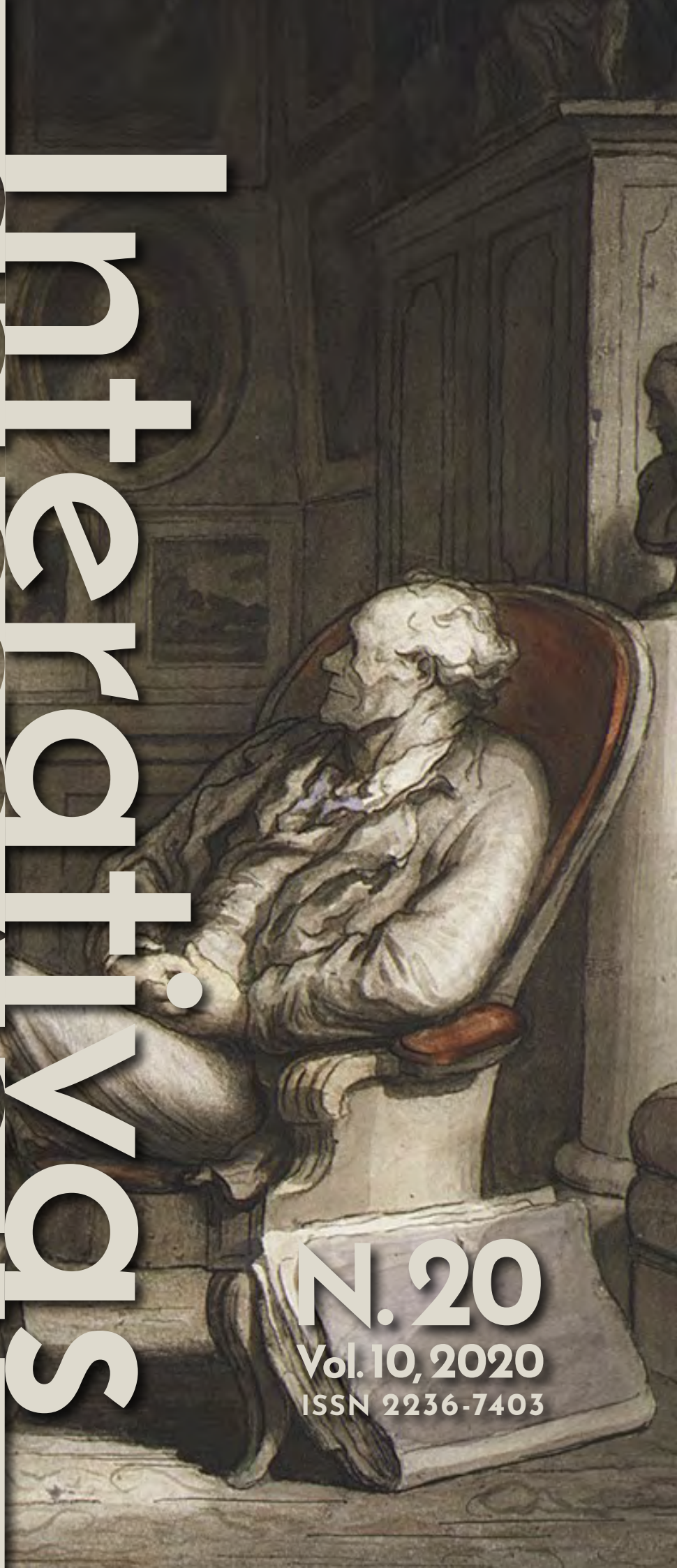


Travels of James Oglethorpe



N. 20

Vol. 10, 2020

ISSN 2236-7403

Travessias Interativas

N. 20, Vol. 10, 2020

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Álvaro Hattner – UNESP/São José do Rio Preto, Brasil
Profa. Dra. Anna Patrícia Zakem China – FATEC/Ribeirão Preto, Brasil
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires – UNESP/Araraquara, Brasil
Prof. Dr. Antonio Ponciano Bezerra – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Arturo Casas – Universidade de Santiago de Compostela, Espanha
Prof. Dr. Carlos Eduardo Fernandes Netto – FATEC/Bebedouro, Brasil
Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz – UFS/São Cristóvão, Brasil
Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho – UFS/Itabaiana, Brasil
Profa. Dra. Clarissa Loureiro Marinho Barbosa – UPE/Petrolina, Brasil
Profa. Ma. Cláudia Parra – FATEC/Ribeirão Preto, Brasil
Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – UFTM/Três Lagoas, Brasil
Prof. Dr. Denson André Pereira da Silva – UFS/São Cristóvão, Brasil
Profa. Dra. Elis Regina Fernandes Alves – UFAM-IEAA/Humaitá, Brasil
Profa. Dra. Fani Miranda Tabak – UFTM/Uberaba, Brasil
Profa. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – UFU/Uberlândia, Brasil
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – UERJ/Rio de Janeiro, Brasil
Profa. Dra. Isabel Cristina Michelin de Azevedo – UFS/São Cristóvão, Brasil
Profa. Dra. Leilane Ramos da Silva – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Leonardo Vicente Vivaldo – UNIESP/Sertãozinho, Brasil
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – UNESA/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – UFRRJ/Seropédica, Brasil
Profa. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – IFSP/Capivari, Brasil
Profa. Dra. Mariana Bolfarine – UFMT/Rondonópolis, Brasil
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – UNIP/Ribeirão Preto, Brasil
Profa. Dra. Milca Tscherne – UNESA/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Me. Nicolas Totti Leite – UFSJ/São J. Del-Rei, Brasil
Prof. Me. Paulo Ricardo Moura da Silva – IFMG/Ouro Preto, Brasil
Profa. Dra. Raquel Meister Ko. Freitag – UFS/São Cristóvão, Brasil
Profa. Dra. Renata Ferreira Costa Bonifácio – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Ricardo Nascimento Abreu – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Vanderlei José Zacchi – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Wilton James Bernardo dos Santos – UFS/São Cristóvão, Brasil

EDITORIA

- Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*

NORMALIZAÇÃO

- Paulo Bomfim – *Biblioteconomia/UFS*

PROJETO GRÁFICO e DIAGRAMAÇÃO

- Julio Gomes de Siqueira – *Design Gráfico/UFS*

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,
Departamento de Letras Vernáculas. N. 20, Vol. 10
(2020) - São Cristóvão : UFS, 2020 -

Semestral

ISSN 2236-7403 (online)

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal de
Sergipe. Departamento de Letras Vernáculas.

CDU 8(051)

ORGANIZAÇÃO DO DOSSIÊ 1: MITO E LITERATURA

- Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – UNIP
- Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso – UFS

ORGANIZAÇÃO DO DOSSIÊ 2: ENTRE MANUSCRITOS E IMPRESSOS [...]

- Profa. Dra. Renata Ferreira Costa – UFS
- Prof. Dr. Phablo Roberto Marchis Fachin – USP



creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

IMAGEM DA CAPA:

“The Connoisseur” (1860–65), Honoré Daumier
Disponível em: www.metmuseum.org

Universidade Federal de Sergipe – UFS Departamento de Letras Vernáculas

Av. Marechal Rondon, s/n – Rosa Elze – São Cristóvão
Fone: (79) 3914-6730

E-mail: travessiasinterativas@yahoo.com.br

<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias>

INDEXADORES:



NOTA INTRODUTÓRIA

Este é um ano especial para a Travessias Interativas, pois chegamos ao décimo ano de seu surgimento. Chegamos, aqui, ao vigésimo número dessas tantas travessias trilhadas. O número que por ora publicamos consta de dois dossiês, contemplando as duas áreas de Letras, além de artigos variados e resenha.

O primeiro dossiê, organizado pelo Prof. Dr. Matheus Marques Nunes (UNIP) e pela Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso (UFS) é sobre **MITO E LITERATURA** e consta de doze artigos. O segundo dossiê, organizado pela Profa. Dra. Renata Ferreira Costa (UFS) e pelo Prof. Dr. Phablo Roberto Marchis Fachin (USP), traz treze artigos e tem como título **ENTRE MANUSCRITOS E IMPRESSOS: ESTABELECIMENTO, EDIÇÃO E CRÍTICA DE TEXTOS DA ÉPOCA MODERNA**.

Na seção **Vária** há quatro artigos: um deles faz uma leitura de *O Livro das Semelhanças*, de Ana Martins Marques, e outro de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Há, ainda, um artigo sobre estratégias de polidez em processos espanhóis, e outro que traz um relato, seguido de reflexões, de oficinas de literatura na Educação Básica ocorridas no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe (CODAP/UFS) – projeto que esteve inserido no PIBID (Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) referente ao período 2018-2019.

Por último, há uma resenha de *A água e as pulsações em O lustre* (2019) – obra crítica de autoria de Mariângela Alonso.

Cumpre-nos, então, agradecer aos autores e às autoras que submeteram seus textos; ao conselho editorial, sempre disponível; aos pareceristas *ad-hoc*, pela colaboração; e aos editores dos dossiês, pelo empenho nas etapas todas que compreendem o processo editorial.

Aos leitores, boa caminhada por essas travessias!

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade
Editor-chefe

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA Alexandre de Melo ANDRADE	3
<hr/>	
<i>DOSSIÊ 1 - MITO E LITERATURA</i>	
APRESENTAÇÃO Matheus Marques NUNES - Ana Maria Leal CARDOSO	8
<hr/>	
MARLOWE, GOETHE, ŠVANKMAJER: TRÊS FACES DO MITO DE FAUSTO E SUA RELAÇÃO COM A MODERNIDADE MARLOWE, GOETHE, ŠVANKMAJER: THREE FACES OF THE FAUST MYTH AND ITS RELATIONSHIP TO MODERNITY Adriano SCANDOLARA	10
<hr/>	
MITO E FICÇÃO DO ARQUIVO NA NARRATIVA HISPANO-AMERICANA: UM RECURSO AOS PASSOS PERDIDOS DE CARPENTIER MITH AND ARCHIVAL FICTION ON HISPANIC AMERICAN NARRATIVE: PERSUING CARPENTIER'S LOST STEPS Amanda Brandão Araújo MORENO	28
<hr/>	
MITODOLOGIA, MITOPOESIA E SUA CONTRIBUIÇÃO COM A TEORIA LITERÁRIA MYTHODOLOGY, MYTHOPOETRY AND ITS CONTRIBUTION TO LITERARY THEORY Ana Maria Leal CARDOSO	46
<hr/>	
NADA SEM HÉRCULES: OS MODELOS DE HÉRCULES EM APOLÔNIO DE RODES, VALÉRIO FLACO, VIRGÍLIO E LUCANO NOTHING WITHOUT HERCULES: THE MODELS OF HERCULES IN APOLLONIUS RHODIUS, VALERIUS FLACCUS, VERGIL AND LUCAN Jéssica Frutuoso MELLO	57
<hr/>	
MITO E AUTOFICÇÃO: A DEFESA DE NARCISO MYTH AND AUTOFICTION: NARCISSUS DEFENSE Flora Viguini do AMARAL	73
<hr/>	
CAMINHOS DO MITO DE BENZAITEN NO TEATRO JAPONÊS PATHS OF THE MYTH OF BENZAITEN IN JAPANESE THEATER Érica Rodrigues FONTES	91
<hr/>	
O PRIMEIRO RASTRO DA FILHA DE ÉDIPO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA: A ANTÍGONA (1916), DE CARLOS MAUL THE FIRST TRACK OF THE DAUGHTER OF OEDIPUS IN BRAZILIAN DRAMATURGY: THE ANTIGONE (1916), BY CARLOS MAUL Renato Cândido da SILVA	102
<hr/>	
O SILÊNCIO PRIMORDIAL COMO EXPRESSÃO MÍTICA EM TEIXEIRA DE PASCOAES PRIMORDIAL SILENCE AS A MYTHICAL EXPRESSION IN TEIXEIRA DE PASCOAES Rodrigo Michell ARAUJO	122
<hr/>	

A TRADUÇÃO SEMIÓTICA EM "O MORRO DOS VENTOS UIVANTES": A PAIXÃO NA LITERATURA E NO CINEMA SEMOTIC TRANSLATION INTO "WUTHERING HEIGHTS": THE PASSION IN LITERATURE AND CINEMA	136
Clarissa Loureiro BARBOSA - Carlos Eduardo Japiassú de QUEIROZ	
O MITO DE DIDO E ENÉAS EM VIRGÍLIO, OVÍDIO E MARLOWE THE MYTH OF DIDO AND AENEAS IN VERGIL, OVID AND MARLOWE	149
Michele Eduarda Brasil de SÁ	
EMARANHADO DE SENTIDOS E MITOS NAS MEMÓRIAS DE CHATEAUBRIAND TANGLE OF MEANINGS AND MYTHS IN CHATEAUBRIAND'S MEMOIRS	160
Melissa Raquel Zanetti Franchi CHRISTOFOLETTI	
A CRIATURA DE MARY SHELLEY COMO ALUSÃO ÀS INFLUÊNCIAS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA MARY SHELLEY'S CREATURE AS AN ALLUSION TO THE INFLUENCES OF LITERARY CRIATION	176
Mellyssa Coêlho de MOURA - Orlando Luiz de ARAÚJO	

*DOSSIÊ 2: ENTRE MANUSCRITOS E IMPRESSOS:
ESTABELECEMENTO, EDIÇÃO E CRÍTICA DE TEXTOS DA ÉPOCA MODERNA*

APRESENTAÇÃO	188
Renata Ferreira COSTA - Phablo Roberto Marchis FACHIN	
UM CAMINHO DE RETORNO COMO BASE: PROPOSTA DE NORMAS DE TRANSCRIÇÃO PARA TEXTOS MANUSCRITOS DO PASSADO A RETURN PATH AS A BASIS: A PROPOSAL FOR TRANSCRIPTION RULES FOR ANCIENT HANDWRITTEN TEXTS	192
Sílvio de Almeida TOLEDO NETO	
LIVRO DE OFÍCIOS DIVERSOS DO ASILO SÃO JOÃO DE DEUS (1876-1884): ASPECTOS PALEOGRÁFICOS, CODICOLÓGICOS E DIPLOMÁTICOS LIVRO DE OFÍCIOS DIVERSOS DO ASILO SÃO JOÃO DE DEUS (1876-1884): PALEOGRAPHIC, CODICOLOGICAL AND DIPLOMATIC ASPECTS	209
Carla Carolina Ferreira Gomes QUERINO	
LAPIDANDO MANUSCRITOS DIAMANTINOS: UMA ESCRIPTURA SOB A LENTE DA FILOLOGIA SHAPING MANUSCRIPTS: A PURCHASE AND SALE DEED UNDER THE LENS OF PHILOLOGY	223
Elias de Souza SANTOS	
EDIÇÃO DE UMA CARTA DAS INTERNAS DO RECOLHIMENTO DO SANTO NOME DE JESUS: ABREVIATURAS E OUTROS ASPECTOS PALEOGRÁFICOS EDITION OF A LETTER OF THE INTERNAL COLLECTION OF THE HOLY NAME OF JESUS: ABBREVIATIONS AND OTHER PALEOGRAPHIC	232
Rose Mary Souza de SOUZA - Norma Suely da Silva PEREIRA	
PELOS CAMINHOS DA EDIÇÃO FILOLÓGICA: O PROCESSO CRIME DE HOMICÍDIO DE 1902-1909 ALONG THE LINES OF THE PHILOLOGICAL EDITION: THE 1902-1909 MURDER CASE	252
Izaías Araújo das Neves PASCHOAL - Rita de Cássia Ribeiro de QUEIROZ	
O LABOR FILOLÓGICO NA EDIÇÃO DE UM MANUSCRITO HISTÓRICO DO SÉCULO XIX PHILOLOGICAL LABOR IN THE EDITION OF A XIX CENTURY HISTORICAL MANUSCRIPT	260
Tamires Sales de QUADROS - Eliana Correia Brandão GONÇALVES	
SAIBAM QUANTOS ESTE PÚBLICO INSTRUMENTO VIREM: UM ESTUDO DE REALIZAÇÕES GRÁFICAS EM MANUSCRITOS OITOCENTISTAS CATALANOS KNOWN HOW MANY THIS PUBLIC INSTRUMENT SEEN: A STUDY OF GRAPHIC REALIZATIONS IN 19th CENTURY MANUSCRIPTS FROM CATALÃO	278
Carolina Faleiros FELÍCIO - Vanessa Regina Duarte XAVIER	

<p>O LIVRO DE ACTAS DA COMPANHIA AGRO FABRIL MERCANTIL (1912-1941): TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE LINGUÍSTICO-FILOLÓGICA DE MANUSCRITOS DO SERTÃO NORDESTINO THE MINUTE BOOK OF AGRO FABRIL MERCANTIL COMPANY (1912-1941): TRANSCRIPTION AND LINGUISTIC AND PHILOLOGICAL ANALYSIS IN THE BRAZILIAN HINTERLAND (SERTÃO)</p> <p>Cezar Alexandre Neri SANTOS - Kátia Silene do NASCIMENTO</p>	296
<p>"ASSUMPTOS PROFUNDOS DE PENETRAR": A ESCRITA DO CÓDICE 132 DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA E UM POSSÍVEL NOVO TESTEMUNHO "ASSUMPTOS PROFUNDOS DE PENETRAR": THE WRITING OF CÓDICE 132 DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA AND THE POSSIBILITY A NEW TESTIMONY</p> <p>Rafael Marques Ferreira Barbosa MAGALHÃES</p>	313
<p>SINGULARIDADES DE DUAS EDIÇÕES CRÍTICAS DE TEXTOS LITERÁRIOS DO SÉCULO XIX SINGULARITIES OF TWO CRITICAL EDITIONS OF LITERARY TEXTS FROM THE NINETEENTH CENTURY</p> <p>Ceila Maria FERREIRA</p>	328
<p>PROPOSTA DE EDIÇÃO CRÍTICO-GENÉTICA DO CONTO "A ENCHENTE", DE MANUEL DOS PASSOS DE OLIVEIRA TELLES PROPOSAL FOR CRITICAL-GENETIC EDITION OF THE TALE "A ENCHENTE", BY MANUEL DOS PASSOS DE OLIVEIRA TELLES</p> <p>Renata Ferreira COSTA</p>	337
<p>FILOLOGIA E HUMANIDADES DIGITAIS NA EDIÇÃO DE TEXTOS MODERNOS PHILOLOGY AND DIGITAL HUMANITIES IN THE EDITING MODERN TEXTS</p> <p>Débora de SOUZA - Rosa BORGES</p>	354
<p>FILOLOGIA E DIREITO: RESGATANDO MEMÓRIAS E (RE)DESCOBRINDO HISTÓRIAS NA JUSTIÇA FEDERAL DE SÃO PAULO E MATO GROSSO DO SUL THE MEETING BETWEEN PHILOLOGY AND THE FEDERAL JUSTICE OF SÃO PAULO AND MATO GROSSO DO SUL: RESCUING MEMORIES AND (RE)DISCOVERING STORIES</p> <p>Phablo Roberto Marchis FACHIN - Ana Carolina Estremadoiro Prudente do AMARAL</p>	369
	<i>VÁRIA</i>
<p>AS CARTOGRAFIAS POÉTICAS DE ANA MARTINS MARQUES LAS CARTOGRAFÍAS POÉTICAS DE ANA MARTINS MARQUES</p> <p>Danilo Santos FERNANDES - Cristiane Rodrigues de SOUZA</p>	387
<p>A ONTOLOGIA SEGUNDO G.H.: UM ESTUDO DO SER EM CLARICE LISPECTOR ONTOLOGY ACCORDING TO G.H.: A STUDY OF THE BEING IN CLARICE LISPECTOR</p> <p>Thais Santos MEDEIROS - Fernando de MENDONÇA</p>	400
<p>EVIDÊNCIAS LINGUÍSTICAS EM DIACRONIA: ESTRATÉGIAS DE POLIDEZ EM PROCESSOS INQUISITORIAIS ESPANHÓIS LINGUISTIC EVIDENCE IN DIACRONY: POLITICAL STRATEGIES IN SPANISH INQUISITORIAL PROCESSES</p> <p>Sandro Marcio Drumond Alves MARENGO - Antônio Ponciano BEZERRA</p>	411
<p>O PIBID NO CODAP/UFS E A ABORDAGEM DA LITERATURA NA EDUCAÇÃO BÁSICA PIBID IN CODAP/UFS AND THE APPROACH OF THE LITERATURE IN BASIC EDUCATION</p> <p>Urandi Rosa NOVAIS</p>	426
	<i>RESENHAS</i>
<p>UM MERGULHO NAS ÁGUAS DE CLARICE LISPECTOR A DIVE INTO THE WATERS OF CLARICE LISPECTOR</p> <p>Eduardo Neves da SILVA</p>	441

Interativos Transmissões

DOSSIÊ 1:
MITO E LITERATURA

DOSSIÊ 1: MITO E LITERATURA

Apresentação

O grande pensador Joseph Campbell disse, no seu livro *As transformações do mito através do tempo*, que o material do mito é o material da nossa vida, do nosso corpo e do nosso meio ambiente. A edição da Revista Travessias Interativas de 2020/01, com o seu dossiê acerca do Mito e da Literatura, traz grandes contribuições para lidarmos com temas cada vez mais prementes numa época de insensatez e insensibilidade.

As simbologias míticas e literárias aqui analisadas são representações simbólicas para repensarmos o momento, enfrentarmos as sombras da atualidade e enriquecermos nossas interpretações do mundo.

O dossiê apresenta textos como **MARLOWE, GOETHE, ŠVANKMAJER: TRÊS FACES DO MITO DE FAUSTO E SUA RELAÇÃO COM A MODERNIDADE**, para refletirmos acerca da construção do individualismo moderno e das transformações da sociedade capitalista no início do século XIX.

O artigo **MITO E FICÇÃO DO ARQUIVO NA NARRATIVA HISPANO-AMERICANA: UM RECURSO AOS PASSOS PERDIDOS DE CARPENTIER**, nos remete ao universo da literatura latino-americana, à relação de Carpentier com o mito através de um instigante escopo teórico que inclui o já citado Campbell, Eliade, além de Michel Foucault e outros importantes pensadores.

A relação entre mito e teoria literária é fundamental, como nos apresenta o artigo **MITODOLOGIA, MITOPOESIA E SUA CONTRIBUIÇÃO COM A TEORIA LITERÁRIA**. Também se considerarmos, por exemplo, a jornada do herói na construção do herói moderno, conforme a clássica interpretação do herói de mil faces, como no caso do artigo **NADA SEM HÉRCULES: OS MODELOS DE HÉRCULES EM APOLÔNIO DE RODES, VALÉRIO FLACO, VIRGÍLIO E LUCANO**, também na intersecção entre o mito de Narciso e a autoficção (vide **MITO E AUTOFICÇÃO: A DEFESA DE NARCISO**) ou, ainda, se pensarmos em como o mito pode estruturar e impulsionar a narrativa, como é analisada no texto **CAMINHOS DO MITO DE BEN-ZAITEN NO TEATRO JAPONÊS**.

O mito como estrutura universal está presente ao longo dos séculos em diferentes culturas, como nos mostra **O PRIMEIRO RASTRO DA FILHA DE ÉDIPO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA: A ANTÍGONA (1916)**, DE CARLOS MAUL, reescrita mitológica que foi encenada em 1916 no Theatro da Natureza, construído na Praça da República, na então capital do Brasil, Rio de Janeiro.

E se falamos em universalidade de uma estrutura mítica, em novos significados destas simbologias na literatura, em novas compreensões da formação humana, também podemos refletir no silêncio, no silêncio poético como expressão mítica, como no artigo **O SILÊNCIO PRIMORDIAL COMO EXPRESSÃO MÍTICA EM TEIXEIRA DE PASCOAES**.

Numa interessante abordagem sobre a ressignificação possível através do cinema da obra literária temos o artigo **A TRADUÇÃO SEMIÓTICA EM “O MORRO DOS VENTOS UIVANTES”**: PAIXÃO NA LITERATURA E NO CINEMA, que nos remete à discussão de Eros em Platão e também da paixão em Nietzsche. Já no artigo **O MITO DE DIDO E ENÉAS EM VIRGÍLIO, OVÍDIO E MARLOWE** temos uma análise de como o mito do amor trágico da rainha Dido e do herói Eneias é apresentado em três obras diferentes.

Outro tema que coloca a modernidade em relação ao mito nos coloca diante da questão das nossas memórias. Os artigos **EMARANHADO DE SENTIDOS E MITOS NAS MEMÓRIAS DE CHATEAUBRIAND A** e **CRIATURA DE MARY SHELLEY COMO ALUSÃO ÀS INFLUÊNCIAS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA**, apresentam o trabalho do escritor ao refazer a teia de significados entre o passado e o presente com todas as suas possibilidades de interpretar o presente.

Agradecemos aos autores que participam desta edição, além dos pareceristas internos e externos. Desejamos aos nossos leitores uma proveitosa aventura por travessias míticas!

Prof. Dr. Matheus Marques Nunes (UNIP)
Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso (UFS)

MARLOWE, GOETHE, ŠVANKMAJER: TRÊS FACES DO MITO DE FAUSTO E SUA RELAÇÃO COM A MODERNIDADE**MARLOWE, GOETHE, ŠVANKMAJER: THREE FACES OF THE FAUST MYTH AND ITS RELATIONSHIP TO MODERNITY**Adriano SCANDOLARA¹

RESUMO: O presente artigo tem como seu objeto de pesquisa o mito moderno de Fausto, analisando comparativamente três obras, de diferentes épocas, que se baseiam nele: a peça *Dr. Faustus*, de Marlowe, o longo poema dramático *Faust: Eine Tragödie*, de Goethe, e o filme *Lekce Faust*, de Jan Švankmajer. Tendo em mente as mudanças sociais que inauguraram a era moderna e o que se compreende como modernidade, no século XIX, fomentada pelo capitalismo, pretende-se demonstrar como, dentro desse recorte, cada autor trabalhou com o tema das tensões do individualismo incorporadas pelo mito do pacto diabólico. Da tragédia do individualismo para a comédia macabra do desenvolvimento para a farsa da manipulação, é possível observar algumas transformações significativas de Fausto do século XVI ao XX.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Individualismo. Poesia. Teatro. Modernidade.

ABSTRACT: The present paper's theme is the modern myth of Faust, comparatively analyzing three works, from different times, based on it: Marlowe's play *Dr. Faustus*, Goethe's long dramatic poem *Faust: Eine Tragödie* and Jan Švankmajer's movie *Lekce Faust*. Keeping in mind the social changes that inaugurated the modern era and what's understood as modernity in the 19th century, fostered by capitalism, it intends to show how, within this corpus, each author has worked with the theme of individualism and its tensions embodied by the myth of the pact with the devil. From the tragedy of individualism and the grim comedy of development to the farce of manipulation, it's possible to observe some of Faust's significant transformations from the 16th to the 20th century.

KEYWORDS: Cinema. Individualism. Poetry. Theater. Modernity.

Introdução: um mito do individualismo

A narrativa de Fausto, o estudioso que vende a alma ao diabo para obter poder e realizar seus desejos, é certamente uma das mais populares da cultura ocidental. Originária do começo da idade moderna, ela produziu, além do *Faustbuch* em que surge pela primeira vez – baseado na história real do astrólogo Georgius Faustus –, obras importantes de autoria de Christopher Marlowe e, mais famosamente, Goethe, cuja

1. Doutor em Estudos Literários (2015–2019), com financiamento de bolsa CNPq; Departamento de Literatura e Linguística; Universidade Federal do Paraná; Curitiba – Paraná – Brasil; e-mail: adrianoscandolara@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3098-2028>.

representação talvez seja a mais conhecida. São incontáveis as revisitações e releituras posteriores ainda, das quais podemos citar a de Heine (1846), Wilde (1891), Bulgákov (1928, 1940), Pessoa, Valéry, Gertrude Stein (1938); Thomas Mann (1947), e assim por diante, para citar apenas alguns exemplos de maior destaque. Na música também, ninguém menos do que Liszt, Schumann, Wagner e Mahler compuseram obras sinfônicas inspiradas pela história, e tivemos igualmente uma série de versões cinematográficas no século XX. Em suas muitas versões, cada autor irá enfatizar este ou aquele aspecto, ora levando Fausto à sua danação já esperada (Marlowe), ora salvando-o por conta de alguma “brecha jurídica” (Goethe), por assim dizer, ora enfatizando os aspectos sobrenaturais e diabólicos (Bulgákov), ora reduzindo-os e confundindo-os com o onírico, o psicológico, o metafórico (Mann). Há um núcleo duro nas narrativas, porém, que parece manter-se estável, girando em torno do pacto com Mefistófeles ou quaisquer outras “forças sombrias”, que não necessariamente precisa ser literal.

Como diz Kierkegaard, por conta de sua natureza histórica, “cada época tem o seu Fausto” (KIERKEGAARD, 1979, p. 29). O que acontece com essa narrativa vai além das reescrituras de um original – de fato, o impacto cultural internacional do *Faustbuch* é muito menor do que das versões de Marlowe e principalmente Goethe – e em muito se assemelha às numerosas encarnações de mitos clássicos.

À diferença da maioria das narrativas que se tem em mente quando se fala em “mito”, Fausto representa um mito moderno, nascido em plena Renascença, que Watt (1996) elenca ao lado de Don Juan, Dom Quixote e Robinson Crusóe como “mitos do individualismo moderno”. Como comenta o autor (WATT, 1996, pp. 3-10), traçando a história de Fausto até a dramatização de autoria de Marlowe, houve um Fausto histórico originalmente, conhecido sob a alcunha de Jörg Faust ou Georgius Faustus, um tipo de “malandro” do mundo esotérico. Os registros que sobrevivem sobre ele variam em sua caracterização: por vezes é um astrólogo competente ou um necromante diabólico, por vezes um charlatão barato, ao mesmo tempo uma figura temível e ridícula. Para Johannes Trithemius, monge beneditino, polímata e estudioso do ocultismo, Fausto era um homem vulgar e de pouca erudição, e seus truques baratos ameaçavam fazer a opinião popular pender contra os estudiosos sérios de assuntos semi-heréticos, como eram considerados os estudos de hebraico e especialmente da Cabala, na época. Para Lutero, que, em suas próprias palavras, “não tinha compaixão por bruxas” e “queimaria todas elas”, Fausto era um bruxo que chamava Satanás de “meu cunhado” (*ibid.*, p. 15). O médico e alquimista Paracelso e o ocultista Agrippa – o autor de *De Occulta Philosophia*, que dá origem ao termo “ocultismo” – também foram contemporâneos de Fausto. Juntos, todos os três acabaram recebendo acusações do mundo germanófono protestante de praticarem “magia negra” e serem servos do demônio (DAVIES, 2009, pp. 48-49; WATT, 1996, p. 32).

Acreditava-se que o preço que Fausto acabou pagando por lidar com o diabo foi ter sido morto pelo próprio, e a lenda foi crescendo e acumulando anedotas logo depois de sua morte, até que surgiu um livro anônimo, o chamado *Faustbuch*, que se apresentava como verídico, narrando a vida e as desventuras desse homem terrível, com a moral óbvia de que não se deve mexer com magia. Desnecessário dizer, o *Faustbuch* fez muito sucesso entre o seu público composto principalmente de protestantes (DAVIES, 2009, p. 50; WATT, 1996, p. 26), e a história de Fausto também se popularizou em espetáculos de fantoches, que se tornaram tradicionais em toda a Alemanha. Mas havia algo a mais nisso, para além da lição de moral simples para protestantes que motivou a composição da obra. Há em si algo de sedutor na ideia perigosa do pacto, certamente derivada da rica tradição esotérica medieval e renascentista de magia demoníaca que chegou a produzir inclusive grimórios fáusticos “reais” (DAVIES, 2009, p. 118-9), e as aventuras em que Fausto se mete são motivo o suficiente de entretenimento. Para além disso, porém, é provável que a mudança de consciência do medievo para a era moderna, a era do individualismo, seja responsável por fazer com que Fausto tenha lançado sua sombra não apenas sobre o século XVI, mas até os dias de hoje.

Para o pensador marxista Marshall Berman, o mito de Fausto, sobretudo em sua versão goethiana, é mais do que uma fábula sobre medos luteranos. Ao tratar da modernidade, em termos estritos, referindo-se a esse período a partir da segunda metade do século XIX, a chamada “era do capital” para Hobsbawm (1962), Berman a descreve como uma “era fáustica” (BERMAN, 1986, pp. 71-80), pensando como o modelo desenvolvimentista, que define o capitalismo (bem como boa parte do socialismo tal como implementado no século XX) pode ser melhor entendido à luz do mito de Fausto.

Mas o que significa descrevermos o mundo moderno como *fáustico*?

O conceito não é original: Spengler já no seu famoso/infame *Queda do Ocidente*, no começo do século XX, havia identificado a cultura ocidental como dotada de uma “alma fáustica”, em contraposição à “alma apolínea” do mundo grego clássico e à “alma mágica” do mundo semítico dos judeus, dos primeiros cristãos e do islã. Spengler identifica o nascimento do Ocidente no século X, e sua “alma fáustica” seria marcada pelo símbolo do “espaço infinito”. Diz o autor, explicando sua distinção:

The Apollinian existence is that of the Greek who describes his ego as soma and who lacks all idea of an inner development and therefore all real history, inward and outward; the Faustian is an existence which is led with a deep consciousness and introspection of the ego, and a resolutely personal culture evidenced in memoirs, reflections, retrospects and prospects and conscience (SPENGLER, 1926, p. 183, grifos do autor).

Logo nota-se que a introspecção desenvolvida pela cultura letrada que é possibilitada pela difusão da escrita, graças às tecnologias alfabéticas e bibliotécnicas que

culminam na imprensa de Gutenberg, e estimulada pelo *éthos* cristão (FISCHER, 2003, pp. 89-90, 160-2; ONG, 1982, p. 149), são para Spengler não um acidente histórico, mas a própria *essência* do Ocidente. Berman menciona Spengler em alguns momentos pontuais do seu ensaio, mas não lhe atribui a paternidade do conceito, talvez pelo receio de contaminá-lo – a visão de Spengler, afinal, é reacionária, e seu uso de termos essencialistas como a “alma” de uma cultura e a perspectiva evolutiva que trata culturas como entidades orgânicas, típica do seu momento histórico, deixam o texto datado. No entanto, não poderíamos deixar de mencioná-lo como um antecessor dessas ideias, sobretudo por conta de sua concepção da vida interior, fomentada pela escrita, como elemento crucial da cultura ocidental, que fornecem as bases para o conceito do individualismo.

Mas antes de chegarmos a Goethe e sua análise por Berman, convém passarmos de forma mais detida por Marlowe, que, ao se valer do mito para explorar problemas da modernidade nascente, serve de ponte entre o Fausto das parábolas luteranas e o Fausto prototipicamente burguês.

Feiticeiro, fomentador, fantoche

Em 1592, o *Faustbuch* apareceu traduzido na Inglaterra com o título *The Historie of the Damnable Life, and Deserved Death of Doctor John Faustus... according to the true Copie printed at Franckfort, and translated into English by P. F. Gent* e serviu de base para a tragédia de Marlowe, provavelmente escrita mais tarde no mesmo ano, *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus*, ou apenas *Dr. Faustus* (WATT, 1996, p. 27). Foi Marlowe, mais do que o autor anônimo do *Faustbuch*, quem foi capaz de soprar vida e personalidade ao personagem, concedendo-lhe pela primeira vez as características que compreendemos como *fáusticas*: a inteligência e a erudição que formam a mistura de tédio e húbri que o levam ao pacto demoníaco. Muito próximo do próprio Marlowe histórico (que, dotado de educação formal num mundo ainda com poucas oportunidades para aproveitá-la, sofria de uma profunda alienação intelectual) em sua inquietude, vaidade, ambição e humor blasfemo (*ibid.*, pp. 30, 38), ele ainda é uma figura distinta do Fausto goethiano, porém é digno de nota porque, como Watt interpreta, sua tragédia é a *tragédia do individualismo*. Por mais que a magia ofereça um certo colorido à peça e demonstre o conhecimento de Marlowe das artes ocultas, o tema não é uma das preocupações principais da peça como era para o autor do *Faustbuch*. Em vez disso, a magia aqui é mais simbólica do que qualquer outra coisa, representando o tipo de conhecimento (e poder, por consequência) além do que está ao alcance do indivíduo da época:

Like Ficino’s magic, the art that entices Faustus is studious and needs a metaphysics. Magic also promises power, even godlike omnipotence, and therein lies its modernity. Adepts in the magic of the Renaissance, making their Faustian

bargains, will mutate into virtuosos of the Scientific Revolution. Flames of primeval power will heat the modern machines, and magic will have stoked the fires (COPENHAVER, 2015, p. 232).

Tal noção permite as aproximações, como as traça Berman, entre a magia fáustica e o desenvolvimento, inclusive tecnológico – afinal, para um mago renascentista, a distância entre magia e ciência era menor do que é para nós. Para Beguin também, essa aproximação entre tecnologia e magia no contexto ocidental se sustenta, haja vista que “confiança na magia, a confiança na técnica, em ambos os casos fia-se nos poderes crescentes do homem” (BEGUIN, 1949, p. 24).

Para ilustrarmos essa comparação: um grimório do século XVI, porém de origens provavelmente anteriores, conhecido como *Clavicula Solomonis Regis* (a *Chave Menor do Rei Salomão*) ou *Lemegeton* contém um trecho chamado *Ars Goetia*, que elenca 72 espíritos infernais, seus nomes, seus “sigilos” (selos que servem para conjurá-los) e uma descrição de sua personalidade e poderes. Dentre estes, situa-se uma figura como o “49º espírito”, o Duque Crocell, que, além de poder ensinar ao conjurador geometria e outras “ciências liberais”, seria capaz de “aquecer volumes d’água” (CROWLEY & MATHERS, 1997, p. 53), o que, sem dúvida, seria útil a um mago europeu do século XVI que desejasse tomar um banho quente. No entanto, considerando-se todas as exigências da arte mágica, que incluem uma série de itens estrambólicos, longos períodos de preparações ascéticas e preces complexas, no mundo contemporâneo esse apelo é bastante diminuído, sobretudo por conta das facilidades oferecidas por invenções tecnológicas como o chuveiro elétrico e a gás. De forma semelhante, os anjos do *Livro dos Mistérios* (*Sepher HaRazim*) aramaico que poderiam ser chamados para se acender um forno no inverno (MORGAN, 1983, p. 50) são menos úteis com os fornos a gás modernos.

A danação do Fausto de Marlowe deriva das suas ambições alimentadas pela transição do mundo medieval para a Renascença – e logo frustradas. Se no mundo medieval havia uma inflexibilidade quanto às classes sociais, o mundo em que Marlowe já vivia prometia outras possibilidades, como se vê na cena de abertura da peça, em que Fausto considera suas possíveis carreiras. Como diz Watt, trata-se de uma sociedade que “pressupõe que cada indivíduo deveria ter as mesmas oportunidades iguais tanto para escolher sua carreira quanto para tentar realizá-la tanto quanto for capaz” (WATT, 1996, p. 36). A incapacidade da sociedade de concretizar essas promessas, no entanto, gerou o tipo de insatisfação da qual Marlowe e sua geração foram exemplares e que ficou plasmada na figura do Dr. Fausto (*ibid.*, p. 38).

Para Charles Taylor, o individualismo consta como uma das três formas de mal-estar (*malaise*) da modernidade, porque, ao libertar o indivíduo dos “horizontes morais mais antigos”, ela acabou isolando-o da “grande cadeia do ser” que formava a

ordem cósmica e dava sentido à vida (TAYLOR, 1991, p. 3). Nada mais é sagrado, pelo menos no mundo material, devidamente desencantado pelo pensamento protestante, para usar a terminologia de Max Weber, e todas as coisas podem ser reduzidas a matéria-prima industrial. Logo também os ideais heroicos são substituídos por prazeres mesquinhos e autocentrados, esvaziados de paixão.

Taylor, como Berman, tem em mente a modernidade em seu sentido mais realizado, a partir do XIX, mas vemos aqui ainda no século XVI o germe desses problemas no embate entre Fausto e, literalmente, a ordem cósmica. Como o Iluminismo logo viria a descobrir, esse individualismo ainda nascente entrava em conflito com premissas religiosas, sobretudo no tocante à salvação, e o resultado foi catastrófico. Para Marlowe, que escreve o seu *Dr. Fausto* apenas dois anos após eventos sinistros como a famosa caça às bruxas de North Berwick promovida pelo rei James, não era interessante confrontar a ortodoxia religiosa. Nesse sentido, como comenta Watt, a peça de Marlowe é subversiva, porque, por mais que Fausto seja condenado no final, o que cumpre o protocolo esperado pelo público, fica a sensação, não dita, de que a justiça divina na verdade é injusta:

It is unjust for the same reasons that most of us find life unjust: because the punishments seem greater than our crimes; because we do not really feel we have committed "crimes"; or perhaps because from childhood on we have never been wholly persuaded that our demands on life are unreasonable. Unless we too believe in hell and the immortality of the soul, Faustus stands in the imagination as the man who is punished just for wanting to have everything – like everybody else (WATT, 1996, p. 44).

E é isso que cria o trágico na peça. Para o público cristão mais pio, a condenação de Fausto nada mais é do que justa, uma questão de causa e consequência moral – se ele não tivesse vendido a alma, não iria para o inferno –, e onde há justiça não pode haver tragédia. Como diz George Steiner, o trágico, em vez disso, nasce da inevitabilidade. Troia é trágica por ser o resultado de uma série de acontecimentos infelizes que culminam em sua destruição, derivados de uma combinação de acidentes e decisões tomadas por pessoas que tentam agir da melhor forma que podem; Jerusalém (ou Babel ou Sodoma e Gomorra...) não, porque destruída, após vários avisos, por conta de uma transgressão à lei divina (STEINER, 1961, p. 3). A partir do momento em que a justiça é questionada, no entanto, passa a haver espaço para o trágico, e é assim que o Fausto de Marlowe se torna o bode expiatório do individualismo, “a figura simbólica sobre a qual foram projetados os medos das tendências anárquicas e individualistas da Renascença e da Reforma”, sendo a sua danação nada mais do que “a tentativa da Contrarreforma de anatematizar as esperanças que uma geração mais otimista nutriu e que a história decepcionou” (WATT, 1996, p. 46).

Séculos mais tarde, a história de Fausto se tornou uma obsessão pessoal de Goethe. Para além do tempo e do esforço investidos em compor o que é reconhecido

como seu *magnum opus*, o autor tinha pelo menos alguma curiosidade por misticismo e magia. Por mais que não haja provas de que teria colocado esse interesse em prática, Goethe era um colecionador de grimórios, tendo em sua biblioteca livros como o *Höllenzwang* (“Comando do Inferno”), uma das várias obras de magia fáustica que surgiram no século XVIII, mesclando ao mito moderno de Fausto a tradição salomônica de conjuração de demônios (Davis, 2009, p. 118-9). Quando chegamos em Goethe, então, que começa a escrever o seu *Faust: Eine Tragödie* na década de 1770, já estamos num mundo muito distinto.

A primeira parte da obra é publicada em 1808, mas Goethe segue desenvolvendo o projeto até um ano antes de sua morte, sendo a parte dois publicada postumamente em 1832. O *Fausto – parte I* pode ser considerado uma tragédia de fato, ainda que não tanto para Fausto, mas para Margarete/Margarida, seduzida e arruinada por ele; já o *Fausto – parte II*, acompanhando Fausto e Mefistófeles numa jornada onírica formada por aventuras frouxamente amarradas, poderia ser chamado de comédia, pois ao fim Fausto surpreendentemente é salvo. O período de servidão que Mefistófeles promete a Fausto não é mais de apenas vinte e quatro anos, mas um tempo indefinido, até que ele sinta o que nunca sentiu antes: o momento que quisesse que durasse para sempre. Por mais que os dois Faustos sejam figuras de grande ambição, descontentes com o que a vida tem a oferecer, o Fausto goethiano sofre de um profundo *Weltschmerz*, um cansaço do mundo, tendo já exaurido toda área de estudo (“infelizmente até teologia”) e nunca encontrado nada que o fizesse sentir que este mundo (desencantado, esvaziado de sentido) vale a pena. Ele chega, inclusive, a considerar o suicídio durante o seu monólogo de abertura.

Marshall Berman elege o Fausto goethiano, portanto, como exemplar do mundo moderno transformado pelos burgueses. Primeiro, porque é uma obra concebida e criada “ao longo de um dos períodos mais turbulentos e revolucionários da história mundial”, como pontua Berman, que afirma que de fato muito de sua força brota dessa história, e que “o movimento integral da obra reproduz o movimento mais amplo de toda a sociedade ocidental” (Berman, 1986, p. 39). Nisso ele tem também o respaldo de Hobsbawm, que descreve essa era, marcada pela “dúplice Revolução” (Francesa e industrial), como “maior transformação na história humana” desde as invenções antigas da agricultura, metalurgia, escrita e Estado (HOBBSAWM, 1962, p. 1).

A tragédia de Fausto, na leitura sociológica do autor, é a tragédia do desenvolvimento, porque a ânsia expressa por Fausto (quadro V, cena I), saciada apenas na última cena da peça, é o tipo de experiência que apenas a modernidade pode suprir, que escancara a alma a todas as sensações da espécie humana ao mesmo tempo, um “processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento” (BERMAN,

1986, p. 40). A sua incapacidade de parar, uma vez começado o movimento de libertação dessas energias represadas após o encontro com Mefistófeles (pois será levado pelo diabo no momento em que tiver satisfação pela primeira vez na vida) e sua preocupação com os processos, mais do que com qualquer resultado, o caracterizam como simbólico do capitalista.

A descrição, tanto como originalmente expressa em Goethe, quanto na glosa de Berman, acaba nos lembrando os arroubos delirantes do heterônimo Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa, como na famosa “Ode Triunfal”, onde o seu delírio é estimulado pela modernidade realizada: em meio às novas paisagens que mesclam o novo e o antigo, toda a intensidade das paixões vividas nas grandes cidades e o frisson causado pelo poder assombroso das máquinas, coisa jamais vista antes, tudo se confunde, – prazer e horror, passado e futuro, criação e aniquilação. Em versos como “Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto, / Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento / A todos os perfumes de óleos e calores e carvões / Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!” (PESSOA, 1969, p. 364) cumpre-se inclusive a descrição de que “até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento”. O anseio de Fausto é justamente por esse tipo de experiência, ainda por se concretizar por meio do seu próprio visionarismo. No entanto, para tornar a sua visão realidade, expressa ainda em termos muito vagos, Fausto necessita do poder ctônico, oculto, infernal de Mefistófeles.

Como analisa Berman, Fausto não abraça de imediato esse poder, com tudo que implica, mas passa por metamorfoses: primeiro é um “sonhador”, sofrendo em seu confinamento com desejos e energias bloqueadas que queria extravasar; depois um “amador”, libertando-as no “pequeno mundo” da aldeia feudal em que vive, cujo resultado é a destruição de vidas inocentes como de Margarete, o ponto de virada em que, confrontado com a miséria humana que ele próprio causou como consequência da incompatibilidade entre sua figura e a mediocridade do pequeno mundo, ele precisa decidir se aceita ou não o preço do desenvolvimento; e enfim, uma vez aceito o preço real de concretizar seus desejos, se torna um “fomentador”, para “dirigir-se à própria energia da natureza e canalizá-la para a obtenção de combustível para novos projetos e propósitos humanos, coletivos, que nenhum rei antigo chegou sequer a sonhar” (Berman, 1986, p. 60), como decide ao começo de *Fausto – parte II*. Como observamos com a morte de Margarete e, depois, de Báucis e Filêmon, Berman identifica, no rastro de Marx, esse poder infernal mefistofélico com o “altíssimo custo humano” do desenvolvimento:

A heroicidade do Fausto goethiano provém da liberação de tremendas energias humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca e, eventualmente, em toda a sociedade a sua volta. Porém, o grande desenvolvimento que ele inicia – intelectual, moral, econômico, social – representa um altíssimo custo

para o ser humano. Este é o sentido da relação de Fausto com o diabo: os poderes humanos só podem se desenvolver através daquilo que Marx chama de “os poderes ocultos”, negras e aterradoras energias, que podem irromper com força tremenda, para além do controle humano (*ibid.*, p. 40).

A metáfora infernal, oculta, ctônica é adequada. Nada há de mais perigoso (e justamente perigoso *porque* poderoso) na imaginação europeia do que a magia infernal. O conjurador clássico de espíritos demoníacos, por meio dos rituais delineados em grimórios como os supracitados *Clavícula do Rei Salomão* e *Höllenzwang*, mas ainda no *Grimório do Papa Honório*, o *Grão Grimório* ou o *Grimório Vero* e muitos outros, coage os espíritos a obedecerem às suas ordens e realizarem os seus desejos – ouro, poder, prazeres carnis, conhecimento, tudo é oferecido pela galeria de espíritos infernais listados nessas obras (DAVIES, 2009, p. 34). A forma como esses espíritos virão a materializar esses desejos não é importante para o conjurador, e configura “magia negra” justamente porque, como já dito, ele está ciente de que podem recorrer a métodos questionáveis. Para o desenvolvimentista, tais métodos podem envolver de tudo desde a exploração dos trabalhadores ou massacre e expulsão de populações rurais nativas e destruição do mundo natural até o oferecimento de produtos nocivos, dos quais não faltam exemplos reais nas notícias cotidianas. Igualmente, os consumidores fazem parte do pacto: a industrialização significa não saber de onde ou como vêm os produtos que chegam a nós, como se também fossem conjurados por essas forças ocultas, numa relação que só pode se sustentar enquanto se mantiver oculta, como demonstram os inúmeros casos escandalizantes em que vêm à tona denúncias de trabalho escravo e outros horrores cometidos em nome da comodidade do mundo moderno – escândalos que se repetem justamente porque os seus horrores não são o suficiente para suscitar mudanças reais. É tudo parte do pacto.

Para Berman, isso já estava claro para Goethe:

Goethe apresenta um modelo de ação social em torno do qual gravitam sociedades avançadas e atrasadas, ideologias capitalistas e socialistas. Mas Goethe insiste em que se trata de uma terrível e trágica convergência, selada com o sangue das vítimas, articulada com seus ossos, que têm a mesma cor e a mesma forma em qualquer parte. O processo de desenvolvimento que os espíritos criativos do século XIX conceberam como uma grande aventura humana tornou-se, em nossa era, uma necessidade de vida ou morte para todas as nações e todos os sistemas sociais do mundo. Em consequência disso, autoridades fomentadoras, em toda parte, acumularam em suas próprias mãos poderes imensos, fora de controle e muito freqüentemente letais (BERMAN, 1986, p. 73).

É perfeitamente possível entender como o Fausto de Goethe deriva do de Marlowe. Em Marlowe, tínhamos o herói do individualismo, cujo mundo, ele todo ainda o

“pequeno mundo” da primeira parte do Fausto goethiano, não estava pronto para essa transformação em fomentador, o que o leva a desperdiçar seu tempo como mestre de Mefistófeles com bagatelas. O herói de Goethe é também individualista, mas emerge num mundo já marcado pelo individualismo e pronto para gestar o que vier do ato criador fáustico (a religião que, à época de Marlowe, mantinha o individualismo sob controle, perde esse controle durante o XVIII), no qual quem canalize as forças diabólicas causará transformações profundas tanto no mundo quanto em si mesmo. Como conclui Berman, “Fausto, o Fomentador, ainda apenas um marginal no mundo de Goethe, sentir-se-ia completamente em casa no nosso mundo” (*ibid.*, p. 73).

O conceito da emergência do mito na modernidade é já um problema em si e digno de nota, porque a modernidade é um fenômeno marcado e possibilitado pela disseminação da escrita, especialmente a tipográfica (ONG, 1982, p. 120), e a própria emergência da escrita é nociva ao pensamento mítico. Herrenschildt, em estudo sobre as questões em torno da escrita cuneiforme da antiga Mesopotâmia, cita a unidade “autorreferencial”, que é a “condição do mito”, entre o mundo e a palavra, presente nas culturas orais. Diz ela: “This idea of language (...) which formed the linguistic theory in which mythical thoughts have blossomed, is eroded and destroyed by writing. The primary victim of writing is the myth” (HERRENSCHMIDT, 2000, p. 86). Para Ong, as culturas orais associam intimamente as palavras às coisas do mundo (como ocorre no caso de um termo em hebraico como *dabar*, que significa tanto “palavra” quanto “coisa”) por conta da vivacidade e dinamismo do som e do sentido da audição (ONG, 1982, p. 32), em oposição à visão, que é o sentido privilegiado pela escrita e que transforma os sons em signos, i.e. em coisas que não se bastam, mas que apontam para outras coisas. No mais, as primeiras formas de escrita silábica ou logo-silábica revelam como a escrita exerce poder sobre a linguagem ao permitir fragmentá-la, quebrando o som contínuo do fluxo da fala em unidades menores (a sílaba) e abrindo margem para o reconhecimento da arbitrariedade saussuriana do signo que destrói os mitos (HERRENSCHMIDT, 2000, p. 86) e aos poucos cria, em vez disso, uma cultura centrada em torno do registro histórico. É notável, então, que o mito de Fausto surja e vingue na era moderna, não sendo apenas um exemplo de um mito moderno, na medida em que tal coisa é possível, mas um mito *sobre* a própria experiência da modernidade.

Como dito, são muitos os autores que exploraram e revisitaram essa história do homem que vende a alma ao diabo, após Marlowe e Goethe, mas o caso que se pretende analisar agora, por fim, contrastando-o com as visões já comentadas, é uma obra cinematográfica: *Lekce Faust*, de 1994, dirigido pelo diretor tcheco Jan Švankmajer.

À diferença de outras versões para o cinema, Švankmajer não apenas adaptou as versões mais famosas para a tela, mas construiu uma colagem metanarrativa que uti-

liza os dois textos dentro de um quadro maior, em *mise en abyme*, dotado de elementos fantásticos e surreais que caracterizam a obra do diretor.

Seu Fausto já não é mais um homem de ambições e erudição incomparáveis, frustrado com a mediocridade da vida, mas um *everyman* anônimo e exemplar dessa mesma mediocridade denunciada pelas versões anteriores. Quando o filme começa, nós o vemos andando pela rua, apanhando um panfleto que contém um mapa, entregue por dois panfleteiros, e jogando-o fora. Porém, influenciado pelos panfleteiros misteriosos, que se revelam figuras mais sinistras quanto mais o filme avança, ele decide seguir até o ponto marcado no mapa, onde encontra uma construção aparentemente abandonada, mas que logo descobre ser a entrada de um camarim. Lá ele veste a fantasia de Fausto, pega um roteiro e começa a ler o monólogo de abertura da versão da peça de Goethe. Logo a peça começa e ele é levado ao palco, onde se vê parte de uma encenação de *Fausto* que é um misto de teatro, ópera e espetáculo de marionetes, na qual desaparecem as fronteiras entre encenação, delírio, fantasia e realidade. Mãos misteriosas vindas de cima operam marionetes de dois metros de altura, Fausto testemunha o nascimento de um golem criado alquimicamente, conjura Mefistófeles num ritual (completo com túnica, círculo de proteção e o selo do espírito infernal), protagoniza a famosa cena do bar da versão de Goethe, assina o contrato e tenta se arrepender em tempo, apenas para acabar tentado por um diabo disfarçado de Helena de Troia, em formato de marionete. Ao fim, quando Lúcifer vem buscar sua alma, ele se desespera, foge, corre para a rua e morre atropelado. O fato de que havia um outro homem desconhecido, fugindo, que esbarra em Fausto quando ele chega ao teatro, e que agora, quando Fausto foge, ele também esbarra num outro homem que chega, indica que essa narrativa é cíclica e o papel de Fausto está sendo constantemente substituído.

No clímax do filme, Fausto, ainda insatisfeito, interpela Mefistófeles, num diálogo que é bastante revelador dos problemas que Svankmajer se propôs explorar.

Faust: So still I seek the force, the reason governing life's flow; and not just its external show. Mephisto: The governing force? The reason? Some things cannot be known; they are beyond your reach even when shown.

F: Why should that be so?

M: They lie outside the boundaries that words can address; and man can only know those thoughts which language can express.

F: What? Do you mean that words are greater yet than man?

M: Indeed they are.

F: Then what of longing, affection, pain or grief. I can't describe these, yet I know they are in my breast. What are they?

M: Without substance, as mist is.

F: In that case man is only air as well. (reads) What has made me thirst then to be instructed in those things that are more than thirst allows?

M: Your thirst is artificial, fostered by the arrogance in you. So look no further than all your

human brothers do: sleep, eat, drink, and let that be sufficient.

F: Liar and foul traitor, where are the pulse and core of nature you promised to reveal? Where?

M: Faustus, you lack the wit to see them in every blade of grass.

(LEKCE FAUST, 1994).

Esse diálogo é revelador, porque Fausto deseja ver a força motriz da natureza, a dimensão imanente de Deus que sustenta a realidade, e não apenas o seu *external show*, mensurável pela ciência humana. Que isso está além das capacidades da linguagem é o lugar-comum da literatura mística (SHETE, 2008, p. 255). A inversão proposta não é a linguagem que não dá conta da experiência humana, por ser a linguagem inferior e não estar à altura, mas é o *ser humano que está abaixo da linguagem*. Mesmo que lhe fosse revelado, portanto, ele não seria capaz de ver: Fausto se vê preso por suas próprias limitações espirituais. Ele não é mais o mesmo Fausto de Marlowe e Goethe que procura algo que o satisfaça na vida terrena e enfim o encontra, em Goethe, com o desenvolvimento da modernidade, mas um Fausto, em tese, com sede ainda de algo além. A ironia é que lhe falta a capacidade de enxergar esse aspecto imanente de Deus “em toda folha de relva”, que Mefistófeles não pode conceder-lhe. Porém, se ele tivesse essa capacidade, ele já não teria convocado Mefistófeles para começo de conversa. A expressão a que ele recorre nos remete a Blake, em seus “Auguries of Innocence”: *To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour* (BLAKE, 1988, p. 490). Ver a força motriz do universo numa lâmina de relva é um sentimento muito semelhante ao de ver o mundo num grão de areia e o céu numa flor silvestre, e ele está ao alcance de um poeta de vertente visionária como Blake – um “poeta perceptivo”, para usar o termo de Michelle Shete em sua análise sobre poesia mística, para quem a poesia é um reflexo da “expansão de sua consciência” (SHETE, 2008, p. 201), mas não para Fausto, o grande fomentador do desenvolvimento ocidental reduzido aqui a um *everyman*.

Há ainda uma camada a mais de ironia na cena, mas que não convém ser tratada muito longamente, porque seria adentrar demais o terreno da crítica cinematográfica. Essa ironia deriva do fato de que o personagem anônimo que faz o Fausto na peça é um péssimo ator: não encontramos nele a força dramática que a cena exige, mesmo suas vituperações contra Mefistófeles saem num tom de *polite conversation* e ele precisa *fazer uma pausa para ler o roteiro* no meio, como está indicado na rubrica dentro da citação. O protagonista é atraído ao mundo fáustico por uma combinação de acaso, curiosidade e manipulação. Uma vez inserido nesse mundo, ele segue o roteiro taciturnamente e nunca se vê nele nem grande desejo de rebelar-se contra seu destino, anunciado já desde o começo, nem *amor fati*, apenas o *cumprimento perfunctório* de um papel. É nesse tipo de cena, dotada por escrito de imensa força dramática, que essa iro-

nia é ressaltada – ironia essa, no entanto, que se transforma numa simbologia explícita nas cenas em que cordas de marionete descem sobre ele e sua cabeça é posta dentro de uma cabeça falsa de madeira, transformando-o também numa marionete como as outras do espetáculo. Essa passividade, manipulação e ausência de revolta são pontuadas pelo próprio diretor em seu prefácio à versão em livro do roteiro de *Lekce Faust*, publicada alguns anos após a estreia do filme:

In my version however, Faust is not even an exceptional person (he is manipulated into the role of Faust, and other Fausts come along; indeed the role of Faust is offered to anyone who takes a leaflet). Nor is it revolt (or, if it is, then revolt kneeling down). Faust is “led” for the whole of his journey, both metaphorically and literally. For what then is he punished? (ŠVANKMAJER, 1998, p. xii).

A simbologia da marionete é deliberadamente óbvia e serve para ressaltar o tema da manipulação, que é constante no filme (o personagem, afinal, está o tempo inteiro sob influência das ações dos dois panfleteiros da cena de abertura) e encontra seu clímax na cena em que enfim assina o contrato em que vende a alma, quando se dá sua transformação em marionete.

A inclusão da manipulação como tema é novidade no cânone fáustico e representa provavelmente a contribuição mais original de Švankmajer, fazendo com que seu Fausto seja incapaz de encontrar a dignidade típica das tragédias, como definido por Steiner (1961). Ele não é nobre, heroico, incrível ou admirável, mas um *everyman* – e um exemplo particularmente inosso e desprovido de personalidade do tipo –, vitimado por sua incapacidade de resistir às forças que visam moldá-lo como argila. Ainda em seu prefácio ao roteiro do filme, o próprio Švankmajer também explica a sua visão sobre a manipulação e a necessidade ética de rebelar-se:

I do believe that man is, in a certain way, determined. I am convinced that we are still manipulated: by the stars, by our genes, by our repressed feelings, by society, its education, advertising – repression of all kinds. We have to rebel against this manipulation – by creation, magic, revolt. This rebellion is the road to freedom. Freedom as such does not exist; all that exists is freeing. This freeing, however, does not relieve us of our tragic fate, it only makes it more logical (ŠVANKMAJER, 1998, p. xiii).

O sentimento é bastante moderno, como nos lembra Edmund Wilson, que, em sua análise da literatura do XIX, aponta como o romântico encontrava um prazer em rebelar-se contra a ordem do mundo burguês, o que é reiterado por Hobsbawm (1962, p. 257), ao passo que o simbolista se refugiava num tipo de autodestruição resignada por reconhecer a impossibilidade de destruí-la (WILSON, 1996, p. 268). Ainda que o homem renascentista tenha por vezes sentido a opressão dos astros, os outros elemen-

tos que o diretor lista são percepções modernas. É no século XIX, com o darwinismo biológico e social, que as condições materiais do ser humano vão cada vez mais ser vistas como um jugo que determina o seu destino. A repressão de sentimentos vem logo na sequência, com a psicanálise, e é relevante ainda que Švankmajer cite também a publicidade (outra invenção oitocentista), cujo objetivo declarado é convencer o público de que tem necessidades que apenas o consumo pode suprir.

Se para os Faustos de Marlowe e de Goethe, os obstáculos para sua liberdade eram a sociedade limitada, que o Fausto de Marlowe fracassa em transformar, enquanto o de Goethe triunfa, mas a altos custos, o obstáculo passa a ser as limitações do próprio humano, decorrentes de sua constituição física, social, mental e espiritual, bem como as forças capazes de moldá-las, vistas agora não mais como ameaças externas ao ser, mas especialmente perigosas porque capazes de miná-lo *por dentro* – inclusive implantando falsas ideias e desejos (a “sede artificial” de que fala Mefistófeles), numa paranoia que se dissemina para toda a população. As forças ocultas conjuradas por Fausto ameaçam, enfim, escapar de seu controle.

Esse sentimento, como evidencia Berman, não tardou a surgir na modernidade:

No desfecho de *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, escrito em 1904, Max Weber afirma que todo o “poderoso cosmo da moderna ordem econômica” é como “um cárcere de ferro”. Essa ordem inexorável, capitalista, legalista e burocrática “determina a vida dos indivíduos que nasceram dentro desse mecanismo (...) com uma força irresistível”. Essa ordem “determina o destino do homem, até que a última tonelada de carvão fóssil seja consumida”. Agora, Marx e Nietzsche – e Tocqueville e Carlyle e Mill e Kierkegaard e todos os demais grandes críticos do século XIX – chegam a compreender como a tecnologia moderna e a organização social condicionaram o destino do homem. Porém, todos eles acreditavam que os homens modernos tinham a capacidade não só de compreender esse destino, mas também de, tendo-o compreendido, combatê-lo. Assim, mesmo em meio a um presente tão desafortunado, eles poderiam imaginar uma brecha para o futuro (BERMAN, 1986, p. 25).

Está construída, então, a principal narrativa da relação entre o indivíduo e as forças que construíram e mantêm a moderna sociedade capitalista de massa (desenvolvimentista, legalista, burocrática) ao seu redor. Por sua própria natureza, essa relação nunca pode ser harmoniosa, pois diante do triunfo do individualismo e enquanto toda medida de fracasso e sucesso for monetária, intensifica-se a desconfiança que já é característica da vida urbana desde a sua origem, a desconfiança de que todo mundo quer “lhe passar a perna”, que também está inclusa no pacto da modernidade. Nada teria acontecido ao Fausto de Švankmajer se ele não tivesse pegado o panfleto, mas ele é manipulado a aceitá-lo, de forma análoga, pode-se dizer, a vítimas contemporâneas de golpes online ou por telefone.

A única solução possível para Švankmajer é a rebelião. É preciso ir contra essas forças que visam moldar o indivíduo. Nisso, ele está alinhado ao *éthos* rebelde que alimenta muito da estética romântica até se metamorfosear num tipo de desespero e derrota no simbolismo. No que pode ser visto como um terceiro estágio, em pleno final do século XX, essa revolta, para Švankmajer, é o único caminho para a liberdade, mas uma liberdade transmutada, mais simbólica do que real, que não nos liberta do nosso “destino trágico”, mas o deixa “mais lógico”.

Conclusão: começo e fins do individualismo

O que acontece, portanto, com quem não se rebela? Basta voltarmos à cena em que o Fausto de Švankmajer assina o contrato diabólico – o contrato, metaforicamente, da mediocridade do cidadão contemporâneo de vida prática sob o capitalismo – e a cabeça postiça desce sobre ele e o transforma em marionete, um fantoche em serviço dessas mesmas forças repressoras, que é tanto pior em seu papel de engrenagem nesse maquinário sinistro porque parece tê-lo incorporado por completo, esvaziado até o seu âmago e, por fim, condenado.

Esse posicionamento não é idiossincrático à obra do diretor; na verdade, ele apenas incorpora noções recorrentes na literatura, como já ilustrado pela imagem de Eliot dos “homens ocos”, por exemplo. Ele é muito bem resumido também por Berman no trecho abaixo. O pensador, no entanto, não se alinha a essa ideia – pelo contrário, ele a critica pelo que denuncia como uma aristocrática falta de empatia com o povo:

Segundo Weber, seus contemporâneos não passam de “especialistas sem espírito, sensualistas sem coração; e essa nulidade caiu na armadilha de julgar que atingiu um nível de desenvolvimento jamais sonhado antes pela espécie humana”. Portanto, não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal – quase podíamos dizer: sem ser. Aqui, como nas formas futuristas e tecnopastorais do modernismo, o homem moderno como sujeito – como um ser vivente capaz de resposta, julgamento e ação sobre o mundo – desapareceu. Ironicamente, os críticos do “cárcere de ferro”, no século XX, adotam a perspectiva do carcereiro: como os confinados são desprovidos do sentimento interior de liberdade e dignidade, o cárcere não é uma prisão, apenas fornece a uma raça de inúteis o vazio que eles imploram e de que necessitam.

Weber depositava pouquíssima fé no povo e menos ainda em suas classes dominantes, aristocráticas ou burguesas, burocráticas ou revolucionárias. (...). Muitos pensadores do século XX passaram a ver as coisas deste modo: as massas pululantes, que nos pressionam no dia-a-dia e na vida do Estado, não têm sensibilidade, espiritualidade ou dignidade como as nossas; não é absurdo, pois, que esses “homens-massa” (ou “homens ocos”) tenham não apenas o direito de governar-se a si mesmos, mas também, através de sua massa majoritária, o poder de nos governar?

Nas idéias e nas posturas intelectuais de Ortega, Spengler, Maurras, T. S. Eliot e Allen Tate, vemos a perspectiva neo-olímpica de Weber apropriada, distorcida e amplificada pelos modernos mandarins e candidatos a aristocratas da direita do século XX (BERMAN, 1986, pp. 25-6).

Partindo de sua perspectiva marxista, Berman, é claro, rejeita esse posicionamento, porque cria uma separação entre essas pessoas “manipuladas” e aquelas que supostamente estariam “despertadas” e conscientes dos efeitos deformadores da modernidade. De fato, com essa separação aristocrática, o risco é transformar um diagnóstico de desumanização numa realização dessa própria desumanização do outro: afinal, se os outros se permitiram ser manipulados e desumanizados, seria possível de fato tratá-los de forma desumana. Descobrir se a modernidade capitalista produz ou não “homens ocos”, no entanto, não é o nosso objetivo aqui, e as medidas para se determinar isso estão longe de ser objetivas. O importante é que essa noção por si só tenha emergido junto com a modernidade.

A grande ironia ilustrada por essa leitura comparativa, de enfoque histórico-sociológico, entre as três obras, é que uma época ou uma sociedade fáustica tenha se firmado tendo como sua principal força motriz um individualismo pautado pela autorreflexão e pela vida interior e, nesse ínterim, gerado uma nova sociedade que, por conta dos processos de massificação que só surgem graças às forças fáusticas, seja vista como uma ameaça justamente a essas capacidades. Enquanto isso, a marcha da história, por sua vez, segue transformando o mito de Fausto: começamos com um homem de ambições frustradas pela pequenez de seu mundo, incapaz de realizar seus desejos (Marlowe), então as condições sociais do século XIX finalmente se tornam propícias para que os poderes ocultos de Mefistófeles possam causar mudanças reais (Goethe), mas o mundo criado por eles, um mundo onde, como diz Berman, Fausto estaria em casa, lhe é confortável justamente porque o pacto infernal se estendeu a todos que participam dele (Švankmajer). Seguindo essa lógica, convertidos em Faustos mesmo sem o saberem, restaria aos cidadãos da vida moderna apenas a rebelião, a eterna rebelião, contra as normas e a mediocridade do “pequeno mundo”, que também é outro tema fáustico que então emerge transmutado. Somos lembrados das palavras de Erich Heller, que Watt cita:

In that sense Faust's individualism is merely a ceaseless and active search for experience, for the deed; he knows there is no final peace in sight, and apparently welcomes this sad fact. Erich Heller has asked: "What is Faust's sin? Restlessness of spirit. What is Faust's salvation? Restlessness of spirit." Faust's promised reception in heaven is in effect a transcendental apotheosis of unexamined bustle. Is not this, possibly, the final sentence on all modern individualism? Does not our culture operate on the principle, "Even if the court is unmarked and there's no final tape, keep running and you will win something in the end"? But what? (WATT, 1996, pp. 206-7).

Se Fausto se rebelava contra os limites do que era a princípio um pequeno mundo, mesmo após sua ampliação, qualquer salvação só poderia se dar pela mesma inquietude que o levou originalmente ao pacto. Diz-nos repetidamente o mito fáustico, tal seria a condição da modernidade.

Referências

- BEGUIN, Albert. Poetry and Occultism. Tradução de Robert G. Cohn. *Yale French Studies, Literature and Ideas*, New Haven, CT, No. 4, pp. 12-25, 1949.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- COPENHAVER, Brian P. *Magic in Western Culture: From Antiquity to the Enlightenment*. Nova York: Cambridge UP, 2015.
- CROWLEY, Aleister; MATHERS, Samuel Liddel. *The Goetia: the lesser key of Solomon the King – Clavicula Salomonis Regis*. San Francisco, CA: Samuel Weiser, 1997.
- DAVIES, Owen. *Grimoires: a History of Magic Books*. Nova York: Oxford UP, 2009.
- FISCHER, Steven Roger. *A History of Reading*. Londres: Reaktion Books, 2003.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Vol 1 e 2. São Paulo: 34, 2004.
- HOBBSAWM, Eric. *The Age of Revolution (1789–1848)*. Nova York: Vintage Books, 1962.
- HERRENSCHMIDT, Clarisse. Writing between Visible and Invisible Worlds in Iran, Israel, and Greece. In: BOTTÉRO, Jean; HERRENSCHMIDT, Clarisse; VERNANT, Jean-Pierre. *Ancestor of the West: Writing, Reasoning and Religion in Mesopotamia, Elam, and Greece*. Trad. Teresa Lavender Fagan. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- KIERKEGAARD, Søren. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril, Cultural, 1979.
- LEKCE FAUST. Direção de Jan Švankmajer. Praga: Pandora cinema, 1994. 1 DVD (97 min.), son., color.
- MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus*. Edited and with an introduction by Sylvan Barnet. Nova York: Signet, 1969.
- MORGAN, Michal A. (ed.). *Sepher Ha-Razim: The Book of the Mysteries*. Tradução de Michael A. Morgan. Atlanta: Society of Biblical Literature, 1983.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy*. Nova York: Routledge, 198.
- SHETE, Michelle. *The perceptive poets: a comparative study of Jal lu'-Din Rín Rúmi, Sant Kabír, Mastuo Bashó and William Blake*. Tese (doutorado em Escrita Criativa), Faculty of Creative Arts, University of Wollongong, Wollongong, 2008.
- SPENGLER, Oswald. *The Decline of the West: Form and Actuality*. Tradução de Charles Francis Atkinson. Nova York: Alfred A. Knopf, 1926.
- ŠVANKMAJER, Jan. *Švankmajer's Faust: The Script: Including a Preface by the Author and Excerpts from His Diary Kept During Filming*. Tradução de Valerie Mason. Trowbridge: Flicks Books, 1996.

STEINER, George. *The Death of Tragedy*. Norfolk: Faber and Square, 1961.

TAYLOR, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1991.

WATT, Ian. *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Nova York: Cambridge UP, 1996.

WILSON, Edmund. *Axel's Castle: a study of the imaginative literature of 1870-1930*. Nova York: The Modern Library, 1996.

MITO E FICÇÃO DO ARQUIVO NA NARRATIVA HISPANO-AMERICANA: UM RECURSO AOS PASSOS PERDIDOS DE CARPENTIER¹

MITH AND ARCHIVAL FICTION ON HISPANIC AMERICAN NARRATIVE: PERSUING CARPENTIER'S LOST STEPS

Amanda Brandão Araújo MORENO²

RESUMO: Este trabalho busca apresentar relações possíveis entre o conceito de mito e a literatura latino-americana e lançar mão do conceito de ficção do arquivo, elaborado por Echevarría, para analisar a narrativa moderna latino-americana aqui representada pelo romance *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. Compõem nosso escopo teórico os aportes de Joseph Campbell, Mircea Eliade, Paul Ricoeur, Michel Foucault, Carl Jung, Eduardo Subirats, Jaime Valdivieso e Roberto González Echevarría.

PALAVRAS-CHAVE: Mito. Ficção do arquivo. Alejo Carpentier.

