativo percentual de 20% de ocorrências com desvio na grafia do fonema /s/, pelos alunos do 3º ano avaliados:

TABELA 3 – Resultados dados escritos do 3º ano

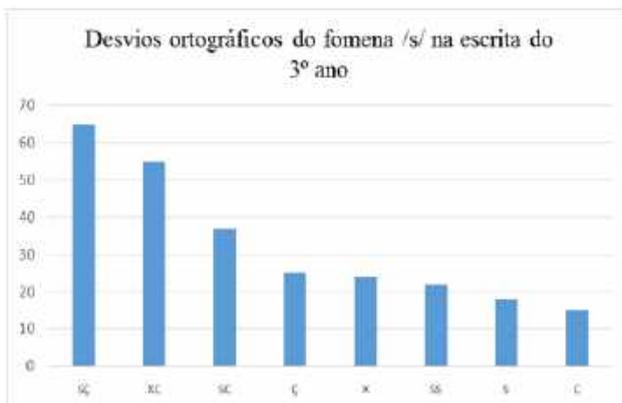
Representação gráfica do fonema /s/	Nº absoluto de escrita ortográfica	Percentual de escrita ortográfica	Nº absoluto de ocorrências de desvios	Percentual de ocorrências com desvios	Tipo de tarefa	Total
s, c, ss, ç, x, sc, xc, sç,	364	63%	212	37%	Ditado de palavra	576
	251	87%	37	13%	Ditado de frase	288
	420	97%	12	3%	Produção de texto	432
Total Geral	1035	80%	261	20%		1296

Fonte: Dados da pesquisa, 2020.

O resultado geral de 80% de escrita ortográfica e 20% de escrita com desvio na representação do fonema /s/ aponta para o fato de que a escrita de crianças, em etapa final do primeiro ciclo da alfabetização (3º ano do ensino fundamental), apresentou um desenvolvimento também significativo, mas é necessário trabalhar e consolidar ainda essa representação nos anos posteriores.

O Gráfico 1, apresentado a seguir, refina a análise, trazendo, agora, o número de ocorrências com desvios para cada grafema que representa o fonema /s/, nas palavras analisadas neste estudo:

GRÁFICO 1 – Dados gerais do corpus escrito: representação escrita do fonema /s/



Fonte: Dados da pesquisa, 2020.

Conforme os dados do gráfico, verifica-se que o maior número de ocorrências de desvios de grafia na representação do fonema /s/ foi

relacionado aos dígrafos SÇ, XC, SC, grafemas menos frequentes na escrita do português. Esse fato analisado à luz dos Modelos Baseados no Uso (BYBEE 2001; PIERREHUMBERT, 2001) indica que o conhecimento linguístico é baseado na experiência. Por meio do uso da língua, os itens ou tipos/ padrões mais frequentes vão ter uma representação mental mais robusta⁷, ou seja, mais forte. Em contrapartida, os itens ou padrões menos frequentes, como por exemplo, o uso dos dígrafos (SÇ, XC, SC), na representação do fonema /s/, vão ter uma representação mental menos robusta. O acesso lexical é mais acessível, quando o item lexical ou padrão é mais frequente. No caso em estudo, C, S e SS são os grafemas mais frequentes e com menos ocorrências de desvio ortográfico. Dessa forma, verifica-se que, na aquisição da ortografia, a criança não atua de modo passivo, mas reelabora mentalmente as informações linguísticas do uso sobre a forma escrita das palavras (MORAIS, 2008).

6 Considerações finais

Este estudo analisou a representação gráfica do fonema /s/ por aprendizes em fase de alfabetização. Como mencionado, representar ortograficamente o fonema /s/, com suas múltiplas representações gráficas, envolve vários aspectos como: ter um ensino explícito e sistemático, reconhecer o valor simbólico das letras, recorrer aos dicionários etc.

Ao analisar a produção escrita dos alunos, contactou-se que o maior índice de desvios envolvendo o fonema /s/ foi relacionado aos padrões dos dígrafos SÇ, XC e SC, os quais são grafemas menos frequentes na escrita do português. Assim, considera-se que estes padrões são menos robustos (de menor frequência e força lexical) e de menor acesso lexical para os sujeitos envolvidos na pesquisa. Por outro lado, os grafemas C, S e SS, mais frequentes, foram os que apresentaram menores índices de desvio ortográfico, possivelmente por serem de maior acesso lexical. Verificou-se, assim, que a frequência de tipo foi relevante neste estudo. Sugere-se, pautando-se nos Modelos Baseados no Uso (BYBEE, 2001),

⁷ De acordo com Pierrehumbert (2001), o caráter robusto das categorias depende da frequência de ocorrência. Categorias mais frequentes são mais robustas. Já categorias menos frequentes são menos robustas.

que a experiência é fator preponderante na organização e gerenciamento do conhecimento linguístico também na aquisição da escrita.

Ainda, à luz de Morais (2008), é possível refletir sobre o fato de que os desvios fazem parte realmente do processo de aquisição da escrita, não sendo possível chegar à escrita ortográfica instantaneamente. Ainda, ressalta-se que pesquisas na perspectiva teórica explorada neste artigo têm o potencial de contribuir, no ensino, para a área de aquisição da escrita infantil, mas também para a avaliação diagnóstica da escrita de alunos em processo de alfabetização (SOARES, 2016). Por exemplo, no caso da representação gráfica do fonema /s/, tendo como referência o dado de que palavras ou grafemas menos frequentes tendem a apresentar maior desvio ortográfico, pode-se propor uma sequência didática que sistematize o ensino dos diferentes grafemas que representam /s/, focando nos menos frequentes, que representam maior desafio para o aprendiz. Na avaliação diagnóstica, anterior ao trabalho de ensino, seria fundamental verificar o conhecimento dos alunos quanto a todos diferentes grafemas, não focando somente nos mais frequentes (como S, C e SS).

Por fim, considera-se que o objeto de estudo nesta pesquisa não se esgota aqui. Há muito ainda para ser explorado acerca do ensino e da aprendizagem da ortografia na Educação Básica e, em específico, na temática deste trabalho quanto às diferentes representações gráficas do fonema /s/. Estudos futuros, com um corpus maior e uma análise estatística consistente, poderão aprofundar a investigação dos resultados aqui apresentados e discutidos.

Referências

BARBOSA, L. P. *O alçamento da vogal média anterior pretônica no português brasileiro: uma abordagem no modelo de redes*. 2013. 221 f. Tese (Doutorado em Linguística Teórica e Descritiva) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

BYBEE, J.; HOPPER, P. (ed.). *Frequency and the Emergence of Linguistic Structure*. Amsterdam: John Benjamins, 2010.

BYBEE, Joan. *Phonology and Language Use*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511612886>

CRISTÓFARO SILVA, Thaís. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511612886>.

CRISTÓFARO SILVA, Thaís. representações mentais na aquisição da linguagem oral e escrita. *Revista da ABRALIN*, [S.l.], v. 10, n. 4, p. 153-178, 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rabl.v10i4.32427>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/32427/20576>. Acesso em: mar. 2020.

FARACO, Carlos Alberto. *Escrita e alfabetização*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 1992.

FERRARI, L. *Introdução à Linguística Cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.

GARCIA, M. A. C. et al. *Um estudo sobre a grafia do fonema / s /*. In: ENCONTRO DO CÍRCULO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO SUL, 7., 2007, Pelotas. *Anais [...]*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas; Universidade Católica de Pelotas, 2007. p. 49.

GELC. CORPUS BRASILEIRO. São Paulo: GELC. Disponível em: [www. http://corpusbrasileiro.pucsp.br/cb/Inicial.html](http://corpusbrasileiro.pucsp.br/cb/Inicial.html). Acesso em: nov. 2019.

HUBACK, Ana Paula. Plurais Irregulares do Português Brasileiro: efeitos de frequência. *Revista da ABRALIN*, [S.l.], v. 9, n. 1, p. 11-40, 2010. DOI: <https://doi.org/10.5380/rabl.v9i1.52337>.

LEMLE, M. *Guia teórico do alfabetizador*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1994.

MARTINS, R. M. F.; ROCHA, G. A. S. *Pesquisa sobre correção de itens de escrita de avaliação em larga escala na área da alfabetização*. CONGRESSO BRASILEIRO DE ALFABETIZAÇÃO - CONBAIf, I., 2013, Belo Horizonte. *Anais [...]*, Belo Horizonte: CEALE/UFMG, 2013. v. 1.

MORAIS, A. G. de. *Ortografia: ensinar e aprender*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008.

OLIVEIRA, M. A. *Conhecimento linguístico e apropriação do sistema de escrita*. Belo Horizonte: Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita – Ceale/ FaE/ UFMG, 2005. Coleção Alfabetização e Letramento (Caderno do Formador).

ORTOGRAFIA. In: *Dicionário Michaellis da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

PIERREHUMBERT, J. Exemplar dynamics: Word frequency, lenition and contrast. In: BYBEE, J.; HOPPER, P. (ed.). *Typological Studies in Language*. Amsterdam: John Benjamins, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1075/tsl.45.08pie>.

ROCHA, G. *et al.* Avaliação da alfabetização: como usá-la em sua função diagnóstica? In: *Guia da Alfabetização*. Belo Horizonte: Segmento, 2010. p. 78-90.

SCLIAR-CABRAL, Leonor. *Princípios do sistema alfabético do português do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2003.

SOARES, Magda. *Alfabetização: a questão dos métodos*. São Paulo: Contexto, 2016.

Recebido em: 22 de junho de 2020.

Aprovado em: 21 de agosto de 2020.

L I T E R A T U R A



La Possession dans la grammaire « pohétique » de Gellu Naum

Possession in Gellu Naum's "pohetic" grammar

Daniel Lucian Gălățanu

« Dunărea de Jos » University of Galați, Galați / Romênia

dangalatanu@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0003-2370-6113>

Résumé : Cet article est censé attirer l'attention sur le Surréalisme poétique roumain et sur son représentant le plus important, Gellu Naum qui, ayant assimilé les expériences pré-surréalistes, rimbaldiennes et apollinariennes, donne une réplique vigoureuse au grand Surréalisme français inauguré par Breton, et se lance, à travers les *champs magnétiques* de la langue roumaine, cette fois-ci, à la recherche d'un anti-langage, ou d'un sur-langage, qui puisse exprimer au mieux sa notion favorite de « pohème » surréel et plus vrai que la réalité. Pour y parvenir, il recourt à la perturbation voulue, ludique et onirique de la grammaire, aux confins de l'absurde infusé de l'humour amer du type ionescien, et avec une forte volonté programmatique de « crétiniser le langage ».

Mots clés : Naum ; surréalisme ; crise du langage ; poésie ; littérature roumaine.

Abstract: This article aims to draw attention to Romanian Poetic Surrealism and its most important author, Gellu Naum who, having assimilated the pre-surrealist Rimbaud's and Apollinaire's experiences, gives a vigorous replay to the great French surrealism inaugurated by Breton, and launches, through the *magnetic fields* of the Romanian language, this time, in search of an anti-language, or an over-language, which can best express its favorite notion of "poheme" surreal and more real than the reality itself. To achieve this, he resorts to the desired, playful and subconscious disturbance of grammar, on the edge of the absurd infused with the Eugène Ionesco type of bitter humor, and with a strong and programmatic will to "cretinize the language".

Keywords: Naum; surrealism; language crisis; poetry; Romanian literature.

Dans la lignée de Rimbaud, qui exigeait de démolir la cohérence textuelle, et du « drame surréaliste » d'Apollinaire, qui faisait éclater la ponctuation, dans une véritable synthèse cubiste des superpositions des plans poétiques, le Surréalisme explose en France, dans la première moitié du XXe siècle. Tributaire également du futurisme italien de Marinetti et des expériences Dada, il acquiert une base théorique dans les trois *Manifeste(s) du surréalisme* (1924, 1927 et 1942)¹ d'André Breton. Dans mes livres dédiés à la période moderniste de la poésie française, je présentais la définition du courant que Breton proposait dans son premier *Manifeste* :

Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (BRETON, 1999, p. 75).

Mais j'insistais aussi sur le fait que le Surréalisme avait largement dépassé le cadre de cette définition de l'écriture automatique, car Breton y avait également fourni le modèle durable d'une *insurrection générale* contre tous les mots d'ordre de la société bourgeoise.²

Cette « insurrection générale » va revenir en Roumanie, d'où elle avait été exportée en Suisse, d'abord, et en France, par la suite, par notre Tristan Tzara, sous la forme du Surréalisme roumain, quelques décennies plus tard, selon le décalage habituel de la littérature roumaine par rapport à ses sœurs occidentales. Chez nous, elle a surtout été incarnée par Gellu Naum, hanté lui aussi par l'éclatement et l'exorcisation du langage. Il est à préciser que le Surréalisme roumain est un peu en retard, du point de vue chronologique par rapport au grand surréalisme européen, car, en Roumanie, ce mouvement, en tant que tel, en tant que courant littéraire proprement-dit, apparaît quelques décennies plus tard, malgré la vision initiale de Tzara et les essais sporadiques d'Urmuz, et qu'aux grands Français du type Breton, Eluard, Aragon, ou Italiens, du type Marinetti et Ungaretti, notre seule réplique et unique contrepoids fût Gellu Naum. A l'exception de Victor Brauner, Geo Bogza, Stefan Baci, et quelques autres plus obscurs, c'est lui presque l'unique dans ce

¹ Cf. SABATIER, 1982, p. 117.

² Dans : GĂLĂȚANU, 2009, p. 196 ; mais aussi dans : GĂLĂȚANU, 2017, p. 297.

genre dans notre littérature, tributaire, en ligne générales, aux littératures européennes, particulièrement, à celle française. Né au 1^{er} août 1915, à Bucarest, dans une famille modeste, il se fait une carrière de journaliste, ensuite de professeur, mais, après avoir débuté, en 1936, par son recueil, *le Voyageur incendiaire*, il continue toute au long de sa vie d'écrire la poésie des « champs magnétiques » surréalistes. Ayant reçu (parmi de nombreux autres prix) le Prix européen de poésie Münster, en 1999, il fera paraître, jusqu'à la fin de sa vie, en 2001, un bon nombre de volumes poétiques qui nourriront et enrichiront le Surréalisme roumain et européen comme *La voie du serpent*, *Mon père fatigué*, *Athanos*, *Pohèmes etc.*, tout aussi comme le roman *Zenobia* (qui est, en fait, un roman-poème). Son biographe, Simona Popescu disait que les deux moteurs de recherches de la poésie de Naum sont le mécanisme du rêve et celui du souvenir, c'est-à-dire, le mécanisme de la mémoire, à travers lesquels Naum met en circulation une manière nouvelle de percevoir le monde, non nécessairement par le dérèglement de tout les sens rimbaldien, mais également par un dérèglement des « systèmes » par lesquels l'être humain a été habitué à percevoir la réalité (POPESCU, 2011, p. 48 ; 51).

Les Roumains s'enorgueillissent donc de présenter au monde leur version du *dérèglement de tous les sens* rimbaldien³ (et également des

³ J'observais dans mes études dédiés à Rimbaud que, afin d'arriver à sa vocation prométhéenne de savant et de maudit, Rimbaud passe par « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » : « ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, – les rapprochements de Nietzsche et de son *Surhomme* sont évidents et constants dans l'œuvre de Rimbaud – où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit et le suprême Savant ! » (comme il disait sans sa célèbre *Lettre à Paul Demeny* du 15 mai 1871 ; RIMBAUD, 1972, p. 217). Savant, mais aussi prophète, car en se revendiquant du poète de la Grèce antique, il annule deux mille ans de poésie : « la poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant » (RIMBAUD, 1972, p. 217). L'« autre » du célèbre cri : « *Je est un autre !* » n'est pas né en un seul jour. Il s'est forgé et bâti à travers une longue quête poétique embrassant les « modes » de l'époque pour trouver son identité et sa légitimité.

Quant la célèbre *voyance*, un autre concept esthétique fondamental de Rimbaud, il faut dire qu'elle est, en fait, une hypersensibilité par laquelle le poète arrive à percevoir la surréalité. Ainsi, en Surréaliste avant la lettre, Rimbaud repousse les sens bien réglés qui donnent une fausse vision du monde pour procéder à leur dérèglement touchant le délire et les zones profondes et « vraies » du propre *je*. C'est ça la *Voyance* : prophétie, mais surtout délire et martyre, car c'est par le martyre que la matière amorphe de

« systèmes de perception ») et leur propre forme d'*insurrection générale* contre la société bourgeoise – n'oublions pas que l'intellectuel français du XXe siècle était un gauchiste par nature, ni que les Surréalistes en ont été de véritables champions ! – cristallisée et consolidée à travers les titres les plus pompeux et les plus « académiques » :

j'offensais toute la plus que quarantaine de PH D conservateurs
honoris
causa ; des musées licenciés en génie électrique astrologues spé ;
cialistes en sci ; ences spatiales atlantologues co ; llectionneurs d'o
bjets précolombiens généraux de brigade océanographes his ;
toriens
(*Zenobia*).
(NAUM, 2011, p. 380).⁴

On assiste ici à la célèbre *synthèse* « cubiste » *de la superposition des plans*, caractérisée par la brisure (et ensuite la reconstruction) des structures et, par conséquent, à leur non-linéarité et juxtaposition, si apollinarienne et tellement célèbre dans tout le Surréalisme. Si Apollinaire avait demandé et pratiqué l'éclatement complet, voire l'annulation de l'orthographe et de la ponctuation,⁵ voici que Naum pousse encore plus loin et crée une contre-orthographe et une contre-ponctuation. Il décide de séparer les syllabes par le signe graphique « ; », mais il décide même de les séparer suivant ses propres règles inventées et qui ne coïncident aucunement avec celles de la phonétique « orthodoxe » : « d'objets précolombiens ».

La quête apollinarienne et surréaliste de Naum continue dans le labyrinthe du subconscient des *Champs magnétiques* de Breton et du docteur Soupault. Ainsi, le poète roumain donne sa réplique aux célèbres vers apollinariens du poème *Les Collines*, vers prophétiques qui annonçaient le Surréalisme et l'exploration littéraire du rêve et du subconscient : « Profondeur de la conscience/ On vous explorera demain/

l'être et de la pensée se transforme un produit « usiné » qui « sonne » et qui annonce la « nouvelle réalité ». Dans : GĂLĂȚANU, 2009, p. 144-145 ; mais aussi dans : GĂLĂȚANU, 2017, p. 245-246.

⁴ La traduction française des fragments de Naum appartient à l'auteur de l'article.

⁵ Voir : GĂLĂȚANU, 2013. Disponible à : <http://www.revistadanubius.ro/images/scopus.png>. Date d'accès : 17 nov. 2019 ; Disponible à : <https://www.ebscohost.com/titleLists/obo-journals.htm>. Date d'accès : 17 nov. 2019.

Et qui sait quels être vivants/ Seront tirés de ces abîmes/ Avec des univers entiers » (APOLLINAIRE, 1956, p. 138). À son tour, Gellu Naum écrit dans un poème de 1948, *Enlève l'amphyose* :

Tu veux savoir comment tout cela va se passer
 mais tu sais bien que ce n'est que ton conscient seulement
 le chiffon pourri accroché à tes semelles,
 le dernier morceau, la dernière amphyose
 c'est elle qui le veut, en son sens
 (NAUM, 2011, p. 741).

Si l'on accepte la définition, disons commune, du courant, à savoir que « l'objet du Surréalisme est la *surréalité définie comme la synthèse entre le réel et le rêve, à laquelle s'ajoutent les côtés merveilleux, surnaturels et fantastiques* » (GALAȚANU, 2009, p. 197) on observe alors que Naum est un vrai *follower*, un soldat discipliné du courant. Pour lui aussi, le conscient n'est qu'un « chiffon pourri accroché [aux] semelles », une « dernière amphyose » qu'il faut absolument enlever. Mais le poète roumain pousse encore plus loin, au-delà même du Surréalisme. Au célèbre cri rimbaldien du *dérèglement de tous les sens*, à l'ordre idéologique marxiste : « Transformez le monde ! », aussi qu'à celui, socio-esthétique, des surréalistes : « Changez la vie ! » dans le cadre de l'*insurrection générale*, Naum en oppose un autre plus subtile et plus iconoclaste encore : « *Crétinisons le langage !* » comme il disait dans la *Critique de la misère*. Ce nouvel ordre va au-delà de l'emprise sociale ou esthétique, dans le sens de la désagrégation de la communication interhumaine elle-même, et annonce la *crise de l'incommunication par le langage* du théâtre de l'absurde,⁶ comme elle apparaît, par exemple, dans la célèbre pièce

⁶ Le *théâtre de l'absurde* est une forme d'art dramaturgique apparue au XXe siècle et qui rompt complètement avec la tradition dramaturgique bimillénaire de la tragédie, respectivement, de la comédie, mais aussi avec la tradition séculaire du drame dont le théoricien fut Victor Hugo. Allant de pair avec le Dadaïsme et le Surréalisme, et dans la même époque, ce mouvement dramaturgique est issu du trauma provoqué par la Première Guerre Mondiale, avec ses atrocités et son anéantissement de l'humanisme. Les caractéristiques de ce théâtre sont donc *l'absurde de l'existence*, des situations et *du langage* humain lui-même, *la déraison* comme règle générale de percevoir la réalité, tout comme *la dérision* existentielle et *la perte* complète et irréversible *de l'humanité*. Ses maîtres, quoiqu'ils aient écrit en français, étaient, en fait, des étrangers, à l'exception de Jean Genet (un Français complètement rejeté par son pays et la société

La Cantatrice chauve d'un autre Roumain, non moins célèbre, Eugène Ionesco. Le langage, la communication interhumaine à travers le langage, est le pilier central de toute forme de société humaine. Crétiniser le langage, l'attaquer dans sa fibre normative qu'est la grammaire, signifie dynamiter tout forme de cohérence humaine, sociale etc., cela signifie même plus, déchirer la trame de la réalité telle qu'elle est perçue par tous les humains. En voici quelques exemples tirés du poème *De gramatica* :

A. Les risques du génitif

1. Le génitif possessif
 - a. Le possesseur
Je suis entré dans la maison de Goethe
(*erroné, je propose : Je suis sorti de la maison dans Goethe.*)
 - a. L'objet possédé
La coupe triste, le sel de la mer.
(*erroné, je propose : La soupe triste sel la mer.*)
[...]
3. Le génitif de l'appartenance
Chaque voix de la dame cynégétique avait ses propres mélancolies.
(*erroné, je propose : Chaque cynégétique avait sa propre dame des voix de ses mélancolies.*)
(NAUM, 2011, p. 737).

Simona Popescu constate, dans la *Préface* au volume de Gellu Naum, que la « perturbation de la grammaire »⁷ (et de toutes les autres choses, en même temps) se produit surtout par un incroyable exercice

de son temps, et dont la vie oscilla entre les orphelinats et les prisons), des Irlandais, par exemple, comme Samuel Beckett (ayant, d'ailleurs, remporté le Prix Nobel de littérature), des Espagnols, des Russes (Arrabal, Adamov), et un Roumain, Eugène Ionesco, dont l'œuvre est restée dans l'histoire du genre. Dans les pièces de celui dernier, *La Cantatrice chauve*, *Les Rhinocéros*, *Les Chaises*, *La Leçon*, *Le roi se meurt* etc. on assiste à la réduction des personnages à des simples fantoches, dans la tradition du guignol, détruisant entre eux toute possibilité de communication interhumaine, aussi que le langage, et assommant toute cohérence logique et textuelle, le tout baigné dans un type très spécial et très roumain d'humour cynique et noir.

⁷ Il est à préciser que le roumain est l'une des neuf langues latines, donc quatre régionales et cinq nationales (tout comme le portugais). La catégorie grammaticale de la

de l'instinct ludique, instinct qui fonctionne toujours comme un contrepoint dans ses poèmes. Elle observe que pour libérer l'expression poétique, et l'être humain, en même temps, le poète a d'abord besoin d'une « exorcisation » du langage accompagnée d'un prodigieux sens de l'humour du genre Ilf et Petroff (POPESCU, 2011, p. 24). En effet, ce penchant ludique entraîne, comme chez Rimbaud ou Breton, tout un univers pulsionnel, obsessionnel, sinon sexuel et onirique, en même temps.

Je vois ici, au-delà de l'humour absurde si roumain dans son essence, du type rigolade devant le malheur de l'existence, ou bien, du type ionescien, si vous voulez, des allusions sexuelles masquées comme chez Rimbaud,⁸ dans *Bottom*, par exemple : « – je me trouvai néanmoins chez Madame, en gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée. [...] Je fus au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques » (RIMBAUD, 1972, p. 382), ou bien, comme l'image la Tour de Saint-Jacques en tant que symbole phallique, dans la *Vigilance* de Breton : « À Paris la tour Saint-Jacques chancelante/ Pareille à un tournesol [...] Je me vois brûler à mon tour je vois cette cachette solennelle de riens/ Qui fut mon corps » (BRETON, 1999, p. 157). La « *dame cynégétique* » de Naum associe dans le même syntagme « femme » et « chasse » avec, en plus, « *ses propres mélancolies* », alors que le renversement pseudo-logique et onirique-absurde « *Chaque cynégétique avait sa propre dame* » s'éclaircit par le type de dame, qui est une « *dame des voix de ses mélancolies* ». Cela signifie, donc, que chaque chasse a sa femme et, même plus, que celle-ci est la Dame des mélancolies, comme la patronne, ou la sainte des mélancolies amoureuses. Cette dame de Naum est la même patronne de « ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques » rimbaldiennes, mais aussi, l'élément déclencheur de l'autopunition par le feu et de l'émasculatation cathartique chez Breton (« Je me vois brûler à mon tour je vois cette cachette solennelle de riens/ Qui fut mon corps »). Lacan disait que le subconscient développe son propre langage articulé⁹ et nous

possession, tout comme le génitif, sont donc très similaires, et relativement communes à celles de toutes les autres langues latines.

⁸ Voir : GĂLĂȚANU, 2007. Disponible à : <https://www.unicaen.fr/puc/html/spip0be0.html?article745>. Date d'accès : 18 nov. 2019.

⁹ Voir à ce propos : LACAN, 1966, *passim*.

sommes en train de découvrir, dans l'œuvre de Naum, la grammaire pulsionnelle de ce langage. Cette grammaire ne concerne, en plus, que la possession, le génitif possessif, le possesseur, l'objet possédé etc., et comporte de grands risques dont le poète nous averti dès la première ligne, dès le premier sous-titre : « A. Les risques du génitif », car, en fait, le Surréalisme, en son entier, joue aux confins du risque et du danger de l'existence. Eugen Simion observait très bien dans *Le moment 1945-1947. La suite du Surréalisme, Gellu Naum*, que Naum tout comme d'autres jeunes surréalistes des années '30, réduisait l'imagisme et poussait la poésie vers les zones dangereuses de l'existence. Il voulait cultiver dans la poésie une expérience des limites et imposer une esthétique nouvelle qui est basée, par essence, sur une négation perpétuelle et inébranlable des manifestations esthétiques de l'art. De ce fait, la densité des métaphores qui assourdissent les oreilles et déchirent les yeux du poème diminuait, alors que la violence de la poésie en tant que langage intégral augmentait (SIMION, 1984, p. 36).

Cette « perturbation (dangereuse) de la grammaire » ne s'effectue ne s'effectue cependant pas seulement à travers l'ironie ludique, mais aussi par la réduction à l'absurde et par une sorte d'obscurcissement auquel Naum recourt incessamment pour multiplier les effets de labyrinthe et pour aboutir à des effets kaléidoscopiques,¹⁰ mais également, parfois, pour obtenir les effets contraires d'une incroyable poéticité, en non moins violente contradiction avec la suppression des métaphores et avec les convulsions absurdes et voulues du langage :

12. Le Génitif locatif

Tous les gardiens des jardins étaient en fleur et zéphiraient.

(contraire, mais non erroné : Tous les gardiens du zéphire étaient en fleur et jardinaient). (NAUM, 2011, p. 737).

La délicatesse, la suavité, l'ineffable, et de ces *gardiens du zéphyr* (qui) *étaient en fleur et jardinaient* après avoir « zéphiré », tels qu'ils apparaissent dans la même œuvre, *De gramatica*, sont eux aussi les ingrédients du « *pohème* » de Naum. En fait, cette obsession de trouver la poéticité au bout du gouffre onirique du « *pohème* » a accompagné l'artiste roumain tout au long de sa vie, malgré les risques et périls de

¹⁰ Cf. POPESCU, 2011, p. 25.

la perturbation de la grammaire, malgré la « crétinisation (violente) du langage » poétique, malgré tout... Mais cette évanescence, cette tendre délicatesse poétique fortuite, se fait vite bannir dans l'art ironique de Gellu Naum, car il est parti, dès sa première jeunesse, en guerre personnelle contre la « poésie en tant que telle », lorsqu'il mettait en marche « un centaure qui violait les arbres du pohème » (NAUM, 2011, p. 26). À la recherche ininterrompue du Graal du « *Pohème* », il s'exclame dans *L'arbre-animal* : « j'ai écrit un pohème où je disais complètement le contraire mais qui exprimait exactement mon âme et ma chair offensée » (NAUM, 2011, p. 26), car pour Naum, ce n'est que la « nécessité poétique » qui compte.

En effet, à quoi bon avoir cherché toute sa vie le « *pohème* », crétinisé le langage, perturbé la grammaire, violé douloureusement la possession et la logique, en même temps et avec la même vigueur, sinon pour trouver une *surréalité* plus réelle que la réalité, et pouvoir ainsi, sans aucun souci, sortir « *de la maison dans Goethe* » ?

Bibliographie

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : La Pléiade : Gallimard, 1956.

BRETON, André. *Œuvres complètes III*. Paris : La Pléiade : Gallimard, 1999.

GĂLĂȚANU, Daniel. Hypostases de l'espace moderne au seuil du Surréalisme. *Revista Danubius*, Galați, v. XXXI, p. 375-386, 2013.

GĂLĂȚANU, Daniel. *La cité dans la poésie française moderne de Baudelaire à Apollinaire*. Galați : Galați University Press, 2009.

GĂLĂȚANU, Daniel. *La cité dans la poésie française moderne de Baudelaire à Apollinaire*. 2. éd. Saarbrücken : Presses Académiques Francophones, 2017. Disponible à : <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=showFullRecord¤tResultId=%22daniel%22+and+%22galatanu%22%26any¤tPosition=0>. Date d'accès : 19 nov. 2019.

GĂLĂȚANU, Daniel. Rimbaud et l'espace du délire. Espace intérieur vs. espace extérieur. *Les Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines*, Caen, p. 29-43, déc. 2007.

LACAN, Jacques. *Écrits I-II*. Paris : Seuil, 1966.

NAUM, Gellu. *Œuvres I, Poésies I*. Iași: Polirom, 2011.

POPESCU, Simona. Préface à Gellu Naum. In : NAUM, Gellu. *Œuvres I, Poésies I*. Iași : Polirom 2011. p. 15-57.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris : La Pléiade : Gallimard, 1972.

SABATIER, Robert. *Histoire de la poésie française du XXe siècle*. Paris : Albin Michel, 1982. v. I.

SIMION, Eugen. *Scriitori români de azi III (Ecrivains roumains d'aujourd'hui III)*. București : Editura Cartea Românească, 1984.

Recebido em: 21 de outubro de 2019.

Aprovado em: 9 de fevereiro de 2020.



Um olhar sobre a ficção animalista de João Guimarães Rosa: devires e metamorfoses¹

The Animal Fiction of João Guimarães Rosa at a Glance: Becomings and Metamorphoses

Márcia Seabra Neves

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa / Portugal

marcianeves@fcsh.unl.pt

<http://orcid.org/0000-0003-2402-1095>

Resumo: Nas últimas décadas, a inscrição do animal na literatura tem assumindo novos contornos e complexidades, assistindo-se à emergência de uma *zooliteratura* fundada numa apreensão inédita da animalidade e no trespassamento das fronteiras entre o humano e o não humano. Cada vez mais, os escritores têm multiplicado as tentativas de encenar, por procuração ficcional, novas formas de interação com o animal, seja pela via do compartilhamento de sentidos e afetos, seja pela dos devires e metamorfoses. Neste contexto, a ficção animalista do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, um dos maiores animalistas do século XX, constitui um paradigma modelar da figuração literária do animal, visto e escrito, não como simples constructo teórico-ficcional, mas antes como sujeito dotado de uma subjetividade própria e capaz de um olhar interrogante e judicativo sobre o Homem. É o que se tentará demonstrar, neste trabalho, através da leitura crítica de três dos seus contos: “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, de *Sagarana* (1946), e “Meu tio o Iauaretê”, de *Estas estórias* (1969).

Palavras-chave: animal; humano; interação; compartilhamento; devir; metamorfose.

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23. do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

Abstract: Over the last decades, animal presence in literature has taken on new forms and disclosed new complexities, giving rise to a *zooliterature* founded upon a renewed insight into animality and the trespassing of the frontiers separating humans and non-humans. Writers have progressively multiplied attempts to enact, through fiction, new forms of interaction with the animal, either through sharing of meaning and affection, or through becoming and metamorphosis. In this context, the Brazilian writer João Guimarães Rosa's animal fiction, one of the most remarkable 20th century animalist fiction writers, offers a perfect paradigm of the literary figuration of the animal, both seen and written, considered not as a mere theoretical and fictional artifact, but rather as a subject invested with its own ontology and capable of interrogating and judging human behavior. This is the argument we will seek to demonstrate in this article through the critical reading of three of Rosa's short stories: "O burrinho pedrês" and "Conversa de bois", included in *Sagarana* (1946), and "Meu tio o Iauaretê", from *Estas estórias* (1969).

Keywords: animal; human; interaction; sharing; becomings; metamorphosis.

Num pequeno texto, sintomaticamente intitulado "La révolte de la sauterelle" ("A revolta do gafanhoto"), o escritor e ensaísta turco Yigit Bener dá voz a um gafanhoto que se dirige de forma impiedosa a todos os escritores, manifestando a sua indignação relativamente ao olhar especista e antropocêntrico em função do qual o animal literário tem sido fixado ao longo dos tempos, despojando-o da sua própria essência e singularidade vital:

De qualquer forma, os escritores são todos os mesmos. Por muito que escrevam em nosso nome, na realidade são sempre eles que falam. Instrumentalizam-nos sem pudor. Com efeito, são as suas próprias sombras que projetam sobre nós, sem quaisquer escrúpulos: medo, fraqueza, ordinarice, maldade e, claro, mentira... Por vezes, também o amor, mas raramente e quase sempre mórbido, aliás...

Há anos que assim é. [...] Não posso negar que me sinto ofendido de nos ver, a nós animais, descritos como palermas gananciosos, nas fábulas de Pantchatantra, de Ibn al-Muqaffa, de Esopo ou de La Fontaine. Quanto àquele Samsa, que não percebeu que jamais poderá ter uma psique tão saudável como a nossa, sempre achei lastimáveis as suas tentativas de se transformar num inseto esquizofrénico. Mas é sobretudo com o tal de Orwell que estou mais zangado: os meus primos, os animais da quinta, nunca foram

tão avarentos, tão ávidos e tão pérfidos como aqueles burocráticos medonhos que ele descreve. (BENER, 2011, p. 139-140, tradução nossa).²

Embora todos saibamos que o animal escrito transcorre sempre da imaginação transfigurante do Homem, a singularidade deste texto reside na capacidade de o escritor se exonerar da sua humanidade e adentrar-se na consciência do animal, de modo a incorporar a sua visão do mundo, escrevendo como se fosse ele e devolvendo-lhe uma subjetividade que lhe fora atavicamente usurpada. Trata-se, pois, de uma tendência que tem vindo a inscrever-se no pensamento ocidental e na literatura a partir de meados do século XX, momento em que se assiste a uma reconfiguração das relações entre o Homem e o animal, cada vez mais centradas num apagamento progressivo das fronteiras que, desde sempre, os separaram e num olhar dialético entre ambos.

Em *L'animal que donc je suis*, procedendo a uma incisiva desconstrução do humanismo logocêntrico ocidental, Jacques Derrida defende que o verdadeiro encontro com a outridade animal só é possível pela troca de olhares entre o Homem e o animal – não o animal metamorfoseado a partir de uma visão antropocêntrica, mas sim o animal real, aquele outro que existe em face de nós e que também nos olha (DERRIDA, 1999, p. 253-265). Ora, é precisamente neste olhar cruzado que se inscreve a ficção animalista do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, considerada como um paradigma modelar na ficcionalização de renovadas formas de interação com o animal e na tematização da

² “De toute façon, les écrivains sont tous les mêmes. Ils ont beau écrire en notre nom, en réalité ce sont toujours eux qui parlent. Ils nous instrumentalisent, sans vergogne. En fait, c’est leurs propres parts d’ombre qu’ils projettent ainsi sur nous, sans le moindre scrupule: peur, faiblesse, vacherie, méchanceté et, bien sûr, mensonge... Parfois l’amour aussi, mais rarement, et souvent morbide, d’ailleurs... Cela fait des années que ça dure. [...] Je ne vous cacherai pas que je suis offensé de nous voir, nous animaux, décrits comme de cupides crétins dans les fables du Pantchatantra, d’Ibn al-Muqaffa, d’Ésope ou de La Fontaine. Quant à ce Samsa, qui n’a pas compris qu’il ne pourra jamais avoir une psyché aussi saine que la nôtre, j’ai toujours trouvé pitoyable ses tentatives de se transformer en un insecte schizophrène. Mais, c’est surtout avec le dénommé Orwell que je suis le plus fâchée: mes cousins, les animaux de la ferme n’ont jamais été aussi avarés, avides et pérfides que ces effrayants bureaucrates qu’il décrit.”

animalidade, seja pela via do compartilhamento de sentidos e afetos, seja pela dos devires e metamorfoses. É o que tentaremos demonstrar através da leitura crítica de três dos seus contos: “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, de *Sagarana* (1946); e “Meu tio o Iauaretê”, de *Estas estórias* (1969).

1 Um burrinho muito humano

Em “O burrinho pedrês”, dinamizando o universo imaginário da fábula, o narrador rosiano relata a história de um burrinho muito velho e exaurido por “amos e anos” (ROSA, 1976, p. 3) de aventuras e desventuras, que heroicamente salvara a sua própria vida e a de dois cavaleiros, durante a condução de uma boiada. Na sua trajetória de vida, já havia sido “comprado, dado, trocado e revendido” (ROSA, 1976, p. 3) e tivera, ainda que *involuntariamente* – tal como no-lo sublinha o narrador – muitos nomes, consoante seus sucessivos donos.

Agora, chamava-se Sete-de-Ouros e vivia na fazenda da Tampa do Major Saulo, um homem “de botas e esporas, corpulento [...], que só com um olhar mandava um boi bravo se ir de castigo” (ROSA, 1976, p. 4), mas que nutria grande ternura pelos animais, vivendo rodeado deles. Na sua fazenda, situada no interior de Minas Gerais, conviviam ora em cooperação, ora em conflito, mas sempre numa aproximação indiferenciada, cães, gatos, bois, vacas, vaqueiros, criados e patrões. Viviam todos numa espécie de *compartilhamento de interesses e de sentidos*, constituindo aquilo que Dominique Lestel designaria de *comunidade híbrida*, concertada na interação entre homens, animais e o burrinho pedrês, o protagonista da história, que, ao longo da narrativa, vai sendo investido de traços de humanidade. Esta comunhão entre o humano e o não-humano encontra-se metaforicamente representada no conto pela descrição da boiada, em que homens e animais se aglutinam formando um único bicho com muitas pernas, uma espécie singular de centopeia:

Pouco a pouco, porém, os rostos se desempanam e os homens tomam gesto de repouso nas selas, satisfeitos. Que de trinta, trezentos ou três mil, só está quase pronta a boiada quando as alimárias se aglutinam em bicho inteiro – centopeia –, mesmo prestes assim para surpresas más.

– Tchou!... Tchou!... Eh, booô!...

E, agora, pronta de todo está ela ficando, cá que cada vaqueiro pega o balanço de busto, sem-querer e imitativo, e que os cavalos gíngam bovinamente. Devagar, mal percebido, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar... (ROSA, 1976, p. 24).

É neste mundo que se move Sete-de-Ouros, que não tinha razões de queixa da vida que levava na fazenda, mas que, naquela manhã, cometeu “o equívoco que decide do destino e ajeita o caminho à grandeza dos homens e dos burros” (ROSA, 1976, p. 8). Por se encontrar no local errado à hora errada, o major Saulo mandou arreá-lo para integrar a comitiva de vaqueiros e cavalos que iriam conduzir a boiada para o arraial. A partir desse momento, “a existência de Sete-de-Ouros cresceu tôda em algumas horas – seis da manhã à meia-noite, nos meados do mês de Janeiro de um ano de grandes chuvas” (ROSA, 1976, p. 4). Afinal, “a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida” (ROSA, 1976, p. 4).

O esteio da narrativa reside no relato deste dia triunfal, ou seja, na viagem transformadora de Sete-de-Ouros, que parte “burrinho sem préstimo” (ROSA, 1976, p. 52) e regressa herói salvador. Outras histórias se vão intercalando no fio central da ação, casos contados pelos coadjuvantes humanos do burrinho, que, na realidade, apenas servem para dar relevo à figura silenciosa e lúcida de Sete-de-Ouros. Com efeito, é a figura sábia e intensamente humana do burrinho que domina o universo diegético. Pressente-se, desde o início do conto, uma tentativa de humanização do burro, descrito como se de um homem se tratasse. Fisicamente, era “muito idoso” (ROSA, 1976, p. 3), tinha a “pele barbeada de fresco” e “dois cavos sôbre as órbitas [que] eram bem um par de óculos puxado para a testa” (ROSA, 1976, p. 4). No entanto, o que mais sobressai na descrição do burrinho ao longo da narrativa é a sua sabedoria, expressa, por um lado, pela sua postura humilde e discreta e, por outro, pela prudência e lucidez com que encara a vida: “Velho e sábio [...] preferia evitar inúteis riscos” (ROSA, 1976, p. 4).

Na verdade, essas virtudes advêm do seu permanente estado de meditação e tendência para a ataraxia contemplativa. É esta serenidade contemplativa que vai guiar os passos e decisões do burrinho, sempre norteadas pela paciência, mansidão e afincada personalidade.

O narrador rosiano apresenta-nos um burro que, tal como o Homem, é capaz de pensar e controlar os seus ímpetos pelo cultivo

persistente da calma e da renúncia. Esta capacidade de raciocínio e discernimento é particularmente perceptível na sua luta pela sobrevivência durante a travessia do rio:

Vestindo água, só saído o cimo do pescoço, o burrinho tinha de se enqueixar para o alto, a salvar também de fora o focinho. Uma peitada. Outro tacar de patas. Chu-áa! Chu-áa... – ruge o rio, como chuva deitada no chão. Nenhuma pressa! Outra remada, vagarosa. No fim de tudo, tem o pátio, com os cochos, muito milho, na Fazenda; e depois o pasto: sombra, capim e sossego... Nenhuma pressa. [...] É só fechar os olhos. Como sempre. Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem como o escuro, filho do fundo, poupando forças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco, fora de hora. Assim. (ROSA, 1976, p. 65).

Em suma, o narrador investe o animal de uma espécie de pensamento sem palavras, impugnando, deste modo, a tradição filosófica ocidental que atribuía ao Homem o monopólio da razão, à qual o animal nunca poderia aceder por não possuir o dom da palavra articulada, linha de corte radical entre o humano e o não-humano.

Por outro lado, a capacidade de sentir, pensar e interagir que o narrador reconhece no burro não colide, de modo algum, com a sua verdadeira natureza animal. Sete-de-Ouros é tratado como o animal que é, ou seja, de acordo com a sua própria natureza ontológica e “fora do amansamento antropomórfico e moralizador que constitui grande parte da zooliteratura ocidental” (MACIEL, 2016, p. 70). Com efeito, prescindindo de qualquer fantasia sublimatória, a instância narrativa reconhece que “Burro não amansa nunca de todo, só se acostuma!” (ROSA, 1976, p. 18). Pressente-se também ao longo da narrativa um esforço de distinção entre o animal e o humano, explícito, por exemplo no discurso reflexivo do próprio Sete-de-Ouros, que faz questão de se demarcar “dos homens e os seus modos, costumeira confusão” (ROSA, 1976, p. 65). Temos, deste modo, uma tentativa de requalificação ontológica do animal por via da sua inderrogável *différance*, para retomar um termo seminal de Derrida.

Estamos, pois, longe da função alegórica e simbólica dos animais antropomorfizados das fábulas tradicionais, que, despojados da sua essência natural, funcionavam apenas como arquétipos simbólicos, isto é, tropos do humano, numa linha declaradamente especista e antropocêntrica. Com efeito, Guimarães Rosa não trata o burrinho como

um mero sucedâneo imitativo do humano, mas antes como um ser dotado de uma subjetividade própria, concedendo-lhe o estatuto de sujeito, de acordo com uma apreensão da animalidade baseada nos *quid* do animal e não nos *quid* do humano. Ora, esta apreensão só é viável pela penetração na consciência do burro, tentando interpretar e exprimir o seu mundo interior, estabelecendo-se entre ambos uma íntima simbiose que os torna indistinguíveis. Por outras palavras, o narrador assume o ponto de vista do animal e o mundo narrado é aquele que o olhar perscrutador de Sete-de-Ouros consegue alcançar.

O clímax da narrativa coincide com a tragédia ocorrida durante a travessia do Córrego da Fome, que levou à morte de oito cavaleiros e seus cavalos, salvando-se apenas Sete-de-Ouros, com Badú às costas e João Manico dependurado no rabo. Assim, transformado em herói salvador, o Burrinho é investido de uma espécie de sabedoria divina que atesta a sua superioridade em relação ao Homem, invertendo-se a tradicional hierarquia que relegava o não humano para a base da pirâmide. Por outras palavras, o escritor serve-se do burrinho decadente para pôr a nu a onipotência presunçosa do Homem, que julga tudo saber e controlar, inclusive o seu próprio destino. No conto de Guimarães Rosa, é o animal que salva o Homem e que escolhe quem vai salvar, numa espécie de sacralização do não humano, contrariando a tradição judaico-cristã que concedia ao Homem o poder absoluto sobre todos os bichos da terra (Gn 1:26).

2 E se os bois falassem?

Se ao burrinho Pedrês Guimarães Rosa atribui uma espécie de pensamento sem palavras, aos protagonistas bovinos de “Conversa de bois” o autor concede-lhes também o dom da palavra articulada, que lhes permitirá formular o seu ponto de vista sobre o Homem.

Recorrendo ao universo maravilhoso dos contos de fadas e partindo da assertiva segundo a qual já houvera um tempo em que os animais falavam, o conto abre com um diálogo em que se discute essa possibilidade no tempo presente:

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, qui, aí, ali, e em toda a parte, poderão os bichos falar

e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer filho de Deus?

– Falam, sim senhor, falam!... – afirma o Manuel Timborna. (ROSA, 1976, p. 287).

Manuel Timborna é perentório, sobretudo no que diz respeito aos bois e, para o provar, propõe-se contar ao narrador um caso que lhe fora relatado por uma irara por ele capturada e que “só pode recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração” (ROSA, 1976, p. 290). O narrador aceita ouvir, sob condição de poder recontar o relato em moldes distintos, cristalizando a narrativa em relato escrito. A fonte primária da história é, pois, a irara Risolêta, testemunha ocular e aural da viagem que constitui o núcleo central da narrativa.

Nessa triste viagem seguia, por uma estrada sertaneja, um carro-de-bois que transportava, juntamente com um carregamento de rapadura, o pai defunto de Tiãozinho para ser enterrado no cemitério do arraial. A “bárbara viatura” (ROSA, 1976, p. 289) era puxada por oito bois, emparelhados dois a dois: os bois da guia Buscapé e Namorado, os do pé-da-guia Capitão e Brabagato, a dupla da do pé-do-coice Dansador e Brilhante, seguidos pelos sócios da junta do coice” Realejo e Canindé. À frente dos bois, “vinha triste” Tiãozinho, o menino-guia, a quem os bois carinhosamente chamavam o “bezerro-de-homem-que-caminha-sempre-na-frente-dos-bois” (ROSA, 1976, p. 317). Atrás vinha o carreiro Agenor Soronho, “homenzarrão ruivo, de mãos sardentas, muito mal-encarado”, cuja temível figura assustou a pequena irara, deixando-a “como que hipnotizada, pela contemplação do bicho-homem” (ROSA, 1976, p. 291).

A narrativa interseta, em alternância, dois planos diegéticos distintos que configuram dois universos ontológicos: o humano e o animal. O primeiro foca a ação das personagens humanas e é essencialmente pautado pelo pensamento de Tiaõzinho e suas reminiscências, desde o sofrimento prolongado do pai, passando pelo adultério e negligência materna, até aos maus-tratos do Agenor, amante de sua mãe. O segundo plano centra-se num longo diálogo entre os bois, que refletem e conversam sobre o Homem e a condição humana em geral, delineando-se um trajeto poético que vai do animal ao humano. Com efeito, neste conto, Guimarães Rosa insiste na tematização ficcional do olhar perscrutador e judicativo do animal sobre o Homem, retratado a uma luz claramente pejorativa: “O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem” (ROSA, 1976, p. 292).

Esta expressão narrativa do olhar do animal sobre o humano reflete a capacidade do escritor em adentrar-se na pele do animal, de modo a incorporar a sua linguagem, postura e visão do mundo, escrevendo como se fosse ele. Expressões como “ninguém boi tem culpa de tanta má-sorte”, “acenando a Capitão com um esticão de orelha esquerda”, “bufa e fala”, “solta uma interjeição bovina pouco amável” (ROSA, 1976, p. 310) ou ainda os nomes extensamente compostos utilizados pelos bois demonstram uma tentativa de comunicar, através da plasticidade da linguagem, a irredutível singularidade dos bichos:

Mas o caminho vai. E alongam-se para diante, na paisagem luminosa, as sombras songas dos bois.

– Estamos todos pensando que nem o homem?... Você, o-que-gosta-de-pastar-à-beira-da-cerca-do-pasto-das-vacas?!...

– Sou o boi Brabagato.

– E o-que-deita-para-se-esconder-no-meio-do-meloso-alto?

– Sou o boi namorado.

– E o boi-da-noite-que-saiu-do-mato? Boi Brilhante, boi Brilhante?!... Que foi que ele disse? (ROSA, 1976, p. 296).

É, pois, na sua flagrante singularidade e individualidade que os bois de Guimarães Rosa afirmam o seu distanciamento relativamente ao Homem. Temos, ao longo da narrativa, uma comparação entre o animal e o humano que se concretiza sobretudo em termos de oposição simbólica, destacando-se as diferenças de valores entre ambos os termos do binómio, numa expressa valorização do primeiro.

Nesta emblemática dicotomia, apesar de mugirem e bufarem em onomatopeia, os bois são caracterizados como criaturas pensantes, com personalidades vincadas, que têm princípios, sentimentos e valores humanos, surgindo como símbolo da bondade e do altruísmo. Já o Homem, encarnado na figura do Agenor Soronho, o homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta, aparece como um ser cruel, egoísta e selvagem, que não tem sentimentos e maltrata os mais fracos em nome da sua desmedida ambição.

Este constante confronto entre a nobreza de valores dos animais e a ignomínia moral do Homem traduz-se na bestialização do Homem e consequente humanização dos bois, que manifestam um sentimento de repúdio e afirmam a premente necessidade de se distanciarem desses “bois outros” (ROSA, 1976, p. 295), cuja convivência se revela prejudicial, na medida em que os obriga a pensar como eles. Na perspetiva dos bois, a

proximidade com o Homem faz com que eles entrem em contacto com o racionalismo tipicamente humano, que eles recusam e consideram fonte de todo o mal.

É difícil não ver nesta descrição do bicho-homem uma crítica sutil e, ao mesmo tempo, mordaz ao racionalismo antropocêntrico e cartesiano, responsável pela cesura milenar entre o animal e o humano. A primeira referência ao cartesianismo surge, em tom paródico e subversivo, numa fase muito preliminar do diálogo, quando o boi Brillhante toma consciência de si próprio ao sentir calor: “coçou calor, e aí teve certeza da sua própria existência” (ROSA, 1976, p. 290). Temos, pois, uma retomada irônica e subversiva do *dictum* cartesiano *cogito, ergo sum* (penso, logo sou), aqui substituído por *sinto, logo sou*, numa tentativa paródica de substituição da razão pelo instinto.

No entanto, a expressão mais emblemática desta acutilante crítica ao racionalismo encontra-se na história do boi Rodopião, uma espécie de fábula dentro da fábula, contada pelo boi Brillhante aos outros bois e a nós leitores. Rodopião era um boi com um temperamento arrogante que, por ter vivido muito tempo perto do homem, aprendeu a pensar como ele. Orgulhava-se da sua inteligência e autoproclamava ostensivamente a sua racionalidade, exprimindo-se através de silogismos, paradoxalmente interpretados pelos outros bois como indicadores precisamente da falta de juízo de Rodopião, humanamente contaminado: “Cada dia o boi Rodopião falava uma coisa mais difícil p’ra nós bois. Deste jeito: – Todo boi é bicho. Nós todos somos bois. Então, nós todos somos bichos!... Estúrdio” (ROSA, 1976, p. 306). A menção mais explícita ao racionalismo cartesiano dá-se quando Rodopião faz a apologia do método cartesiano, através da afirmação “A gente deve de pensar tudo certo, antes de fazer qualquer coisa” (ROSA, 1976, p. 308), logo aniquilada por Brillhante, ao afirmar, em tom burlesco, “então, boi Rodopião ainda ficou mais engraçado de-todo” (ROSA, 1976, p. 308). A derrocada do racionalismo cartesiano concretiza-se com a morte de Rodopião, causada pelo seu excesso humano de raciocínio. O boi rejeitou o seu instinto e natureza intuitiva, em benefício de um racionalismo e arrogância intelectual que o levaram à ruína.