ABSTRACT: This manuscript aims at presenting possible relations between the concept of myth and Latin American literature, and via the concept of archival fiction, proposed by Echevarría, analyse the Latin American modern narrative here represented by the novel *Los Pasos Perdidos*, written by Alejo Carpentier. Our theoretical scoop is composed by works of Joseph Campbell, Mircea Eliade, Paul Ricoeur, Michel Foucault, Carl Jung, Eduardo Subirats, Jaime Valdivieso and Roberto González Echevarría.

KEYWORDS: Myth. Archival fiction. Alejo Carpentier.

Ante las conocidas imágenes me preguntaba si, en épocas pasadas, los hombres añorarían las épocas pasadas, como yo, en esta mañana de estío, añoraba – como por haberlos conocido – ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre. (Carpentier, em Los pasos perdidos)

Preliminares

A ficção do arquivo é definida por Echevarría como sendo uma obra que reúne diferentes modalidades narrativas acumuladas ao longo de uma tradição literária; estas, por sua vez, subentendem discursos de caráter variados, todos eles relacionados

1. A primeira parte deste artigo é uma versão resumida e modificada dos momentos teóricos de um dos subcapítulos de minha tese de doutoramento, intitulada *Cartografía ensáitica de Alejo Carpentier*, defendida em 2018 na Universidade Federal de Pernambuco (MORENO, 2018).

2. Doutora em Teoria da Literatura. Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil. E-mail: amandabrandaoam@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8678-9572>.

às formas de legitimação do poder. Ao entender arquivo como lugar de memória, é inevitável associar a ficção do arquivo ao mito ou, mais especificamente, a narrativas de caráter mitológico, que o arquivo conserva, edita e atualiza.

Roberto González Echevarría (2011) parte da ideia de que o romance não possui uma poética, uma forma própria e delimitada, o que faria com que assumisse formas de diversos “documentos” ou “gêneros” pré-existentes para que, combinados, assumam outra forma. Nesse contexto, a narrativa latino-americana estaria marcada por esse processo de construção a partir de gêneros que remontam etapas de sua história social e artística. Assim se constituiria a ficção do arquivo: obras nas quais se agregam e analisam diversas modalidades narrativas historicamente predominantes na América Latina.

De acordo com o autor, a narrativa de Alejo Carpentier é um parâmetro inaugural dessa ficção do arquivo, a partir da qual se retoma a história da América a partir de um dado momento, o do autor, incorporando-o por meio de uma espécie de reescrita do passado, por vezes de forma paródica, inaugurando um novo arquivo nos termos de Foucault – um novo estágio do relato, uma atualização da e na forma de dizê-lo.

É tendo em conta o exposto que teço este trabalho considerando três etapas necessariamente permeáveis umas às outras: num primeiro momento, recapitulo a noção de mito, evidenciando que elementos serão particularmente importantes para suscitar as questões norteadoras da análise, traçando relações entre a questão mais geral e o terreno específico do conceito para leituras da cultura e da literatura hispano-americanas. Segue-se um comentário breve sobre a ficção do arquivo e suas relações com a literatura latino-americana tendo como base a noção de arquivo de Foucault e, sobretudo, a de mito e ficção de arquivo proposta por Echevarría. Permeando esses elementos e conectando-os todos em função de uma análise específica, encontra-se a obra de Alejo Carpentier, em alguns momentos tomada em seu conjunto, em outros em função do romance *Los pasos perdidos*.

Aproximações ao mito

Houve um tempo em que ciência e mito não estavam dissociados e faziam parte da necessidade comum do homem de tentar explicar os eventos de seu cotidiano e o porquê das coisas acontecerem segundo determinados padrões ou, ao contrário, fugirem deles. Dos trovões às mudanças na forma da lua, o ser humano sempre buscou entender o *modus operandi* do universo com aquilo que ele tinha ao alcance das mãos e, na ausência do que alcançar, usava da imaginação para criar explicações que dessem conta do mistério.

Existem várias formas de aproximação aos estudos do mito, várias formas de interpretar sua existência e desenvolvimento ao longo dos tempos. No entanto, é pos-

sível notar alguns princípios gerais que permeiam a maioria desses aportes. O primeiro deles é o de que a criação de mitos é inerente ao processo de pensamento humano e responde a uma necessidade básica. Ela está presente em todas as sociedades primitivas de que se tem registro e atua de forma potente no âmago dessas sociedades, algumas vezes sendo o eixo por meio do qual a vida em comum – cultural, social, política e religiosa – organiza-se. O segundo princípio é o de que, intrinsecamente relacionado ao mito está o relato, a narrativa, a palavra fundadora. A linguagem é matéria do mito e sem ela o que haveria seria apenas uma série de rituais, procedimentos e crenças que possivelmente não teriam duração definida no curso da História.

O mito objetiviza e organiza as esperanças e os medos humanos e os transforma em trabalhos persistentes e duráveis ao mesmo tempo em que é uma expressão das emoções e dos instintos com caracteres objetivos e próprios relacionados à forma de raciocinar do homem. Um de seus principais traços conceituais seria a atemporalidade da qual se mantém. Levantamentos sobre mitos antigos apontam que sociedades diversas, que possivelmente nunca foram postas em contato, possuem relatos mitológicos semelhantes, mesmo quando existe uma distância geográfica significativa entre elas. Também o tempo não parece operar de forma precisa no que se refere ao mito: diversos relatos mitológicos se mantiveram ao longo de milênios, apesar das mudanças de comportamento e pensamento humanos, daí seu caráter atemporal. De acordo com Joseph Campbell (1997; 2001), isso se deve ao mito ser uma simbolização de arquétipos universais e imagens primordiais que emergem de um inconsciente coletivo. Este, “como os instintos, os esquemas de pensamentos coletivos da mente humana também são inatos e herdados. E agem, quando necessário, mais ou menos da mesma forma em todos nós” (JUNG, 2005, p. 71). Em sendo assim, a semelhança de funcionamento da mente humana em todas as partes do mundo, a difusão histórica e o inconsciente coletivo seriam os responsáveis pela atemporalidade do mito e também por seu alcance.

O caráter atemporal do mito foi exatamente o que levou os teóricos do tema a afastar o mito da História, justificando que a forma mítica se refere a um passado muito longínquo para ser captado, enquanto que a História daria conta de um “passado mais recente”, que foi testemunhado e inscrito na linha do tempo histórica. A ideia dessa dicotomia entre mito e história gerou a polarização de que o primeiro estaria na esfera do fabuloso, do maravilhoso, da invenção e a segunda no âmbito do real. Essa dicotomia, no entanto, nem sempre existiu. Em sociedades antigas, o mito representava uma história verdadeira e exemplar, que atuava nos parâmetros mais básicos de sua constituição. Mircea Eliade (2002) define o mito como a narrativa de uma criação, a descrição de como algo realmente ocorreu ou se originou. O ato criador se daria pelas mãos de seres divinos ou sobrenaturais no relato mitológico, o que fez com que servisse como um “modelo exemplar” das atividades humanas significativas. A ele também ca-

beria a explicação da condição do homem no mundo e de por que as coisas são do jeito que são; ele responde a perguntas básicas do pensamento humano. Segundo Eliade, o mito fornece a possibilidade de conhecer a origem das coisas e, com isso, repetir o ato fundador. Para fazê-lo, no entanto, é necessário conhecer o mito e recitá-lo, ou reescrevê-lo; daí o poder criador da palavra. Na produção de Carpentier, como veremos, a recriação de mitos cumpre um papel fundamental para a narrativa. Em um romance como *Los pasos perdidos*, por exemplo, leva-se a cabo um retorno às origens e ao ato criador. O personagem principal presencia o que acredita ser o nascimento da música e a impossibilidade de cumprir o relato da criação gera consequências profundas no indivíduo e para a narrativa. De forma mais geral, é possível notar que nas obras do autor se evidencia uma espécie de conjugação da linha do tempo: ao retomar o mito, remete-se às origens, ao ato criador; ao pensar utopias, esboça-se a escrita do futuro.

Ao analisar a produção narrativa moderna, vemos como os mitos operam uma função significativa e ao mesmo tempo dissonante de sua forma original. O homem moderno teria perdido muito de sua relação vivencial com os mitos, no sentido de que estes são interpretados como elaborações e fantasias nas quais a nossa racionalidade nos impede de acreditar. A narrativa moderna e contemporânea atualizou a forma de entender, captar e interpretar o mito.

Nesse sentido, os aportes de Paul Ricoeur são particularmente convenientes, pois ele aponta de forma clara uma relação com a História. Em *Finitud y culpabilidad* (2004), o autor parte do pressuposto de que só o homem moderno foi capaz entender o mito enquanto tal, pois só então se chegou no ponto em que mito e história se separam. Os avanços científicos postos em movimento na modernidade conduziram o pensamento humano de forma a evidenciar aquilo que é “científico” – aquilo que se apresenta por meio de um método científico de explicação das coisas – e aquilo que é “mitológico” – inclusive na esfera do relato, da superstição, que cabe apenas nas formas antigas e supostamente menos válidas de explicar as coisas do mundo, que não mais teriam espaço num âmbito de produção de conhecimento. Ricoeur, no entanto, não vê nesse movimento um caminho para esquecer o mito. Segundo ele, a função mitológica vai além do reconhecimento de símbolos, ela implica no reconhecimento daquilo que o mito acrescenta à função da revelação dos símbolos primários elaborados anteriormente (RICOEUR, 2004, p. 312).

Assim entendido, o mito apresentaria três funções primordiais. A primeira delas seria englobar a humanidade em seu conjunto em uma história exemplar. Por meio da superação do tempo e da totalização do homem exemplar, arquetípico, o homem se concretiza como um universal concreto; o mito manifesta, então, a universalidade do homem. A segunda função cabe ao relato mitológico e é a de conferir à experiência humana um “ritmo”, um “movimento”, que conecta o início com o fim, a gênese com

o apocalipse; “*gracias al mito, la experiencia humana está atravesada por la historia esencial de la perdición y de la salvación del hombre*” (RICOEUR, 2004, p. 313). Por fim, a função ulterior do mito é tentar alcançar o enigma da existência humana: “*el mito tiene, pues, un alcance ontológico: apunta la relación – es decir, a la vez el salto y el paso, el corte y la sutura – entre el ser esencial del hombre y su existencia histórica*” (RICOEUR, 2004, p. 313).

A retomada atual dos mitos tem a ver com uma reaproximação com o sagrado e com a compreensão da condição humana. Depois de percorrer toda sorte de tentativas e teorias que respondam às perguntas fundamentais da origem do homem e de sua posição no mundo, sem encontrar uma resposta que plenamente o satisfaça, o retorno do homem às origens por meio dos relatos míticos parece ser mais uma tentativa para uma compreensão mais profunda de si mesmo e de sua relação com as coisas do mundo. Esse reencontro, no entanto, evidencia as marcas do tempo e da história no homem e no processo de sua busca. Podemos ver a partir das análises dos romances e ensaios carpentierianos que o reencontro com o mito evidencia uma realidade ainda cindida, fragmentada. O contato com a criação não necessariamente é passível de descrição e registro por meio da palavra, ele parece não poder ser relatado. Na possibilidade de o reencontro com as origens ser falho, ou não ser suficiente, a produção de Carpentier aponta para a utopia.

A relação entre mito e utopia parece ser uma característica recorrente na literatura latino-americana. Segundo Jaime Valdivieso (1990), o mito é a “outra cara” da utopia, esta é “*un mito al revés, proyección, anhelo, en lugar de nostalgia. Y ambos son igualmente un lugar de conformidad: gracias a ellos, escapamos a los terrores de la cotidianidad, de la historia y conocemos el sentido transubjetivo, trascendente de la vida: el arquetipo, la estructura básica y general de la existencia*” (1990, pp. 275-276).

Valdivieso argumenta que toda a história da América está atravessada pelos mitos, e não apenas o momento da colonização. Apesar da modernização, na vida urbana das grandes capitais, “*seguimos siendo un continente a medio hacer, que busca ansioso nuevas formas políticas, morales, sociales, renovadas formas artísticas*” (1990, p. 276). O homem moderno tem “fé” no “progresso” e no avançar incessante da História, por isso cria e recria os mitos e, com eles, alimenta sua imaginação e seus sonhos. É com base nessa teia argumentativa que encara a utopia:

Pero no perdamos de vista la utopía. ¿No significa igualmente ésta una salida de la historia, un arquetipo de comunidad, de sociedad, de país ideal? ¿No es acaso la utopía un mito invertido, una Edad de Oro, una fuente de Eterna Juventud, un El Dorado, una Ciudad de los Césares, proyectados hacia el futuro? Ambos: mito y utopía son, entonces, como el rostro de Jano: un ojo hacia adelante y el otro hacia atrás, uno al futuro y el otro al pasado. Y la literatura se alimenta de ellos, y a la vez alimenta los ideales eternos del hombre. (VALDIVIESO, 1990, p. 277).

A produção de Carpentier é como o rosto de Jano: incapaz de desvincular-se do passado, preso ao início, às origens, encara o futuro e escreve o que vislumbra. Conjugando términos e começos, opera transições. O autor, no entanto, não está sozinho quando considera o mito como elemento fundamental do fazer literário de seu tempo. O cenário pós-emancipatório abre espaço para a retomada dos mitos, sobretudo os de origem, no espaços latino-americanos. Eduardo Subirats (2012; 2014) se dedicou às reflexões sobre o tema e produziu aportes substanciais que merecem consideração quando pensamos no mito na literatura latino-americana. A própria concepção de mito, pelo olhar do autor, apresenta nuances diferentes das apresentadas anteriormente. Em primeiro lugar, mito tem a ver com linguagem, daí a constante referência a termos como “palavra mitológica”, “relato mitológico” e, ainda, “narrativa mitológica”. A ideia de linguagem e mito, na percepção de Subirats, desmembra-se em palavra, como dissemos, mas também em voz e em imagem.

La palabra mítica es la voz de la memoria oralmente transmitida por los ancianos de las tribus. Es la palabra ligada a los orígenes de la naturaleza y de la vida, y al mismo tiempo al fundamento de la comunidad humana. Por ello, por encontrarse en los fundamentos del ser, la palabra y el relato mitológicos poseen una función ritual y una consistencia sagrada. La palabra creadora y la palabra poética restituyen su memoria de los orígenes en el tiempo presente, a la vez que proyectan este presente a la edad de sus ancestros, a la dimensión arcaica de un tiempo primordial. (2012, p. 34).

Sendo assim, mito tem a ver, ao mesmo tempo, com natureza, com as origens, com o sagrado, com memória e com coletividade. O mito é o mágico sem subjetividade, é testemunho de e reverência à ancestralidade, expressando dimensões éticas e normativas para a comunidade humana (retomando o caráter exemplar, ao qual já nos referimos antes).

Para Subirats, as expressões do mito na América Latina são marcadas indefinidamente pelo conflito colonial, que gerou um “*choque violento con los mitos y los rituales religiosos, y con los conocimientos y las formas de percepción de la realidad ligados a esos rituales y mitos*” (2012, p. 35). Aquilo que o autor denominou “logos colonial” foi responsável por gerir um sistema teológico e jurídico associado à violência econômica, missionária e militar “*capaz de destruir, desarraigat, hibridar y manipular semióticamente los fundamentos mitológicos de un sistema comunitario y, con ellos, el orden mismo del ser*” (2012, p. 35). A violência colonizadora engendrou procesos de transformação interna das culturas subjugadas que alteraram, substituíram e destruíram uma ordem mitológica por seus sistemas linguísticos, teológico e jurídicos. Nesse sentido, operou-se uma demonização dos sistemas mitológicos originários e “*la subsiguiente hibridación y manipulación, y la final eliminación de sus dioses, sus memorias y conocimientos, y sus formas de vida*” (2012, p.

36). Os esquemas mitológicos latino-americanos com os quais lidamos são fruto de uma memória genealógica que resistiu ao cristianismo e seu monoteísmo e a toda gama de impactos destrutivos da colonização.

O fascínio e o retorno ao mito levados a cabo ao longo da história apresentaram um ponto de inflexão importante nos últimos dois séculos, que pode ser exemplificado nos estudos de Nietzsche, Freud e Jung. Nietzsche argumentaria que o retorno ao mito seria fruto de um ser humano “*desmistificado, eternamente hambriente, cavando y revolviendo bajo todos los tiempos pretéritos em busca de raíces*” (apud SUBIRATS, 2012, p. 40). Subirats alega que se desenvolveu uma recuperação hermenêutica, literária, artística e psicológica das mitologias enquanto “conhecimento genealógico de uma memória profunda” a qual se desmembrou em dois eixos (“*la doble faz del mito*”): princípio fundamentalista de identidade e, ao mesmo tempo, hermenêutica e genealogia da cultura moderna e de sua crise. Essa recuperação hermenêutica, no entanto, seria contra o mito, pois teria sido invocada em favor das racionalidades formais e funcionou como forma de redução e controle das memórias mitológicas e das formas de vida ligadas a essas memórias.

É a partir desse contexto que Subirats argumenta em favor da recuperação do mito como nova função humana, daí a necessidade de “*asociar la literatura, la psicología y la ciencia de las religiones para conseguir semejante transformación reflexiva y humanizadora del mito*” (2012, p. 43). O retorno ao mito não deveria significar uma regressão essencialista e dogmática a um princípio original e petrificado do ser nem a um estágio mais do maravilhoso.

Significaba, por el contrario, el camino reflexivo en busca de una realidad plástica y creadora en la que pudiera desarrollarse o formarse (bilden) la dañada existencia humana. Lo mítico es lo universal y es lo supraindividual. Pero lo es en sentido humano, en un sentido genealógico, reflexivo y aclarador. Mito no es la construcción virtual de una arché quintaesencial dotada de falsos poderes mágicos y sistemas eficientes de control y dominación capaces de reducir el mundo a un principio universal y absoluto de repetición técnica y compulsiva indefinida bajo la bandera de un final de la historia y de otros finales. En lo mítico buscamos un fundamento genealógico, dinámico y metamórfico para nuestro ser; buscamos el reconocimiento creativo y reflexivo de nuestra humanidad; y buscamos una fuerza capaz de transformar nuestra condición histórica en un sentido humano. (SUBIRATS, 2012, p. 44).

Nesse sentido, os mitos estabelecem um vínculo profundo entre as obras de arte e literárias e as memórias culturais dos povos elevando esse elo à esfera da própria existência humana em seu caráter mediado pela história, pela filosofia e pela psicologia. Enquanto material estético, o retorno ao mito proporciona a busca poética do reencontro com as raízes, não raro a partir de tradições orais e memórias culturais. No

contexto latino-americano, o mito será constituinte de expressões e reflexões históricas e civilizatórias, configurando-se em forma de resistência às sequelas da colonização e de seu processo – inacabado – de destruição da memória cultural. A palavra mitológica invocada em narrativas latino-americanas do século XX expressam, grosso modo, uma reconstrução da memória mitológica e da cosmovisão filosófica a partir de tradições orais e de memórias culturais ligadas a essas tradições, vinculadas aos povos e culturas originais da América. O estudo do conjunto da obra carpentieriana esboça como essa reconstrução da memória mitológica se operou no ponto de vista do autor, por meio de sua releitura da história latino-americana.

A ficção do arquivo

A ideia de arquivo, tendo em vista o senso comum, demonstra alguma plasticidade, relacionando-se a alguns campos semânticos. “Arquivar” é colecionar, guardar em segurança, conservar na memória, salvar do esquecimento, é estabelecer um registro e documentar provas, evidências de algo. Nesse sentido, o arquivo existe desde a invenção da escrita e se consolidou de forma significativa com a construção dos grandes arquivos nacionais na Idade Média.

Michel Foucault (2016) transformou a ideia de arquivo em um dos conceitos básicos para constituir sua “arqueologia do saber”. Ao elencar tudo aquilo que o arquivo não é, Foucault vai pouco a pouco delineando a estrutura do conceito que, em poucas páginas, modela-se. O arquivo são os próprios sistemas de enunciados e de sua enunciabilidade, a “lei do que pode ser dito”. Compõe-se de sistemas diversos que se articulam em variados tipos de relação e é o que define o modo de atualidade e de funcionamento dos sistemas de enunciados, bem como suas formas de esquecimento. O arquivo opera a diferenciação dos discursos em sua existência múltipla ao mesmo tempo que os especifica, considerando sua duração própria; é também é um conjunto de discursos efetivamente proferidos, um grande sistema que rege a enunciabilidade e seu funcionamento, gerindo a formação, transformação, permanência ou esquecimento dos enunciados. Isso quer dizer coordenar os modos de aparecimento, as formas de existência e de coexistência, de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento. Dá-se por fragmentos e níveis e se instaura sobretudo no limiar, tem a ver com a plausibilidade da aceitação da realidade de um enunciado (FOUCAULT, 2016). Sendo assim, na visão foucaultiana, o arquivo não tem a ver com uma realidade institucional ou material, não se relaciona com um espaço físico ou com um lugar, mesmo que da memória, num sentido individual. O arquivo é o que, “entre a tradição e o esquecimento, [...] faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente.” (FOUCAULT, 2016, p. 159).

É em parte contrariando a premissa de Foucault sobre a impossibilidade de analisar o arquivo de seu próprio tempo que Roberto González Echevarría tece sua interpretação do conceito do filósofo e apresenta sua perspectiva como uma chave de leitura e compreensão da narrativa latino-americana.

Um dos debates iniciais do estudo da literatura hispano-americana recai sobre a necessidade de pensar sobre o estatuto do que vem a ser literatura no âmbito das letras coloniais e pós-coloniais. Esse debate é de interesse dos Estudos Culturais e vê, por meio de vários de seus debatedores, pontos de inflexão cujo objetivo é estabelecer um parâmetro para o que pode ser considerado produção literária das ex-colônias. A proposta de Echevarría colabora, de certa forma, com essa discussão, ao propor que a narrativa adota a forma do discurso de poder vigente no momento de sua produção. Esse fator explicaria a multiplicidade de formas dos textos e sua identificação com gêneros considerados não literários num padrão europeu (não colonizado). Ao lançar mão do meio pelo qual se veicula a verdade – os discursos de poder – a literatura colonial se investe da propriedade necessária para também fazer parte da construção de uma verdade e de investir-se de poder, buscando, assim, de forma mais profícua, um lugar privilegiado no discurso.

Em *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2011), Echevarría discorre sobre sua forma de encarar a literatura latinoamericana por meio de uma chave específica de leitura, que é o mito do arquivo. Para entender sua proposta, no entanto, é necessário fazer um levantamento das ideias que subjazem o argumento central. O autor cubano parte do princípio de que o romance se derivou do discurso legal do império espanhol durante o século XVI. A picaresca seria, então, a primeira simulação romanesca, ancorada na prática de confissões e defesas judiciais; exemplo disso seria o texto confessional de Lararrillo de Tormes a um juiz (essa é, inclusive, para o autor, a obra primeira da tradição romanesca). Ainda nesse contexto temporal, surgem outras narrativas, também elas ancoradas no discurso das leis notariais, para tratar do descobrimento do Novo Mundo. Partindo desse princípio, Echevarría traça um levantamento apontando como esse recurso ao discurso de poder se repete na história da narrativa latino-americana. No século XIX, o discurso investido de maior prestígio era o científico demonstrado, por exemplo, nos relatos de viagem que cartografaram a América. Esses discursos se veem espelhados em narrativas locais, que têm como expoentes o *Facundo* de Sarmiento e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em cujos textos narram viagens de intelectuais que catalogam e dão nome aos contextos e às coisas – naturais, sociais e materiais – de um determinado espaço. No início do século XX, o discurso da vez é o da antropologia, o do estudo da língua e do mito, que se associa à formação da ideologia dos estados americanos. *Doña Bárbara*, do venezuelano Rómulo Gallegos, e *Don Segundo Sombra*, do argentino Ricardo Güiraldes, são os exemplos que

dá Echevarría para representar a origem desse modelo, cujo objetivo seria separar a identidade cultural do meio exterior. Por fim, como fundadores do que o autor chama de “ficção do arquivo”, estão autores da segunda metade do século XX, iniciando por Alejo Carpentier e culminando com Gabriel García Márquez. Essa narrativa latino-americana mais recente criaria

Su propia forma mítica mediante un regreso atávico al recinto que guarda sus orígenes legales, el archivo, y la acumulación de formas obsoletas del discurso del conocimiento y el poder; es decir, el discurso de los viajeros científicos y la antropología. [...] El proceso de simulación y fuga de fórmulas impuestas por el poder que subyace en todas estas narrativas es la fábula maestra de la novela. Por eso se repite tantas veces en novelas que narran evasiones a lo largo de una historia que se extiende desde Lazarrillo hasta (por lo menos) El arpa y la sombra. (ECHEVARRÍA, 2011, p. 16).

Echevarría argumenta que seu ponto de partida é não considerar a narrativa como se fosse uma forma autônoma de discurso, espelhando condições sociopolítico culturais de uma época. Sua proposta é a de que as relações estabelecidas entre a narrativa e outras formas de discurso não literário são profundas, “produtivas e determinantes”. *Los pasos perdidos*, de Carpentier, seria sua obra fundadora. Segundo o crítico, trata-se de um texto em que foram incluídas e analisadas

[...] todas las modalidades narrativas importantes en América Latina hasta el momento en el que se publicó, como en una especie de memoria activa, se trata de un depósito de posibilidades narrativas, algunas obsoletas y otras que conducen a García Márquez. Los pasos perdidos es un Archivo de relatos y un almacén de los relatos maestros producidos para narrar acerca de América Latina [...] nos remonta a los inicios de la escritura en busca de un presente vacío en donde hacer una primera inscripción. Pero en vez de ello, lo que se encuentra es una variedad de principios en el origen, el más poderoso de los cuales es el discurso de la ley. Así pues, Los pasos perdidos dismantela la ilusión central capacitadora de la escritura latinoamericana: la idea de que en el Nuevo Mundo puede darse un nuevo comienzo, liberado de la historia. El nuevo comienzo es siempre ya historia, escritura en la ciudad (ECHEVARRÍA, 2011, pp. 32-33, grifos do autor).

Ao modo de Foucault, Echevarría vai construindo aos poucos seu conceito de arquivo, muito embora, em algumas passagens, lance definições mais conclusivas e fechadas. Inicialmente, podemos depreender que a ideia de arquivo proposta pelo crítico cubano em muito se relaciona com o senso comum da palavra: a ideia de colecionar, agrupar num só lugar, armazenar – fisicamente ou na memória – fatos, ideias, registros, textos. Chega mesmo a usar a palavra *almacén* para referir-se ao procedimento de arquivo executado por Carpentier, apontando para a função acumuladora – de discursos históricos e científicos, de modos de narrar- que reveste o texto. O ato de acumular esses registros implica necessariamente, na narrativa, o de escolher que re-

gistros guardar, o que deve entrar para memória, o que se descarta e fica fora do texto – fora da história, da narrativa. Nesse sentido, o entendimento de arquivo de Echevarría encontra-se com o de Foucault: o arquivo opera a seleção de dados, processa-os e define seu estatuto, sua retomada, permanência ou esquecimento. Também fica patente já no início da proposta formulada em *Mito y archivo* a relação com a história, sua dependência e imprescindibilidade. Ao mesmo tempo, relaciona tudo isso à condição do personagem do romance moderno, que tenta inscrever sua narrativa numa tela em branco e vê sua tentativa falhar, pois é limitado, regido e preso à história, à memória, à ancestralidade que sua mera existência representa.

Para Echevarría *Los pasos perdidos* representa a obra fundadora da ficção do arquivo por encerrar uma série de fatores que não tinham sido reunidos ainda em narrativas anteriores a ela. Em seu romance, Carpentier realiza uma leitura crítica da tradição narrativa latino-americana de modo a evidenciar os relatos e formas discursivas que constituem uma “consciência imaginativa” dos povos americanos. A exposição crítica, a submissão da tradição discursiva a novos testes, a tentativa e a impossibilidade de voltar às origens e lá permanecer, o fracasso do personagem principal em cumprir seus objetivos por não encontrar formas – inclusive discursivas – de trazê-los à tona, demonstra o caráter da produção literária latino-americana da segunda metade do século XX, mas também o caráter histórico, sociológico, identitário da América Latina naquele momento. No contexto latino-americano, a relação entre história, literatura e mito é tão intrínseca como conflituosa. Echevarría aborda o tema, levantando seus principais questionamentos.

¿En posible, entonces, hacer de la historia latinoamericana un relato tan perdurable como los antiguos mitos? ¿Puede la historia latinoamericana ser un instrumento hermenéutico tan flexible y útil para penetrar la naturaleza humana como los mitos clásicos, y puede la novela ser el vehículo para la transmisión de estos nuevos mitos? ¿Acaso es concebible en el periodo moderno, pastoral, la creación de mitos? ¿Los nacimientos concomitantes de la novela y la historia de América Latina están relacionados más allá de la mera cronología? ¿Podría un nuevo mito hacer inteligible el Nuevo Mundo? Y, lo que es más importante para nuestros fines, ¿puede inscribirse un mito novelístico en el claro que busca el narrador de *Los pasos perdidos* y ser tal mito la ficción del Archivo que esta y otras novelas subsecuentes resultaron ser? (ECHEVARRÍA, 2011, p. 35).

Comentar, ainda que parcialmente, essas questões é o que nos guia no tópico a seguir.

Arcabouço mitológico e ficção do arquivo em *Los pasos perdidos*

O romance latino-americano moderno está escrito, de acordo com Echevarría, segundo o “modelo antropológico”. A história da América Latina se converteu num

mito originário e quem conta essa história quer “ver a si mesmo como o *outro* que ainda habita *no início*” (ECHEVARRÍA, 2011, p. 46, tradução e grifos meus).

Autores como Miguel Ángel Asturias, Severo Sarduy, Lydia Cabrera, Miguel Ángel Arguedas e o próprio Carpentier são exemplos importantes da influência da antropologia no romance latino-americano. Segundo Echevarría, também especialista na biografia de Carpentier, o literato seguia de perto publicações de um grupo de antropologia refugiado em Nova York durante a 2ª Guerra no período em que estava gestando *Los pasos perdidos*, e haveria muito da influência desse grupo no romance; também acompanhou as notícias e relatos da expedição de Marcel Griaule sobre a África. O romance de estreia de Carpentier, *Ecué-Yamba-Ó*, muito embora não seja representativo de muitas de suas propostas, já demonstrava de forma enfática um viés etnográfico sobre os negros cubanos.

Los pasos perdidos, publicado em 1953, é um romance singular dentro da produção de seu autor por uma série de fatores, dentre os quais podemos elencar como principais o forte caráter autobiográfico, o protagonista anônimo, a narrativa em primeira pessoa e a contemporaneidade da época narrada. Trata-se do relato de um musicólogo que consegue sair de uma rotina submetida aos ditames de uma vida repetitiva e esmagadora num grande centro urbano, a caminho da selva amazônica em busca de instrumentos musicais primitivos, como parte de uma pesquisa para uma universidade. Esse caminho, que o protagonista realiza pela primeira vez, é também um caminho de volta às próprias origens, de regresso no tempo, de encontro com o primitivo homem e com a origem das coisas.

A obra se subdivide em seis capítulos, o quais possuem divisões internas, algumas bastante longas, geralmente num único parágrafo. A linguagem está impregnada de barroquismos, os quais constituem a escrita típica do autor cubano e que parece ter encontrado uma forma mais definitiva a partir de *Los Pasos Perdidos*, dado que é significativamente diferente de *El reino de este mundo* (1948) e ainda mais de *Écué-Yamba-Ó* (1933). Os capítulos têm como abertura epígrafes de variadas fontes, especialmente da bíblia; do *Prometeu Desacorrentado*, de Percy Shelley; de Quevedo e de Cervantes. A trajetória anunciada no relato está composta de variados gêneros, com predominância do diário de viagens e da crônica, passando por trechos que podiam muito bem configurar um relato antropológico. Ela tem início num grande centro urbano, dando ênfase a todas as características que configuram o mito do homem moderno: o isolamento, a solidão em meio à multidão, a vasta oferta de tudo gerando uma impossível decisão, o escasso tempo para dedicar-se a si mesmo, o excesso de afazeres, a superficialidade das relações, a rotina imutável do trabalho e das relações interpessoais, a completa incapacidade de usufruir momentos de ócio.

É partindo desse contexto que o protagonista inicia a já referida viagem. A expectativa da empreitada gera emoções há tempos não experienciadas. A viagem inteira, como a de Ulisses, é marcada por percalços, desta vez modernos e característicos ao homem moderno arquetípico e aos ambientes latino-americanos, incorporando suas dimensões sociais, políticas, culturais e naturais: nada escapa à visão do narrador, que retrata a experiência e reavalia sua compreensão das coisas a partir delas. Mais do que apenas cumprir o objetivo de achar os instrumentos almejados, a viagem dá lugar a várias novas percepções e redescobrimentos: a do idioma natal, suplantado por aquele usado na urbe; a das paisagens da infância; às diferentes e possíveis configurações de cidades latino-americanas; a rememoração de outros ritmos de viver e de existir; a possibilidade de vincular-se a espaços de forma profunda e inevitável e, em outras instâncias, ao pretense redescobrimento da América Latina, das origens do homem, da civilização, da história, da música, da lei, de si mesmo.

Cada diferente momento de ditas percepções é assinalado por uma etapa do deslocamento rumo aos confins da selva amazônica. O trajeto é marcado por estadias no centro e arredores de uma capital latino-americana anônima³; pela avassaladora experiência de subir os Andes; por *pueblos* interioranos e suas gentes, com as quais se relacionam personagens fundamentais para a narrativa (Rosario, Yannes, Adelantado, Frei Pedro); um largo percurso “rio acima” e um inesperado povoado (*Santa María de los Venados*) no meio da floresta fundado por Adelantado, onde desenvolver-se-ão talvez as percepções mais profundas com relação ao arcabouço de mitologias da América, e mesmo universais, pois aí tem espaço a ideia de “origem das coisas”.

Toda a experiência, no entanto, retorna ao cenário inicial, apontando como o protagonista, apesar de tudo que experienciou, é incapaz de abandonar certos traços do homem moderno que o caracterizam e fatalmente o definem. Dá-se então, no final, o retorno ao início, ao vazio definidor desse ser que, como Sísifo e Prometeu, não escapa à rotina do castigo.

O processo que interliga o conhecimento de si do narrador e do outro gera um distanciamento para a descrição e o narrar. Tendo isso em vista, Echevarría argumenta que a maior parte da narrativa latino-americana recente é uma “desescritura” na mesma medida em que é “reescritura” da história latino-americana da perspectiva antropológica. A nova narrativa passa a limpo a história narrada nas antigas crônicas, nas “*cartas de relación*”, ao mostrar que a história estava constituída por uma série de tópicos cuja coerência e autoridade dependiam das crenças codificadas – leis – por um período cuja estrutura ideológica já não era vigente. Dessa forma, o romance moderno desarticula o

3. Variadas fontes, que não o romance, atestam que se trata de Caracas. O próprio Carpentier, em entrevistas e textos, confirma essa hipótese e relaciona o relato a suas próprias experiências de viagens.

discurso científico de prestígio de então, ao demonstrar a relatividade de seus conceitos. Fica claro que o uso das formas discursivas de prestígio atua de maneira dupla: a princípio se vale dele em busca de legitimação, de uma investidura de poder, para logo em seguida demonstrar que o uso que fez do mesmo foi irônico, paródico, subversivo.

Os excertos abaixo são exemplos possíveis, entre tantos encontrados no romance, dessa dinâmica. O protagonista observa como os habitantes de *Santa Mónica de los Venados* interagem com os povos por eles escravizados. Esse relato, no entanto, vai além do antropológico, dado o caráter fortemente parcial de seu discurso.

Contemplo los semblantes sin sentido para mí, comprendiendo la inutilidad de toda palabra, admitiendo de antemano que ni siquiera podríamos hallarnos en la coincidencia de una gesticulación. El Adelantado me agarra por un brazo y me hace asomarme a un hueco fangoso, suerte de zahurda hedionda, llena de huesos roídos, donde veo erguirse las más horribles cosas que mis ojos hayan conocido: son como dos fetos vivientes, con barbas blancas, en cuyas bocas belfudas gimotea algo semejante al vagido de un recién nacido; enanos arrugados, de vientres enormes, cubiertos de venas azules como figuras de planchas anatómicas, que sonríen estúpidamente, con algo temeroso y servil en la mirada, metiéndose los dedos entre los colmillos. Tal es el horror que me producen esos seres, que me vuelvo de espaldas a ellos, movido, a la vez, por la repulsión y el espanto. «Cautivos – me dice el Adelantado sarcástico –, cautivos de los otros que se tienen por la raza superior, única dueña legítima de la selva.» Siento una suerte de vértigo ante la posibilidad de otros escalafones de retroceso, al pensar que esas larvas humanas, de cuyas ingles cuelga un sexo eréctil como el mío, no sean todavía lo último. Que puedan existir, en parte, cautivos de esos cautivos, erigidos a su vez en especie superior, predilecta y autorizada, que no sepan roer ya ni los huesos dejados por sus perros, que disputen carroñas a los buitres, que aullen su celo, en las noches del celo, con aullidos de bestia. (CARPENTIER, 2007, p. 314).

Também é patente a necessidade do narrador de pontuar certos elementos como sendo os *de origem*, como sendo os protótipos originários, os arquétipos de determinados elementos. Prosseguindo sua apreciação da cena anterior, continua a narrativa da seguinte forma:

Nada común hay entre estos entes y yo. Nada. Tampoco tengo que ver con sus amos, los tragadores de gusanos, los lamedores de tierra, que me rodean... Y, sin embargo, en medio de las hamacas apenas hamacas –cunas de lianas, más bien–, donde yacen y fornican y procrean, hay una forma de barro endurecida al sol: una especie de jarra sin asas, con dos hoyos abiertos lado a lado, en el borde superior, y un ombligo dibujado en la parte convexa con la presión de un dedo apoyado en la materia, cuando aún estuviese blanda. Esto es Dios. Más que Dios: es la Madre de Dios. Es la Madre, primordial de todas las religiones. El principio hembra, genésico, matriz, situado en el secreto prólogo de todas las teogonias. La Madre, de vientre abultado, vientre que es a la vez ubres, vaso y sexo, primera figura que modelaron los hombres, cuando de las manos naciera la posibilidad del Objeto. Tenía ante mí a la Madre de los Dioses Niños, de los totems dados a los hombres para que fueran cobrando el hábito de tratar a la divinidad, preparándose para el uso de los Dioses Mayores.

La Madre, «solitaria, fuera del espacio y más aún del tiempo», de quien Fausto pronunciara el sólo enunciado de Madre, por dos veces, con terror. Viendo ahora que las ancianas de pubis arrugado, los trepadores de árboles y las hembras empuñadas me miran, esbozo un torpe gesto de reverencia hacia la vasija sagrada. Estoy en morada de hombres y debo respetar a sus Dioses... (CARPENTIER, 2007, pp. 314-315).

O narrador é para sempre um ser deslocado. Encontra-se no lugar de origem das coisas mas não replica o comportamento e sentimentos dos que lá se encontram. Aprecia os elementos que lhe chamam atenção, mas os indica sempre como parte *do outro*, a que se deve respeito e assombro, sendo ele mesmo eterno observador. Considerando o que propõe Echevarría, podemos concordar que o narrador acumula as funções de conquistador, de naturalista, de antropólogo. Ao mesmo tempo, nenhuma dessas funções se dá plenamente, são sempre versões corrompidas de si mesmas. Para Echevarría, isso se dá porque nenhum desses papéis, de forma isolada, é legítimo: “*ninguno le proporciona el apoyo ideológico para llegar a la verdad, a un comienzo, a un origen. Su propia historia es la única que puede autenticar, esto es, la historia de su propia búsqueda y recolección de historias, la narración de historias pasadas, la repetición de sus formas*” (ECHEVARRÍA, 2011, pp. 49-50).

A subversão de formas discursivas, a impossibilidade de desvincular-se da história, a necessidade de retornar às origens expõe de forma bastante clara que o romance não consegue limitar-se à ficção. Mas esse é também um caminho de mão dupla, que acaba demonstrando a luta do romance com ele mesmo. Na obra em questão, Carpentier retoma os mitos americanos e mitos clássicos da história da literatura universal e o faz de forma associada à revisão das formas discursivas historicamente consolidadas na América Latina. Para além de mitos conhecidos, como o de Sísifo, Prometeu e Fausto, é interessante notar a ambivalência da linguagem escrita no cenário de *Santa Mónica de los Venados*, também associada às “formas da lei”. Por um lado, Adelantado, fundador daquela sociedade embrionária, escrevia com a função de registro e punição, ambas categorias associadas diretamente a normas que deveriam ser cumpridas e às consequências de seu não cumprimento. Por outro lado, no mesmo cenário, o protagonista exerce outro tipo de escrita, também ambivalente. Como narrador, executa de forma mais intensa o seu discurso antropológico, ao observar e relatar o que via e vivia enquanto estava na aldeia. Reporta, por exemplo, o que define como “nascimento da música”, um mito de origem do que viria a ser a música na sociedade a ele contemporânea, já com milênios de evolução. Como protagonista vivenciando sua própria história, escrever tem um caráter essencialmente criativo. Inspirado no que vivenciava, consegue dar início e continuidade a uma composição própria mas, marcado por seu próprio tempo, precisa de papel para registrar e materializar o que compunha. A música que imagina mentalmente só tem realidade para ele quando está escrita, sua mera execução não

é suficiente; é necessário levá-la para a “civilização”. Diferente era a música em seu momento de origem, advinda das entranhas de um *Hechicero*, como podemos ver no trecho transcrito abaixo:

Fray Pedro dice que ha muerto hace varias horas. Sin embargo, el Hechicero comienza a sacudir una calabaza llena de gravilla – único instrumento que conoce esta gente – para tratar de ahuyentar a los mandatarios de la Muerte. Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan a su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador; la otra, de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gáznate parece apremiar. Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. A poco de prolongarse, resulta horrible, pavorosa, esa grito sobre el cadáver rodeado de perros mudos. Ahora, el Hechicero se le encara, vocifera, golpea con los talones en el suelo, en lo más desgarrado de un furor imprecatorio que es ya la verdad profunda de toda tragedia – intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos del hombre –. Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias. Y, sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí... Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno – pues esto y no otra cosa es un treno –, dejándome deslumbrado por la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música. (CARPENTIER, 2007, pp. 315-316).

Convivem, então, dois momentos do tempo: o do relato mítico, e de origem das coisas, e sua atualização. O narrador-protagonista dá conta de operar com maestria tal dissociação. Na presença do outrora, mantêm-se observador incólume, historiador interno, nos termos de Echevarría. Esse tipo de relato de origem opera um resgate daquilo que Subirats (2012) julgara superado. Por meio da ficção de Carpentier, acessamos não apenas o produto que resistiu ao cristianismo e à colonização, mas algo anterior a isso. Ainda assim, todo encontro é inútil, pois o narrador, arquetipo do homem moderno, replica o que Nietzsche havia antecipado: é de fato um ser desmistificado, faminto de raízes, as quais nunca encontra efetivamente.

Considerações finais

A conjugação entre mito e ficção do arquivo traçada por Echevarría busca dar ênfase a que, num plano de fundo do relato, está latente um “diseño global” da história da América Latina, tanto em seu aspecto macro, como em elementos específicos que parecem conectar-se a dados verificáveis. Foi justamente essa associação de elementos míticos com a história latino-americana no romance que levou Echevarría a constatar o desejo de fundar um mito latino-americano, ao mesmo passo que diminuir a mediação antropológica na narrativa. Para o crítico cubano, o mito da América Latina é justamente esse relato de fundação “*articulado a través de la independencia, la guerra civil, la lucha contra el imperialismo estadounidense, todo distribuido a lo largo de una línea genealógica que entra y sale, entretrejiéndose a medida que repite nombres y personajes*” (2011, p. 54).

O arquivo, por meio da leitura do historiador interno, descrito por Echevarría e personificado no romance pelo narrador protagonista, avalia a “pretensão ahistórica do mito” (ECHEVARRÍA, 2011, p. 61), já que submete o relato à temporalidade da escrita. Arquivo e mito se interligam para medir continuidades e descontinuidades, o que “vive” e o que “morre” na herança da escrita histórica e mitológica. A ficção do arquivo, que parte do discurso antropológico, não somente vai conseguir nesse arquivo uma fonte de relatos importantes, como vai preocupar-se diretamente com a questão da origem, que recai imediatamente na discussão sobre o mito e a linguagem. Daí o foco, nesse contexto, nos romances de Carpentier e, de forma mais específica, em *Los Pasos Perdidos*.

Referências

CAMPBELL, Joseph (org.) *Mitos, sonhos e religião nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo. Los pasos perdidos. Obras completas. Vol. 2*. México: Siglo XXI, 2007.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Alejo Carpentier. The pilgrim at home*. Austin: University of Texas Press, 1990.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Carpentier, el extranjero (1904-1980)*. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/carpentier-el-extranjero-1904-1980>>. Acesso em: 26/11/2014.

_____. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

MORENO, A. B. A. *Cartografia ensaística de Alejo Carpentier*. 2018. 256f. Tese (Doutorado em Letras/ Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco.

RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madri: Trotta, 2004.

SUBIRATS, Eduardo. *Mito y literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2014. Disponível em: <<http://pt.calameo.com/read/000948328daa68b1c803a>>. Acesso em: 12 de maio de 2017.

_____. *Mito, magia, mimesis*. Antipod. Rev. Antropol. Arqueol. No. 15, Bogotá, julio-diciembre 2012, 312 pp. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n15/n15a04.pdf>>. Acesso em: 12 de maio de 2017.

VALDIVIESO, Jaime. Significación del mito en la literatura latinoamericana. *Revista Estudios Públicos*, nº 39, 1990, pp. 275-281. Disponível em: <https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184725/rev39_valdivieso.pdf>. Acesso em: 02/05/2017.

MITODOLOGIA, MITOPOESIA E SUA CONTRIBUIÇÃO COM A TEORIA LITERÁRIA

MYTHODOLOGY, MYTHOPOETRY AND ITS CONTRIBUTION TO LITERARY THEORY

Ana Maria Leal CARDOSO¹

RESUMO: Este trabalho demonstra a contribuição das teorias do mito para a teoria e crítica literárias. Conscientes de que a literatura é uma criação mitopoética e que por isto o teórico e o crítico literário necessitam também do substrato, do fundamento epistemológico da “mitodologia” no difícil processo interpretativo do objeto literário/mitopoético, consideramos o modelo da jornada do herói mítico proposto por Joseph Campbell como parâmetro da permanência dos mitos eternos em torno do qual gravita a construção de inúmeros personagens modernos com o propósito de iluminar o papel influenciador deste monomito na obra literária, para confirmar a ideia de que a Teoria da Literatura não pode e nem deve prescindir das teorias do imaginário no seu repertório metodológico. Ele segue baseado nas teorias de renomados críticos como Campbell, Mircea Eliade, E. Mielietinski, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Mitopoesia. Mitocrítica. Teoria Literária. Herói mítico/literário.

ABSTRACT: This work demonstrates the contribution of myth theories to literary theory and criticism. Conscious of the fact that literature is a mythopoetic creation and therefore the theoretician and literary critic also need the substrate, the epistemological basis of “mythodology” in the difficult interpretative process of the mythopoetic literary object, we consider the model of the journey of the mythical hero proposed by Joseph Campbell as a parameter of the permanence of the eternal myths around which the construction of countless modern characters gravitates with the purpose of illuminating the influential role of this monomyth in the literary work, to confirm the idea that the Theory of Literature cannot and must not do without the theories of the imaginary in its methodological repertoire. It follows based on the theories of renowned critics such as Campbell, Mircea Eliade, Gilbert Durand, E. Mielietinski, amongst others.

KEYWORDS: Mythopoetry. Mythocritics. Literary Theory. Mythical/Literary Hero.

Mitopoesia, mitocrítica e teoria da literatura

Etnólogos, mitólogos, folcloristas, filósofos, dentre eles, Frazer, Arnold van Gennep, Gaston Bachelard, Claude Lévi-Strauss, Lévy-Bruhl, Ernst Cassirer, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Northrop Frye, Joseph Campbell, deixaram uma significativa contribuição para a Teoria da Literatura ao pensarem e discutirem sobre o imaginário humano, seus mitos, arquétipos, símbolos, ritos e suas influências nas culturas, nas

1. Doutora em Letras, Profa. da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, Brasil. E-mail: analealca@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3181-0551>.

artes de forma geral e especificamente na literatura. Em “A poética do Mito”, Elizer-Mielietinski (1987, p. 1) diz que certa metaforicidade específica, um modo concreto-sensorial de generalizações e o próprio sincretismo da arte foram herdados até certo ponto da mitologia, além do que muitos artistas do século XX recorreram à mitologia como instrumento de organização artística da matéria poética, de modelos nacionais estáveis de cultura, graças ao “surgimento de uma específica escola mitológico-ritualista nos estudos da literatura, para a qual toda a poética é poética do mito”.

Apesar dos avanços tecnológicos, apesar das crises iconoclásticas e mitofágicas, é perceptível o regresso dos mitos antigos ou a sua reintegração, cuja onipresença é sentida em todos os setores da vida de modo que a modernidade começa com um pensar sobre os mitos nos seus mais diversos gêneros, estilos, formas, imagens “reais”, virtuais, arquetípicas, simbólicas, numa cadeia polifônica ininterrupta e cíclica.

Entende-se que a literatura alcança o plano mitopoético quando tem como base estrutural o mito, estabelecendo diálogo com as questões culturais, abrindo-se a reflexões existenciais e transpessoais, conotando uma fisionomia dos fenômenos naturais e dos comportamentos humanos pelos mitos em determinadas conjunturas psíquicas, históricas e socioculturais.

Inúmeras vezes o caminho para se alcançar a grandeza, beleza e novidade (elementos imprescindíveis da poesia) e as dimensões do mito em qualquer figuração em que ele se apresente, desde as narrativas literárias até as inquirições teórico-metodológicas a respeito do imaginário, é longo e diversificado, de modo que o mitólogo, assim como o crítico literário, pode transitar por áreas do conhecimento às vezes bastante incongruentes e para cujo fim se requisitam intrincadas formulações teóricas necessárias para o embasamento de um enfoque interpretativo que só a metodologia pode oferecer. Não raro as imagens míticas clássicas, religiosas, étnico-regionais e históricas circulam tão imbricadas no texto literário que se tornam demasiadamente difíceis, às vezes, inacessíveis as luzes de sua compreensão.

Destarte, para viabilizar a elaboração dos aspectos do mito, de suas influências, de sua trajetória, de suas feições, faz-se necessário compreender não só a conceituação plural do termo, mas, com o auxílio da mitodologia, especificamente da mitocrítica e da mitanálise, é fundamental descobrir o mito original, a narrativa mítica fundante que está submersa nas múltiplas camadas que constroem a linguagem artística atualizada no texto. Como num palimpsesto, há um mito por baixo das estruturas narrativas, às vezes encoberto pelas várias máscaras de novos mitos. Revelar essas novas faces dos velhos mitos é, portanto, uma tarefa dos cultores e autores denominados por Raphael Patai (1974) de mitopoetas.

O antropólogo francês Gilbert Durand (1982, p. 66) afirma que “um mito nos olha de dentro do texto, tomando de empréstimo a ideia e expressão de Jean-Paul

Sartre: “um texto olha-nos e é o que num texto nos olha que é o seu núcleo [...]”. Esse núcleo pertence ao domínio do mítico”. Para Durand, a fonte de significação de um poema, de romance, da obra completa de um romancista é o mito, que ele define como um “fundamento que interessa”, (utilizando o termo usado por Cassirer), um “ser prenhe” que está dentro de qualquer obra de arte, como reserva cultural, cruzando o olhar com o leitor. Há uma coalescência entre a literatura profana (na aparência) e o que “nos olha” na sua linguagem, “que se não é do domínio do sagrado, o é pelo menos do mistério” (RIBEIRO, 2012, p. 65). Ainda de acordo com Ribeiro (2012, p. 65) “as narrativas orais e escritas, no presente ou no passado, sempre tiveram um mito basilar. Há uma narrativa fundante, imagens e enredo dos princípios” e “por trás” dos textos literários, que são transmitidos através das gerações de poetas, dramaturgos, romancistas, contadores de histórias.

Mircea Eliade foi o primeiro crítico mitopoeta a enunciar o princípio de correspondência entre o texto literário e as estruturas míticas, interpretando a literatura dita “profana” e esse “núcleo que nos olha e interroga pelo seu além-mítico”, seguido, depois, por muitos mitólogos e estudiosos da religião que tiveram uma percepção da consonância dos grandes esquemas míticos nas artes (DURAND, 1982, p. 67).

Por seu turno, a literatura cria uma fissura entre o “real” e o imaginário ao transferir para o realismo fantástico ou para uma dimensão metafísica o incompreensível, cujo vazio pode ser preenchido pelo mito, que possibilita viver o irresponsável sem nenhuma explicação lógica visto que revela certas “verdades” da vida humana que satisfazem à razão e à emoção. Segundo Jung (2000, p. 158), “Por isso, o intelecto científico sempre sucumbe às tendências iluministas ao encastelar-se nos enigmas do mito com a esperança de banir definitivamente o fantasma das explicações lógicas”, pois o mito abre-se como uma janela a todos os ventos e presta-se a todas as interpretações.

Northrop Frye (1994, p. 136), “para quem o núcleo do princípio genético da poesia é o mito”, admite que todo escritor literário é um mitopoeta quando afirma que “a mitologia é e sempre foi um elemento integrante da literatura”. No entender de Ribeiro (2012, p. 66), a crítica mitológico-ritualista dos estudos literários considera, nas últimas décadas, que a “lírica assimilou elementos míticos diretamente dos rituais, das festas populares e dos mistérios religiosos”. Ribeiro (2008, p. 61) reitera ainda que a literatura contemporânea, ao que parece, continuou bebendo na mesma fonte cultural, “não obstante os mitos antigos terem sido parcialmente deslocados para uma posição periférica, tornando-se obsoletos ou sendo transformados” por outros modos de se viver e de criar.

Segundo Patai (1974, p. 88), estudiosos, escritores, críticos, sociólogos, antropólogos, psicólogos, historiadores, arqueólogos, professores e poetas que evidenciam, descobrem, estudam mitos podem ser chamados de mitopoetas porque se “convertem

em fazedores de novos mitos”. Em seus campos específicos de atuação: na sociedade, na psicologia, na cultura, na religião e na própria mitologia, estes estudiosos descobrem, mapeiam, registram, interpretam, desconstroem, criam e recriam mitos, evidenciando suas funções e influências, cotejando suas formas de representação, idealizando e conservando o imaginário coletivo e pessoal de forma própria.

Um mitopoeta está sempre preocupado em atribuir uma função transformadora à mente e ao espírito humano. Ele se preocupa em desembaraçar as sociedades e as culturas dos miasmas ideológicos que permeiam os mitos através da busca minuciosa de suas origens, propagando uma espécie de obsessão (ou total rejeição) pelo mito como linguagem relevante que conduz a compreensão de que o mito é parte integrante do universo humano-existencial. Joseph Campbell declara, poeticamente, na sua conhecida entrevista a Bill Moyers, publicada com o título de *O poder do mito*, que

[...] a mitologia é a música da imaginação, inspirada nas energias do corpo. [...] Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo. [...] O mito é o sonho público, e o sonho é o mito privado. Se o seu mito privado, seu sonho, coincide com o da sociedade, você está em bom acordo com seu grupo. Se não, a aventura o aguarda na densa floresta à sua frente. [...] Eu penso na mitologia como a pátria das Musas, as inspiradoras da arte, as inspiradoras da poesia. Encarar a vida como um poema, e a você mesmo como o participante de um poema, é o que o mito faz por você. (CAMPBELL, 1990, p. 23).

A simples preocupação em descrevê-lo à luz de uma abordagem historiográfica comprova que todas as leituras do mito têm, ao menos, um ponto em comum: o de nele reconhecer uma visão de mundo sobre a qual é necessário refletir, ainda que essa reflexão tenha a intenção de dessacralizá-lo, de desconstruí-lo, o que parece impossível, visto que nenhum indivíduo, povo ou sociedade é capaz de destruir um mito. Um mito não morre, apenas é ocultado por um tempo, ressurgindo noutra tempo e lugar com nova fisionomia e função. Nisto reside o seu poder. De qualquer forma, seja qual for o caminho ou o propósito que justifique a busca do mito: a *mitoclastia*, a *mitomania*, a *mitogonia*, a *mitofobia*, a *mitografia*, o *mitologema*, a *pregnância simbólica*, a *mitocrítica*, entre outras, estaremos sempre lidando com mitopoiesia e com mitopoetas.

Abarcado pela Teologia, Filosofia, Psicanálise, Psicologia, História, Estudos Literários e pela Mitologia, dentre outros campos do conhecimento, o mito é a materialidade do desconhecido que, tomado como objeto de estudo, ganha a aderência dos pressupostos teóricos da vertente do conhecimento humano que o interpreta, mas não perde sua própria essência, que, segundo Campbell (2000, p. 21) é a de levar “o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás”. Assim, desde o período clássico até o contemporâneo, a

questão da formação do mito e de sua influência na evolução da experiência humano-existencial tem passado por apreensões teórico-críticas semelhantes, complementares e mesmo dissonantes. E as imagens míticas, materialidade do mito, circulam na sociedade e a ela se integram a partir de diferentes processos de recepção e reprodução.

O termo “mitocrítica” nomeia uma atitude crítica, cuja proposta é reconhecer e analisar a dimensão mítica presente em todas as formas de representação e simbolização que circulam na sociedade por meio das obras de arte literária. Ela reflete sobre o modo como a poesia, a narrativa e o drama, em cujas formas o plano maravilhoso é responsável pela circulação de imagens arquetípicas de ordem diversa, contribui para que a identidade cultural, cujas experiências, muitas vezes, estão cerceadas pelo controle ideológico, seja assumida, cultuada e valorizada como herança sagrada da trajetória do homem sobre a terra em busca da “felicidade”, o objeto mágico que se busca na vida e na arte.

De outro lado, o recorte mitocrítico busca ressaltar o que nas imagens míticas compõe um painel simbólico capaz de reintegrar à experiência da leitura a vivência da dimensão metafórica plural do mito, ampliando a visão de mundo e a capacidade de compreensão do mesmo por parte dos leitores. Nesse sentido, a visão historiográfica dos estudos do mito e a crítica desses estudos fornecem elementos importantes para a definição dos procedimentos a serem seguidos para que possam ser observadas as injunções que atuam sobre a circulação de determinadas imagens míticas na cultura e em especial, na arte literária.

Para o psicólogo suíço Carl Gustav Jung (1991, p. 110), “a arte literária é uma atividade psicológica em sua manifestação e o ato criador ocorre de forma espontânea através de imagens arquetípicas”. A experiência com o arquétipo é, de certa forma, uma emoção inevitável e de caráter coativo, que está sempre ligada ao cânone simbólico-cultural a que se refere. Sua natureza é inescrutável e sua origem obscura – o inconsciente coletivo – ao qual jamais se terá acesso direto.

Entretanto, a linguagem dos arquétipos é o mito, este que dá materialidade e visibilidade ao arquétipo porque, em sua essência, o arquétipo é numinoso. A indagação aos mitos favorece a imersão no mundo das imagens arquetípicas no texto literário. O poeta vislumbra o arquétipo e se apropria do mito que lhe dá vida para expressar as imagens que pressentiu, criando a nova roupagem da imagem arquetípica. Ribeiro (2017, p. 55) destaca que as representações psicológicas dessas imagens e sistemas de imagens são entendidas “como fantasia do espírito, uma realidade entre o intelecto e a matéria”, que está sob o domínio do mito. É esta realidade que o psicólogo busca revelar por isso ele também é considerado um mitopoeta.

O mito do herói e sua representação na literatura

Joseph Campbell elaborou o clássico conceito de herói e descreveu o modelo de sua jornada nos mitos, nos contos de fada, nas lendas, nas religiões, nas artes, nos rituais, na literatura em especial. Há décadas este método morfológico tem servido de âncora para críticos literários, fenomenólogos, mitólogos, psicólogos, culturalistas, enfim, para quem deseja interpretar a ação deste personagem arquetípico que sempre despertou nas pessoas uma profunda admiração e o desejo de imitar suas proezas. Isto porque o herói, com seus dons especiais, é a figura redentora e criadora que empreende esforços para solucionar grandes problemas sociais bem como para conseguir transformação e renovação pessoal através da ampliação da consciência. Para tanto ele desconstrói clichês anatômicos a fim de validar mudanças, corrigir falhas, reparar carências e suprir as necessidades de uma pessoa, de uma comunidade, de uma época, enfim. De acordo com Campbell, o herói nasce predestinado para a difícil missão de servir à coletividade e para cujo fim se sacrifica, abandonando velhos padrões existenciais, fundando algo potencialmente novo que revitaliza a tradição.

O herói é todo homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humano. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. (CAMPBELL, 2000, p. 43).

Após realizar um exaustivo estudo sobre heróis de várias culturas e religiões do Oriente e do Ocidente, uma ambiciosa proeza que resultou numa inestimável contribuição para a mitologia, até para a teoria literária, Campbell (2000, p. 41-42) conclui que “o herói composto do monomito é uma personagem única”, um padrão humano básico, “ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu”, cuja vida se multiplica em diferentes terras e povos; o herói representa todo ser humano que se esforça por renovação pessoal, social, através do domínio criativo e da ampliação da consciência. Arquétipo de homem que possui qualidades físicas, grandeza espiritual, princípios éticos e valores morais, dons que o tornam capaz de enfrentar até os deuses na luta contra adversidades e inimigos.

Com poucas variações no plano essencial, sua aventura é um paradigma universal: convocado pelo destino ou pelos deuses para reparar um mal que atinge lugares e pessoas, muitas vezes representados por dragões, serpentes, monstros, ele parte do lugar harmônico onde nasceu e cresceu, vai para um lugar distante, onde sofre ordálias, mas se torna capaz de superar qualquer obstáculo, desde as proibições do mundo até

os próprios limites, em benefício da causa social e/ou cultural. Campbell (2000, p. 121) defende que ele abandona velhos padrões existenciais e funda, a partir de uma “ideia semente-germinal”, algo potencialmente novo: uma era, uma religião, uma cidade, uma modalidade de vida; por isso é considerado um inovador que revitaliza a tradição, desconstruindo um amontoado de clichês anatômicos para validar as mudanças pelas quais luta, esforçando-se para corrigir falhas e reparar carências que suprem as necessidades de uma época.

Campbell esquematiza o monomito da jornada do herói mítico servindo-se do percurso padrão de aventura humana mitológica apresentada nos rituais de passagem de diferentes culturas e épocas, obediente à sequência: separação-iniciação-retorno. Não obstante serem encontradas pequenas variações na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas, o modelo da aventura resume-se na ação de um homem excepcional, que vem de um mundo harmonioso, tranquilo, e se aventura em uma região de prodígios sobrenaturais, enfrentando fabulosas forças com que trava grande luta. Assim, conforme estabelece Campbell (2000, p. 61), “o herói recebe um *chamado*, ordem ou convite, anunciado pelo *arauto*”, uma figura ambígua, às vezes, aterrorizadora, maléfica, sombria, podendo ser representado por animal, por um estranho, por um ente etéreo ou divino, material ou sobrenatural, que o convoca para realizar uma tarefa difícil. Aceitando o chamado, o herói parte para um lugar distante, desconhecido e perigoso, onde executará façanhas sobre-humanas, sofrerá, lutará, provará delícias inimagináveis, desvelará enigmas, morrerá e renascerá.

Para orientar o caminho difícil e ajudar enfrentar os *obstáculos do limiar de passagem*, o herói recebe um *auxiliar sobrenatural*, figura benigna que fornece amuletos contra as forças titânicas que o perseguem. Às vezes, o auxiliar sobrenatural assume a função de guia, mestre, barqueiro e condutor de almas. O herói enfrenta uma sucessão de provas. Entretanto, ele estará sendo ajudado por um poder benigno, sobre-humano, sortilégios oferecidos pelas forças poderosas que o auxiliam. Vencidas todas as barreiras e ogros, acontece sempre casamento místico (hierósgamos), união sexual do herói com a Rainha-Deusa do mundo. Eis seu grande triunfo.

A apoteose do herói, que pode ser a própria divinização, ocorre no nadir da jornada, após sua suprema provação. A recompensa é o reconhecimento e bênção do Pai, seu iniciador e mestre, e o encontro com a Deusa, que está encarnada em toda mulher. Terminada a busca, tendo encontrado, recebido espontaneamente ou roubado o objeto e abençoado pelos deuses, o herói deve retornar com o troféu transformador da vida: a sabedoria, o velocino de ouro, a princesa adormecida, o elixir da cura, etc.

Campbell (2000, p. 28) enfatiza a necessidade de se conservar os mitos para preservar o homem e atesta a impossibilidade de se negar o herói arquetípico, pois “o herói morreu como homem; mas, como homem eterno – aperfeiçoado, não específico

e universal – renasceu”. A grande massa de homens e mulheres, que ele chama de “peregrinos do caminho”, vive de muitas maneiras essa jornada arquetípica, experimentando, preferencialmente, aventuras rotineiras inconscientes e coletivas.

O herói literário moderno

Seria impossível listar o imenso acervo de obras, pelo menos na literatura clássica ocidental, montadas em arquitecões míticos, com vistas a comprovar as asserções mítico-ritualistas que sustentam a tese de um núcleo estrutural temático mítico-arquetípico no texto literário. Seria, no mínimo, enfadonho elencar heróis e heroínas enredados em mitologemas fabulosos de lutas, quedas, despedaçamentos sacrificais e ascensões transformadoras. Inúmeras narrativas, poemas, tragédias, dramas, tragicomédias, comédias, autos, desfiam tramas que atribuem ações, pensamentos e vozes a personagens imaginários; incontáveis estórias repetem a saga primordial de divindades celestes, e reconstroem a comunhão primeva com a natureza e com o sagrado, revisitam lugares maravilhosos em busca do paraíso perdido, remodelam uma ontologia humana, mimetizam o mundo, imaginando enigmas, reinventando destinos, ritualizando a vida e a morte.

Viajando no tempo, percorrendo épocas memoráveis, vamos encontrar ninfas apaixonadas, belas cativas, beldades em torres e rochedos, transpondo umbrais de mortes legendárias, homens hercúleos cercados por uma horda de feiticeiros, ogros e divindades auxiliares, em busca do objeto mágico e da amada. O imaginário coletivo impregnou de tal forma a nossa vida que nem percebemos quando a ele recorremos, comenta o poeta e crítico Leminski:

Literariamente, essa imensa máquina atravessou viva a Idade Média, reaceendeu no Renascimento italiano e sobreviveu, impávida, até o romantismo europeu do século XIX [...]. De Homero a Goethe, passando por Dante e Shakespeare, numa linha ininterrupta, durante mais de dois mil anos, o imaginário grego sempre foi o primeiro alimento do poeta ocidental culto, seu *soft-ware* de fantástico, referencial de imagens, delírio compartilhado. (LEMINSKI, 1994, p. 60-66).

Encontramos o herói mítico renascido desde a *Divina Comédia*, que, apesar de transformado, continua visitando o inferno, principalmente, passeando sobre sua alma. Ele também procura agarrar a história, mas é sempre superado por ela. A sua morte simboliza o fim da alienação; a sua descoberta, mesmo trágica ou violenta, é sempre um passo para diminuir suas limitações. Para Feijó (1995, p. 66) “o leitor identifica-se com o herói de Dante, não pelos seus superpoderes, nem pela sua força ou coragem, nem mesmo pela ajuda dos deuses, mas pela sua capacidade de tornar o visível invisível

e o dizível inefável”, isto é, por atingir uma verdadeira aventura em busca do Si-mesmo, onde o herói não é o homem superdotado, mas o indivíduo angustiado, ansioso para descobrir e atingir a verdade que representa a própria humanidade. Tal imagem do herói transita até a contemporaneidade.

Ainda que os deuses arcaicos tenham sucumbido ante a força e grandeza dos deuses da tela do cinema e da televisão, cada pessoa, segundo Campbell (2000, p. 15), “tem seu próprio panteão do sonho privado e da arte”, até porque, “os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos porque são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte”. O herói surge transfigurado, na literatura contemporânea e avança em direção à sua humanização na pele da personagem que atua num cotidiano desmitologizante, tornando-se, muitas vezes, um anti-herói. O ciclo dos anti-heróis teve início com o herói problemático Dom Quixote – o primeiro da literatura moderna – restando à criação literária, depois dele, as alternativas de destituir o herói divino, trazê-lo de volta para conviver com o mundo moderno ou manter um limite entre o herói divino e o humano.

O herói moderno é um indivíduo que dessacraliza o semideus e age dentro das limitações humanas, que deseja ser o que é. Na literatura moderna o destino do herói é a sua iniciação, cuja ação tem como origem um erro porque o indivíduo é o grande problema; se na tragédia clássica o que derrota o herói é a luta contra a *moira*, e na epopeia, os sentimentos de amor e ódio o tornam espiritualmente preparado para o bom combate, na literatura contemporânea quem transforma o herói é a própria impotência mediante o mal coletivo que aparece com muitas configurações.

O leitor não mais se deleita com os super poderes do herói divino, mas vibra com sua capacidade de tornar dizível o indizível e conhecido o desconhecido. Além disto, ele deixa de ser um herói coletivo para se tornar um herói de si mesmo, de sua individuação, vivendo as agruras do espírito humano e dando sentido ao seu ser no mundo. Os escritores modernos passaram a narrar façanhas de homens vencidos pelo amor, de sonhadores que buscam soluções românticas para seus problemas, que agem dentro dos limites humanos, desejando tão somente ser o que é, dessacralizando o semideus clássico das narrativas mitológicas, das lendas e dos contos de fada. Na literatura contemporânea, o destino do herói é a sua própria iniciação na árdua jornada de viver. Todavia, ainda assim, o herói mítico ressurgiu transfigurado, avançando em direção à sua humanização na pele de personagens comuns, muitas vezes como anti-heróis que escapam do cotidiano desafiador.

Considerações finais

O processo de remitologização na literatura – fenômeno de retomada e transformação dos mitos que resultou da depressão pós-guerra, do imediatismo capitalista, da fragmentação do sujeito, das descobertas intergalácticas, da empolgação dos estudos do inconsciente, dentre outros fatos históricos, científicos e tecnológicos – ensejou a criação de um novo herói, o super-homem, resgatando, assim, o paradigma do herói mítico, desta vez, em busca da mãe, das origens paradisíacas, do amor, do “feliz para sempre” no reino encantado das bem-aventuranças, do seu próprio Eu. Isto foi o que Campbell comprovou com o seu “herói de mil faces”, por isto ele é considerado um mitopoeta.

São muitos os desafios globais que a humanidade enfrenta: guerras econômicas e religiosas, epidemias, violência, corrupção, desastres naturais, fome. Tudo isto provoca incuráveis psicopatologias. Pois, como sustentam Ribeiro e Cardoso (2018, p. 70), no início do século XX, Jung percebeu que o indivíduo moderno estava “psicologicamente doente, alienado, em desarmonia consigo e com o mundo. Uma das principais causas dessa crise espiritual foi a crescente subordinação às organizações coletivas” configuradas, dentre várias formas, como o consumo capitalista e a submissão aos poderes sociopolíticos constituídos. O drama continua.

A história e as artes têm mostrado que homens e mulheres precisam enfrentar grandes males existenciais, necessitam travar uma batalha heroica para vencer as dificuldades vivenciadas em todas as instâncias da vida, ambos experimentam as mesmas inquietações tanto no que concerne aos relacionamentos sociais quanto no que toca aos sofrimentos psíquicos. O grande desafio é bem viver ou sobreviver num mundo tão adverso e impiedoso. E o maior destes desafios ainda é superar as limitações da velhice e o medo da morte.

Ainda que o mito do herói permaneça vivo nos contos de fadas, nas religiões propiciatórias e de mistérios, nas narrativas contemporâneas, nos sonhos e nas artes, até na realidade cotidiana, ele vem se transfigurando e revelando novas faces. O herói psicológico é fruto do tempo e assume novas tarefas desafiadoras. Homens e mulheres, que hoje experimentam as mesmas expectativas e temores, precisam chegar a um acordo com as forças do inconsciente que atuam na psique pessoal e social para mudar suas mentalidades e transformar o mundo.

Referências

- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2000.
- _____. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitologia*. Trad. Hélder Godinho e Vítor Jabouille. Lisboa: Presença, 1982.

FEIJÓ, Martin Cézár. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1994.

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

_____. *O espírito da arte e na ciência*. Trad. Maria de Moraes Barros. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

LEMINSKI, Paulo. *Metamorfose: uma Viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultix, 1974.

RIBEIRO, Maria Goretti. As fontes originárias do mito na poesia de Myriam Fraga. *Revista Sociopoética*, Campina Grande - PB, v. 1, n. 19, p. 48-61, 2017.

_____. Da literatura aos mitos: a mitopoética na literatura de Lya Luft. *Revista Interdisciplinar de Pesquisa e Inovação*, São Cristóvão - SE, v. 7, n. 7, p. 59-79, 2008.

_____. O sagrado Feminino na literatura. *Revista IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 63-75, 2012.

RIBEIRO, Maria Goretti; CARDOSO, Ana Maria Leal. A jornada do herói e da heroína: uma discussão analógica à luz da mitopsicocrítica. *Revista Têssera*, Uberlândia, MG, v.1, n.1, p.58-74, 2018.

NADA SEM HÉRCULES: OS MODELOS DE HÉRCULES EM APOLÔNIO DE RODES, VALÉRIO FLACO, VIRGÍLIO E LUCANO

NOTHING WITHOUT HERCULES: THE MODELS OF HERCULES IN APOLLONIUS RHODIUS, VALERIUS FLACCUS, VERGIL AND LUCAN

Jéssica Frutuoso MELLO¹

RESUMO: Ainda que Hércules seja muitas vezes considerado o melhor dos gregos, não foi legada, da Antiguidade para os dias atuais, uma epopeia que trate de seus feitos de modo individual. Entretanto, o filho de Zeus aparece em epopeias que abordam as aventuras de outros heróis, estando inserido como personagem que convive diretamente com eles, ou como integrante de alguma história que lhes é narrada. Tendo isso em mente, propõe-se a coleta e a comparação da representação de Hércules em quatro textos épicos, sendo eles a *Argonáutica* de Apolônio de Rodes, os *Cantos Argonáuticos* de Valério Flaco, a *Eneida* de Virgílio e a *Farsália* de Lucano. Com isso, pretende-se demonstrar as relações que o herói traça com aqueles que protagonizam essas epopeias, assumindo, de modo geral, certo papel modelar que se altera de texto para texto.