Encontramos, deste modo, ao longo de toda a narrativa, uma oposição entre a razão e o instinto, simbolicamente representadas pela dicotomia luz / escuridão. Se a luz remete para a ânsia iluminista da razão, a escuridão surge associada ao que não é processado por via racional.

Rodopião não “era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar... olhava e olhava sem sossego” (ROSA, 1976, p. 302), por isso lhe chamavam “o-que-come-de-olho-aberto” (ROSA, 1976, p. 301). Criticava os outros bois por não pensarem como ele e acusava-os de serem “bois bobos, que vivem no escuro” (ROSA, 1976, p. 308). Neste sentido, a escuridão surge como alegoria da verdadeira essência animal, uma vez que os bois não precisam de abrir os olhos para comer ou caminhar, confiando na orientação dos seus instintos. Os próprios bois elegem a noite como metáfora do pensamento bovino:

– [...] O nosso pensamento de bois é grande e quieto... Tem o céu e o canto do carro... O homem caminha por fora. No nosso mato-escuro não há dentro nem fora...

– É como o dia e a noite... O dia é barulhento, apressado... A noite é enorme... (ROSA, 1976, p. 318).

Entende-se, assim, o sentido da sentença extraída das *Geórgicas*, de Virgílio, proferida pelo narrador logo no início do conto: “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!*” (“Na penumbra da noite, o gado falou. Terrível!” (TREVIZAN, 2013, p. 58-59)). A noite surge como espaço simbólico onde se ultrapassam os domínios da racionalidade, onde o espírito racional é substituído pelas forças da vida instintiva e onde é possível que aos bois seja concedida a faculdade de pensar e falar como se de seres humanos se tratasse. Por outras palavras, a noite surge como um lugar amplo e indiviso, espaço de indiferenciação, ideal para o encontro entre humanidade e animalidade que, neste conto, se dá pela via do *devir*, nos termos em que o definem Deleuze e Guattari (1980, p. 291), ou seja, como um trânsito entre humanidade e animalidade que se manifesta, não por via da *analogia*, *filiação*, *imitação* ou *identificação*, mas se traduz pela *simbiose* ou mesclagem de naturezas entre o humano e o não humano. Trata-se de uma travessia da fronteira animal/humano pela experiência do *outrar-se*, ou seja, pela intertroca entre o “devir animal do homem e o devir homem do animal” (sem antropomorfismos), que exige uma *desterritorialização* (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 285) do indivíduo (humano ou não humano) que, só saindo de si próprio, poderá verdadeiramente *sentir e pensar* a alteridade.

Ora, é precisamente este fenómeno de *devir* que regula a relação entre os bois e Tiãozinho. Presente-se, ao longo de toda a narrativa, uma proximidade fraternal entre os bois e o bezerro-de-homem que, unidos

em idêntica trajetória agônica, se tornam companheiros de infortúnio e cúmplices no desejo de vingança e na morte do Agenor Soronho, que os explorava e maltratava violentamente. O menino vê os bois como amigos, sentindo-se olhado e protegido por eles: “Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros, que não fazem mal a ninguém; criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente” (ROSA, 1976, p. 307). Os bois veem o menino como um deles, que, como eles, caminha de olhos fechados e que, sobretudo, como eles pensa e os entende.

Assim, se, ao longo do texto, os bois surgem investidos de traços de humanidade, pressente-se também uma animalidade difusa no menino, assistindo-se a uma progressiva diluição das suas naturezas. Essa fusão dá-se no último episódio do conto, onde, exausto e depois de muita água babar pelos olhos, o menino entra num estado de semiconsciência que revoga a porção racional da sua natureza humana e abre caminho para o mundo dos instintos, para o seu *devir-animal*. Neste estado de sonolência, em que o menino caminha de olhos fechados como só os bois sabem fazer, o pensamento de Tiãozinho confunde-se com a conversa dos bois e a narrativa culmina com uma espécie de diálogo onírico onde indistintamente e, numa espécie de transe, se mesclam os gritos e desabafos dos bois falantes e do menino sem voz que, finalmente, alcança a palavra e a possibilidade de expressar o que sente por meio da comunicação invisível e intermitente com os bois, ou seja, pela via do devir:

– Mhú! Hmoung!... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... Moung!... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme! Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... Hmou! Hung!... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou maior do que todos os bois e homens juntos. (ROSA, 1976, p. 319).

Neste concerto polifônico de vozes e pensamentos indiferenciados, bois e menino deixam de ter identidades categoricamente definidas e as suas naturezas fundem-se, convertendo-os numa espécie de prolongamento um do outro. As subjetividades individuais sucumbem

e dá-se a dissolução do particular em direção ao uno, numa total recusa da razão e conseqüente libertação do instinto – o menino *encosta-se aos bois, no escuro*. Nestes termos, a polarização narrativa deixa de se situar no plano do humano ou do animal e passa a radicar numa terceira dimensão, a do *devir*: o *devir-animal* de Tãozinho e o *devir-humano* dos bois. Formando, então, um ser uno e indeterminado, bois e menino tomam as rédeas dos seus destinos vitais, executando o plano que resultará na morte do Agenor.

3 O homem-onça

Se, em “Conversa de bois”, Guimarães Rosa ficcionaliza o encontro com a outridade animal por via da noção de devir, em “Meu tio o Iauaretê”, publicado quinze anos depois, o escritor vai levar o processo de interseção entre humanidade e animalidade ao mais alto grau de confluência possível, optando pela metamorfose, no sentido kafkiano do termo, implicando a transformação radical do homem em animal, “num trespassamento íntimo de fronteiras, que abre o humano para formas híbridas de existência” (MACIEL, 2011, p. 93).

O conto narra a história de um mestiço de mãe índia e pai branco que, enviado sozinho para os confins do sertão a fim de desonçar a região, acaba por se identificar com as onças, transformando-se numa delas. A narrativa, construída sob forma de diálogo-monólogo, é conduzida pela fala do onceiro (matador de onças), numa conversa entrecortada e sem linearidade, com um visitante noturno, cujas intervenções aparecem subentendidas no discurso do narrador-protagonista, que vai respondendo a perguntas inaudíveis do seu interlocutor, revelando-lhe progressivamente e sob o efeito da cachaça, as diferentes etapas da sua insustível metamorfose.

A transformação começa por um processo de identificação com o mundo animal que vai afastando o protagonista da sua condição de humano. A solidão e o convívio com as onças faz com que rejeite o mundo civilizado, que, desde sempre, o marginalizou, e se reconheça no mundo selvagem, afirmando seus laços de parentesco com as onças: “Mas eu sou onça. Jaguarê tio meu, irmão de minha mãe, tutira” (ROSA, 1985, p. 182).

Na realidade, esta ligação surge, desde logo, sugerida no título, uma vez que, em língua tupi “Meu tio o Iauaretê” significa “filho

legítimo de onça” ou “meu pai, onça verdadeira”, indiciando, por um lado, a proximidade com o mundo animal e não humano e, por outro, a precedência da origem tribal da mãe índia sobre a raça branca do pai. O narrador liberta-se, assim, do que ainda o ligava ao mundo civilizado e o seu progressivo encontro com a animalidade impulsiona uma perda de identidade, tornando-se um ser sem nome, disponível para viver a experiência radical do outrar-se no corpo do outro-animal.

No entanto, a passagem definitiva para o terreno exclusivo do animal só acontece verdadeiramente quando o protagonista e a onça Maria-Maria se olham mutuamente, confrontando-se num penetrante diálogo do olhar que absorveu a ambos numa profunda simbiose de sentidos e instintos. A partir desta troca de olhares, o homem emancipa-se da sua natureza humana para se hospedar no terreno da outridade animal. Deixa de gostar de mulheres e torna-se amante de Maria-Maria. Deixa também de matar onças, seu povo, sentindo um profundo remorso por todas as que matou.

Para se redimir das mortes de suas parentes, decide protegê-las, colocando-se do lado delas. É então que plenamente se concretiza a aliança definitiva entre o humano e o animal, através de um trespassamento de fronteiras que abre o humano para formas híbridas de existência. É assim que, em noites de lua nova, o protagonista do conto passará a sofrer metamorfoses que o conduzirão a uma desterritorialização absoluta da sua essência humana e a uma libertação total dos seus impulsos e instintos animais:

Fiquei com a vontade... Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça no escurinho da madrugada... [...] Deitei no chão... Eh, fico frio. Frio. [...] Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso.

Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado para querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando. [...] (ROSA, 1985, p. 187).

...Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. [...] No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu 'manheci todo breado de sangue seco... (ROSA, 1985, p. 188).

A morte e devoração do cavalo constituem uma espécie de rito de passagem para uma irreversível existência animalesca, ou seja, para uma bestialização sem retorno. Com efeito, o índio não só se transforma em onça, como também começa a matar homens para dar de comer às onças, numa radical inversão da sua missão original. Cada uma das suas metamorfoses resulta na morte de um humano e, em pouco tempo, elimina todos os humanos que viviam na região, despovoando-a, ao invés de a desonçar: “Aqui, roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida pra nós” (ROSA, 1985, p. 168).

Cabe salientar que a metamorfose do protagonista encontra o seu correlativo no plano da linguagem pela construção de um idioma pontuado de interjeições, onomatopeias e monossílabos interpolados na fala do onceiro, onde se fundem o português (dialeto sertanejo), o tupi (língua indígena) e o jaguarinhém (miar da onça).

No fundo, Guimarães Rosa constrói um idioleto que traduz a passagem do humano ao animal, ou seja uma língua da desterritorialização. Quanto mais o protagonista se aproxima da sua condição animalesca, mais a sua linguagem se vai tornando fragmentária e ininteligível, atingindo o limite do assintático na última cena, em que o protagonista se metamorfoseia perante o seu interlocutor, que, ao aperceber-se da transformação, se prepara para disparar contra o homem-onça. Nesse momento, “a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor” (CAMPOS, 1992, p. 61-62), denunciando o apagamento definitivo da fronteira entre humanidade e animalidade:

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê ta doente, mecê ta variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhêném... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoûu... Remuaci... Rêiucâanacê... Araaã... Uhm... Ui...Ui...Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (ROSA, 1985, p. 198).

Descrevendo o homem como uma prisão de aparência burocrática, Georges Bataille (1970, p. 208-209, tradução nossa) define a metamorfose como “uma violenta necessidade que, aliás, se confunde com as nossas necessidades animais, incitando o homem a separar-se bruscamente dos gestos e das atitudes impostas pela natureza humana”.³ Nestes termos, a metamorfose do homem em animal responde a uma necessidade premente de libertação do animal que há dentro de cada um de nós, humanos. É precisamente o que acontece com o onceiro que, ao transformar-se em onça, se rebela contra o homem civilizado, numa espécie de retorno a um estado selvagem e primitivo do ser, em comunhão com os seus instintos e pulsões animais durante muito tempo reprimidas pela cultura e civilização.

Assim, se nos contos “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois” assistimos a uma humanização do animal, visto e escrito, não como simples constructo teórico-ficcional, mas antes como sujeito dotado de uma subjetividade própria e capaz de um olhar interrogante e judicativo sobre o homem, em “Meu tio o Iauaretê”, o escritor ficcionaliza uma radical animalização do homem, desocultando o lado bestial e animal do ser humano.

Referências

BATAILLE, G. Métamorphose. In: _____. *Oeuvres Complètes I: Premiers Écrits 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970. p. 208-209.

BENER, Y. La révolte de la sauterelle. In: ADAM, Olivier; ADLER, Laure; AUBENAS, Florence; BENER, Yigit. *Les Assises Internationales du roman*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 2011. p. 139-144.

CAMPOS, H. A linguagem do iauaretê. In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 57-63.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Capitalisme et schizophréni: Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

³ “un besoin violent, se confondant d’ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine”.

DERRIDA, J. L'animal que donc je suis (à suivre). In: MALLET, Marie-Louise (org.). *L'animal autobiographique*. Paris: Galilée, 1999. p. 251-301.

MACIEL, M. E. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MACIEL, M. E. *Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ROSA, J. G. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

ROSA, J. G. *Sagarana*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

TREVIZAN, M. *Geórgicas I: Virgílio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em: 5 de novembro de 2019.

Aprovado em: 11 de fevereiro de 2020.



A reivindicação da memória em *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra ou como construir “La Novela de los hijos”

The Claim of Memory in Ways to Return Home, by Alejandro Zambra or How to Build “La Novela de los hijos”

Júlia Morena Costa

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia / Brasil

juliamorenacosta@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2272-9893>

Priscila Machado

Universidad de Alicante, Alicante / España

priscilaxmachado@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7118-8782>

Resumo: Este artigo objetiva refletir sobre o lugar ocupado pela memória na construção da narrativa de *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, tanto na sua dimensão estética como política. A partir dessa elaboração, discute-se sobre a legitimidade do uso da memória e da construção do passado por uma geração que opera no presente, com distanciamento temporal dos eventos históricos que marcaram as últimas décadas no Chile e na América Latina, em especial da ditadura militar de Augusto Pinochet e do processo de (re)democratização do país. Na defesa de uma narrativa própria, tanto na história como na literatura, propõe-se partir de análises de elementos como a casa, a cidade e a narrativa, para estabelecer relações sobre a construção de uma memória geracional sobre os eventos políticos dos séculos XX e XXI chilenos, assim como seus impactos nas discussões públicas e coletivas, como nos âmbitos pessoais e familiares. Para isso, são usadas reflexões propostas por autores como Georges Didi-Huberman, Paul Ricoeur, Walter Benjamin e Raúl Antelo.

Palavras-chave: memória; Alejandro Zambra; memória geracional; literatura latino-americana contemporânea; história.

Abstract: This article aims to reflect on the place occupied by memory in the construction of the narrative of *Formas de volver a casa* (2011), by Alejandro Zambra, both in its aesthetic and political dimensions. Based on this elaboration, the legitimacy of the use of memory and the construction of the past is discussed by a generation that operates in the present, with temporal distance from the historical events that marked the last decades in Chile and Latin America, especially the dictatorship Pinochet's military and the process of (re) democratization. In defense of its own narrative, both in history and in literature, analyzes of elements such as the house, the city and the narrative, are proposed as a starting point to establish relationships on the construction of a generational memory on the political events of the Chilean's 20th and 21st centuries, as well as their impacts on public and collective discussions, and on personal and family spheres. For this, reflections proposed by authors such as Georges Didi-Huberman, Paul Ricoeur, Walter Benjamin and Raúl Antelo are used

Keywords: memory; Alejandro Zambra; generational; contemporary Latin American literature, history.

Yo iba a ser un recuerdo cuando grande

Alejandro Zambra

Alejandro Zambra (Chile, 1975) pertence a uma geração de escritores – que hoje desponta no cenário chileno e latino-americano – nascidos após os acontecimentos-marco do século XX. Os membros dessa geração têm suas participações na história a partir de um ângulo bastante diferente da geração de escritores que os antecede e que alcançou vivenciar diretamente o intento Allendista e a brutal tomada de poder da ditadura empresarial-militar comandada por Augusto Pinochet, na década de 1970, no Chile. No entanto, e também por isso mesmo, essa geração da qual Zambra faz parte guarda uma memória que se manifesta na busca de um lugar próprio dentro desse processo de reconstrução e retomada do passado.

Zambra, que também é crítico literário,¹ e atuou como professor universitário, tende a discutir, na sua obra ficcional, a literatura no seu

¹ Alejandro Zambra, que hoje vive no México e se dedica exclusivamente à produção literária, já publicou, entre outros os seguintes títulos: *Mudanza* (2003), *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2006), *Mis documentos* (2013), *Poeta chileno* (2020) Com uma obra que joga com os limites do gênero, propõe uma indefinição entre a poesia, narrativa memorialística, conto, diário e ensaio. Publicou ainda as recopilações de crônicas e ensaios *No leer* (2018) e *Tema libre* (2019).

âmbito ético e estético. Nota-se esse trânsito pela necessidade constante de abordar o processo de escrita, nos enredos de seus romances e contos, através da explicitação do processo criativo do próprio texto, enquanto ficcionaliza a construção de uma memória pessoal dos personagens – que, por conseguinte, relaciona-se com a história do Chile, exposta de forma latente. Neste estudo, nos centraremos na elaboração da memória e o questionamento de sua legitimidade, diante da construção dos próprios personagens. Desde que lugar é possível lembrar? Todas as memórias são válidas?

Um de seus romances mais expressivos neste quesito, *Formas de volver a casa* (2011), rememora no enredo o contexto de ditadura no Chile e a elaboração pautada por Zambra extrapola a experiência individual, por conseguir resgatar, a partir da construção do personagem, o uso de vozes de uma história coletiva que foi fragmentada e violada pela ditadura. O sugestivo título marca o regresso à origem, a um lugar de existência do íntimo e do indivíduo. Mas, também denota uma pluralidade, afinal, as formas colocadas no plural explicitam os vários possíveis caminhos para esse regresso. Organizado em quatro capítulos-chave: “personajes secundarios”, “literatura de padres”, “literatura de hijos” e “estamos bien”, o romance relaciona a construção do narrador (que exerce o ofício de escritor) e que busca diferentes maneiras de recuperar seu passado, como um lugar de existência revisto e revisitado, durante a escrita de um novo romance, sinalizando os diferentes caminhos da rememoração: o elemento principal da escrita da ficção proposta por nosso narrador.

O romance retoma, nesse processo de escrita e reescrita da literatura e da história, a segunda metade da ditadura de Pinochet, que se estendeu entre 1973 a 1990, vivenciada pela infância do narrador, e o período posterior, de abertura democrática, já na sua vida adulta de escritor que tem que lidar com as memórias familiares e políticas desse período. Nesse reencontro e reescrita do seu passado, traçam-se os caminhos da ficção, dos enfrentamentos familiares e, a reconfiguração de uma memória infantil que se faz mais madura, de um evento histórico que marcou todas as gerações que o vivenciaram.

Não obstante, não se trata de provocar essa catarse mnemônica através da tragédia, mas sim, pensar como tornar subversivas essas cicatrizes que marcam esses sujeitos, sobretudo as memórias específicas dos sujeitos que viveram em tempos de repressão e só tardiamente desenvolveram a consciência de que estavam sob uma ditadura, mas

sentem todos os impactos éticos e estéticos no discurso político e literário que se constrói ainda em tempos atuais. Para isso, são retomadas memórias micro, íntimas de pequenos acontecimentos que, agora revisitados, deixam entrever que o alheamento pretendido durante o período não foi tão bem sucedido. A repressão e suas consequências adentraram todos os espaços do Chile, até mesmo aqueles que tentaram se manter distantes dos acontecimentos, seja do lado do governo ditatorial ou dos que estavam resistindo a ele, é dizer, a repressão foi ambivalente e atuou por todos os espaços. A ditadura entrou em cada porão, em cada casa e em cada vida dos cidadãos chilenos, em algumas de forma direta e declarada e em outras com o silêncio de quem preferiu não se posicionar.

Em *Formas de volver a casa* é feita uma direta relação entre a moradia e a memória, que, rapidamente é estendida à associação cidade e memória, como uma forma de relacionar os dois espaços: o da existência concreta e geográfica com o da subjetividade que se forma nessa localidade e nesse momento vivido pelo personagem. “Casa” funciona como alegoria de memória e, como nos lembra o narrador “un dia de estos esta casa ya no va a recibirme” (ZAMBRA, 2011, p. 53).² O narrador sabe que a memória não é “uma instância que retém – que sabe o que acumula – mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 115). Os dois ambientes se mesclam, rompendo os limites entre os espaços físico e o memorialístico, fazendo com que o narrador – e o leitor – passem em idas e vindas indistintamente pelos dois territórios em diálogo. O espaço privado (casa), Santiago e o próprio Chile (e as pessoas que ali habitam) não estão alheios à sua construção histórica e política e o narrador de *Formas de volver a casa* faz questão de explicitar isso. Novamente a relação é retomada, ao comparar a cidade real com aquela projetada em tempos diferentes. “Es como si quisiera perderme por alguna calle nueva [...] calles con nombres de personas, de lugares reales, de batallas perdidas y ganadas, y no esos pasajes de fantasia, ese mundo de mentira en que crecimos a la rápida” (ZAMBRA, 2011, p. 65),³ tratando de querer reconhecer um espaço

² “um dia desses esta casa já não vai me receber” (ZAMBRA, 2011, p. 53, tradução nossa).

³ “É como se eu quisesse perder-me em alguma rua nova [...] ruas com o nome de pessoas, de lugares reais, batalhas perdidas e ganhas, e não essas passagens de fantasia, esse mundo de mentiras em que crescemos tão rapidamente” (ZAMBRA, 2011, p. 65, tradução nossa).

(e uma história) diferenciado da ilusão vivida anteriormente. Maipú, a região residencial santiaguina afastada do centro em que o personagem passa sua infância guarda ainda uma estreita relação com o passado allendista e sua desestruturação pelo governo de Pinochet:

No recordaba o no había visto la larga secuencia de *La batalla de Chile* que tiene lugar en los campos de Maipú. Obreros y campesinos defienden las tierras y discuten fuertemente con un representante del gobierno de Salvador Allende. Pensé que esas bien podían ser las tierras del paisaje Aladino. Las tierras en que luego aparecieron esas villas con nombres de fantasía donde vivimos las familias nuevas, sin historia, del Chile de Pinochet. (ZAMBRA, 2011, p. 67)⁴

As imagens do clássico documentário, referência máxima do período allendista “La batalla de Chile”, às quais o narrador só conhece de forma virtualizada e distanciada pela tela no registro fílmico, contrastam fortemente com as ruas de Pinochet, em que de fato o autor viveu. O choque entre as duas cidades: a do sonho não vivido no governo de Allende com aquela que de fato ele conheceu durante o período pinochetista, conformam seu imaginário. Assim, a narrativa de *Formas de volver a casa* vai sendo construída de acordo com a posição dessa consciência histórica dentro das reminiscências da memória do narrador.

Em Zambra, se percebe uma ascensão do registro da memória, que é fragmentado e calcado na experiência individual, apegado a locais, momentos e situações simbólicas. Seu narrador elabora espaços que vão situar a atitude de cada posição diante da percepção da consciência, que é gerada de maneira diferente para cada elaboração estética na sua relação com o ético (espaço-tempo histórico), como, por exemplo, o sentido que o menino (personagem) pode estabelecer com lucidez para um determinado espaço-tempo histórico (o Estádio Nacional, ruas e bairros, etc.) e a assimilação deste mesmo personagem que se torna escritor quando adulto e ficcionaliza uma narrativa que já ocupa um outro espaço-tempo histórico,

⁴ “Não me lembrava ou não tinha visto a longa sequência de *La batalla de Chile* que aconteceu nos campos de Maipú. Trabalhadores e campesinos defendem a terra e discutem fortemente com um representante do governo de Salvador Allende. Pensei que estas poderiam muito bem ser as terras da paisagem de Aladim. As terras onde mais tarde apareceram aquelas aldeias com nomes de fantasia, onde viveram as novas famílias, sem história, do Chile de Pinochet.” (ZAMBRA, 2011, p. 67, tradução nossa).

agora democrático. Sobretudo, no que compete pensar a possibilidade de entender a herança dessas posições no contexto que forma o presente do Chile. Dessa forma, a narrativa vai sendo configurada uma e outra vez, como definiu Cortázar sobre a literatura latino-americana, “[...] una literatura que se sigue haciendo mientras hablamos de ella y que cambia y evoluciona dentro de un contexto histórico igualmente cambiante”. (CORTÁZAR, 2013, p. 279).⁵ Tal compreensão torna-se perceptível, quando o personagem adulto, que antes era o menino, narra os efeitos das propagandas de Pinochet na sua infância, “[...] En cuanto a Pinochet para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa de horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes”. (ZAMBRA, 2011, p. 20-21).⁶ Nesta mesma sequência, o personagem demonstra a limitação da sua consciência quando criança e como sua referência para a mesma situação se desloca para a configuração de uma memória que já se arranja afetada pela percepção do presente – “Tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino [...]” (ZAMBRA, 2011, p. 21).⁷

Nesse choque entre as duas imagens, elabora-se o exercício da memória que se configura no presente causando uma notoriedade do acontecimento histórico, ou seja, a consciência do passado como lucidez para pensar o agora. Quando o personagem adulto identifica Pinochet como “hijo de puta”, essa imagem plasma uma das referências que elabora a escrita do personagem-autor, confluindo o ético e o estético, posto que o estético torna-se aparente, já que a memória é também um recurso narrativo. Neste contexto citado, trazemos no personagem principal do livro, que também exerce o ofício de autor literário, o desejo veemente de romper com o silêncio que faz da história um ritual memorialístico e intocável. Nesse sentido, Paul Ricoeur afirma que “as questões em jogo dizem respeito à memória, já não como simples matriz da história, mas como

⁵ “[...] una literatura que continua sendo elaborada enquanto falamos dela e que muda e evolui dentro de um contexto histórico igualmente cambiante.” (CORTÁZAR, 2013, p. 279, tradução nossa).

⁶ “[...] Quanto a Pinochet, para mim ele era um personagem de televisão que apresentava um programa de horário definido, e eu o odiava por isso, por causa das tediosas redes nacionais que interrompiam a programação nas melhores partes” (ZAMBRA, 2011, p. 20-21, tradução nossa).

⁷ “Tempos depois eu o odiei por ser um filho da puta, por ser um assassino [...]” (ZAMBRA, 2011, p. 21, tradução nossa).

reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu e muitas vezes feriu.” (2003). Reapropriar-se do passado, como aborda Ricoeur, não significa construir um ato memorialístico para salvaguardar os fatos, mas sim, remexer com as questões de violência legitimada pelo estado que marcaram e ainda marcam, de maneira latente, nossa América Latina, que possui a história singularizada pelas cenas de violência das ditaduras. Por isso, é preciso voltar, ficcionalizar e questionar a memória, que comumente cai no anonimato histórico, por tantas vezes silenciada pelo poder institucionalizado da violência. Entendemos, assim, que *Formas de volver a casa* discute a reconfiguração da memória, fazendo uso do espaço e da relação dos personagens com o tempo e a história. No que tange à estética, percebemos que a ruptura da linearidade, intercalando passado, presente e escrita romanceada, é o elemento que refrata a memória, não somente como recurso narrativo, mas como motivo do próprio enredo na construção de um relato ficcional dentro do romance (o personagem que é escritor), ou seja, é a memória que traça a relação que conecta e atravessa as vivências do menino (personagem das décadas de 1970/1980), com o que possui o ofício de escritor quando adulto nos anos 2010.