PALAVRAS-CHAVE: Hércules. Apolônio de Rodes. Valério Flaco. Virgílio. Lucano.

ABSTRACT: Although Hercules is often considered the best of the Greeks, an epic that depicts his deeds individually was not handed down from the Antiquity to the present day. However, the son of Zeus appears in epics that address other heroes' adventures, being inserted as a character who lives with them directly or as a member of a story told to them. With this in mind, it is proposed to collect and compare the representation of Hercules in four epic texts, namely Apollonius Rhodius' *Argonautica*, Valerius Flaccus' *Argonautica*, Vergil's *Aeneid* and Lucan's *Pharsalia*. Thus, it is intended to demonstrate the relations that the hero traces with those who are the protagonists in these epics, assuming, in general, a certain role as a model that changes from text to text.

KEYWORDS: Hercules. Apollonius Rhodius. Valerius Flaccus. Vergil. Lucan.

Introdução

Segundo a definição de Ruiz de Elvira (1982, p. 12), pode-se dizer que o mito apresenta certa dualidade, uma vez que, ao mesmo tempo em que relata acontecimentos que não podem ser comprovados, é contado como um fato por uma tradição. Além disso, essas narrativas não têm uma autoria precisa, já que são recontadas sem que se saiba

1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. E-mail: jessicafrutuoso.m@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7076-7985>.

quem as iniciou (VEYNE, 1984, p. 34). Dessa forma, mesmo que um mito trate de um assunto específico, ele pode ter uma enormidade de versões que variam desde episódios individuais a pontos mais gerais da narrativa (RUIZ DE ELVIRA, 1982, p. 23). Com o passar do tempo, essas histórias, que integravam uma tradição oral e que podem ser consideradas “Literatura anterior à literatura [...]” (VEYNE, 1984, p. 34), foram sendo apropriadas e alteradas por poetas, de modo que a literatura por que se convencionou chamar de clássica tornou-se uma espécie de registro das múltiplas versões dos mitos (RUIZ DE ELVIRA, 1982, p. 26). Esse registro se dá, através do tempo, de maneiras diferentes, já que tende a se afastar de um público mais geral e se tornar um jogo de referências entre o poeta e um público leitor específico, capaz de realizar e compreender as alusões feitas de modo cada vez mais elaborado (VEYNE, 1984, p. 58-59).

Em um mito que se relaciona especificamente a um herói, são relevantes, para a construção da narrativa, sua genealogia, localização e cronologia (RUIZ DE ELVIRA, 1982, p. 23). Desses três elementos, a cronologia, que pode se referir, por exemplo, ao momento em que determinado feito foi realizado em relação a outros mitos, tende a ser o mais variável dentro das múltiplas versões presentes nos mais diversos textos (RUIZ DE ELVIRA, 1982, p. 23).

Do rol de heróis legado pelas narrativas míticas, talvez aquele que mais tenha sido reproduzido ao longo do tempo seja Hércules², filho de Zeus com uma mortal, Alcmena. É possível perceber que, estando presente em obras canônicas, *best-sellers*, pinturas, filmes, séries e animações com diferentes versões adaptadas para os mais diversos públicos, o personagem continua tão produtivo quanto fora na Antiguidade. Não à toa que Robert Graves, em *The Golden Fleece*³, tenha atualizado o provérbio antigo “Nada sem Teseu”⁴ (FONTES, 2007, p. 18) para “Nada sem Hércules”⁵. De fato, quando analisados os textos antigos, gregos e latinos, Hércules já pode ser considerado um dos heróis que mais aparece, sendo que sua atuação se dá ora como personagem ativo, estando presente na ação, ora como um personagem de uma história contada por alguém dentro da narrativa principal. Com isso, tem a oportunidade de ser construído como personagem principal de alguns textos e como adjuvante em outros.

2. Para manter uma uniformidade, ao longo do texto, utiliza-se a versão latina do nome. Entretanto, a versão grega, Héracles, aparece nas citações conforme o original e/ou a opção do tradutor. O herói também pode ser chamado de Alcides, em relação a seu avô Alceu, e Tiríntio, por causa da cidade de Tirinto.

3. Também publicado com o título de *Hercules, my shipmate*, romance sem edição no Brasil até o momento. Nesse, Robert Graves constrói outra versão para a viagem dos argonautas.

4. *Οὐκ ἄνευ Ἡρακλέως* (Plu., *Thes.*, 29, 3).

5. “*You have all heard the saying ‘Nothing without Hercules’, and it is true that he has been absent from no great military exploit of the last thirty years.*” (GRAVES, 2011, p. 69. Grifo nosso); “*Todos já ouviram o ditado ‘Nada sem Hércules’, e é verdade que ele não esteve ausente em nenhuma grande façanha militar nos últimos trinta anos.*” (Tradução e grifo nossos).

Considerando esses textos em que Hércules está presente, é relevante notar que mesmo sendo, na epopeia, o espaço em que os heróis, em geral, têm a ocasião de demonstrar a segurança e a grandeza de sua conflituosa constituição épica – já que é ao mesmo tempo divina e humana, o que lhes permite realizar grandes feitos, mas também os leva a perpetrar atos vis e à morte (SCHÜLER, 1992, p. 11) –, não foi transmitida epopeia completa em que Hércules se configure como herói principal⁶, aparecendo, entretanto, nessa posição, com relativa frequência em textos trágicos⁷. Com esses aspectos em mente, serão analisadas as representações desse herói em algumas epopeias, tendo sido uma escrita em grego – as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes – e as outras três, em latim – os *Cantos Argonáuticos* de Valério Flaco, a *Eneida* de Virgílio e a *Farsália* de Lucano. Dessas, nas duas primeiras, o herói aparece como personagem ativo, estando presente na ação, e nas outras, em uma história contada dentro da narrativa. Cabe apontar que, como esses autores escolhem um não protagonismo da parte de Hércules, elege, principalmente, histórias que se situam em momentos medianeiros entre um e outro trabalho dos doze principais que o herói precisa desempenhar⁸. Partindo desses dois tipos de representação, optou-se por organizar este artigo de modo a agrupar abordagens semelhantes, considerando um aspecto comparativo entre elas, em detrimento de um desenvolvimento em ordem histórica⁹. Ademais, julga-se que, por tratarem, Apolônio de Rodes e Valério Flaco, do mesmo episódio – a viagem dos argonautas –, a leitura em sequência da análise das duas obras facilitaria a comparação. Individualmente, para a análise, serão observadas as maneiras como Hércules é descrito, suas ações e as relações que podem ser traçadas entre esses aspectos e as atuações e caracterizações dos outros heróis com que habita direta ou indiretamente.

6. O poema *Aspis Herakleous* – *O escudo de Héacles* – atribuído a Hesíodo, por exemplo, seria parte de outra obra.

7. Vejam-se, por exemplo, *Héacles* de Eurípides, *As Traquínias* de Sófocles, *Hércules furioso* e *Hércules no Eta* de Sêneca.

8. Como consequência do desprazer de Hera em relação a Hércules, fruto de um adultério de Zeus, o herói é obrigado a realizar doze grandes trabalhos por mando de Euristeu, rei de Micenas e de Tirinto (RUIZ DE ELVIRA, 1982, p. 167). Esses trabalhos são: 1) adquirir a pele do leão de Nemeia; 2) derrotar a hidra de Lerna; 3) capturar a corça de Cerineia; 4) capturar o javali de Erimanto; 5) limpar os currais do rei Aúgias em um único dia; 6) derrotar as aves do Estínfalo, lago da Arcádia; 7) capturar o touro de Creta; 8) levar, a Euristeu, as éguas de Diomedes, rei da Trácia, as quais comiam carne humana; 9) tomar o cinturão de Hipólita, rainha das amazonas; 10) apossar-se do gado do gigante Gerião; 11) colher as maçãs de ouro do jardim das Hespérides; e 12) capturar Cérbero, cão guardião do Submundo (RUIZ DE ELVIRA, 1982, p. 218-239). Alguns desses trabalhos serão citados de passagem neste texto. Dos poemas aqui abordados, na *Eneida* há menção ao maior número de trabalhos do herói.

9. Historicamente, a ordem dos autores seria: Apolônio de Rodes, Virgílio, Lucano e, por fim, Valério Flaco. A abordagem em ordem histórica favoreceria uma análise intertextual mais ampla, mas que iria além dos limites deste artigo.

1. Hércules, meu companheiro: a convivência com o herói

1.1. Que se eleja um líder: as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes

A epopeia de Apolônio de Rodes, redigida no século III a.C., tem como pano de fundo a viagem dos argonautas que precisam ir, a bordo da nau Argo, até a Cólquida para tomar o velocino de ouro e entregá-lo a Pélias, rei de Iolco. De modo geral, o mito está fortemente ligado a Jasão que é colocado como líder dos nautas¹⁰, o que ocorrerá na versão desenvolvida por Apolônio. Nesse contexto, mesmo que o não faça de modo deliberado, Hércules apresentará certo caráter de oposição em relação a Jasão.

Ao introduzir o herói no catálogo daqueles que embarcam na nau, Apolônio exporá que Hércules era alguém que Jasão desejava ter ao seu lado ao longo da viagem, e que o herói se junta aos demais após ter vencido o javali de Erimanto. Ademais, o poeta deixa claro que Hércules participará da empreitada por própria vontade, sem interferência de Euristeu:

[...] Nem despresara / Altivo, e generoso unir-se Alcides / A Jason, que por Socio o cobiçara, / Mas por Argos passando, ao vir d'Arcadia, / (Argos onde Linceo reinara outr'ora) / Na jornada, em que vivo conduzia / O Javali medonho, que pastava / Nos paúis do Erimantho, e Lampios bosques, / Ouvindo, que Heroes tantos se juntaram, / Logo a entrada da praça de Mycenas / Solta dos hombros o amarrado bruto, / De ir la, inscio Euristheo, cede ao desejo¹¹ (A. R., 1, 122-131)¹².

Na passagem, Apolônio coloca que Hércules já teria iniciado seus doze trabalhos, de modo que sua fama o precederia. Com isso, faz sentido que, após terem os heróis se reunido, quando Jasão questiona quem deveria ser eleito para a função de capitão, ao contrário de se virarem para o herói que fora o motivo da viagem¹³, todos se voltam para Hércules:

10. É relevante considerar que na versão apresentada por Diodoro, em *Biblioteca Histórica*, Hércules torna-se o líder dos argonautas por eleição de seus companheiros.

11. οὐδὲ μὲν οὐδὲ βίην κρατερόφρονος Ἡρακλῆος / πευθόμεθ' Αἰσονίδαο λυλαιομένου ἀθερίζαι. / ἀλλ' ἐπεὶ αἶε θάξιν ἀγειρομένων ἡρώων, / νεῖον ἀπ' Ἀρκαδίας Λυρκῆιον Ἄργος ἀμείψας / τὴν ὁδόν, ἧ ζῶν φέρε κάπριον, ὅς ῥ' ἐνὶ βήσσης / φέρβετο Λαμπείης, Ἐρυμάνθιον ἄμ μέγα τίφος, / τὸν μὲν ἐνὶ πρώτῃσι Μυκηναίων ἀγορῆσιν / δεσμοῖς ἰλλόμενον μεγάλων ἀπεθήκατο νώτων: / αὐτός δ' ἧ ἰότητι παρέκ νόον Εὐρυσθηῆος / ὠρμήθη: [...] (A. R., 1, 122-131).

12. Todas as citações da obra de Apolônio de Rodes são feitas a partir da tradução de José Maria da Costa e Silva.

13. Pélias envia Jasão à Cólquida com o objetivo de que o herói morresse no caminho, já que ele cumprira o oráculo a respeito do homem que chegasse com apenas uma sandália a um ritual, representando, assim, uma ameaça à vida do rei: τοῖν γὰρ Πελῆις φάτιν ἔκλυεν, ὡς μιν ὀπίσσω / μοῖρα μένει στυγερῆ, τοῦδ' ἀνέρος, ὄντιν' ἴδοιτο / δημόθεν οἰοπέδιλον, ὑπ' ἐννεσίῃσι δαμῆναι. / δηρὸν δ' οὐ μετέπειτα τὴν κατὰ θάξιν ἰήσων / χειμερίοιο ῥέεθρα κίων διὰ ποσσὶν Ἀναύρου / ἄλλο μὲν ἐξεσάωσεν ὑπ' ἰλύος, ἄλλο δ' ἔνερθεν / κάλλιπεν αὔθι πέδιλον ἐνισχόμενον προχοῆσιν. / ἴκετο δ' ἐς Πελίην αὐτοσχεδὸν ἀντιβολήσων / εἰλαπίνης, ἣν πατρὶ Ποσειδάωνι καὶ ἄλλοις / ῥέζε θεοῖς, Ἥρης δὲ Πελασγίδος οὐκ ἀλέγιζεν. / αἶψα δὲ τόνγ' ἐσιδὼν ἐφράσσατο, καὶ οἱ ἄεθλον / ἔντυε ναυτιλῆς πολυκηδέος, ὄφρ' ἐνὶ πόντῳ / ἠὲ καὶ ἀλλοδαποῖσι μετ' ἀνδράσι νόστον ὀλέσσει. (A. R., 1, 5-17); “Tinha Pelias de Oráculos sabido / Impendente ruína; porque a morte / Tinham de os artificios machinar-lhe / De varão, que entre as turbas deparasse / Com só calçado um pé! em breves tempos / Jason, passando a vao o hyberno Anauro, / Atascado no lódo um chapim deixa, / Trazendo outro na planta; e deste modo / Foi na presença apparecer de Pelias / Onde sacro banquete dedicava / A Neptuno, seu Pae, e aos outros Deoses, / Sem recordar-se da Pelasga Juno. / Pelias, que o conheceu, pensa, e lhe incumbe / Navegação funesta, em que pereça / Sepultado nas ondas, ou, voltando, / Entre estranhas naçôes! [...]” (A. R., 1, 5-17).

[...] Cumpre pois que de nós o mais prestante / Se escolha sem paixão, que seja o Chefe, / Que tudo tenha a cargo, ou com estranhos / De pugnar se haja, ou de fazer alianças.” / Callou aqui, e os olhos dos Mancebos / Já designavam o robusto Alcides, / Que ali sentado está; e a uma todos / Já com clamor unanime o proclamam. / Mas o Heroe, d’onde jaz, alçando a dextra / “Tal honra (diz) ninguém queira outhorgar-me, / Pois não a aceito, nem consinto em outro. / O que nos convocou, esse nos rêja.” / O magnânimo Alcides assim falla: / Todos o voto seu aprovam; [...]14 (A. R., 1, 338-347).

O discurso de Jasão apresenta elementos interessantes, uma vez que propõe que seja elevado à honra da liderança aquele que fosse o melhor entre eles. O herói, entretanto, não será a primeira escolha de seus companheiros, que aceitam, por fim, a decisão daquele que consideram, de fato, o melhor. Segundo a tradição representada na *Ilíada* e que pode ter sido seguida pelos argonautas, o melhor seria o que, entre seus pares, se eleva como o mais forte e capaz de proezas bélicas (RODRIGUES JÚNIOR, 2010, p. 132-134). Por outro lado, Jasão considera que o melhor é aquele que será capaz de lutar, mas também de realizar alianças com os povos que visitariam ao longo do percurso até a Cólquida, ao que o herói se proporá a fazer. Já Hércules é aquele que se afasta dos demais heróis quando chegam aos reinos em que são bem recebidos no primeiro canto, preferindo ficar junto à nau, enquanto os demais argonautas desfrutam da hospitalidade de Cízico e de Hipsípile.

Em Lemnos, esta atitude¹⁵ é positiva, uma vez que será necessário que o herói tome a liderança para que a viagem deixe de ser postergada pelos heróis que se unem às mulheres da ilha¹⁶ por um longo período de tempo. Ao repreender seus companheiros, Hércules não se dirige diretamente a Jasão, fazendo dele apenas objeto de seu discurso, destacando que ele deveria ser abandonado em Lemnos, ainda que os outros heróis também estejam se relacionando com as mulheres. Também propõe a dissolução do grupo, já que não buscam aquilo a que se propuseram (MELLO, 2019, p. 75). Pela descrição de Apolônio, Jasão não tem uma reação que o destaque de seus

14. τούνεκα νῦν τὸν ἄριστον ἀφειδήσαντες ἔλεσθε / ὄρχαμον ἡμείων, ᾧ κεν τὰ ἕκαστα μέλοιτο, / νείκεα συνθεσίας τε μετὰ ξείνοισι θαλέσθαι. / ὡς φάτο: πάπτηναν δὲ νέοι θρασὺν Ἡρακλῆα / ἤμενον ἐν μέσσοισι: μὴ δέ ἐ πάντες αὐτῆ / σημαίνειν ἐπέτελλον: ὁ δ’ αὐτόθεν, ἔνθα περ ἦστο, / δεξιτερὴν ἀνὰ χεῖρα τανύσσατο φώνησέν τε: / μήτις ἐμοὶ τόδε κῦδος ὀπαζέτω. οὐ γὰρ ἔγωγε / πείσομαι: ὥστε καὶ ἄλλον ἀναστήσεσθαι ἐρύξω. / αὐτός, ὅτις ξυνάγειρε, καὶ ἀρχεῦοι ὀμάδοιο. / ἦ ῥα μέγα φρονέων, ἐπὶ δ’ ἦνεον, ὡς ἐκέλευεν / Ἡρακλῆης: [...] (A. R., 1, 338-347).

15. ἔνθ’ ὁ μὲν Ὑψιπύλης βασιλῆιον ἐς δόμον ὤρτο / Αἰσονίδης: οἱ δ’ ἄλλοι ὄπη καὶ ἔκυρσαν ἕκαστος, / Ἡρακλῆος ἄνευσθεν, ὁ γὰρ παρὰ νηὶ λέλειπτο / αὐτός ἐκὼν παῦροί τε διακρινθέντες ἐταῖροι. (A. R., 1, 853-856); “De Hypsipyle no Alcazar se aposenta / De Eson o Filho, e onde lhes coube os outros. / Com poucos, que o exemplo lhe seguiram / No navio ficar prefere Alcides.” (A. R., 1, 853-856, trad. J. M. da Costa e Silva).

16. Na ilha de Lemnos não há homens, uma vez que as mulheres os teriam assassinado, salvando-se apenas o pai de Hipsípile, que é enviado para longe. Os motivos para que os assassinios ocorram variam, mas normalmente estão ligados ao desprazer de Afrodite/Vênus com as mulheres da ilha. Com sua estadia, os heróis garantem que o povo não se extinga.

companheiros, ainda que, de acordo com a função que desempenha na nau, a decisão de partir devesse ter sido tomada por ele:

De dia em dia os Nautas delongavam / Sua navegação, e largos tempos / Nesta amorosa inercia consumiram, / Si longe das Comborças ajuntando-os, / Hercules deste modo os não increpa. / “Sangue civil da Patria vos desterra, / Guapos Heroes, ou procuraveis bodas, / Aqui por desamor das pátrias Damas? / Praz-vos morar aqui, e os pingues campos / Agricutlar de Lemnos? certo gloria / Não será para nós aqui vivermos / Com estranhas Mulheres encerrados. / Nem dos Numes algum por próprio impulso / Irá roubar o Velocino de ouro / Para entrega-lo a nós! aos pátrios Lares / Volte cada um de vós, e elle cá fique / Tanto tempo de Hypsipyle no thóro, / Que de prole viril Lemnos povoe, / Do que deve provir-lhe eterna fama.” / Ninguém replicar ousa a tal discurso, / Nem os olhos erguer, antes sahindo / Do conselho, a partir se apressam todos.¹⁷ (A. R., 1, 861-878).

Já no reino dos doliões, o afastamento de Hércules dos demais heróis dará ensejo para que Hera o ataque por intermédio dos gigantes, de maneira que os argonautas precisam enfrentar outra dificuldade¹⁸. De todo modo, a descrição dada por Apolônio indica que Hércules é capaz de derrotar diversos gigantes antes que os heróis o encontrem:

Mas do monte com ímpeto correndo / Do outro lado os Gigantes trabalhavam / Por obstruir do Chyto com penedos / A marítima bocca, qual se dentro / Fera estivesse, que apanhar tentassem: / Mas lá ficára com alguns mais moços, / Hercules, que contra elles logo armando / O arco recurvo põe por terra a muitos. / Os bárbaros disparam sobre Alcides / Fragmentos de rochedos; que taes Monstros, / Juno Esposa de Jupiter nutríra / Medonhos, porque Alcides combatessem. / Mas os outros Heroes, que já voltavam / Vem-lhe ao encontro, antes que o monte subam, / E extermina-los belicosos tentam.¹⁹ (A. R., 1, 989-1002).

17. ἀμβολίη δ' εἰς ἡμᾶρ αἰεὶ ἐξ ἡματός ἦεν / ναυτιλίης: δηρὸν δ' ἂν ἐλίνοιο αὐτὶ μένοντες, / εἰ μὴ ἀολίισσας ἐτάρους ἀπάνευθε γυναικῶν / Ἡρακλῆς τοίοισιν ἐνιπτᾶζων μετέειπεν: / δαιμόνιοι, πάτρης ἐμφύλιον αἶμ' ἀποέργει / ἡμέας; ἦε γάμων ἐπιδευέες ἐνθάδ' ἔβημεν / κεῖθεν, ὄνοσσάμενοι πολυήτιδας; αὐτὶ δ' ἔαδεν / ναίοντας λιπαρὴν ἄροσιν Λήμνοιο ταμέσθαι; / οὐ μὰν εὐκλειεῖς γε σὺν ὀθνεῖσι γυναιξίν / ἐσσόμεθ' ὧδ' ἐπὶ δηρὸν ἐελμένοι: οὐδέ τι κῶας / αὐτόματον δώσει τις ἐλὼν θεὸς εὐξαμένοισιν. / ἴομεν αὐτίς ἕκαστοι ἐπὶ σφέα: τὸν δ' ἐνὶ λέκτροις / Ὑψιπύλης εἶατε πανήμερον, εἰσόκε Λῆμνον / παισὶν ἐσανδρώσῃ, μεγάλη τέ ἐ βᾶξις ἴκηται. / ὧς νεῖκεσεν ὄμιλον: ἐναντία δ' οὐ νύ τις ἔτλη / ὄμματ' ἀνασχεθέειν, οὐδὲ προτιμυθῆσασθαι: / ἀλλ' αὐτῶς ἀγορῆθεν ἐπαρτίζοντο νέεσθαι / σπερχόμενοι. ταὶ δὲ σφιν ἐπέδραμον, εὐτ' ἐδάησαν. (A. R., 1, 861-878).

18. Como será visto, Valério Flaco não aborda este episódio; todavia, insere o resgate de Hesíone em sua narrativa, ausente na versão de Apolônio.

19. Γηγενέες δ' ἐτέρωθεν ἀπ' οὐρεος αἶξαντες / φράξαν ἀπειροσίοιο Χυτοῦ στόμα νεῖοθι πέτρης / πόντιον, οἷά τε θῆρα λοχώμενοι ἔνδον ἐόντα. / ἀλλὰ γὰρ αὐτὶ λέλειπτο σὺν ἀνδράσιν ὀπλοτέροισιν / Ἡρακλῆς, ὃς δὴ σφι παλίντονον αἶψα τανύσσας / τόξον ἐπασσυτέρους πέλασε χθονί: τοὶ δὲ καὶ αὐτοὶ / πέτρας ἀμφιρρῶγας ἀερτάζοντες ἔβαλλον. / δὴ γὰρ που κάκεῖνα θεὰ τρέφεν αἰνὰ πέλωρα / Ἥρη, Ζηνὸς ἄκοιτις, ἀέθλιον Ἡρακλῆι. / σὺν δὲ καὶ ὄλλοι δῆθεν ὑπότροποι ἀντιόωντες, / πρὶν περ ἀνελθέμεναι σκοπιήν, ἦπτοντο φόνοιο / γηγενέων ἥρωες ἀρήιοι, ἡμὲν ὀστοῖς / ἠδὲ καὶ ἐγχείρησι δεδεγμένοι, εἰσόκε πάντας / ἀντιβίην ἀσπερχῆς ὀρινομένουσ ἐδάξαν. (A. R., 1, 989-1002).

Esses dois episódios demonstram que Hércules é um herói que supera as dificuldades de modo individual – de fato, a tradição o coloca como um herói individual ao realizar os seus doze trabalhos –, sem precisar de muita ajuda de seus companheiros (RODRIGUES JÚNIOR, 2010, p. 154). Quando o coletivo se mostra como um empecilho para o sucesso, o herói logo propõe sua dissolução. Em contrapartida, Jasão é um herói que necessita de auxílio para vencer as dificuldades que aparecem ao longo da viagem – perceba-se que, nos episódios de *Âmico*²⁰ e de *Fineu*²¹, são outros heróis que vencem os antagonistas que se apresentam –, enquanto tem as características que serão necessárias para que Medeia se enamore dele, já que, mais uma vez, precisará de ajuda para obter o velocino de ouro. Ao mesmo tempo em que esses elementos podem ser apontados como fraquezas em Jasão, sua construção parece favorecer o coletivo, uma vez que é com sua liderança que quase a totalidade do grupo que parte da Grécia consegue retornar a salvo (MELLO, 2019, p. 82). Uma das poucas baixas será justamente Hércules, ao final do canto I: o herói será abandonado quando, ao se afastar mais uma vez do grupo, busca por Hilas que fora sequestrado por uma ninfa.

Apesar do abandono do herói que seguirá com seus doze trabalhos e, no futuro, passará por um processo de divinização²², os heróis ainda terão contato indireto com Hércules, por meio das consequências de suas ações ao tomar as maçãs de ouro do jardim das Hespérides, um de seus doze trabalhos, já que é isso que os salva da sede no último canto da epopeia. Neste ponto da narrativa, Apolônio cria uma distinção tanto entre os argonautas e Hércules quanto em relação ao herói enquanto os acompanhava com aquele que é descrito pelas Hespérides. O primeiro ponto ocorre por intermédio do uso de símiles, dada a discrepância dos comparantes escolhidos pelo poeta (RODRIGUES JÚNIOR, 2010, p. 155): os heróis, em seu coletivo, são comparados a insetos – formigas e moscas –, ao mesmo tempo em que Hércules, individualmente, o é com um boi:

[...] eis que descobre / Rocha que está junta ao Tritonio lago, / E então (talvez um Deos assim lh'ò inspira) / Co'calcanhar a fere ao rez da terra, / E a agua em borbotões rebentou della, / Elle em terra firmando as mãos, e o peito, / Largo bebeu da rêta pedra, e farta / O amplo ventre, e *curvado um Boi parece.* / Disse, e elles de jubilo alheados / Á desejada fonte á pressa correm, / Que a linda Egle mostrou. *Como as*

20. *Âmico*, rei bebrício, desafiava os estrangeiros a um pugilato, e, ao vencer, matava-os, até que, na passagem dos argonautas por seu reino, é derrotado por Pólux.

21. *Fineu*, por castigo dos deuses, é perseguido pelas harpias, que não permitem que ele se alimente. As figuras monstruosas são afugentadas por Calais e Zetes.

22. *τίπτε παρέκ μέγαλοιο Διός μενεαίνετε βουλήν / Αίήτew πτολίεθρον ἄγειν θρασύν Ηρακλήα; / Ἄργεϊ οἱ μοῖρ' ἐστὶν ἀτασθάλω Εὐρυσθήϊ / ἐκπλήσαι μογεόντα δωδέκα πάντας ἀέθλους, / ναίειν δ' ἀθανάτοισι συνέστιον, εἰ κ' ἔτι παύρους / ἐξανύση: τῷ μή τι ποθὴ κείνοιο πελέσθω.* (A. R., 1, 1315-1320); “Porque teimaes contra o querer de Jove / Em Hercules levar de Eeta ao reino? / Lei é dos fados, que remate em Argos / Trabalhos doze de Euristeu ao mando / E que suba a ser Hospede dos Numes / Quando acabe, os já poucos, que lhe restam. / Delle por isso não tenhaes saudade;” (A. R., 1, 1315-1320).

Formigas / Laboriosas se aglomeram densas / Da estreita fenda em torno; como as Moscas / Zubindo voam, ávidas cercando / De dulcíssimo mel gota pequena, / Taes os Mynias se ajuntam, se affanam, / Junto á fonte saxatil, [...]. (A. R., 4, 1444-1456; grifo nosso).

Já quanto ao segundo, o herói, que antes se abstera de desfrutar da hospitalidade de Cízico e de Hipsípile, escolhendo estar junto à nau, e que preferira buscar meios de repor seu remo a participar do banquete dos heróis²³, será descrito por Egle, uma das Hespérides, como alguém insolente, implacável e que se comporta como um animal²⁴. Isso poderia indicar para a falta, em Hércules, daquilo que Jasão considerava importante para o líder da empreitada: a capacidade diplomática. Embora se possa argumentar que a atitude de Hércules seria justificável diante da necessidade de se conquistar as maçãs, dentro do contexto da narrativa de Apolônio, Jasão havia realizado, há pouco, ato análogo ao de Hércules: tomar algo guardado por um dragão com o envolvimento de uma figura feminina. Jasão consegue realizar a façanha sem matar o dragão e conquistando a mulher que se torna essencial para o bom retorno de seus companheiros²⁵ (MELLO, 2019, p. 77). Em oposição, Hércules mata o dragão, o que deixa as Hespérides desoladas.

23. Isto ocorre pouco antes de Hílas ser sequestrado (RODRIGUES JÚNIOR, 2010, p. 158): *ἔνθα δ' ἔπειθ' οἱ μὲν ξύλα κάγκανα, τοὶ δὲ λεχαίην / φυλλάδα λειμώνων φέρον ἄσπετον ἀμήσαντες, / στόρνυσθαι: τοὶ δ' ἀμφὶ πυρήϊα δινεύεσκον: / οἱ δ' οἶνον κρητῆρσι κέρων, πονέοντο τε δαῖτα, / Ἐκθασίῳ ῥέξαντες ὑπὸ κνέφας Ἀπόλλωνι. / αὐτὰρ ὁ δαίνυσθαι ἐτάροις οἷς εὖ ἐπιτείλας / βῆ ῥ' ἴμεν εἰς ὕλην υἱὸς Διός, ὥς κεν ἐρετμὸν / οἷ αὐτῷ φθαίῃ καταχείριον ἐντύνασθαι. (A. R., 1, 1182-1189); “Uns conduzem do prado áridos lenhos, / Outros brandas folhagens amontoam / Com profusão colhidas, para nelas / Se recostarem. Quem brotar o fogo / Faz de esfregados páos; e quem nas urnas / Mistura o vinho, quem prepara o brodio / Depois de haverem ao Ecbasio Apollo / Ao pôr do sol sacrificado! o filho / De Jove os sócios a entregar-se instiga / Do banquete ao prazer, e entrou no bosque / Buscando um tronco, de que ordene um remo / Proprio para uso seu; [...]” (A. R., 1, 1182-1189).*

24. *ἦ ἄρα δὴ μέγα πάμπαν ἐφ' ὑμετέροισιν ὄνειαρ / δεῦρ' ἔμολεν καμάτοισιν ὁ κύντατος, ὅστις ἀπούρας / φρουρόν ὄφιν ζωῆς παγχρύσεια μῆλα θεάων / οἷχετ' ἀειράμενος: συγερὸν δ' ἄχος ἄμμι λέλειπται. / ἦλυθε γὰρ χθιζὸς τις ἀνήρ ὀλοώτατος ὕβριν / καὶ / δέμας: ὅσσε δὲ οἱ βλοσυρῷ ὑπέλαμπε μετώπῳ: / νηλῆς: ἀμφὶ δὲ δέρμα πελωρίου ἔστο λέοντος / ὠμόν, ἀδέψητον: στιβαρόν δ' ἔχεν ὄζον ἐλαίης / τόσσα τε, τοῖσι πέλῳ τόδ' ἀπέφθισεν ἰοβολήσας. / ἦλυθε δ' οὖν κάκεϊνος, ἃ τε χθόνα πεζὸς ὀδεύων, / δίψη καρχαλέος: παίφασσε δὲ τόνδ' ἀνά χῶρον, / ὕδωρ ἐξερέων, τὸ μὲν οὐ ποθι μέλλεν ἰδέσθαι. (A. R., 4, 1432-1443).; “Grande socorro nos trabalhos vossos / Foi certo esse impudente, que deu morte / Ao Dragão guardador, e os áureos rômhos / Roubou das Deosas, e si foi com elles, / Deixando-nos no peito acerba mágoa. / Sim; hontem veio aqui Homem medonho / Por audacia, e por corpo; scintilavam / Os olhos seus na frente acobertados / Dos ríspidos sobr'olhos, por vestido / Traz de um Leão descommunal a pelle, / Crua; e sem que o Artista inda a curtisse, / Traz clava ingente de Oliveira, e settas / Com que esse monstro atravessou de longe; / Ardendo vinha em sêde, como aquelle / Que a pé faz seu caminho, revistava / Todo esse vasto campo em busca d'água, / Que vêr nunca tinha! [...]” (A. R., 4, 1432-1443).*

25. *καὶ νύ κ' ἐπισμυγερώς Κρήτης ἐκάς ἠέρθησαν, / ἀμφοτέρων δίψη τε καὶ ἄλγεσι μοχθίζοντες, / εἰ μὴ σφιν Μήδεια λιαζομένοις ἀγόρευσεν: / ἔκλυτέ μευ. μούνη γὰρ οἶομαι ὕμμι δαμάσσειν / ἄνδρα τόν, ὅστις ὄδ' ἐστί, καὶ εἰ παγχάλκεον ἴσχει / ὄν δέμας, ὀππότε μὴ οἱ ἐπ' ἀκάματος πέλοι αἰών. / ἄλλ' ἔχετ' αὐτοῦ νῆα θελήμονες ἐκτὸς ἐρωῆς / πετράων, εἴως κεν ἐμοὶ εἴξειε δαμῆναι.’ (A. R., 4, 1651-1658).; “[...] e de Creta / Cheios de afan, e de sêde, iriam longe, / Se desta arte Medea lhe não falla. / ‘Escutae-me! só eu, só eu presumo / Aquelle Homem domar, quem quer que seja. / Bem que tudo de bronze tenha o corpo / Existencia immortal não lhe foi dada. / O Baixel conserva, longe do alcance, / Das disparadas pedras, the que seja / Por meu poder vencido.’ [...]” (A. R., 4, 1654-1658).*

Assim, ao longo da narrativa, Jasão e Hércules parecem opostos. Se Jasão é obrigado pelas circunstâncias a encarar a viagem, de modo que se desespera e é oprimido pela dúvida²⁶, Hércules o fará por sua própria vontade (RODRIGUES JÚNIOR, 2010, p. 149-150). Se um gera a inquietação de seus companheiros quanto à sua segurança²⁷, o outro é capaz de superar as dificuldades sozinho. Já separados, os dois heróis são capazes de cumprir seus objetivos de modos diferentes, mas dentro do contexto da narrativa, a atuação de Jasão parece mais positiva do que a de seu companheiro.

Conquanto o embarque e o abandono de Hércules faça parte de algumas versões da narrativa mitológica ligada ao velocino de ouro²⁸, a seleção de um poeta por sua abordagem e a forma como trabalha com ela podem estabelecer outro significado para Hércules dentro da narrativa, o que se discutirá com a representação dada a ele por Valério Flaco.

1.2. Com ele ser comparado: os *Cantos Argonáuticos* de Valério Flaco

Com os *Cantos Argonáuticos*, de Valério Flaco, epopeia redigida ao final do século I d.C., tem-se uma obra em que o poeta informa já no início sua intenção de louvar os feitos navais de Vespasiano (GOUVÊA JÚNIOR, 2010, p. 15-17):

[...] E ó tu de quem maior é a fama / Dês que oceano caledônio, antes hostil / Aos frígios Júlios, tuas velas transportou, / Do povo eleva-me, ó Pai Santo, e da brumosa / Terra, e auxilia-me a cantar as venerandas / Façanhas dos heróis. [...] ²⁹ (V. Fl., 1, 7-12)³⁰.

A partir disso, a possibilidade de que o leitor trace um paralelo entre os heróis da obra e as figuras políticas do momento, principalmente entre Jasão e o imperador ou, até mesmo, entre Hércules e Augusto (TAYLOR, 1994), se faz presente aparentemente. Dessa forma, a representação dada aos heróis por Flaco se afasta do modelo de Apolônio, e a viagem por eles empreendida torna-se um processo iniciático em cujo percurso ocorrerá o amadurecimento das virtudes que os heróis já têm (GOUVÊA

26. Um exemplo ocorre antes da partida da nau. Enquanto os demais heróis se divertem, Jasão se desespera: μετέπειτα δ' ἀμοιβαδὶς ἀλλήλοισιν / μυθεῦνθ', οἷά τε πολλὰ νέοι παρὰ δαιτὶ καὶ οἴνω / τερπνῶς ἐψιόωνται, ὅτ' ἄατος ὕβρις ἀπείη. / ἔνθ' αὖτ' Αἰσονίδης μὲν ἀμήχανος εἶν ἐοῖ αὐτῷ / πορφύρεσκεν ἕκαστα κατηφιόωντι εὐκῶς. (A. R., 1, 457-461); "Eis surge entre elles pratica gostosa, / Chistes, que os Moços entre os Copos usam, / Quando esta longe a pernicioso injuria. / Jason pelo contrario esta tristonho / Comsigo ruminando as cousas todas." (A. R., 1, 456-461).

27. [...] ὄψε δ' ἦλθων / ἦντησεν, μεμαῶς ἐπαμυνέμεν οὐ μάλ' ἀρωγῆς / δευομένοις: ἤδη δὲ καὶ ἀμφ' αὐτοῖο μέλοντο. (A. R., 4, 489-491); "Chega Jason, enfim, que dar socorro / Corrêra aos, que tão pouco o careciam, / E que estão já sollicitos por elle." (A. R., 4, 490-492).

28. Conforme aponta Rodrigues Júnior (2010, p. 134): "A inserção de Héracles na expedição diverge segundo as diferentes versões do mito preservadas. Sabemos que em alguns relatos o herói não teria participado (Éforo 70F14 Jacoby) ou teria desistido de participar durante o percurso."

29. [...] tuque o, pelagi cui maior aperti / fama, Caledonius postquam tua carbasa uexit / Oceanus Phrygius prius indignatus lulos, / eripe me populis et habenti nubila terrae, / sancte pater, ueterumque faue ueneranda canenti facta uirum. [...] (V. Fl., 1, 7-12).

30. Todas as citações da obra de Valério Flaco são feitas a partir da tradução de Márcio Meirelles Gouvêia Júnior.

JÚNIOR, 2007, p. 104). Esse afastamento ocorre desde a apresentação de Hércules no catálogo dos heróis, uma vez que a menção a seus trabalhos anteriores é mais sutil, estando presente nas flechas que Hílas carrega e no lamento de Juno em relação à chegada do herói, o que se liga ao desprazer geral que a deusa sente normalmente a seu respeito, já que é um dos filhos de Zeus. Todavia, esse lamento demonstra o valor do herói, visto que ao mesmo tempo em que há uma reclamação por sua presença, Juno admite que haverá um auxílio por parte de Hércules aos demais argonautas:

Da ináquia Argos o Tiríntio logo acorre / Cujo arco e as flechas inflamadas por veneno / Arcádio o jovem Hílas leva aos ombros ledos – / Quisera a clava, mas a mão ainda não era / Capaz do peso. Irada Juno os segue e as queixas / Costumeiras repete: “Oxalá a juventude / Grega não se lançasse à honra pelos feitos, / Ou que estes por nosso Eristeu fossem mandados. / Tormentas, trevas, cruel tridente e, há muito, o fogo – / Embora o esposo – eu já teria arremessado. / Quisera agora que não fosse sócio e esteio / Do nosso barco e eu não tivesse de confiar / No hercúleo auxílio, ou dever tanto a tal soberbo!”³¹ (V. Fl., 1, 107-119).

Valério Flaco constrói seu herói principal de maneira a que suas virtudes motivem a viagem em busca do velocino³², fazendo com que Jasão – que não disputa a liderança da nau, já que essa é incontestavelmente sua desde o início – não se oponha a Hércules ao longo da narrativa, mas seja complementado por ele até o momento necessário, quando suas habilidades já estão suficientemente desenvolvidas. Então, Hércules é apresentado com características que podem ser consideradas paralelas às de Jasão (TAYLOR, 1994, p. 222), como a beleza física capaz de, em um episódio que não aparece em Apolônio, deslumbrar Hesíone³³, o que também se manifesta em Jasão, conforme ocorre no discurso de Vênus, sob a forma de Circe, para Medeia³⁴.

31. *Protinus Inachiis ultro Tirynthius Argis / aduolat, Arcadio cuius flammata ueneno / tela puer facilesque umeris gaudentibus arcus / gestat Hylas: uelit ille quidem, sed dextera nondum / par oneri clauaeque capax. quos talibus amens / insequitur solitosque nouat Saturnia questus: / ‘o utinam Graiae rueret non omne iuuentae / in noua fata decus, nostrique Eurystheos haec nunc / iussa forent. imbrem et tenebras saeuumque tridentem / iam iam ego et inuiti torsissem coniugis ignem. / nunc quoque nec socium nostrae columenue carinae / esse uelim, Herculeis nec me umquam fidere fas sit / auxiliis comiti et tantum debere superbo.’* (V. Fl., 1, 107-119).

32. *Haemoniam primis Pelias frenabat ab annis, / iam grauis et longus populis metus: [...] / sed non ulla quies animo fratrisque pauenti / progeniem diuumque minas; hunc nam fore regi / exitio uatesque canunt pecudumque per aras / terrifici monitus iterant: super ipsius ingens / instat fama uiri uirtusque haut laeta tyranno. / ergo anteire metus iuuenemque extinguere pergit / Aesonium letique uias ac tempora uersat.* (V. Fl., 1, 22-32); “Pélias regia a Hemônia desde os primos anos – / Temor dos povos, grave e longo. [...] mas sem paz / Na alma assustada por divinas ameaças / E pelo filho do irmão: que este seria / O fim do rei os vates cantam. Maus presságios / No altar repetem-se; e do herói a fama aumenta – / Ao rei, porém, essas virtudes não agradam. / Ele decide, então, findar o herói e o medo / E imagina a ocasião e o modo de o fazer.” (V. Fl., 1, 22-32).

33. [...] *tam lata uidebam / pectora, Neptunus muros cum iungeret astris, / nec tales umeros pharetramque gerebat Apollo.*” (V. Fl., 2, 490-492); “[...] tão largo peito / Dês que Netuno ergueu os muros às estrelas, / Nem tal aljava ou ombro igual trazia Apolo” (V. Fl., 2, 490-492).

34. *unus ibi ante alios qui tum mihi pulchrior omnis / uisus erat (longeque ducem mirabar et ipsa)* (V. Fl., 7, 263-264); “Um que mais belo do que todos pareceu-me / Então eu vi – eu contemplava o capitão” (V. Fl., 7, 263-264).

Além disso, o episódio de Hesíone enriquece a comparação entre Hércules e Jasão, uma vez que demonstra o valor de Hércules em um momento de dificuldade. O resgate ocorre quando Hércules e Telamon se afastam dos demais heróis e encontram a jovem amarrada a um rochedo. Após a narrativa de seu infortúnio, Hércules derrotará sozinho o monstro que aflige Troia. Embora, assim como ocorre em momentos diferentes em Apolônio, o episódio aponte para o valor individual de Hércules, em Valério Flaco esse aspecto ganha outro sentido dentro da narrativa, uma vez que o Jasão de Flaco não se apresenta como mera vítima das circunstâncias, mas como alguém que, assim como seu companheiro, busca por glória³⁵, demonstra seu valor³⁶ e pode ser comparado a ele. Assim, o desempenho individual de Hércules valoriza Jasão que se coloca como seu igual.

Mesmo após o abandono de Hércules – que se justifica na narrativa por um oráculo³⁷, mas também, parece, em seu plano, considerando que diferentes heróis vão cedendo seus lugares conforme o desenvolvimento de Jasão e a ajuda que passa a receber de novos personagens (MELLO, 2019, p. 120) –, o paralelo entre os dois ainda aparece na obra:

[...] O herói [Jasão] coberto / Co'ò fulgente tosão, ora o deita nos braços, / Ora aos ombros o leva, ou co'a canhota ao agarra: / Da gruta de Nemeia, igual saíra Hércules / Inda ajustando o leão à cabeça e às espáduas!³⁸ (V. Fl., 8, 122-125).

Nem o próprio Jasão hesita em se comparar ao companheiro deixado:

Pélias – que o reino, sob o nume de teu Febo, / Maior detém, e tantas vilas nas montanhas / E lindos rios com seus chifres vigilantes / Me impele e ordena-me, com leis, vários trabalhos, / Como ao Alcides manda de Argos o seu rei, / Filho de Estênelo [...] ³⁹ (V. Fl., 5, 483-488).

35. [...] *tu sola animos mentesque peruris, / Gloria; te uiridem uidet immunemque senectae / Phasidis in ripa stantem iuuenesque uocantem. / tandem animi incertum confusaque pectora firmat / religio, [...]* (V. Fl., 1, 76-79); “Só tu inflamas, Glória, os ânimos e a mente; / Verdes te vêem e imune ao tempo, firme às margens / Do Fase, aos jovens a chamar. Enfim, o culto / O incerto n’alma e o coração confuso firma.” (V. Fl., 1, 76-79).

36. Exemplo disso é a guerra na Cólquida, em que o herói se destaca, tendo-lhe sido prometido como prêmio da vitória o velocino de ouro. Das versões disponíveis, a de Valério Flaco parece ser a única que aborda o episódio, colocando o rei Eetes, a quem os argonautas se aliam, contra seu irmão Perses.

37. “*o utinam, Scythicis struerem cum funera terris, / uox mihi mentitas tulerit Parnasia sortes, / agmine de tanto socium qui maximus armis / adforet, hunc louis imperiis fatoque teneri / ante procellosum scopulis errantibus aequor. / necdum fama uiri nec certior exstitit auctor. / uerum agite et, dubiis uariant quae pectora curis, / consulite et, motis seu uos uia flatibus urget, / pergite et inceptos mecum reuocate labores, / seu pluris tolerare moras rursusque propinquis / quaesiuisse iugis, pretium haut leue temporis acti.*” (V. Fl., 3, 616-627); “Quem dera, quando eu urdia às cítias terras mortas, / Parnásia voz mentidas sortes me trouxera: / De toda a tropa, o que maior em armas fosse, / Por ordem jóvea e sina, este se reteria / Ante o mar proceloso e os rochedos moventes – / Nem mais se ergueu de herói a fama ou certo vate. / Mas, eia, embora os corações variem dúbios, / Deliberai [...]” (V. Fl., 3, 617-624).

38. *micat omnis ager uillisque comantem / sidereis totos pellem nunc fundit in artus, / nunc in colla refert, nunc implicat ille sinistrae: / talis ab Inachiis Nemeae Tirynthius antris / ibat adhuc aptans umeris capitique leonem.* (V. Fl., 8, 122-126).

39. *sceptra tui toto Pelias sub lumine Phoebi / maxima sorte tenens totque ille grauantia cliuos / oppida, tot uigili pulcherrima flumina cornu, / ille meum imperils urget caput, ille labores / dat uarios, suus ut magnum rex spargit ab Argis / Alciden, Sthenelo ipse satus.* [...] (V. Fl., 5, 482-489).

Mais uma vez, no episódio da ilha de Lemnos, assim como ocorrera na obra de Apolônio, nos *Cantos Argonáuticos*, Hércules também será responsável pela partida dos heróis. Mas, enquanto em Apolônio, o discurso de Hércules é repleto de ironia (LÓPEZ, 1991, p. 102) e apaga a atuação de Jasão, já que o herói não é o destinatário do discurso, mas objeto dele, em Valério Flaco, em que Hércules se dirige diretamente a Jasão, chamando-o à sua posição de capitão, parece haver, ao mesmo tempo, uma reprimenda, uma admoestação e uma ameaça que têm efeito imediato sobre o capitão da nau, o que é compreensível, em certa medida, dada a diferença de construção de Jasão em relação ao que ocorre na epopeia de Apolônio:

“Miseros todos que acedemos a teus atos! / Dá-nos o Faze, os perigos do mar
cítico / E Eetes, Jasão! Contigo, ao mar, tão só o amor / Aos feitos trouxe-me:
a esperança de as Ciâneas / Deter e espoliar a serpe vigilante! / Mas se es-
colheres habitar egeus escolhos, / Comigo Telamon meus feitos cumprirá”!
/ Pelo acre aviso aceso, o Esônide atormenta-se / Qual fogoso corcel que a
fresca terra assiste / E que, na paz, dá curtas voltas preguiçosas, / Mas que
ainda anseia os freios quando a seus ouvidos / Alcançam o rumor e as trom-
betas de Marte.⁴⁰ (V. Fl., 2, 378-389).

O que parece acontecer na obra de Valério Flaco, considerando o amadurecimento do capitão ao longo da narrativa e o paralelismo entre Jasão e Hércules, é que este serve como uma espécie de modelo em que Jasão precisa se apoiar, mas tendo se mostrado amadurecido o suficiente e se igualado ao outro herói em alguns pontos, pode sair de sua sombra e seguir para o êxito de sua viagem sem o auxílio de Hércules. Quando o rei Pélias reflete a que perigos o lançar para que encontre a morte, não há nas imediações guerras ou monstros, porque Hércules já performara, naquela região, parte de seus trabalhos, motivo pelo qual Jasão precisa ser lançado ao mar⁴¹. Porém, Jasão vai demonstrar, principalmente na Cólquida, a capacidade de superar provas tão dignas quanto aquelas vencidas por Hércules.

40. “o miseri quicumque tuis accessimus actis. / Phasin et Aeeten Scythicique pericula ponti / redde” ait “Aesonide: me tecum solus in aequor / rerum traxit amor, dum spes mihi sistere montes / Cyaneos uigilemque alium spoliare draconem. / si sedet Aegaei scopulos habitare profundi, / hoc mecum Telamon peraget meus.” haec ubi dicta, / baud secus Aesonides monitis accensus amaris, / quam bellator equus, longa quem frigida pace / terra iuuat, †breuis† in laeuos piger angitur orbes, / frena tamen dominumque uelit, si Martius aures / clamor et oblitus rursus fragor impleat aeris. / tune Argum Tiphynque uocat pelagoque parari / praecipitat; [...] (V. Fl., 2, 378-391).

41. [...] uirtusque haut laeta tyranno. / ergo anteire metus iuuenemque extinguere pergit / Aesonium letique uias ac tempora uersat. / sed neque bella uidet Graias neque monstra per urbes / ulla: Cleonaeo iam tempora clusae hiatu / Alcides; olim Lernaie defensus ab angue / Areas, et ambobus iam cornua fracta iuuenis. / ira maris uastique placent discrimina ponti. (V. Fl., 1, 30-37); “Ao rei, porém, essas virtudes não agradam. / Ele decide, então, findar o herói e o medo / E imagina a ocasião e o modo de o fazer. / Porém, não vê nas vilas gregas guerra ou monstros: / Já com a clenaia boca o Alcides cobre as tēmporas, / Da lérnea hidra, há muito, a Arcádia é protegida / E de ambos touros já quebrados são os chifres. / Tem por melhor a ira e os riscos do oceano.” (V. Fl., 1, 30-37, trad. M. M. Gouvêa Júnior).

2. De Hércules lembrar: uma narrativa dentro de outra

2.1. Com ele se ombrear: a *Eneida* de Virgílio

De certa forma, Hércules, que, neste caso, já passara pelo processo de divinição, aparece também como um modelo na *Eneida*, de Virgílio, epopeia dedicada a narrar os feitos de Eneias no percurso de Troia ao Lácio e redigida durante o reinado de Augusto, no século I a.C. Nesse texto, no momento em que o herói troiano vai em busca de Evandro, no canto VIII, para obter seu auxílio contra Turno, encontra-o celebrando um sacrifício anual em honra de Hércules a que o visitante é convidado a participar. Assim, o rei tem oportunidade de narrar o motivo da celebração que não seria fruto de “[...] uma superstição vã e ignorante / Dos velhos deuses!”⁴² (Verg., *A.*, 8, 186-187)⁴³, mas uma honra garantida ao deus pelo livramento de um perigo.

Conta-se a história, então, do conflito entre Caco, filho de Vulcano, caracterizado por sua monstruosidade⁴⁴, e Hércules que chegara à região com os despojos de sua vitória sobre Gerião⁴⁵ – observe-se a oposição entre um filho de deus que se configura como monstro e outro, que é um matador de monstros. Vendo o gado trazido pelo filho de Júpiter, Caco teria se atrevido a roubar parte dele, resultando em sua morte pelas mãos do herói e, posteriormente, na celebração em que estão reunidos. Quando se inicia de fato a solenidade, há o ensejo de, por meio de cantos rituais⁴⁶, serem narradas outras façanhas do herói, desde as serpentes enviadas por Juno até a Hidra de Lerna, sendo o herói, já deus, descrito como invicto e destemido⁴⁷.

42. *uana superstitio ueterumque ignara deorum* (Verg., *A.*, 8, 187).

43. Todas as citações da obra de Virgílio foram retiradas da tradução de José Victorino Barreto Feio.

44. [...] *uasto summoti recessu, / semihominis Caci facies* [...] (Verg., *A.*, 8, 193-194); “Que de Caco, semi-home’, ou semibruto, / Alojava a medonha corpulência;” (Verg., *A.*, 8, 193-195).

45. [...] *Nam maximus ultor, / tergemini nece Geryonae spoliisque superbus / Alcides aderat taurosque hac uictor agebat / ingentis*, [...] (Verg., *A.*, 8, 201-204); “[...] Pois Alcides, / Esse grã vingador da humanidade, / Ufano então co’a morte e co’os despojos / De Gerião tergemino vencido,” (Verg., *A.*, 8, 201-203).

46. *hic iuuenum chorus, ille senum; qui carmine laudes / Herculeas et facta ferunt*: (Verg., *A.*, 8, 287-288); [...] “De mancebos um coro, outro de velhos, / Em cânticos celebram alternados / As Hercúleas façanhas e louvores:” (Verg., *A.*, 8, 287-288).

47. [...] *ut prima nouercae / monstra manu geminosque premens eliserit angues, / ut bello egregias idem disiecerit urbes, / Troiamque Oechaliamque, ut duros mille labores / rege sub Eurystheo fati lunonis iniquae / pertulerit. “Tu nubigenas, inuicte, bimembris / Hylaeumque Pholumque, manu, tu Cresia mactas / prodigia et uastum Nemeae sub rupe leonem. / Te Stygii tremuere lacus, te ianitor Orci / ossa super recubans antro semesa cruento; / nec te ullae facies, non terruit ipse Typhoeus, / arduus arma tenens; non te rationis egentem / Lernaeus turba capitum circumstetit anguis. / Salue, uera louis proles, decus addite diuis, / et nos et tua dexter adi pede sacra secundo.” / Talia carminibus celebrant; super omnia Caci / speluncam adiciunt spirantemque ignibus ipsum.* (Verg., *A.*, 8, 288-304); “Como os primeiros monstros da madrasta, / Duas serpentes, esmagara infante, / Apertodo-as co’a mão; como co’as armas / As egrégias cidades arrasara / De Troia e Ecália; e como por mandado, / Ele, da iníqua Juno, mil sofrera, / Sob o rei Eristeu, duros trabalhos. / Tu, invicto, os nubígenas bimembres, / Hileu e Folo, matas, tu de Creta / Os dois prodígios e o leão enorme / Dentro da gruta do Nemeu rochedo. / De ti tremeram os Estígios lagos, / Tremeu do Orco o porteiro, sobre os ossos / Meio roídos o disforme corpo / Estirado pelo antro ensanguentado. / A ti não te aterrou nenhum fantasma, / Não o mesmo Tifeu, gigante, e armado, / Nem turbou teu acordo a Hidra de Lerna, / Cercando-te co’a turba das cabeças / Salve, de Jove verdadeira prole, / Novo esplendor acrescentado aos Deuses! / Vem! co’a tua presença nos adita / E ao sacrifício teu benigno assiste! / Tais em verso proezas celebravam; / E acrescentavam mais de Caco a furna, / E chamas ele mesmo respirando.” (Verg., *A.*, 8, 288-304).

Logo após a celebração, Evandro se dirige junto a Eneias à sua morada, onde diz: “Por esta porta entrou vitorioso / Alcides; recebeu-o este palácio. / Como ele desprezar ousa as riquezas: / de co’um deus ombrear te mostra digno / E nossos poucos teres não estranhos.” (Verg., *A.*, 8, 362-365). Quanto a este ponto, é interessante ressaltar que a *Eneida* teria sido traçada de maneira a que Eneias se configurasse como um modelo de virtude, o pilar da fundação mítica de Roma (MARTINS, 2001, p. 144), modelo este que deveria se afastar de um ideal de luxo com que o herói rompe ao deixar Dido em Cartago, e se aproximar de um paradigma de frugalidade, que já fora adotado por um grande herói que se tornou deus. Assim, é interessante como Virgílio apresenta uma celebração de um ritual que lhe dá a oportunidade de louvar as virtudes de Hércules, de modo a que se demonstre sua grandiosidade, mas, o herói, mesmo com esta, não se vê acima de uma estadia humilde. Colocando-o nesse contexto, Virgílio o constrói como um modelo a ser seguido por Eneias, que se ombreará com o herói. Além disso, segundo Vieira (2007, p. 62), é possível traçar um paralelo entre a missão pacificadora de Hércules com a de Eneias em um esquema Eneias-Hércules e Turno-Caco.

2.2. Não o subestimar: a *Farsália* de Lucano

Esse paralelo será redefinido por Lucano em sua epopeia histórica, a *Farsália*, escrita no século I d.C. Segundo a crítica moderna, haveria um conflito entre a forma épica praticada pelo autor por volta do ano 62 e os modelos clássicos, orientados principalmente pela obra de Virgílio (VIEIRA, 2011, p. 7). No canto IV da *Farsália*, Lucano retrata Curião que, por ignorar a topografia do local em que se encontra, busca informações junto de outro personagem, assim como Eneias fizera na *Eneida*. Porém, enquanto Eneias as recebe de um rei que as coloca como não sendo crenças ignorantes, Curião, em oposição, é informado por um “rude lídio”⁴⁸. Lucano então expõe uma história até certo ponto análoga a de Virgílio, já que narra a luta entre Hércules e Anteu na mesma oposição entre uma força pacificadora e civilizatória⁴⁹ e outra, causadora de conflitos e monstruosa⁵⁰. Todavia, o episódio pode ter a intenção não só de confundir

48. *Nominis antiqui cupientem noscere causas / cognita per multos docuit rudis incola patres.* (Luc., 4, 591-592); “Ao curioso indagador do antigo nome, / um rude Líbio ensina o que seus pais contaram.” (Luc., 4, 591-592, trad. B. V. Gonçalves Vieira).

49. [...] *tandem uolgada cruenti / fama mali terras monstis aequorque leuatem / magnanimum Alciden Libycas exciuit in oras.* (Luc., 4, 610-612); “[...] A fama dos flagelos / dele correu e ao grande Alcides, monsticida em toda parte, às Líbias plagas atraiu.” (Luc., 4, 610-612, trad. B. V. Gonçalves Vieira).

50. *“nondum post genitos Tellus ecfeta gigantas / terribilem Libycis patrum concepit in antris, / nec tam iusta fuit terrarum gloria Typhon / aut Tityos Briareusque ferox; caeloque pepercit / quod non Phlegraeis Antaeum sustulit aruis.”* (Luc., 4, 593-596); “Tendo os Titãs gerado, a Terra, inda fecunda, / pariu, nas grutas Líbias, Anteu, prole horrenda. / Nem Tífon, Tício ou Briareu tal glória / deram à mãe que o céu poupou em não criá-lo em Flega.” (Luc., 4, 593-596, trad. B. V. Gonçalves Vieira).

Curião, que esperava sua vitória acreditando em um esquema Curião-Hércules e Juba-Anteu, mas o próprio leitor que precisa captar a alusão de que, da mesma forma como Anteu subestima as forças de Hércules, Curião subestimarás as de Juba, configurando um esquema que na verdade é Curião-Anteu e Juba-Hércules (VIEIRA, 2007, p. 62). Dessa maneira, Lucano redimensionaria aquilo que Vieira (2007, p. 62) chama de “ideário virgiliano”, e Hércules deixaria de se ligar ao romano para se ligar ao estrangeiro.

Considerações finais

Logo, o que se espera ter demonstrado com essa breve apresentação de textos é que embora Hércules, o maior dos gregos, não seja personagem principal das epopeias que chegaram até os dias atuais, o herói, de algum modo, é inserido em textos importantes, desempenhando papéis relevantes em relação àqueles que as protagonizam. Essas inserções permitem que se construam facetas diversas de um mesmo herói, de modo que sua representação não permanece estática, sofrendo alterações de acordo com as necessidades daqueles que se apropriam de suas histórias; ainda que sua grandeza seja constante, o modo como é utilizada difere de autor para autor. Por conseguinte, parece ocorrer um processo em que o herói assume um caráter modelar nessas epopeias, seja como um modelo de oposição, a ser seguido ou transformado.

Referências

- APOLLONIO Rhodio. *Os argonautas: poema de Apollonio Rhodio*. Trad. José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1852. Disponível em: <<https://books.google.pt/books?id=bC45AQAAMA-AJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 15 nov. 2017.
- APOLLONIUS Rhodius. *Argonautica*. Edição de George W. Mooney. Londres: Longmans, Green, 1912.
- DIODORO de Silicia. *Biblioteca Histórica: libros IV-VIII*. Trad. e notas de Juan José Torres Esbarranch. Madrid: Editorial Gredos, 2004.
- FLACCUS, Valerius C. C. *Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon Libri Octo*. Leipzig: Teubner, 1913.
- FLACO, Valério. *Cantos Argonáuticos*. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Lisboa: Centro de estudos clássicos e humanísticos, 2010.
- FONTES, Joaquim Brasil. O mito e suas versões. In: EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra: três tragédias*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 15-24.
- GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. Introdução. In: FLACO, Gaio Valério. *Cantos Argonáuticos*. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Lisboa: Centro de estudos clássicos e humanísticos, 2010. p. 15-27.

- GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. *A viagem dos Argonautas: a construção da Virtus flaviana*. 2007. 295f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-79YGHN/a_viagem_dos_argonautas.pdf?sequence=1>. Acesso em: 29 ago. 2012.
- GRAVES, Robert. *The Golden Fleece*. Londres: Penguin Books, 2011.
- LÓPEZ, Manuel Pérez. Introducción. In: RODAS, Apolonio de. *Las argonáuticas*. Trad. Manuel Pérez López. Madrid: Ediciones Akal, 1991. p. 7-51.
- LUCANO. *Farsália: cantos de I a V*. Trad. Brunno V. G. Vieira. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- MARTINS, Paulo. Enéias se reconhece. *Letras Clássicas*, n. 5, p. 143-157, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/82632/85591>>. Acesso em: 16 dez. 2012.
- MELLO, Jéssica Frutuoso. *Outros cantos, começa agora, deusa: as representações de Jasão e a epopeia de Valério Flaco*. 2019. 222f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2019. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/182254>>. Acesso em: 18 jun. 2019.
- RODRIGUES JÚNIOR, Fernando. *Aristos Argonauton: o heroísmo nas Argonáuticas de Apolônio de Rodes*. 2010. 272f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas: Estudos Literários) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-28012011-093845/pt-br.php>>. Acesso em: 11 jan. 2014.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- SCHÜLER, Donald. Definições do épico. In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMS, Míriam Barcellos (org.). *As formas do épico: da epopeia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Editora Movimento; SBEC, 1992. p. 9-14.
- TAYLOR, P. Ruth. Valerius' Flavian *Argonautica*. *The Classical Quarterly*, v. 44, n. 1, p. 212-235, jan.-jun. 1994. Disponível em: <<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA15792645&v=2.1&u=-capes58&it=r&p=AONE&sw=w>>. Acesso em 30 ago. 2012.
- VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos? Ensaio sobre a imaginação constituinte*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VERGIL. *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*. Edição de J. B. Greenough. Boston: Ginn & Co., 1900.
- VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. Introdução. In: LUCANO. *Farsália: cantos de I a V*. Trad. Brunno V. G. Vieira. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. Mito e tradição literária na luta entre Hércules e Anteu: *Farsália*, 4.589-665. *Classica (Brasil)*, n. 20, v. 1, p. 46-63, 2007. Disponível em: <<http://classica.org.br/revista/index.php/classica/article/download/133/123>>. Acesso em: 30 nov. 2016.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva (livros IX-XII). São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MITO E AUTOFICÇÃO: A DEFESA DE NARCISO**MYTH AND AUTOFICTION: NARCISSUS DEFENSE**Flora Viguini do AMARAL¹

RESUMO: Busca-se investigar a intersecção entre o mito de Narciso e a autoficção, neologismo cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky, em 1977. Argumenta-se que, a partir do excesso que marca Narciso em sua origem, bem como a questão da exagerada importância dada à imagem de si no mito em questão, esses aspectos embasaram, no campo da psicologia, a ideia do “narcisista”. Especialmente na psicanálise, a história de Narciso foi explorada por Freud (1974) como condição psicológica. No que tange à literatura, no campo das escritas de si, a autoficção se destaca no discurso crítico sobre o eu, seja elogiada como uma nova forma de romance, seja denunciada como signo da autocomplacência de um eu que não vê nada além dele mesmo e da sua necessidade de escrever sobre isso. “Umbiguista”, “narcisista”, a crítica literária não poupou adjetivos à autoficção. Nem Doubrovsky, considerado “pai” desse dispositivo, saiu ileso dos julgamentos. Objetiva-se analisar o porquê da autoficção e de seus praticantes serem considerados “narcisistas”. Para tanto, as contribuições de teóricos como Doubrovsky, Jacques Lecarme, Vincent Colonna e Philippe Vilain serão basilares para uma compreensão em torno da autoficção.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção. Narciso. Doubrovsky. Ética. Narcisismo.

ABSTRACT: The aim is to investigate the intersection between Narcissus myth and autofiction, neologism coined by the french writer Serge Doubrovsky, in 1977. It is argued that from the excess that marks Narcissus in its origin, as well as the question of the exaggerated importance given in the image of themselves in the myth in question, these aspects underpinned, in the field of psychology, the idea of the “narcissist”. Especially in psychoanalysis, the story of Narcissus was explored by Freud (1974) as a psychological condition. With regard to literature, in the field of self-writing, autofiction stands out in the critical discourse about the self, whether it is praised as a new form of romance, or denounced as a sign of the self-indulgence of a self that sees nothing but itself and your need to write about it. “Umbiguist”, “narcissistic”, literary criticism spared no adjectives for autofiction. Even Doubrovsky, considered the “father” of this device, was unharmed of the trials. The objective is to analyze why autofiction and its practitioners are considered “narcissistic”. To this end, the contributions of theorists such as Doubrovsky, Jacques Lecarme, Vincent Colonna, and Philippe Vilain will underpin an understanding of autofiction.

KEYWORDS: Autofiction. Narcissus. Doubrovsky. Ethic. Narcissism.

1. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutoranda no Programa Pós-Graduação em Letras – PPGL da Ufes. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: floraviguini@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2213-6588>.

Introdução

No mito, ao nascer, a vida de Narciso foi profetizada por um adivinho chamado Tirésias, procurado por Liríope, mãe da criança, receosa sobre o destino do filho. O cego vidente profetiza que ele viveria longos anos, desde que não se conhecesse (jamais contemplasse a própria figura) (BRANDÃO, 1987). Filho de um deus com uma ninfa, Narciso era um jovem extremamente belo. Sua beleza desmedida e excessiva era justamente o que o colocava em perigo. Segundo as leis vigentes na cultura grega, a desmesura, o exagero – o *hybris*, ou seja, a ultrapassagem do *metron* – colocava o mortal em risco perante os deuses. Possuidor de uma beleza ímpar, Narciso rejeitara Eco, ninfa de voz sonora, que não respondia com silêncio a quem lhe falava, e nem falava em primeiro lugar. O máximo que conseguia era repetir as últimas sílabas das palavras que ouvia. Além de Eco e outras ninfas de águas e montes, Narciso iludira também alguns rapazes. “Logo, um dos desprezados, ergue as mãos ao céu: ‘Que ele ame e quiçá não possua o amado!’” (CARVALHO, 2010, p. 102).

Com 16 anos, Narciso, ao procurar saciar sua sede em uma fonte, percebe que “outra sede” surge dentro dele. Enquanto bebe a água, a beleza que vê em sua imagem o arrebatava. Apaixona-se por um objeto incorpóreo. Vislumbra um corpo que não passa de sombra. Aprisionado, tenta em vão beijar a água enganosa. “Se embevece de si, e no êxtase pasma-se, como um signo marmóreo, uma estátua de Paros” (CARVALHO, 2010, p. 102). Sua imagem, refletida na fonte, o faz admirar tudo aquilo que o faz ser admirado. “Sem o saber, deseja a si mesmo e se louva, cortejando, corteja-se; incendeia e arde. Quantos beijos irados deu na falaz fonte!” (CARVALHO, 2010, p. 102). Desesperado em sua vivência de perder-se de si, encerra-se tanto em seu desespero, em sua insatisfação, como no imenso desinteresse pelo que o circunda. Não sabe bem o que vê, seus olhos o iludem, o incitam ao erro. Quando se afasta, se desfaz. A cada nova tentativa de beijar a imagem, Narciso desapontava-se. Recusou-se a deixar a fonte e por ali passou alguns dias. Bastante fraco, morreu com o rosto pálido voltado para as águas serenas do lago. Eco chorou ao lado do corpo sem vida, até o fim da noite. Ao despertar, no lugar de Narciso havia uma bela flor perfumada.

Tomando o mito sob o vértice do excesso que marca Narciso em sua origem, bem como a questão da exagerada importância dada à imagem de si próprio no mito em questão, esses aspectos embasaram, no campo da psicologia, a ideia do “narcisista”, termo utilizado também em outras áreas de conhecimento. Especialmente na psicanálise, a história de Narciso foi explorada por Freud (1914/1974) como condição psicológica em *Introdução ao narcisismo*. Freud formula que o narcisismo é um estágio comum no desenvolvimento sexual humano. No ano de 1914, ele articula o conceito psicanalítico de narcisismo na esteira do desenvolvimento infantil e dos investimentos libidinais.

Para Freud, os investimentos libidinais podem ser direcionados ao próprio ego ou aos objetos. O psicanalista dividiu a condição em dois eixos: narcisismo primário e secundário. Em resumo, o primário refere-se a crianças e jovens que, acreditando serem superiores, investem a libido em si mesmas. Em contrapartida, após um tempo, a libido passa a ser dirigida a outros que não ao indivíduo mesmo. Uma vez que a libido é projetada para fora, esses indivíduos a direcionam de volta para si. Esse seria o narcisismo secundário, etapa em que as pessoas estariam mais deslocadas na sociedade, com dificuldade de amar e ou de ser amada pelo outro.

Na literatura, notadamente no campo das escritas de si, a autoficção se destaca no incontornável discurso crítico sobre o eu, seja elogiada como uma nova forma de romance, seja denunciada como signo da autocomplacência de um eu que não vê nada além dele mesmo e da sua necessidade de escrever sobre isso. Vale lembrar que escrever sobre si era reconhecido pelos gregos como uma forma de autoconhecimento. Ou, pelo menos, uma tentativa para alcançar este fim. No texto que leva o nome desta prática “A escrita de si”, Michel Foucault (2004) procurou demonstrar nos estudos sobre “as artes de si mesmo” como o treinamento da escrita do eu não data apenas de alguns séculos em relação ao nosso atual período, mas de muitos, já que corresponde a uma das tradições mais antigas do Ocidente, que compreende a Antiguidade greco-romana. De acordo com Foucault, um dos textos mais antigos da literatura cristã de que se tem conhecimento é o *Vita Antonii*, de Atanásio. Antes de ser o tema, contudo, o eu não era o assunto, mas a finalidade para escrever. Nesse caso, a escrita funcionaria como os olhos do outro, um companheiro para um solitário que o faria manter o foco na vida espiritual, afastando pensamentos impuros, impedindo que o sujeito se enganasse ou cometesse um pecado. Era, na verdade, um “treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 146). De todas as formas de *askêsis*, que constituem esse exercício focado na arte de viver – meditações, abstinências, memorizações –, é a escrita, para si e para o outro, que desempenha um papel considerável.

Se para a cultura greco-romana o “conhecer a si mesmo” estava associado ao “tomar conta de si”, um dos elementos principais do ascetismo cristão será a obrigação de conhecer-se, porém, sem estar vinculado ao “cuidado de si”. Sobre isso, Diana Klinger (2012) explica:

Na passagem da cultura pagã à cultura cristã, o “conhece-te a ti mesmo” passou a modelar o pensamento de Ocidente, eclipsando o “cuida de ti mesmo”, que era o princípio que fundamentava a arte de viver da Antiguidade. Com a herança da moral cristã, que faz renúncia de si a condição da salvação, paradoxalmente, conhecer-se a si mesmo constituiu um meio de renunciar a si mesmo. A partir de então nossa moral, uma moral do ascetismo, não parou de dizer que o si é a instância que se pode e se deve rejeitar (KLINGER, 2012, p. 25).

É diante desse panorama, de separação entre o divino e o terreno, que o cristianismo concebe uma nova subjetividade, pautada no desapego da carne. Sendo o pecado uma transgressão da lei divina, a confissão, por meio da escrita, se apresenta como um caminho para a purificação. Quando Santo Agostinho (1980) publica *As confissões*, a fonte da unidade do sujeito na obra é Deus e não o homem. Em contrapartida, quando Jean-Jacques Rousseau publica sua “autobiografia” *As Confissões*, em 1770, muitos teóricos concordam em nomeá-lo “pai da autobiografia”, mesmo que a publicação de Santo Agostinho seja anterior à do filósofo francês. Isso porque no primeiro parágrafo do Livro I de Rousseau percebemos a diferença em relação ao enunciador da obra: “Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e que não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu” (ROUSSEAU, 1965, p. 13). Ou seja, a unidade aqui é o homem e não Deus.

Ainda que Rousseau tenha perseguido uma “verdade” ao narrar sua vida, ele percebe, ao fim, tal impossibilidade de seu empreendimento. Podemos entender que aquilo que mais interessava a Rousseau não era contar toda a sua vida, mas falar de si, se colocar em cena.