É importante ressaltar que o processo da rememoração é privilegiado por fazer coexistir tempos diversos e por tornar evidente que “o passado não é destruído pelo presente, mas nele sobrevive como uma força latente”. (ANTELO, 2011, p. 164). E, nesse movimento da recordação, de fazer existir o passado no presente, “é preciso dotar certas imagens da capacidade de fazer referências a coisas passadas [...]. Por um lado, o vestígio existe agora, por outro ele vale pelas coisas passadas que, nessa condição existem ‘ainda’ (*adhuc*) na memória.” (RICOEUR, 2010, tomo 1, p. 24). Todo passado precisa de um presente que o reconheça e o dote de sentido. Como afirmado por Benjamin, “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (1994, p. 224). Tal efeito se faz presente em toda a narrativa, aqui analisada, a cada nova relação entre o vivido na infância e sua re(descoberta) de sentido no presente. O passado interrompe a linearidade dos fatos do momento atual da narrativa. Repica e enche de sentidos indiretos, construindo o agora, mostrando que o que somos é construído pelas vivências, individuais e coletivas, anteriores. Nesse sentido, parece-nos importante observar ainda que, narrativamente, *Formas de volver a casa*, começa e termina em dois momentos paralelos, entrelaçando os contextos

abordados. Em um jogo espelhar, dois tremores de terra marcam o início e o fim do romance, assim como dois governos de direita acometem o Chile (Pinochet em 1973 e Piñera em 2010): dois desastres, um natural e outro político, marcando os terremotos históricos naquele país.

Na narrativa do autor, nota-se o destaque para a seleção aparentemente arbitrária e descontínua como uma ferramenta para contar a história, unindo tempos e informações que a princípio não seriam causais. Se a linearidade é a tônica da história oficial e legitimada pelos detentores do poder institucionalizado, romper a sequencialidade esperada e a lógica imposta, exaltando as lacunas, o não-dito e as vozes silenciadas, é uma proposta estética do autor nessa narrativa, mas que se torna também uma potência política. Nos pequenos fatos, no cotidiano da história (e das famílias chilenas) se encontram as pistas que, na sua montagem, reconstróem a narrativa historiográfica e plural. No aparentemente desconexo e fortuito, se explicitam os domínios do político e do histórico.

O narrador, que guarda grande proximidade com o próprio Zambra – nome, nacionalidade, idade, profissão entre outras características –, marca como a memória o atravessa e (re)elabora seu processo de escrita, exaltando a representação dessas reminiscências na perspectiva do presente. Em outras palavras, é possível questionar: em que posição o narrador, enquanto escritor, se coloca (e se desloca) diante dessa relação da memória com o presente. Posto isso, o compromisso de despir e vestir a história através da ficção quadra pensar a disposição de propor que existe algo diferente a dizer sobre essa história – que já não é mais a mesma – no entanto, dar um passo à frente, demanda, anteriormente, dar um passo atrás, e agora é possível fazê-lo sem medo. A imagem composta por “–leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla” (ZAMBRA, 2011, p. 66)⁸ delinea, não só visualmente o traço apontado da escrita de Zambra, que o coloca na posição de autor-personagem, mas, também, o assinala como autor de uma narrativa que tende a fazer do movimento da memória um ato que dialoga com o contemporâneo da América Latina. Entretanto, não como um movimento que se acerca de uma memória socialmente controlada e linear no seu processo de exposição, mas sim como uma arma dilatadora dos aspectos que precisam ser questionados, criticados e até mesmo compreendidos no âmbito corrente.

⁸ “–Ler é cobrir a cara. E escrever é mostrá-la” (ZAMBRA, 2011, p. 68, tradução nossa).

Mas, é importante salientar, a possibilidade e legitimidade dessa memória é também questionada por uma problemática geracional. Se estes jovens, escritores ou não, nascidos após 1973, não viveram os grandes acontecimentos que marcaram o século XX chileno (ascensão de Allende, projeto popular e golpe militar-ditatorial de Pinochet), a partir de qual rememoração podem falar? É legítimo que falem? O narrador explicita essa questão:

La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un Rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos a desaparecer. (ZAMBRA, 2011, p. 56-57)⁹

Através do exercício da escrita, de um autor que precisa organizar sua memória para escrever ficção, tecem-se uma série de considerações sobre o lugar que sua geração ocupa na história. De personagens secundários (na história e na literatura) ao lidar com a tradição literária – da qual ainda não fazem parte e talvez nunca cheguem a fazer, pois não contam ainda com o volume de escrita e o tempo necessários para a consagração de um autor – e nem da história, de se apropriar de um passado que, a princípio e supostamente, “não é o deles”. Podem estes personagens secundários, aqueles que ainda são jovens e que não passavam de crianças enquanto caía Allende e o governo nefasto de Pinochet violentava o país, assumir essa memória? Podem os personagens secundários que pouco ou nada se envolveram diretamente, falar e escrever sobre a ditadura?

⁹ O romance é o romance dos pais, eu pensava isso antes, e penso isso agora. Crescemos acreditando nisso, que o romance era o romance dos pais. Amaldiçoando-os e também refugiando-nos, aliviados, naquela escuridão. Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos em um Canto. Enquanto o país estava caindo aos pedaços, aprendemos a falar, a andar, a dobrar nossos guardanapos em forma de barcos e aviões. Enquanto o romance estava acontecendo, estávamos brincando de escondernos e desaparecer. (ZAMBRA, 2011, p. 56-57, tradução nossa).

Antes de responder a essas questões, é preciso lembrar que os efeitos da ditadura pinochetista não se restringem aos protagonistas de então, nem mesmo ao tempo em que durou, deixando marcas indeléveis nos adultos, mas também nas crianças. O narrador, ao recordar o período de redemocratização do país, descreve: “el colegio cambió mucho cuando volvió la democracia. Entonces yo acababa de cumplir trece años y empezaba tardamente a conocer a mis compañeros: hijos de gente asesinada, torturada y desaparecida. Hijos de victimarios también. Niños ricos, pobres, buenos, malos.” (ZAMBRA, 2011, p. 68).¹⁰ Entretanto a possibilidade de assumir essa história sofre ainda com outra característica do narrador, o de não ser participante direto ou assumido do processo, seja do lado da vítima ou do perpetrador da violência do período anterior:

[...] Me preguntó si militaba, le dije que no. Me preguntó por mi familia, le dije que durante la dictadura mis padres se habían mantenido al margen. El profesor me miró con curiosidad o con desprecio (me miró con curiosidad pero sentí que en su mirada había también desprecio) (ZAMBRA, 2011, p. 69).¹¹

A voz do narrador, e seu direito de expressão enquanto herdeiro desse processo, é questionada por sua participação tangencial, seja pela condição geracional, seja por pertencer a uma das milhares de famílias que tentaram, ainda que em vão, manter-se à margem dos acontecimentos e, portanto, tem que lidar com ser considerado apenas um coadjuvante da história que o constitui. Mas, além de uma memória histórica, há também os efeitos que permanecem, social ou politicamente no país, já que a ditadura deixou ecos de durabilidade. Toda uma organização econômica neoliberal oriunda dos 17 anos do governo de Pinochet persiste até o momento e está sendo duramente criticada pela juventude nessa última

¹⁰ “a escola mudou muito quando a democracia voltou. Tinha acabado de fazer treze anos e estava atrasado e comecei a conhecer os meus colegas tardiamente: filhos de pessoas que tinham sido assassinadas, torturadas e desaparecidas. Filhos de agressores também. Crianças ricas, crianças pobres, crianças boas, crianças más” (ZAMBRA, 2011, p. 68, tradução nossa).

¹¹ “[...] Ele me perguntou se eu militava, eu disse que não. Ele me perguntou sobre a minha família, eu disse que durante a ditadura os meus pais tinham ficado longe. O professor olhou para mim com curiosidade ou com desprezo (ele olhou para mim com curiosidade mas eu senti que no olhar dele também havia desprezo)” (ZAMBRA, 2011, p. 69, tradução nossa).

década. Haja vista o movimento estudantil chileno atual, responsável por provocar uma discussão nacional sobre os milionários financiamentos da educação superior, as desigualdades no acesso ao ensino e o papel que os bancos e o governo assumem no que deveria ser um direito universal, tal como chegou a ser antes da derrubada de Allende em 1973.¹² E a geração de Zambra, assim como as posteriores, precisam lidar com as heranças do nefasto período pinochetista em todos os âmbitos de suas vidas, sendo atualmente, grandes protagonistas do questionamento desse legado, exigindo mudanças concretas que consigam, por fim, romper a lógica que lhes foi imposta mesmo antes que tivessem nascido. É importante que esses jovens possam marcar sua posição e encontrar uma voz própria. Pois, essa história, e a inevitabilidade de participar de algo tão avassalador, ainda precisa ser contada a partir destas outras perspectivas, que consigam atualizar seus efeitos e reestabelecer a necessidade de manter a memória viva.

Essa geração, assumida no romance de Zambra, ativa memórias consideradas até então ilegítimas¹³ e precisa se emancipar, na história e na literatura para escrever: “es la historia de **mi** generación” (ZAMBRA, 2011, p. 97, grifos nossos),¹⁴ assumindo como sua a aventura de ser filho dos até então protagonistas. Eme, ao falar de si, recorda ainda que o golpe é, assim como para as gerações predecessoras à sua, referencial: “nacé 5 días después del golpe, el 16 de septiembre de 1973” (ZAMBRA, 2011, p. 97).¹⁵ À diferença dos seus pais, que o tinham como vivência, ela o tem como referência indireta, mas ainda assim, como dado constituidor

¹² Parece-nos pertinente sinalizar ainda a discussão recente sobre a previdência chilena, fruto das reformas realizadas ainda durante a ditadura pinochetista e que foram alvo de grandes manifestações no último ano por não garantirem a sobrevivência básica de seus cidadãos idosos atuais. Essas e outras heranças das reformas econômicas realizadas durante o período ditatorial, mantidas e, por vezes aprofundadas pelos anos de redemocratização, geraram pautas que mobilizaram a população como um todo em 2019 e deram o impulso necessário para a formulação de uma nova constituição para o país.

¹³ A mãe do narrador, ao ser confrontada enquanto cúmplice silenciosa da barbárie, lhe diz “¿y qué sabes tú de esas cosas? Tú ni habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años”. Ao que o narrador acrescenta, como reflexão silenciosa: “Muchas veces escuché esa frase. Esta vez, sin embargo, no me duele” (ZAMBRA, 2011, p. 133).

¹⁴ “essa é a história da minha geração” (ZAMBRA, 2011, p. 97, tradução nossa).

¹⁵ “Nasci cinco dias depois do golpe de Estado, 16 de setembro de 1973” (ZAMBRA, 2011, p. 97, tradução nossa).

de sua biografia. Sua geração não conheceu Allende e só sabe da ruptura que Pinochet representa a partir da memória daqueles que vieram antes, seja pelo discurso das testemunhas próximas, seja através do acervo físico, como os filmes e outros materiais de registro. Zambra, assim como seus contemporâneos, só viveu a época de Pinochet e agora a democracia de coligação. Só conhece o pesadelo e não o sonho, mas sabe que sem a memória, a barbárie de Pinochet pode passar despercebida e ser vista como única possibilidade de realidade. Por isso é importante que essa geração recupere a memória, a recontar, a reorganize de modo a reestabelecer as relações entre o antes e o agora, para que o horror não se repita. Para isso é preciso que a memória se mantenha viva, ressignificada pelas gerações seguintes, com outros pontos de vista agregados e revisitados, de modo a fazer sentido ainda hoje, mantendo a vivacidade dos relatos e das relações com o agora, inserindo os novos sujeitos e colocando-os também como protagonistas da manutenção e da organização dos relatos de memória. É preciso recuperar e dialogar com a tradição herdada dos pais ou irmãos mais velhos, sejam de luta, de literatura ou consanguíneos, que se encontram silenciados, mas falando desde outro ponto de vista, agregando também o seu próprio discurso na memória construída de forma individual e coletiva.

Vivenciar o período de redemocratização dos anos 1990, bem como o agora, permite a essa geração perceber os caminhos que o discurso da memória percorreu durante as últimas décadas, tentando se estabelecer no complexo cenário chileno pós-Pinochet. Se, quando crianças, na década de 1980, sentia-se que “preguntar era arriesgarse” (ZAMBRA, 2011),¹⁶ os anos 1990 foi tomado como o tempo das perguntas: “[...] me sentaba durante horas a hablar con mis padres, les preguntaba detalles, los obligaba a recordar, y repetía luego esos recuerdos como si fueron propios; de una forma terrible y secreta, buscaba su lugar en esa historia.” (ZAMBRA, 2011, p. 115).¹⁷ E, mais que perguntar para saber, nos anos 1990, “preguntábamos para llenar un vacío” (ZAMBRA, 2011, p. 115).¹⁸

¹⁶ “preguntar era arriscar-se” (ZAMBRA, 2011, tradução nossa).

¹⁷ “[...] sentava-me durante horas a conversar com os meus pais, pedindo-lhes pormenores, obrigando-os a recordar, e depois repetindo essas memórias como se fossem as minhas; de uma forma terrível e secreta, procurava o lugar deles nessa história”. (ZAMBRA, 2011, p. 115, tradução nossa).

¹⁸ “preguntávamos para preencher um vazio” (ZAMBRA, 2011, p. 115, tradução nossa).

Entre o risco e o preenchimento de um vazio na tentativa de caber nesta história da qual se é coadjuvante, não basta contar a história alheia como se fosse sua. É preciso se inserir, se expor, reorganizar as relações entre passado e presente e encontrar seu próprio lugar nessa história para ser protagonista. Claudia, a personagem que serve de pretexto para o regresso ficcional do narrador, esclarece esse anseio: “en vez de honrar silenciosamente a esos muertos yo experimentaba la necesidad imperiosa de hablar. El deseo de decir: yo”. (ZAMBRA, 2011, p. 121).¹⁹ O narrador, por sua vez, após uma visita conturbada à casa em que viveu quando criança, recebe do pai algumas camisas usadas de presente:

Acabo de probármela, definitivamente me queda chica. Me miro en el espejo y pienso que la ropa de los padres debería siempre quedarnos grande. Pero pienso también que lo necesitaba; que a veces necesitamos vestarnos con la ropa de los padres y mirarnos largamente en el espejo (ZAMBRA, 2011, p. 139)²⁰

No exercício de busca de uma voz emancipada, assim como o personagem de *Formas de volver a casa*, é preciso vestir-se com as roupas dos pais e, ao ver que estas já não lhe cabem mais, buscar seu novo tamanho, e assumir que a memória que vestirá esse corpo do presente já não é a mesma que vestiu a geração passada. E, somente a partir daí, buscar “un paisaje propio, un parque nuevo. Una vida en que ya no fuera la hija o la hermana de nadie” (ZAMBRA, 2011, p. 140).²¹

Logo, no exercício de encontrar a própria paisagem, o caminho escolhido pelo narrador de *Formas de volver a casa* é a seleção e reorganização das memórias íntimas e pequenas que conformam sua vivência infantil, agora revisitadas e dotadas de novas percepções mais coletivas e políticas. Tal como a reunião de família em que sempre que havia um apagão – tática utilizada pelos militantes para desestabilizar a segurança e o controle de Pinochet, em que piadas para driblar o medo

¹⁹ “em vez de honrar silenciosamente os mortos, eu experimentava a imperiosa necessidade de falar”. O desejo de dizer: Eu”. (ZAMBRA, 2011, p. 121, tradução nossa).

²⁰ Acabei de experimentar, é definitivamente demasiado pequena para mim. Olho para o espelho e penso que as roupas dos pais devem ser sempre grandes. Mas também penso que necessitava; que às vezes temos que nos vestir com a roupa dos nossos pais e olhar-nos ao espelho por um longo tempo (ZAMBRA, 2011, p. 139, tradução nossa).

²¹ “uma paisagem própria, um novo parque. Uma vida em que já não fosse a filha ou a irmã de ninguém” (ZAMBRA, 2011, p. 140, tradução nossa).

eram contadas e celebradas. Os pais “estaban allí para que no tuviéramos miedo. Pero no teníamos miedo. Eran ellos los que tenían miedo. De eso quiero hablar. De esa clase de recuerdos.” (ZAMBRA, 2011, p. 150).²² Ou seja, a forma como a política entra na vida da criança, que a princípio estava isenta e protegida de vivê-la, como se isso fosse possível naquele momento, está presente nas suas memórias e na explicitação de como isso é selecionado agora e retumba no presente.

Tal escolha dos objetos de rememoração, de partir dos detalhes cotidianos, das cenas domésticas, dos relacionamentos e da voz infantil que conta a partir de uma visão limitada, porém crítica, não são ao acaso. Zambra, assim como seus personagens, fala do lugar de quem não viveu diretamente os grandes fatos, mas que tem uma memória tangencial deles. Ele, e por extensão também a sua geração, possui a memória dos sintomas e efeitos da ditadura, que tiveram ação até mesmo nos menores detalhes da vida cotidiana, pública ou íntima. Não é uma rememoração dos grandes acontecimentos, mas sim de como esses acontecimentos impactaram cada detalhe das suas vidas (ainda que esses jovens tivessem pouca ou nenhuma consciência do que estava acontecendo), mas que elaboraram a construção de seu passado e perfazem ainda hoje o contexto atual. Vivemos as consequências desses impactos e trazê-los à tona é tornar-nos conscientes daquilo que não vimos ou não nos importamos ver, do alcance dos efeitos nefastos da ditadura no íntimo e em cada casa chilena, alcançando a profundidade das mudanças sociais e culturais operadas pelo sistema opressivo. Afinal, “el pasado nunca dejó de doler, pero podemos ayudarlo a encontrar un lugar distinto” (ZAMBRA, 2011, p. 113).²³

²² “estavam lá para que não tivéssemos medo. Mas não tínhamos medo. Eram eles que tinham medo. É disso que eu quero falar. Esse tipo de memória.” (ZAMBRA, 2011, p. 150, tradução nossa).

²³ “o passado nunca deixou de doer, mas podemos ajudá-lo a encontrar um lugar diferente” (ZAMBRA, 2011, p. 113, tradução nossa).

Referências

ANTELO, Raúl. O tempo do arquivo não é o tempo da história. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas v. I.

CORTAZAR, Julio. *Clases de literatura*: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Aguilar; Altea, Taurus; Alfaguara, 2013.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

RICOEUR, Paul. *Memória, história e esquecimento*. Disponível em: <http://docplayer.com.br/413533-Paul-ricoeur-memoria-historia-esquecimento.html>. Acesso em: 20 jun. 2015.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. Tomo 1.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Recebido em: 28 de abril de 2020.

Aprovado em: 18 de agosto de 2020.



Vigor e naufrágio: a modernidade ambivalente de Arthur Rimbaud

Vigor and Shipwreck: Arthur Rimbaud's Ambivalent Modernity

Eduardo Veras

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), Uberaba, Minas Gerais / Brasil
eduardohnveras@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4803-1482>

Resumo: Este artigo pretende discutir a famosa afirmação “Il faut être absolument moderne” (“Devemos ser absolutamente modernos”), feita por Arthur Rimbaud, no poema final de *Une saison en enfer*. Para tanto, analiso, além do referido poema, trechos das célebres “Lettres du voyant”, endereçada por Rimbaud a Paul Demeny em maio de 1871, e do poema “Le bateau ivre”. Em diálogo com teóricos que se ocuparam do conceito de modernidade e seus paradoxos, em especial Antoine Compagnon e Henri Meschonnic, procuro demonstrar que o discurso de Rimbaud sobre o moderno é essencialmente ambivalente, revelando menos uma pretensa antecipação da doutrina vanguardista do novo que o impasse sem solução no qual se inscreve a obra do poeta de Charleville. Tal impasse é apresentado no artigo a partir das imagens do vigor e do naufrágio e de um breve esboço de comparação com a poética de Baudelaire, representada em especial pelo poema derradeiro de *Les fleurs du mal*, “Le Voyage”.

Palavras-chave: Rimbaud; modernidade; Baudelaire; ambivalência; vigor; naufrágio.

Abstract: This article aims to discuss the famous statement “Il faut être absolument moderne” (“One must be absolutely modern”), made by Arthur Rimbaud, in the final poem of *Une saison en Enfer*. To that end, I analyze, in addition to the aforementioned poem, excerpts from one of the famous “Lettres du voyant”, addressed by Rimbaud to Paul Demeny in May 1871, and the poem “Le bateau ivre”. In dialogue with theorists who dealt with the concept of modernity and its paradoxes, especially Antoine Compagnon and Henri Meschonnic, I try to demonstrate that Rimbaud’s discourse on modernity is essentially ambivalent, revealing more the impasse without solution in

which the work of the poet of Charleville is inscribed than an alleged anticipation of the avant-garde doctrine of the new. The article presents this impasse without solution based on images of vigor and shipwreck and a brief sketch of comparison with Baudelaire's poetics, represented in particular by *Les Fleurs du mal*'s ultimate poem, "Le Voyage".

Keywords: Rimbaud; modernity; Baudelaire; ambivalence; vigor; shipwreck.

1 Absolutamente moderno

"Il faut être absolument moderne",¹ escreve Rimbaud (2009, p. 280) em "Adieu" ["Adeus"], seção final de *Une saison en enfer* [*Uma temporada no inferno*]. Transformada em máxima, em manifesto sucinto do modernismo, segundo Henri Meschonnic (1988, p. 121), essa frase ganharia vida própria, para além do poema, sob o influxo do "entusiasmo futurista das vanguardas" (COMPAGNON, 1996, p. 11). Sob essa perspectiva, a máxima rimbaldiana corresponde ao anúncio do novo, *tabula rasa* que liberta o artista moderno do peso do passado. Algo próximo daquilo que Walter Benjamin (1994, p.118) afirma em "Experiência e pobreza": os homens "aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso". No momento em que o "novo" ganha prestígio, torna-se o fim em si mesmo da produção artística, aberta para um "futuro infinito" (COMPAGNON, 1996, p. 19) e perpetuamente adiado. Rimbaud, mais que Baudelaire, segundo essa leitura, torna-se o profeta da velocidade e da destruição futurista, no sentido genérico do termo. "Ser absolutamente moderno" significa, a partir de então, aos olhos das vanguardas, despojar-se completamente do passado, *exorcizá-lo*, para se aproximar ao menos lexicalmente um pouco mais do que parece, a meu ver, estar em jogo em *Une saison en enfer*.

É curioso que um crítico revisionista das narrativas ortodoxas da modernidade como Antoine Compagnon (1996, p. 16) oponha francamente Rimbaud e Baudelaire no que se refere à visão e à experiência do moderno. Para ele, a injunção rimbaldiana, concebida como "palavra de ordem do moderno", "explode, como recusa violenta do antigo".

¹ "Devemos ser absolutamente modernos", na tradução de Lêdo Ivo (RIMBAUD, 1982, p. 77)

Enquanto, sempre segundo o mesmo crítico, “o novo de Baudelaire [seria] desesperado [...], arrancado da catástrofe, do desastre do amanhã”, em Rimbaud ele assumiria a coloração retórica do modernismo triunfal, coincidindo com a “missão” do poeta “*multiplicador de progresso*”.² Essa leitura hipermoderna de Rimbaud resulta especialmente, a meu ver, de uma leitura unilateral da famosa carta endereçada ao poeta Paul Demeny, em 15 de maio de 1871, uma das duas cartas ditas “do vidente” [“*Lettres du voyant*”], tomadas não raro como uma espécie de programa literário do poeta de Charleville.³ É preciso voltar a ela, ainda que brevemente, antes de analisar a parte final de *Une saison en enfer*:

É perfeitamente compreensível que a carta a Paul Demeny tenha sido associada ao discurso das vanguardas. Nela, a retórica do novo se faz presente desde a primeira frase: “Resolvi proporcionar-lhe uma hora de literatura nova”⁴ (RIMBAUD, 2008, p. 38). Mais à frente, vemos o poeta exclamar: “liberdade aos *novos!* de execrar os ancestrais”, anunciando a retórica da ruptura característica da época vanguardista. Rimbaud considera que, depois dos gregos, a história da poesia conheceu poucos momentos de brilho e que, após Racine, “o puro, o forte, o grande”, o “jogo cria mofo”, isto é, a literatura ocidental entra em decadência. O problema, segundo ele, está na concepção de sujeito que marcou esse passado: “se os velhos imbecis tivessem descoberto algo mais que a falsa significação do Eu, não teríamos de varrer esses milhões de esqueletos, que, desde um tempo infinito, vêm acumulando os produtos de sua inteligência caolha, arvorada em autores”. É justamente contra essa tradição do eu personalista, coincidente em diversos aspectos com a emersão da figura do autor, que Rimbaud declara: “Eu é um outro” (RIMBAUD, 2008, p. 39).

A ruptura e o novo, contudo, não me parecem ser o *telos* da teoria poética de Rimbaud. Arrisco dizer que, a exemplo do que se observa em Baudelaire, sua proposta se explica melhor como uma revolução do olhar que tem a eternidade e não o futuro como alvo. A experiência rimbaldiana da eternidade pressupõe uma fusão de alma e corpo aqui e

² Essa expressão é utilizada pelo próprio Rimbaud (2008, p. 41) na carta a Paul Demeny de 15 de maio de 1871. A questão é saber se ela deve ser tomada como uma chave de leitura totalizante para a experiência rimbaldiana da modernidade.

³ A carta a Demeny é a segunda dita “do vidente”. A primeira, bem mais curta, foi endereçada a Georges Izambard dois dias antes, em 13 de maio de 1871.

⁴ A tradução da “carta do vidente” é de Lêdo Ivo.

agora, uma espécie de consagração do instante que se dá pela via da visão, ou seja, pelo encontro de uma faculdade fisiológica e o poder revelador da imagem.⁵ No conhecido poema “Éternité” [“Eternidade”], escrito em 1872 e retomado, com algumas alterações, em *Une saison en enfer*, Rimbaud reafirma o caráter fusional e imagético do eterno:

De novo me invade.
 Quem? – A Eternidade.
 É o mar que se vai
 Com o sol que cai⁶
 (RIMBAUD, 2002, p. 51)

O poema encena o encontro do alto e do baixo, do fogo e da água, do céu e do mar, da luz e da escuridão. Trata-se, portanto, de uma imagem, mais do que isso, uma imagem totalizante. Para Jean-Pierre Richard (1955, p. 266) esse poema “constitui o ponto mais alto, poético e vivido, da aventura rimbaldiana”, pois “retoma e satisfaz, na pureza de uma única resolução harmônica, todas as tentações contraditórias” vivenciadas pelo poeta até ali. Isso significa, seguindo o raciocínio do crítico francês, que “Éternité” realiza, de alguma maneira, o projeto poético de Rimbaud na reconciliação sensível dos opostos convertida em imagem, ou ainda, em visão.