1. Autobiografia versus Autoficção

Após Rousseau ser considerado o pai da autobiografia, essa forma de confissão torna-se objeto de estudo de Philippe Lejeune, escritor e professor francês. Em 1975, ele publica “O pacto autobiográfico”, inserido em obra homônima (2008a). O objetivo era iniciar os estudos sobre a autobiografia em solo francês, onde, segundo o autor, a utilização dessa palavra surge por volta da primeira metade do século XIX. Segundo Lejeune, sua primeira “definição deixava em suspenso certo número de problemas teóricos” (LEJEUNE, 2008a, p. 13). Inspirado pelos verbetes dos dicionários *Larousse* e *Vapereau*, ele define a autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008a, p. 14).

A questão das identidades de autor, narrador e personagem é o componente que orienta a sistematização da autobiografia em “O pacto autobiográfico”. Lejeune defende que, para a autobiografia existir, deve ocorrer homonímia entre esses três elementos. Em tom normativo, Lejeune decreta: “uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (LEJEUNE, 2008a, p. 15). A noção de identidade, entretanto, suscita algumas dúvidas e questionamentos. Como o autor, por exemplo, vai convencer o leitor de que quem diz “eu” é a mesma pessoa que assina o livro, que toma para si a responsabilidade do que foi narrado? E como lidar com a questão da identidade no que tange à utilização

de pseudônimos? Para quitar as ambiguidades, Lejeune sugere o estabelecimento de um “pacto autobiográfico”, um tipo de contrato entre autor e leitor, em que o primeiro se compromete a contar somente a verdade, selando um compromisso de sinceridade com o segundo por meio da assinatura do nome próprio na capa do livro. A forma encontrada por Lejeune para explicar as variáveis entre o nome do personagem e o pacto utilizado é realizada a partir de um quadro elaborado por ele:

Quadro 1 – GRADE DE COMBINAÇÕES ENTRE NOME DO PERSONAGEM X TIPO DE PACTO

<i>Nom du personnage</i> → Pacte ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b Indéterminé	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

Fonte: LEJEUNE, 2008a, p. 28

No quadro acima, “os números se referem à descrição que se segue; em cada casa, é descrito o efeito que a combinação produz no leitor. Obviamente, esse quadro só se aplica às narrativas autodiegéticas” (LEJEUNE, 2008a, p. 28). Observa-se na grade, entretanto, que duas casas, pintadas de cinza, estão vazias. A da primeira fileira é para demonstrar quando o pacto é autobiográfico e o nome do personagem é diferente do nome do autor. Já a casa vazia da terceira fileira é para identificar o pacto como romanesco quando os nomes de autor e de personagem coincidem. Sobre esta, “nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” (LEJEUNE, 2008a, p. 31).

É essa última casa vazia, da grade de combinações empreendida por Lejeune, que inspira Serge Doubrovsky², também professor e escritor francês, a forjar, em 1977,

2. Doubrovsky nasceu no dia 22 de maio de 1928 em Paris. Após a Segunda Guerra, ele entrou para a Escola Normal Superior. Depois parte para Dublin (1949-51) e, posteriormente, para a América (1955) onde começa sua carreira de professor de Literatura. Desde então, ele manteve uma tripla carreira: professor de literatura francesa em grandes universidades americanas, crítico literário de revistas de prestígio e romancista em língua francesa. Além de *Fils* (1977), publicou *Le Jour S* (1963), *La Dispersion* (1969), *Un amour de soi* (1982), *La Vie l’instant* (1985), *Le livre brisé* (1989), *L’Après-vivre* (1994) e *Laissé pour conte* (1999). Em 2006, Doubrovsky retorna à França e escreve seu último livro, *Un homme de passage* (2006). Doubrovsky morreu em 23 de março de 2017, em Paris, aos 88 anos de idade.

o termo “autoficção” com a finalidade de definir o pacto de leitura de seu livro *Fils* (1977). Certos críticos, dentre os quais podemos citar o próprio Doubrovsky, estimam que o neologismo foi criado para nomear uma prática que, de fato, já existia. A palavra está inserida em dicionários importantes da França, como o *Larousse* e *Robert*. Disseminada para muito além do território francês, pode-se afirmar que a difusão da autoficção opera em diversas esferas: os escritores que se apropriam do termo para definir suas obras; os estudiosos acadêmicos, que a investigam e adicionam novas questões sobre esse conceito, que ganha corpo a partir da publicação de monografias, dissertações, artigos e teses; a mídia especializada, que divulga o termo por meio de resenhas e entrevistas; e a justiça, que tem sido convocada para decidir quando há conflitos no que tange ao infringimento do direito à privacidade. O que é possível destacar sobre a autoficção atualmente é que não há um consenso entre críticos, teóricos e escritores sobre o que ela é de fato.

O principal momento da autoficção surge com o “nascimento” do neologismo, cunhado por Doubrovsky quando publica seu romance *Fils*, conforme dito anteriormente. A obra foi uma resposta a Lejeune por não considerar um exemplo de um romance cujo personagem protagonista e narrador poderia ter o mesmo nome do autor. É na quarta capa de *Fils*, obra indicada pelo autor como romance, mas que apresenta a coincidência onomástica entre personagem, autor e narrador, que Doubrovsky assim define o neologismo *autofiction*:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer³ (DOUBROVSKY, 2001, p. 10; tradução livre)⁴.

Embora a palavra autoficção tenha surgido em sua obra de 1977, Doubrovsky somente se posiciona quanto à sua criação no texto *Autobiographie/ vérité/ psychanalyse*, publicado em *Autobiographie: de Corneille a Sartre* (1988). Ele afirma que a autoficção está relacionada à psicanálise: uma vez que esta fornece técnicas para acessar

3. “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mot, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore: autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir”.

4. A tradução é de Eurídice Figueiredo.

a interioridade, aquela aguça a curiosidade do leitor por meio do processo de identificação da homonímia entre autor e personagem, criando naquele que lê uma impressão de estar no inconsciente da personagem. Doubrovsky assinala que a autoficção é “nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, ela funciona entre os dois, em uma referência incessante, num lugar impossível e inacessível fora da operação do texto”⁵ (DOUBROVSKY, *apud* GASPARINI, 2004, p. 23)⁶. No artigo *Pourquoi l'autofiction*, publicado no jornal francês *Le Monde* em 29 de abril de 2003, Doubrovsky também afirma que a autoficção “é uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que ela não acredita mais em uma verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente, e se sabe reconstrução arbitrária e literária de acontecimentos esparsos de memória”⁷ (DOUBROVSKY, *apud* VILAIN, 2005, p. 212). Ele ainda ressalta que a autoficção é “a identidade do nome entre o autor, o narrador e o personagem”⁸ (DOUBROVSKY, *apud* VILAIN, 2005, p.205). Logo, o autor precisa assumir o risco, pagando com o próprio nome. Finalmente, Doubrovsky aponta que autoficção é um texto que não deve ser lido como uma recapitulação histórica, mas, sim, como um romance.

Após Doubrovsky, críticos como Vincent Colonna, Jacques Lecarme, Jean-Louis Jeannelle, Régine Robin, Evando Nascimento e outros se debruçaram nos estudos acerca da autoficção. Para este artigo, o ponto de vista de Doubrovsky sobre esse dispositivo é o que será apreciado para investigar a produção literária doubrovskiana sob o prisma do mito de Narciso.

2. Defesa de Narciso

O que buscava o “pai da autobiografia” não era diferente do desejo do “pai da autoficção”. Para Doubrovsky, a autoficção não passava de um dispositivo simples: uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance. Uma fórmula “fácil” para expressar o “eu” numa ficção que busca algo de verdadeiro. O que Doubro-

5. “Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte”.

6. A partir daqui, todas as traduções são minhas.

7. “C’est une variante “pós-modernne” de l’autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire”.

8. “l’identité du nom de l’auteur, le narrateur et le personnage”.

vsky talvez não imaginasse é que, ao aventurar-se mascarado pela alegação peritextual da ficção, seja soletrando as letras de seu primeiro nome, seja revelando-o inteiramente, ainda assim não poderia reivindicar do romance seu salvo-conduto. O que se seguiu após a publicação de *Fils* foi que Doubrovsky não teve salvo-conduto algum ao praticar a autoficção. Seu narrador sisífico arrastou os grilhões de uma culpa opressora, principalmente após a publicação de *Le Livre brisé* (1989) [*O livro quebrado*]⁹, no qual mostrava variações ininterruptas de seu vivido imediato. Não apenas o vivido de Doubrovsky, como o de sua segunda esposa, Ilse, também personagem do romance em questão. O escritor foi acusado pela crítica francesa de ter exposto a dependência alcoólica de sua esposa, contribuindo para que Ilse se suicidasse imediatamente após receber os manuscritos do romance.

A má vontade e ignorância da crítica literária francesa com Doubrovsky existia antes do episódio de *Le Livre brisé*. Começou com o embate do escritor com Lejeune, quando ocorre o batismo da autoficção por meio da publicação de *Fils*. A trajetória literária de Doubrovsky foi menos aclamada que seu percurso teórico. Ainda que muitos críticos reconhecessem a paternidade do neologismo autoficção atribuído a Doubrovsky, bem como a importância dessa prática na França do final do século XX, nomes de peso como Gerard Genette permaneciam a desprezar o trabalho de Doubrovsky. Em *Fiction et Diction* [*Ficção e Dicção*] (1991), a aversão à autoficção e a seus praticantes é demonstrada a partir da não menção a ambos. Para Genette, autoficções eram apenas “autobiografias envergonhadas”. Jacques Lecarme, crítico francês, discorda de Genette, pois o paratexto doubrovskiano assume claramente a ideia de uma ficção fingida ou de uma ficção de ficção, que serviria de desvio à verdade: “não vejo como qualificar de ‘autobiografias envergonhadas’ narrativas que enunciam e insistem num pacto autobiográfico, a menos que se incrimine, num plano muito diferente, o conteúdo das confissões e profissões de fé” (LECARME, 2014, p. 71).

De acordo com Lecarme, a partir do momento em que a autoficção passou a ser bastante praticada pelos escritores na França, notou-se uma mescla de indiferença e de irritação nas críticas da imprensa em relação aos textos que podem ser lidos a partir desse dispositivo,

ainda mais que esses textos obtêm em geral grande sucesso de público; o que se deseja são romances ricos em invenção e criação; tolera-se, no máximo, autobiografias de alto risco e de inteira responsabilidade dos autores, mas as narrativas híbridas, que não se sabe o que são, se verdadeira ou falsificadas, são recusadas. (LECARME, 2014, p. 78-79).

9. *Le Livre brisé* foi o único romance de Doubrovsky que recebeu tradução para o português.

Doubrovsky foi entrevistado duas vezes por Bernard Pivot, famoso crítico literário francês, para o programa televisivo *Apostrophes*. A primeira vez¹⁰, em 1983, ele foi recebido de cara feia pelo apresentador. Pivot não gostou do livro *Un amour de soi* (1982) [*Um amor de si*]. Na ocasião, o escritor Jacques Laurent também não apreciou o romance doubrovskiano e ainda recusou a qualidade de escritor a Doubrovsky. A segunda e última vez foi ainda mais tensa. Em 1989, Doubrovsky foi novamente convidado ao programa *Apostrophes*. Seria o lançamento de *Le livre brisé*. Ilse havia tirado a própria vida e a notícia se espalhou. No programa¹¹, Doubrovsky viveu o que Lecarme chamou de “martírio de São Sebastião” (LECARME, 2014, p. 79). Pivot começa o programa com uma homenagem a Jung, mostrando algumas pinturas e quadros. Depois entrevista algumas convidadas, dentre elas a escritora Catherine Tolitch. No momento de apresentar Doubrovsky, que parece estar bastante sem graça, a apresentação de Pivot deixa o escritor ainda mais desconfortável:

O livro quebrado, [Doubrovsky] escreveu um pseudo jornal íntimo. Com cinquenta anos, se apaixona por uma de suas alunas de 27 anos. Ela relê cada capítulo do folhetim que narra os descontentamentos dele devido ao seu alcoolismo. Ela morre de overdose de álcool, sozinha em Paris depois de ler um capítulo. Ele diz “assinamos um contrato, ela estava esperando este capítulo” (PIVOT, 1989)¹².

No meio da entrevista, Doubrovsky explica que foi muito difícil sair da cama e estar ali, presente. Pivot, prontamente responde com ironia: “Você quer que eu chore?”. Para Lecarme, a avalanche de recriminações da mídia não foi suficiente para impedir Doubrovsky de sair vitorioso do estúdio (LECARME, p. 79). Acontece que, após a morte de Ilse, ao longo do tempo, o escritor de *Fils* decide tomar distância da prática autoficcional, sem renegá-la totalmente. É possível notar esse distanciamento na leitura das obras *L'après-vivre* (1994) [*Depois da vida*] e *Un homme de passage* (2006) [*Um homem de passagem*] (LECARME, p. 68). Sua despedida com *Un homme de passage* demonstrou a impossibilidade de “definir” a autobiografia e, conseqüentemente, a autoficção como “gênero”. Doubrovsky cansou do jogo:

10. Trechos da entrevista estão disponíveis em: <<https://www.babelio.com/apostrophes.php?search=3944>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

11. Um trecho da apresentação está disponível em: <<https://www.ina.fr/video/CPB89010283>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

12 “*Le livre brisé*, [Doubrovsky] a écrit un pseudojournal intime. Il a cinquante ans, tombe amoureux d'une de ses élèves de 27 ans. Elle relit chaque chapitre du journal qui raconte leurs déchirements dus à son alcoolisme. Elle meurt d'overdose d'alcool, seule à Paris après avoir lu un chapitre. Il dit 'on a passé un contrat, elle attendait ce chapitre.'”

Queria simplesmente expressar meu derradeiro sentimento de um ‘último eu’, ao fim de 40 anos de prática autoficcional. No fundo, não há oposição entre autobiografia e romance. [...] Toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122).

Para ele, o vivido se conta vivendo, sob a forma de um fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo do vivido-escrito, se desenrolando página após página. É a “ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120) na qual seu projeto literário se pautava:

É isso que preciso escrever. O gosto íntimo da existência, e não sua impossível história. Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando a lembramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida (DOUBROVSKY, 2014, p. 123-124).

Sobre a justificativa de Doubrovsky, Vincent Colonna (seu opositor) discorda. Para ele, na literatura pessoal contemporânea, se conseguirmos ler a melhor autoficção, já lemos todas; o mesmo vale para Doubrovsky, e alguns epígonos. “Trata-se de uma literatura de fabricantes, da reprodução de uma fórmula comprovada, mesmo quando esses autores recusam ou ignoram esse fato, invocando uma divindade chamada ‘escrita’ para encobrir essa fraqueza” (COLONNA, 2004, p. 117).

Vilain, em contrapartida, defensor de Doubrovsky, afirma acreditar que não há (ou não enxerga) diferença entre “escrever o eu” e “escrever”:

Da mesma forma que não distingo o fato de escrever uma “autoficção” do fato de escrever um “romance”, uma vez que a autoficção se intitula, aliás, “romance”. Formulando de outra maneira, jamais digo que escrevo sobre mim ou sobre momentos de minha vida, mas que escrevo. A nuance me parece importante. Embora o “eu” seja objeto de minha escrita, ele só a influencia ou modifica sua orientação de maneira inconsciente. Ignoro se existe realmente uma especificidade da escrita do “eu”. Mas se é que existe alguma, talvez fosse preciso procurá-la, quanto aos meus textos, no que diz respeito a uma fidelidade sensível a meu vivido; na verdade, escrevo mais sobre o que sinto do que sobre o que vivi. Arrogo-me a liberdade de transformar os fatos, os acontecimentos, mas nunca as emoções; se, de um lado, não tenho nenhum escrúpulo em deformar o que vivi, de outro, eu teria a impressão de me trair se não retranscrevesse fielmente as emoções que senti em tal ou tal circunstância (VILAIN, 2014, p. 225-226).

Para Vilain, a especificidade de escrever o eu residiria na conjunção da fidelidade emocional e da recriação factual própria a todo e qualquer imaginário de si. O “eu”

seria assim um desafio de recomposição, de reformulação imaginária, de constante tentativa para “definir sua verdade”, uma observação bem doubrovskiana. “Escrever o eu seria no fundo tentar ser verdadeiro, não descrever a verdade efetiva, considerando que a verdade se aloja independentemente, [...] seja na estrita fidelidade ao factual como na narrativa autobiográfica, seja mais amplamente na fidelidade emocional (o que supõe um arranjo com o factual, uma ficcionalização)” (VILAIN, 2014, p. 226). O que Vilain quer dizer é que talvez o *eu* se escreva nessa busca de verdade, um mundo exterior, por meio do qual um autor afirma sua visão de mundo.

Lejeune, em contrapartida, receoso com a ideia do “eu” desde que Doubrovsky interferiu em seu quadro em *O pacto autobiográfico*, acredita que a palavra “eu” confere a impressão de uma substância grudenta. Por outro lado, é possível lançar um olhar positivo sobre isso: escrever o “eu” supõe o desejo de ser verdadeiro. “Não há coerção mais difícil do que a da autobiografia a partir do momento em que esta é levada a sério. Escrever o ‘eu’ é uma ascese, é preciso ver as coisas lucidamente, conhecer logo que talvez sejamos os últimos a poder conhecer” (LEJEUNE, 2014, p. 227).

Sobre essas semelhanças entre autor e narrador, Dany Laferrière afirma que todo narrador se parece com o autor, mas um é feito de carne e sangue enquanto o outro é feito de letras e tinta (LAFERRIÈRE, 2013); são, portanto, realidades de ordem diferente (LAFERRIÈRE, p. 133).

Em *Défense de Narcisse* (2005) [*Defesa de Narciso*], livro que inspirou o título deste artigo, Vilain examinou nessa obra, a partir de sua experiência enquanto escritor, e por meio dos trabalhos teóricos de Lejeune e de Lecarme, os motivos por trás do desprezo intelectual, da diabolização da qual a autoficção foi e ainda é objeto há vários anos. “Impudica”, “narcisista”, “terapêutica”, “imoral”, essas foram as palavras proferidas pela crítica nas últimas décadas, desde a gênese do neologismo. Escrever sobre si, segundo certas pessoas, equivaleria a se excluir do campo da literatura.

Seria, então, a autoficção narcisista? Para Vilain, existem, incontestavelmente, estratégias de autocelebração na medida em que uma construção de si por si mesmo não pode escapar à tentação narcísica (VILAIN, 2005, p. 15). Impõe-se, entretanto, certa necessidade de nuançar essa ideia e diferenciar a contemplação passiva-idealista de Narciso da construção intelectual, artística, ativa do escritor que procura uma verdade sobre ele, na avaliação de Vilain. Escrever não seria apenas um ato de admiração, tal como quando Narciso se deleita ao olhar sua imagem refletida, mas se escreve também porque se queria isso: “o escritor se situaria antes numa esperança narcísica” (VILAIN, 2014, p. 239).

Como afirmou Paul Valéry, “existem eus mais eus que outros”. Assim, o grau de egotismo não seria idêntico de um autor a outro. Devemos pensar também que o “narcisismo” não decide quanto à qualidade de um texto, sua relação está mais conectada ao ato de escrever e com toda a socialização de si mesmo, desse eu que escreve:

Seria *naïf* achar que basta não escrever autoficção para escapar à suspeita de narcisismo. O narcisismo se situa em outro lugar, em regiões periféricas à própria escrita.

Da mesma forma, a autoficção seria impudica? Não se trata aqui de uma concepção moralizante: a resistência moral é também, nesse caso, resistência estética. Mas, no fundo, em que o impudor impediria a literatura? Não se poderia tornar estético o que o impudor tem de inestético? É o processo de realismo que é tentado à autoficção. Eu falaria em uma estética da transparência na qual se trata de dizer, de confessar, mesmo se “dizer tudo” não é necessariamente “dizer a verdade”, e não se tem certeza de que a verdade possa jorrar da confissão.

Além disso, deveríamos nos perguntar se o excesso de impudor de certos textos não seria, de certo modo, uma resposta ao voyeurismo dos leitores [...]. A má fé do leitor é, pois, manifesta (VILAIN, 2014 p. 231- 232).

Diante das acusações em torno desse *nombrilisme*¹³ da autoficção, não concordo quando Vilain afirma em sua obra que as acusações contra os autores que praticam autoficções não devem ser vistas como “sérias”. Isso porque ele crê ser o ponto fraco de tais acusações o fundamento em critérios éticos, não em critérios estéticos. “Um texto narcisista e impudico pode possuir mais qualidades literárias do que um texto que não é nem uma coisa nem outra” (VILAIN, 2014 p. 233). Voltaríamos, assim, para uma defesa da arte pela arte do final do século XIX. A palavra “narcisismo” tem uma conotação negativa, mas certos psicanalistas utilizam o termo a partir de um aspecto positivo. A criança tem necessidade de ser “narcisada” para assumir riscos, enfrentar perigos. O autor seria narcisado pela autoficção para assumir riscos? Quais? Os de difamar pessoas, invadir a privacidade alheia para criar folhetins de escândalo? Prefiro defender que, ao ser narcisado e buscar escrever sobre esse ou esses outros eus, que ele pense nos riscos para si e para os outros, assumindo, portanto, uma responsabilidade ética sobre a escrita que desnuda “eus” que, na maioria das vezes, não têm controle sobre os efeitos que essa escrita pode produzir sobre eles.

Fato curioso é que Doubrovsky, que não se entendia como Narciso, foi narcisado e, de fato, assumiu os riscos de sua escrita. Como ele afirmava: “é preciso que o autor se assuma, pague com o próprio nome, se responsabilize por esse risco” (DOUBROVSKY, *apud* VILAIN, 2005, p. 205).

Em entrevista à Isabelle Grell, realizada em 2006 (publicada em 2009), Doubrovsky responde a diversas perguntas da teórica sobre seu projeto de escrita, suas relações familiares, seu trabalho como professor e teórico etc. No meio da conversa, alguns questionamentos recaem sobre o contexto do suicídio da ex-companheira. Grell pergunta sobre as personagens femininas de Doubrovsky inspiradas na vida real:

13. Do francês, *nombrilisme* poderia ser traduzido para o português como “umbiguismo”, ou seja, característica de uma pessoa que se concentra apenas em si própria; egocentrismo.

IG: Você escolheu também mulheres frágeis, com exceção de Rachel.

SD: Minha primeira mulher era uma mulher sólida, racional [...]. Ela é a mãe das minhas duas filhas. Era uma mulher notavelmente inteligente, que estava menos interessada em literatura do que em política. E nós tivemos questões complexas. Enfim...

IG: Então, elas eram mulheres *borderline*.

SD: Ilse e Elle de *L'Après Vivre*, eram então mulheres, cujas vidas pessoais não eram consumadas nem pela maternidade nem pela ocupação ou produtividade. O caso de Ilse foi o caso de *Le Livre brisé*. Ela era uma mulher extremamente, como muitos austríacos, dotada de música. Ela tinha um pai que havia lutado na guerra, mas, ao retornar, ele se tornou o que era, ou seja, um grande pianista que tocava frequentemente no rádio de Viena. E ela, desde a infância, fazia parte de um coral, tocava piano e se preparava para dar seu primeiro recital. Seu pai morreu quando ela tinha onze anos. Ela está voltando da escola, o piano desapareceu, e sua mãe disse: "Ficamos sem dinheiro, eu vendi o piano". Então sua carreira foi liquidada.

IG: Com exceção de Ilse, alguma de suas mulheres não pediu para você escrever sobre ela.

SD: Não. Pelo contrário. ELA para quem eu simplesmente não queria dar um primeiro nome, ou mesmo um pseudônimo, disse: "Você é um usurpador, Doubrovsky, sempre se apropriando da vida dos outros." Você sabe, eu sempre gostei de mulheres mais jovens que eu. É muito trivial e nada original. O que é diferente dos meus relacionamentos com minhas filhas. Elas significam muito para mim. E, curiosamente, esses são sentimentos sobre os quais não deveria estar falando. São questões muito profundas e ambivalentes do início de suas vidas. Como minha esposa cuidava de crianças, porque era considerado o papel das mulheres na época, ao mesmo tempo, contudo, ela queria fazer um doutorado em Ciência Política, ela estava matriculada na Universidade de Harvard, tinha um professor notável do qual me falava que se chamava Henry Kissinger e um economista prodigioso chamado John Galbraith. Assim, minha esposa costuma dizer às minhas filhas: "Seu pai deixou para mim o papel de criar vocês." Mas agora vejo que minhas duas filhas realmente me amam. É por isso que eu também as amava [...]. Caso contrário, as crianças não nos amam se não forem amadas. Dar e receber. Se eu analisar, minhas filhas foram o que me trouxe de volta à infância [...]. (GRELL, 2009, p. 13-14).¹⁴

14. "IG: Vous avez pris aussi des femmes fragiles, à part Rachel.

SD: Ma première femme était une femme solide, rationnelle [...]. Elle est la mère de mes deux filles. C'était une femme remarquablement intelligente, qui s'intéressait moins à la littérature qu'à la politique. Et on avait des rapports complexes. Enfin...

IG : Ensuite, c'étaient des femmes *borderline*.

SD: Ilse et Elle de *L'Après vivre*, étaient alors des femmes, dont la vie personnelle ne s'était pas accomplie, ni par la maternité, ni par le métier ou la productivité. Le cas d'Ilse, était un cas dans *Le livre brisé* tout à fait pathétique. C'était une femme qui était extrêmement, comme beaucoup d'Autrichiennes, douée pour la musique. Elle avait un père qui avait fait la guerre, mais à son retour, il est redevenu ce qu'il était, c'est-à-dire un grand pianiste qui jouait souvent à la radio de Vienne. Et elle, dès son enfance, elle était dans une chorale, elle jouait du piano et elle se préparait à donner son premier récital. Son père meurt quand elle a onze ans. Elle revient de l'école, le piano a disparu, et sa mère a dit : "On n'avait plus d'argent, j'ai vendu le piano." Alors sa carrière était liquidée.

IG : À part Ilse, aucune de vos femmes ne vous a demandé d'écrire sur elle.

SD: Non. Au contraire. ELLE a qui je n'ai justement pas voulu donner de prénom, ni même de pseudonyme, disait : "T'es un charognard, Doubrovsky, toujours à prendre la vie des autres." Vous savez, j'ai toujours aimé les femmes plus jeunes que moi. C'est très banal et n'a rien d'original. Ce qui est différent, ce sont mes rapports avec mes filles. Elles comptent énormément pour moi. Et, très curieusement, c'est même des sentiments dont on ne devrait

Direcionando a entrevista para *Le Livre brisé*, Grell pergunta a Doubrovsky o porquê de ele apresentar seu personagem no romance, Serge Doubrovsky, como um homem monstruoso. Seria tal postura uma tentativa de se exercitar para trazer à superfície o pior e o melhor do homem ou a criação do personagem o excederia em algum momento? Que limites Doubrovsky se permite por escrito? (GRELL, p. 26), Doubrovsky lhe responde que

[...] é verdade que essa escrita pode atingir espíritos facilmente chocáveis. **Você pode contar histórias, mas não deve falar de si mesmo.** Há um limite que não deve ser excedido. Vou citar um exemplo pessoal. Meu livro *Un amour de soi* foi apresentado a uma das principais editoras parisienses e entregue às mãos de um leitor profissional. Essa pessoa me disse: “Olha, nós não podemos publicá-lo, não porque é ruim, mas você entende, você está chamando o herói de seu livro de S. Doubrovsky. Se você o tivesse chamado Jacques ou Michel, poderíamos publicar, mas você fala de si mesmo e ainda conta coisas sobre outras pessoas que... Não podemos...” Este lado chocante, acho que é absolutamente essencial na autoficção.

Digamos que meus únicos limites sejam ditados para mim pelos relacionamentos com os outros, e em particular com uma mulher. Todos os meus livros, até agora, são a história da perda de uma mulher. Minha mãe em *Fils*, a que eu chamei Rachel de *Un amour de soi*, Ilse, cujo nome é verdadeiro no *Livre quebrado*. Penso que a acusação de muitas pessoas de que “falar de si mesmo é narcisista, sem vergonha” são considerações que não me interessam e que não considero absolutamente. Acredito que você tem que ter coragem, se escrever, para revelar sua própria verdade e a dos outros, porque você não mora sozinho em uma ilha. Não pode haver apenas autoficção, também há heteroficção. Então isso é realmente um problema. Ficção de eventos e fatos estritamente reais. Os limites são aqueles que se relacionam com os outros. Até que ponto temos o direito de fazê-lo, não conheço os limites precisos. Quando falamos sobre nós mesmos, quando nos colocamos na ficção ou narrativa em geral, necessariamente incluímos outros. Rousseau não queria que suas *Confissões* fossem publicadas durante sua vida. A maioria das memórias de Chateaubriand foram publicadas após sua morte. No meu caso, não só o SD não está morto, mas as pessoas sobre quem você escreve, você e os outros, são pessoas vivas. **Existe, portanto, o problema da transgressão da privacidade. É um problema legal, moral, ético.** Podemos falar de nós mesmos com toda a nossa baixaza, mostrando os lados repulsivos, brutais e sórdidos que podemos ter quando envolvemos o outro?

pas parler. Ces ont des rapports très profonds, et qui étaient très ambivalents au début de leur vie. Parce que ma femme s'occupait des enfants, comme on considérait que c'était le rôle de la femme à l'époque, mais em même temps, elle voulait faire un doctorat de Sciences Politiques, elle était inscrite à l'Université de Harvard, elle avait un professeur remarquable dont elle me parlait, qui s'appelait Henry Kissinger et un économiste prodigieux qui s'appelait John Galbraith. Alors ma femme dit souvent à mes filles : "votre père m'a laissé tout le soin de vous élever." Mais maintenant je vois que mes deux filles m'aiment vraiment. Alors c'est donc que je les ai aimées [...]. Autrement les enfants ne nous aiment pas, s'ils ne sont pas aimés. Give and take. Si je réfléchis, mes filles étaient ce qui me ramenait en enfance moi-même."

Tentei resolver esse problema pedindo a Ilse que fosse minha revisora do *Livro quebrado*. Terminei o livro quando estava na América, ela ficou na França e enviei os capítulos para ela, como estavam escritos, dizendo: “Se há algo que você não pode suportar, eu não vou publicá-lo.” Ela teria, portanto, a oportunidade de decidir o que é publicável ou não. Liguei para ela alguns dias antes de sua morte, depois de ter enviado a ela, como um imbecil, o capítulo “Bebendo”, que contava sobre o aspecto miserável de sua vida, seu alcoolismo, do qual ela e eu também havíamos sofrido. Ela disse: “Sabe, você foi duro comigo.” Queríamos conversar sobre isso, mas ela nunca chegou a Nova Iorque desde que foi encontrada morta no quarto que havia alugado na minha ausência em Paris. Ela estava morta, e eu publiquei. É um direito que me dei [...] (GRELL, 2009, p. 25-26; grifos meu).¹⁵

Curioso é que Doubrovsky fala de limites, problemas de transgressão da privacidade, mas decidiu escrever sobre a personagem Ilse, cujo nome era o mesmo de sua esposa, relatando os problemas com a bebida. Ele não pensou que, mesmo numa leitura solitária, a narrativa poderia provocar em Ilse uma forte reação emocional? Doubrovsky orienta que se deve contar histórias, mas não se deve falar de si mesmo. Ora, por mais que mantenha a homonímia de seus “heróis”, ao retratar seus persona-

15. “Il est vrai que cette écriture peut heurter des esprits facilement choquables. On peut raconter des histoires, mais il ne faut pas parler de soi. Il y a une limite qu’il ne faut pas dépasser. Je citerai un exemple personnel. Mon livre *Un amour de soi* avait été présenté à un des grands éditeurs parisiens, il est passé entre les mains d’un lecteur professionnel. Cette personne m’a dit : “Écoute, on n’a pas pu le prendre, non pas parce qu’il est mauvais, mais tu comprends, tu appelles le héros de ton livre S. Doubrovsky. Si tu l’avais appelé Jacques ou Michel, on aurait pu, mais tu te racontes et tu racontes quand même des choses sur toi et sur les autres qui... On peut pas...” Ce côté choc, je crois qu’il est absolument essentiel dans l’autofiction.

Disons que mes seules limites mes ont dictées par les relations à autrui, et en particulier à une femme. Tous mes livres, jusqu’à présent, sont l’histoire de la perte d’une femme. Ma mère dans *Fils*, celle que j’ai appelée Rachel dans *Un amour de soi*, Ilse, dont c’est le nom réel, dans *Le livre brisé*. Je crois que l’accusation que font beaucoup de gens que “parler de soi, est narcissique, impudique”, ce sont des considérations qui ne m’intéressent pas et dont je ne tiens absolument aucun compte. Je crois qu’il faut avoir le courage, si l’on écrit, de révéler sa propre vérité et aussi celle des autres parce qu’on ne vit pas seul sur une île. Il ne peut pas y avoir simplement autofiction, il y a aussi l’hétérofiction. Alors cela pose effectivement problème. Fiction de faits et d’évènements strictement réels. Les limites sont celles qui concernent d’autrui. Dans quelle mesure a-t-on le droit de le faire, je ne sais pas les limites précises. Lorsqu’on parle de soi, lorsqu’on se met en fiction ou en récit d’une manière générale, on inclut forcément les autres. Rousseau ne voulait pas que ses *Confessions* soient publiées de son vivant. La plus grande partie des *Mémoires de Chateaubriand* a été publiée après sa mort. Dans mon cas, non seulement SD n’est pas mort, mais les gens sur lesquels on écrit, soi-même et autrui, sont des gens vivants. Se pose donc le problème de transgression de la vie privée. C’est un problème juridique, moral, éthique. Peut-on parler de soi avec toutes ses bassesses, en montrant les cotes répugnants, brutaux, sordides que l’on peut avoir soi-même lorsque cela implique l’autre?

J’ai essayé de résoudre ce problème en demandant pour *Le livre brisé* à Ilse d’être ma correctrice. J’ai fini le livre quand j’étais en Amérique, elle était restée en France et je lui envoyais les chapitres à mesure qu’ils étaient écrits en lui disant : “S’il y a quelque chose que tu ne peux pas supporter, je ne le publierai pas.” Elle aurait donc eu la possibilité de décider de ce qui est publiable ou non. Je l’ai eu au téléphone quelques jours avant sa mort après lui avoir envoyé par la poste, comme un imbecile, le chapitre “Beuveries” qui racontait l’aspect misérable de sa vie, son alcoolisme, dont elle et moi aussi avons énormément souffert. Elle m’a dit: “Tu sais, tu as été dur avec moi.” On voulait en parler mais elle n’est jamais arrivée à New York puis qu’on l’a retrouvée morte dans la chambre qu’elle avait louée en mon absence à Paris. Elle était morte, et je l’ai publié. C’est un droit que je me suis donné.”

gens alheios, como Ilse, a regra não parece ser a mesma. Em um primeiro momento pensei que Doubrovsky não tivesse se preocupado com a família da ex-esposa, que teria acesso ao livro publicado depois de sua morte. Doubrovsky de fato pensou na família. Acreditou, contudo, que por não falarem francês, já que eram austríacos, não saberiam da história. Sua posição me parece um pouco contraditória em relação ao que ele defende. Pode-se narrar o outro, desde que esse outro não seja ele mesmo ou até mesmo suas filhas. Afinal, como ele reafirma, Serge Doubrovsky não é ele, é um eu da ficção em busca de verdades.

Conclusão

Quase ao final da entrevista Grell questiona Doubrovsky se o mito de Narciso lhe diz algo. Ele prontamente responde que não. Para ele, o eu é apenas um tema que utiliza em suas obras de forma “obsessiva”. Se Doubrovsky seria um tipo de “Narciso”? Ele discorda. Para o escritor, falar de si mesmo é falar dos relacionamentos que ele tem com os outros. Quando falamos de nós, falamos de outros, segundo Doubrovsky. E arremata: não moramos verdadeiramente sozinhos em casa (GRELL, p. 30). A entrevistadora, todavia, insiste:

IG: Se na autoficção é autorizado se colocar como modelo no sentido da pintura, em qual medida podemos nos autorizar a colocar todas as pessoas que fazem parte de nossas vidas como sendo outros personagens? Não há nisso uma dificuldade moral ou intelectual?

SD: Certamente existem dificuldades morais e éticas. Eu preferiria dizer ética. Em uma das entrevistas que dei para uma revista americana, que reli recentemente, eu disse: “Escrever é um ato muito imoral.” O que quero dizer é uma escolha a ser feita constantemente; citarei um exemplo de um autor ou autora cujo nome certamente não darei, que me disse que também fazia autoficção, ela, ao escrever um livro sobre seus relacionamentos com o marido e a vida familiar, o entregou para o marido ler. O marido disse-lhe: “Seu livro é excelente, é um texto muito bonito; se você o publicar, eu a deixarei”. Então ela disse “eu amo meu marido” e colocou o texto em uma gaveta. Este é um caso que me parece exemplar, há escolhas a se fazer, riscos a assumir. Às vezes há uma transgressão. Rousseau e Chateaubriand foram publicados anos após sua morte. Mas quando você publica em vida, sobre os vivos, sobre os outros com quem você tem relacionamentos, há inevitavelmente riscos. Podemos ser processados [...]. A escritora de quem eu estava falando preferia o marido ao invés do texto, então ela não o publicou. Não há regra geral. Acho que dissemos ontem que, sobre esse problema, na maioria dos casos, tentei fazer meus livros com o consentimento de outras pessoas. Com Ilse, eu disse que enviaria os capítulos para ela enquanto escrevia. Ela os releu. No capítulo “Aborto” do *Livro Quebrado*, ela me disse: “Isso me comoveu muito: você sentiu a situação.” Então eu a enviei o capítulo “Beber” e ela me disse: “Da mesma forma...”

IG: Você tinha sido forte.

SD: Foi muito forte. Eu disse a ela: “Olha, eu lhe disse que não publicarei algo se você não quiser.” Ela disse: “Vamos conversar sobre isso em Nova Iorque.” Enquanto isso, ela bebeu um litro de vodca, com sete gramas de álcool no sangue, ela morreu.

Quem escreve na veia da autoficção, necessariamente, mistura outros com a sua vida e há uma espécie de transgressão [...]. Então, sim, há uma questão ética, um compromisso pessoal. Eu disse que *Un amour de soi* era um acerto de contas. Lá, eu não perguntei à pessoa se ela gostou ou não. Eu sei que no começo ela estava muito magoada, furiosa. Nós nos vimos e nos reconcilhamos (GRELL, 2009, p. 30-31).¹⁶

Para Doubrovsky, talvez a autoficção seja muito mais do que a sombra de uma imagem refletida no lago. Ainda que negue ser Narciso, um obcecado pelo próprio reflexo, Doubrovsky não deixa de estar entorpecido pelas águas cristalinas como um todo. A atitude de publicar *Le Livre brisé*, após o suicídio de Ilse, me leva a suspeitar que o “pai da autoficção” não estava preocupado com o efeito da leitura em quem estava implicado no romance. A hipótese é de que sua única preocupação parecia ser com a própria imagem. Dessa forma, Doubrovsky não deixa de ser também um tipo de Narciso, cuja sede de escrita somente é aplacada ao beber da fonte da autoficção.

16. **IG: Si dans l'autofiction, on s'autorise à prendre soi comme modele dans le sens pictural, dans quelle mesure on peut s'autoriser à prendre tous les gens qui font partie de sa vie comme étant d'autres personnages? Est-ce que là, il n'y a pas une difficulté morale ou intellectuelle ?**

SD: Il y a certainement des difficultés morales, éthiques. Je préférerais dire éthique. Dans une des interviews que j'ai donnée, que j'ai relue récemment, pour une revue américaine, je dis: “Écrire est un acte très immoral.” Ce que je veux dire, c'est un choix à faire sans cesse, je citerai un exemple d'un auteur ou d'une auteure dont je ne donnerai certainement pas le nom, qui me disait qu'elle faisait aussi des autofictions, elle avait écrit un livre sur ses rapports avec son mari et sa vie de famille, elle l'a donné à lire à son mari. Son mari lui a dit: « Ton livre est excellent, c'est un très beau texte, si tu le publies, je te quitte ». Alors elle a dit « J'aime mon mari », donc elle a range son texte dans un tiroir. Voilà, cela c'est un cas qui me paraît exemplaire, il a des choix à faire, des risques à prendre. Il y a parfois une transgression. Rousseau, Chateaubriand furent publiés des années après leur mort. Mais quand on publie de son vivant, sur du vivant, sur autrui, avec lequel on a des rapports, forcément, il y a des risques. On peut être poursuivi [...]. L'écrivaine dont je parlais préférait son mari à son texte, dont celle ne l'a pas publié. Il n'y a pas de règle générale. Je crois que nous avons dit hier qu'à propos de ce problème-là, j'ai essayé dans la plupart des cas de faire mes livres avec le consentement d'autrui. À Ilse, j'avais dit que je lui en verrais les chapitres à mesure que j'écrirais. Elle les relisait. Sur le chapitre “Avortement” du *Livre brisé*, elle m'a dit: “Ça m'a beaucoup ému : Tu as bien senti la situation.” Puis je lui ai envoyé le chapitre “Beuveries”, là elle m'a dit: “Quand même...”

IG: Vous y aviez été fort.

SD: C'était trop fort. Je lui ai dit: “Écoute, je t'ai dit que je ne publierai pas quelque chose si tu ne veux pas.” Elle m'a répondu: “On en reparlera à New-York.” Entre-temps, elle a bu un litre de Vodka, avec sept grammes d'alcool dans le sang, elle est morte.

Toute personne qui écrit dans la veine de l'autofiction, forcément, mêle autrui à sa vie et il y a une sorte de transgression [...]. Donc oui, il y a une question éthique, un engagement personnel. J'ai dit qu'*Un amour de soi* était un règlement de comptes. Là, je n'ai pas demandé à la personne si cela lui plaisait ou non. Je sais qu'au début elle a été très blessée, furieuse. Nous nous sommes revus et réconciliés.

Referências

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. II; Petrópolis: Vozes, 1987.
- CARVALHO, R. N. B. de. (2010) *Metamorfoses em tradução*. Trabalho de conclusão de pós-doutoramento – Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. [S.L.]: Tristram, 2004.
- DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*, coll. « Folio », Paris: Gallimard, 1989.
- _____. *Fils*. Paris: Galimard, 2001.
- _____. L'autofiction selon Doubrovsky. In: VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.
- _____. O último eu. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Org. e sel. de Manoel Barros da Motta. Trad. de Elisa Monteiro e Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162. (Col. Ditos e Escritos; v. V).
- FREUD, S. [1914]. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. 1. ed. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XIV, p. 85-119.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je?* Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.
- GRELL, Isabelle « *La madeleine à l'envers : entretien avec Serge Doubrovsky* », Australian Journal of French studies, vol. XLVI, n° 1-2, janvier-août 2009, p. 3-30.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 15-57.
- LAFERRIÈRE, D. *Journal d'un écrivain en pyjama*. Paris: Grasset, 2013. p. 165.
- LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero?. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a. p. 13-47.
- _____. Dois eus em confronto. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PIVOT, Bernard. « Qu'est-ce qui ne va pas? », *Apostrophes*, émission du 13 oct. 1989, Paris: Antenne 2, 1h 23min 45s.
- ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Confissões*. Tradução e prefácio de Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.
- VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.
- _____. Dois eus em confronto. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAMINHOS DO MITO DE BENZAITEN NO TEATRO JAPONÊS

PATHS OF THE MYTH OF BENZAITEN IN JAPANESE THEATER

Érica Rodrigues FONTES¹

RESUMO: No artigo em voga pretende-se examinar como o mito da deusa Benzaiten é apresentado na peça clássica de teatro nô *Chikubushima* (*A ilha de Chikubu*) e reapresentado na peça de teatro japonês contemporâneo *Nio no umi ni te* (*Sobre o Lago Biwa*). Além da investigação da utilização do mito nos dois trabalhos, serão examinados outros elementos semióticos nas duas peças. A análise, feita à luz dos estudos de Joseph Campbell e Mircea Eliade sobre o mito, verificará ainda se é precisamente o mito – e não os outros elementos – que impulsiona a narrativa, estabelece a estrutura da obra e, se for o caso, com que intento isso ocorre.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Mito. Literatura Dramática. Teatro Japonês.

ABSTRACT: In the article in vogue, the aim is to examine how the myth of the goddess Benzaiten is presented in the classical noh play *Chikubushima* (*Chibuku Island*) and once again in the contemporary Japanese play *Nio no umi ni te* (*About Lake Biwa* or *Happy Prince Fish*, English title given by the group performing the piece). Besides investigating the utilization of the myth in both works, other semiotic elements will be examined. The analysis, made in the light of Joseph Campbell's and Mircea Eliade's studies about the myth will verify if it is precisely the myth – and not the other elements – which moves the narrative forward, establishes the structure of the work and, if so, with what intent it occurs.

KEYWORDS: Literature. Myth. Dramatic Literature. Japanese Theater.

Introdução

Seria impossível falar de literatura no Japão, sem falar de mito. Da mesma forma não é tarefa fácil dissociar a literatura japonesa especificamente dramática² de mitologia e religião. As artes performativas tradicionais do país foram iniciadas em contextos sacros, e muitas vezes ainda ocorrem em festivais realizados em santuários xintoístas e templos budistas, pois apesar de atualmente estarem separadas, as duas religiões sempre foram complementares no Japão.

1. Doutora, lotada na Coordenação de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Piauí, Teresina, Piauí, Brasil; no momento está licenciada para pós-doutorado na *Ryukoku Daigaku*, em Quioto, Japão, onde atua como professora visitante. E-mail: ericarodriguesfontes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1905-6309>. É bolsista de Estudos Japoneses e Intercâmbio Cultural da Fundação Japão.

2. Mito e literatura dramática serão analisados considerando o texto e as encenações das duas peças.

Um exemplo de arte originária do contexto religioso é a dança clássica *Kagura*, inicialmente apresentada em festivais xintoístas. Esse tipo de dança possui narrativa claramente ligada à esfera espiritual e religiosa – a luta das forças espirituais do bem contra as forças espirituais do mal. Em uma exibição de *Kagura*, ainda que haja variação nas histórias, atores mascarados representam seres sobrenaturais que podem ser bons ou ruins. Em muitas performances há a presença de serpentes enormes, feitas com papel, que simbolizam demônios, e são manipuladas pelos próprios atores que as vestem. Às vezes essas serpentes soltam fogo e acendem os olhos em uma dança frenética que leva a plateia ao delírio. *Kagura* é uma das artes performativas clássicas japonesas mais antigas em exibição hoje. Há registros de seu surgimento no século VIII. As exibições são realizadas frequentemente em santuários xintoístas, principalmente nas ilhas do sul do Japão, em áreas relativamente remotas. Em Osaka (na região central do Japão), há o único teatro no país dedicado à arte, o *Iwami Kagura Naniwakan* e em Hiroshima (no sul do país) os espetáculos mais famosos de *Kagura* ocorrem em espaços culturais, de abril (primavera) a dezembro (outono).

De fato, a separação formal entre o xintoísmo e budismo ocorreu somente no período Edo (de 1603 a 1868), o que é refletido na cultura japonesa até hoje: é comum ver nas casas símbolos das duas religiões e muitos frequentam eventos e ritos das duas religiões. O xintoísmo é a religião nativa do país com viés animista e praticada em locais abertos (santuários) onde a intenção é a conexão com a natureza, através da invocação e contato com uma pluralidade de deuses ou espíritos. A segunda foi trazida da Índia e é praticada em templos fechados, seguindo um deus ou ente espiritual superior, o Buda. No entanto, o budismo não deve ser considerado uma religião sem alguma divisão ou com apenas um deus, pois há vários tipos de budismo e vários Budas. Uma das denominações do budismo mais difundidas no Japão é o *Jodo Shinshu Hongwanji-ha*³ com mais de 10.000 templos somente neste país asiático. Mas uma análise apurada indica que em uma mesma área geográfica várias denominações budistas podem estar representadas. Esse contato com inúmeros deuses e duas religiões oficiais em alguns de seus muitos segmentos demonstra uma tentativa clara de explicar a existência e os fenômenos naturais – e no Japão, frequentemente, a natureza mostra sua força destruidora e é, por isso, temida e respeitada. Nesse ambiente de acontecimentos de difícil explicação lógica e consequente abertura para o transcendental, os mitos, suas constantes atualizações e possibilidades elucidativas encontram espaço na literatura dramática e continuam mantendo vivo o interesse das plateias. Em festivais teatrais contemporâneos, caso do *Kyoto Experiment*, festival internacional anual de Artes Cênicas sediado na cidade de Quioto, é comum ver uma inclinação espiritual animista e budista para as peças apresentadas⁴.

3. Em 29 de novembro visitei o maior templo dessa denominação budista em Tóquio, próximo ao mercado de Tsukiji, e tive acesso a material informativo no local.

4. Em 2019 o festival ocorreu de 5 a 27 de outubro. Assisti à peça *Nio no umi ni te (Happy Prince Fish)* em 26 de outubro de 2019 no *Kyoto Arts Center*.

Como mencionado anteriormente, a espiritualidade abre-se para o mito que tem a função de manter viva a narrativa (normalmente baseada nos mistérios da própria existência humana) e sua resolução. O mito possui a estrutura necessária para que qualquer história aconteça: a ideia de início, meio e fim. Da mesma forma, o mito organiza o senso estético e traz uma sensação de completude para a experiência artística também do espectador. Como defende Joseph Campbell em *O poder do mito*: “O mito revela salvação” (1991, p. 50). Em todas as histórias dramáticas apresentadas, há uma busca inconsciente pela resolução do problema apresentado. Uma peça representa uma maquete do drama humano cotidiano e, a partir do momento que o público se identifica com o protagonista, a salvação desta personagem simboliza a salvação de uma coletividade.

A seguir pretende-se apontar a função do mito de Benzaiten (deusa xintoísta e budista, que aparece como Saraswati no hinduísmo) na peça clássica de teatro nô *Chikubushima (Ilha de Chikubu)* e sua atualização e função na peça *Nio no umi ni te (Sobre o Lago Biwa)*, trabalho contemporâneo inspirado nesta peça clássica. Apesar de a peça contemporânea ter sofrido algumas alterações será examinado se é de fato o mito que mantém a unidade das duas obras.

Teatro Nô

O teatro nô é definido pelo estudioso Don Kerry em *A Guide to Kyogen* como um tipo de teatro que trata do mundo espiritual e lida com o âmago da alma, ao contrário do kyogen que lida com o mundo terreno e os seres humanos (KERRY, 1998, p.7). Esses dois tipos de teatro iniciaram sua história ao mesmo tempo e indicando uma visão trágica e cômica da vida, respectivamente. Eram e ainda tendem a ser apresentados juntos em um mesmo programa (momento que normalmente dura algumas horas e quando várias peças – cerca de duas a cinco – são apresentadas) sob a nomenclatura *nôgaku*⁵. Kerry também chama o teatro nô de drama (1989, p. xvi,) na introdução de *The Kyogen Book: An Anthology of Japanese Classical Comedies*. No artigo “Noh and Muro-machi Culture”, Shingo Kagaya e Miura Hiroko definem o teatro nô como: “(...) masked, lyric drama which developed alongside kyogen comedy in mid-fourteenth century.”⁶ E defendem ainda que nô é um tipo musical de drama não ligado ao realismo (2016, p. 24). Normalmente uma peça de teatro nô é *dançada* pelo ator principal. Mesmo que as movimentações sejam lentas e a coreografia não seja perceptível, essas movimentações são aprendidas como passos de dança e os movimentos são estilizados. Os figurinos

5 A palavra *nôgaku* pressupõe que nô e *kyôgen* serão apresentados juntos.

6. “Drama lírico mascarado que se desenvolveu conjuntamente com a comédia *kyogen* em meado do século XIV”. (Minha tradução)

utilizados pelos atores desse tipo de teatro são muito sofisticados. De acordo com explicação apresentada paralelamente à performance da peça de teatro nô *Hokazo* (*The Performer-Priests*, tradução oficial para o inglês, ou *Os sacerdotes performers* ou *Os sacerdotes artistas*, em tradução livre para o português), do autor Kanze Kiyokazu⁷, há a utilização de máscaras sempre que os atores representam espíritos. Quando os atores representam personagens humanas, há a utilização de maquiagem, mas não de máscara. Assim como no *Kagura*, há elementos de dança e elementos de enredo dramático, que fazem com que o nô seja quase sempre classificado como teatro. Zeami Motokiyo, definidor dos princípios do nô, em seu *Fushi Kaden*, o “regimento do teatro nô”, defende que o ator dedicado a esse tipo de teatro deve ser ator, cantor e atuar em vários tipos de papel (2016, p. 24).

Existem muitas dificuldades em se achar referências bibliográficas nativas relacionadas às artes performativas japonesas, porque muito ainda é desenvolvido apenas oralmente. Em 2001, o nô foi declarado Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO (p. 23, 2016), sendo hoje chamado de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, após a mudança de nomenclatura. Esse tipo de arte, assim com as outras artes performativas japonesas são passadas de pai para filho pessoalmente⁸. Não há muito transcrito em nenhum lugar. Nas aulas o *sensei* demonstra os movimentos, passos de dança e até inflexões vocais que devem ser fielmente repetidos. E não há explicações. Crê-se que através da repetição conseguir-se-á o entendimento e a perfeição (ou quase isso) poderá ser alcançada. Há pouco material impresso e o *Utaibon* é um deles. O *Utaibon* prescreve vários detalhes da encenação, tais como forma de cantar e falar, *kata* – posições físicas pré-determinadas para encenação em situações específicas – figurino e instrumentos. No entanto, inicialmente, esse material não era acessível ao grande público: o *sensei* copiava o *utaibon* manualmente e o passava para seus discípulos. Hoje esse material é impresso em pouquíssima quantidade e pode ser comprado por qualquer pessoa em teatros como o Teatro Nacional do Nô, em Tóquio, ou on-line. O site www.the-noh.com possui muitas informações sobre o nô (loais de exibição de peças, transcrição e tradução das peças mais executadas, informações sobre artistas e locais de venda de materiais relacionados a essa arte) em japonês e inglês, e é mantido por estudiosos e praticantes do nô. No site, é encontrada uma definição historicamente contextualizada do teatro nô, que indica seu surgimento a partir de vários entretenimentos populares durante os períodos Kamakura (1185-1333) e Muro-

7. Assisti à peça em 29 de novembro de 2019, no Teatro Nacional do Nô em Tóquio.

8. Durante três semanas, de 17 de julho a 10 de agosto de 2019, participei do *Traditional Theater Training*, um treinamento diário intensivo sobre artes clássicas performativas japonesas que durou cerca de 150h e foi fundado pelo professor Jonah Salz e pelo ator e diretor de kyogen Akira Shigeyama, em 1984. Fui aluna da turma de kyogen (comédia clássica) e *kotsuzumi* (tambor de ombro utilizado nas trilhas do teatro nô que são executadas ao vivo). Também assisti a *workshops* introdutórios de nô, kyogen, nihonbuyô (dança clássica inspirada em movimentos do teatro musical kabuki) e *kotsuzumi*, que eram obrigatórios para todos os participantes.

machi (1336-1573), informando também que era patrocinado pelo xogunato (governo principal) e nobres da época e influenciado pelo Zen Budismo e a pintura feita à tinta. Outros materiais impressos são frequentemente traduções de compêndios e de livros teóricos escritos por especialistas japoneses ou estrangeiros.

O mito de Benzaiten em duas versões

As peças de teatro não podem apresentar temática espiritual ou não espiritual, sendo classificadas como *mugen* (com a presença de espíritos) ou *genzai* (somente com a presença de personagens humanos). Kagaya e Hiroko também explicam que nas peças *mugen* o enredo apresenta variações para a seguinte situação: um viajante encontra uma pessoa no primeiro ato que se declara um espírito no segundo ato. As peças *genzai* apresentam diferentes situações e possuem eventos que mudam gradativamente (2016, p. 31).

A peça *Chikubushima* é uma peça *mugen*, pois narra a história de um viajante, servo do Imperador Daigo, que vai à ilha Chikubu, localizada no centro do Lago Biwa, o maior lago do Japão, para prestar culto à deusa Benzaiten. Ele leva uma comitiva. Assim que chega na região, o servo de Daigo vê um homem idoso e uma mulher preparando um barco, e pede para ir com eles até a ilha, intencionando chegar ao santuário da deusa. Na chegada ao local, o idoso mostra o caminho até o santuário, definindo que a inclinação da deusa é conceder o desejo do coração de todos que chegam à ilha. Se ele não chegar à ilha, seu desejo não será atendido (2017, p.3). Surpreso com a presença da mulher desde o início, o servo pergunta ao idoso se a entrada de mulheres é permitida, algo raro para a época. Ele responde que sim, já que a própria deusa é uma entidade feminina. A história do lago é contada ao servo e uma revelação é feita: ele, o senhor, é o espírito do lago (que desaparece logo após essa revelação) e ela é a própria Benzaiten, descrita poeticamente pelos narradores como linda e maravilhosa (2017, p. 7). Uma de suas peculiaridades é o virtuosismo musical e, na peça, alguns dos momentos mais memoráveis da personagem ocorrem quando ela dança acompanhada por uma flauta japonesa e tambores pequenos e grandes (2017, p.7). Ao final, um dragão – também uma deidade – aparece oferecendo esferas de ouro e prata ao servo de Daigo, abençoando-o, e o dragão e Benzaiten fazem votos de resgatarem todos os seres vivos de seus sofrimentos (2017, p. 8).

O título da peça (sem autor conhecido) é inspirado no próprio nome da ilha, *Chikubu* (*shima* é a palavra para “ilha”, em japonês). A ilha, no meio do Lago Biwa, é considerada sagrada desde o século V, e a peça traduz o desejo de, mais do que tudo, contar a história do mito de Benzaiten e sua relação com os humanos. Ou seja, apresenta detalhes sobre sua existência e função. O enredo é a narração (exposição)

do mito de Benzaiten que tem três ilhas dedicadas a ela no Japão: Chikubushima, Enoshima e Miyajima.

A adaptação contemporânea de Yudai Kamisato, diretor do grupo *Okazaki Art Theatre*, tem dois nomes, um em japonês e outro em inglês: os significados são diferentes, mas ambos têm relação com a obra, trazendo contemplações distintas para o mesmo material. *Nio no umi ni te*⁹ (título japonês já mencionado) e *Happy Prince Fish* (Peixe Príncipe Feliz). O primeiro título não dá importância somente à ilha para onde o protagonista – que dessa vez aparece sozinho – pretende ir; aborda a relevância do lago como um todo. O segundo título chama a atenção para um personagem basilar que surge no novo trabalho: o Bluegill. No programa da segunda versão da peça distribuído à plateia durante a apresentação no *Kyoto Experiment*, explica-se que esse tipo de peixe é nativo dos Estados Unidos da América e considerado invasivo no Japão, de acordo com o *Ato de Espécies Estrangeiras Invasivas*¹⁰ do Japão. Em *Nio no umi ni te*, o Bluegill é interpretado como um peixe debochado, talentoso musicalmente, preguiçoso e questionador de sua natureza destruidora. Apesar de não ter tido escolha, é visto como ameaçador. Além de tudo, fede. Claramente *Nio no umi ni te* coloca-se contra a intromissão do homem na natureza e contra a classificação do que é bom ou ruim, se ocorre naturalmente. A natureza tem sua força e deve ser respeitada, princípio animista claro. Além disso, a peça acontece como em uma atmosfera onírica, com o som e imagem eletrônica de uma lira tocando ininterruptamente e com o palco parcialmente escurecido. O texto com alto teor filosófico preocupa-se com questões espirituais apresentando tanto o animismo quanto o budismo, através da negação de seis pecados budistas, formando, então, seis mandamentos. *Nio no umi ni te* apresenta, além de questões espirituais herdadas do trabalho anterior e desenvolvidas com alguma novidade, uma preocupação política e ecológica: para que exista equilíbrio na natureza, não deve haver interferência humana exterminadora. Ela é absolutamente indesculpável. Há, também, uma possível alusão à relação de resistência que japoneses têm com estrangeiros. Depois de breve observação, identifica-se que o mito presente em *Chikubushima* permanece aparentemente inalterado em *Nio no umi ni te*: um ser humano procura contato com um ente transcendental – especificamente Benzaiten – e durante o encontro recebe uma revelação que deve gerar mudança prática.

Muitos são os estudos a respeito do mito e sua ligação com a literatura, mas a definição de Mircea Eliade e as considerações de Joseph Campbell serão de grande relevância para esse trabalho e sua tentativa de identificar as funções da utilização do mito em uma peça clássica e sua manutenção em uma versão contemporânea. Eliade,

9. Neste artigo, as referências à peça serão feitas com a utilização do título original em japonês.

10. O encarte sobre a peça *Nio no umi ni te* distribuído no dia do espetáculo à plateia faz referência ao documento que registra as espécies consideradas invasivas.

a partir de considerações feitas sobre sociedades que mantêm o mito vivo, afirma que elas assim o fazem porque é através do mito que são fornecidos exemplos de comportamento humano (1972, p. 6). O autor desenvolve constantes conexões entre mito e religião, o que, no caso da literatura dramática clássica japonesa, é inevitável.

As peças de teatro não são narradas, assim como as peças do teatro *kabuki* (teatro musical clássico) e do *bunraku* (teatro de bonecos) em um estilo denominado *katari*, uma narrativa que pode ser cantada ou falada. Esse estilo de narrativa é diretamente influenciado pela tradição xamânica, a partir da qual um médium recebe uma mensagem e a divulga (TOKITA, 2016, p.20). As narrativas *katari* trazem revelações sobrenaturais. Ao serem transplantadas do universo religioso para o universo teatral, mantém-se, ainda que inconscientemente, a mesma expectativa de recepção de uma mensagem reveladora ou salvífica.

Diferenças entre *Chikubushima* e *Nio no umi ni te*

As principais diferenças entre as duas peças estão relacionadas à encenação, e não ao mito (cerne do texto). É o mito que, de fato, impulsiona toda a narrativa. Para observação do mito e de sua manutenção na adaptação contemporânea da obra e a comprovação de sua importância, faz-se necessário um exame mais detalhado das discrepâncias entre *Chikubushima* e *Nio no umi ni te*, conforme mostra a tabela a seguir:

CHIKUBUSHIMA	NIO NO UMI NI TE
O palco tem um corredor (ou ponte) e uma espécie de cubo acoplado. O ator pode ser visto pela plateia de três pontos: corredor, lateral e frente do palco.	O palco é um retângulo (uma espécie de corredor) e o público pode ver os atores de três pontos: dois lados e frente. O quarto lado está ligado à parede.
Há utilização de máscara para indicar espíritos.	Não são utilizadas máscaras.
A iluminação é feita apenas com luz geral branca ou luz natural, seguindo prescrições para o teatro nô.	A iluminação variada salienta os três atos do espetáculo: "Crepúsculo", "Aurora" e "Céu nublado".
Não há cenário. Há somente um pinheiro pintado no fundo do palco e bambus na lateral direita (visão de frente - a partir da plateia - para o palco principal.). As nuances da história são definidas pela narração.	Poucos objetos constituem o cenário. Inicialmente há lâmpadas, uma lona acima do palco, papel amassado que imita o mar na frente do palco, um santuário pequeno de madeira ao fundo e uma tela para projeção que indica os diferentes momentos do dia.
A música é executada ao vivo com uma flauta e tambores e acompanha as ações e narrações.	Um monitor mostra a imagem e o som de uma lira que constitui a trilha sonora do espetáculo.

<p>O enredo foca em um homem que vai ao Lago Biwa para fazer uma oferenda à deusa Benzaiten na Ilha de <i>Chikubu</i>, no meio do lago. Antes de chegar à ilha, ele encontra uma mulher e um homem que se revelam o espírito do lago e a própria deusa. A deusa dança. Posteriormente surge um dragão, também uma deidade, que oferece a ele joias. A deusa e o dragão fazem votos prometendo a salvação dos seres vivos. O dragão e a deusa vão para suas respectivas moradias.</p>	<p>O enredo foca em um homem que vai ao Lago Biwa para fazer uma oferenda à deusa Benzaiten na Ilha de <i>Chikubu</i>, no meio do lago. Antes de chegar à ilha, ele encontra uma mulher que se revela a própria deusa. Há a presença de um Bluegill (tipo de peixe) e toda uma discussão sobre sua natureza invasiva e o que deve ser feito para preservar e manter o equilíbrio da natureza e a aceitação com o diferente. A deusa pede ao homem que coopere com ela para o equilíbrio da vida na Terra.</p>
--	---

Observando o gráfico, é mais fácil perceber que o mito é exatamente o elemento coincidente e, mais assertivamente, unificador das duas peças. Há alterações condizentes com a contextualização da época, mas ainda assim é o mito que impulsiona toda a história. Os elementos principais e os personagens cruciais – o homem e a deusa – para que o mito seja contado estão presentes nas duas versões. Ou seja, as duas peças têm a mesma narrativa central. Mas qual é na verdade a função do mito na peça clássica e a função de sua manutenção na adaptação contemporânea? É o que será examinado no próximo tópico.

Funções do mito de Benzaiten em *Chikubushima*

De acordo com Mircea Eliade, “(...) os mitos descrevem as diversas e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no mundo” (1972, p. 9). E, considerando o relato sobre um mundo supostamente superior e seus seres com poderes sagrados, “o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (1972, p.9). Assim, em *Chikubushima*, após conversa com um sacerdote xintoísta, o homem tem acesso à visão sacra da deusa musicista e à revelação sobre a missão dela junto aos homens (tirá-los dos sofrimentos). O dragão que aparece posteriormente, na verdade uma deidade possuidora da mesma função de regaste dos vivos, dá a ele joias que simbolizam bençãos, ou até mesmo uma ligação, um elo, entre a terra e o céu. O mito mostra um ensinamento sobre algo maior, ou nas palavras de Campbell: “o mito se destina à instrução espiritual” (1991, p.71). Além disso, através da ação das deidades, o homem (ser humano) encontra um caminho para sua libertação e estado pleno de vida.

Se a interpretação do mito parece ser seu maior desafio, há caminhos que apontam para sua elucidação. Em “O mito e a literatura”, Adriana Monfardini defende que “o mito tenta explicar o inexplicável” (2005, p. 54) e traz ainda uma ponderação sobre

o papel do ser humano na terra (2005, p. 55). Campbell ao desenvolver a teoria do **monomito** deixava implícito que cria realmente que todas as histórias são uma única história, como afirmou em relação às histórias às quais foi exposto quando era criança. E que “a jornada do herói” sempre inclui “partida, iniciação e retorno” (1991, p. 24). Portanto, para ele, todo mito seria uma jornada com três momentos indicando que a humanidade necessita de heróis, de modelos a serem seguidos. Em *Chikubushima*, o mito de Benzaiten sacraliza a paisagem – as belezas da vegetação, dos astros, do lago e do céu são exaltadas em vários momentos – e mostra que o Lago *Biwa* é conectado a todo o universo (1991, p.104), repetindo uma situação muito comum na mitologia: a água como símbolo da “totalidade das virtualidades” (2008, p. 153). Porque o mito, de acordo com o que afirma Eliade, vai mostrar um exemplo (2008, p. 339). A conexão do homem com a deusa e a recepção da revelação a respeito do que salvará a todos se torna um comportamento exemplar.

A atualização do mito em *Nio no umi ni ite* e sua função

Em *Nio no umi ni te*, a história ainda é sobre um homem – o herói – que vai ao Lago *Biwa* para honrar a sacralidade de Benzaiten. A força feminina da deusa é exaltada desde o início, pois os encontros do homem são com uma mulher, que se apresentará como deusa depois e com o Bluegill que na peça assume forma feminina também. O Bluegill (a Bluegill) chama a atenção para uma questão ecológica contemporânea: a espécie “invasiva” não deve ser exterminada, pois é parte da natureza. Pode-se dizer que o mito presente em *Chikubushima* é transposto para a vida cotidiana, pois a natureza e seus problemas contemporâneos clamam por ajuda. A existência plena depende deste equilíbrio.

O simbolismo do mito em *Nio no umi ni te* é igual ao apresentado em *Chikubushima*: há esperança para a vida satisfatória na terra, sob a liderança de seres espirituais sagrados que trazem a revelação de salvação. Mas essa esperança depende do novo entendimento humano a partir do encontro com o sagrado. Campbell afirma que: “O mito é o sonho público” e “O mito é o sonho da sociedade” (1991, p. 52). Em outras palavras, existem desejos que acompanham a sociedade coletivamente. Se existem “magnum problemas humanos” (1991, p. 29), existe igualmente o mito para suprir essa necessidade de satisfação espiritual coletiva. E se, para Campbell: “o mito do novo tempo é a sociedade planetária” (1991, p.46), a preocupação com o outro sinaliza para uma harmonização da vida humana sobre o planeta. Porque o herói (servo do imperador, homem) segue “o motivo básico do périplo universal do herói – ele abandona determinada condição e encontra a fonte de vida, que o conduz a uma condição mais rica e madura” (1991, p. 138).

Conclusão

Em *Chikubushima*, o servo de Daigo adquire a visão de uma esfera superior, é abençoado e retorna com uma mensagem espiritual (1991, p. 137), por ter acessado um mundo sobrenatural e a certeza que existe desejo dos deuses em libertar os que vivem. Há uma viagem, ao centro do lago e, então, um contato e uma descoberta. Em *Nio no umi ni te*, o homem também tem acesso a essa outra esfera, através de uma viagem, ao centro deste mesmo lago, tem igualmente um momento epifânico, mas a deusa não pode resgatar a humanidade, sem a ajuda do homem. O poder dela está limitado à cooperação do homem. Assim, a perspectiva do segundo trabalho se apresenta menos centralizada na divindade. O único personagem humano é responsável pelo equilíbrio. Mesmo que inicialmente o homem resista em atender o pedido da deusa para ser um cuidador do planeta, claramente a mensagem coloca a responsabilidade nas mãos dele – que representa todos os seres humanos. Torna-se necessário que o homem tenha uma consciência aprimorada e entendedora a respeito do outro. E aja. A revelação espiritual requer mudança de vida, de atitude. É preciso que ele entenda que para o bem de todos, todos devem viver como “se você e o outro fossem uma coisa só” (1991, p. 244). O mal que é feito a qualquer ser vivo, é feito ao ser humano também. A deusa protege, mas ele e todos devem, da mesma forma, proteger. De *Chikubushima* a *Nio no umi ni te*, há uma gradação: a plenitude, a salvação pode, sim, ser alcançada, mas na contemporaneidade, só através da participação humana. Só através do entendimento de uma coletividade equilibrada e cooperadora será atingido um mundo realmente harmônico, pacífico e possível para todos.

Referências

- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Tratado de história das religiões*. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- KAGAYA, Shinko; HIROKO, Miura. Noh and Muromachi culture. In: SALZ, J. (ed.) *A history of Japanese theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 24-61.
- KERRY, Don. *A guide to kyogen*. Tokyo: Hinoki Shoten, 1998.
- _____. *The kyogen book: an anthology of Japanese classical comedies*. Tokyo: The Japan Times, 1989.
- MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. *Terra Roxa e outras terras: revista de estudos literários*. UEL: Londrina, v. 5, pp. 50-51, 2008.
- SALZ, Jonah. Traditional meta-patterns. In: SALZ, J. (ed.) *A history of Japanese Theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 376-385.

TOKITA, Alison. Interlude: Katari narrative traditions: from storytelling to theater. In: SALZ, J. (ed.) *A history of Japanese theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 20-23.

UCHIDA, Takahiro *et al.* Chikubu-shima (Chikubu-shima Island). *The-noh*, Tóquio, 20 de fevereiro de 2017. Disponível em: <www.the-noh.com/en/plays/data/program_027.html>. Acesso em: 19 dezembro 2019.

_____. Introducing the world of noh. Trad. Steven Walsh *et al.* *The-noh*, Tóquio, 19 dezembro 2019. Disponível em: <www.the-noh.com/en/world/index.html>. Acesso em: 19 dezembro 2019.

O PRIMEIRO RASTRO DA FILHA DE ÉDIPUS NA DRAMATURGIA BRASILEIRA: A ANTÍGONA (1916), DE CARLOS MAUL¹

THE FIRST TRACK OF THE DAUGHTER OF OEDIPUS IN BRAZILIAN DRAMATURGY: THE ANTIGONE (1916), BY CARLOS MAUL

Renato Cândido da SILVA²

RESUMO: Ao longo dos séculos, os mitos greco-romanos estiveram presentes nas mais diversas manifestações artísticas. No caso da tragédia *Antígona*, de Sófocles, uma das produções mais belas de Atenas do século V a. C., foi revisitada por inúmeros autores, em diferentes épocas e contextos históricos marcados por ruptura histórica. À vista disso, este artigo tem por objetivo tecer breves apontamentos acerca do início do fascínio pela filha de Édipo na dramaturgia brasileira, a partir da tragédia *Antígona*, de Carlos Maul. Essa reescrita mitológica foi escrita e encenada em 1916 no Theatro da Natureza, construído na Praça da República, no Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Mito. Antígona. Reescritura. Carlos Maul.

ABSTRACT: Over the centuries, Greco-Roman myths have been present in the most diverse artistic manifestations. In the case of Sophocles' *Antigone* tragedy, one of the most beautiful productions of fifth-century Athens BC, has been revisited by several authors in different eras and historical contexts marked by historical rupture. Thus, this article aims to make brief notes about the beginning of the fascination for the daughter of Oedipus in Brazilian dramaturgy, from the tragedy *Antígona*, by Carlos Maul. This mythological rewriting was written and staged in 1916 in the Theatro da Natureza, which was built in Praça da República, Rio de Janeiro.

KEYWORDS: Myth. Antigone. Rewrite. Carlos Maul.

Introdução

A tragédia grega *Antígona* (c. 442 a. C.), de Sófocles é, sem dúvida, uma das produções trágicas mais belas de Atenas do século V a. C. Ao longo dos séculos, a filha de Édipo foi revisitada por inúmeros autores, em diferentes épocas e variados contextos históricos marcados por ruptura histórica. A emblemática personagem grega, reiteradamente, é removida de sua gruta: ainda hoje, a filha de Édipo nos seduz. “Antígona

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2. Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Atualmente, desenvolve pesquisa acerca das reescrituras do mito de Antígona na dramaturgia brasileira moderna e contemporânea, sob a orientação do Professor Doutor Orlando Luiz de Araújo. E-mail: renatoliteraturaufc@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8976-8208>.

nos fascina. Tem o brilho de sua beleza, terrível e trágica, que seduz, cativa e arrasta para um espaço mais além da vida” (GUYOMARD, 1996, p. 23). Vale lembrar que o “hoje”, além de se referir ao século XXI, de um modo geral, refere-se também ao aqui e agora, isto é, às produções mais recentes, de 2018 e 2019.

Desse modo, na Grécia, *Από την Αντιγόνη στη Μήδεια* (*De Antígona a Medeia*), de Kostas Gakis, peça que estreou em 2018, volta aos palcos em 2019, no Θέατρο Άλφα.Ιδέα (Teatro Alfa.Ideia), em Atenas. Na França, Marie Gloris Bardiaux-Vaiante e Gabriel Delmas publicam *Fille D'Oedipe* (*Filha de Édipo*), cuja reescritura apresenta uma aproximação com a estética expressionista. Em Portugal, no “XIII Congresso Nacional de Psiquiatria”, houve o lançamento do livro *Escura Primavera*, de António Roma Torres. Esse autor, valendo-se da tragédia de Sófocles, transpõe o mito grego para uma clínica psiquiátrica: Antígona é uma paciente anoréxica, uma mulher imersa no universo do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud. Na Itália, a dramaturga e atriz Debora Benincasa remonta sua *Antigone – Monologo Per Donna Sola* (*Antígona – Monólogo Para Mulher Solteira*), cuja obra foi publicada em 2017. Em El Santiago, o grupo Acento Escénica volta a encenar *Desde la Oscura Raíz del Grito* (*Da Raíz Escura do Grito*), de Enrique Valencia. Na Venezuela, a peça *Hembras, Mitos y Café* (*Fêmeas, Mitos e Café*) de Jericó Montilla, volta aos palcos no “Festival Internacional de Caracas”. Em forma de pequenos monólogos, a reescritura de Jericó Montilla traz, além de Antígona, outras nove personagens femininas da mitologia grega (Ariadne, Electra, Hécuba, Helena, Medeia, Cassandra, Jocasta, Fedra e Clitemnestra) que se encontram em um cabaré no intuito de exporem suas histórias individuais. Com isso, a peça apresenta um forte diálogo com a sociedade contemporânea, na medida em que tece reflexões e críticas sobre o machismo, o abandono, a solidão, o racismo, o feminicídio, a desigualdade de gênero etc. Na Argentina, Alejandro Scotti escreve *Antígona 2040*, uma reescritura semelhante ao que se encontra em *Antígona Gelada* (2008), de Armando Nascimento Rosa; *Antígona 2084* (2015), de José Rubens Siqueira e *Antígona 10.001-81* (2015), de Miguel Ángel Cánovas: todas apresentam uma perspectiva distópica do futuro. Luciana Martínez Bayón escreve e leva ao palco *Antígona te Canta las Cuarenta* (*Antígona Canta os Quarenta*) uma paródia LGBTQI+ musicalizada a partir da *Antígona*, de Sófocles. Ainda na Argentina, a dramaturga Valeria Folini volta à cena com sua *Antígona, la Necia* (*Antígona, a Tola*). Esta obra foi escrita em 1998 e publicada em 2019, no livro *Resistencia trágica, la construcción de la embriaguez y el ensueño*, que reúne ainda seis peças de Valeria Foline, todas reescrituras de mitos da Antiguidade clássica: *La Otra*, *Las Pupilas*, *Amarillos Hijos*, *Fedra en Karaoke*, *Bienvenida Cassandra*, *Otrotoro* e *Un Mito de Papel*.

No Brasil, especialmente, o mito que gira em torno da filha de Édipo foi revisitado, tanto quanto sabemos, nas seguintes obras dramáticas: *Antígona* (1916), de Carlos Maul; três versões de *Pedreira das Almas*, datadas, respectivamente em 1958, 1960 e

1970, e *As Confrarias* (1960) de Jorge Andrade; *Antigone América* (1962), de Carlos Henrique Escobar; *Aldeia Antígona* (1982), de Fernando Popoff; *Antígona no Bico do Papagaio* (1986), de Gilson Moura; *Romanceiro de Antígona: Poema Dramático* (1995), de Humberto Haydt de Souza Mello; *Antígona Tropical – Fragmentos de Nãos* (1996), de Reinaldo Maia; *Antígona – O Nordeste Quer Falar* (2001), de Gisa Gonsioroski; *Cantares Para Nossas Antígonas* (2002), de Fausto Fuser; *A Tragédia de Ismene, Princesa de Tebas* (2006), de Pedro de Senna; *Antígona: Reduzida e Ampliada* (2007), de Sueli Araujo; *Milagre Brasileiro* (2010), de Márcio Marciano; *A Arte de Enterrar Seus Mortos* (2011), de Ronaldo Ventura; *Antígona Creonte* (2011), de Antonio Guedes e Fátima Saadi; *Doce Ismênia* (2011), de Rita Clemente; *Antígona Recortada – Contos que Cantam Sobre Pausopássaros* (2012), de Claudia Schapira; *Antígona 2084* (2013), de José Rubens Siqueira; *Klássico (Com K)* (2013), de Éder Rodrigues, Didi Villela, Fernando Oliveira, Flávia Almeida e Marina Viana; *Maria das Almas* (2014), de Rodrigo Estramanho de Almeida; *Antígona* (2014), de Alex Calheiros e Bárbara Figueiras; *Uma Viagem Pelos Mundos de Antígona* (2015), de Calixto de Inhamuns; *Antígona Fashion, Entre o Céu e a Terra* (2016), de Ricardo Andrade Vassilievitch; *Anti-Antígona* (2016), de Paulo Rocha; *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor* (2017), de Ângela Linhares; *Antígona EnTerra* (2017), criação coletiva do Núcleo de Pesquisa M4; *Nossos Mortos* (2017), criação coletiva do grupo Teatro Máquina; *Pés Descalços Não Fazem Barulho* (2018), criação coletiva da Cia Os Satyros; *Mansa* (2018), de André Felipe; *Antígona: Poema Dramático* (2018), de Carlos Nejar; *Antígona & Agora* (2019), de Adão Vieira de Faria, Bárbara Ayona e Liana Coelho.

Faz-se necessário ressaltar que algumas das versões brasileiras do mito de Antígona não possuem o texto dramático, como é o caso de *Antígona BR*, de Jessé Oliveira, cuja obra integra uma trilogia composta por *Hamlet Sincrético* e *Ori Orestia*. Em *Antígona BR* (peça que apresenta diversas associações de personagens da tragédia sofocliana com figuras da cultura afro-brasileira, Antígona–Iansã, Tirésias–Orumiláia, Ismenia–Obá, Creonte–Xapanã, Hemom–Oxumaré), o autor privilegia o “espetáculo teatral” em detrimento do “texto teatral”. No entanto, por mais que não se tenha o texto dramático, há uma riquíssima versão de *Antígona* que privilegia a encenação, tornando assim um outro campo para os estudos da recepção dessa tragédia no Brasil. Nesse contexto, destacam-se ainda: *Antígona – Ritos de Paixão e Morte* (1990), criação coletiva do Ói Nós Aqui Traveis; *Olhos Vermelhos – Um Tributo a Antígona* (2003), criação coletiva do Pia Fraus e *RockAntygona* (2010), de Guilherme Leme.

O Brasil possui ainda seis poemas que versam sobre a filha de Édipo, a saber: *Antígona* (1916), de Olavo Bilac; *Alma Piedosa* (1918)³, de Castro Menezes; *Antígona La-*

3. Publicado na *Revista Cruz e Souza*, em 1918. Mas, o autor publica o poema em um segundo momento, em 1922, e altera o título para *Jardim de Heloisa*. Optou-se, aqui, pelo título da primeira publicação.

mentada (1948), de José Laurenio de Melo; *Édipo e Antígona* (1955), de Gilberto Amado; *Antígona* (2006), de Cláudio Fonseca; *Antígona* (2018), de Révia Herculano. Na prosa, destacam-se: *Poemas Para Mim Mesmo*⁴ (1914), de Brenno Arruda; *Ópera dos Mortos* (1967), de Autran Dourado; *Matintresh O Mito de Matinta Perera. Antígona exAmazônica* (2002), de Salomão Larêdo; e *Nossos Ossos* (2013), de Marcelino Freire. Por fim, nas artes plásticas, temos a escultura *Antígona* (1978), de Francisco Brennand.

De fato, a primeira reescritura do mito de Antígona no Brasil, até onde se sabe, está datada no ano de 1914, trata-se de *Poemas Para Mim Mesmo*, de Brenno Arruda, a qual foi publicada no jornal *Gazeta de Notícias*. Esta obra, que está dividida em duas partes, não muito extensas (*Canção romântica a uns olhos verdes* e *As tuas mãos de seda e luar*), é uma narrativa poética, já que apresenta um hibridismo dos gêneros prosa e poesia. No campo da poesia, Olavo Bilac escreve, em 1916, o primeiro poema acerca da filha de Édipo, trata-se de *Antígona*, uma versão poética com atmosfera simbolista.

Mas o primeiro drama que versa sobre a filha de Édipo no Brasil é a tragédia *Antígona*, do poeta, dramaturgo e jornalista petropolitano Carlos Maul (1887-1974). Esse autor, ao longo de sua trajetória nas letras, escreveu mais de 60 livros, dentre os quais, podemos mencionar: *Estro* (1910); *Canto Primavera* (1913); *Ankises* (1913); *A Morte da Emoção* (1915); *A Marcha dos Gigantes* (1915); *História da Independência do Brasil* (1921); *Tábua da Salvação* (1925); *A Concepção da Alegria Nalguns Poetas Contemporâneos* (1932); *No Tempo da Coroa* (1932); *Poemas Antigos e Modernos* (1935); *Nacionalismo e Comunismo* (1936); *O Brasil Alegre e Confiado* (1937) etc.

A tragédia *Antígona*, de Carlos Maul, foi encenada ao ar livre no Campo de Sant'Anna, no que se convencionou chamar de Teatro da Natureza. Este teatro “funcionou no centro do parque da Praça da República, num anfiteatro que evocava as arenas de Nîmes e as de Orange, para a exibição de peças trágicas, extraídas da literatura dramática dos clássicos gregos” (MAUL, 1949, p. 5-6). A primeira reescritura dramática do mito da filha de Édipo no Brasil – até onde se sabe – está datada no ano de 1916, período no qual o Brasil se encaminhava rumo à moderna literatura, que culminou na Semana de Arte Moderna, em 1922. É, portanto, sobre esta obra que trataremos no presente trabalho.

A *Antígona* de Carlos Maul e o Teatro da Natureza no Brasil

Embora seja pouco conhecida, lida pelo grande público ou estudada por pesquisadores – já que Carlos Maul e o seu legado artístico foram excluídos dos manuais de literatura –, esta *Antígona* tem, no entanto, o mérito de ter sido a primeira em que

4. Publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, no dia 30 de agosto de 1914.

a filha de Édipo apareceu na dramaturgia e no teatro brasileiro. Este esquecimento pode ser justificado por várias razões. A primeira diz respeito ao ano da publicação de sua *Antígona*, que ocorreu tardiamente, apenas em 1949 e, infelizmente, não houve reedições – o que fez com que seu livro não circulasse entre os leitores.

Por outro lado, o período em que esta *Antígona* ficou em cartaz foi curto (teve apenas três apresentações) e, antes de mais nada a questão climática dificultava as encenações ao ar livre. De fato, em diversos momentos, por conta da chuva, as representações tiveram que ser canceladas e remarçadas. Assim, na edição nº 69 do *Jornal de Theatro & Sport* (1916, p. 6), afirma-se que “os caprichos da natureza têm impedido o regular funcionamento do Theatro da Natureza”. Na edição seguinte, o jornal noticia que “somente depois que retiraram do cartaz a ‘Antígona’, deixou de chover” (JORNAL DE THEATRO & SPORT, 1916, p. 7). Na edição nº 74, tem-se a seguinte notícia: “somente hoje, se o tempo permitir, recomeçarão os espetáculos do Theatro da Natureza” (JORNAL DE THEATRO & SPORT, 1916, p. 4). Por fim, na edição nº 77, o *Jornal de Theatro & Sport* (1916, p. 4) ressalta, com certa ironia, que “mal se anuncia um espetáculo no Theatro da Natureza, eis que o tempo muda, a chuva desaba, obrigando a imediata transferencia” dos espetáculos.

Além disso, no “Prefácio” de *Antígona*, Maul (1949) destaca também o fator econômico e político da época, pois os governantes não se empenharam em investir na arte teatral brasileira. De acordo com o dramaturgo, a recepção das peças encenadas ao ar livre, na Praça da República, foi recebida pela população com grande sucesso, tendo em vista que o público ficou entusiasmado com a novidade da qual o Teatro da Natureza se propusera realizar, sobretudo seu caráter inovador na cena teatral. Portanto, se não houve a continuidade no esforço para que se estabelecessem temporadas em periodicidades, “deve-se à falta de cuidados maiores dos que se entregavam à exploração do teatro como indústria lucrativa e não mostravam interesse maior no capítulo da educação, que este compete aos governos” (MAUL, 1949, p. 6). A fala do dramaturgo Carlos Maul – principalmente o fato de que sua *Antígona* não ficou periodicamente em cartaz – é pertinente na medida em que possibilita pensar na curta duração do Teatro da Natureza no Brasil.

Em texto publicado no *Jornal do Brasil*, Lira (1954) pontua ainda que não se pode afirmar que a ideia do Teatro da Natureza tenha sido um fracasso por conta do não entendimento do público acerca da encenação ao ar livre. A autora reconhece, pelo contrário, que o fracasso estava ligado ao contexto sócio-político externo ao Brasil, pois em 1916 “estavamos atravessando os tremores da 1ª Grande Guerra Mundial e talvez essa fosse a causa determinante de não ter ido além tão magnífico empreendimento” (LIRA, 1954, p. 1). Sem dúvida, são os fatores apontados anteriormente que fizeram com que sua obra permanecesse esquecida durante décadas.

Faz-se necessário salientar que a proposta do Teatro da Natureza foi recebida com entusiasmo não apenas pelo público, mas também pelos principais jornais da época, que se preocuparam em o noticiar positivamente, sempre ressaltando o seu caráter inovador à cena teatral brasileira. Antes das estreias dos espetáculos, os jornalistas passaram a informar o público, de forma periódica, sobre as peças que seriam encenadas, sobretudo as tragédias inspiradas na tradição greco-romana. Isso porque as tragédias gregas eram desconhecidas pela maioria dos espectadores brasileiros, e os resumos eram uma forma de instigá-los acerca dos enredos trágicos.

No dia 22 de janeiro de 1916, o jornal *O Paiz* publica a seguinte notícia, o que comprova o entusiasmo pela proposta do Teatro da Natureza:

É possível prever o que será o espectáculo de hoje no Campo de Sant'Anna? A tentativa é grandiosa. As despesas foram formidáveis. [...] No Theatro da Natureza trabalham cerca de quatrocentas pessoas, ha cem coristas, oitenta professores de orchestra. Os artistas são os de mais fama e Italia Fausta surgirá ao nosso publico como a grande trágica que é. O publico espera ancioso este grande acontecimento de arte. Cremos que o publico receberá uma intensa emoção, sabendo corresponder á tentativa grandiosa (O PAIZ, 1916, p. 2).

A comprovação do sucesso do Teatro da Natureza no Brasil veio, de fato, por parte do público após assistir a tragédia *Orestes*, de Coelho de Carvalho, espetáculo de estreia, como se pode observar em texto publicado na coluna “Artes e Artistas” do jornal *O Paiz*:

O exito fenomenal alcançado hontem pela primeira representação da tragedia grega, de Eschylo, *Orestes*, foi a victoria definitiva do theatro da Natureza, entre nós. O jardim do campo de San't Anna apresentava um aspecto belamente festivo, uma multidão enorme, apinhando-se junto ás divisorias do elegante e interessante theatro, anciosa por observar de perto aquillo que tão reclamado andava e que o povo conhecia apenas de tradição, pelo que os jornaes lhe têm dito. A expectativa do publico foi satisfeita com brilho, podendo considerar-se a inauguração dos espetaculos ao ar livre, no campo de Sant'Anna, como uma das mais ruidosas victorias artisticas dos ultimos tempo, no Brazil (O PAIZ, 1916, p. 5).

O Teatro da Natureza no Brasil – processo que se quis inovador na contextualização da representação teatral – foi uma iniciativa do ator português Alexandre de Azevedo, que, em 1911, em Lisboa, experienciou encenações ao ar livre no Jardim da Estrela⁵. Já no Brasil, em 1913, com a Companhia Adelina Abranches, e em entrevista

5. O que se pode comprovar a partir da entrevista do ator português concedida ao *Diário da Tarde*, no dia 09 de setembro de 1913: “Fui eu o creador desse theatro, em Portugal, com grande exito. Foi no soberbo jardim da Estrela, nas noites do verão de 1911, que representámos ‘Orestes’, de Eschilo, a ‘Salamites’, ‘Merlin e Viviana’, arranjos de escritores portugueses, ‘Palernos’ [Paternón] de Virgilio. Por ultimo representámos do theatro regional italiano ‘A Cavalaria Rusticana’ e ‘Os Palhaços’” (AZEVEDO, 1913, p. 3).

concedida ao *Diário da Tarde*, ao ser indagado sobre a possibilidade de criar um Teatro da Natureza no Brasil, o ator responde com entusiasmo; seu propósito inicial era de caráter patriótico, pois tinha o intuito de mostrar ao público episódios históricos do Brasil: o Grito do Piranga, a Guerra do Paraguai e a Proclamação da República.

Desde que cheguei [no Brasil], que não penso noutra cousa! E tanto, que mandei vir os cenários. É idéia minha dar ao povo do Rio o teatro classico grego. O teatro biblico. E principalmente crear o teatro patriótico brasileiro, como a mais bella forma de levantar no espírito popular o amor pela pátria e pelas suas brilhantes tradições (AZEVEDO, 1913, p. 3).

Mas Azevedo não deixa de apontar a dificuldade que encontrou para a criação do teatro ao ar livre, que na época (em 1913) ainda não passava de uma proposição:

[...] sinceramente lamento que tal caso se dê, porque bastava que ele tivesse no Rio o sucesso de Lisboa, para que todos se convencessem de que tal facto seria acontecimento artístico. [...] Também em minha terra se fez campanha contra essa iniciativa. Mas ali estava eu em minha pátria. Porém, depois de uma luta enorme consegui com que o proprio município se interessasse pelo assumpto a tal ponto, que contra mil contrariedades e tropeços triumphou o teatro da natureza. Mas volto ao Brasil e como sou teimoso, espero vencer (AZEVEDO, 1913, p. 3).

Alexandre de Azevedo voltou ao Brasil e, em 1916, empenhou-se em levar por diante o seu projeto inicial. Essa é a razão por que Carlos Maul (1949, p. 3) dedica sua versão de *Antígona* ao “ator Alexandre de Azevedo, o criador do ‘Teatro da Natureza’ e a quem devo o convite para escrever esta tragédia”. As encenações ao ar livre, no Brasil, funcionaram no centro da Praça da República, no Rio de Janeiro, num anfiteatro criado para exibição de peças trágicas inspiradas em mitos da Antiguidade clássica, à semelhança do que já ocorria em diversos países da Europa.

Já no início do século XX⁶, o mesmo modelo de teatro europeu realizava suas encenações em “ruínas” antigas como, por exemplo, a marcante a encenação de *Fedra* (Figura 1), de Gabriele D’Annunzio, no Palatino, em Roma (1923). Sobre este fato, o

6. “Segundo Sheldon Cheney, havia, no início do século XX, um ressurgimento do teatro ao ar livre tão expressivo que se poderia considerá-lo um ‘movimento’. Cheney estuda os teatros grego e romano antigos, o teatro religioso medieval, e relaciona ‘o passado histórico do teatro ao ar livre com seu notável renascimento’. Para o autor, esse renascimento teria aparecido espontaneamente como correção a uma vida artificial e como protesto contra a super-sofisticação das salas de espetáculo. Teria aparecido não como uma recuperação arqueológica, mas para atender a então latente necessidade de uma estrutura ao ar livre. Cheney considera que sempre o teatro mais simples, mais genuíno e mais voltado para a vida do povo apresentou-se ao livre: dois grandes períodos se destacam na literatura dramática, quando se realizavam as produções a céu aberto – a antiguidade clássica e a era elisabetana. O movimento, portanto, fenômeno de amplitude mundial inspirado no espírito da Grécia antiga e da Inglaterra de Shakespeare, seria certamente o terceiro grande período da produção dramática ao ar livre”. (METZLER, 2006, p. 3).

jornal *Fon-Fon* publicou uma notícia de suma importância, pois deixa transparecer a configuração das encenações ao ar livre na Europa: “em antigas arenas semidestruídas pelos séculos, já realizaram representações das tragédias de Eurípides e Sophocles” (FON-FON, 1923, p. 54). Logo em seguida, este jornal ressalta: “agora, em Roma, acabam de dar ao publico na ruinaria do monte Palatino, onde outrora foi a residência dos Cesares, os actos fortes de “*Phedra*” de Gabriel D’Annunzio” (FON-FON, 1923, p. 54).

Figura 1 – Encenação de *Fedra* de D’Annunzio, no Palatino.



Fonte: *Fon-Fon*, 20 de janeiro de 1913. Acervo Biblioteca Nacional.

No caso do Brasil, não foi essa configuração de teatro ao ar livre que predominou, mas sim um espaço que valorizava a natureza exuberante (Figuras 2 e 3): as encenações ocorriam concomitantemente com os cantos dos pássaros e com a presença das cotias. Em texto publicado no jornal *Fon-Fon* (1916), afirma-se que o Brasil não tinha “ruínas antigas, veneráveis e verdadeiras, para nelas assistirmos às scenas gregas. Fizemos no campo de Sant’Anna porticos e columnatas dóricas fingidas, defronte archibancadas de madeira, tudo de rudeza e simplicidade”.

Afirmção semelhante traz o jornal *O Paiz*, ressaltando o caráter da construção do Teatro da Natureza no Campo de Sant’Anna por falta de ruínas antigas. Essa ideia de reconstituição de representações de obras da Antiguidade clássica foi recebida com grande êxito na França. Para isso, afirma *O Paiz* (1916, p. 2), aproveitaram-se

[...] em Nimes e em Beziers as arenas de construcção romana. As representações eram quase como deviam ser as representações no theatre de Dyonisos. O successo

dessas reconstituições dispendiosíssimas foi tão grande, que a falta de ruínas antigas multiplicaram-se nos jardins os theatros chamados de verdura.

Mais adiante, ao falar sobre o aspecto cultural e sua efetiva contribuição ao teatro europeu, *O Paiz* salienta que, graças ao surgimento do Teatro da Natureza, tivemos

[...] o ressurgimento dos clássicos nas adaptações modernas até então não tentado e a educação do povo pelo conhecimento dos mestres e dos grandes factos da história e da legenda. Paris, sem arenas, fez o seu teatro ao ar livre no Bois de Bologne. E depois de Paris, não ha grande centro que não tenha tentado taes espectaculos (O PAIZ, 1916, p. 2).

A inauguração do Teatro da Natureza, no Brasil, teve como peça de estreia a tragédia *Orestes*, do escritor português Coelho de Carvalho, que estava marcada para entrar em cena no dia 22 de janeiro de 1916. No entanto, devido à tarde chuvosa que ameaçava prolongar-se até à noite, a peça foi remarçada para o dia seguinte⁷. De acordo com a crítica jornalística, este *Orestes* foi recebido com um sucesso estrondoso, pois o público ficou entusiasmado com a encenação, sobretudo com a atuação de Itália Fausta⁸, que interpretava Electra, e de Alexandre de Azevedo, que deu vida ao matricida Orestes.

A tragédia *Orestes* foi reduzida a uma única récita⁹; a segunda trouxe à cena duas peças de outra natureza – *Cavalleria Rusticana*, drama de Lopes Teixeira a partir da ópera de Mascagni e do conto de Ilica; e *Bodas de Lia*, drama em um ato de Pedroso Rodrigues. Já a terceira, foi a tão esperada e aclamadíssima tragédia *Antígona* (Figuras 4 e 5), de Carlos Maul, que estreou em 11 de fevereiro de 1916, com a atuação de Itália Fausta.

Com a apresentação de *Antígona*, de Carlos Maul, no Teatro da Natureza, deu-se o início do fascínio pela filha de Édipo no Brasil. A esse respeito, o jornal *O Paiz* publica a seguinte nota: “é a primeira vez que a obra de Sophoklés é transportada para nossa língua, e em versos rimados, trabalhados por um dos melhores poetas modernos, conhecedor de todos os segredos do rythmo” (FILHO, 1916, p. 8).

7. “A chuva que hontem de tarde caiu sobre a cidade e os prenúncios de que o máo tempo continuaria, levaram a empreza do Theatro da Natureza a transferir para hoje [23/01/1916] a inauguração dos espectaculos ao ar livre” (O PAIZ, 1916, p. 4).

8. Em termos biográficos, “são muitos os mistérios que ainda envolvem a figura de Itália Fausta. O primeiro deles é a sua nacionalidade. Ao que tudo indica Itália Fausta ou Itália Fausta Polloni – as duas variantes de seu nome constam em sua documentação – nasceu na Itália por volta de 1880. Teria vindo para São Paulo no final da infância ou início da adolescência e na cidade logo se projetou no teatro amador italiano, com participações que a tornaram famosa nas sociedades dramáticas. Em 1916 foi convidada a ingressar na Companhia Lucinda Simões-Cristiano de Souza, atores portugueses que construíram sólidas carreiras no Brasil e que estavam em temporada em São Paulo. Em excursão pelo país com a companhia, de Porto Alegre a Belém, iniciou sua trajetória profissional” (BRANDÃO, 2012, p. 462).

9. No dia 5 de março de 1916, o *Correio da Manhã* (apud METLER, 2006) faz um balancete dos números de récitas apresentadas no Teatro da Natureza, as quais estão distribuídas da seguinte forma: *Orestes* (duas récitas), *Antígona* (três récitas), *Cavalleria Rusticana* (três récitas) e *Bodas de Lia* (quatro récitas).

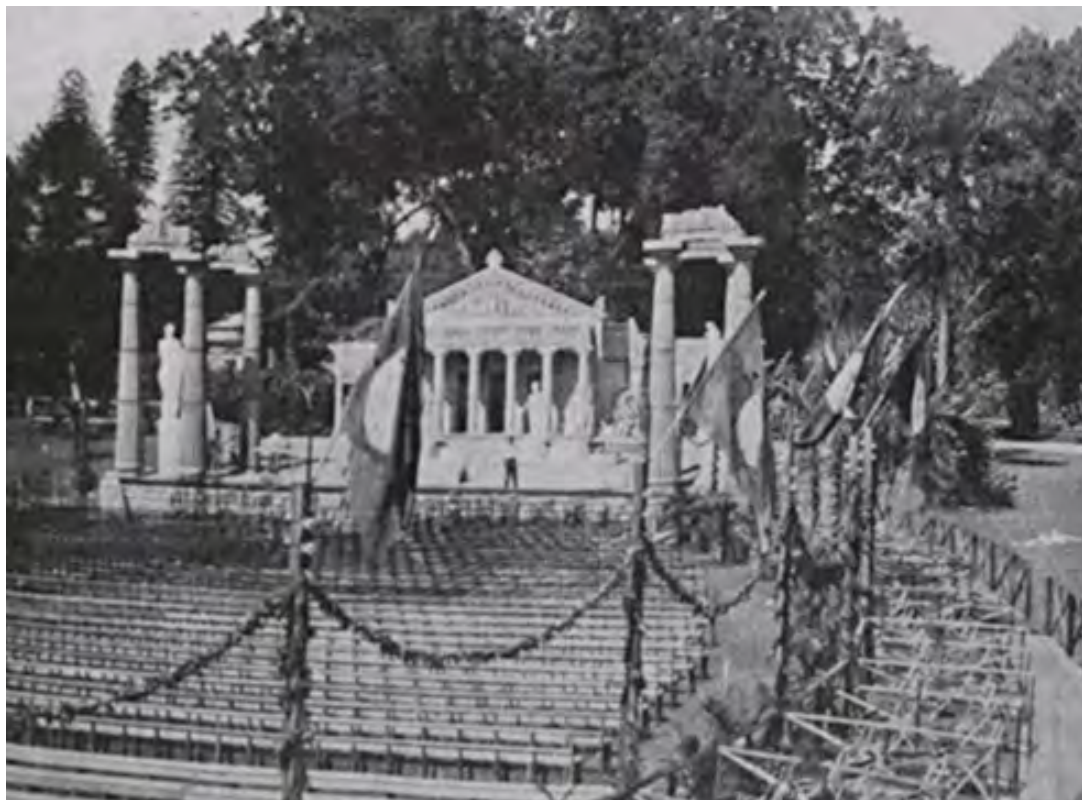
O elenco da *Antígona* de Carlos Maul foi formado por Itália Fausta (Antígona), Ema de Souza (Ismênia), Apolonia Pinto (Eurídice), Ferreira de Souza (Creonte), João Barbosa Dey Burns (Cofireu), Alexandre de Azevedo (Hêmon), Jorge Alberto (Tirésias), Mario Arozo (Guarda) Pedro Augusto (Mensageiro) e F. Arouca (Escravo). A direção geral da montagem ficou a cargo de Alexandre de Azevedo, Luiz Moreira dirigiu a música do espetáculo, Francisco Nunes encarregou-se do Coro e Jayme Silva da cenografia.

É importante ressaltar que a *Antígona* de Maul teve uma segunda montagem, em 1918, no Teatro do Recreio. Na ocasião, a peça foi escolhida para comemorar o 1º Aniversário da Companhia Dramática Nacional e, em ambas as montagens, Itália Fausta interpretou a personagem Antígona. Sobre essa montagem, o jornal *Palcos e Telas*, em 21 de março de 1918, pontua que o cenário grandioso da primeira montagem praticamente foi mantido e, por mais que “a estreiteza da scena, a ausencia da orchestra numerosa, e da grande massa coral, reduzissem em seu desfavor” (PALCOS E TELAS, 1918, p. 3), esta segunda montagem de *Antígona* de Carlos Maul também obteve um grande sucesso.

Desde sua primeira representação, a *Antígona* de Sófocles cativou um novo público pelo fascínio da sua protagonista. E não poderia ser diferente com Carlos Maul, que se deixou seduzir pela filha de Édipo. Em entrevista concedida ao jornal *O Paiz*, o autor reconhece que a tragédia grega “é uma das maravilhas da literatura hellenica. Em *Antigone* a desventurada filha de Édipo, palpitam todos os amores humanos, de um modo tão veemente, que a divinizam” (MAUL, 1916, p. 4).

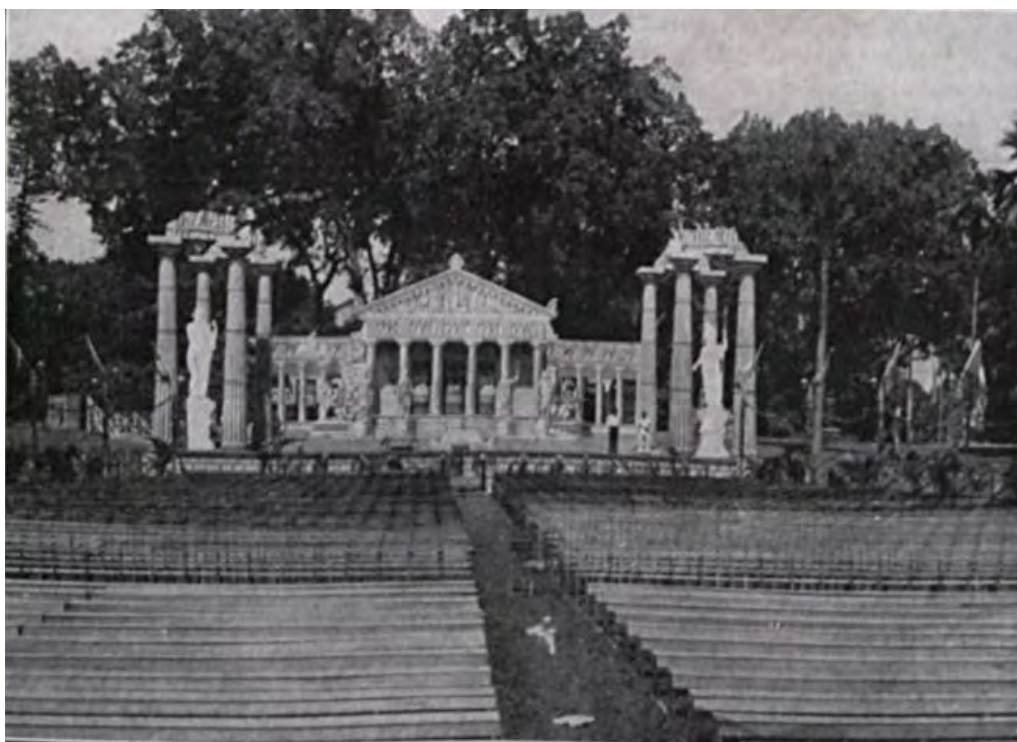
O dramaturgo afirma ainda que “o internecedor perfume de belleza pura e a violencia da acção dramatica levaram-me [...] a interpretar em versos portuguezes as scenas do theatro grego sophokleana. Das obras perfectas do theatro grego, *Antigone* é, a meu ver, a mais perfeita” (MAUL, 1916, p. 4). Por mais que a *Antígona* de Sófocles tenha mais de dois mil anos de existência, “a sua belleza maravilhosa ainda conserva todas as qualidades de fascinação sobre o espírito moderno” (MAUL, 1916, p. 4).

Figura 2 – O Teatro da Natureza na Praça da República.



Fonte: *Carreta*, 20 de janeiro de 1916, p. 11. Acervo Biblioteca Nacional.

Figura 3 – Aspectos do palco e da plateia do Teatro da Natureza.



Fonte: *Carreta*, 29 de janeiro de 1916. Acervo Biblioteca Nacional.

Figura 4 – Divulgação da estreia de *Antígona*, de Carlos Maul.

THEATRO DA NATUREZA
Iniciativa de Alexandre Azevedo — Direcção de Christiano de Souza
— Administração do Cyclo Theatral, sob a gerencia de Luiz Galhardo

HOJE — Sexta-feira, 11 de fevereiro — HOJE
TERCEIRA RECITA DE ASSIGNATURA
1ª representação da imponente tragedia grega, em tres actos, em verso, adap-
tação do poeta Carlos Maul, sobre os motivos de Sophocles

ANTÍGONA

Pega de grande espectáculo, ornada de còros, com musica coordenado sobre
motivos classicos pelos maestros ASSIS PACHECO e LUIZ MOREIRA.
Distribuição — Antígona, ITALIA FAUSTA; Hemon, ALEXANDRE
AZEVEDO; Kreon, Ferreira de Souza; Ismenia, Emma de Souza; Eu-
rydice, Apollonia Pinto; Corypheu, João Barbosa; Teresia, Jorge Al-
berto; O mensageiro, Pedro Augusto; Um guarda, Mario Arozo; O escravo,
Arouca.
Velhos thebanos, raphsodos, portadores de amphoras, symbolos da treva,
homens e mulheres do povo, guardas reaes, soldados, etc.

A acção passa-se em Thebas, diante do palacio real

Enscenação de ALEXANDRE AZEVEDO — Direcção musical de LUIZ MO-
REIRA—Maestro de còros, FRANCISCO NUNES—Scenarios de JAYME SILVA.
A montagem é feita com o maior rigor de reconstituição e propriedade. Des-
lumbrante aparato scenico! — Grande corpo de còros — Grande orchestra—Nu-
merosa comparsaria!

Preços e condições de entrada, os do costume.

Fonte: *O Paiz*, 12 de fevereiro de 1916, p. 5. Acervo Biblioteca Nacional

Figura 5 – A atriz Itália Fausta em cena na *Antígona*, de Carlos Maul.



Fonte: *O Malho*, 07 de fevereiro de 1918. Acervo Biblioteca Nacional.

Breves apontamentos acerca da *Antígona*, de Carlos Maul

Nas reescrituras moderna e contemporânea, a personagem Antígona surge no primeiro plano, isto é, como protagonista, sobretudo pelo fato de as obras terem sido escritas, ou ambientadas, em momentos de ruptura histórica de guerra, pós-guerra, ditadura militar, manifestação popular, dentre outros contextos. Tal assertiva pode ser constatada, por exemplo, a partir de *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*¹⁰, da dramaturga cearense Ângela Linhares: Antígona é (e será) aquela que sempre passará “entre deslizamentos de construções gigantescas,/ entre as recidivas guerras e seus fios de ferro,/ que têm caracterizado a história e sua contenção de igualdades” (LINHARES, 2017, p. 51). Portanto, é precisamente esse caráter que a Antígona irá assumir na maioria das reescrituras, posto que os autores veem a filha de Édipo como um símbolo de resistência política contra a opressão.

Citando caso análogo, fica evidente que, quando o autor português António Pedro escreveu *Antígona. Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 Actos e 1 Prólogo Incluído no 1º Acto* (1953), “decorriam já mais de vinte anos de ditadura e autoritarismo, protagonizados pelo Estado Novo na figura de Salazar e pela forte actuação da Polícia Política” (VENTURA, 2003, p. 168). Em razão disso, Ventura (2003, p. 169) afirma que o “texto de Sófocles servia perfeitamente [aos intentos de António Pedro], já que exprimia esse tal grito de revolta, essa tal reivindicação da liberdade, suscitada pelo contexto político que se vivia.” Esta reescritura mitológica foi, portanto, um instrumento de luta contra o regime ditatorial protagonizado pelo Estado Novo, em Portugal. Assim, as reescrituras mitológicas do mito de Antígona tendem a recuperar o texto antigo como uma forma de “crítica indireta a uma situação local, isto é, a recuperação engendrava um discurso político que punha em questão as relações de poder e, por conseguinte, a luta e a guerra como dinâmicas de aquisição do poder” (MOTTA, 2011, p. 83).

Por conta dessa atualização, Silva (2009) tece seus apontamentos acerca das peças *Antígona* (1944) de Jean Anouilh e *Antígona de Sófocles* (1948) de Bertolt Brecht. A autora identifica que era justamente a situação local que conferia uma atualização da tragédia *Antígona* de Sófocles: “esta era a perspectiva de um cidadão europeu que olhava em volta para um continente em ruínas – Anouilh do lado francês, na iminência do desfecho libertador da Segunda Guerra Mundial, Brecht no recaldo, em território alemão, de um conflito devastador” (SILVA, 2009, p. 177). Assim como Motta (2011), Silva (2009) também identifica que as reescrituras de *Antígona* surgem por meio da reformulação do tema grego em aproximação com as circunstâncias do momento aqui e agora, “que o exercício de um poder absoluto e tirânico acarreta” (SILVA, 2009, p. 177).

10. Obra (inédita) escrita em 2017, especialmente para o grupo Teatro Máquina. O manuscrito foi disponibilizado pela autora. Além de resgatar o mito de Antígona, Ângela Linhares resgata também o massacre ocorrido no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto (comunidade de sertanejos liderada pelo beato José Lourenço) no final da década de 1930, na região do Cariri Cearense.

Quanto à configuração da *Antígona* de Carlos Maul e sua intrínseca relação com o mito da filha de Édipo, faz-se necessário tecer alguns apontamentos. Essa primeira reescritura no Brasil não aparece em sintonia com a maioria das reescrituras do mito de Antígona, sobretudo o que diz respeito à figura da filha de Édipo ser um símbolo de resistência política, como mostrado anteriormente. Evidentemente que a própria retomada do mito grego possibilita uma aproximação com essa assertiva, mas não é essa a questão que permite olhar a *Antígona* de Carlos Maul – por mais que a peça tenha sido escrita em 1916, período marcado pelos assombros da Primeira Guerra Mundial.

Para que se possa compreender toda a conjuntura que envolve esta primeira reescritura dramática brasileira do mito de Antígona, é indispensável, inicialmente, considerar seu contexto de escrita. De acordo com os arquivos jornalísticos da época, o dramaturgo Carlos Maul escreve sua versão do mito especialmente para o Teatro da Natureza, a pedido do ator Alexandre de Azevedo, que tinha, por sua vez, o objetivo de apresentar ao público carioca o talento da atriz Itália Fausta. Os seus motivos, muito mais que questões políticas, são, portanto, de natureza cultural.

Em texto publicado no jornal *O Malho*, Carlos Maul afirma que o ator Alexandre de Azevedo, na época diretor do Teatro da Natureza, pediu-lhe “uma tragédia grega em que houvesse um papel feminino a explorar, um centro em que Itália Fausta pudesse pôr em evidência todas as pautas do seu gênio” (MAUL, 1938, p. 26). Objetivo este que reconhecia o mérito da atriz, porque o jornal *O Paiz*, antes da estreia da *Antígona* de Carlos Maul, atribuiu o sucesso do Teatro da Natureza à atuação de Itália Fausta, já consagrada na encenação de *Orestes*: “uma das maiores figuras do teatro português, e o papel de Antígona que foi especialmente adaptado para ella, vai dar-lhe mais uma ocasião de obter um ruidoso sucesso no Theatro da Natureza” (O PAIZ, 1916, p. 3).

Já após a estreia de *Antígona*, o jornal *O Paiz* (1916, p. 5) volta a reverenciar a atuação da atriz: “de facto, Itália Fausta, a grande tragica brasileira, tem em Antígona uma das suas maiores coroas de gloria”. Semelhante opinião também foi compartilhada por Guanabario (1916, p. 5), no jornal *O Paiz*, ao reconhecer que “a talentosa e grande actriz Italia Fausta collocou-se em plano destacado e superior a todos”.

Isto posto, muito além das questões políticas que o texto dramático possa suscitar, o objetivo primordial do dramaturgo brasileiro Carlos Maul foi o de evidenciar uma personagem feminina, a qual pudesse, por sua vez, valorizar todo o talento de uma atriz. Por isso foi dito que o propósito de Carlos Maul, ao escrever sua versão do mito de Antígona, é mais cultural do que político. Dentro desse propósito, o dramaturgo brasileiro, para enaltecer o talento de Itália Fausta, utiliza em sua reescritura do

mito de Antígona, diversos processos de *transmotivação*¹¹, isto é, motivos novos e inexistentes na versão anterior. Para Maul, sua versão do mito da filha de Édipo configura-se por meio de motivos a partir de Sófocles.

Dentre os processos de transmotivação utilizados pelo dramaturgo, destaca-se o encontro entre Antígona e Hêmon – motivo este que não está presente na tragédia grega.

HEMON

A vida, tu a terás. Terás a liberdade

Fugiremos para longe da cidade.

ANTÍGONA

E meu irmão? Não vês que por êle padeço?

Dores cuéis demais, que, certo, eu não mereço?

HEMON

Se a morte te levar eu morrerei contente.

ANTÍGONA

Não fugirei. O nobre sacrifício

De sepultar o amado Polinício

Hei de levá-lo ao fim.

HEMON

Cumprem-se então as leis?

ANTÍGONA

Junto de Polinício

Quero morrer!

(pausa)

Infortunado irmão! Ó meu unico bem!

HEMON

Vem comigo, Antígona,

O meu amor te aguarda!

ANTÍGONA

Buscarei meu irmão, pois a morte não tarda!

(MAUL, 1949, p. 55-56).

A presença do encontro entre Antígona e Hêmon apresenta sua justificativa. Na coluna “Artes e Artistas”, do jornal *O Paiz*, Maul (1916, p. 3) tece alguns apontamentos sobre sua *Antígona* e, dentre os quais, afirma que, “ao papel de Hemão dei o desdobra-

11. Conceito utilizado por Samoyault (2008) no livro *A intertextualidade*. Pensando a partir da premissa da referida autora, a existência das diversas reescrituras mitológicas ocorre pelo fato de que *escrever é reescrever*, isto é, repousa-se em fundamentos existentes a fim de contribuir para uma continuada criação. Nesse contexto, a reescritura não deve ser vista simplesmente como uma “repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização da referência, o movimento de sua continuação na memória humana” (SAMOYAULT, 2008, p. 117). Pensando a questão da continuação de uma determinada história mitológica (no caso, aqui, de Antígona) no imaginário humano que, por meio da reescritura, atravessa os séculos, Samoyault (2008, p. 117) parte dos apontamentos de Genette, que “distingue e precisa números procedimentos de ‘passagem’ que permite prosseguir indefinidamente uma história”. Dentre os procedimentos, que garante a sobrevida do mito, destaca-se a transmotivação, isto é, “deslocamento das motivações que existem nas versões anteriores” (SAMOYAULT, 2008, p. 117).

mento que deveria dar para que elle tivesse a sua verdadeira significação de amoroso ardente. E creio que devia ter sido essa a intenção de Sophocles”.

Por outro lado, a valorização que recai sobre filho de Creonte, na versão do dramaturgo brasileiro, apenas ressalta a supervalorização dos ritos sagrados e das leis divinas, em detrimento do caráter amoroso, já que Antígona recusa-se a fugir com o amado. Sobre essa assertiva, Carlos Maul (1916, p. 3) pontua: “d’ahi a scena de amor entre Hemão e Antígona, que, mais uma vez, põe em plano superior o grande amor fraterno dessa dolorosa figura”.

Outro processo de transmotivação presente na *Antígona* de Carlos Maul, sem dúvida o mais relevante, pode ser identificado a partir do momento em que o autor faz com que sua Antígona permaneça em cena na maior parte da peça, ao contrário do que ocorre com a Antígona grega. A primeira Antígona, na dramaturgia brasileira, permanece em cena até o momento em que o sol tomba no poente, como se pode observar a seguir, quando a personagem realiza o lamento e, em seguida, comete o suicídio, em cena, no final da tragédia.

ANTÍGONA (Entra, cabelos desgrenhados, faces cavadas. Para, olha o palácio e clama)

Que destino infernal me aniquila e persegue
Para me torturar! A dor sempre me segue
Dura como um punhal, cruel como um veneno
Que o coração me roi e me roi as entranhas!
Diante de tudo eu tive um aspecto sereno
Aa tudo eu resisti, como as altas montanhas
Que resistem ao vento e aos temporais resistem!
Maguas como eu sofri maiores não existem!
Que me resta fazer diante de um mal tão grande
Que amargo e doloroso, a mais e mais se expande?...
Que me resta fazer?... Que me resta fazer?...
Ó dor! Ó dor! Ó dor brutal que em mim te nutres
Com a fome dos chacais, com a fúrias dos abutres,
Fala mais uma vez, tu, que as tuas raizes,
Como serpes vorazes alimentas
No destino dos entes infelizes!...

(O sol tomba no poente. Um último reflexo doira os lados da cidade)

Nunca mais há de ser-me permitido
Ver a luz deste sol que eu vejo ainda,
Ó luz doirada cada vez mais linda
Que eu diviso através o intercolunio.
Do teu solio feliz de ouro polido
Ó sol não mais verás este infortunio.

(Começa a cair a noite. Surgem ao fundo, á distância, alguns soldados da guarda real. Antígona avança resoluta em direção á escadaria do palácio, e tomando um

cinto de couro traz preso á túnica com êle estrangula-se num ímpeto alucinado. Ao cair pesado do cadáver, os guardas aproximam-se seguidos da multidão atropelada, estendem os braços e baixam as cabeças).

A MULTIDÃO:
Antígona! Antígona!
(MAUL, 1949, p. 75).

Ao contrário do que ocorre em Carlos Maul, na tragédia *Antígona*, de Sófocles, a filha de Édipo não comete o suicídio em cena, tem-se apenas a notícia de sua morte por meio do relato do Mensageiro:

MENSAGEIRO:
Do chefe, corremos até o fundo da gruta,
Onde a vimos suspensa só pelo pescoço,
Presa ao laço atado de seu mando de linho
(vv. 1220-22).

Sobre essa questão, nas comédias e tragédias da Antiguidade clássica, Horácio na sua *Arte Poética* (v. 179) nos diz o seguinte: “ou se atua em cena ou os atos são relatados”. Nesse último caso, geralmente, cabe ao Mensageiro a função de narrar os fatos que se passam fora da visão do público, como por exemplo, as cenas de mortes, que não devem ser apresentadas ao espectador, mas apenas relatadas pelo Mensageiro.

Ainda de acordo com Horácio, aquilo que se transmite pelo ouvir comove muito mais o espírito do que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos:

Toca mais fraco nos ânimos tudo que chega aos ouvidos
do que aquilo que serve aos olhos fiéis e que o próprio
público pega sozinho. No entanto não mostre no palco
cenas cabíveis num bom bastidos e tire dos olhos
tudo que a própria eloquência pouco depois apresenta.
Que Medeia nunca mate os filhos na cara do povo,
nem o perverso Atreu cozinhe tripas humanas,
nem se transforme Procne em pássaro, Cadmo em cobra.
Se você me mostrar uma dessas, incrédulo odeio
(vv. 180-89).

A cena do suicídio da personagem Antígona de Carlos Maul despertou estranhamento na crítica¹², como se pode observar a partir de uma nota publicada no jornal

12. Sobre a cena do suicídio da personagem Antígona, de Maul, a pesquisadora Marta Metzler (2006, p. 64) tece os seguintes apontamentos: “Terminando com a personagem Antígona, Maul transforma a tragédia em drama. Com a cena de Antígona enforcando-se, Maul faz perder-se também o valor da palavra, que em Sófocles é ação – é por meio da palavra que a ação se verifica. Devido a peça em três atos, Maul altera definitivamente a estrutura dramática da tragédia. O que fica é a história de uma mulher fiel à lei divina – lei que obriga que se enterre os mortos –, que trava um combate conta o tio, visto que este, em nome do Estado, havia proibido o sepultamento de seu irmão por traição à pátria. O que fica, então, é a *história*”.

A Notícia, no dia 12 de fevereiro de 1916. Sob o enfático título “Suicidou-se por enforcamento”, o referido jornal afirma que “o genio Sophocles foi traído. O Sr. Maul alterou e alterou mal, entre outras coisas, o fim da ‘Antígona’. A tragica princeza da Hellade literaria não se suicida em scena com o cinto de couro” (A NOTICIA, 1916, p. 3). Logo em seguida, leia-se: “os gregos [...] não admittiam cadaveres em scena. [...] Mas o Sr. Maul achou que impressionava mais fazer o final de “grand-guignol” e obrigou a Sra. Italia Fausta a dar um tombo lamentável” (A NOTICIA, 1916, p. 3).

Em texto publicado no jornal *A Noite*, em 16 de fevereiro de 1916, e em resposta às diversas críticas sofridas, o dramaturgo brasileiro defende-se, ressaltando os motivos pelos quais o levou a escrever sua *Antígona* distinta da tragédia de Sófocles.

Em primeiro lugar: eu não annunciei uma tradução literal da maravilhosa tragedia, e sim uma composição sobre os motivos de Sophocles: não fiquei, por isso, obrigado a dar á obra o mesmo desenlace apagado da gruta longinqua de que o espectador tem apenas noticia por uma narrativa fria e vaga de um mensageiro cuja palavra, pela psychologia do personagem, merecem duvidas... Em segundo lugar: si fiz com que a protagonista praticasse em scena o desesperado acto [suicídio], foi por uma questão de dar á tragedia o seu verdadeiro desenlace tragico... [...]. Voltando ao ponto inicial da questão, o suicidio de “Antígona”: o meu pensamento a respeito é o seguinte: a desventurada filha de Oedipo, na tragedia grega morre na gruta, longe da scena por um motivo único: a impossibilidade de mudar de scenarios nos theatros ao ar livre, principalmente nos da velha Athenas de Pericles. Tenho certeza de que, si Sophocles dispuzesse dos recursos do theatro moderno, teria feito morrer a sua “Antígona” como eu fiz, o que é, a meu ver, de um indispensavel effeito trágico (MAUL, 1916, p. 5).

Por fim, em relação aos efeitos de cena, Maul (1938, p. 28) afirma que, de fato, “os gregos não toleravam a morte em scena. Declamavam a morte em scena. Declamavam emphaticos as estrophes e anti-estrophes e a um narrador cabia dizer dos lances mais vivos ocorridos á distancia”. Na tragédia grega sofocliana, a morte da personagem grega Antígona é descrita de forma emocionante pelo Mensageiro, mas Carlos Maul queria mais: encená-la. Assim ia ao encontro de um público que, no Brasil como em geral na contemporaneidade, se deixa impressionar mais pelo efeito do visual do que da palavra.

Dentro do mesmo propósito, se em Sófocles Antígona desaparece após ser condenada à morte, na tragédia de Carlos Maul ela está presente do início ao fim. Ao trazer a personagem para o primeiro plano – com todo o protagonismo recaindo sobre Antígona – o autor brasileiro em larga medida resolve a problemática apontada por Kitto (1990). A Antígona sofocliana “é acusada, embora com menos intensidade, do mesmo defeito de Ájax: a heroína desaparece a meio do caminho e deixa-nos para fazermos o que pudermos de Creonte, de Hémon e dos seus destinos” (KITTO, 1990, p. 131-132).

Ainda sobre a personagem Antígona grega, Kitto (1990, p. 234) ressalta: “a sua tragédia é terrível, mas é prevista e rápida; a de Creonte cresce diante dos olhos”. Se há duas personagens centrais na *Antígona*, “a significativa, para Sófocles, foi sempre Creonte” (KITTO, 1990, p. 233). Essa tornou-se, na discussão sobre a peça sofocliana, uma eterna polêmica: a quem cabe o papel do protagonista, a Antígona ou a Creonte? Para ela, o dramaturgo brasileiro dá a sua resposta, por motivos que extravasam a própria intriga da tragédia, já que Maul alterou o enredo para valorizar o talento de Itália Fausta.

Considerações Finais

Diante do que foi exposto neste trabalho, é curioso pensar que nossa primeira reescritura da tragédia Antígona, de Sófocles, em seu contexto de representação, esteja intrinsecamente vinculada às origens do teatro grego, uma vez que dentre as propostas que emergiram do Teatro da Natureza, a que mais se destaca é a sua inspiração do teatro grego antigo, principalmente a encenação ao ar livre. E, nessa conjuntura, nada mais instigante do que trazer à baila a emblemática personagem Antígona.

Com a tragédia *Antígona* de Carlos Maul, o público carioca teve, portanto, o ensejo de assistir às representações de peças de cunho clássico semelhante ao que ocorria na Grécia antiga: ao ar livre, sob a inspiração dos deuses. Como se verificou, este foi, de fato, o primeiro rastro, bem como o início do fascínio pela filha de Édipo na dramaturgia brasileira.

Referências

- A CHUVA E O THEATRO DA NATUREZA. *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1916. Semanário Ilustrado, p. 4.
- ANTÍGONA. *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1916. Semanário Ilustrado. p. 6.
- ‘ANTIGONA’ THEMA DE SOPHOCLES, poema do Sr. Carlos Maul”. *Palcos e Telas*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1918, p. 3-4.
- A ‘PHEDRA’ NO PALATINO. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1923, p. 54.
- AZEVEDO, Alexandre. Artes e Artistas. *Diário da Tarde*, Curitiba, 9 set. 1913, p. 3.
- BRANDÃO, Tania. “Os grandes astros”. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012. Vol. I. pp. 455-479.
- FILHO, Theo. “Antígona no Theatro da Natureza”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1916. p. 8.
- GUANABARINO, Oscar. “Theatro da Natureza – Antígona, tres actos, de Sophocles”. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1916, p. 5.

- GUYOMARD, Patrick. *O gozo do trágico: Antígona, Lacan e o desejo do analista*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1996.
- HORÁCIO. *Arte Poética. Carta aos Pisões*. In: FLORES, Guilherme Gontijo. *A Arte Poética de Horácio: uma nova tradução poética. Em Tese*. Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 234-268, 2019.
- KITTO, Humphrey Davy Findley. *A tragédia grega: estudos literários*. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1990. Volume I.
- LINHARES, Ângela. *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*. Inédito, *Mimeo*, 2017. 56f.
- LIRA, Mariza. “Teatro da Natureza”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1954. 2º Caderno, p. 1-2.
- MAUL, Carlos. *Antígona*. Rio de Janeiro: Tipografia de Batista de Souza, 1949.
- _____. “Prefácio”. In: *Antígona*. Rio de Janeiro: Tipografia de Batista de Souza, 1949. pp. 5-8.
- _____. *Antígona, no Theatro da Natureza*. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1916. p. 4.
- _____. “Relembrando o Theatro da Natureza”. *O Malho*, Rio de Janeiro, 22 set. 1938. p. 26.
- METZLER, Marta. *O Teatro da Natureza: história e ideias*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPQ, 2011.
- O THEATRO DA NATUREZA. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1916. p. 2.
- O THEATRO. Uma peça atribuída a Sophocles – a nova “Antígona” no Theatro da Natureza. Suicidou-se por enforcamento. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 12 de fev. 1916, p. 3.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.
- SILVA, Maria de Fátima. Uma “tradução” livre de Sófocles. *Aletria*. Belo Horizonte, v. 19, n. especial, pp. 177-189, 2009.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- THEATRO DA NATUREZA. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1916. p. 4.
- THEATRO DA NATUREZA – ‘Orestes’, tragédia grega de Eschylo. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1916. p. 5.
- THEATRO DA NATUREZA. *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1916. Semanário Ilustrado, p. 4.
- THEATRO DA NATUREZA. *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1916. Semanário Ilustrado, p. 7.
- THEATRO DA NATUREZA NA PRAÇA DA REPÚBLICA. *Carreta*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1916. p. 16-17.
- VENTURA, Cidália. O coro na Antígona de António Pedro. *Revista Biblos*. Faculdade da Universidade de Coimbra. Lisboa, 2003.

O SILÊNCIO PRIMORDIAL COMO EXPRESSÃO MÍTICA EM TEIXEIRA DE PASCOAES

PRIMORDIAL SILENCE AS A MYTHICAL EXPRESSION IN TEIXEIRA DE PASCOAES

Rodrigo Michell ARAUJO¹

RESUMO: Neste artigo, investigaremos a manifestação mítica operada pelo silêncio na obra poética de Teixeira de Pascoaes. Sendo a questão do silêncio uma problemática fundamental em sua obra e em seu pensamento, pelos diversos contornos que o tema propõe, o nosso objetivo será o de interpretar este silêncio como uma linguagem que se emparceira da linguagem mítica. A partir de um trânsito entre mito, poesia e silêncio, apoiar-nos-emos em uma sólida teoria do mito dentro do pensamento filosófico português para assim fundamentarmos o que aqui chamaremos de “silêncio primordial”. Para nós, este silêncio carrega um sentimento mítico, o que justifica o nosso interesse de interpretá-lo como “expressão mítica”.

PALAVRAS-CHAVE: Mito. Poesia. Silêncio. Filosofia. Linguagem.

ABSTRACT: In this article, we will investigate the mythical manifestation operated by silence in the work of Teixeira de Pascoaes. Being the question of silence a fundamental problem in his work and in his thought, for the various contours that the theme proposes, our goal will be to interpret this silence as a language that is paired with mythical language. Based on a transit between myth, poetry and silence, we will rely on a solid theory of myth within Portuguese philosophical thought to ground what we will call here “primordial silence”. For us, this silence carries a mythic feeling, which justifies our interest in interpreting it as “mythical expression”.

KEYWORDS: Myth. Poetry. Silence. Philosophy. Language.

Introdução

Em cinco décadas de atividade literária, Teixeira de Pascoaes deixou uma volumosa obra literária, seja em verso ou em prosa, passando pela biografia (romanceada) e pelo desenho, tendo sua estreia na cena literária já em finais do século XIX, com a publicação de *Sempre* (1898). Mas foi sobretudo a partir do segundo decênio do século XX que Pascoaes participou mais ativamente no momento cultural que se fazia naquele início de década, com a Implantação da República Portuguesa, gerando um

1. Doutorando em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0473-3995>. Bolsista CAPES no âmbito do Programa Doutorado Pleno no Exterior, n.º 99999.001465/2015-05.

movimento que passaria a opor de maneira contumaz a corrente positivista. Aqui Pascoaes começa a ganhar lugar de destaque no grupo de pensadores que será responsável por, até às últimas consequências, arquitetar e solidificar as bases de uma “Filosofia em Portugal”, ou seja, o firmamento de um autêntico “pensamento filosófico” português – e que, futuramente, resultará na institucionalização da disciplina “Filosofia em Portugal” no currículo acadêmico nacional. Mas Pascoaes não apenas se destacará pela exposição de seu “pensamento” naquele grupo que praticamente será um representante, a Renascença Portuguesa (dirigindo, inclusive, *A Águia*, revista que foi o “órgão” da Renascença Portuguesa, entre os anos de 1912 a 1921)², mas também por ser um poeta que encontrou um caminho muito próprio para se exprimir em sua obra literária, o que irá lhe conferir a etiqueta de porta-voz da Saudade e do movimento que se debruçou a pensá-la, o “saudosismo”, tema que será caro ao pensamento filosófico português e que tem Teixeira de Pascoaes como nome incontornável.

Diante da obra multifacetada de Pascoaes, o que propomos neste artigo é demonstrar a presença de um silêncio primordial que se emparceira com a linguagem mítica, pondo a obra poético-filosófica de Pascoaes em consonância com certa “teoria do mito” elaborada dentro do pensamento filosófico português. Desde já, nossa investigação se situa numa zona interseccional **entre** a filosofia e a literatura, prezando por uma abordagem “transacional”³ entre os campos disciplinares, tal como pensada por Benedito Nunes em toda a sua atividade como crítico e filosófico, e que certamente deixou um sólido legado para um “método” de estudo que se baseia numa “aproximação compreensiva” (NUNES, 1993, p. 82) entre ambas, sem qualquer hierarquização ou polarização que possa atuar no “entre” do filosófico e do poético.

Para desenvolvermos tal investigação, será necessário destacar algumas linhas fundamentais da teoria do mito dentro do pensamento filosófico português, especialmente na obra do pensador luso-brasileiro Eudoro de Sousa, nome incontornável nos estudos sobre o Mito em Portugal e no Brasil, que deixou um pensamento que se afiança na originalidade interpretativa, mas que também resulta numa região interseccional **entre** a mitologia e a metafísica (filosofia), bem como a mitologia e a poesia. Mas ressaltamos, desde logo, que nosso ingresso numa “filosofia do mito” enquanto problemática do pensamento filosófico português não intenta, como angular dos resultados, promover um pensamento mítico, ou uma filosofia do mito, em Teixeira de Pascoaes,

2. Vale destacar, quanto a este dado, que Teixeira de Pascoaes já havia dedicado toda a primeira década do século XX, partindo de 1898 com a obra poética *Sempre*, até 1909, exclusivamente à publicação de livros de poesia, publicando oito livros, além dos dois poemas épicos *Marânus*, em 1911, e *Retorno ao Paraíso*, em 1912, obras aclamadas pela crítica.

3. Cf. o antológico texto de Benedito Nunes, “Poesia e Filosofia: uma transa”, presente em *Ensaios filosóficos* (2010, p. 13).

muito menos negar sua possibilidade de existência em seu *corpus*, mas averiguar como o silêncio, que é uma problemática fundamental no pensamento de Pascoaes, pode afiançar uma relação entre mito e poesia. Acreditamos, assim, que o estabelecimento de “pontes” aproximativas com o pensamento de Eudoro de Sousa torna-se um contributo para definirmos aquilo que entendemos por silêncio primordial na obra do poeta amarantino, uma vez que é o próprio Eudoro de Sousa que, em sua teoria do mito, encontrará na linguagem do mito a linguagem do silêncio. Com este diálogo, portanto, nosso interesse recai, outrossim, na presença de uma “expressão mítica” em Teixeira de Pascoaes pela via do silêncio.

A teoria do mito no pensamento português contemporâneo

Na obra de Eudoro de Sousa, que aqui procuramos nos reter para a construção de um diálogo com Teixeira de Pascoaes, encontramos um pensamento original sobre os mitos. Esta originalidade reside no método interpretativo, na maneira como se “inspirou” em filósofos como Schelling, mas também na tentativa de releitura (e em certos momentos firmando uma oposição) do pensamento de Heidegger – levando-o até a traduzir um texto do filósofo alemão, *A coisa (Das Ding)*. Mas se é possível falar em pensamento original em Eudoro, também devemos destacar a originalidade do vocabulário empregado por Eudoro, questão já apontada por alguns de seus intérpretes como Eduardo Abranches de Soveral (1996) e Diogo Ferrer (2015).

Durante todo o seu percurso filosófico, Eudoro de Sousa perseguiu a problemática dos mitos, embora tenha advertido o autor de que em sua obra não encontrará o leitor uma “colectânea de mitos, nem filosofia da mitologia. É, pura e simplesmente, mitologia” (SOUSA, 2004a, p. 21). Sendo a sua obra *também* mitologia, ela própria sendo fruto de uma vivência dividida entre Portugal e Brasil⁴, nela Eudoro de Sousa nos dirá que houve no pensamento filosófico ocidental um esquecimento, ou um lapso por parte dos pensadores, da ideia de “horizonte” (o que, por exemplo, está em Heidegger, mas atrelado ao tempo, ao horizonte temporal), ou da “vivência” do horizonte, o que levará Eudoro à investigação do **Aquém-horizonte** (o mundo sensível, o mundo da objetivação

4. Com o seu afastamento da “Escola Portuense” e do “Grupo da Filosofia Portuguesa”, o que acarreta a sua ida ao Brasil a partir dos anos 1950, Eudoro será responsável por algumas “fundações” que deixarão o seu nome impresso em destaque no panorama do ensino de filosofia no Brasil, a saber: a fundação do Departamento de Filosofia da Universidade de Santa Catarina, e o Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília, no mesmo ano da fundação da UnB, isto possível graças a nomes como Darcy Ribeiro e Agostinho da Silva. Para uma leitura mais detalhada da relação de Eudoro com a filosofia no Brasil, ver Luís Lóia, 2019, pp. 77-83 (sobre Eudoro e a Escola Portuense, cf. Lóia, 2019, pp. 42-57). Sobre Eudoro e a Universidade de Brasília, ou melhor, a contribuição de Eudoro para o ensino de Estudos Clássicos nesta Instituição, ver Ordep Serra, um discípulo de Eudoro, em “Recordação de Eudoro de Sousa”, 2012, pp. 129-136).

onde o homem se encontra ocupado com as “coisas” – talvez um eco da noção pascaliana de “distração” em seu *Pensées*, do século XVII) e do **Além-horizonte** (o mundo da trans-objetividade como além do sensível), vocábulos que perfilarão toda a sua obra. Apesar de essas questões figurarem sua obra *Horizonte e complementaridade*, concebida em 1973, é em *Mitologia I*, de 1980⁵, que o leitor poderá familiarizar-se melhor com estes termos, que são necessários para a compreensão da teoria do mito de Eudoro.

Uma das questões que Eudoro insistirá no decurso de seu pensamento é a falácia da ideia de substituição do *logos* pelo *mythos*, que, segundo o autor, é herança de uma “armadilha positivista” (§ 18 de *Horizonte e complementaridade*). Em *Sempre o mesmo acerca do mesmo*, de 1978, que compreende uma série de entrevistas por Ordep Serra, Eudoro de Sousa afirma que, diante da fórmula que induz a substituição do mito para o *logos*, como da mitologia para a filosofia, “ainda ninguém conseguiu ver distintamente o caminho recto ou sinuoso e, portanto, traçá-lo em plano bem definido” (SOUSA, 2002, p. 182). Continua Eudoro que “em momento algum, a filosofia grega nos aparece como abstracção do mito helénico ou pré-helénico, como *transposição pura e simples* da mitologia em logomítia. Mas entre elas alguma relação tem de existir [...]” (*Ibidem*, grifo nosso). Eudoro se opõe radicalmente à transposição do mito pelo *logos*, pois vê entre ambos uma identificação de conteúdo, como outrora afirmou em um ensaio de 1953⁶: “nunca a verdade do pensamento grego se nos revelaria no caminho do *mito* ao *logos*, uma vez que estes, de certo modo, um a outro se identificam pelo conteúdo” (SOUSA, 2000, p. 137, grifos do autor).

É salutar destacar a divergência que Eudoro faz da transposição do mito para o *logos*, pois ela será necessária para a própria compreensão das noções de “mito” e “mitologia” em seu pensamento. Outro intérprete de Eudoro, Luís Lóia, ressalta que é na religião grega que Eudoro encontra a articulação entre mito e *logos*:

A religião grega é o elemento aglutinador da filosofia e da mitologia gregas, mas filosofia não é mitologia e também não é religião; daí [...] a justificação de algumas interpretações (positivistas) que qualificam a passagem do mito ao *logos* como a passagem de uma mentalidade rude e primitiva, pré-lógica e fabulosa, a uma mentalidade lógico-discursiva clarificadora, compreensiva, explicativa do homem civilizado (LÓIA, 2019, p. 135).

5. Os planos de Eudoro de Sousa eram de que viessem à luz duas obras, intituladas *Mitologia I* e *Mitologia II*. No entanto, a primeira conservou apenas o título *Mitologia*. A segunda, publicada em 1981, veio com o título *História e Mito*. Ambas as obras estão reunidas numa única edição pela Imprensa Nacional, intitulada *Mitologia: História e Mito* (2004a). Por uma questão meramente estilística, para facilitar a visualização dos títulos no corpo do artigo, referiremos *Mitologia II* à obra *História e Mito*.

6. “Orfeu, ou acerca do conceito da filosofia antiga”, presente na coletânea *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios dispersos*, publicado pela Imprensa Nacional (2000).

Advém, portanto, da religião grega a noção de “complementaridade” de Eudoro enquanto “coexistência do mito e do *logos* no pensamento filosófico grego” (*Idem*, p. 144). Assim, encontra Eudoro de Sousa as condições necessárias para a formulação da triangulação que susterrá a sua teoria do mito. Eudoro propõe, então, um triângulo “cosmogônico” em que Homem e Mundo estão na base:

Num dos ângulos da base está o homem neste mundo, no ângulo oposto, o mundo em que o homem está. ‘Homem’ é um particular entre os demais que no mundo existem. Geral é o mundo em que existem os particulares, em que se dispõem as partes que o compõem. Se há o que os identifique, como mundo ‘deste’ homem e homem ‘deste’ mundo, se homem e mundo, de qualquer modo, são intercambiáveis, se o particular e o geral estão em cada um dos ângulos da base, eles são, na verdade, indiferentes em relação ao vértice; o vértice os identifica, o vértice os afeiçoa um ao outro, a si mesmo os afeiçoando, na triangulação cosmogônica. (SOUSA, 2004a, p. 77).

Aqui Eudoro nos joga para o simbólico, porque a base triangular é o Aquém-horizonte, o lugar do micro-símbolo e liminar do Além-horizonte, e no vértice está Deus, no horizonte da trans-objetividade e lugar do macro-símbolo. É-nos necessário reter a noção de triangulação Deus/homem/mundo para assim demonstrarmos o que Eudoro entende por mitologia. No § 20 de *Mitologia I*, a mitologia não será entendida como história dos deuses, pois uma mitologia que se propõe a tal tarefa se torna uma “biografia dos deuses” (leitura positivista). A mitologia, para Eudoro, deve explicar a “relação” entre as partes do triângulo, deve ser a “expressão de um encontro de homens com deuses num mundo que é, para cada encontro, o cenário em que o mesmo decorre” (LÓIA, 2019, p. 151). Interpretando Hesíodo, no § 49, Eudoro afirma que “o processo teogônico não nos diz como deuses vieram a ser deuses, não é aspecto da ‘biografia dos deuses’ que a mitologia se supunha ser; diz-nos, sim, como a ser vieram mundos e homens” (SOUSA, 2004a, p. 73). A originalidade do seu pensamento, que referimos outrora, incide justamente sobre o deslocamento da definição de mitologia, não a compreendendo como biografia dos deuses, mas sim “biografia de homem e mundo” (*Idem*, p. 75), isto é, projetos que compõem um único Projeto, que pode ser denominado de “Cultura”⁷. Em *Mitologia I*, portanto, Eudoro de Sousa aposta num “afeiçoamento” entre a base do triângulo (Homem e mundo) que está integrado em outro afeiçoamento, mas da base para com o vértice e que este mesmo vértice anteriormente já se afeiçoou à base.

A relação entre as partes do triângulo proposta por Eudoro, e que nos será necessária para um diálogo com Teixeira de Pascoaes, compõe em si uma ideia de

7. Cf. § 7 de *Mitologia I*, p. 32.

passagem, de trânsito. Cada Deus do vértice “munda” no seu aceno para a base do triângulo⁸, “um deus é um mundo e outro deus é outro mundo” (*Idem*, p. 42). E a base (o homem **deste** mundo) tem sempre um desejo de regresso à Origem, o que, por si, põe Eudoro em sintonia com a concepção plotiniana⁹ de “movimento epistrófico” (*epistrophé*), de retorno ao Uno, enfim, um movimento que pode ser chamado de “movimento circular” (BEZERRA, 2006, p. 77). A ideia de trânsito de uma ponta a outra do triângulo será cara a Eudoro de Sousa que buscou um pensamento que podemos chamar de “relacional”. Ao pôr tudo em movimento, mas também em encontro, Eudoro vê no centro da própria religião grega um trânsito do **drama**, do “drama do encontro de homens e deuses nesse mundo em que eles efectivamente se encontram” (SOUSA, 2004b, p. 143). Que é análogo ao trânsito mito e poesia que indica a “co-naturalizade ou co-essencialidade entre mito e poesia, já que a maioria dos poetas gregos nunca cessaram de cantar os seus deuses” (SOUSA, 2002, p. 184). Eudoro precisa do neologismo “co-naturalizade” para chegar ao nascimento da própria mitologia: “o nascimento da mitologia é o trânsito do *drama* ao *poema*, do mito sob a forma ritual, ao mito sob a forma verbal” (SOUSA, 2004b, p. 106, grifos do autor).

Se nos alongamos na demonstração do pensamento de Eudoro de Sousa acerca de uma “comunicabilidade” entre Deuses, homens e mundo, e que intuí um trânsito entre mito e poesia, foi para podemos, assim, apreender a “questão mitopoética” eudoriana, calcada no “problema da génese poética da mitologia” (SOUSA, 2000, p. 68), melhor exposta pelo autor em *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios dispersos*. Nesta obra, Eudoro não apenas vai buscar na poesia a origem da mitologia, mas também irá apreender a poesia como iniciática, conduzindo sempre ao mistério, fazendo, assim, do próprio pensamento de Eudoro um pensamento limítrofe, ou, como afirma Paulo Borges no prefácio à obra, pensamento “nos limites da filosofia, pensando nos limites do pensar e do pensável, porém convertendo-os sempre em *liminares*” (BORGES, 2000, p. 8, grifo do autor). cremos, portanto, que é neste lugar limítrofe que podemos aproximar o pensamento de Eudoro de Sousa com Teixeira de Pascoaes.