Não se trata mais de buscar o novo pelo novo, mas aquilo que Rimbaud, na citada “carta do vidente”, chamou “desconhecido” (*inconnu*).

⁵ Para Octavio Paz, o conceito de “imagem” engloba as mais diversas expressões verbais classificadas pela retórica, como as metáforas, as paronomásias, os símbolos, as alegorias etc. Interessa-me, sobretudo, sempre de acordo com o crítico mexicano, a vocação da imagem para a condensação de significados e realidades opostas. Tal vocação para a apreensão da pluralidade do real a opõe ao plano da representação clássica, que pressupõe separação entre sujeito e objeto e respeito ao princípio de contradição. À imagem caberia mais *apresentar* a realidade em sua dimensão ambígua que representá-la.

⁶ Augusto de Campos traduz a partir da versão manuscrita e autografada de maio de 1872, onde se lê: “Elle est retrouvée / Quoi? – l'éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil” (RIMBAUD, 2009, p. 215). Em *Une saison en enfer*, essa estrofe do poema aparece assim: “Elle est retrouvée!/Quoi? l'éternité. / C'est la mer mêlée / Au soleil (RIMBAUD, 2009, p. 267). Esta segunda versão é traduzida da seguinte maneira por Lêdo Ivo (RIMBAUD, 1982, p. 67): “Ela, a Eternidade, / Foi reencontrada. / É o mar misturado / Ao sol.”

O poeta vidente é aquele que cultiva racionalmente o desregramento de todos os sentidos na busca pela conversão das visões culturalmente inoculadas no sujeito – que em *Une saison en enfer* aparecerão como “fantasmagorias” – em *visões* eternas, fundadas, como tentei demonstrar acima, na experiência sensível que se materializa como imagem total e autossuficiente do desconhecido. Trata-se, a meu ver, de algo que se poderia definir como uma experiência mística pagã, uma experiência instantânea do real como imagem poética.

A palavra “desconhecido” aparece novamente na “carta do vidente” num trecho em que Rimbaud se diz em busca de uma língua. Não se trata, como se pode imaginar, de *uma* língua literária qualquer, mas de uma “linguagem universal”, definida pelo poeta em termos muito semelhantes à teoria romântica das correspondências subscrita por Baudelaire: “Essa língua será de alma para alma, resumirá tudo: perfumes, seres, sons: pensamento que se engancha a um pensamento e o puxa para fora” (RIMBAUD, 2008, p. 41). Essa língua imediata, fundada na materialidade das próprias coisas, concede ao poeta que a cultiva a missão de “indicador da quantidade de *desconhecido* despertada em seu tempo na alma universal” (RIMBAUD, 2008, p. 41). Finalmente, é possível perceber que o projeto rimbaldiano não se identifica com a “religião do novo”, nos termos de Compagnon (1996), mas com um projeto poético-filosófico que almeja a revelação da eternidade no presente, na consagração do instante pela língua ou *na* língua do poeta que explode os limites do eu e da representação.

É possível dizer que *Une saison en enfer*, único livro que Rimbaud publica em vida, é a encenação do drama do eu em busca da restauração de um passado pleno, simbolizado por um “festim onde se abriam todos os corações, onde todos os vinhos corriam” (RIMBAUD, 2008, p. 45). O poeta se aventura numa travessia que coloca em tensão esse desejo de retorno ao tempo de plenitude, a consciência aguda da decadência e um esforço de ordem existencial e, sobretudo, poética na busca pela “chave do antigo festim, onde eu recobriria talvez o apetite” (RIMBAUD, 2008, p. 45). Trata-se de uma travessia do eu, nos dois sentidos da expressão, travessia que compreende uma autorrevisão – existencial e poética – e um embate feroz do poeta contra o arrefecimento do vigor e da embriaguez, a exemplo do que ocorre no poema “Le bateau ivre” [“O barco bêbado”],⁷ como tentarei mostrar mais à frente. *Une saison en enfer* é uma tentativa

⁷ Conforme a tradução de Augusto de Campos (RIMBAUD, 2002, p. 29)

de síntese da obra de Rimbaud, curiosamente empreendida aos 19 anos incompletos de idade. Tal síntese, contudo, não se dá sem uma profunda autocrítica e, mais significativamente ainda, sem um profundo esforço de restauração da própria obra, como quem buscasse reanimar uma chama que julga em vias de extinção.

“Adieu” é o ponto final dessa travessia. O poema começa com uma referência ao outono, bastante significativa no conjunto de uma obra profundamente devotada à primavera,⁸ e como uma espécie de abdicação do sol e da eternidade: “Já é o outono! – Mas por que ter saudade de um eterno sol, se estamos empenhados na descoberta da claridade divina, – longe das criaturas que morrem sobre as estações?” (RIMBAUD, 1982, p. 76). A exemplo do que ocorre em “Le bateau ivre”, poema cronologicamente anterior a *Une saison en enfer*, aqui Rimbaud se apropria da imagem de uma embarcação – “Outono. Nossa barca vogante ruma para o porto da miséria” (RIMBAUD, 1982, p. 76) – para simbolizar o fim da viagem, o esgotamento de uma experiência. O balanço da viagem não deixa de evocar a intensidade ambígua das experiências do eu na travessia do inferno, “os mil amores que me crucificaram”, diz o poeta no segundo parágrafo. Se a primavera rimbaldiana é o anúncio de um verão utópico, o outono é o anúncio do inverno que o poeta teme “porque é a estação do conforto” (RIMBAUD 1982, p. 76). Ainda no âmbito do balanço da travessia, como quem desembarca de uma viagem, Rimbaud escreve: “Tentei inventar novas flores, novos astros, novas carnes, novas línguas. Pensei ter adquirido poderes sobrenaturais. Muito bem! devo enterrar minha imaginação e minhas lembranças! Uma bela glória de artista e de narrador destruída!” (1982, p. 76).

O tom de desengano aponta para a derrota da empreitada poética, em especial no que concerne à invenção da nova língua e à conquista de poderes sobrenaturais em nome da poesia. Ao desengano se segue o enterro da imaginação e das lembranças do poeta. Trata-se, como se vê, de um adeus à própria aventura da poesia,⁹ do retorno ao chão de um poeta doravante “obrigado a abraçar a áspera realidade!” (RIMBAUD, 1982,

⁸ Um dos primeiros poemas compostos por Rimbaud de que se tem notícia, escrito em latim aos quatorze anos de idade, começa justamente com o anúncio de uma primavera “Ver erat, et morbo Romae languabat inerti...” (RIMBAUD, 2009, p. 5). Tradução livre: “Era primavera, e, em Roma, se enlanguescia...”

⁹ Penso esse “adeus” como uma categoria interna à economia poética de Rimbaud, e não como uma figura biográfica.

p. 77). Rimbaud toca, assim, os limites da poesia no contato com a crueza do real e na eliminação de “todas as lembranças imundas” (RIMBAUD, 1982, p. 77). E é justamente nesse contexto de arrefecimento da vontade e desengano, de condenação à realidade áspera, que Rimbaud (1982, p. 77) dirá: “Devemos ser absolutamente modernos”. Ocupando sozinha um parágrafo do poema, a frase deve ser lida mais como um “adeus”, evocando e reforçando o tema central do poema, que como uma exortação do futuro. Antes de avançar, é preciso, portanto, concluir, com Henri Meschonnic (1988, p. 126), que a famosa frase rimbaldiana expressa uma “aceitação [...] do *adeus* à poesia como escrita da visão, que diz o poema, e que é também escrita da vida.”

2 O vigor do naufrágio

“Le bateau ivre” é outro poema de Rimbaud no qual a questão da vidência é, mais que simplesmente evocada, performatizada. Nele o poeta se apresenta como um barco ébrio que se “liberta”, segundo a tradução de Augusto de Campos, de seus rebocadores, despoja-se de sua carga e tripulação para se lançar no “furor oceânico” (RIMBAUD, 2002, p. 29). A ruptura experimentada pelo barco-poeta se inscreve na própria constituição formal do poema, por exemplo, no desmembramento do alexandrino tradicional na terceira estrofe e no emprego sistemático do *enjambement* na maioria das estrofes que se seguem. Nesse primeiro momento, o naufrágio do poeta associa-se diretamente à libertação do eu e a sua entrega às forças desnorteadoras da natureza. O naufrágio assume ainda, também no início do poema, uma dimensão purificadora e sagrada: “o vento abençoou minhas manhãs marítimas” (RIMBAUD, 2002, p. 29). Batizado e purificado pela natureza, esse eu-barco, eu-outro experimenta uma verdadeira embriaguez da liberdade. Diversos trechos da primeira parte do poema apontam para a relação entre a violência do naufrágio e o êxtase da libertação. Como em *Une saison en enfer*, a viagem do barco bêbado coincide com a aventura da própria poesia. Na sexta estrofe do poema, Rimbaud escreve:

Então eu mergulhei nas águas do Poema
Do Mar, sarcófago de estrelas, latescente,
Devorando os azuis, onde às vezes – dilema
Lívido – um afogado afunda lentamente
(RIMBAUD, 2002, p. 31).

O naufrágio do poeta-barco se dá, portanto, nas águas do Poema-Mar. A ambivalência e a tensão entre os sujeitos da ação e os espaços onde ela ocorre está perfeitamente representada pelo *enjambement* que separa justamente as palavras “Poema” e “Mar”. Estes, como se vê, acabam sobressaindo, forçando o pretense eu do poema (poeta-barco) a se despojar de si mesmo, a se entregar à violência das águas. O naufrágio, eu diria, é a materialização poética do “eu é um outro”. No plano da linguagem, o naufrágio do eu desencadeia uma explosão de sons e imagens. O poema se enche de aliterações, assonâncias e visões fulgurantes. Atente-se para a repetição sistemática da consoante líquida [l], na estrofe citada acima, na feliz tradução de Augusto de Campos¹⁰. Na mesma estrofe, tanto em francês quanto em português, observa-se ainda uma eclosão de luzes e cores, que irão se disseminar por todo o poema.

Como *Une saison en enfer*, “Le bateau ivre” dramatiza um “combate espiritual” (RIMBAUD, 1982, p. 77) extenuante, travado, aqui, no mar do poema. O embate com as imagens e fantasmagorias – “sou mestre em fantasmagorias”, escreve Rimbaud (1982, p. 56) em “Nuit de l’enfer”, poema de *Une saison* – se realiza como experiência ambivalente, em última instância, oximórica. Não por acaso, o naufrágio do poeta desencadeia um “caos triunfante” (*tohu-bohus triomphant*) e o desmoronamento das águas é visto como bonança. Em suma, pretendo sugerir que não há, na aventura rimbaldiana, uma passagem do êxtase para o horror, da alegria para o sofrimento; ocorre, ao contrário, uma tensão oximórica dos opostos, pois o naufrágio engendra um vigor extenuante, destrutivo e efêmero, como se verá.

“E algumas vezes vi o que o homem quis ver” (RIMBAUD, 2002, p. 31), diz o poeta no verso 32 do “Bateau ivre”. O vigor do naufrágio rimbaldiano desencadeia uma série de visões no sentido mais profundo do termo, a princípio, visões que permearão boa parte do poema até o desengano final. A vidência do poeta náufrago coincide com aquela descrita na carta a Paul Demeny, fundada no desregramento dos sentidos, no descentramento do eu e na abertura para o desconhecido, entendida como uma passagem para fora, “pensamento que se engancha a um pensamento e o puxa para fora” (RIMBAUD, 2008, p. 41), como já se viu acima.

¹⁰ As aliterações em ‘l’ estão mais presentes na tradução que no texto em francês, elas são capazes, contudo, de recuperar uma tendência sonora fundamental no poema de Rimbaud.

3 O naufrágio do vigor

“Le bateau ivre” é um poema-naufrágio que dramatiza um combate altivo em nome do entusiasmo poético, de uma embriaguez da língua. Sua dimensão sublime coincide com uma postura soberba típica da tradição lírica moderna. Como em *Une saison en enfer*, êxtase e horror, plenitude e miséria, voo e queda são aqui inseparáveis, cada um engendrando seu contrário, num círculo de constante reinvestimento da aposta, do lance de dados da poesia. Escrevendo justamente sobre Mallarmé, mas orientando sua reflexão na direção de uma compreensão global do discurso poético moderno, Marcos Siscar (2012, p. 63) afirma que o “‘Lance de dados’ é o poema da proteção ou da salvaguarda daquilo que mantém uma distinção prenhe de crise, lugar onde a altura sublime dialoga página após página com o naufrágio e o desastre.” Se o barco de Rimbaud se entrega propositalmente ao naufrágio, em busca de uma libertação radical sobretudo de si mesmo, há uma voz que permanece distinta, que sobrevive à violência do êxtase para contá-lo e cantá-lo. Essa distinção, se por um lado, representa o fracasso ontológico de um poeta que investe explicitamente na destruição como paradigma estético, como se vê principalmente nas *Iluminações*¹¹ [*Illuminations*] e sua evocação do dilúvio,¹² encena, por outro, a soberba do poeta que almeja heroica e poeticamente as alturas “do fundo de um naufrágio”, como no *Lance de dados*, de Mallarmé (2002, p. 155). Ainda nos termos de Marcos Siscar (2012, p. 65), a “soberba do naufrágio” é uma espécie de resposta ao reconhecimento de um vazio que a própria aventura poética revela. Em outras palavras, voltando ao caso específico de Rimbaud, a destruição do barco dramatiza um gesto trágico de entrega às forças da natureza fadado desde o princípio, se não ao fracasso absoluto, pois dela resulta nada menos que o poema, certamente ao esgotamento. É nesse sentido que Jean-Pierre Richard (1955, p. 234) define “Le bateau ivre” como um “falso símbolo do delírio”, um poema que “encarnaria muito mais a dificuldade da embriaguez total e da verdadeira liberdade.”

A viagem do poeta-barco-bêbado é semeada de notas dissonantes que anunciam, desde o princípio, a ambivalência e o esgotamento próximo da aventura poética, mas é na segunda parte do poema que

¹¹ Conforme a tradução de Lêdo Ivo (RIMBAUD, 1982)

¹² No poema “conte” [“Conto”], das *Iluminações*, Rimbaud (1982, p. 86) escreve: “Pode alguém extasiar-se na destruição, rejuvenescer-se pela crueldade!”.

o desencantamento do poeta vidente se realiza mais intensamente. A partir do verso 57, o pretérito perfeito utilizado até então cede lugar ao condicional e, mais sistematicamente, ao pretérito imperfeito, sintomas da tonalidade melancólica e do reconhecimento da insuficiência da experiência por parte do poeta que começam a tomar conta do poema. É ali, a partir do referido verso, que a aventura do poeta se afirma como falta:

Ah! se as crianças vissem o dourar das ondas,
Áureos peixes do mar azul, peixes cantantes...
As espumas em flor ninaram minhas rondas
E as brisas da ilusão me alaram por instantes
(RIMBAUD, 2002, p.33)

No texto em francês, o verso inicial dessa estrofe apresenta uma coloração ainda mais melancólica graças ao emprego do condicional passado: “J’aurais voulu montrer aux enfants ces dorades” (RIMBAUD, 2009, p.163). Trata-se, portanto, de uma experiência definitivamente encerrada, sobre a qual se lamenta. Dali em diante, a exuberância sonora e cromática do poema diminui sem se extinguir plenamente até que o poeta diz ansiar “pela Europa e seus peitoris” (RIMBAUD, 2002, p. 35), a mesma Europa, familiar e fantasmagórica, que o poeta diz abandonar em “Mauvais sang” [“Sangue ruim”]¹³, segundo poema de *Une saison en enfer*. O vigor, então, aparece como algo perdido para além do fulgor passageiro do naufrágio, talvez num imponderável futuro: “– É nas noites sem cor que te esqueces e te ilhas, / Milhão de aves de ouro, ó futuro Vigor?”. A natureza fulgurante à qual se entrega o poeta-náufrago esvazia-se ou perverte-se, e no fim desse processo, manifesta o desejo de aniquilação total, gesto que anuncia o silêncio e lança a poesia de Rimbaud num impasse sem solução.

4 A viagem: esboço de conclusão

Em certa altura da já citada “carta do vidente”, Rimbaud elege Baudelaire como o “rei dos poetas, *um verdadeiro Deus*.” Em seguida, faz a seguinte ressalva: “Contudo, viveu num meio por demais artístico; e sua forma, tão elogiada, é de fato mesquinha: as invenções do ignoto requerem formas novas” (RIMBAUD, 2008, p. 43). Essa breve citação

¹³ Conforme a tradução de Lêdo Ivo (RIMBAUD, 1982, p. 47)

tem o poder de reunir praticamente todos os tópicos que me propus a discutir neste artigo. O elogio a Baudelaire, que é, sobretudo, o elogio ao “poeta da modernidade”; a questão da forma, da linguagem; o ideal do desconhecido, do ignoto. Antes de Rimbaud, Baudelaire vivenciou e teorizou uma modernidade essencialmente ambivalente. A dualidade é o tópico estruturante das discussões baudelairianas sobre a arte moderna em *O pintor da vida moderna*, por exemplo: “O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 853). Para Baudelaire, “a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso lhes apraz, a parte eternamente subsistente como a alma da arte, e o elemento variável como seu corpo.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 853). Nessa mesma linha de raciocínio, o poeta afirma que “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859). Claro está que, para Baudelaire, o moderno não corresponde à totalidade da experiência existencial e artística, mas a parte dela, à “metade da arte”, a um dos polos que compõem a tensão eterno-transitório. Se a questão assume em Baudelaire uma coloração histórica e social, uma vez que está diretamente associada à metrópole moderna, à moda, aos costumes, ao tempo presente, a Rimbaud interessa mais o problema da forma, a busca por um língua capaz de suportar “as invenções do ignoto”, ainda que sua obra não feche os olhos para a história e não deixe de assumir um ponto de vista político perfeitamente identificável. Os dois poetas parecem preocupados, de toda forma, com a mesma coisa: extrair do presente o eterno, ainda que este assuma contornos diferentes em um e outro.

A resistência à modernidade é mais claramente discernível em Baudelaire que em Rimbaud. No primeiro, ela coincide sobretudo com uma crítica feroz à modernização técnica e social, à teoria do progresso e à adesão a um realismo de superfície em arte. No segundo, já adiantando um esboço de conclusão para o presente artigo, ela se associa à experiência do esgotamento e do abandono da própria poesia. É interessante observar, seguindo essa linha de raciocínio, que Rimbaud não fez a travessia para a prosa urbana de um *Spleen de Paris* após o naufrágio do vigor. Sua última palavra é justamente a conclamação ao moderno.

Em *Cinco paradoxos da modernidade*, Antoine Compagnon propõe uma distinção bastante útil para a compreensão do caso Rimbaud. Para o crítico, as vanguardas se consolidam como segundo momento da modernidade artística. O que a diferencia da primeira modernidade é a consciência aguda e a aceleração do tempo histórico. Nas palavras de Compagnon (1996, p. 38): “no fim do século XIX, quando a consciência histórica do tempo generalizou-se e que a primeira modernidade deixou de ser compreendida, modernidade e decadência tornaram-se sinônimas, pois a renovação incessante implica obsolescência súbita”. Outro ponto importante abordado por Compagnon (1996, p. 52) é a consolidação de uma narrativa ortodoxa segundo a qual a história da arte moderna passa a ser orientada pela “busca do grau zero e da pureza absoluta”. Em outras palavras, a história da arte moderna é a história da dissolução da referência e do autocentramento da linguagem artística. Em poesia, o caso mais exemplar dessa visão da modernidade encontra-se no famoso livro *Estrutura da lírica moderna*, do romanista alemão Hugo Friedrich (1978), para quem Rimbaud desempenha um papel importante na constituição de uma lírica fundada em categorias como despersonalização, desrealização, abstração e ruptura.

Minha proposta é pensar Arthur Rimbaud como um poeta de seu tempo nos dois sentidos. Um poeta que, a exemplo de Baudelaire, dramatiza um impasse sem solução, cujos desdobramentos devem ser postos, a meu ver, na conta da ampla recepção crítica e literária que ambos conheceriam no século XX. “Le voyage” [“A viagem”], poema final de *Les fleurs du mal* [As flores do mal], também empreende uma espécie de balanço de uma travessia marítima. Animado inicialmente pelo “apetite sem fundo” das crianças, o poeta se lança ao mar em busca do infinito das sensações e experiências:

Certa manhã, partimos, cabeça queimando,
Coração rancoroso a se amargarar,
Pelo ritmo das vagas, que vão embalando
Nosso infinito nesse finito mar
(BAUDELAIRE, 2019, p. 415).

Apesar de mais sóbrio que “Le bateau ivre”, “Le voyage” se destaca como evidente inspiração para o poema de Rimbaud. Além de compartilharem o tema da viagem marítima com desdobramentos metapoéticos, os dois poemas dramatizam, com níveis diferentes de

intensidade, a tensão entre entusiasmo e arrefecimento, voo e queda, ilusão e desilusão que marca a obra dos dois poetas. Como no trecho acima, o poeta baudelairiano é tomado por sentimentos contraditórios em sua empreitada exploratória. Como no poema de Rimbaud, em “Le voyage” é dado aos viajantes ver e conhecer o mundo. Tais visões se caracterizam muitas vezes pela riqueza e exuberância estética, despertando nos exploradores o desejo de mergulhar:

A glória do sol sobre o oceano violeta,
 A glória das cidades quando do sol poente
 Acendiam em nosso peito ânsia inquieta
 De mergulhar num céu de reflexo atraente
 (BAUDELAIE, 2019, p. 421).

O balanço apresentado no poema de Baudelaire também aponta para um esvaziamento. O tédio e o pecado são reconhecidos pelos viajantes em todos os lugares visitados como uma nota dissonante, mesmo nos momentos de maior intensidade poética. No início da sexta parte do poema, Baudelaire anuncia que tudo se resume ao “spectacle ennuyux de l’immortel péché”¹⁴ (BAUDELAIRE, 1975, p. 132). Espetáculo, tédio, pecado: a travessia baudelairiana não é capaz de superar o fantasma cristão, tampouco a indiferença contra a qual toda a poética de Baudelaire se levanta sistematicamente. A palavra final de *Les fleurs du mal* também é o impasse, a evocação da Morte e do Desconhecido como sintoma de uma paralisia:

Ó Morte, é hora, velho capitão! de alçar
 Âncora! Aparelhemos! Aqui é entediante!
 Se como tinta negra são o céu e o mar,
 Nossos corações – tu sabes – são irradiantes!
 Dá-nos teus venenos – é o que nos reconforta!
 Queremos, tanto o fogo vem-nos tal renovo,
 Mergulhar no abismo, Inferno ou Céu – que importa? –,
 E no Desconhecido para achar o *novos*!
 (BAUDELAIRE, 2019, p. 427)

Como em Rimbaud, aqui também está em jogo a impossibilidade da embriaguez total, a discrepância entre os “corações irradiantes” e o

¹⁴ Tradução livre: “espetáculo entediante do imortal pecado”.

vazio do mundo. Nem a aventura poética – em Rimbaud isso fica ainda mais claro – é capaz de instaurar esse estado de liberdade e êxtase permanente. O balanço da viagem é sempre o naufrágio da poesia, o reconhecimento de seus limites. Rimbaud, seguindo essa linha de raciocínio, reencena e intensifica a busca de Baudelaire, acrescentando a esta, um trabalho exorbitante com a forma e a língua tensionadas à exaustão. Conhecemos o próximo passo dado por Baudelaire, a travessia para os poemas em prosa, o reinvestimento na tensão poética pela aproximação do chão do real, apenas vislumbrada por Rimbaud em *Une saison en enfer*. O poeta-náufrago de Charleville não daria outro passo além do “adeus” à poesia, senão em suas errâncias africanas, já no terreno da biografia. “Il faut être absolument moderne” é o silêncio de Rimbaud.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975-1976. 2v. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas v. 1.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Coleção signos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité*. Paris: Gallimard, 1988.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. Paris: Éditions du Seuil, 1955.

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Édition établie par André Guyaux. Avec la collaboration d'Aurélia Cervoni. Paris: Gallimard, 2009. Collection Bibliothèque de la Pléiade.

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud livre*. Introdução e traduções de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno e Iluminações*. Tradução de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SISCAR, Marcos. *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

Recebido em: 6 de julho de 2020.

Aprovado em: 20 de agosto de 2020.



Édipo zorro

Oedipus the Fox

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8449-0411>

Resumo: O artigo se dedica a recortar trechos da peça *Oιδίππου τύρρανος*, de Sófocles, aqui traduzida como *Édipo zorro*, e traduzi-los. O *leitmotiv* que dirige a seleção é o enfrentamento de Édipo, é de difícil tradução. Sófocles explora a potência dos sentidos lexicais e sintáticos da língua grega ao máximo, a começar pelo título que chegou até nós para a peça – que daria um tratado – se o focalizarmos apenas com o adjetivo (que não é adjetivo, mas substantivo utilizado como adjetivo) *τύρρανος*. A tradução *Édipo Rei* é neutralizante; a tradução *Édipo Tirano* é tendenciosa, capciosa e política demais para um termo que poderia ser traduzido de outras formas, entre as quais a que escolhemos. Por sua vez, o nome próprio Édipo, etimologicamente, suscita variações incríveis e pertinentes se optamos por traduzi-lo. O artigo não pretende discutir filologia nem literatura a fundo, vamos apenas, com uma proposta de tradução, mostrar a pertinência do Édipo para o Brasil em pandemia.

Palavras-chave: tragédia; governança; responsabilidade; peste; tradução.

Abstract: The article aims at selecting excerpts from Sophocles' play *Oedipus Tyrannus*, starred here as *Oedipus the fox*, and translating them. The leitmotiv that directs the selection is the confrontation of the plague by the ruler. As it is well known, the Sophoclean text, and particularly that which refers to the drama of Oedipus, is difficult to translate. Sophocles uses the power of the lexical and syntactic meanings of the Greek language to the maximum, starting with the title that came to us for the play - which would give a treatise - if we focus on it only with the adjective (which is not an adjective, but a noun used as an adjective) *τύρρανος*. The *Oedipus king* translation is

neutralizing; the *Oedipus tyrant* translation is too biased, too captious, and too political for a term that could be translated in other ways such as the one we chose. In turn, the word Oedipus, etymologically, gives rise to incredible and pertinent variations if we choose to translate it. The article does not intend to discuss philology nor literature in depth, I will just go with a translation proposal to show the relevance of *Oedipus* for Brazil in a pandemic.

Keywords: tragedy; governance; responsibility; plague; translation.

Às vítimas da Covid-19

Começo por explicar o título do artigo e meu escopo. A primeira opção que me ocorreu – conjugando intenção e meta – foi *Édipo Bastardo*. O corretor ortográfico me informou, no entanto, que a palavra *bastard*, utilizada para Édipo, poderia ser ofensiva sobretudo como portada de leitura.

Precavida, fui buscar termos mais polidos, menos abusivos. Regia-me por um verso da peça, o 780, e queria reforçar a problemática da provável “impostura”¹ do rei de Tebas. Pretendia antecipar o sentido nodoso da obra: Édipo, filho legítimo do rei Laio e da rainha Jocasta, foi, pelos deuses, proibido de suceder o pai no trono. Um crime paterno impunha-lhe a morte – a antiga lei vigorava, os filhos pagarão os crimes dos pais. Por estratagemas de Jocasta, de um servo e de um rei, Pólibo de Corinto, alheio a tudo o que se passava oculto em Tebas, a vida do herdeiro de Laio foi preservada.

Anos mais tarde, por causa de um vitupério arremessado contra ele nas bebedeiras de um momento festivo, sem saber nada de sua origem, Édipo se põe, andarilho, pelo mundo. Com o pé na estrada, por ignorância, mata seu pai carnal e desposa a própria mãe. Casado, lança mão da coroa de Tebas, assume seu posto por direito através de vias tortas, sem

¹ No texto estarei operacionalizando todos os sentidos da palavra “impostura” arrolados no *Aulete Digital*, a saber: “impostura sf. 1. Ação enganosa concebida por um impostor; ARDIL; EMBUSTE 2. Característica do que é hipócrita; FALSIDADE; HIPOCRISIA [Antôn.: franqueza, sinceridade] 3. Presunção exagerada; VAIDADE [Antôn.: modéstia] 4. Bazófia, fanfarrice. 5. Pedaco de pano que se prende ao anzol como isca [F.: Do lat. *impostura*, -ae].

o saber. Vê-se que a presunção e o equívoco perseguem o protagonista, que, para a maioria dos conterrâneos e parte dos espectadores, se fez rei devido ao deciframento de um enigma aterrador proferido pela esfinge despótica de Tebas. Vencido antes pelos ataques de um embriagado, Édipo, o sobrevivente foragido, na astúcia com as palavras foi vencedor embora não fosse assim tão conhecedor dos mistérios da vida como se poderia imaginar.

Aclamado rei, após um breve período de governo bem-sucedido, foi-lhe imperioso enfrentar uma peste inesperada e incontrolável. Que medidas tomou o soberano para vencê-la? Como resolveu seus problemas de governabilidade?

Veremos nos trechos traduzidos. Por ora, voltemos ao verso 780, moção de nossa escrita. Ele faz menção à questão da legitimidade de um execrado pelos deuses. A averiguação da impropriedade para o cargo, imputada a Édipo, perpassa a peça e sustenta a pergunta: é preceito tomar os deuses como referência quando há suspeição acerca da existência dos deuses?

Para criar um nó ainda mais apertado – desses que não se dissolve no plano humano, pois não há comprovação a favor nem contra a existência dos deuses – Sófocles torce o fio narrativo e cria um enredo sob a forma de “nó corredio”: amarra as cenas, personagens, palavras ditas, sugeridas e emudecidas que devem, à medida que a força e o ritmo dos atos praticados forem exercidas sobre elas, paulatinamente, se exhibir firmes e claras. Qualquer movimento realizado aperta o nó, podendo cortar a circulação da ação. Assim se configura não apenas a hipótese da inexistência divina como também se estreita a corrediça captura do “homem humano”. O indivíduo encarnado por Édipo Zorro pensa que se conhece e se surpreende ao conhecer-se. Objetivamente: o homem existe ou é o que ele pensa que é? Se é o que pensa que é, ele não existe (ou existe apenas na sua subjetividade, na sua exclusividade, no seu limite interno imaginário), pois o conhecimento pleno de si é quase tão inacessível quanto o conhecimento dos deuses. Dependente de suas emoções, biruta ao vento, ele é matéria plástica nas mãos de si mesmo.

Mas o verso 780 marca a indignação exagerada do protagonista diante da fala de um bêbado “sem noção” que mirou no que viu e acertou o que não viu. A esse respeito, o ambíguo herói dirá, ressentido: καλεῖ με πλαστόν, “chamou-me πλαστόν”, ou melhor, “tachou-me de ser,

por parte de pai, um πλαστόν”.² A percepção hipersensível do ataque, recebido de modo desproporcional e hábil a afetar o destinatário para além do razoável, considerando-se tratar-se de um motejo banal, pode ser vista como uma autêntica impostura dramática: a palavra-tecido-isca de um desconhecido vinhaça se prendeu ao anzol, como trapaça, e atraiu a presa, que depois será capturada por seus tormentos internos. De fato, o léxico desencadeia desdobramentos incontidos.

A tradução do vocábulo – como, inclusive, de toda a peça, se a tivéssemos traduzido inteira – permite que associemos o estudo da tragédia à reflexão de Silvina Rodrigues Lopes ao tratar do estatuto da ficção para a literatura. Aplico e cito um trecho da estudiosa para o drama sofocliano: por meio de uma palavra “onde se chega é à suspensão do significado, o que não é sequer a polissemia mas o movimento de disseminação pelo qual o sentido emerge como múltiplo, irreduzível ao Um ou ao plural.” (LOPES, 2003, p. 166)

Como se sabe, a peça em foco é conhecida como *Édipo Rei*, *Οιδίπους τύρρανος*, *Édipo Tirano*, ou, simplesmente, *Édipo*. Τύρρανος, como πλαστός, é termo que encarna a categoria de substantivo e adjetivo e que tem seu correspondente verbal. A nomeação atribui ao protagonista da peça, Édipo – “o que tem pés inchados”, “o que tem base de sustentação deformada” ou “o que tem problemas para enxergar ou compreender” –, a qualidade substantiva de ser τύρρανος:

² Πλαστός, no grego, é adjetivo que significa “moldado”, “plasmado”, “forjado”. Arelado ao substantivo “filho”, gera o significado de “filho putativo”, “postiço”, “figurante de filho”, “formatado para filho” “prótese”. Escolhi traduzi-la por “zorro”. Pautei-me nos seguintes significados arrolados no Aulete Digital: “zorro1 (zor.ro) – [ô] sm. 1. O macho da raposa; RAPOSO 2. Bras. S Pessoa astuta, matreira. 3. Bras. S Aquele que é indolente, preguiçoso. 4. Lus. Criado velho. 5. Lus. *Filho natural ou bastardo*. 6. Lus. *Criança enjeitada pelos pais*. a. 7. Bras. S Astuto, matreiro. 8. Bras. S Indolente, preguiçoso. [F.: Do espn. zorro.] || zorro2 (zor.ro) [ô] sm. 1. *Movimento lento de quem ou do que anda de rastos* [F.: De zorra (6).] Andar a zorros 1 O mesmo que andar de zorro; *Andar de zorro 1 Andar de rastos; arrastar-se*. (Grifos meus) Recordo ainda que a mesma palavra integra o vocabulário castelhano difundido por toda a América Latina. Sua pronúncia é interessante para nosso contexto: zorro, a [‘θoro, a] (<https://www.wordreference.com/espt/zorro>). A pronúncia afetou igualmente os falantes do Rio Grande do Sul e criou em nosso vocabulário português brasileiro o termo “sorro”, segundo o Aulete Digital: “(sor.ro) [ô] a. sm. 1. RS O mesmo que zorro (‘astuto, matreiro’). Sorro manso. 1 RS Fig. Pessoa falsa, hipócrita, sonsa, dissimulada.”

τύραννος [ὑ], ó, also ἦ (v. infr. 1.2), A. an absolute ruler, unlimited by law or constitution, first in *h.Mart.* 5 (unless the hymn is late), where it is used of a god, Ἄρες, . . . ἀντιβίοισι τύραννε; so ó τῶν θεῶν τ., of Zeus, A. *Pr.*736, cf. Ar. *Nu.*564 (lyr.); ὃ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός, i.e. Apollo, S.*Tr.*217 (lyr.); “σὺ δ’ ὃ τύραννε θεῶν τε κἀνθρώπων Ἔρωσ” E. Fr.136; Μῆν Τύραννος, a Phrygian deity worshipped in Attica, IG22.1366.2 (i A. D.), al.; οὐ, τὴν τ. (perh. Hera), in an oath, Herod.5.77: first used of monarchs in the time of Archil. (cf. “τυραννίς” 1) acc. to Hippias 9 D.; “Φίττακον ἐστάσαντο τ.” Alc. 37 A; “ἦν μὴ τις ἦ τ. ἢ σκηπτούχος ἦ” Semon.7.69; “λαγέτας τ.” Pi.*P.*3.85; interchangeable with βασιλεύς in Isoc.2.4 (cf. 1), 35 (cf. 36);

Lendo o Liddell-Scott, nota-se a importância do significado “A” para a peça: “an absolute ruler, unlimited by law or constitution, first in *h.Mart.* 5 (unless the hymn is late), where it is used of a god”. Traduzindo para enfatizar a importância do dado: “um governante absoluto, com poderes ilimitados por lei ou constituição, com primeira ocorrência no hino [homérico] a Ares, verso 5 (exceto se o hino for tardio), onde é utilizado para um deus”.

Sabendo que não consta na peça que Édipo seja divino ou governe com poderes ilimitados (afinal o coro de anciãos tebanos, um sacerdote e, ainda, Tirésias e Creonte, de algum modo, limitam os atos do soberano), creio não ser demasiado afirmar que há uma ponta de ironia neste título. Continuemos, porém, com a análise do verbete:

later, chief, princeling, OGI 654.8 (Egypt, i B. C.); “τ. ἴδιοι καθ’ ἕκαστον ἐμπόριον” *Peripl.M.Rubr.*14: c. gen., “Κροῖσος . . . τ. ἐθνέων τῶν ἐντὸς Ἄλυσος” *Hdt.*1.6; Κλεισθένης ὁ Σικυῶνος τ., Ἰστιαῖος ὁ Μιλήτου τ., etc., *Id.*5.67, 7.10.γ, etc.; “ὁ τῶν Κυπρίων τ.” *Sor.*1.39; οἱ τ., of the Sicilian tyrants, *Th.*1.14; of the Pisistratidae, X. *HG*6.5.33, *Arist. Ath.*13.5, *Pol.*1275b36, cf. *Th.*6.54, *Pl. Smp.*182c; “τὸν τ. κτανέτην” *Scol.*9.3; οἱ τ. the monarchical party, “προδιδούς τοῖς τ. τὴμ πόλιν τὴν Ἐρυθραίων” *IG*12.10.32: freq. in a bad sense, “δημοφάγος τ.” *Thgn.*1181, cf. 823, *Hdt.*3.80, *Pl. Grg.*510b, *Plt.* 301c, *R.*569b, etc.; “ὑβρις φυντεύει τύραννον” S. *OT* 873 (lyr.).

Em sentido tardio, o termo τύραννος passa a ser lido como “chefe”, “jovem príncipe”; refere-se igualmente aos tiranos sicilianos, a festas principescas dadas pelos monarcas e assume, por fim, um sentido

negativo cujo exemplo é retirado precisamente do drama sofocliano, especificamente o verso 873: ὕβρις φυτεύει τύραννον! (“ufania aflora tirania!”). Continuemos no verbete do *Lexicon*:

2. in a wider sense, of members of the ruler’s family, οἱ τ. ‘the royal house’, Id.Tr.316, cf. *OC851*, Charito 1.2: ἡ τύραννος is used both of the queen herself and the king’s daughter, princess, E. *Hec.*809, *Med.* 42, 877, 1356, cf. infr. 11; πρέπει γὰρ ὡς τ. εισορᾶν, of Clytemnestra, S. *El.*664; “αὐτὴ . . . τ. ἡ Φρυγῶν” E. *Andr.*204.

Igualmente pertinente ao contexto da peça, a amplitude do vocábulo se estende a todos os membros da família reinante, sejam homens ou mulheres. Nesse sentido, aliás, o termo foi bastante usado pelos trágicos. Metaforicamente, se aplica à lei suprema, a uma força incontrolável, como, por exemplo, Eros e a deusa Persuasão e, em Aristóteles, à crista do *Regulus cristatus*.³

3. metaph., ἵνα Δίκη τ. ἢ that Justice may be supreme, *Critias* 25.6D.; “Ἔρωσ τ. ἀνδρῶν” E. *Hipp.*538 (lyr.); “Πειθῶ τὴν τ. ἀνθρώπους μόνην” Id. *Hec.*816.

4. golden-crested wren, *Regulus cristatus*, Arist.HA592b23; cf. “τροχίλος” 1.2.

Finalmente, o verbete se conclui com o uso adjetival do vocábulo.

II. τύραννος, ον, as Adj., kingly, royal, “τύραννα σκῆπτρα” A. *Pr.*761; “τ. σχῆμα” S.*Ant.*1169; τύραννα δρᾶν to act as a king, Id.*OT* 588; “ἡ τύραννος κόρη” E.*Med.*1125; τύραννον δῶμα the king’s palace, Id.*Hipp.*843 (lyr.), etc.; “τ. ἐστία” Id.*Andr.*3; τ.

³ Evidentemente, em textos dramáticos, a imagética é elemento agregador e não podemos desprezar um belo topete colorido para imaginar um Édipo tirano *fake*. Nesse caso, a nota é instrumento laboral para atores.

Regulus cristatus: *rēgūlus*, jovem príncipe, rei de um pequeno estado; *cristatus*, que tem crista, capacete com penacho. (FARIA, 1962). Nome comum “crista d’ouro”, ou, no nosso contexto, príncipe topetudo.

Imagem de John Gerrard Keulemans. Domínio público: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Regulus_regulus_1869.jpg



δόμος the royal house, Id.*Hel.*478, etc.; ἐς τύρανν' ἐγημάμην into the royal house, Id.Tr.474.

2. imperious, despotic, “τ. πόλις” Th.1.122, 124; “αἱ τ. φύσεις” Luc.*Ner.*2. (Loan-word, prob. from Phrygian or Lydian.)

A soma dos sentidos diversos nos traz à ideia um Édipo principesco, topetudo, imperial, despótico, resgatando a ironia prevista inicialmente: um sujeito de base inchada (pés mutilados, perfurados por ocasião da tentativa de extermínio no monte Citerão, o monte de Dioniso) e insegura, que se estabelece no poder, a despeito disso, arrogante e artemidamente (decifrando a arte de manipular as palavras proferidas pela esfinge), sem o consentimento divino. Na peça, os deuses nada fazem, aguardam as consequências da necidade humana que permanecem e crescem. Recorda-me o dito rosiano em *Tutaméia*: “Ativo, atilado em ações, néscio nos atos” (ROSA, 1976, p. 138). O conto “Se eu seria personagem” somente – conjugado ao mito de Édipo – daria uma tese. Cito um trecho mais extenso para degustação:

Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão.

Titolívio Sérvulo, esse, devia ser meu amigo. Ativo, atilado em ações, néscio nos atos; réu de grandes dotes faladores. Cego como duas portas. (ROSA, 1976, p. 138)

De novo, retornemos ao ponto. Sem sequer avaliar as consequências de se utilizar um substantivo (tirano) para ocupar o lugar de um adjetivo, é sempre bom recordar a questão do realce, que se dá de forma irregular, não “pela fusão do particular com o universal (adjetivação), mas pelo encadeamento mecânico de particular com particular (substantivação composta). A predicação se efetua obscuramente na inteligência sob a ação catalítica de um simbolismo ainda insatisfatório.” (MARQUES, 1957, p. 56).⁴

⁴ Recupero aqui a análise de Osvaldino Marques a propósito de construções de Guimarães Rosa. O que julgo mais interessante realçar é que Édipo, antes substantivo, tornou-se em nossa cultura um adjetivo quase: “complexo de Édipo”, é um exemplo da mudança de categoria, agora Édipo é um restritivo para um complexo.

Eis, portanto, a dificuldade de tradução dos textos sofoclianos: eles se constroem projetando múltiplos desdobramentos que se podem vislumbrar com a observação lexical de um dos componentes da expressão *Oιδίπους τύρρανος*. Sutilezas desse teor se avolumam por toda a peça de modo magnífico. Sófocles rege suas falas sob a norma da insolubilidade dos sentidos, um *tópos* fértil que permite inclusive a assimilação entre a ficção e a realidade, de modo a cancelar “a função positiva da ficção” que se traduz “no domínio da filosofia, no fato de as ficções deixarem de ter um papel marginal, de exemplos que por contraste indicam a realidade, para passarem a constituir-se como ideias reguladoras” (LOPES, 2003, p. 165).

Seria bom que a peça sofocliana fosse uma ideia reguladora para nossa governança... Seria porque, perguntariam alguns, queremos governantes espertos, astutos decifradores de enigmas, zorros redentores? Claro que não, o atributivo para Édipo lhe é repugnante. O filho de Jocasta afirma:

ἀνὴρ γὰρ ἐν δειπνοῖς μὲν ὑπερπλησθεὶς μέθη
καλεῖ παρ’ οἴῳ, πλαστὸς ὡς εἶην πατρί.

Foi um *tresfartado* chapado homem, que, ébrio,
me tachou de zorro, assim, por parte de pai.

Como se vê, na tradução desses dois versos – com *πλαστὸς* por zorro⁵ –, se entramos no terreno da ficção, da analogia, metáfora, da ilusão, há muito de verdade no que diz Sófocles em relação a todo e qualquer governante. As verdades ali expostas vão nos ajudar a compreender nosso tempo, nosso país, nossa pandemia. Digamos, com base no trecho citado, que o Édipo sofocliano é um governante possível

⁵ Isto sem contar alguns cognatos os quais cito a partir do *Aulete Digital*: zorra: (*zor.ra*) [ô] sf. 1. Bras. Gír. Local em que impera a falta de ordem; BAGUNÇA; DESORDEM; ZONA 2. Bras. Gír. Transtorno, perturbação da ordem; CONFUSÃO; TUMULTO; ZONA 3. Veículo baixo e resistente, us. para carregar coisas pesadas. 4. Peça de tronco ou madeira puxada por animal e us. nas matas e na lavoura para arrastar cana-de-açúcar. **Zurra** s. f. || (prov. port.) o mesmo que surra; sova; pancadas. F. alter. de Surra. **Zurrapa** (*zur.ra.pa*) sf. 1. Vinho avinagrado ou de má qualidade.; ÁGUA-PÉ; JALAPA; JEROPIGA; MORRAÇA 2. P.ext. Qualquer bebida com sabor ruim. a2g. 3. De baixa categoria; ORDINÁRIO; RELES: “Mais tarde o encontrei num café zurrapa no Largo da Lapa...” (Ary Barroso, *Camisa amarela*) [F.: De or. contrv.]

para o Brasil hoje; não é uma simples ficção, não rasura o que estamos assistindo acontecer no nosso país. Distinto dos discursos que vemos, ouvimos e lemos no jornalismo, tratado como um “clássico” de todos os tempos, *Édipo* tem seu realismo intrínseco: é tragédia viandante e resiliente desde o século V a.C., de Atenas até os mais inesperados recessos, e é tanto mais realista quanto mais atentamos para aquilo que a separa dos outros tipos de discurso cotidianos ordinários. Além disso, vale lembrar que

a literatura resulta de uma imensa passibilidade, a capacidade de se deixar afetar por todas as coisas vivas do mundo e de lhes responder. É nesse sentido que podemos dizer que ela é experiência. Não um acontecimento vivido no presente da presença, mas algo que, sem se eximir ao perigo da experiência, a transporta para as palavras como significância, um sentido ausente, uma inquietação, além de todo o cálculo. (LOPES, 2003, p. 166)

Acrescento ademais que *Édipo* é literatura e é teatro (que aqui será traduzido como tal) e nessa condição é experiência e acontecimento vivido com dupla força. Por isso, o que oferecemos, mera tradução, visa a reafirmar a importância de se ler, traduzir e encenar as tragédias áticas no século XXI, do lado hispano-americano do mundo.

Paradigma para enfrentamento de uma crise profunda humanitária, sanitária, política, social e moral, *Édipo*, o zorro, por esperteza, ciência política ou mesmo néscia sinceridade, se mostra um governante zeloso na abertura da peça. A primeira fala de *Édipo*:

Οιδίπους

ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή,
 τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θοάζετε
 ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι;
 πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιμαμάτων γέμει,
 ὁμοῦ δὲ παιάνων τε καὶ στεναγμάτων·
 ἀγὼ δικαίων μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα,
 ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα,
 ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος.
 ἀλλ' ὦ γεραιέ, φράζ', ἐπει πρέπων ἔφυς

Édipo

Ô filhados! Prole nova do velho Cadmo,
 me vens cá sentar, joelhos dobrados,
 coroados, ramos suplicantes, por quê?
 A cidade toda respira incensadas, cá e
 lá, tudo aspira cantoria e geremia!
 Guio-me, filhados, não por notícias de
 outros; reto sou, vim cá aferir, eu mesmo,
 o brioso Édipo por todos conclamado.
 Então, velho, diz, talhado foste para

πρὸ τῶνδε φωνεῖν, τίνι τρόπῳ καθέστατε,
δείσαντες ἢ στέρξαντες; ὡς θέλοντος ἄν
ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν· δυσάλητος γὰρ ἄν
εἶην τοιάνδε μὴ οὐ κατοικτίρων ἔδραν.

litigar por estes, que baque vos vergou,
temor ou fervor? Quero, se posso, de mim
mesmo em tudo ajudar! Indolente seria se
não me condoesse por tal prostração.

Sófocles, *Oιδίπους τύρρανος*, v. 1-13

Ansiando estar ciente dos problemas, o comandante Édipo zorro se põe em ação. Nada de inusitado, espera-se que um bom governante seja sensível aos problemas básicos de seu povo – a menos que ele tenha sua base de sustentação deformada antes ou depois de assumir a liderança e nem consiga andar direito.

O Édipo de Tebas, mesmo sofrendo de inchaços nos pés, é diligente; busca em primeiro lugar consultar o oráculo (fica bem a piedade na política). Seu cunhado (e tio, por parte de sua esposa e mãe), Creonte, emissário enviado, é recebido de volta com boa disposição. Édipo, pública e abertamente, após o relato da verdade sugerida pelo áugure de Apolo no templo, acata suas orientações.

Por duas vezes Creonte vem à cena. Na segunda entrada, quando sua fala repercute em torno de suspeitas a respeito do passado e do assassinato de Laio, Édipo acusa-o de traição. Vejamos então os trechos da fala de Édipo após as primeiras declarações de Creonte (v. 84-100):

Οιδίπους

τάχ' εἰσόμεσθα· ζύμμετρος γὰρ ὡς κλύειν.
ἄναξ, ἐμὸν κήδευμα, παῖ Μενουκίεως,
τίν' ἤμιν ἤκεις τοῦ θεοῦ φήμην φέρων;

Κρέων

ἐσθλήν· λέγω γὰρ καὶ τὰ δύσφορ', εἰ τύχοι
κατ' ὀρθὸν ἐξελθόντα, πάντ' ἄν εὐτυχεῖν.

Οιδίπους

ἔστιν δὲ ποῖον τοῦπος; οὔτε γὰρ θρασὺς
οὔτ' οὐδ' προδείσας εἰμὶ τῷ γε νῦν λόγῳ.

Κρέων

εἰ τῶνδε χρήζεις πλησιαζόντων κλύειν,
ἔτοιμος εἶπεῖν, εἶτε καὶ στείχειν ἔσω.

Édipo

Já saberemos! À beira de ouvir, sim!
Major! Cunhado meu, filho do Meneceu,
que luzeiro divino nos chegou trazendo?

Creonte

Alvissaras! Conto as desgraças também; se
tens sorte, elas se vão, tudo acaba bem.

Édipo

Eita! Que réplica é essa?! Estimulado, nem
sequer intimidado fico, com esta dupla conta.

Creonte

Se podes ouvi-las perante este auditório,
posso dizer; vamos para dentro, acaso...

Οιδίπους

ἐς πάντας αὔδα· τῶνδε γὰρ πλέον φέρω
τὸ πένθος ἢ καὶ τῆς ἐμῆς ψυχῆς πέρι.

Κρέων

λέγοιμ' ἂν οἱ ἤκουσα τοῦ θεοῦ πάρα.
ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος ἐμφανῶς ἄναξ
μίασμα χώρας, ὡς τεθραμμένον χθονὶ
ἐν τῇδ', ἐλαύνειν μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν.

Οιδίπους

ποιῶ καθαρμῶ; τίς ὁ τρόπος τῆς ξυμφορᾶς;

Κρέων

ἀνδρηλατοῦντας ἢ φόνω φόνον ἅλιν
λύοντας, ὡς τόδ' αἷμα χειμάζον πόλιν.

Édipo

Alardeia pra todos! Levo comigo a mor dor
por estes, sim, maior até que meu respiro.

Creonte

Hei, pois, de contar o que junto do deus ouvi.
O brilhante Febo, cristalino, nos manda, major,
a corrupção plantada neste chão, sem mais
nutri-la de modo incurável, daqui expurgar.

Édipo

Como assim, expurgar? Que cara a desgraça
tem?

Creonte

Por exílio. Por sangria que libera sangria
de volta. Do sangue que breou a cidade.

Acostumado com discursos políticos ambíguos, o rei de Tebas encurta a conversa e vai direto ao ponto: exige de Creonte uma fala sem duplos sentidos, não sem dar ao pronunciamento um toque de demagogia, que, na boca do bom Édipo zorro, é notável: “Diga-se à frente de todos a verdade!”. De resto, Édipo nada tem a esconder... Ou tem? Pior, mesmo, é que tem, já que ele nem sabe bem que é. Não vê o mal que grassa, ignora o necessário para erradicar a peste. Creonte falou claramente. Explicou o crime de Laio etc. e tal. Não vou expor toda a conversa, exibo somente a reação de Édipo ao fim da compelação (v. 132-146).