Teixeira de Pascoaes e o silêncio primordial: uma expressão mítica

Na linha de pensamento que aqui adotamos, a poesia tem papel fundamental porque não está restrita apenas à génese dos mitos, mas é a própria poesia quem con-

8. Quanto ao aceno de Deus no pensamento de Eudoro, vale destacar a leitura do filósofo Eduardo Abranches de Soveral que situa cada deus do vértice num “Outrora” sem tempo e numa “Lonjura” sem espaço, pois é deste horizonte que cada deus acena para a base do triângulo: “essa mansão divina, ucrónica e utópica (em sentido próprio) é contígua à zona trans-objectiva que só se atinge pelo rito e pelo mito” (SOVERAL, 1996, p. 885).

9. A relação entre Eudoro de Sousa e Plotino é, inclusive, corroborada por Samuel Dimas (2019, p. 50).

duz ao mistério, mas aquele mistério que não pode ser dito pela linguagem, que se encontra no horizonte do não-dizível, que acontece no liminar do silêncio, como pensou Eudoro de Sousa no § 80 de *Mitologia II*, ao ver no étimo da palavra “mistério” (*mystéria*) a concepção do silêncio¹⁰, a natural indizibilidade e inefabilidade dos mistérios que Eudoro viu em Elêusis, isto é, o mistério como “verbo inefável” (SOUSA, 2000, p. 90-91).

Ora, em toda a obra poética de Teixeira de Pascoaes a questão do mistério é algo incontornável. Tendo Pascoaes, durante toda a sua trajetória literária, dialogado com o silêncio, foi sobretudo a partir da **linguagem do silêncio**, que tanto ouviu e entendeu nas suas inúmeras subidas à serra do Marão (a sua heideggeriana “habitação poética”, como se aí se cumprisse a herança do “caminhante solitário” deixada por Jean-Jacques Rousseau), que o poeta amarantino buscou o mistério, mas também para celebrá-lo e dançá-lo. Sua poesia, portanto, invariavelmente está imbuída de mistério e de silêncio.

Se nos for possível pensar uma triangulação em Teixeira de Pascoaes, mesmo que seja apenas com um intuito esquemático, certamente esta será poesia/mistério/silêncio. Assim, nosso objetivo agora é, portanto, definir em Pascoaes uma ideia de “silêncio primordial” como possibilidade de expressão mítica, uma vez que a linguagem do silêncio é também a linguagem dos mitos, despoletando, assim, o próprio mistério que é já silêncio.

Dividiremos esta exposição em duas partes. Na primeira, destacaremos duas concepções que perfilam a obra de Teixeira de Pascoaes, nomeadamente a do “caos” e do “abismo”, buscando demonstrar duas implicações aí presentes, que é a contemplação e ao mesmo tempo uma aproximação que é acesso, tentativa de apreensão, manifestada pela imagem do desejo de “íntimo mergulho” – invariavelmente Pascoaes procede o desenvolvimento destas implicações pela via do silêncio, a que chamaremos de primordial. Na segunda parte, buscaremos averiguar como esse silêncio primordial implica uma noção de contemplação da Natureza que quer dizer “metamorfose”.

Primeira parte: um poeta a contemplar abismos

Na poesia de Teixeira de Pascoaes ocorre com frequência um sentimento de desejo de regresso à Origem, ao Princípio, que primeiramente pode ser interpretado

10. Em Eudoro de Sousa, é o silêncio que diferencia o enigma do mistério. O enigma é sempre aquele que pode ser decifrado pela linguagem, mas o mistério nunca pode ser decifrado, é sempre indizível, podendo apenas ser celebrado e dançado. Veja-se, por exemplo, a distinção feita por Luís Lóia: “o enigma é cifra que pode ser decifrada e desvanece quando desvendada, enquanto o Mistério não pode ser decifrado porque não é código ou cifra de algo que possa ser outro que não ele próprio. É por isso que o Mistério é celebrado e não descrito, pois que se apresenta como um limite-limiar – não limitante – de uma realidade a outra forma de realidade. Não podendo ser dito ou expresso na linguagem que apenas pode dizer o não-mistérico, pode, no entanto, ser cultuado, ritualmente celebrado” (LÓIA, 2019, p. 188-189). Neste sentido, Eudoro recorre aos mistérios de Elêusis, sempre na articulação entre rito e mito. É, portanto, “pelos antigos [que] sabemos que dos ‘mistérios’ não era lícito falar; isto é, sabemos que a lei sancionava a indizibilidade” (SOUSA, 2000, p. 236).

como um pensar da Origem. E aí Pascoaes invariavelmente encontra o silêncio originário, ou melhor, o silêncio que encobre o Caos originário (*Χάος*). Tão profundo como o Caos é o silêncio, como vê-se nos dois primeiros versos do poema “A voz”, da obra *Cânticos*, de 1925: “Do silêncio profundo / Nasceu aquela Voz que fez o mundo” (PASCOAES, 1925, p. 75). Ora, se consultarmos as interpretações dos mitólogos sobre o Caos originário, nomeadamente em Hesíodo, veremos definições como: coisa informe, coisa ausente de luz, imenso vazio, ou na definição do latinista Pierre Grimal, é o caos a “personificação do Vazio primordial anterior à criação” (GRIMAL, 1992, p. 73).

Esta é, digamos, a imagem do Caos como “desordem” (ZARAGÜETA, 1955, p. 74) – e por isso o cosmos (*κόσμος*) é ordenação da desordem, ou a desordem ordenada – que os séculos posteriores irão reler. Quando Pascoaes pensa as Origens e nela vê o silêncio como gênese da “voz que fez o mundo”, é porque interpreta o próprio Caos “caótico” como excesso sempre a transbordar, mas que é composto de silêncio, daí ser possível identificarmos esse Caos excessivo com o Nada. É neste Nada, profundo como o silêncio, que testemunhamos uma espécie de “chamamento”, de desejo de mergulho por parte do sujeito lírico, como vemos no poema “Canção saudosa”, de *Terra proibida*, segunda obra de poesia publicada pelo autor, que, desde já, vale observar que o próprio título do poema já nos induz a um Princípio, mas também, evidente, para a saudade, tema que será uma espécie de bandeira de seu pensamento. “[...] e o silêncio é tão profundo! / Ouço vozes, choros de alma / Que ninguém ouve, no mundo! / Misteriosas Imagens / Passam por mim a falar... / [...] Mas – que tragédia – emudeço / Caio, de mim, sobre o Nada!” (PASCOAES, 1997, p. 262). A questão que se nos coloca neste poema é a seguinte: que vozes são estas que o sujeito lírico ouve? Pascoaes, de algum modo, inscreve na sua obra as vozes que sempre buscou ouvir no seu contato íntimo com os montes, com a aldeia – o que não implica afirmar que Pascoaes é um poeta da reclusão, visto que Pascoaes também transitou por outros “espaços”, mas era definitivamente Amarante, sua cidade, o **seu** lugar de encontro com o mundo. Em um livro autobiográfico escrito em 1952, ano de sua morte, mas apenas vindo à luz em 1978, *Uma fábula (o advogado e o poeta)*, Pascoaes nos deixa inúmeras pistas dos sons que sempre esteve à escuta, mas eram os sons do silêncio, os sons que tanto o conduziram à imaginação literária, aos devaneios: “Sou mais sujeito às alucinações auditivas que às visuais, como se a minha fantasia estivesse mais perto dos meus ouvidos que dos meus olhos” (PASCOAES, 1978, p. 57). Por isso a escuta tem lugar privilegiado na poesia de Pascoaes, e o leitor poderá encontrá-la especialmente nos livros da primeira década do século XX. Citemos, por exemplos, estes versos do poema “A sombra do que fui”, em *As sombras*: “E fico, atento e lívido, a escutar / Na noite que meu facho torna inquieta... / E a sombra dum voz paira, no ar / E em meus ermos ouvidos se projecta... / Indefinida voz harmoniosa” (PASCOAES, 1996, p. 114).

Mas, em Pascoaes, a escuta é, a nosso ver, uma forma de contemplação. À escuta do abissal silêncio – que invariavelmente é a música do silêncio que o poeta ouve, uma vez que os seus ouvidos captam a “voz harmoniosa” daquilo que escuta – o poeta pode, assim, contemplar os abismos, tudo que é vago e indefinido, ou seja, o caótico excessivo. Talvez o seguinte poema, de *Terra proibida*, seja um ótimo exemplo para demonstrarmos esta contemplação do abismo que também se faz desejo de mergulho:

Infinitas distâncias! Vácuo imenso!
A treva! O frio! Horror! Silêncio enorme!
O abismo que devora quanto eu penso,
A noite sempiterna que Deus dorme!

E, nesse negro Abismo que faz medo,
A minha imagem, doida, a voar, delira...
E julga ouvir palavras em segredo,
E os acordes astrais de etérea Lira
(PASCOAES, 1997, p. 266).

Neste poema, a primeira estrofe é tão somente a descrição do **Além-horizonte** (trans-objetividade): a infinita distância, um vácuo imenso onde um Deus dorme. É lá que está a latência do silêncio primordial, que é música e chamamento. O poeta ouve o acorde desta “etérea Lira” e deseja o regresso – note-se que, em 1912, Teixeira de Pascoaes irá publicar um poema épico intitulado justamente *Regresso ao Paraíso*. Mas também ouve “palavras em segredo”, ou seja, o que está a ouvir é o próprio Mistério. Porque, em Pascoaes, o Abismo (contemplado e desejado) guarda o Mistério, que, como vimos no pensamento de Eudoro de Sousa e se reflete em Pascoaes, não pode ser descrito pela linguagem nem decifrável (diferente do enigma). Apenas pode ser celebrado e dançado. E Pascoaes celebrará o Mistério pela dança. Em seu livro de prosa poética intitulado *O bailado* (geralmente os títulos das obras de Pascoaes já contêm uma chave interpretativa), Pascoaes nos deixará a seguinte frase, ao referir-se sobre o tempo: “dançam a *valsa do silêncio*” (PASCOAES, 1973a, p. 265, grifo do autor).

De maneira análoga ao pensamento de Eudoro de Sousa, em Pascoaes o mistério é silêncio porque sua linguagem contém a linguagem do silêncio¹¹. Com estes poemas, queremos interpretar o silêncio em Pascoaes **como linguagem**. Por isso, ao referirem-se sobre a Origem, ao Caos que contém um fundo silencioso, acreditamos haver no pensamento expresso nestes poemas um passado mítico, que torna possível a leitura deste mesmo silêncio como “expressão mítica” – frase que se faz ecoar em Eudoro de Sousa no § 12 de *Mitologia I* (SOUSA, 2004a, p. 37). Concluimos esta primeira parte

11. Conferir o § 87 de *Mitologia I*, de Eudoro de Sousa, quando afirma que o “silêncio [é] próprio da linguagem mítica” (SOUSA, 2004a, p. 176).

com a afirmação de que é pela poesia que Teixeira de Pascoaes se vale da linguagem do silêncio para operar a contemplação e o desejo de mergulho no abismo que é fundo sem fundo. Sua poesia não nega o Caos excessivo, pois Pascoaes encontra neste abismo o silêncio. É aqui que entendemos o manifestar-se de um silêncio primordial que faz da contemplação do Caos também uma contemplação do próprio Mistério.

Segunda parte: a metamorfose

Destacada a presença daquilo que entendemos ser um fundo mítico na obra de Teixeira de Pascoaes, podemos agora demonstrar a relação do homem com a Natureza operada pelo silêncio.

As “pontes” que buscamos construir entre o pensamento de Teixeira de Pascoaes e o de Eudoro de Sousa devem-se sobretudo pela confluência de cada uma das partes na relação triádica entre Deuses, homens e mundo. Pese o fato de Teixeira de Pascoaes ter composto quase toda a sua obra em seu Solar, o Solar de Gatão, nos arrabaldes da cidade de Amarante, o que poderia tipificar a figura de um poeta eremita, recluso nas montanhas, é lá que Pascoaes pôde encontrar intimamente o Mundo, divinizando, mas também humanizando a Natureza, a *physis* grega (*φύσις*). Na obra de Pascoaes, há sempre um “ir além” dos limites da visão, na tentativa de ultrapassar a mera condição de espectador/contemplador da Natureza enquanto objeto. Ambos, homem e Natureza, comungam um laço de união que se avizinha a uma filosofia da natureza. As duas pontas da base do triângulo, homem e mundo (limitar-nos-emos, aqui, a um polo homem/natureza), querem se unir – desde já, Pascoaes aqui está próximo de um conjunto de autores que adotaram um caminho semelhante, como Miguel Torga ou Sophia de Mello Breyner Andresen. Quanto a isto, um poema da obra *As sombras*, intitulado “A sombra do homem”, nos parece crucial:

E ouço vozes e passos... Quem me fala?
 És tu, ó chuva? Ó vento? Ou serei eu?
 Ah, como distinguir a minha fala
 Das vozes que andam, tristes, pelo céu!
 Já de tanto sentir a Natureza
 De tanto a amar, com ela me confundo!
 (PASCOAES, 1996, p. 146).

Com esta estrofe, é evidente um outro tríptico que a obra de Pascoaes suscita, que é um ver/ouvir/sentir, uma vez que o sujeito lírico parece falar com a Natureza, porque ela própria já foi “humanizada”. A Natureza é já “corpo” que poeta sente, toca, e com ele se confunde. Vemos isto, já na prosa, em *O bailado*, quando, no “Prólogo”, o poeta afirma:

Cada vez confundo mais os homens com as cousas. Eles vão-se apagando na indecisão brumosa da paisagem, conforme o nosso olhar se alonga através do seu espaço interior... Há um ponto central em que um homem já não distingue duma pedra (PASCOAES, 1973a, p. 21).

É frequente na fortuna crítica de Teixeira de Pascoaes a demonstração do laço de comunhão com a Natureza. Veja-se, por exemplo, a observação de Maria Celeste Natário: “a Natureza é muito mais que a ‘mera natureza’” (NATÁRIO, 2016, p. 57). Já Antônio Cândido Franco afirma que “a poética de Teixeira de Pascoaes parte da contemplação das coisas físicas para aceder a um mundo, já intrínseco a essas mesmas coisas, de puras energias libertárias” (FRANCO, 2014, p. 63). Se a Natureza é “humanizada” pelo poeta, se ela é corpo nu desejado, é porque o poeta quer retirar-lhe o véu, desocultar o que está oculto, quer chegar ao seu “segredo”. E aqui Pascoaes continua situado no plano do “mistério da Origem”. De modo que acompanhamos o comentário de Luís Lóia sobre o mistério da Origem na obra de Eudoro de Sousa:

De um horizonte para o outro há, no entanto, a presença da Origem, pois esta nunca deixa de se fazer sentir e é por isso que, mesmo para o Grego, o questionamento primeiro é sobre a natureza originante, *natura naturans*. Em rigor, para o Grego, o termo “natureza” é significante de originário, princípio primordial, ajustamento dos originados na origem, é Protogeneia – *Πρωτογένεια* –, *Physis* sacralizada, onde se busca o oculto deus que nela se revela. A busca que aí se dá e o oculto que se pretende desocultar, seja nas religiões cosmobiológicas, seja nas religiões teístas, tem a sua adequada expressão nos mitos; adequada à racionalidade da Origem misteriosa (LÓIA, 2019, p. 189).

Sem perder de vista o Mistério mítico, a comunhão com a Natureza configura uma metamorfose, um processo de transmutação, que significa o tema clássico do morrer e renascer. Um outro intérprete de Teixeira de Pascoaes, Paulo Borges (2017, p. 145), ressalta que “a ideia da morte e do renascimento é um dos mais arcaicos e recorrentes temas das várias culturas, pois procede de algo extremamente íntimo à experiência humana”. Neste mesmo ensaio, Borges chama a atenção para o fato de Teixeira de Pascoaes ser um dos nomes mais significativos do movimento intitulado “Renascença Portuguesa”, uma espécie de arauto do movimento, onde a própria ideia de **Renascença** é preservada. Logo,

Antes de pensar a ‘Renascença Portuguesa’, e com seu fundamento metafísico e ontocosmológico, Pascoaes pensa uma palingenesia universal, que é o renascer da divindade imanifestada em todas as coisas e seres entendido como o renascer de todas as coisas e seres na divindade imanifestada (*Idem*, p. 149).

Ao passo que Teixeira de Pascoaes difunde seu pensamento no âmbito da “Renascença Portuguesa”¹², através de um de seus órgãos, a Revista *A Águia*, compõe uma volumosa obra que não deixa de perseguir numerosas metamorfoses. Entre elas, podemos destacar as metamorfoses de seres inanimados que são humanizados, como é o caso da Morte, uma personificação corrente em poemas diversos e que atinge seu expoente na obra de 1913 *O Doido e a Morte*, em que o protagonista não apenas personifica a Morte, mas estabelece uma relação quase erótica, trazendo a quimérica Morte para o centro mesmo da vida. Mas também a metamorfose com o mundo, possibilitando, pela via da imaginação criadora, numa espécie de exercício de fenomenologia da imaginação literária, a criação de um outro mundo, mas que, no fim, é desejo de entender este próprio mundo. Se Pascoaes explora a metamorfose, os duplos, as personificações, a comunhão com a Natureza num sentido de Regresso, assim o faz, também, para sondar a própria existência, como testemunhou pela boca do personagem Marânus, em seu poema épico homônimo, de 1911: “Fragilidade vã! Quero sondar / as entranhas da vida, a treva imensa / onde tudo se gera [...]” (PASCOAES, 1973b, p. 227).

Conclusão

Concluir é sempre um risco, pois, tratando-se de uma obra tão extensa como é a de Teixeira de Pascoaes, os caminhos são diversos e as reticências, característica ímpar do verso pascoaesiano, são pegadas que deixam pistas para o leitor explorar, descobrindo sempre novas entradas em uma espécie de labirinto poético-filosófico. Pascoaes não se conclui, caminha-se por estas reticências. Poeta que foi, na conversa “glosada” com o silêncio, nosso intuito aqui foi o de interpretar este silêncio, tão vivo em sua obra ao longo de cinco décadas, como linguagem que se emparceira da linguagem mítica, porque Pascoaes nunca abandona o seu direcionamento para a Origem, para o desejo de Regresso. Entre mito, poesia e silêncio, buscamos fundamentar a **sua** expressão mítica, afiançada numa linguagem silenciosa, e que certamente transpõe Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, que adotará o nome Teixeira de Pascoaes (pois é “de” Pascoaes, o seu lugar de nascença), do particular para a sonda do universal.

12. Como leitura complementar, vale conferir a obra *A “Renascença Portuguesa”* (2017), recém-editada pela Universidade do Porto, onde se pode acompanhar um itinerário dos autores e pensadores que deram corpo ao movimento, incluindo Teixeira de Pascoaes.

Referências

- BEZERRA, Cicero Cunha. *Compreender Plotino e Proclo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- BORGES, Paulo. Eudoro de Sousa ou o helenista saudosos da ante e trans-helenidade. In: SOUSA, Eudoro de. *Origem da Poesia e da Mitologia e outros Ensaios Dispersos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, pp. 7-34.
- _____. A ideia de Renascença na “Renascença Portuguesa”: Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa. In: TEIXEIRA, António Braz *et. al.* (orgs.). *A “Renascença Portuguesa”*: Pensamento, Memória e Criação. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2017, pp. 141-170.
- DIMAS, Samuel. A metafísica da cisão e da restauração em Eudoro de Sousa. In: NATÁRIO, Maria Celeste; LÓIA, Luís; MOTA, Marcus (orgs.). *Eudoro de Sousa: Estudos de Cultura entre a Universidade de Brasília e a Universidade do Porto*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2019, pp. 45-56.
- FERRER, Diogo. Eudoro de Sousa e a Mitologia. In: SILVA, Maria de Fátima; AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes (orgs.). *A recepção dos clássicos em Portugal e no Brasil*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 83-97.
- FRANCO, António Cândido. *Trinta anos de Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.
- GRIMAL, Pierre. Verbete “Caos”. In: *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Vitor Jabouille. Lisboa: Difel, 1992, p. 73.
- LÓIA, Luís. *Philosophia e Philomythia em Eudoro de Sousa*. 2019. 240f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.
- NATÁRIO, Maria Celeste. Um sonho divino não condensado: Filosofia e Literatura em Teixeira de Pascoaes. *Revista Fragmentum*, n.º 47, jan/jun. Universidade Federal de Santa Maria, pp. 49-58, 2016.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. *Ensaio Filosófico*. Org. e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- PASCOAES, Teixeira de. *Sempre*. Coimbra: Typographia França Amado, 1898.
- _____. *O Doido e a Morte*. Porto: Renascença Portuguesa, 1913.
- _____. *Cânticos*. Porto: Empresa Gráfica do Porto, 1925.
- _____. *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: VIII Volume (Prosa II) - O bailado*. Amadora: Bertrand, 1973a.
- _____. *As sombras / Senhora da Noite / Marânus*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1973b.
- _____. *Uma fábula (o advogado e o poeta)*. Porto: Brasília Editora, 1978.
- _____. *As sombras / À ventura / Jesus e Pã*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- _____. *Belo / À minha alma / Sempre / Terra Proibida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- SERRA, Ordep. Recordação de Eudoro de Sousa. *Revista Archai*, n. 8, jan/jun., pp. 129-136, 2012.
- SOUSA, Eudoro de. *Origem da Poesia e da Mitologia e outros Ensaios Dispersos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- _____. *Horizonte e Complementaridade: Sempre o mesmo acerca do mesmo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- _____. *Mitologia: História e mito*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004a.

_____. *Dioniso em Creta e outros Ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004b.

SOVERAL, Eduardo Abranches de. Reflexões sobre o Mito: Comentários à Mitologia de Eudoro de Sousa. *Revista Portuguesa de Filosofia*. Braga, vol. 56, jan/dez., pp. 871-888, 1996.

ZARAGÜETA, Juan. Verbetes “Caos”. In: *Vocabulário filosófico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955, p. 74.

A TRADUÇÃO SEMIÓTICA EM “O MORRO DOS VENTOS UIVANTES”: A PAIXÃO NA LITERATURA E NO CINEMA

SEMIOTIC TRANSLATION INTO “WUTHERING HEIGHTS”: THE PASSION IN LITERATURE AND CINEMA

Clarissa Loureiro BARBOSA¹

Carlos Eduardo Japiassú de QUEIROZ²

RESUMO: Este trabalho se propõe a discutir como a tradução semiótica do romance *O morro dos ventos uivantes* para o filme homônimo dirigido por William Wyler proporciona abordagens diferentes sobre a paixão. Analisa-se a relação de incompletude existencial de Heathcliff no filme e como essa condição se desenvolve, unicamente no romance, para o estado de espiritualização da paixão. Trata-se, portanto, de estudo comparativo, que possui como fundamentação teórica a perspectivas sobre tradução semiótica de Plaza (2003), a visão de eros como produtor de completude existencial de Platão (1991) e a premissa de espiritualização da paixão de Nietzsche. A intenção é que o leitor reflita sobre como filmes podem ressignificar textos literários, trazendo novos pontos de vista sobre temas delicados submersos na narrativa e, ao mesmo tempo, compreenda a complexidade da estruturação de *O morro dos ventos uivantes* nas suas duas fases de composição de narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: *O morro dos ventos uivantes*. Tradução semiótica. Paixão. Filosofia.

ABSTRACT: This paper proposes to discuss how the semiotic translation of the novel *Wuthering Heights* for the homonymous film directed by William Wyler provides different approaches to passion. We analyze Heathcliff's relationship of existential incompleteness in the film and how this condition develops, only in the novel, for the state of spiritualization of the passion. It is therefore a comparative study, which has as its theoretical basis the perspective on the semiotic translation of Plaza (2003), the vision of eros as a producer of Plato's existential completeness (1991) and the premise of the spiritualization of Nietzsche's passion. The intention is for the reader to reflect on how films can reshape literary texts, bringing new views on delicate topics submerged in the narrative and, at the same time, understand the complexity of the structure of *Wuthering Heights* in its two stages of narrative composition.

KEYWORDS: *Wuthering Heights*. Semiotic translation. Passion. Philosophy.

1. Professora Doutora da Universidade de Pernambuco (UPE), Petrolina/PE, Brasil. E-mail: clarinha.nenm@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4640-2446>.

2. Professor Doutor associado 2 do departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão/SE, Brasil. E-mail: ccejapiassu4@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1449-3507>.

Introdução

Este trabalho pretende discutir a tradução semiótica do romance *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, publicado no ano de 1847, para o filme homônimo, dirigido por William Wyler, em 1939. O objetivo é demonstrar como o filme foca o sentido da adaptação na paixão avassaladora, detentora da destruição, e na fusão, posterior, de duas almas incompletas e inconsequentes. Já, no romance, tentamos demonstrar como a narrativa apresenta uma gradação do sentimento passional destrutivo, para a sua espiritualização, à medida que os sentidos e o olhar de Heathcliff mudam, ao passo que amadurece sua relação com Hareton, a casa e o mundo.

Compreende-se a tradução semiótica como um artifício da Semiótica, ciência dos signos, que proporciona a execução de uma “ligação entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem” (PIGNATARI, 2004, p. 20). Neste sentido, busca-se estabelecer um estudo semiótico na área da Literatura Comparada, que se detém nas relações entre literatura de “um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música, cinema), a filosofia, a história, as ciências sociais, as ciências, as religiões, etc., de outro” (CARVALHAL, 2006, p. 6). O importante é que, nesse estudo comparativo, o leitor seja levado a compreender a tradução como um artifício da crítica literária. E, por isso, faz-se necessário compreender o sentido original da tradução.

Em seu sentido etimológico, traduzir significa levar, transportar, conduzir, fazer passar (NASCIMENTO, 2002). É uma ação de transferência de uma ordem para outra que pode envolver uma relação indeterminada entre linguagens. Em outras palavras, traduzir é repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-as em uma outra configuração seletiva e sintética (PLAZA, 2003). Na tradução intersemiótica, relacionam-se signos icônicos e não-icônicos numa mesma cadeia semiótica, passando por um processo de transformação (PLAZA, 2003). Esse trabalho, portanto, foca-se no diálogo entre esses signos, observando como a tradução da linguagem da literatura para o cinema envolve uma prática crítico-criativa (NASCIMENTO, 2002).

A intenção central desse artigo é demonstrar que ocorre uma transformação do romance para o filme, devido à mudança de enfoque na condução da narrativa cinematográfica. Por isso, divide-se nos tópicos “A paixão em *O morro dos ventos uivantes*: a incompletude existencial de Catherine e de Heathcliff, no cinema e na Literatura” e “A espiritualização da paixão no desfecho do romance *O morro dos ventos uivantes*”. O primeiro tópico enfoca o uso das ideias filosóficas de Platão para discutir como a paixão se torna um elemento de construção identitária de Heathcliff e de Catherine, no romance e na versão de 1939, a qual escolhemos como objeto de análise comparativa, explicando a causa da redução do enredo do formato do romance

para o cinema. Já o segundo prioriza a realização da premissa filosófica de Nietzsche sobre a “espiritualização do amor” no romance, debatendo a renovação identitária de Heathcliff, inexistente no filme estudado.

1. A paixão em *O morro dos ventos uivantes*: a incompletude existencial de Catherine e de Heathcliff, no cinema e na literatura

Este tópico se propõe a explicar como a paixão de Catherine e de Heathcliff em *O morro dos ventos uivantes* é expressão de duas almas que só assumem a condição da plenitude andrógina quando estão juntas, vivendo a incompletude existencial quando são afastadas e, por isso, tornando-se destrutivas. Segundo Aristófanes (PLATÃO, 1991), o homem, em sua origem, seria duplo. Haveria três formas de existências (gêneros): masculino, feminino e andrógino. Esses três gêneros representariam a forma completa da humanidade. O masculino seria a junção de dois homens, originada do sol; o feminino, a de uma mulher com outra, originada da terra, e, por último, o andrógino, que seria a junção do homem com a mulher (PLATÃO, 1991).

Nesse sentido, a plenitude do amor só é proporcionada a partir do eros, pois o desejo sexual estabelece o resgate das partes separadas (PLATÃO, 1991), sendo responsável pela reunificação dos homens e pela salvação da solidão a que foram condenados. É essa condenação que Catherine e Heathcliff sofrem quando são afastados em *O morro dos ventos uivantes*. Há uma insanidade em suas existências, tão intensa que as tornam corrosivas para as pessoas, as quais se transformam em uma natureza dolorosamente incompleta. Tanto que o enredo se estrutura como a tentativa obsessiva de ambos restabelecerem sua primitiva natureza, num empenho de serem dois indivíduos em um único, e na tentativa desesperada de retomarem a sua sana natureza humana (PLATÃO, 1991). Para a compreensão dessa trajetória existencial, faz-se necessário, inicialmente, que se apresente e se compreenda a estruturação do romance, para, depois, se entender como se dá a sua tradução para o formato do cinema, tal como concebida e adaptada pelo diretor William Wyler.

O morro dos ventos uivantes divide-se em duas fases que o tornam um texto com fortes traços de uma saga entendida como uma narrativa, composta por mais de uma parte ou repleta de incidentes. A primeira etapa desse romance gira em torno da dicotomia existente entre dois espaços: a Granja dos Tordos e Alto dos Vendavais. A granja é o lugar da idealização de costumes vitorianos burgueses, onde os personagens Isabelle e Edgar se constituem como heróis românticos, cujos traços eurocêntricos (loiros, olhos claros e franzinos) corroboram para a realização de uma fragilidade física e existencial que os leva, posteriormente, a morrerem de febres emocionais. Por outro lado, o Alto dos Vendavais possui uma casa que se identifica com os espaços próprios à litera-

tura gótica. Além de possuir uma imponência medieval, sua arquitetura é ameaçadora, sendo lugar de histórias arrebatadoras, inspiradas pelos temperamentos violentos de dois personagens unidos pela paixão: Catherine e Heathcliff.

Em contrapartida essa dicotomia entre lugares é cessada na segunda fase do livro. Nela, predomina o protagonismo da casa do Alto dos Vendavais, onde as ações de violência e de vingança de Heathcliff sobre a filha de Edgar e Catherine (Cathy) e sobre o seu filho com Isabelle (Linton) imperam. Ainda se destaca, nessa etapa do romance, o terror, cuja marca é gerar um estado de apreensão, medo, angústia nas personagens e, sobretudo, no leitor (FRANÇA, 2008), ambos envolvidos em uma atmosfera de suspense acerca da aparição do espírito de Cathy, observado no seguinte trecho:

[...] Tenho de acabar com esse barulho seja como for! – murmurei, partindo a vidraça com um braço para agarrar o importuno galho. Em vez disso, porém, meus dedos pegaram os dedos de uma mão pequenina e gelada! O intenso horror do pesadelo tomou conta de mim: tentei retirar a mão, mas a mãozinha agarrou-se ainda mais a ela e uma vozinha melancólica soluçou: - Deixe-me entrar!... Deixe-me entrar!" (BRONTË, 2019, p. 41).

Esse medo diante do inesperado e do estranho, próprio do terror (LOVE-CRAFT, 2007), é sugerido no início do romance, realizando-se como uma prolepse, já que a narrativa se inicia na segunda etapa, voltando depois para a primeira, contada por dois narradores: Ellen e Lockwood. A segunda etapa da saga, portanto, é o tempo presente da narrativa; e a primeira é o tempo das memórias dos narradores. O presente gira em torno desse sentimento de pavor, o qual surge quando o narrador personagem Lockwood dorme uma noite no Alto dos Vendavais e vive um "encontro" com o inesperado, próprio a uma atmosfera fantasmagórica, que coloca o leitor em contato com o desconhecido, com o aterrorizante. Tanto o fantasma, como a realidade do Alto são um mistério, desvendado progressivamente, tal qual acontece com a literatura gótica. É esse aspecto que é anulado pela estruturação do filme.

A direção de William Wyler dissolve a saga, focando-se na história de amor entre Heathcliff e Catherine. Há uma redução do enredo que se detém na dicotomia de espaços da primeira fase, enfatizando o amor romântico de Heathcliff, cuja intensidade é capaz de transcender o mundo real. A narrativa fantástica do encontro do personagem Lockwood com o fantasma de Cathy é conduzida de um modo diferente. Sobrevaloriza-se o bater na janela, para se criar uma atmosfera de terror na qual o chamado por Heathcliff é enfatizado na fala do fantasma, dado inexistente no livro. Como se nota no fragmento: "Heathcliff, deixe-me entrar. Estou perdida nos morros". A ausência do vocativo referente a Heathcliff no início do romance sugere que Cathy se tornou uma alma penada que precisa voltar para casa, logo, puxa a mão de um estra-

no para entrar. O romance tende a explicar a causa dessa condição da personagem e a saga que se constrói em torno dela. O filme, por sua vez, enfatiza o amor entre Cathy e Heathcliff. Catherine precisa de Heathcliff para que a tire da condição de alma penada que vaga sozinha, porque, justamente, não está com o amado e, portanto, chama-o desesperadamente de fora da janela.

Enfatiza-se o sentimento arrebatador que os leva, no desfecho do filme, a terem um final feliz folhetinesco, de encontro de duas almas, numa colina de fotografia extraordinária, própria às narrativas fantásticas, quando provocam a ruptura da ordem estabelecida, “numa irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS, 1975, p. 161 *apud* TODOROV, 1975, p. 32). Assim, o filme se apropria da essência dessa paixão. E se foca no sentido inicial dado a ela na primeira fase da saga do romance. Para um leitor desatento, Emily Brontë desenvolve o sentido da paixão, aparentemente, associado ao seu significado etimológico grego de “sofrimento, paixão, afeto”. Mas, numa interpretação mais cuidadosa, nota-se que o filme se apropria do sentido filosófico existente, tal como propomos em relação à primeira fase do romance. A paixão é o traço de construção identitária de Catherine e Heathcliff. Eles “vivem” por conta do sentimento que possuem um pelo outro, numa relação de continuidade de existências próxima à afirmada pelo mito de Platão (1991), quando postula o sentido de almas gêmeas que se procuram por conta de suas semelhanças, preenchendo uma constante incompletude existencial. Como se nota no discurso de Catherine, criado pelo roteirista da versão fílmica de 1939, o qual assemelha-se com o existente no livro:

Ele é mais meu do que eu mesma. Não importa do que as nossas almas são feitas, a minha e a dele são as mesmas. Linton é diferente. É gelado como fogo. Meu único pensamento na vida é Heathcliff. Nelly, eu sou Heathcliff (O MORRO, 1939).

A declaração apresentada no trecho acima expressa o tema fulcral do filme: a dependência existencial que há entre Catherine e Heathcliff, tão arrebatadora que se exprime como um espelhamento de almas, adormecidas quando distantes, como se nota na afirmativa dramática da personagem: “eu sou Heathcliff”. Isto ainda é explorado no desespero de Heathcliff quando perde Catherine para a morte, no filme:

Catherine, você não descansará quando eu estiver vivo. Eu te matei, cacem-me, seu assassino. Eu sei que os fantasmas estão perambulando. Esteja comigo sempre. Tome qualquer forma. Deixe-me louco. Apenas não me deixe nessa escuridão onde não a posso achar. Eu não posso viver sem a minha vida. Eu não posso morrer sem a minha alma. Oh, Cathy, oh, minha querida (O MORRO, 1939).

O trecho é um desafio imposto por um sujeito desesperado que compara a perda da figura amada com a perda da própria alma, associada ao motivo de viver. Se,

no romance, esse discurso de dor e perda de Heathcliff é proclamado num jardim, tendo apenas Ellen como sua testemunha, no filme assume uma condição ainda mais dramática, pois é proferido no quarto da moribunda, após a sua morte. Desse modo, Heathcliffv ela seu último suspiro, juntamente ao médico, a Linton e a Ellen, passando a ter um protagonismo em assistir à morte da amada e, sobretudo, tornar sua fala uma reafirmação de almas incompletas por não terem seu amor realizado. Nessa mesma direção, no romance, Heathcliff é derrotado por Linton, quando o expulsa do quarto de Cathy, colocando-o na posição humilhante de saber da morte da amada escondido no jardim; no filme, o esposo é derrotado pela intensidade do amor que explode papéis convencionais, impondo-se como sobrevivente à morte. Isso fica ainda mais evidente no discurso da amada Cathy, proferido diante da janela, antes de seu suspiro de morte, o qual inexiste no texto do romance:

“Eu te disse Ellen, quando ele foi embora naquele dia de chuva...Eu te disse que pertencia a ele, que ele era minha vida me deixando.”
“Não escute seus delírios”.
“É verdade, eu sou sua, Heathcliff. Nunca serei de ninguém mais.”
“Ela não sabe o que está dizendo”.
“Leve-me para a janela. Deixe-me olhar o morro com você mais uma vez. Minha querida, mais uma vez”,
“Pode ver o penhasco, é lá onde está o nosso castelo? Esperarei com você até que venha” (O MORRO, 1939).

A última fala da personagem diante da janela não é só uma despedida de morte, mas uma profecia de vida após a morte. Trata-se de um discurso profético inexistente no romance, que se torna ainda mais denso e relevante se é identificado com comportamentos de personagens de *Amor de perdição*, do escritor português Camilo Castelo Branco, os quais têm na morte a libertação de uma vida que se torna um purgatório para almas impedidas de ficarem juntas. Nessa perspectiva, viver é sofrer, por não se poder estar ao lado do sujeito amado, complemento de uma existência eternamente fragmentada. No filme e no livro, a loucura é, portanto, a manifestação do inconsciente, fadado a ser a força de uma voz, quando tem sua vontade silenciada de tal modo a adoecer e morrer de amor. O delírio, por sua vez, é a fala que derrama desejos e vontades mais extremas. É como se a personagem estivesse inapta a expressar abertamente seu amor e fosse necessário implodir os grilhões da razão para o dizer e o transformar numa realidade simbólica.

O fragmento, portando, exprime que, antes da morte, Cathy vivencia uma circunstância de criação de fronteiras entre a realidade e a imaginação, construindo um terceiro mundo metafórico, referente ao Morro, enquanto lugar de realização do amor, uma vez que a vida e as convenções sociais o impediram de acontecer. E é essa circuns-

tância, expressa no desfecho do filme, que conduzirá o leitor a compreender o começo dessa narrativa cinematográfica, quando Heathcliff sai da casa correndo, após o chamado do fantasma de Cathy, numa noite de forte nevoeiro. A aparição, no desfecho do filme, de ambos andando juntos no penhasco coberto de neve é a realização do lugar para onde Heathcliff pretende ir no começo da trama, numa continuidade de cenas que parecem ao leitor ininterruptas. Assim, o presente do filme é de um luto indeterminado, só suspenso com o reencontro do homem com o fantasma da mulher amada.

Há, então, a concretização da tradução semiótica, interpretada como um processo de “transcrição das formas que visa penetrar pelas entranhas de diferentes signos, buscando iluminar as suas relações estruturais” (PLAZA, 2003, p. 71). Conclui-se, portanto, que, no filme dirigido por William Wyler, a recodificação do romance se dá pelo modo como o diretor sequencia promessas e declarações de amor que fazem o leitor acreditar que o Amor se personifica, tornando-se ele próprio um personagem no filme, maior até que as relações de Heathcliff com seu passado, com seus erros e com outros personagens. Como é notado na fala de Ellen, inexistente no romance, sobre o final feliz folhetinesco presente no filme:

Não o fantasma dela, mas o amor de Cathy, tão forte quanto o tempo...Continua gemendo pelas vidas não vividas... E pelo não ocorrido. Eu vi Heathcliff lá nos morros na neve com uma mulher. Eu não sei quem era ela. Eu estava tentando chegar perto...quando de repente meu cavalo estancou e eu fui jogado. Eu chamei por eles, mas eles não ouviram. Eu estou dizendo, eu ouvi os dois. Ele tinha os braços ao redor dela. Então, eu subi atrás dele. E os encontrei. Apenas ele, sozinho, com apenas uma pegada na neve. Debaixo da rocha alta, próxima do penhasco. Sim. Ele estava morto? Não, não estava morto. Não estava sozinho. Ele estava com ela. Eles começaram a viver (O MORRO, 1939).

No fragmento, há a constituição de um idílio amoroso, cujo fantástico se realiza pela hesitação do leitor e do próprio personagem sobre a cena realizada. Tudo gira em torno de uma dúvida. Houve o reencontro profetizado por Cathy no castelo simbólico do penhasco? Ou o enlouquecimento completo de Heathcliff, vivendo uma eterna alucinação sobre o encontro com sua amada morta? A criação dessa realidade fantástica ambígua é inexistente no romance, porque o protagonismo do Amor está submetido ao protagonismo da casagrande do Morro, “castelo” onde o sofrimento dos descendentes acontece, até que próprio amor os redima. Portanto, no romance, esse castelo aludido na fala de Cathy, antes de morrer, só é visível e concebível na fala de um dos personagens do vilarejo. Como se verifica no fragmento: “Está ali o Heathcliff com uma mulher, ali, naquele monte – balbuciou. Tenho medo de passar” (BRONTË, 2019, p. 291).

O idílio e o fantástico presentes no filme são trocados pelo terror e pelo realismo maravilhoso sugeridos no romance. No trecho citado, a morte, de fato, une os

personagens, os quais não se limitam a construir um castelo nos penhascos, mas em permanecer no Alto dos Vendavais, como lugar de enraizamento de alma penadas, tal como é destacado no trecho a seguir:

Mas as pessoas da região, se lhes perguntasse, jurariam que *ele anda por aí*. Há quem diga que o encontrou junto à igreja, no meio dos brejos e até dentro dessa casa – fantasias, dirá o senhor, e digo eu. No entanto, aquele velho aí sentado perto da lareira garante, que desde a morte de Heathcliff, vê a ele e ela na janela do quarto nas noites de tempestade (BRONTË, 2019, p. 290).

É notório nessa passagem o caráter de lenda que a história de Heathcliff e de Cathy assume após a morte de ambos em tempos diferenciados. Isso se dá porque a lenda é uma narrativa transmitida oralmente pelas pessoas, a fim de explicar acontecimentos misteriosos ou sobrenaturais, misturando fatos reais com fantasiosos. Não se sabe se a população da região inventa ou, de fato, vê as aparições do casal nos arredores do Monte dos Vendavais. O certo é que a história de amor de Catherine e de Heathcliff se torna uma história alegórica sobre a resistência do amor que sobrevive no lugar onde existiu. O terror provoca no leitor uma reflexão sobre o porquê de os apaixonados não irem embora, já que estão juntos finalmente. A resposta é suspensa no filme, na medida em que nele o sentimento da paixão se limita à necessidade de corpos e de almas estarem juntas para serem plenas, numa incompletude magnética, própria ao mito de Platão. O que este trabalho defende é que na segunda etapa do livro ocorre a espiritualização da paixão à medida que Heathcliff aprende a amar seu descendente Hareton, identificando na sua imagem o amor por Cathy. Nessa etapa, será demonstrado que há uma alteração na psiquê da personagem, a qual perde o seu sentido de anti-herói gótico, humanizando-se, abandonando, assim, sentimentos destrutivos, para consolidar a serenidade da “paixão nobre”, postulada por Nietzsche e ausente na narrativa cinematográfica dirigida por William Wyler.

2. A espiritualização da paixão no desfecho do romance *O morro dos ventos uivantes*

Este tópico pretende discutir como o desenvolvimento do romance *O morro dos ventos uivantes* sugere a existência de duas fases para a paixão de Catherine e de Heathcliff: um período funesto, em que os personagens destroem suas vítimas com o peso da estupidez e da vingança; e um período posterior, em que este sentimento se “espiritualiza”. Durante boa parte do livro, a primeira fase da paixão determina a constituição da personalidade de Heathcliff, bem como suas ações e gestos mais vis. Como foi dito no tópico anterior, isso se dá devido ao sentimento de incompletude de alma do personagem, gerado pela ausência de Catherine. Assim, identifica-se em Heathcliff

a prevalência de sentimentos negativos, tais como: sensualidade, orgulho, avidez de domínio, cupidez, ânsia de vingança. Todos eles são aspectos da paixão avassaladora, alimentados por um egoísmo doentio, crescente no personagem, por conta da ferida aberta pela ausência da amada. Assim, Heathcliff é demonizado pela maioria dos personagens, que são alvo de suas explosões de egoísmo, sendo classificado por eles como demônio, monstro, diabo.

De fato, as situações de violência, associadas à vingança, são muitas. Heathcliff aprisiona Isabella e a filha de Cathy, também chamada de Catherine, na casa do Alto dos Vendavais, em circunstâncias diferentes, mas com o mesmo propósito. Ambas são vítimas de sua ambição em ter as terras da Granja dos Tordos e de seu sentimento de vingança contra Linton. Uma, na qualidade de “irmã”, e a outra, na qualidade de filha. É necessário torturar o rival mediante o sofrimento de duas parentes muito próximas. E esse prazer só se perpetua porque foi Linton o motivo do afastamento de sua amada Cathy, proibindo-a de falar com Heathcliff, gerando, por isso, sua morte posterior. E, dessa forma, Heathcliff encontra um modo de atingir seus objetivos precisos, os quais se alimentam justamente do desejo de suprir a mágoa pela ausência da amada.

Na segunda parte do livro, a jovem Catherine, forçada por Heathcliff, torna-se esposa de Edgar, sendo maltratada até depois da morte do primo/marido. O personagem diferencial na transformação do comportamento e do olhar de Heathcliff sobre o mundo será Hareton. Ele é o filho do irmão de Catherine (Hindley), o qual é responsável pelos maus-tratos e humilhações sofridos por Heathcliff na juventude, por ser pobre e de origem cigana. Contudo, será, ironicamente, Heathcliff o responsável pela criação da criança, quando o pai dela falece, vítima de bebida e da depressão decorrente da morte da esposa. E Hareton será criado à sua imagem e semelhança. Adquirirá seu temperamento rude e tosco, a sua ligação acentuada com a natureza, além da ausência de quaisquer modos aristocráticos. O dado diferencial desse personagem é a extrema generosidade para amar, sem aquela força selvagem característica de Heathcliff. E, quando o filho de criação se apaixona pela prima Cathy, e vai se refinando com a educação fornecida por seu objeto de amor, acaba por gerar uma fissura na atmosfera sombria da casa do Alto dos Vendavais, a qual afeta o próprio Heathcliff. Em conversa travada com Ellen, Heathcliff exprime essa transformação interior:

- Ainda há cinco minutos, o Hareton me pareceu a personificação da minha juventude e não um ser humano. E isso provocou sentimentos tão variados que seria impossível falar com ele racionalmente.
- Para começar, a sua espantosa semelhança com Catherine me faz compará-lo, assustadoramente a ela, embora isso, que tu certamente julgas ser o que mais me prendeu a imaginação. [...] Se olho para essas lajes, vejo gravadas nela as suas feições! Em cada nuvem, em cada árvore, na escuridão da noite, refletida em cada

objeto, por toda a parte eu vejo a sua imagem! Nos rostos mais vulgares de homens e mulheres, até as minhas feições me enganam com a semelhança. O mundo é uma terrível coleção de testemunhos de que um dia ela realmente existiu e a perdi para sempre!

– Assim, a figura de Hareton era o fantasma de meu amor imortal, dos meus esforços sobre-humanos para fazer os meus direitos, a minha degradação, o meu orgulho, a minha felicidade e a minha angústia” (BRONTË, 2019, p. 279-280).

No fragmento acima, há uma resignificação da própria paixão, que perde a sua função de obsessão patológica e passa a ser alimentada por um egoísmo saudável (NIETZSCHE, 2006). Isso se dá mediante uma nova relação de Heathcliff com o mundo e as pessoas, à medida que transfere para eles a imagem de Catherine, numa projeção lírica, pautada na fusão entre o objeto da paixão (a amada) e o objeto de observação do personagem, isto é, tudo que o cerca. Desse modo, Cathy multiplica-se no outro, deixando de ser um corpo particular para se tornar uma ideia, uma miragem, uma lembrança facilmente configurada em tudo que está em volta do protagonista.

Nessa nova circunstância emocional, ocorre a espiritualização do desejo, defendida por Nietzsche. O corpo de Catherine é transformado em símbolo. Tudo em torno pode adquirir traços da amada, numa transfiguração de impulsos instintivos, os quais perdem o obsessivo desejo por um corpo. Há, portanto, o embelezamento do desejo, que provoca uma sublimação da paixão. Cathy passa a estar em todos os lugares, criando uma rede de associações com a Natureza, os homens e as mulheres, a qual se intensifica na imagem de Hareton.

Acreditamos que, perto do desfecho do romance, Hareton alcança um sentido duplo dentro de Heathcliff, sendo capaz de redimir o pai postiço. Ao mesmo tempo que se parece com a tia Catherine, é capaz de amar e sentir como o pai, apaixonando-se pela filha de Cathy, também denominada de Catherine. É nesse sentido que os sentimentos ruins do próprio Heathcliff são superados pela espiritualização da sensualidade (*vergeistigung der sinnlichkeit*), chamada de amor (NIETZSCHE, 2006). O que antes era vil dentro do personagem expande-se, existindo, assim, uma espécie de “aristocracia do espírito”, pois os sentimentos de maldade, vingança e violência são substituídos pela busca de uma beleza no mundo, que, de algum modo, lembre Cathy. E como Hareton é a personificação da sua própria paixão para Heathcliff, torna-se a mola propulsora dessa sublimação ou espiritualização da paixão, provocando uma afirmação superior da existência (NIETZSCHE, 2006) do protagonista. Heathcliff se torna uma pessoa melhor, olhando o filho postiço e o mundo, transformando o seu egoísmo patológico em saudável (NIETZSCHE, 2006), porque amar Cathy é amar Hareton e o próprio mundo. Daí a importância da morte de Heathcliff, anulada no filme.

Acredita-se que, no filme, há uma idealização do amor que acaba por prejudicar a composição do perfil psíquico de Heathcliff. O enredo é composto com a intenção de apresentar os motivos de o amor existente entre Catherine e Heathcliff ter sido interrompido abruptamente. O resultado é um corte também abrupto da narrativa. A velocidade com que se passa da morte da amada ao encontro dos amantes, numa fronteira fantástica entre o além e a realidade, faz com que Heathcliff transite muito rapidamente da vilania do vingador para a heroicização do homem que vai ao encontro do amor para se sentir, de fato, “vivendo” plenamente junto a sua amada. E é nesse sentido que o romance possui um enredo mais bem tecido, no que se refere ao desenvolvimento da personalidade de Heathcliff.

Embora, no filme, Heathcliff cometa violência contra Isabella, destrua financeiramente Hindley, não há o desenrolar progressivo de um processo de sublimação do protagonista. A dor e o sofrimento não são desenvolvidos para a redenção da alma do personagem. E esse aspecto é determinante no processo de espiritualização da paixão no texto original. No romance, quando Heathcliff percebe que seu filho de criação está passando por uma transformação por amor, também se transforma. Contudo, é uma mutação silenciosa que cria um comportamento ambíguo da personagem que leva o leitor a se questionar se, de fato, ele está enlouquecendo, tal qual aconteceu com Catherine. Como se nota nos fragmentos:

A certa altura, percebi que não estava olhando para a parede, pois, quando prestei atenção, parecia que olhava para qualquer coisa que não estaria a mais de duas jardas de distância e que, fosse lá o que fosse, aparentemente, lhe transmitia prazer e dor, ou pelo menos assim dava a entender pela sua expressão angustiada, e, ao mesmo tempo, extasiada (BRONTË, 2019, p. 286).

Distinguia os passos do sr. Heathcliff, incessantes, para lá e para cá e, de vez em quando, o silêncio era cortado por um suspiro fundo, melhor dizer, um gemido. Murmurava também palavras soltas; a única que eu conseguia perceber era o nome de Catherine, acompanhado de lágrimas, expressões arrebatadoras de dor ou de paixão, ditas como se a destinatária estivesse presente: em voz baixa e ardente, e arrancadas das profundezas da alma (BRONTË, 2019, p. 289).

Ambos os fragmentos são reproduções da fala de Ellen, descrevendo o comportamento estranho do patrão, que, simultaneamente, deixa de comer e de dormir. Aparentemente, há um transtorno emocional do personagem que indica uma tendência a alucinações, as quais expressam o inconsciente de um homem atormentado pela ausência de sua amada. Todavia, se é feita uma análise mais atenta, percebe-se o desejo insistente de Heathcliff pela libertação de uma vida solitária e vazia, como se o personagem conscientemente implorasse pela morte. Assim, o protagonista vai gradativamente se desligando do mundo e pedindo pela presença da amada, numa prece desesperada que se repete arduamente, seja quando está sentado na sala, seja vagando pelos corre-

dores da casa. O resultado é o terror acarretado no leitor, pois a dor do personagem é a de um suicida em vida, que vai se matando aos poucos, num jogo de dor e de êxtase. A dor é recorrente por conta do estado de apatia em relação à vida, e o êxtase, por conta da paixão pela morte como alcance necessário à Catherine.

Dessa forma, o romance *O morro dos ventos uivantes* retoma a exaltação de se morrer por amor, celebrada pelos românticos, como um artifício final de espiritualização da paixão. Morrer, nessa circunstância, é libertar-se de paradigmas e criar uma legislação própria, cuja marca é a “autopreservação, autoelevação, autorredenção” (NIETZSCHE, 2006, p. 178). Nessa etapa do romance, Heathcliff torna-se um homem nobre, por ser um indivíduo singular (*eineinzelne*) que transforma seus piores ímpetos na virtude natural do egoísmo. Os impulsos que antes eram arraigados na violência, ambição e vingança voltam-se para a criação de uma nova virtude, pautada no morrer para se viver o amor com sua amada.

Dessa forma, há uma renovação de caráter só conseguida com o sofrimento necessário da incompletude de almas, debatida no tópico anterior, mas que não pode ser determinante em um protagonista cujo sentimento jovial e, rapidamente, saciado. É necessário envelhecer incompleto, tal qual acontece no romance, para que Heathcliff se renove como pessoa que sabe que todas as suas ações e sentimentos da juventude eram só a reação de sua paixão, que, na maturidade, torna-se maior do que a própria vida. Assim, Heathcliff se torna um indivíduo nobre no romance porque transforma o morrer numa virtude e, conseqüentemente, realiza uma hierarquização dos impulsos. Vingarse, maltratar, ter poder e dinheiro se tornam ínfimos se comparados com a alegria da morte, que é a personificação da própria amada. Nessa perspectiva, o romance possui uma carga filosófica mais densa do que o filme, pois ressignifica a premissa defendida por Harold Bloom, referente à tragédia *Romeu e Julieta*. Os amantes devem morrer para que o amor se eternize, mas isso exige maturidade e um sofrimento contínuo de uma vida que faça o homem se redimir das próprias falhas que a paixão, em sua fase inicial, gera no mundo, no outro e em si mesmo. Só, nesse estágio, a paixão vale a pena e *O morro dos ventos uivantes* se perpetua, sendo lido por gerações tão distintas e sendo traduzido por linguagens cinematográficas tão diferentes que explorem as várias faces que a paixão deixa nesse clássico da literatura ocidental.

Considerações finais

Este trabalho demonstrou como o filme *O morro dos ventos uivantes*, dirigido por William Wyler, traduz apenas o aspecto da paixão existente na primeira fase do romance. Apresentou-se como a narrativa cinematográfica explora a dor de almas incompletas que se tornam destrutivas para si e para os outros, só encontrando a sa-

nidade quando conseguem ficar juntas eternamente, numa realidade fantástica. Por outro lado, questionou-se essa abordagem, explicando-se como limita a própria paixão recriada no romance, quando anula o seu desenvolvimento para uma espiritualização, própria ao amor que redime as ações de vilania de Heathcliff, por se tornar um sujeito que espalha o seu amor por Catherine no mundo, tornando-o ainda mais belo, quando o incorpora em Hareton. Dessa forma, defende-se que o filme e o romance se aproximam e se distanciam, conforme o leitor pensa a própria paixão. Se ele se limita ao encantamento pelo avassalador sentimento que destrói e redime os personagens, literatura e cinema se identificam. Contudo, se ele encontra uma maior carga filosófica na espiritualização da paixão pela dor da ausência da amada, cujo clímax é a própria morte do sujeito amante, ambas as linguagens se distanciam, criando perspectivas distintas. O certo é que a tradução efetivada por William Wyler proporciona ao leitor uma observação de operações de trânsito semiótico, tornando-o capaz de ler “na raiz aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem de caráter icônicos, indiciais e simbólicos não apenas intercódigos, mas também no intracódigo” (PLAZA, 2003, p. 67).

Considera-se, desse modo, o filme uma interface do romance, não se limitando à “interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos” (PLAZA, 2003, p. 67), mas trazendo o olhar do diretor sobre a paixão que, inicialmente, coincide com o do romance, mas, depois, ganha asas, alçando um voo que faz o cinema ganhar uma certa autonomia. Afinal, tradução é uma transcrição criativa, repleta de vozes e de silêncios.

Referências

- BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2019.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- FRANÇA, Júlio. O horror na ficção literária: reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo: Universidade de São Paulo, USP, 2008.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- NASCIMENTO, Evandro. *Ângulos & outras artes*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2002.
- NIETZSCHE, F. W. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- O MORRO dos ventos uivantes. Direção: William Wyler. EUA, 1939. [104min].
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PLATÃO. *Banquete, Fédon, Sofista e Político*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução ao fantástico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

O MITO DE DIDO E ENÉAS EM VIRGÍLIO, OVÍDIO E MARLOWE

THE MYTH OF DIDO AND AENEAS IN VERGIL, OVID AND MARLOWE

Michele Eduarda Brasil de Sá¹

RESUMO: Este trabalho visa analisar a maneira como o mito do amor trágico da rainha Dido e do herói Eneias é apresentado em três obras: a *Eneida* (gênero épico), de Virgílio; as *Heroides* (gênero lírico), de Ovídio; e *Dido, Queen of Carthage* (gênero dramático), do inglês Christopher Marlowe. O Canto IV da *Eneida*, em que o mito é narrado, possui elementos da tragédia e da lírica; o poema *Dido Aeneae*, sétimo das *Heroides*, contém elementos de retórica e tragédia; a tragédia *Dido, Queen of Carthage* traz algumas passagens consideradas cômicas. Narrando o mito, as obras transcendem à rigeza do gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Mitologia clássica. Gêneros literários. Literatura comparada.

ABSTRACT: This paper aims at analyzing the manner how the tragic love myth of the Queen Dido and the hero Aeneas is presented in three works: Virgilius' *Eneid* (epic genre), Ovid's *Heroides* and Christopher Marlowe's *Dido, Queen of Carthage*. *Eneid's* Book IV, in which the myth is narrated, has elements from tragedy and lyric; the poem *Dido Aeneae*, seventh in the *Heroides*, contains elements from rhetoric and tragedy; the tragedy *Dido, the Queen of Carthage* brings some passages considered comic. Narrating the myth, these works transcend the hardness of genre.

KEYWORDS: Classical mythology. Literary genres. Comparative literature.

Introdução

Uma das muitas prolíferas histórias da mitologia clássica, o amor trágico da rainha cartaginesa Dido e do herói troiano Eneias é recontado e representado em variadas formas: seja nas artes plásticas (nos quadros de Nathaniel Dance-Holland, Nikolas Verkolye, Rubens e outros), na música (na ópera de Henry Purcell) ou na literatura, o mito encontra-se registrado pelas mãos de artistas de várias épocas e lugares.² Confeire-se à literatura – especialmente à literatura clássica propriamente dita – o *status* de fonte primária, a partir da qual as outras manifestações artísticas são construídas. To-

1. Pós-doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – PNPd CAPES 2015-2016. Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em lotação provisória na Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, MS, Brasil. E-mail: michele.eduarda@ufms.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5487-9557>.

2. Neste trabalho adota-se a grafia “Eneias”, e não “Enéas”, em consonância com a tradução mais recente da *Eneida* publicada no Brasil (2014), de Carlos Alberto Nunes.

davia, é preciso lembrar que mesmo Virgílio e Ovídio não criaram o mito (transmitido via tradição oral, como é costume acontecer, em se tratando de mitologia), apenas o registraram em suas respectivas obras.

O presente trabalho tem o objetivo de estudar a forma como este mito é apresentado em três obras: a *Eneida*, do poeta romano Públio Virgílio Maro; as *Heroides*, do poeta também romano Públio Ovídio Nasão (este e o anterior pertencentes ao chamado Século de Ouro da literatura latina); e *Dido, Queen of Carthage*, do dramaturgo inglês Christopher Marlowe. Embora cada uma destas obras seja classificada como pertencente a um dos gêneros literários tradicionais (épico, lírico e dramático, respectivamente), elas possuem, ainda que esparsamente, traços característicos de outros gêneros. O Canto IV da *Eneida*, em que o mito é narrado, possui elementos da tragédia (sendo muitas vezes mencionado como “a tragédia dentro da epopeia”). O poema *Dido Aeneae*, sétimo das *Heroides* (poemas escritos em forma de cartas de personagens mitológicas para seus amados), contém elementos de retórica – muitas destas epístolas são chamadas em latim de *suasoriae*, devido a esta característica. A tragédia *Dido, Queen of Carthage* traz algumas passagens consideradas cômicas. Na pesquisa, de natureza bibliográfica exploratória, pretende-se investigar de que maneira estes traços ditos de outros gêneros cooperam para a construção da narrativa. O que de fato poderia ser considerado defeito ou impureza, no sentido original que estas palavras trazem (de *defectus*, “malfeito”, “de baixa qualidade ou mau funcionamento”, e impureza enquanto “contaminação”, “mistura”), é na verdade aspecto que valoriza a obra literária, especialmente na medida em que se revela um recurso estilístico. Investigam-se ainda, de maneira comparativa, as criações específicas de cada uma das obras (por exemplo, o triplo suicídio na peça de Marlowe, que não aparece em nenhuma das obras anteriores).

O mito e sua origem

Segundo Pierre Grimal (1997, p. 119), Dido (também chamada Elissa ou Elisa) teria chegado à costa da África (onde hoje fica a Tunísia) depois de fugir de seu irmão mais novo, Pigmalião.³ Este, movido pelo desejo de assumir o trono, intentava matá-la como fizera ao cunhado Sicarbas – embora Pigmalião fosse o legítimo herdeiro, era ainda muito jovem, e por isso Sicarbas tinha sido feito rei de Tiro. Tendo fugido para este novo lugar, sendo bem recebida pelos que ali moravam, Dido pediu uma parte de terra onde pudesse se estabelecer com os que a acompanhavam. Prometeram-lhe um pedaço de terra que coubesse em uma pele de boi. Astuta, Dido fez que cortassem uma pele de boi em

3. Não confundir este Pigmalião, rei de Tiro, com outro Pigmalião, rei da ilha de Chipre, de quem diz o mito ter se apaixonado por uma escultura de mulher que ele mesmo fizera, chamada Galateia (GRIMAL, 1997, p. 373).

tiras muito finas, que foram unidas e, com isso, formaram uma espécie de corda muito comprida, o que lhe garantiu um bom espaço (ver também HOWATSON, 1989, p. 189).

Depois de estabelecida em sua nova cidade, a rainha teria recebido uma proposta de casamento do rei de um povo vizinho, Iarbas (ou Jarbas). Era, na verdade, uma proposta que não poderia ser recusada, uma vez que ele ameaçou declarar guerra à recém-construída cidade, ainda em formação. Dido pediu-lhe que esperasse três meses, a fim de cumprir rituais de luto pelo marido assassinado, e terminou lançando-se às chamas da pira fúnebre ao final deste período. Este é, em linhas gerais, o relato que se tem da Dido histórica, encontrado com frequência nas fontes de mitologia greco-romana.

Embora esta narrativa seja antiga e haja indícios de que o poeta romano Cneu Névio tenha escrito sobre o amor de Dido e Eneias em seu *Bellum Punicum* (de que só restaram fragmentos), considera-se Virgílio o responsável por eternizar o mito, registrando-o na *Eneida* (MCMAHON, 1945, p. 4; DEL BAÑO, 1969, p. 41; GRIMAL, 1997, p. 119).⁴ Em Virgílio, Sicarbas é Siqueu – este, sim, o nome que hoje se conhece. Crê-se também que Ana, irmã de Dido, tenha sido inserida na trama por Virgílio (GRIMAL, 1997, p. 119)⁵.

Enfim, por que este mito é tão importante? Por que Virgílio resolveu trazê-lo para o seu projeto de vida – a epopeia que pretendia celebrar a glória de Roma, em seu período considerado áureo na história e na literatura? Vê-se que, na narrativa do amor trágico entre o herói troiano e a rainha cartaginesa, Virgílio delinea as raízes para um dos conflitos mais marcantes na história de Roma: as Guerras Púnicas. Foram três os grandes confrontos entre Roma e Cartago, esta última liderada por Aníbal e Asdrúbal (HOWATSON, 1989, p. 474). Estas guerras são passado do ponto de vista de Virgílio e seus contemporâneos, e deles bem conhecidas, mas são futuro do ponto de vista da narrativa na epopeia. No Canto VIII da *Eneida* é descrito o escudo de Eneias, no qual se veem representadas várias passagens importantes da história de Roma. O escudo é o exemplo mais esclarecedor da intenção politicamente engajada do poeta. No entanto, no Canto IV da *Eneida*, o que se eternizou foi o mito do amor trágico de Dido e Eneias, ficando a justificativa histórica em plano subjacente, quase imperceptível. Farron (*apud* BIZÁRIO, 2014, p. 23) afirma que Dido é “a única personagem criada por um poeta romano que permaneceu mundialmente na literatura através dos séculos”.

Pois desse amor a arte e a literatura se apropriam e o reapresentam em séculos posteriores. Já que nossa proposta é estudá-lo em três obras literárias de gêneros diferentes, comecemos pela *Eneida*, que é considerada a fonte das que surgem posteriormente.

4. Para ver os fragmentos (texto em latim), consultar: <<https://www.thelatinlibrary.com/naevius.html>>. Acessado em: 10.out.2019.

5. McMahon (1945, p. 51) aponta que a primeira menção a Dido está em um fragmento do historiador grego Timeu, do século III a.C., sem nenhuma menção a Ana.

Dido e Eneias na épica – a *Eneida*

De acordo com Mackail (*apud* McMahon, 1945, p. 1), “Dido é talvez a maior criação de Virgílio e com certeza uma das maiores em toda a poesia”. Mesmo René Pichon (1928, p. 344), depois de dizer que Virgílio “não foi feito para a épica”, faltando-lhe “potência criativa”, citando que seu poema tem como defeitos a “frieza do maravilhoso”, o “apagamento dos personagens”, a “monotonia do estilo”, reconhece que deve pôr Dido e Eneias à parte nesse julgamento, pois “a sensibilidade de Virgílio o tornou capaz de compreendê-los” (*Ibid.*, p. 346). Na verdade, Pichon (1928, p. 347) acrescenta que Eneias mesmo é “passivo demais para um herói épico”, mas exclui Dido do grupo de personagens que ele descreve de forma negativa, “nenhum dos quais se tornou impressionante, eternizado”.

Bizário (2014), em trabalho monográfico orientado pelo Prof. João Batista Toledo Prado, realiza uma análise comparativa entre a rainha Dido da *Eneida* e a das *Heroides*. Além da já conhecida e repetida expressão *infelix Dido* (“a infeliz Dido”), outros qualificadores vão aparecendo: *pulcherrima forma* (“na mais bela forma”) e *laetissima* (“muito alegre”) são alguns, ainda no Canto I; no Canto IV, embora ainda *pulcherrima* (BIZÁRIO, 2014, p. 27), o tom é outro: já no primeiro verso ela é *gravi iamdudum saucia cura* (“há tempos ferida por uma funesta paixão”).⁶ É *miser* (“infeliz”, “miserável”), *miserrima* (“muito infeliz”), *moribundam* (“moribunda”), *inops animi* (“fraca de espírito”), *perdita* (“perdida”), *trepida* (“desassossegada”), *effera* (“feroz”), *furibunda* (“furiosa”) (*Ibid.*, p. 14, 16, 21). Acrescentem-se outros qualificadores: *demens* (“demente”, “privada de razão”), *errans* (“errante”, “sem rumo”), *optima* (“a melhor de todas”), *timens* (“temerosa”), *moritura* (“que está prestes a morrer”) – destes, *optima* é utilizada por Eneias quando pede conselhos a seus companheiros, após receber a mensagem de Júpiter por seu mensageiro Mercúrio. Ele em tudo refere-se a Dido com respeito, mas Virgílio não imprime ao herói nenhum sentimento arrebatador como o que inflama a rainha. Já quanto a ela, Virgílio a descreve à sombra da loucura que começa com a paixão e termina no sentimento não correspondido.

A metáfora do fogo como simbologia para a paixão (*ardet amans Dido*) é óbvia à primeira vista, mas gostaria de acrescentar ainda uma nuance que não vejo comentada: Dido, depois de cravar em si mesma a espada de Eneias, lança-se em uma pira em chamas; trata-se de um ritual, em que o fogo é elemento purificador. Sua única saída é a morte, mas não pode ser qualquer morte – a espada não basta. Ela precisa oferecer-se como sacrifício (ato de, etimologicamente, “tornar-se novamente sagrada, inviolável”) em expiação pela sua falta, por não ter respeitado a memória de seu marido Siqueu

6. Francisco Torrinha (1986, p. 773) registra que o adjetivo *saucius*, *-a*, *-um* pode ser traduzido figurativamente por “ferido (moralmente)”, ou “ferido em sua reputação”. Em se tratando da rainha Dido, percebe-se que tanto a acepção geral quanto o sentido figurado lhe cabem perfeitamente.

nem a promessa de nunca mais entregar-se a outro. Queimar-se com os pertences de Eneias purifica-a e também ao conjunto do que foi a experiência vivida pela rainha, apaixonada pelo herói que recebe o epíteto de “piedoso” – *pius Aeneas*.⁷ Pergunto-me se não será levar tal análise longe demais se considerarmos ainda o fato de que a espada tem um significado fálico, e é o ato sexual que ao mesmo tempo conspurca a reputação da rainha e retarda o cumprimento do destino de Eneias, de construir uma nova Troia.

Dada a intervenção divina no mito, uma das características do trágico faz-se evidente: o fato de que os personagens estão fadados ao sofrimento, não porque tenham feito algo criminoso ou errado, mas porque os deuses assim o determinaram. Este sofrimento (também chamado de patético) é, segundo Aristóteles (2005, p. 31), o terceiro passo, após a peripécia e o reconhecimento. Temos, então, no canto IV da Eneida a peripécia, que consiste na “viravolta das ações em sentido contrário” (*Ibid.*, p. 30), quando Eneias resolve partir de Cartago, após receber a mensagem de Júpiter; o reconhecimento, entendido como “a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita” (loc. cit.), opera-se quando o intenso sentimento da rainha se transforma de amor em ódio mortal. O patético seria o seu suicídio.

Nascimento (2013), em trabalho monográfico orientado pela Profa. Alcione Lucena de Albertim, pesquisa o *páthos* neste canto específico da *Eneida* e inclui a *hamartía* (o “erro trágico”), um dos elementos da tragédia, como um primeiro passo, antes da peripécia. A *hamartía*, ou seja, o “erro do herói” (*Ibid.*, p. 32), entendido não como ato de maldade, seria, na história de Dido e Eneias, o momento em que passam a noite sozinhos na caverna, após terem se perdido durante a caça – encontro não planejado por eles, mas pelas deusas Vênus (mãe de Eneias) e Juno (*Ibid.*, p. 21). Em que pese alguma dúvida, veja-se o verso 696: *Nam quia nec Fato, merita nec morte peribat* – “porquanto não perecia nem por causa do Fado (Destino), nem por morte merecida”.

Albin Lesky (2006, p. 33-34), tratando daquilo que pode ser considerado trágico, aponta ainda outros elementos (não conflitantes com os anteriores): a “considerável altura da queda” (ou seja, “a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível”), a “possibilidade de relação com o nosso próprio mundo” e o sofrimento consciente do sujeito. Todos os três requisitos, como ele mesmo os chama, são perceptíveis no canto IV da Eneida: a desgraça da rainha (veja-se que não se trata de uma pessoa comum, mas da soberana de Cartago, ou seja, a que está em posição mais alta em todo o reino), a possibilidade de identificação dos leitores com o herói trágico e a consciência de Dido e Eneias a respeito do desenrolar dos fatos. Mesmo enlouquecida de ódio, a rainha bem conhece o que há e que se trata da intervenção

7. Piedoso no sentido de “obediente aos deuses”, não de “clemente”.

dos deuses na sua história. Também Eneias conhece a missão de que foi imbuído, e que não pode recusá-la nem deixar de cumpri-la.

Com efeito, não faltam elementos de tragédia no Canto IV – mas estes elementos podem ser encontrados também, talvez menos evidenciados, na poesia lírica de Ovídio, que examinaremos a seguir.

Dido e Eneias nas *Heroides*

Ovídio foi o último dos elegíacos augustinos, e também o mais fecundo, trazendo inclusive algumas inovações, das quais são exemplos as *Heroides*. Diferentemente de outros poetas seus contemporâneos, Ovídio não se preocupava muito com “propaganda”, porque em sua situação financeira ele não dependia de homens como Mecenas, Messala ou Asínio Polião como patrocinadores. Isto não quer dizer, no entanto, que não tenha se envolvido com política, mas não cabe tratar deste assunto aqui.

Pouco depois de publicar *Amores*, Ovídio traz uma nova coleção de cenas de amor, mas desta vez lançando-se no mundo mítico – que parece real, pela voz dos personagens. Pichon (1928, p. 413) diz que os *Amores* são autobiográficos e as *Heroides*, “históricas”, mas ambos possuem conteúdo fictício. As chamadas *Epistulae Heroïdum*, conhecidas simplesmente como *Heroides*, são poemas em forma de cartas “escritas” por personagens da mitologia ou da história – cujo único exemplo é a carta da poetisa Safo – sendo a maioria de mulheres (dezoito das vinte e uma). Três delas vêm com as respostas de seus destinatários (Páris a Helena – 16; Helena a Páris – 17; Leandro a Herona – 18; Herona a Leandro – 19; Acôncio a Cídipe – 20; Cídipe a Acôncio – 21).

Temos nas *Heroides* não apenas o excelente trabalho de um mitógrafo, mas também de um poeta que mergulha na psicologia feminina. Trata-se da exploração da alma feminina, em que o dístico elegíaco, o caráter erótico e a própria mitologia servem de ferramentas que completam com dramaticidade a sua narração epistolar. Nesta dramaticidade da carta VII, de Dido a Eneias, é que podem ser lidos os elementos trágicos que encontramos também na *Eneida*, apontada como fonte de Ovídio (DEL BAÑO, 1969, p. 95). Como, por exemplo, o fato de Dido mencionar seu erro – o que entendemos por erro trágico – no seguinte trecho:

*si fuit errandum, causas habet error honestas:
adde fidem, nulla parte pigendus erit.*
(vv. 111-112).