Οιδίπους

ἀλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὔθις αὐτ' ἐγὼ φανῶ·
ἐπαξίως γὰρ Φοῖβος, ἀξίως δὲ σὺ
πρὸ τοῦ θανάτου τήνδ' ἔθεσθ' ἐπιστροφήν·
ὥστ' ἐνδίκως ὄψεσθε κάμει σύμμαχον
γῆ τῆδε τιμωροῦντα τῷ θεῷ θ' ἅμα.
ὑπὲρ γὰρ οὐχὶ τῶν ἀπωτέρω φίλων,

Édipo

Ok, de novo, *ab ovo*, vou tudo desvendar!
Febo é fidedigno e digno és tu,
Pelo morto, esta tal reviravolta se fará!
Assim, com justiça, há de ver-me aliado,
honrando esta terra e ao deus também.
Dissiparei – não por amigos distantes,

ἀλλ' αὐτὸς αὐτοῦ τοῦτ' ἀποσκεδῶ μύσος.
 ὅστις γὰρ ἦν ἐκεῖνον ὁ κτανών, τάχ' ἄν
 κάμ' ἄν τοιαύτη χειρὶ τιμωροῦνθ' ἔλοι.
 κείνῳ προσαρκῶν οὖν ἐμαυτὸν ὠφελῶ.
 ἀλλ' ὡς τάχιστα, παῖδες, ὑμεῖς μὲν βάθρων
 ἴστασθε, τοῦσδ' ἄραντες ἰκτῆρας κλάδους,
 ἄλλος δὲ Κάδμου λαὸν ὧδ' ἀθροίζετω,
 ὡς πᾶν ἐμοῦ δράσοντος· ἦ γὰρ εὐτυχεῖς
 σὺν τῷ θεῷ φανούμεθ' ἢ πεπτωκότες.

mas por mim mesmo – esta abominação.
 Quem quer que seja o matante, que de pronto
 e com a mesma mão penal, a mim agrida.
 Remindo o outro, a mim mesmo me salvo.
 Ok, moçada, sus, erguei-vos dos degraus,
 suspendei estes ramos suplicantes
 e reúna alguém, então, o povo cadmeu,
 que eu tudo arranjo! Ou bem acabamos,
 brilhantes junto ao deus, ou nos acabamos.

Discurso ufanista sem dúvida, a promessa é que a cidade será grande outra vez. Entretanto, a segunda vinda de Creonte fará surgir em cena um outro Édipo. Antes, porém, entra na ação o adivinho Tirésias, que, coagido, entrega, de chofre, nas mãos do zorro, toda a verdade e em troca recebe ofensas exacerbadas. Num negacionismo absoluto, Édipo esbraveja, acusa Tirésias de estar mancomunado com Creonte e expulsa o velho vate da cidade (v. 380-390 e v. 445-446).

Οἰδίπους

ὦ πλοῦτε καὶ τυραννὶ καὶ τέχνῃ τέχνης
 ὑπερφέρουσα τῷ πολυζήλῳ βίῳ,
 ὅσος παρ' ὑμῖν ὁ φθόνος φυλάσσεται,
 εἰ τῆσδέ γ' ἀρχῆς οὐνεχ', ἦν ἐμοὶ πόλις
 δωρητόν, οὐκ αἰτητόν, εἰσεχειρίσεν,
 ταύτης Κρέων ὁ πιστός, οὐξ ἀρχῆς φίλος,
 λάθρα μ' ὑπελθὼν ἐκβαλεῖν ἱμεῖται,
 ὑφεῖς μάγον τοιονδε μηχανορράφον,
 δόλιον ἀγύρτην, ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν
 μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφω τυφλός.
 ἐπεὶ, φέρ' εἶπέ, ποῦ σὺ μάντις εἶ σαφής;

Οἰδίπους

κομιζέτω δῆθ' ὡς παρὼν σὺ γ' ἐμποδὼν
 ὀχλεῖς, συθείς τ' ἄν οὐκ ἄν ἀλγύνεις πλέων.

Édipo

Ô poder, tesouro e *insuperada* manha
 de artimanha, quanta inveja vos aguarda,
 orra, por uma mega invejável vida!
 Acaso foi por causa do poder que a mim
 cedido – sem pedido – a cidade em mãos
 deixou? Por ele, o fiel Creonte sempre amigo
 me vem escondido com cobiça emboscar,
 sotoposto um tal trapaceiro *maracutaio*
 pedinte embusteiro, que só visa a bolsa,
 ele, o cego para seu ofício nascido.
 Aí, vai, diz, em que és sagaz, cigano?

Édipo

Circulando, anda! Que presente, estorvo,
 atravancas; partindo não me feres mais.

Os rechaços sucessivos deixam Édipo cada vez mais solitário. A peça transcorre e a pergunta inicial da esfinge retorna do abismo profundo de sua interioridade.

Eis que um subalterno diz ao protagonista de modo claro, sem subterfúgios, o que as autoridades antecedentes tentaram, sem sucesso, mostrar: você, Édipo, assumiu um cargo que não lhe competia assumir, com isso provocou uma zorra total em Tebas e, decorrente de tudo (matar o antecessor, seu pai, aquele que o fez nascer para a política dos homens e dos deuses), misturou-se com sua mãe, trouxe para o poder toda a família – incesto político – essa é a sua verdadeira situação.

Édipo, então, toma posse da sua verdadeira identidade – cena cruel –, descobre que é filho legítimo de Laio e Jocasta, que é um banido dos deuses. Lúcido, examina-se e se reconhece como o salvador de outrora e, ao mesmo tempo, o causador dos males atuais. Partícipe do bem e do mal, ele assume-se filho e marido a um só tempo e assassino do rei antecessor, seu pai.

Θεράπων

δύστηνος, ἀντι τοῦ; τί προσχρηζῶν μαθεῖν;

Οιδίπους

τὸν παῖδ' ἔδωκας τῷδ' ὃν οὗτος ἱστορεῖ;

Θεράπων

ἔδωκ', ὀλέσθαι δ' ὄφελον τῆδ' ἡμέρα.

Οιδίπους

ἀλλ' εἰς τόδ' ἤξει, μὴ λέγων γε τοῦνδικον.

Θεράπων

πολλῶ γε μάλλον, ἦν φράσω, διόγλυμαι.

Οιδίπους

ἀνὴρ ὅδ', ὡς ἔοικεν, ἐς τριβὰς ἐλᾷ.

Θεράπων

οὐ δῆτ' ἔγωγ', ἀλλ' εἶπον, ὡς δοίην, πάλαι.

Οιδίπους

πόθεν λαβόν; οἰκεῖον ἢ ἕξ ἄλλου τινός;

Θεράπων

ἐμὸν μὲν οὐκ ἔγωγ'· ἐδεξάμην δέ του.

Servo

Infeliz! Pr'onde vais? Pra que anseias saber mais?!

Édipo

O menino que este atesta, deste para ele?

Servo

Dei e, se pudesse naquele dia me escafedia.

Édipo

Chegarás a isso, não dizendo a coisa bem exato.

Servo

Muito mesmo demais me consumo, se falo.

Édipo

Este homem, parece, enrola o tempo.

Servo

Não mesmo, j'agorinha disse que tinha dado!

Édipo

Tirando donde? De casa ou de um outro?

Servo

De mim mesmo é que não! Recebi de um.

Οιδίπους

τίνος πολιτῶν τῶνδε κάκ ποίας στέγης;

Θεράπων

μη πρὸς θεῶν, μή, δέσποθ', ἰστόρει πλέον.

Οιδίπους

ὄλωλας, εἴ σε ταῦτ' ἐρήσομαι πάλιν.

Θεράπων

τῶν Λαῖου τοῖνον τις ἦν γεννημάτων.

Οιδίπους

ἦ δοῦλος, ἦ κείνου τις ἐγγενῆς γεγώς;

Θεράπων

οἴμοι, πρὸς αὐτῷ γ' εἰμι τῷ δεινῷ λέγειν.

Οιδίπους

κάγωγ' ἀκούειν· ἀλλ' ὅμως ἀκουστέον.

Θεράπων

κείνου γέ τοι δὴ παῖς ἐκλήζεθ'· ἦ δ' ἔσω
κάλλιστ' ἂν εἴποι σὴ γυνὴ τάδ' ὡς ἔχει.

Οιδίπους

ἦ γὰρ δίδωσιν ἤδε σοι;

Θεράπων

μάλιστ', ἄναξ.

Οιδίπους

ὡς πρὸς τί χρείας;

Θεράπων

ὡς ἀναλώσαιμί νιν.

Οιδίπους

τεκοῦσα τλήμων;

Θεράπων

θεσφάτων γ' ὄκνω κακῶν.

Οιδίπους

ποίων;

Θεράπων

κτενεῖν νιν τοὺς τεκόντας ἦν λόγος.

Οιδίπους

πῶς δῆτ' ἀφῆκας τῷ γέροντι τῷδε σύ;

Édipo

De qual destes cidadãos e de que teto?

Servo

Não, pelos deuses, não, senhor, não procures!

Édipo

Estás perdido, se te pergunto isso de novo.

Servo

Dos de Laio, isso, um dos nascidos.

Édipo

Doméstico ou um da família dele nascido?

Servo

Ô eu, dizer e, pronto, tô na tábua da beirada.

Édipo

E eu, ouvir e... Mas que se ouça!

Servo

Dele, isso mesmo, filho chamado! Mais é a lá de dentro, a mulher tenente tua que melhor dirá.

Édipo

Então ela mesma te deu?

Servo

Sim, major.

Édipo

Mas por qual urgência?

Servo

Pra se livrar dele.

Édipo

Parida e perdida!

Servo

Assombrada por desditos ditos.

Édipo

Quais?

Servo

“Ele há-de-matar os genitores!”, era dito.

Édipo

Assim, então, despachaste, para este velho?

Θεράπων

κατοικτίσας, ὃ δέσποθ', ὡς ἄλλην χθόνα
δοκῶν <σφ'> ἀποίσειν, αὐτὸς ἐνθεν ἦν· ὁ δὲ
κάκ' εἰς μέγιστ' ἔσωσεν. εἰ γὰρ οὗτος εἶ
ὄν φησιν οὗτος, ἴσθι δύσποτος γεγώς.

Οἰδίπους

ιοὺ ἰού· τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφῆ.
ὃ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν,
ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν
οἷς τ'
οὐ χρῆν ὀμιλῶν, οὓς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν.

Servo

Condoído, ô chefe, pra outra parte achava
poder mandar, fosse ele indo pra lá!
E ele, pra desgraça, o roupou. Se pois és
o tal que este diz, sabe que nasceste fadado.

Édipo

Euô, éo! Tudo 'stá claro, que seja!
Ô luz, que agora por fim te vejo, este que sou,
nato depois de gerado dos que não devia, que
com eles juntar não devia e a eles matar não
podia.

Sófocles, *Oιδίπους τύρρανος*, vv. 1155-1185

Ponto alto da peça, o rei de Tebas se vê nu! Primorosa cena de reconhecimento aplaudida por Aristóteles e todos seus sucessores. Mas, a partir de então, que fará Édipo? Após a assunção da culpa, da responsabilização pelo insucesso da cidade na luta contra a peste, após a autopunição, Édipo faz o que faria qualquer governante bem-intencionado: renuncia (v. 1521).

Οἰδίπους

ἄπαγέ νύν μ' ἐντεῦθεν ἦδη.

Édipo

Me leva, já, pra longe daqui!

Eis, presumo, um bom motivo para se ler o *Édipo*, ele é um bom paradigma de governante, pelo menos soube se ver e enxergar seus defeitos para o combate ao flagelo. Após tomar ciência sobre si, renunciou e deixou o cargo, cumpriu o desígnio dos deuses. A cidade sobreviveu até enfrentar – mais tarde – a fúria de Antígona, um outro Édipo vestido de saia. Mas isso é ponto para outro texto.

Encerrando a conversa, confesso que, de quarentena, doze horas ou mais em frente da telinha do *laptop*, num passeio internáutico, assisti a uma conferência de Antoine Compagnon, “Un monde en transitions: de 2020 vers 2050”,⁶ tema muito assustador, por sinal. Compagnon

⁶ “Un monde en transitions: de 2020 vers 2050”: https://www.youtube.com/watch?v=2hua_GPqZqM&t=4140s

compartilha conosco a inquietação de uma verdadeira tragédia: como inovar nos estudos literários – pois a voz de comando do mundo contemporâneo é a maximização do lema modernista “viva o novo, o célere, o prático”? Como corresponder a um sistema que faz da tecnologia a “menina dos olhos” científicos?

A pergunta se faz mais crítica e pungente quando pensamos na área de estudos clássicos. Carece renovar Homero, renovar as tragédias, carece reinventar o ovo? Alguns dirão decerto que não e, com esse postulado, afirmarão que urge uma adaptação, urge estudar outras coisas: “Que tal recepção dos clássicos?”

Mas, nos estudos clássicos, como também nos estudos literários de modo geral, desde sempre, o percurso se faz na manutenção, na acumulação, na erudição – com uma pitada de novas interpretações auferidas pelo tempo e espaço de cada um – para a elaboração da mimese, a *imitatio*, regra de ouro da literatura clássica: variar com os elementos de sempre.

Originalidade, diz Compagnon, não é inovação nem mera invenção (entendida como motor da evolução social). Um gênio é aquele que encontra uma nova combinação de elementos velhos como o mundo. Digamos, então: invenção é uma imitação original. E, embora com o modernismo tenha se consolidado uma “superstição da qual não podemos nos desvencilhar, o culto do novo”, uma “busca do surpreendente e do impactante”; embora já estejamos vivendo o pico da “religião do novo com sua estética fundada no choque”, à caça da “beleza surpreendente”, acabamos por constatar que nossas preocupações seguem bem representadas pelo estilo trágico. “Uma sociedade trágica é o que somos”. Curtimos a “novidade efêmera”, as “novidades mais radicais” e vivemos a “*bêtise du progress*”, que a cada ano se aprimora tecnologicamente e que gera um novo conceito, a obsolescência programada.

Todavia, a literatura ensina que a arte não morre, ela permanece como o Édipo, que, num país tropical da América Latina, deveria ser conhecido a fundo por governantes e pelo povo governado. A arte do presente desvaloriza a do passado, mas o passado volta com os artistas que estão à frente de seu tempo e que insemینam a cultura vigente pelo passado.

Referências

COMPAGNON, Antoine. “Un monde en transitions: de 2020 vers 2050”. ESSEC Business School. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2hua_GPqZqM&t=4140s. Acesso em: 30 abr. 2020.

FARIA, Ernesto (org.). *Dicionário Escolar Latino-Português*. Brasil: Ministério da Educação e Cultura/Departamento Nacional de Educação/Campanha Nacional de Material de Ensino, 1962.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Revised and Augmented Throughout by Sir Henry Stuart Jones with the Assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940.

LOPES, Silvina Rodrigues. Literatura e circunstância. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 162-171, 2003.

MARQUES, Oswaldino. *A seta e o alvo*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1957.

SOPHOCLES. *Oedipus Rex*. Ed. R. D. Dawe. Revised Edition. Cambridge: University Press, 2006.

ROSA, João Guimarães. “Se eu seria personagem”. In: _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1976. p. 138-141.

Recebido em: 21 de agosto de 2020.

Aprovado em: 28 de agosto de 2020.



Traduzir vidas, mundos e fantasias: Carolina Invernizio e a *letteratura d'appendice* italiana no Brasil

Translating Lives, Worlds and Fantasies: Carolina Invernizio and Italian *letteratura d'appendice* in Brazil

Silvia La Regina

Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Porto Seguro, Bahia / Brasil

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia / Brasil

silvialaregina@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1219-8176>

Resumo: Este trabalho objetiva apresentar sumariamente a *letteratura d'appendice* (o folhetim) italiana de Carolina Invernizio, talvez sua maior representante, e seus desenvolvimentos posteriores. A metodologia é essencialmente a da pesquisa bibliográfica. Após definir a literatura de massa com base em Gramsci, Eco e Sodré, o texto analisa a recep o de Invernizio e seus epígonos no Brasil e na América espanhola de 1880 a 1935, apresentando um breve panorama das tradu es publicadas nesses países e buscando identificar os meios de produ o e fruic o do gênero, e seu sucessivo desaparecimento, ou suas transforma es. A conclusão inicial diz respeito   manuten o, ainda hoje, do recalque do gênero, considerado menor e não literário justamente por conta de suas características populares.

Palavras-chave: Carolina Invernizio; folhetim; literatura de massa; Liala; tradu o.

Abstract: This work aims at presenting the Italian Carolina Invernizio's way of *letteratura d'appendice* (otherwise known as *feuilleton*), of which she may have been its greatest example, and its later developments. With a bibliographic research methodology, after defining mass literature according to Gramsci, Eco and Sodr , the text analyzes the reception of Invernizio and its literary descendants in Brazil and Spanish America from 1880 to 1935, presenting a brief overview of the translations published in these countries. We try to identify the means of production and use of the genre and its later

disappearance, or its transformation. The initial conclusion concerns the maintenance, even today, of the repression and silencing of the genre, seen as minor and non-literary precisely because of its popular characteristics.

Keywords: Carolina Invernizio; *feuilleton*; mass literature; Liala; translation.

1 Introdução

Entre as escritoras italianas, Carolina Invernizio (1851-1916) foi por muito tempo a mais popular e também a mais desprezada: Antonio Gramsci, por exemplo, a definiu “onesta gallina della letteratura popolare” (GRAMSCI, 1996, p. 187). Invernizio publicou, a partir de 1877 e até o ano de sua morte, cerca de 130 romances (diretamente em volume ou antes como folhetins), numerosos contos e artigos vários, que constituíram um fenômeno literário e editorial até pelo menos a década de 40 e moldaram o imaginário popular feminino durante décadas, tendo como público alvo mulheres (e alguns homens) da pequena burguesia e do proletariado urbano. Histórias de amor, que a tornaram o nome do estilo do folhetim por antonomásia – em seguida o ícone passaria a ser Amalia Liana Negretti Odescalchi, conhecida como Liala – mas também de mistério e de terror, romances policiais, dramas que depois em muitos casos foram adaptados para o cinema e a televisão, também com grande sucesso. Seus romances, aliás, respeitam, possivelmente antecipando-a, a divisão tradicional do roteiro como preconizada por Syd Fields: os *plot points* (FIELDS, 2001, p. 101) funcionam perfeitamente na economia dos enredos, estruturados, em geral, na tripartição de Fields (“apresentação, confrontação, resolução”, 2001, p. 102).

Neste trabalho pretende-se, no âmbito de uma pesquisa maior sobre a obra de Carolina Invernizio e seus desdobramentos na América Latina, fazer uma apresentação e revisão geral da escritora, observar a penetração de suas obras e de seu estilo no Brasil e, muito sinteticamente, na América espanhola; ao mesmo tempo, estudar a modalidade de literatura de consumo de mulheres para mulheres.

2 Uma escritora infatigável

Antonio Gramsci interpretava o *romanzo d'appendice*, o folhetim, como uma forma de evasão da realidade (de fato, a literatura popular é muitas vezes chamada de literatura de evasão):

Il romanzo d'appendice sostituisce (e favorisce nel tempo stesso) il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti [...] nel popolo il fantasticare è dipendente dal «complesso di inferiorità» (sociale) che determina lunghe fantasticherie sull'idea di vendetta, di punizione dei colpevoli dei mali sopportati, ecc. (GRAMSCI, 1996, p. 190).

O pensador sardo dedica centenas de páginas à literatura popular, com interessantes interpretações do mito, ou da obsessão, do superhomem de Nietzsche à luz e na descendência dos heróis de Alexandre Dumas. Umberto Eco, em *Apocalittici e integrati* e principalmente em *Il superuomo di massa*, retoma as observações gramscianas, já em relação a outros textos – considerando, inclusive, o gigantesco crescimento da literatura e do cinema “populares” – e com instrumental teórico diferente, mas, de qualquer forma, com o objetivo declarado de destrinchar, dissecar os novos (e velhos: Salgari, por exemplo) textos da chamada literatura de massa, da qual ele dá uma primeira definição ainda no começo do volume: “Nei prodotti delle comunicazioni di massa vengono elaborati luoghi già noti all'utente e in forma iterativa” (ECO, 2016, p. 12). E ainda: “Il romanzo detto popolare [...] è tale non perché sia comprensibile dal popolo, ma perché [...] il costruttore d'intrecci deve sapere ciò che il suo pubblico si attende. [...] è popolare perché è demagogico” (ECO, 2016, p. 34).

Já temos, portanto, uma série de elementos sobre a literatura popular e de massa: consolatória, conhecida, iterativa, demagógica. E, acrescentando-se, a importante questão da diferença estabelecida entre literatura culta e literatura de massa, à qual voltaremos no final: na literatura de massa, “não está em primeiro plano a questão da língua nem a reflexão sobre a técnica romanesca. O que importa mesmo são os conteúdos fabulativos [...]. É o mercado, e não a escola, que preside às condições de produção de texto” (SODRÉ, 1988, p. 15). Portanto, a relevância do mercado, da vendabilidade dos textos.

Antonio Gramsci, sensível à questão daquela que ele interpretava como falta de uma literatura nacional e, sobretudo, falta do romance nacional italiano, se perguntou, num de seus cadernos escritos na cadeia: “perché il pubblico italiano legge la letteratura straniera, popolare e non popolare, e non legge invece quella italiana?” (GRAMSCI, 1996, p. 185). O público, sem dúvida, lia a literatura estrangeira, mas lia, e muito, a literatura popular italiana: *Il bacio di una morta* de Carolina Invernizio vendeu, à época (1886), 500.000 exemplares.

Nascida em uma família da pequena burguesia de Voghera, cidadezinha do norte da Itália, em 1851, Carolina Invernizio estreou na carreira literária em 1876, publicando seu primeiro romance, *Rina o l'angelo delle Alpi*, um ano depois. Com isso a escritora deu vida a uma série de romances e contos, publicados com o ritmo regular e inacreditável de cerca de três títulos por ano, sendo que, em 1892, lançou sete volumes (cf. ZACCARIA, 2004). Reconstruir sua enorme produção é difícil, até porque muitos romances foram publicados inicialmente como folhetins em jornais e revistas (principalmente *La Gazzetta di Torino* e *L'Opinione Nazionale* de Florença); se pensarmos nas edições na América Latina, como veremos adiante, a tarefa torna-se quase impossível. Seus romances e contos têm como centro propulsor e motivador sempre a família (cf. ZACCARIA, 2004; FEDI, 1989), mas em situações que evidenciam uma forte sexualidade reprimida, por vezes com sugestões incestuosas, como em *Il bacio della morta*; sugestões que se entrelaçam perigosamente com a exaltação da moral burguesa que coloca a família acima de tudo. Imagens opostas de mulheres sedutoras e diabólicas, ou infelizes castas e atormentadas, cenários miseráveis ou aristocráticos, obsessão necrófila (*La sepolta viva, Il bacio di una morta*) e exotismo (*La danzatrice di tango, Odio d'araba*), compõem uma mistura que acariciou e acompanhou a sociedade italiana em seus preconceitos e sua predileção pelo melodrama moralista. Neste sentido, é preciosa – além de hilariante – a paródia dos romances de Invernizio feita por Paolo Poli e Ida Omboni em 1969 (OMBONI; POLI, 1969): o irresistível efeito de comicidade provém unicamente da compressão em ritmo frenético de acontecimentos trágicos/patéticos/dramáticos normalmente diluídos em vários romances e pela recitação caricata, quase grotesca, sem nada acrescentar ao texto, simplesmente expondo-o em seus aspectos mais paradoxais, tornando-o ridículo. Um ridículo que, em muitos aspectos, era a imagem da sociedade de então.

Carolina Invernizio, que manteve um salão literário em sua casa de Cuneo, foi inovadora em sua relação com a produção literária, que introduziu, ou pelo menos estruturou, o fenômeno da literatura de massa na Itália. O folhetim, ou *romanzo d'appendice*, não nasce com ela, evidentemente, mas com ela floresce e toma proporções inéditas e clamorosas. Até o futuro ditador Benito Mussolini não escapou dos encantos do gênero, e publicou, ao longo de 1910, no jornal socialista *Il popolo*, o folhetim histórico-amoroso *L'amante del cardinale, Claudia Particella* (cf. ECO, 2016).

Os romances e contos de Invernizio foram adaptados para o cinema e televisão até tempos recentes: a minissérie *La dama velata*, transmitida pela RAI em 2015, é adaptação de vários textos de Invernizio, principalmente *Il bacio di una morta*. Ainda assim, hoje a escritora pode ser considerada esquecida, principalmente fora da Itália, mas, nas primeiras décadas do século XX, assim como na Espanha (cf. MARTÍN, 2017), na América Latina houve uma extraordinária difusão de traduções de romances de Carolina Invernizio, juntamente com obras de autores franceses, os clássicos do *feuilleton* e de M. Delly (cf. SARLO, 2002).

Escreve Lina Aresu:

Il successo clamoroso di Carolina Invernizio non si limitò all'Italia post-risorgimentale; le sue storie sensazionali conquistarono anche l'America Latina. Sbarcavano al porto di Buenos Aires casse e casse di romanzi suoi, spedite dal suo editore fiorentino agli emigranti del Sudamerica. Al mercato di Rosario, sulle bancarelle facevano bella mostra di sé i suoi romanzi tradotti anche in spagnolo. (ARESU *apud* PUDDU, 2011)

Voltando a Beatriz Sarlo, a pesquisadora aponta como na América do Sul a autora italiana tivesse mais público entre Argentina, Chile e Uruguai, mas sua presença foi muito forte também no Brasil, como veremos. Por outro lado, um romance contemporâneo colombiano se refere às “tramas de folletín que mi tío José Emilio, adepto a las novelas de Carolina Invernizio, nos leía en el ritual de los domingos, cada vez que salíamos de paseo por las alamedas de la ciudad [Bogotá]” (GIL, 2015, s/p), demonstrando assim tanto a penetração dos romances de Invernizio também na Colômbia, quanto o subestimado fenômeno do não irrelevante público masculino destes romances. Fenômeno subestimado até pela autora, que frequentemente, em seus textos, se refere diretamente às suas leitoras (e não a um genérico “leitores”); assim, por exemplo, em *Il bacio d'una morta*, um de seus romances mais conhecidos, escreve: “Se qualcuna delle mie lettrici ha visitato um cimitero di notte, sa quale triste e funebre impressione se ne riceve” (INVERNIZIO, 1926, p. 12). O público dos folhetins, aliás, na origem era composto por mulheres e homens, ainda que com participação feminina muito mais forte, e em muitos casos a leitura era um ritual coletivo do qual participava, não raramente, a família toda: um famoso exemplo disso está presente em *Como e por que sou romancista*, de José de Alencar (1873) – justamente

um autor também de textos folhetinescos –, que conta que a mãe, a tia e as amigas se reuniam, e a ele, criança, cabia a leitura em voz alta dos romances do “repertório romântico” (ALENCAR, 1995, p. 23), quase sempre provocando as lágrimas dele e das ouvintes. Sobre o folhetim, aliás, é fundamental o volume de Marlyse Meyer, *Folhetim, uma história*, de 1996, que, infelizmente, aqui não teremos espaço para abordar.

Voltando à difusão de Invernizio na América do Sul, sabemos que Invernizio, assim como outros autores italianos (Salgari, Collodi, De Amicis), foi muito publicada e lida no país, e ainda hoje, por mais que a autora tenha sido esquecida, ressoam no imaginário local alguns títulos como *El beso de una muerta* (cf. BORRI, 1995). Na Biblioteca Nacional de Chile constam 47 registros de volumes de Carolina Invernizio, todos publicados pela editora Maucci de Barcelona, ativa entre 1892 e 1966 (cf. LLANAS, 2016; MARTÍN, 2017). Na Biblioteca Nacional argentina há poucas obras de Invernizio, três em italiano e uma em português; juntando todos os registros encontrados, certamente havia na América do Sul a tradução para o espanhol de pelo menos 50 obras da autora; constam na Biblioteca Nacional espanhola, além destes, outros 15 títulos, que possivelmente também tenham sido enviados aos países da América do Sul: um impressionante total de, no mínimo, 65 títulos a invadirem o mercado editorial hispanoamericano. Muitos dos registros das bibliotecas citadas trazem o nome dos tradutores, que, portanto, possivelmente estivesse sempre indicado no volume: traduziram Invernizio pela Maucci ao menos 17 diferentes tradutores, alguns indicados apenas por suas iniciais, outros aparentemente desconhecidos e outros sendo escritores de algum renome, ainda que local.

Quanto ao Brasil, sabe-se que a editora H. Antunes, fundada no Rio de Janeiro em 1909, publicou quase todos os livros da autora no País, impressos no Brasil ou importando-os da cidade do Porto (sobre a editora H. Antunes, cf. HALLEWELL, 2012); além disso, na Biblioteca Nacional da Argentina conta o registro do volume *A vingança d'uma louca*, “San Pablo, Monteiro Lobato” de 1925. Lembramos aqui que a editora homônima de Monteiro Lobato, fundada em 1919, em 1925, ano da publicação do livro de Invernizio, tinha um catálogo de cerca de 200 volumes (cf. HALLEWELL, 2012); interessante constatar como o exaustivo e precioso volume de Hallewell não se refere a autores não brasileiros publicados por Monteiro Lobato, sendo que o próprio gênero de Invernizio parece distante dos outros volumes citados (Oliveira

Vianna, Menotti dal Picchia, Lima Barreto, Oswald de Andrade e outros): por outro lado, à época, a influência da cultura italiana, mesmo em sua vertente popular, era especialmente consistente em São Paulo.

Diferentemente dos livros em língua espanhola, os volumes em português não têm indicação de tradutor; a única pista possível encontra-se num exemplar de o *Jornal das Moças*, revista carioca quinzenal, de 1921, que promete às assinantes

todos os números atrasados em que começou a ser publicado o bellissimo romance A Desconhecida, original da escritora italiana CAROLINA INVERNIZIO, traduzido e ilustrado especialmente para o 'Jornal das Moças', pela inteligente escriptora e desenhista Mlle. A. Kreisler. (JORNAL DAS MOÇAS, 1921, p. 2)

demonstrando assim que os romances da autora eram publicados no Brasil também sob a forma de folhetim. Neste caso, às páginas 15 e 16, encontra-se um capítulo do romance citado.

Com base na lista impressa na contracapa, a editora H. Antunes publicou ou importou pelo menos os seguintes volumes até 1930: *O Beijo da Morta*, *A vingança duma Louca*, *O gênio do mal*, *A ressurreição dum Anjo*, *A Pecadora*, *O último beijo*, *A mulher amada*, *As vítimas do amor*, *O crime da condessa*, *Mãe inimiga*, *O suplício do remorso*, *Paraíso e inferno*, *O comboio da morte*, *A filha do pecado*, *Sacrifício de Mulher*, *O filho do mistério*, *A máscara do criminoso*; todos, como exposto acima, sem indicação de tradutor.

Na Biblioteca Nacional de Lisboa constam 14 obras de Invernizio, em várias edições, tanto portuguesas (Bastos, Tavares, Universal) quanto luso-brasileiras (Francisco Alves – Aillaud e Bertrand), e com a maioria dos livros sem a indicação de tradutor – apenas constam C. Calheiros e Herculano da Fonseca.

Resumindo, circularam pela América do Sul, aproximadamente nas últimas duas décadas do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX, pelo menos 50, talvez 65 títulos em espanhol e 22 em português, aí incluindo *A Desconhecida*, publicada em folhetim (seria necessária uma pesquisa exaustiva nos jornais e nas revistas femininas daquela época, a exemplo do *Jornal das Moças*, porque sem dúvida muitos outros folhetins de Invernizio foram publicados nas décadas em questão).

O fenômeno Invernizio, portanto, parece importante na época considerada – de 1880 a aproximadamente 1935 –, representando, sem dúvida, uma das autoras e, em geral, um dos nomes mais publicados e lidos na América do Sul. Isso evidentemente diz respeito à autora em si, mas também a diferentes fenômenos que aconteciam naquela época no continente, sendo que aqui, por brevidade, será necessário restringir o foco ao Brasil (para uma análise aprofundada sobre a fortuna de Invernizio na América espanhola, cf. MARTÍN, 2017). Uma das questões, talvez a mais importante, relativa ao novo público de leitoras no Brasil; outra, ao surgimento das escritoras; uma terceira, à escolha por parte das editoras dos textos estrangeiros a serem traduzidos e publicados; outra, ainda, ao esgotamento do fenômeno e ao desaparecimento dos textos de Invernizio e autores do mesmo estilo do panorama editorial brasileiro. No caso de Carolina Invernizio, como veremos mais adiante, parece ter havido uma mudança por parte de seu público alvo para textos, por alguns aspectos, parecidos, como, por exemplo, os de Liala; ao mesmo tempo, surgiram outros veículos de difusão, mais simples, mais baratos e mais coletivos, como a rádio e o contextual fenômeno da radionovela: a primeira radionovela, *Mulheres de bronze*, foi ao ar pela Tupi no final dos anos trinta (SALVADOR, 2010). Poucos anos depois, surgiu a fotonovela e finalmente a novela por antonomásia, a da televisão.

Invernizio e as escritoras coevas eram firmemente ligadas a um mundo que rapidamente ficou *passé*, que, no seu caso, não conhecera nem o final da primeira guerra, nem a epidemia da gripe dita espanhola, nem o fascismo e seus homólogos, menos ainda o divisor de águas que foi a Segunda Guerra, com a conseguinte divisão do mundo pela “cortina de ferro”. Seus valores pequeno burgueses não tinham mais atrativos, assim como o linguajar muitas vezes permeado de lugares comuns, “lingua essenziale con qualche enfatizzazione *ad hoc* [...] nell’ambito di un dannunzianesimo ridotto al grado del lettore ‘seriale’” (FEDI, 1989, p. 11), mas, ao mesmo tempo, pontuado por referências cultas e quase que abertamente didáticas, como é o caso de *La via del peccato* (1909), romance histórico de ambientação seiscentista em Turim, que, além de um diálogo intertextual evidente com os *Promessi Sposi*, oferece aos leitores informações históricas detalhadas, ainda que em alguns casos um pouco fantasiosas. Invernizio, contra todos os preconceitos que a crítica e, em geral, a intelectualidade sempre demonstrou por ela, era uma mulher culta que escolheu escrever a que chamamos de literatura de massa.

Abre-se aqui um parêntese sobre um aspecto, acredita-se, relativamente menos conhecido da relação entre Carolina Invernizio e a cultura brasileira, naquela que representa a primeira menção da escritora italiana no Brasil, bem antes das primeiras traduções de seus romances. Pedro Américo, conhecido pintor, filósofo e cientista paraibano – artista e intelectual poliédrico e fascinante –, em 1868, defendeu tese de doutorado na Universidade de Bruxelas; esta tese, “A ciência e os sistemas: questões de história e filosofia natural”, depois foi publicada. Em 26/01/1877, no mesmo ano em que estreou com seu primeiro romance, Carolina Invernizio publicou um artigo em *Monitori dei Teatri* sobre o “artista filósofo” (apud ZACCARA, 2017, p. 145) e, no mesmo ano, uma pequena monografia, *Studi filosofici sulle belle arti con cenni sulla vita e opere del grande pittore brasiliano [...] Pedro Américo [...]* (cf. BARROS, 2006, que cita numerosos trechos do ensaio de Invernizio). No Brasil a monografia italiana sobre Pedro Américo foi noticiada ainda em 1877, como podemos ver no seguinte trecho de um jornal carioca da época:

Da Italia recebemos varios folhetos que alli têm sido publicados a respeito do distincto pintor Pedro Americo. São elles: La vita di un grande artista, por Giulio Piccini; Studi filosofici sulle Belle Arte con sulla vita ed opere del grande pittore braziliano Pedro Americo e dei suoi due illustre allievi Decio Villares e Aurelio de Figueiredo, por Carolina Invernizio, collaboradora de l’Opinione Nacional; [...] (GAZETA DE NOTICIAS, 11 maio 1877, p. 2; não alterei o texto em italiano)

Pedro Américo morou por muitos anos em Florença, onde morreu em 1905, e Carolina Invernizio, além de ter morado na mesma cidade por vários anos antes de casar, tinha lá sua principal editora, a Salani. Isto não quer dizer que os dois autores tenham se conhecido, mas que certamente compartilharam, em muitos momentos, influências, contatos e inspiração. Inclusive, Pedro Américo foi autor de quatro romances de cunho sentimental (*O holocausto, Amor de esposo, O foragido, Na cidade eterna*, os primeiros dois publicados em Florença – cf. DUARTE, 2019), o que de fato acaba criando uma aproximação com Invernizio. Importa aqui menos constatar uma coincidência, um contato entre autores, e mais mostrar como a então jovem escritora tivesse conhecimento atualizado da situação cultural da época, como, aliás, interviesse nos debates e manifestasse opiniões qualificadas e pertinentes. Da mesma forma, em 1890 ela escreveu um ensaio, “Le operaie italiane”, no qual abordou com

paixão, empatia, compreensão, a questão das trabalhadoras italianas (cf. ROMANO MARTÍN, 2017 e 2018): pouco tempo depois, em 1892, a jovem Ada Negri (1870-1945) publicaria *Fatalità*, cujo segundo poema, “Senza nome”, inicia:

Io non ho nome – Io son la rozza figlia
dell’umida stamberga
Plebe triste e dannata è mia famiglia
(NEGRI, 1895, p. 5).

Como é conhecido, Ada Negri era filha de uma operária têxtil; suas terríveis experiências são contadas também na narrativa fortemente autobiográfica de *Stella mattutina*, de 1921.

Era para esta “plebe triste e dannata” que Carolina Invernizio escrevia: certamente longe do socialismo e do feminismo militante, entendia a importância da educação e do trabalho qualificado feminino, dos quais ela própria era exemplo. De fato, como observa Muniz Sodré, “a presença determinante do mercado não significa que o texto de literatura de massa não possa fazer crítica social” (SODRÉ, 1988, p. 16) e, sem dúvida alguma, Invernizio pode ser enquadrada na literatura de massa; Sodré acrescenta que tal crítica social, porém, não “acrescenta coisa alguma à arte literária” (SODRÉ, 1988, p. 16).

Justamente foi dito que suas protagonistas – porque seus romances e contos sempre têm protagonistas femininas, ainda que tenham co-protagonistas masculinos – são mulheres para as quais a família e o reestabelecimento da ordem burguesa “normal” são fundamentais, e Invernizio escreve “mescolando i più truculenti effetti appendicistici con la difesa dell’ideologia corrente, fondata sulla famiglia, sulla sua economicità e moralità: una difesa del dovere e dell’onore” (GUGLIELMINETTI; ZACCARIA, 2007, p. 114), mas aqui se esquece que isto é o desfecho desejado para que os livros sejam aceitos numa sociedade profundamente moralista como a italiana, sociedade, aliás, que às mulheres tradicionalmente delegava (delega?) papéis inevitavelmente secundários. Antes de chegar ao desfecho, porém, podemos observar mulheres empreendedoras, independentes, até ousadas, corajosas, inovadoras (*Nina, la poliziotta dilettante*, de 1909, a primeira detetive da literatura italiana: cf. CROVI, 2002; LAZZARATO, 2020), cruéis, quando não diabólicas (Lara), vingativas, brilhantes, adúlteras... O desfecho domestica as personagens de Invernizio que até lá demonstraram

serem perfeitamente capazes de resolver mistérios, punir culpados, reatar famílias ou simplesmente encontrar maridos acima de sua classe social. Só as vilãs não conseguem alcançar plenamente seus objetivos, mas, até o final, demonstram-se muito mais capazes e inteligentes do que seus parceiros ou comparsas: o exemplo mais relevante é a protagonista do romance *Lara, l'avventuriera* (1910), que consegue enganar, seduzir, manipular, roubar, matar das formas mais variadas e com o êxito mais espetacular, em missão facilitada pela sua total ausência de escrúpulos, aliada a uma inteligência fora do comum, e pela tolice dos homens que a cercam (cf. INVERNIZIO, 1989). Como em *Lara*, aliás – que seduz e manipula todos os homens, de todas as idades, que encontra – a atração sexual, sugerida abertamente, é o motor da maioria dos acontecimentos dos romances da autora, além da ganância.

3 Carolina, Liala e as outras

Com os passar dos anos, os modelos culturais mudaram e as histórias de Carolina Invernizio, antes intérpretes fantasiosas da sociedade contemporânea (raros foram os romances históricos, como o citado *La via del peccato*) vista através de um prisma de aberta e consolatória ficção, envelheceram e deixaram de ser percebidas como “plausíveis” em sua fabulosa e teleológica visão da realidade. O espaço deixado vago na imaginação e nas leituras do público, como vimos, majoritariamente feminino, pelos romances de Carolina Invernizio foi ocupado pelas novelas de Liala e por um gênero novo: o *fotoromanzo*. Liala era o pseudônimo criado por D'Annunzio para Amalia Liana Negretti Odescalchi (1897-1995), prolífica autora de ao menos 75 romances e numerosas coletâneas de contos, parecidos, em sua iteratividade de perfeitas máquinas narrativas, com os de Invernizio, mas com um foco exclusivo sobre a aristocracia e, em geral, as classes abastadas, ignorando totalmente o proletariado, ou seja, boa parte das leitoras de Invernizio, que tinham a satisfação de se ver retratadas, inclusive em suas dificuldades diárias, e guardavam na invariável ascensão social (casamento, reencontro de pais aristocratas desconhecidos, heranças...) um elemento de esperança e fantasiosa identificação. Liala foi publicada também no Brasil, pela editora Vecchi: esta editora, fundada em 1913, inicialmente publicou Gide, Schopenhauer, Ibsen e Nietzsche, mas, em seguida, se especializou em revistas como *Grande Hotel*, quadrinhos e

livros infantis (HALLEWELL, 2012), e em romances amorosos como os de Liala (*O perfume da ausente, Tal como os beijos na água*, ambos publicados em 1960, e outros). Além de autora de romances, Liala foi fundadora e diretora da exitosa revista *Le confidenze di Liala*, próspera de 1946 até hoje, com o nome de *Confidenze* (sobre esta revista, cf. CASSAMAGNAGHI, 2013). *Le confidenze di Liala* inicialmente não publicou *fotoromanzi*, mas o gênero surgiu na Itália no mesmo ano, 1946, e, além de a própria Liala ter escrito o roteiro para alguns *fotoromanzi*, apesar de considerá-los imbecilizantes (cf. SERGIO, 2013), seus romances foram adaptados para roteiros (cf. ANELLI *et al.*, 1979). Sem dúvida, o *fotoromanzo* representa uma grande mudança não só de linguagem mas, parcialmente, de público – o *fotoromanzo* abriga e entretém também pessoas menos escolarizadas do que as leitoras de *Invernizio* e *Liala*, e, aliás, não se deve falar de leitoras, porque, em meados da década de 70, mais de 30% dos leitores de *Bolero* e *Grand Hôtel*, principais revistas de *fotoromanzi*, eram homens. Tradicionalmente o *fotoromanzo*, e principalmente seu público, é visto estereotipadamente de forma negativa, “con svalutazione e compatimento” (ANELLI *et al.*, 1979, p. 128). O *fotoromanzo* certamente continua e revigora a fórmula narrativa de *Invernizio* e *Liala*, com recursos narrativos mais enxutos, mas com diretores e atores muito conhecidos e com carreiras que sucessivamente deslancharam no teatro, no cinema e na televisão, entre os quais Sophia Loren, Ornella Muti, Giorgio Albertazzi, Vittorio Gassman, Giuliano Gemma e tantos outros. Além disso, parte da produção incluía *fotoromanzi* históricos, adaptações de romances famosos (como os *Promessi Sposi*), lendas populares, melodramas, com o paternalístico e declarado objetivo de “rendere meno ignoranti e più progredite le masse” (ANELLI *et al.*, 1979, p. 84). Outras revistas introduziram elementos de outros gêneros populares, como o romance policial e de aventura.

No Brasil o *fotoromanzo*, denominado fotonovela, chega em 1957 com *Encanto* e com *Grande Hotel*, publicado pela Editora Vecchi. O fenômeno cresceu rapidamente e, em 1970, as revistas de fotonovelas representavam o segmento mais vendido, atrás unicamente das revistas de quadrinhos infantis (HABERT, 1974). Muitas das fotonovelas eram traduções dos *fotoromanzi* italianos e incluíam adaptações de romances (*O morro dos ventos uivantes, O conde de Monte Cristo* (HABERT, 1974), mas havia muitas produções brasileiras, com atores como Elisângela e Susana Vieira. O esquema das fotonovelas de origem não literária – mais simples como estrutura e enredo – era, segundo Habert:

- o herói ama a heroína
 - a heroína ama o herói;
 - a vilã tem paixão pelo herói;
 - o vilão tem paixão pela heroína;
 - o vilão persegue a heroína ou o herói;
 - a vilã persegue o herói/heroína
- (HABERT, 1974, p. 97)

A isso deve-se acrescentar, evidentemente, o desfecho, pelo qual o herói casa com a heroína e o vilão e a vilã são derrotados de forma exemplar.

O esquema, portanto, além de conter funções básicas do romance sentimental, demonstra como fundamentalmente a estrutura narrativa gradativamente tenha migrado de *Invernizio* para *Liala* e de *Liala* para o *fotoromanço*/a *fotonovela*, praticamente sem solução de continuidade, até o gradativo desaparecimento do gênero, hoje substituído por inúmeros tipos narrativos/textuais essencialmente disponíveis na internet e caracterizados, em geral, pelo recurso ao vídeo; pode ser lembrado o recente sucesso da versão em videoblog de *Orgulho e preconceito*.

4 Conclusões

Como escreveu Muniz Sodré, “a literatura culta [...] vive de uma diferença de classes culturais”, e vive através da iniciação à linguagem das letras (SODRÉ, 1988, p. 15), o que falta na literatura de massa. Vimos rapidamente que a literatura popular, ou de massa, precisa da fabulação e da narração de uma história, ou mais histórias, muitas vezes com finalidades consolatórias, com esperança ou promessa de elevação social e resgate através do quase invariável final feliz; neste modelo, não tem lugar a reflexão metanarrativa, metapoética e metalinguística que, na maioria dos casos, permeia e caracteriza a literatura “cultura”. Literatura culta cujos autores, leitores e críticos, por sua vez, olham para os autores, leitores e produtos da literatura de massa com um desdém que se mantém mutável, mas constante através dos séculos. Certamente a escrita de *Invernizio* e de seus epígonos é excessiva e melodramática, permeada de clichês narrativos e estilísticos, redundante (o que é necessário principalmente para o esquema do folhetim, no qual o autor ganha por página ou capítulo), prolixa, moralista e, em geral, conservadora. Os personagens em muitos casos se assemelham e se repetem, ainda que a invenção e criatividade de *Invernizio* lhe tenham permitido inventar esquemas e estórias em

geral surpreendentes e de rutilantes reviravoltas. Sua psicologia é eficaz, mas simplista; seus desfechos levam invariavelmente ao necessário e esperado *happy ending*, mas à custa de muito pathos. A fragilidade de seus textos, sem dúvida, em muitos casos era devida à pressão dos editores – justamente MacDonald, em seu clássico *Masscult Midcult*, pontua a pressão que o mercado exercia sobre os autores de romances populares (MACDONALD, 2002) – e à correlata espantosa rapidez com a qual a escritora invadia o mercado editorial com seus romances.

Na Itália e no Brasil, Invernizio representou um fenômeno e um mito: seu desaparecimento (na Itália há reedições, ainda que tímidas; no Brasil ela foi mesmo esquecida) acompanha as mudanças culturais e sociológicas dos dois países, demonstrando como a literatura popular é extremamente sensível às modas – não só ela, porém: sabemos como a noção do pertencimento de objetos, entre os quais textos, à arte é, em muitos casos, ambivalente, mutável, sensível ao tempo e a fatores tão extraculturais quanto, por exemplo, a situação política ou as exigências das editoras (cf. JOUVE, 2012).

Ainda há muito a estudar e escrever sobre o folhetim na Itália e no Brasil, sobre as escritoras, sobre o público feminino (ou não). Faço deste trabalho um artigo-folhetim, que não oferece respostas, ou poucas, e mais deixa perguntas em aberto para os próximos capítulos. Estas serão sequências a serem escritas dentro de uma pesquisa maior que aborda justamente estes textos e seu contexto, devolvendo-lhes a visibilidade hoje perdida e sua dignidade cultural e histórica.

Referências

ALENCAR, J. de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

ANELLI M. T. et al. *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio*. Storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare (1946-1978). Roma: Savelli, 1979.

BARROS, F. A. R. de. A arte como princípio educativo: uma nova leitura biográfica de Pedro Américo de Figueiredo e Melo. 2006. 172f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3aR854b>. Acesso em: 2 jun. 2020.

BORRI, C. La imagen del indígena en un texto de literatura popular italiana: “La estrella de la Araucanía” de Emilio Salgari. *Revista Chilena de Humanidades*, Santiago, n. 16, p. 51-69, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/3gtRhS8>. Acesso em: 2 jul. 2020.

CASSAMAGNAGHI, S. Le “Confidenze”: Liala e la stampa periodica. 2013. In: FINOCCHI, L.; GIGLI MARCHETTI, A. (a cura di). *Liala: una protagonista dell’editoria rosa tra romanzi e stampa periodica*. Milano: Franco Angeli, 2013. p. 112-133.

CROVI, L. *Tutti i colori del giallo*. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri. Venezia: Marsilio, 2002.

ECO, U. *Il superuomo di massa*. Retorica e ideologia nel romanzo popolare. Milano: La nave di Teseo, 2016.

FEDI, R. Apresentação. In: INVERNIZIO, C. *Lara, l’avventuriera*. Padova: Mursia: Gruppo Editoriale, 1989. p. 5-17.

FIELDS, S. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FOLHETIM da Gazeta de Notícias. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 maio 1877. Disponível em: <https://bit.ly/3aNzKCW>. Acesso em: 4 jun. 2020.

GIL, R. *El museo de la calle Donceles*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2015. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv86dfwm>

GRAMSCI, A. *Letteratura e vita nazionale*. 3. ed. Roma: Editori Riuniti, 1996. Disponível em: <https://bit.ly/2EiZVpl>. Acesso em: 10 jun. 2020.

GUGLIELMINETTI, M.; ZACCARIA, G. Torino. In: ASOR ROSA, A. (a cura di). *Letteratura italiana*. v. 10: L’età contemporanea. Torino; Roma: Einaudi; L’Espresso, 2007. p. 102-174

HABERT, A. B. *Fotonovela e indústria cultural*. Petrópolis: Vozes, 1974.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de M. da P. Villalobos, L. L. de Oliveira e G. G. de Souza. 3. ed. São Paulo: UNESP, 2012.

INVERNIZIO, C. *Il bacio d’una morta*. Firenze: Salani, 1926. Disponível em: <https://bit.ly/3aX6ytu>. Acesso em: 12 maio 2020.

INVERNIZIO, C. *Lara, l'avventuriera*. Presentazione di R. Fedi. Milano: Mursia, 1989.

INVERNIZIO, C. A desconhecida. Sem indicação de tradutor. *Jornal das Moças*, ed. 286, 1920. Disponível em: <https://bit.ly/31kfO7y>. Acesso em: 13 ago. 2020.

JORNAL DAS MOÇAS, Rio de Janeiro, 27 jan. 1921. Disponível em: <https://bit.ly/2Yrrtj3>. Acesso em: 15 maio 2020.

JOUBE, V. *Por que estudar literatura?* Tradução de M. Bagno e M. Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

LAZZARATO, F. Le trionfatrici si vestono di giallo. *Il manifesto*, 2 jul. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3aOPaa9>. Acesso em: 12 ago. 2020.

LLANAS, M. L. Semblanza de la Casa Editorial Maucci. en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDI-RED: 2016. Disponível em: <https://bit.ly/31maQaw>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MARTÍN, Y.R. Carolina Invernizio: el feminismo pasivo de una burguesa de finales del Ottocento. In: CAGNOLATI, Antonella (org.). *Escritoras en lengua italiana (1880-1920): renovación del canon literario*. Granada: Comares, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/31ol5v7>. Acesso em: 25 abr. 2020.

MARTÍN. *Del amor y de la muerte en los relatos de Carolina Invernizio*. Salamanca: ArCiBel, 2017.

MACDONALD, D. *Masscult e midcult*. Traduzione di A. Dell'Orto e A. Gersoni Kelley. Roma: E/O, 2002.

NEGRI, A. *Fatalità*. 7. ed. Milano: Treves, 1895.

OMBONI, I.; POLI, P. *Carolina Invernizio!* Milano: Milano Libri, 1970.

OMBONI, POLI. *Carolina Invernizio*. Adaptação teatral, filmada para a televisão. 1969. Disponível em: <https://bit.ly/2YsZ5xc>. Acesso em: 22 abr. 2020.

PUDDU, C. Carolina Invernizio: Il gusto del proibito? *Il Messaggero Sardo*, Cagliari, 26 nov. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/32jbWD9>. Acesso em: 17 ago. 2020.

SALVADOR, R. *A era do radioteatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.

SARLO, B. Segno della passione: Il romanzo sentimentale, 1700-2000. *In*: MORETTI, Franco (a cura di). *Il romanzo*. v. II: Le forme. Torino: Einaudi, 2002. p. 383-412. 5 v.

SERGIO, G. *Liala, dal romanzo al fotoromanzo*. Le scelte linguistiche, lo stile, i temi. Milano: Mimesis, 2013.

SODRÉ, M. *Best seller: a literatura de mercado*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

ZACCARA, M. Pedro Américo de Figueiredo e Melo: considerações sobre um ateliê itinerante. *In*: VALLE *et alii*. Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. p. 135-152. Disponível em: <https://bit.ly/3aRYPMY>. Acesso em: 4 jun. 2020.

ZACCARIA, G. Carolina Invernizio. *In*: *DIZIONARIO Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004. v. 62. Disponível em: <https://bit.ly/3aR82W3>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Recebido em: 23 de agosto de 2020.

Aprovado em: 26 de agosto de 2020.

Aléxia Teles Duchowny
Anna Palma
Larissa Santos Ciríaco
Laureny Aparecida Lourenço da Silva
Maria Juliana Gambogi Teixeira
ORGANIZADORAS



Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