Se eu havia de errar, o erro tem causas justificáveis:
Acrescente-se a minha boa-fé, e em nada haverá motivo para eu me envergonhar.
(tradução nossa).

As epístolas começam num momento crítico da história do personagem (*in medias res* – uma característica preponderante, na verdade, do gênero épico) e a partir de então afloram as recordações, a narração do presente ou o pressentimento trágico do porvir, sempre alternando a doçura com o amargor, o real com o imaginário, o sabido com o inventado, até que o poema acabe, sem, contudo, estar concluído. O leitor passa a se ver envolvido nas *Heroides*, que têm um pouco de elegia, de epístola, de tragédia, de epopeia, de retórica e de lírica – a identificação do leitor de que nos fala Lesky.

O fato de Ovídio ter estudado retórica ajuda-nos a entender o seu estilo: as cartas são quase todas *suasoriae*, ou seja, tratam de uma ação a ocorrer ou de uma decisão que precisa ser tomada – diferentemente das *controuersiae*, em que o personagem se vê diante de um fato já acontecido ou da consequência de uma escolha já feita. De todos os poemas das *Heroides*, apenas o décimo quinto baseia-se em *controuersiae*. Na atitude persuasiva de cada um dos “remetentes”, todo o restante é uma aula de retórica, embora não se limite a isso, segundo a opinião de Jacobson (1974, p. 50).

Como os outros poetas elegíacos, Ovídio preza a erudição mitológica. São constantes as inferências mitológicas, de modo que o seu desconhecimento desvirtua a própria compreensão do poema como um todo. Vários nomes são citados ao longo do poema e a sua leitura fica prejudicada se não se compreende o motivo de eles estarem ali – pois, como os elegíacos eram perfeccionistas no seu culto ao “virtuosismo da forma”, não poderia haver palavras sobrando nem faltando. Pichon (1928, p. 413) diz que Ovídio busca “temas de eloquência amorosa” nas lendas antigas.

O poema VII, de Dido a Eneias, começa no momento em que Dido resolve suicidar-se – e decide, então, escrever suas últimas palavras (*ultima uerba*) ao amado. Ora, de um ponto de vista lógico, se pretendesse mesmo matar-se, não escreveria a Eneias pedindo-lhe que voltasse, que desistisse de partir, donde se tem que o simples ato de escrever-lhe uma carta é uma característica retórica, uma estratégia de convencimento – sem perder de vista, é claro, que se trata de ficção. Mas ainda assim ela escreve:

Nec quia te nostra sperem prece posse moveri,
alloquor: aduerso movimus ista deo!
 (vv. 5-6).

Não te escrevo na esperança de poder convencer-te com meus rogos:
 Faço isto tendo um deus contrário (a mim)! (tradução nossa).

Ao dizer que tem um “deus contrário”, Dido evidencia a fatal influência divina que dá a seu destino o caráter trágico, como trágico foi também o seu erro; não agiu por dolo, nem por rebeldia, mas em um engano foi apanhada. Mais à frente, esta ação – ou antes intervenção – direta dos deuses é retomada em outros trechos da carta-poema, como por exemplo em:

“Sed iubet ire deus” vellem, vetuisset adire
 Punica nec Teucris pressa fuisset humus.
 (vv. 141-142).

“Mas um deus me ordena partir” – eu desejaria que ele tivesse proibido
 Que chegasses a Cartago e que esta terra nunca tivesse sido pisada pelos Teucros.
 (tradução nossa).

Este trecho é imediatamente posterior a uma conjectura que não se vê na *Eneida*: Dido apela mais uma vez a Eneias, agora anunciando uma provável gravidez, algo que não pertence ao relato virgiliano – em que ela apenas lamenta que não tenha tido um filho de Eneias, que lhe pudesse fazer companhia (vv. 327-330). Robert (1995, p. 191), ao discorrer sobre o valor puramente jurídico e moral do casamento romano, lembra que a procriação é o primeiro objetivo atrelado a ele; dá como exemplo justamente o mito de Eneias e Dido, em que o herói abandona a amada para se casar com outra mulher, princesa na Itália, que ele sequer conhecia, apenas porque era sua missão, seu dever. No poema VII das *Heroides*, Dido lança mão desta suposta gravidez como argumento para convencer Eneias a ficar. Se ela morrer, morrerá então o irmão de Iulo, e Eneias será o responsável pelo triste destino de ambos (DEL BAÑO, 1969, p. 94). Enfim, Dido na *Eneida* é totalmente conduzida pela emoção (por amor e ódio intensos), ao passo que na carta VII das *Heroides* ela é conduzida mais pela razão.

Apesar das diferenças, *Eneida* e *Heroides* tocam-se, de certa forma, pelo contexto que as envolve, com autores que podem ser considerados contemporâneos. Já a terceira obra que pretendemos estudar, a tragédia de Marlowe, é escrita em um período de retorno aos ideais e modelos da antiguidade clássica. No entanto, por modelo não se deve entender cópia; vejamos a obra inglesa para observar isto na prática.

Dido e Eneias em Marlowe

A peça do inglês Christopher Marlowe, distante cerca de 1600 anos das obras de Virgílio e Ovídio, é escrita em um momento de resgate dos clássicos. Há, no entanto, muitas diferenças a apontar entre os poetas romanos e o dramaturgo inglês. Uma delas diz respeito ao personagem Jarbas (*Iarbas*), pretendente de Dido e, por isso, rival de Eneias; ele ganha maior visibilidade na peça e chega inclusive a suicidar-se no final com Dido e Ana (outra personagem que também ganha maior destaque). Aliás, Ana (*Anna*), irmã da rainha, é apaixonada por Jarbas na tragédia; daí se justifica o apoio que ela dá ao relacionamento entre Eneias e Dido (GODSHALK, 1971, p. 2). A voz que esses personagens (secundários na *Eneida* e mais ainda nas *Heroides*) recebem na peça de Marlowe podem ser rotuladas de mero artifício da necessidade para a escrita de uma tragédia, que obviamente precisa mais dos personagens. Contudo, para além da projeção de Jar-

bas e Ana, o que se percebe também é Dido e Eneias em primeira pessoa, distintos dos personagens criados pelos poetas romanos. Como diz Kinney (2000, p. 262):

Transforming epic into tragic drama, Marlowe seems to offer a “Dido script” centering upon Dido’s subject position, Dido’s desires, Dido’s will. Marlowe’s female prince is no longer simply a victim of Aeneas’s manifest destiny and Virgil’s epic machinery: her fantasies of absolute agency intermittently threaten to rewrite imperial mythology and literary history⁸.

De fato, a personagem Dido elaborada como justificativa mitológica para as Guerras Púnicas, uma referência que qualquer romano contemporâneo de Virgílio ou Ovídio entenderia, parece se perder no momento de Marlowe, ou pelo menos ceder ao drama em si, não sendo prioridade a história romana.

Também os deuses são retratados de forma irreverente – cômica, pode-se dizer – na peça de Marlowe: Mercúrio dormindo, Vênus e Juno brigando feito “barraqueiras” (cf. *fishwives*, KINNEY, 2000, p. 263). O próprio início da peça, em que Júpiter aparece assediando Ganimedes, e a passagem em que a velha ama comenta de forma lasciva a beleza do Cupido-Ascânio dão um tom cômico tal que diverge da seriedade que se espera de uma tragédia⁹. Cite-se ainda o momento do primeiro encontro entre Dido e Eneias, junto com seus companheiros:

Dido. What stranger art thou, that dost eye me thus?

Æn. Sometime I was a Trojan, mighty queen:

But Troy is not; – what shall I say I am?

Ilio. Renownèd Dido, ‘tis our general,

Warlike Aeneas.

Dido. Warlike Aeneas! and in these base robes?

Go, fetch the garment which Sicheus wore. –

(Act II, scene I, vv. 106-115).

Dido. Que estranho és tu, que me olhas assim?

Æn. Uma vez eu fui troiano, ponderosa rainha:

Mas Troia não há mais; – que devo dizer que sou?

Ilio. Célebre Dido, eis nosso general,

O belicoso Eneias.

Dido. Belicoso Eneias! E nestes trapos?

Vão, tragam-lhe as vestes de Siqueu. –

(Ato II, cena I, vv. 106-115 – tradução nossa).

8. Transformando épica em tragédia, Marlowe parece oferecer um “script de Dido” centrado na posição de sujeito, nos desejos, na vontade dela. A rainha de Marlowe não é mais simplesmente mera vítima do destino manifesto de Eneias e da engenhosidade da épica de Virgílio; suas fantasias de ação absoluta ameaçam intermitentemente reescrever a mitologia imperial e a história literária (tradução nossa).

9. Sugere-se que o mesmo ator, jovem, teria feito o papel de Ganimedes e do Cupido (SHEPPERD *apud* KINNEY, 2000, p. 269).

A rainha desdenha quando Ilioneu apresenta Eneias como general; ele não se veste de forma condizente, mesmo porque tinha estado navegando durante os últimos anos. Ordena, então que lhe tragam as roupas de seu falecido esposo. É um ato de menosprezo, mas de certa forma nele se anuncia que Eneias ocupará o lugar de Siqueu. Em se tratando de ocupar lugares, logo em seguida Dido chama Eneias para que se assente com ela para o banquete, ao que ele responde de início *This place beseems me not* (“este lugar não me pertence” – v. 136). Estes detalhes são criações de Marlowe que, embora não estejam contidos na narrativa original do mito, obedecem-lhe sutil e belamente.

A respeito da intervenção direta dos deuses na peça, seguindo a tradição clássica, Godshalk (1971, p. 17) defende que, para além desta interpretação, eles podem ser considerados personificações das atitudes e dos sentimentos humanos: Vênus seria o amor, Juno, o ódio, e assim por diante. Mas, ainda assim, não se trata de escolhas que os personagens possam fazer livremente, pois se encontram dominados de alguma forma.

Considerações finais

Um só mito, três gêneros para contá-lo – e, para cada um deles, inovações que revelam o talento de seus autores. Digo inovações porque, apesar de parecerem já repetidas e desgastadas, estas narrativas em seu tempo consistiram de modos diferentes de apresentar a história do amor de Dido e Eneias. Nenhuma delas se deteve às regras do gênero a que pertencia; todas transcenderam, como o mito em si. Mesmo o que parecia incompatível – razão e emoção, cômico e trágico, história e mito – em certa medida se complementa.

Talvez sejam estas inovações – e, por que não dizer, transgressões – que tenham marcado as obras literárias estudadas aqui, de tal forma que as tornaram especiais. Identificamos, porém, que há muito mais estudos teóricos sobre Dido e Eneias nos clássicos, Virgílio e Ovídio, do que sobre o mesmo mito na peça de Marlowe. Isto já era de se esperar, pois Virgílio é considerado a fonte do mito e Ovídio o acompanha de perto, nas ondas classicistas e neoclassicistas que vieram depois e nas releituras que nelas foram produzidas. No entanto, revela talvez que a obra de Marlowe não tenha ainda recebido a atenção que merece.

Por fim, vale ainda ressaltar que, embora estejamos falando de um mito específico, o de Dido e Eneias, cada um dos poetas constrói sua versão, a partir de uma dada perspectiva. A versão épica, a lírica e a trágica são enriquecidas tanto pelas escolhas de seus autores quanto pelo seu estilo, o qual traz justamente aspectos de outros gêneros para dentro da obra. Tivéssemos apenas épica no Canto IV da *Eneida*, ele seria muito menor em tamanho; se só lírica na carta-poema VII das *Heroides*, ele seria longo demais; se só tragédia na peça de Marlowe, teríamos ainda o gênero dramático – mas seria provavelmente só mais uma tragédia.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BIZÁRIO, Priscila Cristina. *A figura de Dido em Virgílio e Ovídio: uma análise da rainha cartaginesa na Epopeia e na Elegia*. 2014. 39 f. Monografia (Bacharelado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara-SP, 2014.
- DEL BAÑO, Francisca Moya. *Estudio mitográfico de las Heroídas de Ovidio*. Murcia: Editum, 1969.
- GODSHALK, William Leigh. Marlowe's Dido, Queen of Carthage. *ELH*, v. 38, n. 1 (Mar., 1971), The John Hopkins University Press. pp. 1-18.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- HOWATSON, Margaret C. (Ed.). *The Oxford companion to classical literature*. 2nd edition. Oxford University Press, 1989.
- JACOBSON, H. *Ovid's Heroides*. New Jersey: Princeton University, 1974.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- KINNEY, Claire R. Epic Transgression and the Framing of Agency in "Dido Queen of Carthage". *Studies in English Literature, 1500-1900*, V. 40, N. 2, Tudor and Stuart Drama(Spring, 2000), Rice University, pp. 261-276.
- MARLOWE, Christopher. *Dido, Queen of Carthage*. Annotated popular edition. Disponível em: <<http://elizabethandrama.org/wp-content/uploads/2017/12/Dido-Queen-of-Carthage-Annotated.pdf>>. Acesso em: 16.ago.2018.
- MCCMAHON, Thomas David. *Virgil's Indebtedness For the Dido Episode*. 1945. 81 f. Tese (Master of Arts). Loyola University, Chicago, 1945.
- NASCIMENTO, Danniele Silva do. *O páthos no livro IV da Eneida: o sofrimento de Dido*. 2013. 59 f. Monografia (Licenciatura em Letras). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- OVID. *Epistulae Heroidum*. Posted by David J. Califf from an original edition. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>>. Acesso em: 12.set.2019.
- PICHON, René. *Histoire de la littérature latine*. Paris: Hachette, 1928.
- ROBERT, Jean-Noël. *Os prazeres em Roma*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latim-Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1986.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

**EMARANHADO DE SENTIDOS E MITOS NAS
MEMÓRIAS DE CHATEAUBRIAND****TANGLE OF MEANINGS AND MYTHS IN
CHATEAUBRIAND'S MEMOIRS**Melissa Raquel Zanetti Franchi CHRISTOFOLETTI¹

RESUMO: Pretende-se analisar como Chateaubriand articula a referência a autores clássicos e o recurso a mitos antigos e cristãos para legitimar sua escrita memorialística, de forma a consagrar seu estatuto de escritor (BÉNICHOU, 1973), para além da eternização dos marcantes eventos que tomaram corpo na França desde 1789. Levando em conta a heterogeneidade das escritas do eu – nas quais as memórias se incluem – e as fronteiras fluidas que dividem com a historiografia e o texto literário, as *Mémoires d'outre tombe* são perscrutadas também em sua peculiaridade de flertar com a narrativa épica, profundamente ligada ao mito, já que o autor as projetara como epopeia de seu tempo. O artigo procura problematizar esse diálogo, a fim de demonstrar que o romanesco, gênero em configuração na época, também está presente na obra. Essa característica ressignifica a própria escrita de memórias como meio de heroísmo, reconhecimento literário e emblema de grandiosidade, sob o imaginário romântico.

PALAVRAS-CHAVE: Chateaubriand. Memórias. Mito. Herói romântico.

ABSTRACT: It is intended to analyse how Chateaubriand articulates the reference to classic authors and the recourse to ancient and Christian myths to legitimate his memoirs' writing, in order to consecrate his position as a writer (BÉNICHOU, 1973), beside the eternalization of the remarkable events in France since 1789. Taking into account the heterogeneity of writings of the self – in which memoirs are included – and the fluid borders they share with historiography and literary text, the *Mémoires d'outre tombe* are examined in their peculiarity of flirting with the epic narrative, deeply attached to myths, since the author considered them a national epic of his time. The paper discusses that parallel, aiming to demonstrate that novel features, being established at that time, are also present in the oeuvre. That trait redefines the writing of memoirs itself, as a way of heroism, literary acknowledgement and the insignia of grandiosity, in the midst of the romantic imagery.

KEYWORDS: Chateaubriand. Memoirs. Myth. Romantic hero.

Introdução

Por sua articulação única entre história, literatura e escrita do eu, as memórias de François-René de Chateaubriand desafiam as tentativas de classificação em gêneros textuais/literários. Ao olharmos para o modo como o autor define sua obra, esse en-

1. Doutoranda em Teoria e História Literária (IEL/UNICAMP – Campinas, São Paulo - Brasil), mestre pelo mesmo departamento. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo FAPESP: 2018-13314-7). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0615-1075>. Contato: melissa.rzfranchi@gmail.com.

quadramento ganha ainda mais complexidade, a começar por se referir ao texto como a epopeia de seu tempo² no *Préface testamentaire*, de 1833.

Escritas em prosa, as *Mémoires d'outre tombe* (1849) retratam a trajetória de Chateaubriand como representativa – parte e partícipe – da história da França, em uma relação metonímica que assevera a inseparabilidade entre o eu e o mundo. Assim, duas forças opostas coexistem: a de singularização – evidente na escrita memorialística, que supõe um posto de observação e testemunho privilegiados da sociedade por parte do narrador – e a de universalização – ideia de que a vida narrada é exemplar, digna de ser lida e imitada, e reúne os principais conflitos do tempo a que pertence.

É, no mínimo, instigante a escolha de Chateaubriand em filiar sua obra à epopeia; deve-se ter em mente que, quando da escrita das *MDT*, esse gênero, tipicamente atrelado à Idade Antiga, não estava em alta³. O romance vinha ganhando terreno desde o século XVIII, alcançando grande sucesso na década de 1830, concomitantemente ao auge de florescimento de narrativas memorialísticas entre a primeira e a quarta décadas do século XIX. De acordo com Zanone (2006), memórias e romances se influenciaram mutuamente nesse período, tanto no que tange à forma quanto ao conteúdo abordado⁴. Nesse aspecto, é importante destacar o interesse pela história, suscitado pelas constantes mudanças políticas e sociais desde a Revolução de 1789, e que, inclusive, motivou a consolidação da historiografia francesa, e o culto do eu, promovido por uma nova concepção de individualidade, sinalizada já por Jean-Jacques Rousseau.

As memórias de Chateaubriand procuram conciliar essas duas instâncias, sem escamotear seus conflitos e contradições, e estão na contracorrente do século a que pertencem, em certo sentido, pelo fato de reivindicarem a relação com a narrativa épica, o que se dá pelo recurso aos mitos e figuras mitológicas para, por exemplo, construir a ideia de heroicidade e martirização do narrador-personagem e da nação.

Este trabalho visa à problematização das fronteiras entre mito, história e literatura nas *MDT*, partindo da noção de que, sendo uma forma de escrita do eu, as memórias pressupõem a maleabilidade desses limites, mas não deixando de lado que a

2. Utilizamos como referência a seguinte edição: CHATEAUBRIAND, F-R. *Mémoires d'outre tombe*. Paris: Gallimard, 1951. Iremos nos referir às *Mémoires d'outre tombe* como *MDT*. As traduções da obra, quando empregadas, são de próprio punho. Este artigo é parte dos estudos envolvidos na elaboração de nossa tese de doutoramento, que está em andamento.

3. No entanto, vale lembrar algumas empreitadas épicas posteriores, tais como: *La Henriade* (1723), de Voltaire; *Paraíso perdido* (1667), de Milton; *Os Lusíadas* (1572), de Camões. Chateaubriand é leitor dessas obras, sendo admirador da tópica cristã que abordam. Conforme Barbosa (2016), o século XIX demonstrou interesse pela epopeia camoniana, cuja tradução feita por La Harpe seria reimpressa em 1813 e 1820, além de surgirem quatro novas traduções, em prosa e em verso.

4. A esse respeito, Chateaubriand chega a se referir às suas memórias como o romance de sua vida (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 53) e, em uma de suas viagens em busca de um lugar para finalizar a escritas das *MDT*, comenta que “*c'est l'histoire portée en croupe par le roman*” (p. 574).

narrativa chateaubriana traz essa intersecção à tona de forma única. Daí seu status de obra memorialística máxima do gênero⁵, dado seu alcance poético e representatividade histórica (ZANONE, 2006).

Um ideário complexo

No *Dictionnaire de l'Académie* de 1832, mito é definido como “*trait, particularité de la fable, de l’histoire héroïque ou des temps fabuleux*”. Nessa acepção, o termo está atrelado aos tempos fabulosos, anteriores ao pensamento histórico e filosófico, distinguindo-o assim de narrativas ligadas à *verdade*; inclusive, o vocábulo “*histoire*” é explicado por oposição à fábula nesse dicionário. Por essas curtas observações, percebe-se que a evocação do mito por Chateaubriand aumenta as dimensões da posição fronteira das memórias em relação à história e à literatura.

Cumprir também para outra entrada do dicionário de 1832: “*merveilleux*” (maravilhoso). O vocábulo é definido como “*l’intervention des êtres surnaturels dans un poème épique ou dramatique*”, assim como um evento de uma narrativa que “*s’éloigne de l’ordre naturel et du cours ordinaire des choses*”. Aqui, não há uma restrição à atuação dos seres míticos antigos na epopeia, atentando para a existência de epopeias modernas, que reuniam o maravilhoso⁶ greco-latino e o cristão. A seguir, veremos que Chateaubriand almeja demonstrar como o segundo é ainda mais rico que o pagão; entretanto, essa breve análise de noções permite compreender melhor em que medida fazia sentido que o autor filiasse suas memórias ao épico: a articulação entre consciência histórica, repertório pagão e cristão⁷ na narrativa, em um momento em que a literatura começava a prezar pelo realismo (basta pensar no caminho do romance na década de 1830 – época em que as *MDT* tiveram seu formato atual idealizado), talvez não fosse bem-vinda, a não ser que inspirada em um gênero que pudesse acomodar o excepcional e o verossímil, no entremeio da ficção e do histórico.

5. Classificar as memórias como “gênero” é uma questão formal bastante complexa, que não nos compete detalhar neste artigo. Apenas para um breve esclarecimento do debate, alguns teóricos, como Lejeune (1975), consideram que só as escritas do eu com intenção artística constituem um gênero. Em contrapartida, Gusdorf (1991), por exemplo, defende as escritas do eu como um campo heterogêneo (já que profundamente ligado à expressão da subjetividade de cada autor) à parte da literatura, abarcando obras com ou sem intenção literária.

6. Na *Encyclopédie de D’Alembert e Diderot* (1751), o termo também já não se restringia ao paganismo; porém uma diferença entre as duas definições é que a mais antiga ainda ressaltava a importância da verossimilhança, noção que não aparece no dicionário de 1832. O verbete escrito por Jean-François Marmontel no século XVIII confere aos mitos a qualificação de “*fictions hardis, mais cependant vraisemblables, qui étant hors du cercle des idées communes, étonnent l’esprit*”. Além de incluir nessa concepção os “*êtres métaphysiques personifiés*” dos escritores modernos.

7. Sem contar ocasionais referências a crenças indígenas, como, por exemplo, a ideia de que a morte não nos destrói, apenas nos torna invisíveis (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 353). Réizov (1962) destaca o ecletismo do autor. Quanto ao repertório cristão, Chateaubriand valoriza e baseia-se principalmente na Bíblia e nas narrativas de Tasso e Milton.

É interessante sublinhar que *O gênio do cristianismo* (1802), texto que proporcionou renome a Chateaubriand, é peça fundamental do projeto temático das *MDT* (e do Romantismo, de maneira geral), ligado ao cristianismo e às tópicas da ruína, morte e melancolia. Na apologia, o autor já desenvolve algumas aproximações e divergências entre o maravilhoso antigo e o cristão, que se consolidam na obra *Les martyrs* (1809)⁸. Esta última se constitui como uma aplicação literária do que é proposto em *O gênio*, abordando a tensão entre cristianismo e paganismo no século III, quando o primeiro ainda estava em fase de consolidação em Roma. Assegurando a superioridade da religião cristã, a narrativa termina com sua oficialização no império, após a conversão de uma jovem inicialmente pagã, que morre junto ao esposo cristão, mártires de sua crença.

O memorialista defendia, já na obra de 1802 e, posteriormente, no prefácio à primeira edição de *Les martyrs*, que o cristianismo era “*plus favorable que le paganisme au développement des caractères et au jeu des passions dans l'épopée*” (CHATEAUBRIAND, 1975, p. 3), e que o maravilhoso cristão seria superior ao da mitologia. Pela propensão ao sentimento de culpa, pela dualidade instaurada por essa religião e pelo princípio do livre arbítrio, os personagens cristãos seriam dotados de maior profundidade subjetiva, na opinião do autor: “*la religion chrétienne est un vent céleste qui enfle les voiles de la vertu et multiplie les orages de la conscience autour du vice*” (CHATEAUBRIAND, 1828, t. 2, p. 194), freando as paixões.

Para Cavallin (1998), Chateaubriand se dedica a re-escrever os clássicos antigos e renascentistas, na medida em que incorre em uma espécie de palimpsesto de famosos trechos de Dante, Virgílio, Ovídio e do texto bíblico, ao reformulá-los para dar à sua própria vida uma dimensão simbólica e figurativa⁹. Nesse sentido, é interessante levar em conta que, nos *Études historiques sur la chute de l'Empire Romain* (1831), o autor estuda Giambattista Vico e Simon Ballanche, dois teóricos do mito, procurando compreender como os escritores da Antiguidade entendiam o tempo e retratavam suas personagens heroicas. A ampliação do projeto das Memórias para um retrato da história francesa ocorre pouco tempo depois, tendo se consolidado com a publicação do *Préface testamentaire*, que alterava a ideia inicial de uma autobiografia intimista.

8. Essa é a segunda epopeia escrita por Chateaubriand; a primeira, *Les Natchez*, fora redigida entre 1793 e 1799, e publicada apenas em 1827. Assim como as *MDT*, ambas foram escritas em prosa e foram consideradas como epopeias pelo autor. Daí é possível observar seu fascínio por narrativas épicas, que parecem figurar como uma espécie de preparo para aquela que viria a ser a epopeia de sua vida e da França. No prefácio de *Les martyrs*, quanto à possibilidade de se escrever poema em prosa, Chateaubriand declara que deixa o veredito aos especialistas, mas sublinha que Aristóteles considerava isso possível e que *Telémaque*, no século XVII, era prova do sucesso dessa mistura. Entretanto, reconhece o fato de Voltaire, La Harpe e Boileau afirmarem que poema em prosa não existe (CHATEAUBRIAND, 1975, p. 10-12). A despeito da opinião de Chateaubriand, o *Dictionnaire de l'Académie* de 1835 define epopeia como “*caractère, genre du poème épique*” e épico como “*une grande composition en vers, où le poète raconte quelque action héroïque qu'il embellit d'épisodes, de fictions et d'événements merveilleux; [...] il se dit aussi des ouvrages où le style, le ton est trop relevé, trop figuré pour la nature du sujet*”.

9. Cavallin (1998) afirma que, nas *MDT*, o mito originário de morte seria a Revolução e o de renascimento seria a Restauração da monarquia.

Chateaubriand resume sua diversificada trajetória: “*J’ai porté le mousquet du soldat, le bâton du voyageur, le bourdon du pèlerin: navigateur, mes destinées ont eu l’inconstance de ma voile; alcyon, j’ai fait mon nid sur les flots*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 1, p. 1045). Essa curta citação lança as bases da forma como o autor constrói sua imagem na obra: alguém experiente, com vasto conhecimento de mundo, que explorou lugares inóspitos e enfrentou dificuldades inimagináveis. Ou seja, um herói, por suas *aventuras* como militar e viajante, mas também como aquele que sobreviveu às instabilidades. “*Alcyon*” (em português, “alcião”) refere-se ao mito de Alcíone, filha de Éolo, e de seu esposo Ceyx. Este morre durante uma viagem marítima; Alcíone se lança ao mar ao saber da notícia. Por compaixão, os deuses transformam o casal em pássaros marinhos, cedendo-lhes alguns dias de calmaria, sem vento ou tempestade, para que pudessem formar seus ninhos sobre a água (BULFINCH, 2002).

Sempre reiterando as mudanças pelas quais passou, Chateaubriand centraliza, nesse mito, a ideia de movimento e fluidez que está ancorada na metáfora de um dos trechos mais famosos das *MDT*, quando o narrador afirma se encontrar na confluência de dois rios, que representam os séculos¹⁰; em outras palavras, o excerto acima transcrito descreve um estado atribulado de transição. O autor exalta o fato de não ter apenas observado os eventos históricos, mas de ter participado deles e, portanto, dispor do direito de escrevê-los, colocando-se em pé de igualdade com grandes “*génies des lettres et des arts*”, tais como Dante, Tasso, Camões, Ercilla e Cervantes (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 1, p. 1046).

Na adolescência, François-René recorre à mitologia para criar a mulher de seus sonhos (sua musa inspiradora ou sílfide, como o autor a chama), que carrega características de diversas deusas. Mais tarde, quando de sua demissão do cargo de ministro em 1804, por discordar veementemente do assassinato do Duque d’Enghien – orquestrado por Napoleão, segundo se especula –, Chateaubriand declara que sua “*élévation de l’âme*” era vista como “*une véritable infirmité*”, pois seu ato de honra e independência não havia sido compreendido como tal pela “*médiocrité*”. Devido a esse menosprezo, vê-se obrigado a se fechar na carreira literária, “*pauvre Pindare destiné à chanter dans la première Olympique l’excellence de l’eau, laissant le vin aux heureux*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 1, p. 536; destaque do autor). O poeta grego Píndaro (século V a.C.) utilizava um dialeto específico em seus cânticos, de maneira que muitos não os compreendiam; daí o paralelo estabelecido nas *MDT*. O trecho também aponta para o fato de o autor ter deixado seu lugar de atuação na política para outros, de forma que a partir de então só a observaria de fora.

10. “*Je me suis rencontré entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves; j’ai plongé dans leurs eaux troublées, m’éloignant à regret du vieux rivage où j’étais né, et nageant avec esperance vers la rive inconnue où vont aborder les générations nouvelles*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 1, p. 1046).

Uma marcante referência ao arcabouço mitológico se dá durante a sessão da *Chambre des pairs* de 7 de agosto de 1830, quando Chateaubriand declara sua oposição à monarquia constitucional de Louis Philippe d'Orléans e encerra sua carreira política: “*Inutile Cassandre, j'ai assez fatigué le trône et la patrie de mes avertissements dédaignés; il ne me reste qu'à m'asseoir sur les débris d'un naufrage que j'ai tant de fois prédit*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 471). Defensor dos Bourbon, o autor não concordava com os rumos da Revolução de 1830, nem com o papel predominante que a burguesia vinha assumindo nos assuntos políticos. Ao equiparar-se à figura de Cassandra, sacerdotisa que previra a destruição de Troia e fora desacreditada - o que culminou no massacre dos troianos pelos gregos -, Chateaubriand busca novamente legitimar sua convicção ao atribuir a seus pares a incompreensão de seu dom de anunciar os caminhos da nação francesa.

Nesse sentido, o autor se vale da ideia de consagração do escritor (BÉNICHOU, 1973) como aquele detentor de um talento visionário de elaboração criativa que lhe permite uma perspectiva única sobre a sociedade, porém, transforma-se em fardo pelo isolamento que traz. Tal concepção de missão do escritor e do artista em geral é amplamente desenvolvida pelo ideário romântico.

Confirmando a tese da mistura de imaginários abarcadas pelas *MDT*, Chateaubriand complementa o conceito de gênio (acima imbricado na mitologia grega), associando-o à história cristã: “*Le génie est un Christ; méconnu persécuté, battu des verges, couronné d'épines, mis en croix pour et par les hommes, il meurt en leur laissant la lumière et ressuscite adoré*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 811). O memorialista procura divinizar e martirizar seus autores preferidos, a fim de engrandecer seu papel na literatura e na sociedade; por exemplo, a vida de Tasso, autor de *Jérusalem délivrée* (1581)¹¹, obra épica de tema cristão profundamente apreciada por Chateaubriand, é narrada de modo a consolidar essa ideia de gênio sofredor, à qual o autor busca se associar por escrever a epopeia de seu tempo¹².

São muitas as alusões à mitologia ao longo das memórias e aqui não seria possível abordar todas, mas gostaríamos ainda de sublinhar a menção às Parcas, a Saturno - deus romano equivalente ao deus grego Cronos, no que tange à sua relação com a passagem do tempo e origem do princípio de unidade do cosmos - e a invocação à Cíntia, deusa grega associada à lua e à caça, durante uma viagem. Dentre os pensadores clássicos, o autor cita Platão, Pitágoras e sua ideia de que a vida é reminiscência e, portanto, um reflexo da memória (t. 2, p. 215); não afeta modéstia ao afirmar que fora considerado por um estudante tcheco como “*Virgílio do século XIX*” (t. 2, p. 633) e justifica para

11. Trata-se de um poema épico que narra os feitos dos cavaleiros da Primeira Cruzada.

12. No que tange à legitimação de seu papel como difusor do cristianismo, Chateaubriand segue o mesmo raciocínio, descrevendo como se assemelha a seu santo patrono, São Francisco, tanto no que toca à defesa da religião quanto ao fato de ter sido desvalorizado em vida e morrido na pobreza (cf. CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 860-861).

o leitor alguns trechos de sua obra – como a descrição de animais – pelo fato de Homero fazer o mesmo na *Odisseia* (t. 2, p. 653).

Uma última exemplificação é a descrição da ida de Napoleão¹³ à campanha militar do Egito, após a transcrição de um discurso em que o comandante motivava os soldados às batalhas que enfrentariam: [...] *Napoléon s'embarque: on dirait d'Homère* [...]. *Cet homme ne chemine pas tout doucement: à peine a-t-il mis l'Italie sous ses pieds, qu'il paraît en Égypte; épisode romanesque dont il agrandit sa vie réelle. [...] il attache une épopée à son histoire* (CHATEAUBRIAND, 1951, p. 711). Nesse trecho, é possível notar a grande impressão causada pelas guerras napoleônicas, que chegavam a ser comparadas às epopeias antigas. Há de se observar, entretanto, que Chateaubriand mescla sua classificação da expedição, atribuindo-lhe, no espaço de duas linhas, ora um caráter romanesco (pela peculiaridade da peripécia, que lhe renderia ainda mais admiração), ora épico (por envolver um grande feito guerreiro para a nação).

O recurso a elementos míticos não é, por si só, uma exclusividade de Chateaubriand no século XIX. O movimento romântico reavivou o gosto pela Antiguidade e pelo medievalismo, ainda que sob uma chave moderna. O que mais instiga nessa aproximação entre o trabalho de Chateaubriand e a narrativa épica é a relação que seu texto estabelece com a escrita da história.

As epopeias antigas consistiam no registro, sob a forma escrita, de uma longa tradição oral, em que os mitos, enquanto explicações da origem do mundo e de todos os seres, não eram produto de um tempo específico, embora se soubesse que relatavam um passado muito distante. Em sentido oposto, as *MDT* consistem na epopeia de uma época definida, ou seja, não poderia representar nenhum outro tempo. E, o que é ainda mais dissonante do gênero épico, a narrativa chateaubriana retrata o tempo de seu autor. Zanone (2006) assinala que foi no início do século XIX a primeira vez em que se percebeu o passado como antiquado e o momento *atual* como histórico, de forma que testemunhos deviam ser deixados para que um futuro historiador pudesse analisá-los, munido das devidas informações e documentos; começou-se a discutir, assim, a ideia de história contemporânea¹⁴ e, conseqüentemente, a postura do historiador diante de matérias que não chegaram a um termo efetivo e das quais não houve grande distanciamento cronológico.

Em meio a essa reflexão, as memórias encontram espaço para florescer, pois os memorialistas não são e, em geral, não se consideram historiadores: são testemunhas

13. Napoleão é retratado com grandiosidade de herói (e mitificado) na maior parte das *MDT* e Chateaubriand procura estabelecer paralelos entre si e o Imperador. Entretanto, não deixa de registrar algumas falhas de caráter deste último.

14. Quando Chateaubriand chama sua obra de monumento, pode-se fazer um paralelo com essa preocupação, pois o termo designa, além de “obra comemorativa de arquitetura”, um “monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte” (LE GOFF, 1990, p. 536). O emprego do vocábulo, assim, acentua o projeto literário do autor.

diretas ou não dos eventos que tomaram corpo ao longo de sua vida. O fazer memorialístico está fortemente ligado à subjetividade do escritor¹⁵, por mais objetivo que este se pretenda, pois explora, em diferentes graus, o seu envolvimento com os acontecimentos recentes; daí a maior liberdade de se descrevê-los. Com a Revolução e as profundas mudanças político-sociais, havia certa urgência em elaborar tais eventos e pensar no futuro, em legitimar seu lugar no mundo (principalmente, para os memorialistas vindos da aristocracia, então em descrédito), em defender sua reputação (as memórias passaram a responder e contestar umas às outras) e em guardar e reunir os pedaços de história para formar uma narrativa comum que asseguraria uma identidade à nação¹⁶.

A esse respeito, até mesmo o historiador Jules Michelet, famoso pelo caráter literário que imprime em sua historiografia, declara: “*La France agit et raisonne, décrète et combat; elle fait l’histoire et la raconte. L’histoire est le compte rendu de l’action. [...] Le présent est tout pour la France. Elle le saisit avec une singulière vivacité. Dès qu’un homme a fait, vu quelque chose, vite il l’écrit*” (MICHELET, 1831, p. 54-56). Analisando o ponto de vista de diversos memorialistas, Zanone (2006) resume a atmosfera que suscitou a escrita desse gênero da seguinte forma: “*la France est une nation élue qui vient de vivre une épopée ayant l’hétérogénéité de la prose*” (ZANONE, 2006, p. 22).

A grande maioria das memórias era obra não de escritores, mas de militares, políticos ou aristocratas, que visavam, justamente, à exaltação de sua atuação nessas áreas. No caso de Chateaubriand, existe uma verdadeira preocupação com o valor estético de sua narrativa, que é fruto de um elaborado projeto literário. Diferentemente da maior parte dos memorialistas, o autor deseja um reconhecimento no campo da literatura, e tal desejo se estende desde o cuidado com a linguagem empregada até a mitificação da própria escrita memorialística como uma epopeia tão árdua quanto a enfrentada pelos heróis retratados. Para Chateaubriand, o interesse era fazer da matéria histórica literatura (ZANONE, 2006, p. 136) e, assim, eternizar os feitos militares e políticos da sua nação, mas, principalmente, o trabalho de quem os inscreve na posteridade.

Aqui, cabe estabelecer um paralelo: tanto para as sociedades antigas quanto para o século XIX, é notável a centralidade da memória para a configuração histórica de um tempo. No maravilhoso grego, essa faculdade era personificada em Mnemosine, a mãe das Musas - inclusive, da poesia. A valorização da memória nas *MDT* é, indiretamente, mais uma referência à tradição épica.

15. Em *O gênio do cristianismo*, Chateaubriand destaca que os franceses eram tão profícuos em produzir memórias, em detrimento de obras historiográficas, porque “*Les Mémoires lui laissent la liberté de se livrer à son génie*” (CHATEAUBRIAND, 1828, p. 324).

16. Baseamo-nos no primoroso trabalho de Zanone (2006).

Concepções de história, tempo e subjetividade

O *Préface testamentaire* se inicia com uma citação parcial de alguns versículos do Livro de Jó, um dos poucos de autoria desconhecida na Bíblia e considerado um dos mais literários¹⁷: “*sicut nubes... quasi naves... velut umbra*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 1, p. 1044). A *Bíblia de estudo MacArthur* (2010) traduz esses trechos da seguinte maneira: “como uma nuvem” (7:9), “como barcos” (9:26), “como a sombra” (14:2). No contexto bíblico, tais expressões se referem à brevidade e à efemeridade da vida, evocando a rapidez da passagem do tempo e, por conseguinte, a proximidade do fim. A temática permeia toda a obra chateaubriana, embora oscile entre uma visão cristã e uma abordagem mitológica.

A primeira predomina na obra, a começar pela predestinação de que Chateaubriand se vê imbuído desde seu nascimento em meio a uma tormenta, o que anunciaria as dificuldades futuras que se abateriam sobre ele. O amor pela tempestade e a inclinação às quimeras solitárias e à melancolia sinalizariam sua potência criativa. Após o rompimento com a política de Bonaparte, sugere que as inimizades surgidas injustamente desse episódio revelariam “*ces degrés par lesquels la Providence conduit la destinée d’un homme, pour arriver de la faute au châtement*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 1, p. 570).

A instabilidade política e as profundas mudanças trazidas pela revolução de 1789 parecem dar a sensação ao escritor (e a outros memorialistas contemporâneos) de que o tempo passava mais rapidamente; em outras palavras, o marchar da história se tornara mais sensível. “*Après une révolution qui nous a fait parcourir en quelques années les événements de plusieurs siècles*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 1, p. 652), o *situar-se* num mundo fluido e novo, de confluência de gerações e posicionamentos ideológicos, era uma tarefa árdua, principalmente para aqueles cujas famílias haviam sido devastadas durante o Terror e que, por essa razão, sentiam-se como um resquício do passado no presente. Para o Chateaubriand memorialista, que tem um olhar em retrospectiva para a própria vida e para a história, essa consciência se aprofunda ainda mais. Rememorando a reta final do império de Bonaparte – o momento da escrita sendo a década de 1830 –, reflete:

Et moi qui me débats contre le temps, moi qui cherche à lui faire rendre compte de ce qu’il a vu, moi qui écris ceci si loin des événements passés, sous le règne de Philippe, héritier contrefait d’un si grand héritage, que suis-je entre les mains de ce Temps, de se grand dévotrateur des siècles que je croyais arrêtés, de ce Temps qui me fait pirouetter dans les espaces avec lui? (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 1, p. 878).

17. Mescla versos e prosa, além de apresentar um Deus que se comunica diretamente com os homens - uma ideia de divino bastante próxima à dos deuses mitológicos.

No excerto, o tempo aparece personificado, redigido em maiúscula, e é-nos impossível não relacionar sua descrição com a do deus grego Cronos, que “devora” tudo aquilo a que dá origem. O narrador aí se sente arrastado a contragosto pela passagem do tempo, que gostaria de pausar para poder se dedicar à escrita do passado. Entretanto, são tantos os eventos presentes ao momento da escrita, que o processo de rememoração é entrecortado pela metalinguagem e mudança de perspectiva narrativa, evidenciando o contraste entre momento vivido e narrado, o que dinamiza a narrativa. No Tomo 2, Chateaubriand reitera sua corrida contra o tempo para dar conta da obra, declarando que quase trinta anos haviam se passado desde o início da empreitada memorialística e que a ampulheta estava na sua frente e suas mãos, cansadas (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 913).

De maneira geral, o saudosismo do autor em relação à era pré-revolucionária dá indícios de uma concepção de história como decadência. A título de exemplificação, Chateaubriand assevera que a moralidade teria decaído, apesar do avanço intelectual e da melhora das condições materiais da sociedade, e chega a anunciar com todas as letras que o mundo perecerá (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 921). Assim, se pelo teor moralista se aproxima da ideia de história secular do século XVIII, dela se distancia no que tange à falta de confiança no progresso e no culto da razão.

Seu eterno apoio aos Bourbon também impede que o autor veja os efeitos de 1830 com otimismo; pelo contrário, ele proclama frequentemente a impossibilidade do futuro para uma nação que almeja se desvencilhar completamente do passado. Essa visão se coaduna à noção de passagem de tempo cristã, que é linear e se encaminha para a redenção, a terra prometida, após o Juízo Final. Assim, o caos faz parte do trajeto até o paraíso.

A ideia de salvação cristã aparece explicitamente em um dos capítulos finais das *MDT*, intitulado “*L'idée chrétienne est l'avenir du monde*”, que reserva ao dogma e à fé uma pincelada de esperança – só por meio do cristianismo existiria *progresso* e um futuro promissor. Nesse sentido, o narrador parece negar a história (tal como começava a ser delineada no século XIX: narrativa científica sobre os desdobramentos da ação do Homem), ao submeter a ação humana à ação divina:

Il y a deux conséquences dans l'histoire, l'une immédiate et qui est à l'instant connue, l'autre éloignée et qu'on aperçoit pas d'abord. Ces conséquences souvent se contredisent; les unes viennent de notre courte sagesse les autres de la sagesse perdurable. L'événement providentiel apparaît après l'événement humain. Dieu se lève derrière les hommes. N'iez tant qu'il vous plaira le suprême conseil, ne consentez pas à son action, disputez sur les mots, appelez force des choses ou raison ce que le vulgaire appelle Providence, regardez à la fin d'un fait accompli, et vous verrez qu'il a toujours produit le contraire de ce qu'on attendait, quand il n'a point été établi d'abord sur la morale et sur la justice (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 933).

No excerto, nota-se a subordinação dos eventos à vontade e ao tempo divino. Algumas linhas antes, Chateaubriand declara que o temperamento francês era impaciente, nunca admitindo o elemento do tempo (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 932); ele conclui que disso derivam os malogros da revolução, que teriam sido uma precipitação, na tentativa de acelerar mudanças para as quais a nação ainda não estava preparada. O autor reflete de forma misteriosa que, “*si un avenir doit être, un avenir puissant et libre, cet avenir est loin encore, loin au delà de l’horizon visible*”, e a única maneira de alcançá-lo é pela esperança cristã, que é “*plus longue que le temps*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 933). Depreende-se dessas palavras certa impotência de afetar o curso da história com as próprias mãos, pois o futuro é a espera pela graça¹⁸, que não pode ser contabilizada na escala do tempo humano.

Nessa linha, ter o Livro de Jó como epígrafe prefacial da obra ganha ainda mais sentido, já que é justamente esse personagem bíblico que representa a paciência e a constância da fé, mostrando que o amor e a justiça divinos não se baseariam em retribuição ou punição às obras humanas, mas seriam regidos por mistérios inexplicáveis pelos homens¹⁹. Assim, Chateaubriand estabelece um paralelo entre si e Jó, pois embora submetido a inúmeras provações ao longo da vida (exílio, perda de familiares, destituição de cargos, perseguição, críticas aos trabalhos literários), continuava fiel à soberania de Deus.

É importante levar em conta que a história cristã se constitui na tensão entre a primeira vinda de Jesus e o momento do seu retorno que está por vir, de maneira que Nele está a unidade do passado, presente e futuro – começo, meio e fim. Ao declarar que o futuro é o cristianismo, Chateaubriand firma essa configuração em que Cristo deve ser o centro e a orientação do mundo quando se busca a plenitude. Santo Agostinho, referência fundamental da religião cristã, refletiu profundamente sobre o tempo em suas *Confissões*: não podendo *ser* nem ser apreendido por estar sempre transcorrendo, o tempo acusa sua marcha pelos vestígios que deixa na alma humana - as memórias, por exemplo. Tendo como foco a vida eterna, esses tempos se concretizam e se unem na figura de Cristo.

18. Vale destacar que, no capítulo seguinte, Chateaubriand faz um resumo de algumas descobertas e avanços científicos e intelectuais que ocorreram durante sua vida; segundo ele, a humanidade se dedica ao desenvolvimento de tecnologias levadas por “*instinct de son immortalité*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 937). Em seguida, contrapõe a pequenez do homem à grandeza do universo e, contrariamente à sua crença católica, reflete se os astros podem predizer o futuro. Afirma retirar-se do mundo, resignando-se à morte: “*il ne me reste que m’asseoir au bord de ma fosse ; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l’éternité*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 939). As MDT, enquanto seu monumento, seriam seu modo próprio de obedecer ao ímpeto de imortalidade.

19. Para uma interpretação mais elaborada, ver ROBERTSON, David. The book of Job: a literary study. *Soundings*, v. 56, n. 4, winter 1973, pp. 446-469.

Ao considerar a decadência da França como fim dos tempos, como impossibilidade de imaginar uma saída do caos, a abordagem de Chateaubriand parece se relacionar à do Bispo de Hipona, em *Cidade de Deus*. Nessa obra do século V, Agostinho retrata a queda do Império Romano – tomado pelo vício e pelo paganismo – como encerramento de um momento imoral que dava lugar à disseminação do cristianismo, único caminho de salvação dos homens. Vejamos o paralelo entre essas épocas estabelecido nas *MDT*: “[...] *voilà comme, après avoir fait le tour de la Société, après avoir passé par les diverses civilisations, après avoir supposé des perfectionnements inconnus, on se retrouve au point de départ en présence des vérités de l'Écriture*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 920). O trecho sinaliza um retorno ao tempo democrático (menos evoluído que o Império Romano, de acordo com Chateaubriand) e ao primórdio do cristianismo, quando a disseminação do Evangelho era preocupação central. Assim, Chateaubriand parece se imbuir do papel de Santo Agostinho no século XIX.

Discutindo a influência da fé cristã nas memórias, vale mencionar também a conversão de Chateaubriand. Até então ateu, é diante da notícia da morte da mãe que o autor afirma ter se tornado católico. A conversão à religião como ponto de inflexão de uma trajetória de vida é, sem dúvida, uma tópica romântica, presente em diversas narrativas. Nas *MDT*, até mesmo a descrição desse momento – independentemente do tanto de verdade nela contida – dá grandiosidade à vida de Chateaubriand, colocando-o mais uma vez ao lado de grandes figuras do cristianismo.

Apesar de, no primeiro tomo das *MDT*, o autor declarar que a história se repete a tempos e homens diversos (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 1, p. 877), parecendo negar a possibilidade de disrupção histórica, é possível interpretar essa postulação também pelo viés cristão que vimos expondo. Logo após ter deixado a vida política e se aposentado – momento em que volta a se dedicar com afinco à escrita das *MDT* –, o autor invoca a musa para dissertar sobre o fechamento do ciclo de sua vida, em uma passagem grandemente influenciada pela narrativa épica:

Bénié soyez-vous, ô ma native et chère indépendance, âme de ma vie! Venez, rapportez-moi mes Mémoires, cet alter ego dont vous êtes la confidente, l'idole et la muse. Les heures de loisir sont propres aux récits: naufragé, je continuerai de raconter mon naufrage aux pêcheurs de la rive. Retourné à mes instincts primitifs, je redeviens libre et voyageur; j'achève ma course comme je la commençai. Le cercle de mes jours, qui se ferme, me ramène au point de départ. (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 488; grifos do autor).

O que aparenta ser, à primeira vista, uma ideia de tempo mítico – já que o fim está definido como retorno ao começo –, pode apontar para o fazer memorialístico como um meio de acesso aos três tempos e de desdobramento das impressões presentes sobre o passado, por meio da rememoração. É inegável, porém, que o autor mes-

cla concepções míticas e cristãs com essa invocação à independência, musa moderna, em contraponto à mítica.

A história como repetição é um conceito mitológico, que pode ser verificado nas epopeias antigas. Como o herói épico não se distingue significativamente do povo, sendo um reflexo direto da harmônica e organizada sociedade em que vive e sendo plenamente virtuoso, ele é perfeitamente exemplar (LUNA, 2015; LUKÁCS, 2009). Assim, a eternização dos seus feitos tem o claro propósito de instruir o leitor/ouvinte sobre as características louvadas pela nação, incitando sua reprodução.

No caso de Chateaubriand, o narrador-herói não é perfeitamente bom e homogêneo; ele salienta que não representaria suas fraquezas, pois delas a sociedade não tiraria proveito algum (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 1, p. 526). No entanto, descreve alguns defeitos de caráter, tais como desobediência e obstinação ao silêncio. O autor se apresenta como um sujeito dividido, afirmando constantemente não se encaixar no novo século e ser um elo com a sociedade passada (e ultrapassada). Há aí mais um paradoxo: se, por um lado, ele se apresenta como representante de seu tempo (aquele que abarca em si as inquietações e os conflitos de seu tempo), por outro, ele se acredita um ponto fora da curva na sociedade em que vive, sinalizando sua discórdia com os rumos da França²⁰.

Para além do recurso à noção de gênio à qual a falta de pertencimento pode apontar, é possível inferir que esse sentimento é predominante no século: justamente essa sensação de exclusão e de aturdimento seria representativa do momento histórico²¹. Assim, parece-nos que balizar totalmente as *MDT* com o épico seria um equívoco, apesar das diversas aproximações possíveis, dado o profundo conflito interno no herói, que se debate entre essas duas posições: seu dever de ser exemplo do e para o povo e sua impressão de ser sempre o Outro. Essa cisão, que muito enseja a homogeneização promovida pelo capitalismo no embate com a individualização e o desejo (muitas vezes frustrado) de se destacar, lembremos, seria típica do herói de romance²². Acima de tudo, o que deve ser sublinhado é o diálogo das memórias com o campo literário em geral.

20. Reitera a inconstância e a volatidade dos franceses (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 2, p. 757).

21. Não é descabido lembrar a ideia de espírito do tempo, à qual Chateaubriand contribuiu grandemente com sua descrição do “*vague des passions*” e Alfred de Musset consolidou mais tarde com a expressão “*mal du siècle*”.

22. Nesse ponto, divergimos um tanto da perspectiva de Zanone (2006), que defende as *MDT* como um gesto de resistência ao gênero romance. Esse ímpeto de resistência pode existir, mas talvez não se mantenha inabalável por causa da constituição fragmentada dos heróis retratados. Aqui cabe lembrar também o canônico texto *Romance como epopeia burguesa* (1935), no qual Lukács discorre sobre o caráter prosaico da modernidade e como o romance seria capaz de retratar a sociedade burguesa com a precisão com que a epopeia representava o mundo antigo.

Considerações finais

Mito e epopeia estão intimamente ligados. O primeiro é um relato imemorial, de “caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 1978, p. 7), que busca explicar a origem do mundo e dos seres, em um tempo longínquo e indefinível, o que lança pistas sobre sua atemporalidade e universalidade. Para as sociedades arcaicas, o mito era verdadeiro, na medida em que instauram “a condição do homem no mundo” (MONFARDINI, 2005, p. 52) e o constituem. Anteriores a Heródoto e constituindo-se como fonte para as primeiras obras de história²³, as epopeias antigas reúnem esses relatos, até então disseminados apenas oralmente, eternizando os feitos heroicos e os exemplos de conduta que teriam fundado o mundo, numa junção de eventos verdadeiros e fábulas. O herói da epopeia goza de equilíbrio e harmonia com seu universo, formando com ele uma unidade (LUNA, 2015; LUKÁCS, 2009). De acordo com Luna (2015), esse herói sabia exatamente qual seria o caminho de vida a percorrer, não podendo desvincular-se ou distinguir-se de seu povo, de modo que sua existência era teleológica ou “atada a um destino” (p. 4), anunciado por um oráculo ou pelos próprios deuses.

Construção da modernidade, o romance, por outro lado, expõe um sujeito em sua individualidade, a fratura entre homem e sociedade, a solidão do sujeito cindido que não encontra sentido em seu mundo e precisa fazer suas próprias escolhas – essas profundamente ligadas ao pano de fundo histórico. Assim, a vida interior passa a ser uma das pedras angulares da forma literária, mais do que a ação propriamente dita.

Escrevendo suas epopeias em prosa, Chateaubriand promove uma estilização nesse gênero, possivelmente advinda do diálogo com o romanescos, que, por sua vez, também estava em configuração. As *MDT*, especificamente, precisam lidar com a tradição memorialística aristocrática já bastante modificada no século XIX; e, ainda nessa faceta, o autor executa um projeto de destaque ao prezar pelo lirismo e pela exaltação das épicas antigas e renascentistas. Como afirma Cavallin (1998), a memória é o gênio de François-René, e sua obra consiste na re-escrita de mitos visando à posteridade, em uma perspectiva romântica na qual a fragmentação do sujeito constrói e é construída pelo mundo. Assim, paradoxalmente, a narrativa épica chateaubriana mostra o entrelaçamento entre o eu e o mundo não como instâncias completas, harmônicas e homogêneas, mas justamente no seu desalinho, incompletude e pluralidade de sentidos. Se, na epopeia antiga, a individualidade e a vida interior eram inexistentes, o narrador-personagem das *MDT* configura-se como herói, concomitantemente, por sua singularidade e por ser metonímia de sua época. Deve-se levar em conta, afinal, que se

23. Vale lembrar que Aristóteles considerava a poesia (ligada ao universal, por ser imitação) superior à história (ligada ao particular), além de preconizar que nela o irracional e o maravilhoso poderiam ser legítimos, se verossimilhantes.

trata de um texto em primeira pessoa, em que o narrador se utiliza da própria memória para escrever o que testemunhou da história de sua nação, o que lhe abre espaço para recriá-la e matizar seus destinos como lhe aprouver.

Nesse sentido, é pertinente frisar, lembrando a trajetória do autor pelas armas, pela literatura e pela política, que, no seu discurso de nomeação para o Instituto de Letras (1811), ressalta que os homens de talento franceses “*descendent d’Achilles, car ils manient, comme ce héros, la lyre et l’épée*” (CHATEAUBRIAND, 1951, t. 1, p. 652-653). Não há maneira mais clara de se incluir entre eles, pois Chateaubriand assinala que fez história e, portanto, poderia escrevê-la²⁴. Concomitantemente, e em uma postura que beira o paradoxal, o escritor se insere na tradição agostiniana, enquanto autobiógrafo propagador do cristianismo, que vê na imoralidade caótica do mundo presente um campo fértil para o apocalipse que instauraria a eternidade.

O estudo do emaranhado de sentidos *míticos e cristãos* presentes nas *MDT* evidencia as nuances do gênero memorialístico, que, no início do século XIX, buscava estabelecer suas regras internas de funcionamento. Chateaubriand, ao instituir suas memórias como epopeia e monumento de seu tempo, estabelece um jogo consciente com as fronteiras entre o historiográfico, o literário e o autobiográfico, lançando mão de mitos antigos e *símbolos cristãos e românticos* para dignificar sua empreitada. A obra, inicialmente pensada para ser póstuma, permitiu ao autor flertar com a posteridade; sua voz, que reverbera do além, lhe fornece a chancela de distanciamento e confiabilidade, bastando para perpetuar sua memória e literatura, bem como para criar um mito de queda e redenção da nação francesa.

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BARBOSA, Rafael Souza. Chateaubriand, leitor de Camões: o poeta português nas *Mémoires d’outre tombe*. *Non plus*, n. 9, 2016. Pp. 136-145. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/110703>>. Acesso em: 06 dezembro 2019.

BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l’écrivain – 1750-1830: Essai sur l’avènement d’un pouvoir spirituel laïque dans la France Moderne*. Paris: Librairie José Corti, 1973. 3ª ed.

BÍBLIA. “Livro de Jó”. In: *Bíblia de Estudo MacArthur*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. História de deuses e heróis. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAVALLIN, Jean-Christophe. Chateaubriand mythographe: autobiographie et injonction du mythe dans les *Mémoires d’outre tombe*. *Revue d’histoire littéraire de la France*. n. 6. 1998. Pp. 1087-1098.

24. Parafrazeamos aqui a conhecida declaração do *Préface testamentaire*: “*J’ai fait de l’histoire et je pouvais l’écrire*” (CHATEAUBRIAND, 1951, p. 1045).

CHATEAUBRIAND, François-René de. Génie du christianisme. *Oeuvres complètes*. Tome 2. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1828. Disponível online no Acervo Gallica.

_____. Les martyrs. *Oeuvres complètes*. Tome 4. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1975. Disponível online no Acervo Gallica.

_____. *Atala. René. Les Natchez*. Introduction, commentaires et notes par Jean-Claude Berchet. Paris: Librairie Générale Française, 1989.

_____. *Mémoires d'outre tombe*. Paris: Gallimard, 1951.

DICTIONNAIRE de l'Académie Française. 1832-1835. 6 ed. Disponível em: <<http://portail.atilf.fr/>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

ENCYCLOPÉDIE, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers*, par D'Alembert et Diderot. Tome 10. 1751. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/MERVEILLEUX>. Acesso em: 13 dez. 2019.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*. Paris: Odiles Jacob, 1991.

LE GOFF, Jacques. *História e memórias*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2009.

_____. O romance como epopeia burguesa. *Ensaíos Ad hominem/Estudos e edições Ad hominem*, n. 1, tomo 2, pp. 87-135, 1999.

LUNA, José Ronaldo Batista de. Dos tempos afortunados da epopeia ao mundo desencantado da modernidade: a presença do eu e do outro na literatura. *Investigações*, v. 28, n. 1, janeiro 2015. pp. 1-16. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1281/1411>>. Acesso em: 30 novembro 2019.

MICHELET, Jules. *Introduction à l'histoire universelle*. Paris: Hachette, 1831.

MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. *Terra roxa e outras terras*, v. 5, 2005. pp. 50-61. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24751>>. Acesso em: 30 novembro 2019.

RÉIZOV, B. *L'historiographie romantique française. 1815-1830*. Moscou: Éditions en langues étrangères, 1962.

ROBERTSON, David. The book of Job: a literary study. *Soundings*, v. 56, n. 4, winter 1973, pp. 446-469.

ZANONE, Damien. *Écrire son temps*. Les Mémoires en France de 1815 à 1848. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2006.

A CRIATURA DE MARY SHELLEY COMO ALUSÃO ÀS INFLUÊNCIAS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

MARY SHELLEY'S CREATURE AS AN ALLUSION TO THE INFLUENCES OF LITERARY CRIATION

Mellyssa Coêlho de MOURA¹

Orlando Luiz de ARAÚJO²

RESUMO: O presente artigo propõe analisar a criatura de Mary Shelley como alusão para as influências presentes no produto da escrita literária. Estudos sobre a criação de *Frankenstein* afirmam que Shelley receava em creditar sua própria autoria devido à dificuldade de reconhecimento da escrita feminina no século XVIII, assim como também pelas influências sofridas pela autora, que desde jovem conviveu com titãs da literatura. Nesse sentido, tem-se que a relação entre criador e criatura apresentada por Shelley em *Frankenstein* reflete aspectos de seu processo criativo, concluindo-se que a própria escritora se confunde com Victor Frankenstein. Conjectura-se a análise da composição da criatura como uma metáfora a criação literária, pois ambas se relacionam pelo seu processo constituinte, sendo compostas de elementos externos que juntos compõem seu ser uno. Destarte, pretende-se analisar como a criação da identidade da personagem da criatura através da leitura de livros específicos pode ser uma alusão às influências que Shelley dispôs para a composição de sua obra. Para isso, utilizaremos os conceitos de alusão propostos por Hinds e Vasconcelos para analisarmos até que ponto as influências literárias sofridas pela criatura são demonstrações de alusão da própria memória da autora, suas influências sendo metaforizadas como memória integrante do personagem.

PALAVRAS-CHAVE: Mary Shelley. Frankenstein. Alusão.

ABSTRACT: The present study aims to analyze Mary Shelley's creature as an allusion to the influences present in the product of the literary writing. Researches about the process of creation of *Frankenstein* affirm that Mary Shelley doubted in crediting her own authorship due to the difficulties of recognition of the female production during XVII, as well as the influences experienced by the author, who since childhood had lived with titans of literature. In this sense, the relation between creator and creature presented by Shelley in *Frankenstein* is seeing as reflecting aspects of her creative process, concluding that the own author confounds herself with Victor Frankenstein. Based on this fact, it is proposed an analysis of the creature composition as a metaphor for literary creation, since their constituent process relates them. Thus, the present paper proposes to exam how the creation of the creature's identity through the reading of specific books may be an allusion to the influences Shelley used in the development of her romance. For this, it would be used the concepts of allusion suggested by Hinds and Vasconcelos to question how far the literary influences upon the creature are demonstrations of allusions of the author's own memory, her influences being metaphorized as integrant memories of the character.

KEYWORDS: Mary Shelley. Frankenstein. Allusion.

1. Mestranda em Letras; Programa de Pós-Graduação em Letras; Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil - mellyssacm@hotmail.com; Bolsista FUNCAP – CE; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0373-1450>.

2. Doutor em Letras – Letras Clássicas; Programa de Pós-Graduação em Letras; Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil – orlando.araujo@ufc.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9886-3733>.

A técnica alusiva como composição do texto literário

Os estudos acerca da relação de contato de uma obra com outra tomaram grande parte das análises da crítica literária do século XIX. Com o ápice do método comparativo dos fenômenos científicos, essa ferramenta de análise comparativa entre textos, tida hoje como fundamental para os estudos de Literatura Comparada, seguiu um longo percurso no ramo da investigação literária. Nem sempre claro, esse caminho de análise levava facilmente a conclusões precipitadas com relação à obra posterior, tida muitas vezes como mera cópia ou reprodução imitativa da precedente.

As noções de empréstimo e de derivação, bem como as demais características da arte alusiva ainda eram acompanhadas da noção de falta de imaginação criativa do autor, que era tido como imitador dos gênios anteriores, sendo assim considerado como um artista sem originalidade. A pesquisa dos fatores comuns entre obras parecidas acabava por não valorizar a obra e seu valor original, mas sim os empréstimos e as transformações que cada autor impunha aos mesmos (NITRINE, 2000). No entanto, com a ascendência das propostas de análises formalistas dos textos literários e com a disseminação do conceito de intertextualidade sugerido por pesquisadores comparatistas como Kristeva, intuiu-se que a literatura faz parte de um sistema de correlações, onde o processo de escrita é tido como resultante de um processo de leitura, culminando a premissa de que um texto escrito é a absorção de outro texto lido.

Diante disso, a relação de dependência entre os textos passou a ser considerada um procedimento natural da criação literária. Mais do que identificar e subjugar a presença de uma obra em outra, as dimensões motivadoras dessas relações e os procedimentos efetuados para tal ato passaram a obter lugar de destaque nos estudos comparatistas. De tal modo apreendida, a intertextualidade não seria apenas a filiação reconhecida, explicitamente ou não, de um autor em outro, mas sim um fenômeno natural do processo de escrita.

As reflexões sobre a intertextualidade permitiram uma análise diferenciada acerca da retomada consciente de determinado texto por parte do autor. A ideia chamada arte alusiva ou *imitatio*, consagrada no campo dos estudos clássicos, possibilitou “[...] estudar os mecanismos de produção de sentido ativados pelo reconhecimento dos ecos textuais [...]” (VASCONCELOS, 2007, p. 241). Tais estudos destacaram a participação efetiva do leitor, que passou a ter papel ativo na construção do sentido da obra, através da interpretação da operação alusiva proposta pelo autor. Vista como artifício para se estabelecer na tradição, ou até mesmo para superá-la, o método alusivo trata de um recurso literário que provoca o leitor com a sua própria existência, que o convida a visitar a memória poética do escritor.

Com base na noção explicitada de que a alusão feita pelo poeta chama atenção ao fato de que ele está aludindo, cabe ao leitor refletir sobre a natureza dessa atividade indicativa. Hinds (1998) sugere que essa menção a outros textos declara o estatuto do autor, deixando claro que ele leu outros autores através dessa marca visível em sua obra literária. Fica assim estabelecida a relação entre alusão e memória, onde ambas se confundem, sendo a alusão uma memória subjacente e a memória um veículo metafórico dessa alusão (HINDS, 1998).

Em um âmbito mais específico, particularmente na Europa de meados do século XIX, durante o movimento literário conhecido como Romantismo, a dinâmica de produção de textos se caracterizou pela adesão à tradição através do ideal de glorificação do passado, bem como também à sua ruptura através da liberdade de despreendimento das noções clássicas da forma artística. O processo alusivo então é visto nessa época como forma de endereçamento, se tornando mais efetivo e menos problemático que a metáfora, mas nem sempre indicado explicitamente como sendo um processo intencional do autor. (MAGNUSON, 1998). O gênio criativo do mesmo ainda estava sempre em questão, e a sombra dos antepassados ainda embaçava a vista do poeta que se via no embate eterno entre a sua originalidade e a influência de seu predecessor.

Estabelecendo então uma análise da influência poética sofrida por esses autores do período romântico, o pesquisador Bloom (1991) conjectura um estudo sobre os meios de superação dessa relação de débito com os poetas anteriores deixada desde a Antiguidade. Relacionada com a ideia de falta de originalidade, a volta às origens ainda estava atrelada ao sentimento de culpa, que geraria no poeta novo uma melancolia insuperável. Para Bloom (1991), no entanto, apenas os poetas fracos se apegavam a essa doença da autoconsciência inevitável a todos os poetas, se tornando então meros imitadores que estariam satisfeitos em copiar a geração passada. Apenas os poetas fortes seriam capazes de se abster da angústia da influência, superando-a e transformando-a em literatura.

Por meio dessa ferramenta de análise alusiva dos autores românticos se propõe a análise da obra *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, da escritora inglesa Mary Shelley. A mesma tinha receios em creditar sua própria autoria devido à dificuldade de reconhecimento da produção criativa feminina no século XVIII, assim como também pelas influências sofridas pela autora, que desde criança conviveu com titãs da literatura. Com base nisso, o estudo em questão tem como proposta analisar a criatura de Mary Shelley como uma alusão para as influências presentes no produto do processo de escrita literária. Nesse sentido, tem-se que a relação entre criador e criatura proposta por Shelley em *Frankenstein* reflete aspectos de seu processo criativo, onde muitas vezes a própria escritora se confunde com Victor Frankenstein.

Os criadores de monstros: Shelley e Frankenstein

Em meados do ano de 1818 em Genebra, através de uma conversa entre amigos à margem de um lago, veio à luz o célebre romance conhecido como *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, uma das histórias mais significativas de seu tempo e cujo fascínio persiste mesmo após 200 anos desde sua criação. A obra é de autoria de Mary Shelley, que desde a infância teve contato íntimo com a literatura e a escrita, e que com seu romance escrito aos dezenove anos acaba tornando-se uma referência na literatura gótica e na disseminação do gênero de ficção científica, ao criar uma obra que trabalha com maestria as relações entre homem e natureza.

Assim como seu Prometeu, Shelley cresceu em meio a titãs, o que justifica seu entendimento da significância desses deuses em sua vida literária. Esse personagem mitológico modernizado pela autora, em termos de imaginação e criação, é uno com sua criadora, uma vez que ambos se colocam frente a seus superiores na tentativa de consumação de uma nova criação. Diante disso, podem-se traçar paralelos entre personagem e autora, visto que ambos descrevem o longo processo criativo e os sentimentos que experimentaram frente ao ato de criação.

Essa identificação é explorada ainda mais quando analisamos que ambos iniciam, a partir dessas leituras, o projeto de dar significado a uma nova existência. Engajados em seus planos, romancista e cientista seguem o caminho inicial para o princípio da criação, a coleta de matérias-primas. A maneira como Victor desenterra as sepulturas com esse propósito é equivalente à maneira como a autora está desenterrando as literaturas anteriores. Diante desse ponto de vista, Frankenstein se transforma em uma extensão da autora, e o texto é seu monstro.

É reconhecido como *Frankenstein* se presta às leituras mais diversas sobre problemas verdadeiramente atuais, não obstante estes dois séculos que o separam da contemporaneidade. É notável a preferência de análises do romance de Shelley se concentrando na relação entre criador e criatura, devido ao teor científico e genesiaco da obra. Os estudos acadêmicos na sua maioria focam na releitura do mito de criação, como também no cientificismo e nas implicações do rompimento das barreiras dos limites humanos. Outros ângulos mais atuais fornecem uma pesquisa embasada na ótica de gêneros, buscando refletir sobre o aspecto feminino da criação e o caráter autobiográfico do romance.

Ao nos atermos a essa chave de leitura biográfica de *Frankenstein*, temos que as pesquisas se voltam para os aspectos trágicos da vida pessoal da autora e de como eles são retratados por ela nos personagens da narrativa. No entanto, pouco ainda se analisa sobre os reflexos na obra de Shelley acerca de seu processo de escrita em si. Com isso, intui-se que o ato da criação monstruosa como referência à construção do texto literário tem recebido menor atenção nos estudos sobre *Frankenstein*.

Embora pouco se estude acerca de como a escritora dispôs das influências recebidas a seu favor na criação de sua obra de maior fama, conjectura-se a análise da criação da criatura como uma metáfora da criação literária, na qual ambas se relacionam pelo seu processo constituinte, uma vez que são compostas de elementos externos que juntos compõem seu ser uno. Destarte, o presente artigo propõe analisar como a criação da identidade da personagem da criatura através da leitura de livros específicos pode ser uma alusão às influências que Shelley dispôs para a composição de sua obra.

Diante disso, o artigo tem como proposta mostrar que *Frankenstein* pode ser lido como uma alegoria para o ato criativo da autoria através do elo criador/criatura refletindo o elo autor/obra literária. Nos embasando na análise do prefácio escrito por Shelley, podemos entender a melancolia descrita pela autora como companheira de seu processo criativo o sentimento caracterizado por Bloom (1991) como a doença da autoconsciência, a angústia da influência. O mesmo sentimento que acompanha todo o percurso criativo de Frankenstein é senão o da própria autora, cuja criatura resultante de retalhos de corpos é a representação metafórica da criação literária de Shelley, que espelha em suas memórias de leitura as reminiscências da própria autora.

Para isso, serão usados os conceitos de alusão e intertextualidade propostos por Hinds (1998) e Vasconcelos (2007) para analisarmos até que ponto as influências literárias sofridas pela criatura são demonstrações de alusão da própria memória da autora, suas influências sendo metaforizadas como memória constituinte do personagem. Almeja-se mostrar que assim como a criatura se constitui fisicamente de retalhos de corpos e intelectualmente de recortes adquiridos pela leitura, o mesmo pode-se dizer da obra literária em questão, que, longe de ser uma criação gerada do nada, é também o produto da combinação de outros.

A angústia da criação

O conceito de *Frankenstein* foi criado em parte no verão de 1816, através de um desafio literário e de um pesadelo. Em seu prefácio à primeira edição de 1818, Shelley presenteia o leitor com explicações de todo o percurso literário que culminou no seu romance mais icônico, fornecendo um relato da origem da estória. Mais do que isso, ela expõe com clareza a importância de se criar uma obra única e digna de perpetuidade, tendo a humildade de reconhecimento da necessidade do apoio em algo maior, não se criando a partir do simples nada, mas do caos. Assim, a autora descreve como as influências são importantes para a criação literária:

Everything must have a beginning, to speak in Sanchean phrase; and that beginning must be linked to something that went before. The Hindoos give the world

an elephant to support it, but they make the elephant stand upon a tortoise. Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of void, but out of chaos; the materials must, in the first place, be afforded: it can give form to dark, shapeless substances, but cannot bring into being the substance itself. In all matters of discovery and invention, even of those that appertain to the imagination, we are continually reminded of the story of Columbus and his egg. Invention consists in the capacity of seizing on the capabilities of a subject, and in the power of moulding and fashioning ideas suggested to it (SHELLEY, 2016, p. 18)³.

Um dos anseios mais explícitos no prefácio da obra e que também pode ser encontrado facilmente nas descrições de Victor Frankenstein é o sentimento de angústia que acompanha o trabalho da criação. Segundo o professor e crítico literário Harold Bloom, em seu livro *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, tal melancolia está intrinsicamente ligada ao ato criativo e às forças externas de influência dessa arte, portanto nenhum criador consciente está livre dessa angústia.

Alves (2016) pontua que a partir do momento em que Mary Shelley apresenta seu romance aludindo-se ao nome de Prometeu, ela evoca o significado perpetuado e estabelecido por esse mito. Ao apresentar o titã não no título principal de sua obra, mas no seu subtítulo, a autora avisa ao leitor que seu romance não será uma extensão do mito, mas sim uma adaptação feita a partir de sua alusão. Tendo como ponto de partida o mito de Prometeu, Shelley “[...] inserts *Frankenstein* into the tradition of creation myths” (Alves, 2016, p. 42)⁴, também oferecendo uma nova versão do titã e criador da humanidade, graças a seu vasto campo de alusões clássicas.

Relacionando a angústia da influência com autora e personagem, temos nessa relação tríade a ideia de que Shelley espelha a si e a seus anseios criativos no seu Prometeu angustiado. As comparações entre personagem e autor são percebidas logo no início do ato inventivo, na leitura que ambos possuem de seus predecessores e da importância que elas têm sobre a ideia de invenção de um novo monstro-texto⁵. Ao expor esses escritores das ciências naturais e ressaltar que “*I read and studied the wild fancies of*

3. “Tudo deve ter um começo, parafraseado Sancho Pança; e esse começo deve estar ligado a algo que veio antes. Os hindus fazem um elefante sustentar o mundo, mas o elefante se acha apoiado sobre uma tartaruga. A invenção, deve-se admitir humildemente, não consiste em criar alguma coisa do nada, mas sim do caos. Em primeiro lugar, deve-se dispor dos materiais: eles podem dar forma a substâncias escuras, informes, mas não podem fazer surgir a própria substância. Em tudo que se refere às descobertas e às invenções, mesmo aquelas pertencentes ao campo da imaginação, lembramo-nos sempre da história de Colombo e de seu ovo. A invenção consiste na capacidade de entender os recursos de um objeto, e no poder moldar e adaptar as ideias sugeridas por ele” (SHELLEY, 2016, p. 19, tradução de Doris Goettesm).

4. “[...] insere Frankenstein na tradição dos mitos de criação” (ALVES, 2016, p. 42, tradução nossa).

5. Essa relação entre texto e monstro é proposta por Anish Bhattacharyya, em seu trabalho intitulado *Frankenstein and Ackroyd: a Study of the Text as the Monster*. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanitie*. Vol. 10, No. 2, 2018.

these writers with delight [...]” (SHELLEY, 2016, p. 56)⁶, Frankenstein descreve o mesmo caminho apontado por Shelley como essencial para o ato criativo, o apoio no alicerce dos precursores.

Essa identificação é explorada ainda mais quando analisamos que ambos iniciam, a partir dessas leituras, o projeto de dar significado a uma nova existência. Engajados em seus planos, romancista e cientista seguem o caminho inicial para o princípio da criação, a coleta de matérias-primas. A maneira como Victor desenterra as sepulturas com esse propósito é equivalente à maneira como a autora está desenterrando as literaturas anteriores. Diante desse ponto de vista, Frankenstein se transforma em uma extensão da autora, e o texto é seu monstro.

Possuindo os materiais físicos necessários para o início do processo, faltava aos criadores, no entanto, a centelha criativa responsável a dar vida a seus seres inanimados. *“I thought and pondered – vainly. I felt that blank incapability of invention which is the greatest misery of authorship, when dull Nothing replies to our anxious invocations”* (SHELLEY, 2016, p. 18)⁷, diz Shelley ao tentar em vão pensar em uma história, *“one which would speak to the mysterious fears of our nature.”* (SHELLEY, 2016, p. 18)⁸. A causa de tal empecilho criativo, “[...] já que não se tem um nome certo para a angústia bloqueando a criatividade” (Bloom, 1991, p. 68), pode estar relacionada ao sentimento de angústia experimentado pela autora, que se sente perdida em meio a tantos gigantes e a si mesma.

Na visão de Bloom (1991), a carga de anterioridade pode representar o medo da mera repetição. Tal receio representa um problema à criatividade do autor, se tornando um agente bloqueador alegorizado na figura dos expectadores. Frankenstein relaciona esses bloqueios às suas antigas leituras, que se mostraram ineficazes, e às requisições de seus superiores, uma vez que *“I was required to exchange quimeras of boundless grandeur for realities of little worth”* (SHELLEY, 2016, p. 56)⁹. Assim como seu personagem, Shelley vivencia essa coação em criar algo digno de seus superiores, inclusive por seu marido, que diz que ela deveria se tornar *“[...] worthy of [his] parentage, and enrol [herself] in the page of fame”* (SHELLEY, 2016, p. 17)¹⁰.

6. “Li e estudei com deleite as selvagens fantasias desses autores [...]” (SHELLEY, 2016, p. 57, tradução de Doris Goettesm).

7. “Pensei e ponderei – em vão. Sentia aquela incapacidade vazia de invenção que é a maior dos escritores, quando um estúpido *Nada* responde às nossas súplicas ansiosas” (SHELLEY, 2016, p. 59, tradução de Doris Goettesm).

8. “Uma que falasse aos misteriosos medos de nossa natureza e despertasse um eletrizante horror” (SHELLEY, 2016, p. 19, tradução de Doris Goettesm).

9. “Exigiam-me que eu [Frankenstein] trocasse quimeras de grandeza ilimitada por realidades de pouco valor” (SHELLEY, 2016, p. 57, tradução de Doris Goettesm).

10. “[...] digna de meus pais, e me inscrevesse nas páginas da fama” (SHELLEY, 2016, p. 17, tradução de Doris Goettesm).

Essa chamada culpa de carga prometeica (BLOOM, 1991) justifica a escolha de Shelley para o subtítulo de seu romance. A relação com esse mito é de que o homem é formado nas cinzas dos seus titãs, combinando em si uma natureza prometeica. A autora é o Prometeu poético, no sentido de que o poeta passa de homem a deus (BLOOM, 1991) por roubar o fogo da criatividade de seus predecessores, reduzindo-se inevitavelmente a esse humano angustiado pelo débito.

A composição alusiva do monstro-texto

As influências tidas por Shelley são exemplificadas na obra através de diversas formas, tanto explícitas quanto implícitas. Seus personagens mencionam nomes importantes como o de Dante e Robin Hood e recitam grandes poetas românticos como Coleridge e Wordsworth, bem como também fazem sutis referências a Byron. No entanto, a criatura reflete em seu comportamento apenas a leitura que adquiriu com certos livros achados ao acaso, sendo os principais responsáveis por moldar sua identidade e torná-lo a criatura que se apresenta: “[...] they consisted of *Paradise Lost*, a volume of *Plutarch’s Lives*, and *the Sorrows of Werther*” (SHELLEY, 2016, p. 182)¹¹.

Como produto de sua criação, a criatura de Frankenstein chama atenção para o seu próprio caráter alusivo. De acordo com Hinds (1998), a alusão pode aparecer em forma de memória do personagem, propiciando realidade à narrativa ou oferecendo uma continuação da intertextualidade. No caso de Shelley, a criatura encontra seu criador e menciona os livros que leu durante sua jornada de auto ensinamento, enfatizando o fato de que tomou como reais as leituras que fez:

In *The Sorrows of Werther* [...] I found in it a never-ending source of speculation and astonishment. [...] but Plutarch taught me high thoughts, he elevated me above the wretched sphere of my own reflections. [...] But *Paradise Lost* excited different and far deep emotions. I read it, as I had read the other volumes which had fallen into my hands, as a true history. (SHELLEY, 2016, p. 182,184)¹².

Pode-se dizer que as leituras de Shelley se tornaram constituintes da criatura, uma vez que a mesma se formou através de livros dos quais teve acesso após a sua criação. A autora vê em seus personagens meios de relatar as influencias que teve durante seu

11. “Consistiam de *O Paraíso Perdido*, um volume das *Vidas de Plutarco*, e *Os Sofrimentos de Werther*” (SHELLEY, 2016, p. 132, tradução de Doris Goettesm).

12. “Em *Os Sofrimentos de Werther* [...] encontrei nele uma fonte inesgotável de especulação e espanto [...], mas Plutarco ensinou-me pensamentos mais sublimes; elevou-me acima da esfera miserável de minhas próprias reflexões [...], mas *O Paraíso Perdido* provocou-me diferente e mais profundamente. Eu o li, como aos outros volumes que caíram em minha mão, como uma história verídica” (SHELLEY, 2016, p. 183, 185, tradução de Doris Goettesm).

processo de criação literária, mas é apenas na personagem da criatura que ela introduz essa reminiscência de suas leituras como forma constituinte da identidade desse ser.

É sobretudo na questão da linguagem, tanto como tema explícito do romance quanto como modelo implícito da organização complexa do mesmo, que o enigma da criação alusiva se desenrola (BROOKS). O encontro dramatizado no romance entre Frankenstein e sua criação monstruosa leva a criatura a contar a história da formação de sua identidade, *a-story-in-a-story*, como um livro que encontra seu leitor e o apresenta todo o seu processo de desenvolvimento. Nesse discurso metalinguístico, a criatura se depara com seu criador e afirma que leu seus diários e conhece o horrendo processo que culminou em sua criação, fortificando a relação texto-monstro através da descrição da relação de gênese.

Lendo *Frankenstein* de Shelley como uma alegoria para o ato criativo da escrita literária nota-se a preocupação da autora em demonstrar na sua criação a importância das leituras anteriores, bem como a representação da influência tida pelos seus predecessores como uma dádiva. A criatura reflete esse sentimento ao relatar o impacto que tais leituras causaram no seu ser em construção:

Those wonderful narrations inspired me with strange feelings. [...] The possession of these treasures gave me extreme delight; I now continually studied and exercised my mind upon these histories [...] I can hardly describe to you the effect of these books. (SHELLEY, 2016, p. 170, 182)¹³.

A percepção do paralelo entre a composição do texto literário através da constituição da criatura inclui também seu medo em ser apresentado ao mundo dos humanos. Ao proferir seu receio em ser visto pelos demais, o monstro reafirma sua preocupação em não ser aceito pela sociedade que lhe foi imposta: “*I formed in my imagination a thousand pictures of presenting myself to them, and their reception of me*” (SHELLEY, 2016, p. 164)¹⁴. Shelley deixa clara sua posição como autora que não propõe a imposição de sua obra ao público, e que, assim como Frankenstein, desconhece os efeitos que sua criação causará no mundo, receando seu recebimento como um monstro.

A comparação entre dois tipos de criação, de monstros e livros é mostrada por Mary Shelley quando associa autoria com monstruosidade, refletindo o produto da primeira com a criatura imprevisível. Victor almeja obter o conhecimento divino e entrar na esfera de criador e não de criação, assim como Shelley almeja alcançar o

13. “Essas narrativas maravilhosas inspiraram-me estranhos sentimentos. [...] A posse desses tesouros proporcionou-me extremo prazer. Eu agora lia e exercitava continuamente minha mente com essas histórias [...] Mal posso descrever-lhe o efeito desses livros” (SHELLEY, 2016, p. 171, 183, tradução de Doris Goettesm).

14. “Pintei em minha imaginação milhares de quadros, imaginando como seria me apresentar a eles e sua recepção para comigo” (SHELLEY, 2016, p. 165, tradução de Doris Goettesm).

ápice do ato criativo, através dos deuses que a precederam. Por meio do método alusivo, Shelley explora a mente criativa do leitor com a sua criação Prometeica, onde a memórias da criação se misturam.

Considerações Finais

Assim como a Criatura se constitui de retalhos de corpos, o mesmo pode-se dizer da obra literária, que não é uma peça solta, mas um conjunto, uma manta feita de retalhos, na qual dialoga com outros textos das mais variadas formas. A Criatura para adquirir conhecimentos lê obras literárias, que definem sua formação como indivíduo. Esse elo entre leitura como constituição do ser se faz análogo à constituição da obra de Shelley.

A consequente introdução de Mary Shelley no prefácio da edição de 1818 de *Frankenstein ou o Prometeu moderno* apresenta o percurso da autora na gênese de sua obra considerada de maior sucesso. Mais do que isso, ela evidencia a melancolia que a acompanhara durante toda essa jornada de criação, sentimento esse que se equipara à de seu personagem principal em seu mesmo ato criativo. O Prometeu moderno, em termos de imaginação e criação, se torna análogo ao escritor, que busca em meio aos Titãs seu lugar de igualdade através do empréstimo do fogo do conhecimento.

A criação científica e a criação literária se associam, e o paralelo texto-monstro nos mostra como ambas as criações se fazem acompanhadas do sentimento de angústia, que provém da doença da autoconsciência de todo criador que reflete sobre seu ato criativo. *Frankenstein* equivale, num certo sentido, a uma representação da própria Shelley, bem como de todo outro artista que sente na pele a angústia de inventar algo a partir do débito provido de uma criação primeira.

Em *Frankenstein*, Shelley usa a memória da criatura como um dos índices alusivos visíveis de sua criação. Assim como a sua criadora, a criatura usou das influências recebidas para compor parte do seu ser. A análise da composição da criatura como uma metáfora a criação literária, mostra que ambas se relacionam pelo seu processo constituinte, sendo compostas de elementos externos que juntos compõem seu ser uno. Devido a isso, a criação da identidade da personagem da criatura através da leitura de livros específicos e vista como parte do processo alusivo as influências que Shelley dispôs para a composição de sua obra.

Referências

- ALDRICH, Marcia; ISOMAKI, Richard. The Woman Writer as Frankenstein. In: *Approaches to Teaching Shelley's Frankenstein*. New York: Modern Language Association, 1990.
- ALVES, Talita Cassemiro Paiva. *Frankenstein: The Creation of a Myth*. 2016. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras/ Literatura de Língua Inglesa) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.
- BHATTACHARYYA, Anish. Frankenstein and Ackroyd: a Study of the Text as the Monster. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanitie*. Vol. 10, No. 2, 2018.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Trad. Arthur Nastroviski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- BROOKS, Peter. Godlike Science/Unhallowed Arts: Language, Nature, and Monstrosity. In: *The Endurance of "Frankenstein": Essays on Mary Shelley's Novel*. London: Univ. of California Press, 1979.
- HINDS, Stephen. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. USA: Cambridge University Press, 1998.
- MAGNUSON, Paul. The Corresponding Society: Reading the Correspondence. In: *Reading Public Romanticism*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- NITRINI, Sandra Margarida. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Ed. da USP, 1997.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. Trad. Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2016.
- THOMAS, Richard F. Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64.1-18). *The American Journal of Philology*, v. 103, n. 2, p. 144-64, julho. 1982.
- VASCONCELOS, Paulo Sérgio de. Reflexões sobre a noção de "arte alusiva" e de intertextualidade no estudo da poesia latina. *Classica (Brasil)* v. 20, n. 2, p. 239-260, 2007.

DOSSIÊ 2:

***ENTRE MANUSCRITOS E IMPRESSOS:
ESTABELECIMENTO, EDIÇÃO E CRÍTICA
DE TEXTOS DA ÉPOCA MODERNA***

DOSSIÊ 2: ENTRE MANUSCRITOS E IMPRESSOS: ESTABELECIAMENTO, EDIÇÃO E CRÍTICA DE TEXTOS DA ÉPOCA MODERNA

Apresentação

Nesta edição, a *Revista Travessias Interativas* publica artigos cujas propostas de trabalho concentram-se no âmbito da Filologia, da Crítica Textual e da Crítica Genética. Em um contexto de pesquisa documental, com uma série de recursos tecnológicos, advindos principalmente das Humanidades Digitais, que têm proporcionado novos caminhos e significativas formas de enriquecimento de ciências consideradas tradicionais, como a Filologia, a Paleografia, a Diplomática, a Codicologia e a História, nunca se fez tão necessário um estudo substancial de textos, manuscritos e impressos, da sua gênese ao seu processo de transmissão.

O artigo que abre o volume tem como título *Um caminho de retorno como base: proposta de normas de transcrição para textos manuscritos do passado*. Sílvio de Almeida Toledo Neto, considerando a Filologia como curadoria textual, apresenta um conjunto de normas semidiplomáticas com o objetivo de facilitar a leitura ao pesquisador não afeito à consulta direta de manuscritos e permitir a recuperação do modelo que se pretende transcrever. Trata-se de abordagem teórico-prática que tem como resultado o fato de que um conjunto de normas nunca pode ser considerado definitivo nem quanto à categoria em que se enquadra, nem quanto ao gênero de texto que pretende transcrever, nem quanto à época escolhida, pois a transcrição classificada como semidiplomática varia em relação às suas limítrofes e ao tipo de intervenção gráfica e conjuntura que aceita.

Carla Carolina Ferreira Gomes Querino, com artigo intitulado *Livro de ofícios diversos do asilo São João de Deus (1876-1884): aspectos paleográficos, codicológicos e diplomáticos*, apresenta o resultado de análises filológicas iniciais acerca de um relatório que integra o *Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884)*, com documentos relacionados à comunicação entre o Asilo e a Santa Casa de Misericórdia da Bahia, responsável por sua administração desde a sua inauguração em 1874 até 1912. O objetivo do estudo é a apresentação e a descrição de características paleográficas, codicológicas e diplomáticas dos relatórios selecionados. Trata-se de trabalho que tem como base a materialidade documental e a sua escrita, possibilitando também ampliar o conhecimento acerca da situação da saúde pública na Bahia, em especial no que se refere ao contexto da saúde mental durante a segunda metade do século XIX.

No terceiro artigo, *Lapidando manuscritos diamantinos: uma escriptura sob a lente da filologia*, Elias de Souza Santos, tendo como base uma escritura particular de compra e venda, presente em um memorial do Mulungu dos Pires, povoado localizado nas adjacências de Iaraquara, na Chapada Diamantina, Bahia, apresenta o tratamento filológico realizado, mais especificamente, a edição semidiplomática. O estudo proposto enfatiza a importância de se preservar a memória documental de um povo, assim como a diamantina, que por vezes se perde porque os testemunhos são incinerados, jogados ao lixo e depositados em lugares inapropriados pelo próprio homem, por julgarem não serem importantes, assim são também entregues às intempéries do tempo, às traças, cupins e insetos em geral.

Por meio de carta de denúncia das internas do Recolhimento do Santo Nome de Jesus, datada do século XIX, escrita na Bahia, e pertencente ao acervo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, Rose Mary Souza de Souza e Norma Suely da Silva Pereira apresentam o artigo intitulado *Edição de uma carta das internas do recolhimento do Santo Nome de Jesus: abreviaturas e outros aspectos paleográficos*. O trabalho apresenta aspectos da escrita, do suporte e da estrutura do documento. Trata-se de pesquisa de base filológica, por meio da realização de uma edição semidiplomática e de investigação de um documento que relata aspectos de um conflito envolvendo algumas mulheres enclausuradas, as quais alegam sofrer violência física e psicológica dentro do recolhimento. Como resultado apresentam particularidades da escrita do período, bem como novos aspectos acerca da prática do recolhimento feminino.

Com o título *Pelos caminhos da edição filológica: o processo crime de homicídio de 1902-1909*, Izaías Araújo das Neves Paschoal e Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz buscam preservar uma parte da história da cidade de Feira de Santana (Bahia), local em que o processo crime de homicídio de Marcellino Manoel dos Santos, cometido pelo réu Manoel Mendes de Aragão, foi lavrado, cuja documentação manuscrita está sob guarda do Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC) da UEFS. Ao disponibilizar o *corpus* para pesquisa, os autores visam auxiliar nos estudos linguísticos. O trabalho tem como objetivo a edição fac-similar e semidiplomática do documento, de acordo com as edições filológicas feitas no âmbito do Grupo de Estudos do Texto (GET), da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

Em *O labor filológico na edição de um manuscrito histórico do século XIX*, Tamires Sales de Quadros e Eliana Correia Brandão Gonçalves apresentam três edições filológicas, em versões fac-similar, semidiplomática e interpretativa, de um manuscrito disponibilizado na plataforma digital do Projeto Resgate. Escrito em 7 de julho de 1822, o texto trata da aclamação do Príncipe D. Pedro na vila de Itapicurú. O documento é acrescido em significações em contexto de leitura com viés político-histórico e pedagógico, por meio de edições de textos – conservadoras e atualizadas – direcionadas tanto

a um público de especialistas quanto a um público mais amplo. As autoras defendem que o trabalho filológico também pode se tornar instrumentação coletiva e individual para o reconhecimento das narrativas registradas na edição de documentos históricos e da história dos grupos sociais, de sua língua e de sua luta.

Carolina Faleiros Felício e Vanessa Regina Duarte Xavier, em *Saibam quantos este publico instrumento virem: um estudo de realizações gráficas em manuscritos oitocentistas catalanos*, fazem uma análise descritiva de ocorrências gráficas em documentos manuscritos notariais produzidos em Catalão, Goiás, na segunda metade do século XIX. O estudo focaliza as grafias de vocábulos com “h” diacrítico, etimológico e marcador de hiato, com consoantes geminadas e com consoantes duplas, identificando-as como práticas de escrita vigentes no período pseudoetimológico da ortografia portuguesa, no qual os documentos se inserem.

No artigo *O livro de actas da Companhia Agro Fabril Mercantil (1912-1941): transcrição e análise linguístico-filológica de manuscritos do sertão nordestino*, Cezar Alexandre Neri Santos e Kátia Silene do Nascimento propõem uma edição diplomática de partes de um livro de atas da companhia Agro Fabril Mercantil, documento da primeira metade do século XX, que oferece uma série de possibilidades de estudos. Neste texto, os autores dedicam-se a apresentar o contexto histórico e socioeconômico da Vila das Pedras e a importância da companhia têxtil naquela sociedade de princípios do século XX, os aspectos codicológicos, assim como a descrição de algumas variantes ortográficas e abreviaturas presentes no manuscrito.

Em *“Assumptos profundos de penetrar”: a escrita do códice 132 do Mosteiro de São Bento da Bahia e um possível novo testemunho*, Rafael Marques Ferreira Barbosa Magalhães discute questões relativas à procedência e autoria do códice 132, manuscrito setecentista de cunho autobiográfico sobre o Marquês de Pombal, salvaguardado no Arquivo do Mosteiro de São Bento da Bahia, e levanta a possibilidade de tratar-se de um texto politemunhal. Nesse estudo filológico, a hipótese inicial de haver outro testemunho do mesmo texto, um livro manuscrito da coleção Jardim de Vilhena, do Arquivo da Universidade de Coimbra, justifica o cotejo dos índices dos dois testemunhos, comprovando-se a correspondência entre os textos.

Ceila Maria Ferreira, em artigo intitulado *Singularidades de duas edições críticas de textos literários do século XIX*, expõe e explica algumas particularidades de duas edições críticas que estão sendo preparadas por ela: a de *Papéis Avulsos*, coletânea de contos de Machado de Assis, e, com viés genético, a de narrativas de viagens, de Eça de Queirós. O trabalho empreendido, que se insere no âmbito da Crítica Textual Moderna, uma vez que conta com textos originais das obras, procura destacar os posicionamentos críticos dos autores e dar a conhecer aos leitores, além da história da transmissão dos textos, informações relativas a outras edições dessas obras desconhecidas na atualidade. A autora

destaca como contribuições da Crítica Textual e de edições críticas, especialmente na sociedade contemporânea, a preservação e divulgação do patrimônio cultural escrito e a formação de pessoas mais críticas e mais propensas ao exercício da cidadania.

Ainda na esteira da Crítica Textual, Renata Ferreira Costa, em *Proposta de edição crítico-genética do conto “A Enchente”, de Manuel dos Passos de Oliveira Telles*, oferece ao leitor a oportunidade de conhecer aspectos da vida e do trabalho literário de um escritor ainda desconhecido do grande público, o sergipano Manuel dos Passos de Oliveira Telles, ao tempo em que apresenta uma proposta de edição crítica, em perspectiva genética, de um de seus textos, o conto “A Enchente”. A autora revela seu labor filológico de reconstituição da história desse texto e de sua transmissão, na tentativa de revelar a última vontade de Oliveira Telles.

Filologia e humanidades digitais dialogam no artigo *Filologia e Humanidades Digitais na edição de textos modernos*, no qual Débora de Souza e Rosa Borges demonstram que as práticas de edição e crítica filológica foram afetadas pelas novas tecnologias de informação e comunicação, especialmente na produção de novos modelos de edição hipertextuais e/ou hiper mídias, em suportes digitais. O trabalho traz como exemplo de proposta editorial digital, com possibilidade de integração de textos, paratextos e prototextos em um único arquivo eletrônico, parte da dramaturgia censurada da dramaturga e diretora baiana Nivalda Costa.

Fecha este dossiê o artigo *Filologia e Direito: resgatando memórias e (re)descobrimo histórias na justiça federal de São Paulo e Mato Grosso do Sul*. Phablo Roberto Marchis Fachin e Ana Carolina Estremadoiro Prudente do Amaral trazem à cena as relações entre a Filologia e o Direito no trabalho com documentação manuscrita, destacando a iniciativa de um acordo de cooperação firmado em 2019 entre o programa de pós-graduação em Filologia do Português da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e a Justiça Federal da Seção de São Paulo e da Seção do Mato Grosso do Sul e o Tribunal Regional Federal da Terceira Região. Considerando o papel da Filologia como curadoria de textos antigos, o acordo envolve a implementação de um laboratório de pesquisa e de centros de documentação e memória para a realização da organização e análise filológica de documentos judiciais inéditos.

Profa. Dra. Renata Ferreira Costa (UFS)
Prof. Dr. Phablo Roberto Marchis Fachin (USP)

UM CAMINHO DE RETORNO COMO BASE: PROPOSTA DE NORMAS DE TRANSCRIÇÃO PARA TEXTOS MANUSCRITOS DO PASSADO

A RETURN PATH AS A BASIS: A PROPOSAL FOR TRANSCRIPTION RULES FOR ANCIENT HANDWRITTEN TEXTS

Sílvio de Almeida TOLEDO NETO¹

RESUMO: Uma transcrição conservadora de manuscritos que pretenda produzir edição confiável para os estudos linguísticos, literários e históricos, deve empregar normas que não ultrapassem o limite do retorno ao modelo. Com base nesse pressuposto, apresentamos um conjunto de normas semidiplomáticas que devem facilitar a leitura ao pesquisador não afeito à consulta direta de textos manuscritos, ao mesmo tempo que permitem a recuperação do modelo, na medida em que registram tudo o que nele foi alterado.

PALAVRAS-CHAVE: Normas semidiplomáticas. Edição semidiplomática. Manuscrito. Filologia.

ABSTRACT: A conservative transcription of manuscripts that aims to produce a reliable edition for linguistic, literary and historical study, presupposes the use of norms that do not exceed the limit of the return to its model. Based on this assumption, we present a set of semidiplomatic norms that make it easier to read ancient texts for the researcher not used to direct consultation of handwritten texts. At the same time, these norms allow model recovery, as they record everything that has changed in it.

KEYWORDS: Semidiplomatic norms. Semidiplomatic edition. Manuscript. Philology.

Introdução

Um filólogo que se aventure a pesquisar manuscritos do passado, por mais experiente que seja na sua tarefa, sempre encontrará dificuldades na decifração e transcrição² do seu material de pesquisa³. Percorrendo um caminho estreito, muitas vezes

1. Professor Doutor; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil; E-mail: tolnet@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4042-0961>.

2. A transcrição (lat. *transcriptio,ōnis* 'transferência') é o "[p]rocesso de produção de um novo testemunho de um texto, feito de acordo com critérios previamente definidos tendo em conta as características do texto e do público a que se destina." (DUARTE, 1997, s.v. *transcrição*). Não se confunde com a edição (lat. *editio,ōnis* 'produção'), que é o "[c]onjunto de operações filológicas necessárias para preparar um texto inédito, ou édito mas a necessitar de ser revisto, para ser publicado." (DUARTE, 1997, s.v. *edição*).

3. Em uma perspectiva filológica estrita, o texto pode ser dividido em três diferentes níveis de exame: o nível material, o nível formal e o nível substancial. A *matéria* de um testemunho compõe-se de suas características físicas, tais como o suporte material e as tintas. A *forma* abrange a roupagem paleográfica (forma e realização das

inexplorado, o filólogo poderá enfrentar diversos percalços: não conseguirá decifrar caracteres⁴, não entenderá abreviaturas, terá dificuldade com a cursividade da escrita e mesmo com o léxico do período. Tais pormenores, aparentemente irrelevantes para a compreensão e interpretação de um texto, são, na verdade, fundamentais já em uma primeira incursão. Se esses pontos não forem adequadamente resolvidos, a pesquisa não poderá avançar. Por quê? Porque da decifração correta e de seus desdobramentos depende todo o resto do trabalho sobre o texto manuscrito⁵. Quem erra nesse nível de abordagem do texto, errará, por consequência, em outros⁶.

A decifração e a transcrição corretas de uma fonte manuscrita fazem parte das tarefas fundamentais do trabalho filológico. Quando prepara uma transcrição que posteriormente venha a compor uma edição, o filólogo pretende padronizar o seu modelo⁷ a partir de um conjunto de normas previamente estabelecidas. As normas têm de ser coerentes com o objetivo da transcrição e da sua divulgação⁸.

No caso de edições científicas de testemunhos únicos, que estabelecem e estudam o texto como documento de um dado período e cultura, esse objetivo parece-nos nítido: a composição de uma base textual em tipos gráficos – que procure resolver as dificuldades próprias da letra manuscrita e aquelas causadas por acidentes materiais, formais e substanciais do testemunho – para o estudo de especialistas que venham a tomar a transcrição daquele texto – a qual deve refletir a escrita do testemunho – como um ponto de referência fidedigno ao seu modelo.

Consideramos que a intervenção do filólogo sobre o testemunho e sobre o texto caracteriza-se como um processo de *curadoria*, que visa à sua conservação e restauro. Conforme Ferreira (2016, p. 249) “[...] curar de um objeto é impedir a sua degradação, mantendo o acesso do público ao mesmo; curar de um texto é torná-lo acessível ao público.”. A nossa perspectiva associa a Filologia à Cultura Material, pois considera

letras, diacríticos, pontuação etc.) e gráfica (grafos, alógrafos, diacríticos, pontuação etc.) de um testemunho, assim como as repercussões do nível gráfico na representação fonética e morfológica de variantes históricas e dialetais das palavras. A *substância* reúne os níveis morfossintático, lexical e semântico de um testemunho. O estudo do texto a partir dessa tríplice divisão deve ser feito sempre a partir do pressuposto de que o texto (assim como seus testemunhos) é produto de um ambiente sócio-histórico e cultural determinado.

4. O termo ‘caractere’ designa neste artigo qualquer um dos signos elementares de uma língua escrita (COULMAS, 1999, s.v. *character*).

5. Por exemplo, a identificação da autoria material e intelectual, a localização e a datação do manuscrito, além de comentários eruditos ao texto.

6. Como bem observa Blecua (2001, p. 9): “Una mala interpretación bíblica por error de una letra podía crear un hereje; un error en el nombre de una planta en Dioscórides podía ocasionar una defunción.”

7. O *modelo* é o testemunho que traz registrado um texto que se pretende transcrever. O termo ‘modelo’ nessa acepção é utilizado, entre outros, por García (2002, p. 240).

8. Segundo Castro e Ramos (1986, p. 100), “[a]s decisões quanto ao espírito da transcrição são predeterminadas estrategicamente pelo plano geral da edição”.

os testemunhos remanescentes de uma tradição textual como patrimônio tangível da identidade cultural de um povo. Diferentemente, porém, do que ocorre no caso de edifícios, estátuas ou quadros, a curadoria textual deve ser sempre indicada em pormenor ao leitor. Isto é, o filólogo-editor deve deixar à vista, nas normas de transcrição, tudo o que modificou. Dessa forma, o leitor sempre poderá *recuperar* o(s) modelo(s) por meio de uma transcrição que segue rigorosamente normas explícitas.

Então, na consulta à transcrição de *um* testemunho⁹ manuscrito de determinado texto, seja ele um original autógrafo, um idiógrafo, ou mesmo um apógrafo¹⁰, o mais importante será saber se o leitor tem nas mãos dados para avaliar se a transcrição do modelo está correta ou não. Tais informações serão fornecidas pelas normas de transcrição adotadas. As normas darão ao leitor a noção da distância que existe entre o modelo e a transcrição¹¹.

Mas, embora haja uma gradação de distanciamento entre os tipos de edição consideradas fiáveis pelo filólogo e o seu modelo, há, para tais edições, um limite que não pode ser ultrapassado. Esse limite é o do *retorno* ao modelo. Mais especificamente, o retorno existirá enquanto as normas explicitadas na edição permitirem ao leitor saber quais foram *todas* as modificações feitas pelo editor. Se souber o que foi modificado, um leitor poderá, se assim o quiser, retornar ao estado anterior do modelo transcrito. A possibilidade do retorno assegura a fiabilidade da transcrição e, conseqüentemente, a da edição.

No âmbito das transcrições classificadas como fidedignas, temos optado por seguir normas *semidiplomáticas*¹². A escolha justifica-se pelo público a que têm sido destinadas essas transcrições, composto por estudiosos da língua e do texto que não tenham necessariamente formação filológica ou que, por algum motivo, não queiram aceder ao manuscrito quando dispõem de uma edição confiável.

9. Testemunho é o documento escrito (manuscrito, datiloscrito ou impresso) “que contém o texto, tanto na sua lição original como em qualquer das versões que dele exista.” (DUARTE, 1997, s.v. *testemunho*).

10. O testemunho transcrito individualmente pode pertencer a uma tradição com vários testemunhos, ou pode ser o único remanescente de um texto. A transcrição individual dependerá do propósito da edição. Justifica-se, por exemplo, no caso de ser preparada para servir como base de estudo linguístico do texto em um testemunho específico.

11. A correção da transcrição vincula-se diretamente à *transparência* que deve existir no processo de filtragem, por meio das normas, dos elementos que estão no modelo para os que constam na transcrição. As normas, quando explícitas e coerentes, são como indicações de um mapa, que guia o leitor pelos caminhos da intervenção do editor.

12. O tipo de transcrição (e de edição) que emprega as normas aqui propostas pode receber diferentes denominações na bibliografia especializada: não só *semidiplomática*, como também *diplomático-interpretativa*, *paradiplomática* ou *paleográfica*. A variação terminológica para denominar os diferentes tipos de edição, embora possa ter um propósito louvável, de busca pela precisão e esclarecimento, acaba muitas vezes por confundir o público interessado, devido à falta de tradição terminológica que temos no âmbito dos estudos filológicos nacionais.

Normas semidiplomáticas movem-se mais pela superfície formal do texto. Propõem, por exemplo, a uniformização de alógrafos¹³ de um mesmo grafema¹⁴ e o desenvolvimento de abreviaturas. Mas aprofundam-se na sua intervenção ao texto quando realizam breves conjecturas ou atualizam a separação entre palavras. Não avançam, porém, mais do que isso.

Dizer que um conjunto de normas é semidiplomático revela o seu perfil intermediário entre normas diplomáticas e interpretativas, quando se trata da transcrição de um só testemunho. Mesmo assim, os limites do que se poderia denominar como ‘campo das normas semidiplomáticas’ ou os do campo de outro tipo qualquer de normas, serão, até certo ponto, flexíveis na prática editorial. Não há só um tipo de edição semidiplomática, pelo que normas de carácter semidiplomático não podem ser únicas para todos os casos. Dentro do campo formado por normas de um tipo determinado, haverá variações, identificáveis somente por meio do exame de caso.

Considerados os tipos fundamentais de edição para um testemunho¹⁵, a flexibilidade normativa distribui-se neles por duas camadas ou níveis até certo ponto intercomunicantes: chamemo-las de camadas da *roupagem gráfica* do testemunho e da *conjectura*. A primeira concentra as intervenções mais superficiais sobre o modelo. A segunda distribui-se não só pela superfície gráfica como também afeta aspectos mais profundos do texto¹⁶.

Em traços gerais, podemos distribuir as camadas conforme os tipos de edição que têm como base somente um testemunho: no nível mais baixo de intervenção editorial, a imitação gráfica e a inexistência, ou a pouca ocorrência, de conjecturas superficiais resultam em uma reprodução, em caracteres tipográficos, do modelo, por meio de uma transcrição diplomática. No nível mais alto de intervenção editorial aceitável, a forte uniformização e – até certo ponto – modernização gráfica, e a existência de

13. Entendemos por ‘alógrafo’ a variante concretamente realizada de um grafema, que é a menor unidade funcional de um sistema de escrita específico de uma língua (COULMAS, 1999, s.v. *allograph*). Por sua vez o termo ‘grafo’ designa a menor unidade formal da língua escrita no nível da escrita à mão ou impressa. Vários grafos podem formar alógrafos de um grafema. Por exemplo, os grafos *f* e *s* são alógrafos do grafema <*s*> (COULMAS, 1999, s.v. *graph*). Seguindo o critério de Coulmas (*op. cit.*), os grafos e alógrafos são aqui representados em itálico.

14. O termo ‘grafema’ (COULMAS, 1999, s.v. *grapheme*) designa a menor unidade funcional de análise da língua escrita, em nível abstrato. Os grafemas são representados em redondo, entre parênteses angulares <>.

15. São considerados tipos fundamentais de edição feitas com base em um testemunho as edições fac-similares, diplomáticas, semidiplomáticas e interpretativas. Desconsideramos em nosso comentário a edição fac-similar, porque não supõe modificação textual por mão do editor, com base em normas de transcrição.

16. A intervenção é *superficial*, porque toca nas camadas caligráfica e gráfica e é *profunda*, porque toca na substância textual. O conceito de conjectura em uma transcrição semidiplomática abrange casos diferentes de intervenção, que resultam tanto na reconstituição de partes danificadas do texto como na integração de emendas coevas ao texto, localizadas à margem ou nas entrelinhas da mancha textual.

conjecturas mais extensas e profundas, produzem uma transcrição interpretativa¹⁷. A transcrição semidiplomática está a meio, entre um extremo e outro, com fraca uniformização gráfica e conjecturas breves e predominantemente superficiais¹⁸.

Com base no que até aqui afirmamos, fica claro que classificar uma transcrição (e, conseqüentemente, a sua edição) como semidiplomática, a princípio, não revela ao leitor as particularidades dessa edição, mas somente os seus traços gerais. No entanto, embora os traços gerais possam manter-se, cada transcrição varia nos pormenores. Quanto a esse aspecto, em diferentes transcrições de um determinado tipo, poderá existir variação entre um ponto mais conservador e outro mais inovador, intermediados por um *continuum* (Quadro 1)¹⁹.

O que norteia a denominação do tipo de edição é, portanto, o conjunto dos seus critérios mais gerais. Já os critérios mais específicos servem para situar a edição mais próximo a um polo conservador ou a um polo inovador, nos limites do campo em que se situa²⁰.

Quadro 1 – Tipos de edição, camadas e limites²¹.

Tipo de edição	Camadas	Limites
Diplomática	rg _r	l _c
Semidiplomática		l _i
Interpretativa	c _o	l _c
		l _i

rg_r: roupagem gráfica c_o: conjectura l_c: limite conservador l_i: limite inovador.

17. O limites de uma conjectura, quanto a sua consistência e extensão, estarão condicionados pelo conhecimento do editor quanto a múltiplos fatores, como o *usus scribendi*, o nível de letramento do autor e as práticas de escrita em diferentes períodos, locais e gêneros textuais.

18. Esses três tipos de transcrição, como é suposto, integrarão respectivamente edições diplomáticas, semidiplomáticas e interpretativas.

19. Consideradas as características gerais de cada tipo de edição, o conservadorismo realiza-se por meio da manutenção de aspectos gráficos heterogêneos e por meio da inexistência, ou parcimônia, quanto à extensão e profundidade, das conjecturas. A inovação realiza-se por meio da uniformização e modernização de características gráficas e da maior extensão e profundidade das conjecturas.

20. Costa (1993) divide os critérios gerais de transcrição e edição em três: *conservadorismo rígido*, *modernização pura e simples* e *conciliação*. As normas aqui propostas estariam mais próximas do terceiro critério.

21. Representamos pelas linhas onduladas no quadro a noção de *continuum* entre os tipos de edição, camadas e limites.

1. Que normas chamamos de semidiplomáticas?

As normas que desenvolvemos e que temos utilizado em nossas transcrições sob o cunho de *semidiplomáticas* compõem atualmente um conjunto de 30 itens²². Aplicam-se melhor a textos manuscritos do século XVIII para trás, mas podem ser igualmente aplicadas, com os ajustes necessários, a incunábulo, pós-incunábulo e a textos manuscritos do século XIX à atualidade.

Para dar conhecimento de nossa proposta, dividimos as normas conforme os aspectos editoriais de que tratam e fazemos um breve comentário a cada subconjunto.

- Ilegibilidade por fragmentação²³ do suporte material.
 1. [] – Elemento(s)²⁴ inexistente(s) por fragmentação (corte, rasgo etc.) do suporte material.
 2. [.] – Letra, sinal, abreviatura ou parte de palavra ilegível (parcialmente visível) por fragmentação (descoloração, mancha, raspagem etc.) do suporte material ou da tinta.
 3. [...] – Palavra(s) ilegível(is) (parcialmente visível(is)) por fragmentação (descoloração, mancha, raspagem etc.) do suporte material ou da tinta.

Os itens 1 a 3 contemplam casos de ilegibilidade por fragmentação do suporte material do modelo. O elemento ilegível pode não ser identificável por corrupção total ou parcial do suporte. São os principais agentes de fragmentação os efeitos ambientais (luz, umidade etc.) e os agentes de destruição (insetos, fungos etc.) (PINNIGER, 2008). Mas a fragmentação material do texto pode ocorrer também por censura ou revisão tardia. O resultado é sempre danoso e concretiza-se de diversas formas, de que são

22. Cabe esclarecer que a proposta aqui apresentada reúne normas que mais recentemente temos procurado utilizar, total ou parcialmente, na transcrição de textos de diferentes gêneros e períodos, o que sempre supõe uma adaptação à realidade do material estudado. Não há aqui a intenção de propor normas uniformes gerais para a transcrição de manuscritos de qualquer gênero e período, o que seria infrutífero. Como afirma Costa (1993, p. 14), “[...] não se deve procurar ‘a elaboração de normas de transcrição uniformes’ para todo e qualquer texto, a não ser as de carácter geral.”

23. O termo ‘fragmentação’ engloba casos de dano à matéria subjetiva e à matéria aparente.




24. O termo ‘elemento’ designa, nestas normas, a parte de um todo linguístico composto pelo texto escrito. Abrange as letras, os sinais especiais, as abreviaturas e as palavras. Correndo o risco de sermos redundantes, definimos os termos englobados pelo conceito de ‘elemento’. A ‘letra’ é o elemento de uma classe de formas que são reconhecidas como exemplos de conceitos gráficos abstratos, os quais representam as unidades básicas de um sistema alfabético de escrita (COULMAS, 1999, s.v. *letter*). O ‘sinal especial’ é um sinal gráfico de desenho específico, que pode substituir uma letra ou representar uma abreviatura. A ‘abreviatura’ é a forma encurtada ou contraída de uma palavra. A ‘palavra’ é tomada aqui em sua acepção gráfica, como toda unidade linguística escrita e delimitada por espaços em branco no início e no fim.

exemplo: corte, descoloração, mancha, ondulação, queimadura, rasgo, raspagem, sangramento de tinta²⁵.

Por razões de economia e de organização que pretendemos dar ao texto transcrito, os sinais [] e [...] também podem representar, de uma só vez, uma sequência de palavras fragmentadas, sem a necessidade de reproduzi-los a cada ocorrência. Quando possível, indica-se o número aproximado de palavras ausentes em nota, da seguinte forma: [] / [...] *equivalem a aproximadamente x palavras*.

- Ilegibilidade por dificuldade de decifração.
4. [*] – Letra, sinal, abreviatura ou parte de palavra ilegível por dificuldade de decifração da escrita.
 5. [**] – Palavra(s) ilegível(is) por dificuldade de decifração da escrita.

Sempre que o manuscrito não é legível por dificuldade de decifração da letra ou palavra (ou ainda do alógrafo, nexa, sinal ou abreviatura) por parte do editor, representa-se a lacuna por um ou dois asteriscos entre colchetes. O sinal [**] também pode representar, de uma só vez, uma sequência de palavras ilegíveis, sem a necessidade de reproduzi-lo a cada ocorrência. Quando possível, indica-se o número aproximado de palavras ausentes em nota, da seguinte forma: [**] *equivale a aproximadamente x palavras*.

A dificuldade em decifrar o modelo pode resultar, entre outras causas, da forma desconhecida de uma letra, sinal ou abreviatura, assim como do nível de encadeamento na execução da escrita manuscrita cursiva. Por exemplo, pode ocorrer a confusão entre *f*, alógrafo de *s*, e *f*, ou entre *ε*, alógrafo de *h*, e *E*. Também podem ser desconhecidos sinais como  para a conjunção *e*, ou abreviaturas como  para *compry* e  para *prior*²⁶.

As dúvidas de decifração podem ser resolvidas na medida em que estivermos familiarizados com a leitura de textos do período e do gênero estudados. Também será importante a constituição de um quadro com o alfabeto, ou alfabetos, praticados no texto examinado. Auxiliam o pesquisador na resolução de dúvidas de decifração os dicionários de abreviaturas, que podem abranger diferentes períodos históricos da escrita²⁷. De modo geral, o conhecimento paleográfico do pesquisador deve tornar possível avaliar o nível de individualização da escrita de cada punho frente ao modelo de escrita aprendido e seguido em cada grupo social, período e local²⁸.

25. Para uma classificação de danos materiais ao suporte de escrita, cf. Paglione (2017).

26. Exemplos de sinal e abreviaturas retirados de Nunes (1981).

27. Em português, são fundamentais as obras de Flexor (2008) e Nunes (1981).

28. Sá Nogueira (2007, p. 26) estabelece uma diferença entre o *modelo mental* da escrita e a *execução* da escrita, categorias que condicionam a escrita *caligráfica* e controlada e a escrita *cursiva* e pessoal. Do ponto de vista paleográfico, interessa distinguir o modelo mental (figura) e a execução pessoal (feitura) da escrita, para daí levantar, por exemplo, hipóteses sobre o nível de letramento e habilidade gráfica do escriba.

- Reconstituição por conjectura.
6. [abc] – Elemento reconstituído por conjectura.

Se letras, palavras, sinais ou abreviaturas forem ilegíveis, ou parcialmente ilegíveis, por corrupção material ou dificuldades na decifração, mas permitirem que seja emitida uma hipótese sobre a sua reconstituição, esta será registrada entre colchetes.

A grafia da conjectura deve levar em conta a grafia do modelo, isto é, não seguir os padrões ortográficos atuais, mas procurar respeitar o que ocorre no modelo. Por exemplo, se no modelo o *i* ou o *j* não forem pingados, as grafias da conjectura serão respectivamente *ι* e *j* (v. norma 19); se no modelo nunca há acento em determinada palavra, por exemplo em *atee* (atual *até*), a reconstituição conjectural deve seguir esse padrão.

Os limites da conjectura em uma transcrição semidiplomática restringem-se a letras, segmentos de palavra, ou, no máximo, palavras inteiras. Normalmente não se avança (ou não se deveria avançar) para além desses limites. A parcimônia interventiva é, aliás, uma das características da transcrição semidiplomática²⁹.

- Repetição e cancelamento.
7. |abc| – Elemento repetido sem cancelamento.
 8. ~~abc~~ – Elemento riscado.

- 8.1. No caso de ilegibilidade por cancelamento, sinaliza-se por meio de um hífen entre colchetes [-], independentemente da extensão do cancelamento.

A repetição pode ocorrer, por exemplo, devido a erro mecânico de cópia (ditografia/duplografia)³⁰, ou, como recurso gráfico, entre o reclame e a palavra inicial do fólio seguinte. Neste caso, as letras ou palavras repetidas serão registradas entre barras verticais simples. Por convenção destas normas, marca-se a segunda ocorrência repetida no corpo do texto. No caso do reclame³¹, especificamente, marca-se a segunda ocorrência repetida no início do fólio ou página seguinte. Por exemplo: esta |esta|; Di |Di|go. Quando um elemento estiver anulado por risco ou por outro tipo de traço que seja contemporâneo à execução do texto (por ex. linha vertical, círculos sucessivos etc.), o trecho será sempre tachado horizontalmente na transcrição. Se se julgar necessário, acrescenta-se uma nota para explicar as características do risco no modelo e a sua pos-

29. A conjectura sobre trechos curtos pode ocorrer excepcionalmente, mas deve ser evitada, por caracterizar-se como uma intervenção editorial excessiva em uma transcrição semidiplomática.

30. Cf. Blecua (2001, p. 20). Se considerarmos as etapas do ato de cópia conforme propostas por García (2002, p. 242), verificaremos que as repetições ocorrem no momento da execução manual da cópia a partir do modelo.

31. O 'reclame' é a indicação das primeiras palavras da página seguinte, inscrita abaixo de uma página, mais frequentemente na junção entre dois cadernos, que permite controlar a boa sucessão dos fólios ou cadernos (CODICOLOGIA, s.v. *réclame*).

sível motivação (emenda, censura etc.). Se, no entanto, o traço não for contemporâneo ao modelo, feito, por exemplo, em período tardio, restaura-se a forma riscada, quando legível, e registra-se o fato em nota de rodapé. Quando o cancelamento impede a leitura do texto, marca-se na transcrição *um* hífen entre colchetes [-], independentemente da extensão do cancelamento. Se necessário, pode-se assinalar em nota a extensão do cancelamento, em número aproximado de palavras.

- Escritos na entrelinha ou margem.
9. <abc> – Elemento acrescentado na entrelinha ou na margem. Reproduzem-se na transcrição somente os acréscimos feitos como emenda supostamente contemporânea ao modelo³². Transcrevem-se na linha e espaço a que correspondem, com uma seta, em corpo menor (8) e superior à linha, antes do texto, a indicar o local do acréscimo: entrelinha superior ↑ ou inferior ↓; margem esquerda ← ou direita →.
 10. Trechos escritos à margem do modelo, como subtítulos ou comentários originalmente alinhados ao parágrafo correspondente, devem ser transcritos em caixa de texto, em corpo menor (11), na margem, na cor e na altura em que ocorrem no texto³³.
 - 10.1. A numeração original deve constar na transcrição, na posição em que ocorre no modelo.
 - 10.2. As assinaturas³⁴ devem ser apenas indicadas em nota no fólio em que ocorrem.

Se uma letra, palavra ou frase tiver sido acrescentada por emenda (mediata ou imediata) na entrelinha ou na margem do texto, pelo mesmo punho que redigiu o texto, ou punho coevo, então acrescenta-se a letra, palavra ou frase no ponto da linha correspondente, entre parênteses angulares, com a indicação do local no suporte onde foi feito o acréscimo: entrelinha superior ou inferior, ou margem esquerda ou direita. Por exemplo: <↑c>asa, <←mandar fazer>, <→deus>.

Quando o título ou rubrica encontra-se na margem do texto, deve ser reproduzido em caixa de texto e corpo menor³⁵.

32. Supõe-se que as emendas sejam contemporâneas ao modelo, por suas características paleográficas e linguísticas.

33. Supõe-se que o texto seja transcrito em corpo 12. Se não o for, devem adaptar-se as proporções sugeridas.

34. A ‘assinatura’ é a numeração dos cadernos ou dos bifólios, que permite uni-los na ordem correta (CODICOLOGIA, s.v. *signature*).

35. As rubricas, em textos de determinados gêneros, como o jurídico, por exemplo, que sejam datados de até as primeiras décadas do século XVI, costumam ser escritas em vermelho. Na transcrição, devem ser reproduzidas nessa cor, ou na cor em que ocorrerem.

A numeração do modelo deve ser reproduzida na transcrição, na posição em que ocorre. Respeita-se a notação numérica original: romana ou arábica, por exemplo. Já no caso das assinaturas, o editor apenas as registra em nota, nos fólios em que ocorrem, de preferência indicando a sua localização: margem inferior à direita etc. A numeração tardia, porém, não deve constar na transcrição.





- Abreviaturas e sinais especiais.

11. Abreviaturas são desenvolvidas em itálico.

11.1. A grafia da parte desenvolvida segue a da variante (palavra ou segmento) desenvolvida mais recorrente no modelo.



11.2. A grafia da parte desenvolvida segue a grafia atual, sem qualquer acentuação, – salvo no caso da marca de nasalidade – se a forma (palavra ou segmento) nunca ocorre desenvolvida no modelo.

11.3. Letra sobreposta que não indica abreviatura não é sinalizada na transcrição. Ex.: , míllagres.

12. Sinal especial que substitui letra, ou que abrevia, é transcrito pelas letras equivalentes em itálico. Ex.: os sinais , ,  devem ser transcritos como *e*. O sinal  deve ser transcrito como *item*.

Se ocorre, em um mesmo texto, forma abreviada e forma desenvolvida, a forma abreviada deve desenvolver-se conforme a grafia da forma desenvolvida mais recorrente no texto. Se a forma abreviada nunca se encontra desenvolvida no texto, a grafia da parte desenvolvida da abreviatura segue a ortografia atual, salvo quanto à acentuação. Por exemplo, se a forma *Exm.^o* nunca ocorre desenvolvida, deve ser transcrita sem acentuação na parte inexistente no modelo: *Excelentissimo*. Exceção ocorre no caso da marca de nasalidade, que deve sempre constar na parte desenvolvida de uma abreviatura, para evitar ambiguidade. Por exemplo, se a forma *Cap.* nunca ocorre desenvolvida, deve ser transcrita como *Capitão*. Se, por outra, no modelo nunca ocorrem *i* e *j* pingados, por exemplo, o pingo não deverá constar na parte desenvolvida da abreviatura. Esse critério visa a evitar intervenções desnecessárias em transcrições semidiplomáticas de períodos em que o uso de acentuação era variável ou quase inexistente. Como a parte desenvolvida da palavra encontra-se em itálico, o leitor saberá que inexistente no modelo e que é resultado de intervenção editorial, mas que busca respeitar o *usus* gráfico do texto.

As letras sobrepostas que não abreviam não são assinaladas na transcrição e só poderão ser identificadas pelo leitor se a edição trazer o fac-símile a par da transcrição.




Os sinais especiais que substituem letras ou que abreviam, como, respectivamente, o tironiano  e o sinal , recursos caligráficos vigentes em certos períodos da escrita, serão transcritos em itálico, respectivamente como *e* e *item*. A sua caligrafia, se for de interesse, poderá ser recuperada por consulta ao fac-símile.

- Reprodução de aspectos formais do modelo.

13. Paragrafação, grafemas, pontuação e acentuação do modelo são fielmente reproduzidos.

A transcrição, nos moldes aqui propostos, respeita a paragrafação do modelo, assim como os sinais de organização do texto na página, por exemplo, os caldeirões³⁶. Os parágrafos são reproduzidos, mas o editor pode optar por uma transcrição justalinear ou contínua (v. normas 23 e 24). Quanto a grafemas, diacríticos e pontuação, respeitam-se com o maior rigor as normas do modelo.





Embora os grafemas sejam respeitados, os alógrafos são uniformizados, de modo a privilegiar a manutenção do grafo utilizado atualmente (v. norma 17). A uniformização atinge não só grafos, mas também diacríticos e sinais de pontuação, de modo a padronizar variantes caligráficas individuais (v. normas 18 e 19).


Em textos mais antigos, do período medieval, por exemplo, atenção especial deve ser dada ao uso diferenciado dos acentos, como no caso das plicas³⁷, que sempre devem ser assinaladas em casos como  *uáás*,  *céelos* e  *díuifndade*, por exemplo³⁸.

Da mesma forma, especial atenção deve haver com textos de diferentes períodos quanto às particularidades de uso da pontuação³⁹.

- Reprodução do módulo e das cores em conformidade com o modelo.

14. Maiúsculas e minúsculas são reproduzidas conforme ocorrem no modelo.

15. Reproduzem-se as cores da pontuação e da escrita do modelo. Exs.: , , , .

36. Caldeirão é, segundo Faria e Pericão (2008, s.v. *caldeirão*), um sinal em forma de C barrado () que nos manuscritos medievais indicava o início dos capítulos; foi usado igualmente em textos impressos dos séculos XV e XVI.

37. A plica é um sinal gráfico (') que se coloca sobre as letras para indicar tonicidade, hiato, entre outras funções.

38. Os exemplos fac-similados presentes nestas normas foram retirados de manuscritos de diferentes gêneros, períodos (entre os sécs. XIV e XVIII) e procedências.

39. Para uma lista de sinais de pontuação antigos e suas denominações, cf. Codicologia.

40. No caso das letras capitulares, principalmente quando iluminadas, reproduz-se na transcrição apenas a cor predominante.

16. Reproduzem-se o módulo e o traço mais espesso dos caracteres, quando esses elementos são usados como recursos de distinção entre partes diferentes do texto.

Em textos de até a primeira metade do século XVI, o emprego de cores nos caldeirões e nas capitais e capitulares é um procedimento recorrente para marcar as diferentes partes de um texto. Por isso, a depender de sua função, essas características devem ser reproduzidas na transcrição.

- Transcrição de alógrafos.

17. Os alógrafos são uniformizados segundo o alfabeto atual. Exs.: ξ e h são transcritos como h ; f e s são transcritos como s .

Em nossa proposta de transcrição, sugerimos a uniformização dos alógrafos, optando sempre pela forma existente na ortografia portuguesa atual. A alografia é, portanto, um traço característico do modelo que se perde na transcrição, como se supõe em normas semidiplomáticas, mas é um aspecto que pode ser totalmente recuperado pela consulta à reprodução do fac-símile que acompanhará a transcrição.

- Uniformização dos sinais de pontuação e de acentuação do modelo.




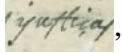
18. Os sinais de pontuação e de acentuação são uniformizados apenas quanto a sua variação caligráfica, preservando-se a diferença entre grafemas com uma mesma função no modelo. Exs.: as variantes \cdot e $/$ são transcritas como $/$; as variantes $\widehat{\sim}$ e $\widetilde{\sim}$ são transcritas como \sim ; as variantes $'$ e \sim são preservadas se indicarem nasalidade; as variantes $'$ e \wedge são preservadas se indicarem vogal fechada.

A padronização da caligrafia dos sinais de pontuação é necessária, dado que, em textos manuscritos, pode haver perceptível variação individual de um mesmo punho, ou de um punho para outro, em um mesmo códice, por exemplo. Mas pode haver, em diferentes modelos de escrita, diferentes modelos de acento. Se a marca de nasalidade for sempre um sinal semelhante, por exemplo, a um apóstrofo, com variantes caligráficas como $'$ e \sim , esse sinal deve ser reproduzido como \sim , sem que seja transcrito como traço longo \sim . Ou seja, a padronização não deve igualar diferentes grafemas, mas sim diferentes alógrafos.

Por isso, se a variação ocorrer entre diferentes sinais para uma mesma função, em um mesmo texto ou códice, a diferença será mantida na transcrição. Supomos, nesse caso, que não se trata de variação caligráfica, mas do uso de diferentes grafemas para uma mesma função. Por exemplo, se há variação entre $'$ e \sim para assinalar nasalidade da vogal, ou se há variação entre $'$ e \wedge para assinalar vogal tônica fechada, a diferença mantém-se na transcrição.

- O emprego do pingo ou plica sobre *i, j* e *y*.

19. As letras *i* e *j*, quando não têm pingo, devem ser transcritas como *i* e *j*. No caso de *y*, o pingo só é marcado quando existe no modelo. Se houver plicas ou seus alógrafos, em vez de pingo, como em *í, i̇, j̇, j̇, ý, ý̇*, reproduzem-se como *í, j̇, ý̇*.

O emprego do pingo sobre *i, j* e *y* varia historicamente e, em uma transcrição semidiplomática, precisa ser tratado diferentemente de acordo com o período. Em textos de diferentes períodos, podemos encontrar uma variação entre a ausência de pingo, presença de pingo e de plica ou seus alógrafos. Por exemplo: , *mais*, , *Christo*, , *luís*, , *justiças*. Na transcrição, uniformiza-se a multiplicidade caligráfica dos manuscritos para três possibilidades: representação da ausência de pingo, da presença de pingo ou da presença de plica (uniformizando-se alógrafos).

- Posição do acento.

20. A posição do acento procura respeitar o mais fielmente possível a sua localização no modelo. Transcreve-se o acento preferencialmente sobre a letra, ou letras, a que se refere, não necessariamente sobre a que ocorre no modelo. Exs.: *loze'*, *lozé*, *Cuyabá'*, *Cuyabá*, *hê*, *hê*, *mouíj'*, *mouís*.

21. A marca de nasalidade, muito frequente e variável caligraficamente entre períodos e punhos, reproduz-se sempre sobre vogal, aquela sobre a qual ocorre, ou a mais contígua. Reproduz-se como til longo somente se assim ocorrer sobre vogais geminadas. Exs.: *almazees'*, *almazees'*, *senao'*, *senao'*, *hũ*, *algũns'*, *algũns*, *cõ*, *ngũũ* *nhũũ*, *booa'*, *bõos*, *Seyaõ'*, *Seyaõ*.

Nos textos mais antigos em português, o til é um dos diacríticos mais recorrentes, muitas vezes o único, e, por isso, um dos que apresenta maior variação quanto a sua forma e posição. Se estiver deslocado da vogal, ou vogais, cuja nasalidade indica, deve ser representado sobre essas vogais. No caso de hiato vocálico, o til deve estender-se sobre as duas vogais acentuadas.

- Separação de palavras.

22. As fronteiras entre palavras são modernizadas conforme o modelo de separação vocabular atual.

Modernizar a separação de palavras tem como finalidade facilitar a leitura a um público especializado mais amplo, incluídos linguistas, estudiosos de literatura e histo-

riadores⁴¹. Embora seja uma intervenção editorial mais profunda, os hábitos de escrita do modelo sempre poderão ser recuperados se a edição reproduzir o manuscrito em fac-símile, lado a lado com a transcrição⁴².

- Disposição da transcrição e reprodução fac-similar do modelo.
23. Se a edição se organizar de forma que a reprodução do fac-símile esteja na página esquerda (par) e a transcrição na página direita (ímpar), a transcrição será preferencialmente justalinear, com linhas numeradas de cinco em cinco à margem esquerda.
 24. Se não houver a reprodução do fac-símile, a transcrição será contínua, com ou sem separação das linhas do modelo por barras verticais (|) e numeração das linhas de cinco em cinco à margem esquerda.
 25. Não deve haver linhas totalmente em branco na transcrição, mesmo que existam no modelo, para evitar-se a contagem de linhas em branco.

A edição que contenha o fac-símile ao lado da transcrição tem a vantagem de permitir a recuperação plena de traços uniformizados na transcrição semidiplomática, como, por exemplo, os alógrafos contextuais e a fronteira entre palavras. No caso de não haver a reprodução fac-similar, o leitor não poderá recuperar mais os traços paleográficos, nem as fronteiras de palavras do modelo. Especificamente no caso de textos em prosa, a indicação da separação de linhas há de ser ponderada com base no público a que se destina a edição. Para um público mais amplo, mas ainda assim especializado, seria melhor a transcrição corrida, sem a separação de linhas, de forma a tornar a mancha do texto mais limpa e permitir uma leitura mais fluente.

A ausência de linhas em branco tem como finalidade uniformizar a contagem de linhas da transcrição e a mancha textual. Evita-se, dessa forma, contar como linha um espaço em branco que, no modelo, pode muitas vezes ocupar um espaço maior do que o de uma linha. Além disso, equilibra-se a variação, às vezes grande, entre espaços em branco desiguais no modelo.

41. No processo de modernização das fronteiras vocabulares, desaparecem igualmente nexos que possam formar desenhos específicos entre diferentes letras e dificultar a leitura.

42. O hífen não é usado entre pronome e verbo. Ex.: *Declara sse*. O apóstrofo não é usado quando há supressão de letras. Ex.: *d agua*.

- Numeração dos fólhos.

26. Os fólhos⁴³ são numerados da seguinte forma: ||n.º do fólho (1, 2 etc.) + lado do fólho (r. ou v.⁴⁴) + ordem da coluna (a ou b)||. O número é indicado no início da primeira linha do fólho: ||1r.|| ou ||1r.a||, ||1v.|| ou ||1v.b|| etc. A numeração dos fólhos será preferivelmente registrada em corpo 8.

A numeração dos fólhos da transcrição é contínua, isto é, a contagem começa no primeiro fólho do modelo e termina no último. Nem sempre a numeração dos fólhos corresponde à numeração existente no modelo, que pode obedecer a outros critérios ou ser tardia. Há casos em que a numeração não é feita desde o primeiro fólho do modelo, ou pode tratar-se de um códice incompleto, com saltos de numeração. Se, mesmo com inconsistências, houver interesse do editor em transcrever a numeração original, contemporânea ao texto, esta pode vir na posição que ocupa no modelo (v. norma 10.1). As numerações tardias não devem constar na transcrição, mas a sua ocorrência pode ser assinalada em nota.

- Indicação de erros evidentes.

27. Erros evidentes no modelo são indicados em nota de rodapé, ao lado da lição correta, intermediadas por um colchete, da seguinte forma: causa] cousa, ouueste] ouuiste, epaço] espaço.

Os erros evidentes encontrados no modelo devem sempre ser indicados em nota. Entende-se como erros evidentes as palavras inexistentes em português, ou aquelas que, pelo contexto, infere-se decorrerem de lapso no ato de execução do texto. No tipo de transcrição que aqui se propõe, esses erros nunca devem ser corrigidos no corpo do texto.

- Intervenções posteriores à redação do texto.

28. Intervenções tardias, escritas por outro punho e notadamente posteriores à redação do texto, que modernizem ou cancelem partes do texto, devem ser desconsideradas na transcrição. Pode-se acrescentar a sua ocorrência em nota.

29. Intervenções tardias alheias ao texto, de teor geral (anotações marginais) ou classificatório (cotas etc.) devem constar apenas em nota de rodapé, nos seguintes termos: “No local *x* (sobre a linha *y*, na margem *z*), há a seguinte anotação: ...”.

43. Fólho: cada uma das duas metades de um bifólho. Bifólho: unidade básica do caderno, constituída por uma peça retangular de pergaminho ou papel, dobrada ao meio para formar dois fólhos (cf. CODICOLOGIA).

44. r. abrevia *recto* (face anterior do fólho) e v. abrevia *verso* (face posterior do fólho).

Todas as intervenções posteriores à redação do texto (números de tomo, comentários, versos etc.), feitas por outros punhos, às vezes muito tempo depois da redação do corpo do texto, devem constar somente em nota de rodapé. Se forem correções ou modernizações tardias, devem ser excluídas na transcrição. Tais intervenções devem ser extraídas do corpo do texto por constituírem ruídos, que impossibilitam o exame da forma textual autêntica do testemunho em exame.

Propomos, quanto a este ponto, portanto, o restauro do modelo, com o objetivo de torná-lo limpo de modificações tardias, as quais podem afetar mesmo um texto sem tradição, seja ele um original ou uma cópia.

- Selos, sinais públicos, rubricas e carimbos.

30. Selos, sinais públicos, rubricas e carimbos devem ser descritos, em nota de rodapé, quanto aos seguintes aspectos: medidas, cor da tinta, desenho e dizeres.

Os elementos indicados na norma 30, dado o seu caráter gráfico ou mesmo indecifrável, não devem ser reproduzidos na transcrição, porque serão claramente visíveis, em todos os seus pormenores, na reprodução fac-similar, face a face com a transcrição. Se, porém, a rubrica for decifrável, deve ser transcrita no corpo do texto. Mesmo que a edição não traga a reprodução fac-similar, os elementos de validação de um documento devem sempre ser descritos em nota de rodapé, quanto a sua forma, ilustrações e dizeres.

Considerações finais

A transcrição classificada como semidiplomática vai variar em relação às suas limítrofes quanto ao tipo de intervenção gráfica e conjuntura que aceita. No entanto, mesmo no campo das transcrições e edições semidiplomáticas, haverá variação normativa entre casos mais conservadores e menos interventivos e casos mais inovadores e mais interventivos, sempre nos limites mais gerais de um conservadorismo médio, que não admite nem a uniformização gráfica excessiva, nem a conjectura extensa.

Concluir a questão é, porém, ilusório, posto que um conjunto de normas nunca pode ser considerado definitivo nem quanto à categoria em que se enquadra, nem quanto ao gênero de texto que pretende transcrever, nem quanto à época escolhida. A proposta destas normas semidiplomáticas serve mais como uma descrição geral do que temos desenvolvido e procurado seguir, com adaptações a cada caso, de acordo com o que consideramos serem normas semidiplomáticas.

Referências

- BLECUA, A. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 2001.
- CASTRO, I. de; RAMOS, M.A. Estratégia e tática da transcrição. *Critique textuelle portugaise*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, p. 99-122.
- CODICOLOGIA. CNRS/IRHT. Disponível em: <<http://codicologia.irht.cnrs.fr>>. Acesso em 15 jan. 2020.
- COSTA, A.J. da. *Normas gerais de transcrição e publicação de documentos e textos medievais e modernos*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993.
- COULMAS, F. *The Blackwell encyclopedia of writing systems*. Oxford: Blackwell, 1999.
- DUARTE, L.F. *Pequeno dicionário de termos da crítica textual*. Lisboa, 1997. [Impresso inédito].
- FARIA, M.I.; PERICÃO, M.G. *Dicionário do livro*. Coimbra: Almedina, 2008.
- FERREIRA, P.T. Filologia como curadoria: o caso Pessoa. *Filologia e linguística portuguesa*. São Paulo, v. 18, n. 2, 2016, p. 231-262.
- FLEXOR, M.H. *Abreviaturas: manuscritos dos séculos XVI ao XIX*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.
- GARCÍA, E.R. *Introducción a la codicología*. 2. ed. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- NUNES, E.B. *Abreviaturas paleográficas portuguesas*. 3. ed. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1981.
- PAGLIONE, C.Z. *Glossário visual de conservação*. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2017.
- PINNIGER, D. *Controlo de pragas em museus, arquivos e casas históricas*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.
- SÁ NOGUEIRA, B.M.G. de. *Introdução à paleografia e diplomática*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007. [Impresso inédito].

LIVRO DE OFÍCIOS DIVERSOS DO ASILO SÃO JOÃO DE DEUS (1876-1884): ASPECTOS PALEOGRÁFICOS, CODICOLÓGICOS E DIPLOMÁTICOS

LIVRO DE OFÍCIOS DIVERSOS DO ASILO SÃO JOÃO DE DEUS (1876-1884): PALEOGRAPHIC, CODICOLOGICAL AND DIPLOMATIC ASPECTS

Carla Carolina Ferreira Gomes QUERINO¹

RESUMO: Neste artigo apresentam-se análises filológicas iniciais acerca de um relatório que integra o *Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884)*, que reúne documentos relacionados à comunicação entre o Asilo e a Santa Casa de Misericórdia da Bahia, responsável pela administração do mesmo desde a sua inauguração em 1874 até 1912. O Asilo São João de Deus tinha a função de abrigar indivíduos que apresentavam transtornos mentais ou que se contrapunham às convenções sociais vigentes. O objetivo deste estudo é apresentar e descrever características paleográficas, codicológicas e diplomáticas dos relatórios selecionados. Para a realização do estudo, procedeu-se à transcrição e edição conservadora do *corpus* selecionado. O texto foi lançado em papel pautado, que apresenta a marca d'água do fabricante e encontra-se em bom estado de conservação. A escrita está lançada em uma coluna, em fólios numerados progressivamente apenas no recto e, de maneira geral, possuem um número regular de linhas, em torno de 31-33. A escrita regular não oferece grandes dificuldades à leitura. O referencial teórico utilizado, de caráter interdisciplinar, inclui, entre outras, a Linguística Histórica, a Paleografia, e a Crítica textual.

PALAVRAS-CHAVE: Asilo São João de Deus. Paleografia. Edição Conservadora.

ABSTRACT: In this article, initial philological analyzes are presented about a report that integrates the Book of Various Crafts of the São João de Deus Asylum (1876-1884), which gathers documents related to the communication between the Asylum and Santa Casa de Misericórdia da Bahia, responsible for its administration from its inauguration in 1874 until 1912. The São João de Deus Asylum had the function of sheltering individuals who presented mental disorders or who opposed the current social conventions. The aim of this study is to present and describe paleographic, codicological and diplomatic characteristics of the selected reports. To carry out the study, the conservative transcription and editing of the selected corpus was carried out. The text was released on lined paper, which bears the manufacturer's watermark and is in good condition. The writing is launched in a column, in folios numbered progressively only in the rectum and, in general, have a regular number of lines, around 31-33. Regular writing does not present great difficulties for reading. The theoretical framework used, of an interdisciplinary character, includes, among others, Historical Linguistics, Palaeography, and Textual Criticism.

KEYWORDS: Asilo São João de Deus. Paleography. Conservative Edition.

1. Mestranda em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura – PPGLinC, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/Ba, Brasil. Enfermeira graduada pela Universidade Católica do Salvador e licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: carolinaquerino@hotmail.com. Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9468-8648>. Bolsista FAPESB.

Introdução

A Filologia, tradicionalmente entendida, por sua etimologia, como a ciência que tem interesse ou fascinação pelas palavras, deve ser hoje compreendida de forma mais ampla como a disciplina que aborda o texto considerando não apenas as informações que contém, mas a sua história e materialidade (GUMBRECHT, 2007; BORGES; SOUZA, 2012). Dada a sua complexidade, a prática filológica exige o conhecimento da língua e do contexto sócio histórico, de modo a colaborar para a adequada interpretação e construção de sentidos do texto que se busca fixar. Conforme assinala Maia (2012) a “infraestrutura filológica” é de suma importância para que se possa compreender e explicar os processos históricos de mudança linguística.

Por meio da abordagem da documentação escrita, literária ou não, o filólogo, utilizando-se de conhecimentos transdisciplinares e de suas habilidades interpretativas, pode realizar análises diversas a partir de documentos de várias naturezas e de épocas diversas, observando a utilização dos procedimentos exigidos para cada texto, de acordo com os objetivos traçados e com o público a que pretende alcançar (MATTOS E SILVA, 2008; ILARI, 2018).

Considerando-se as perspectivas da Crítica textual, para a execução desta investigação, com base em uma edição *fac-similar*, edição caracterizada pela captura da imagem do documento, seja por foto, xerox ou *scanner*, optou-se por realizar uma edição semidiplomática de um relatório manuscrito, documento que integra o *Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884)*, que reúne documentação relacionada à comunicação entre o Asilo e a Santa Casa de Misericórdia da Bahia, instituição responsável, conforme Jacobina (2001) pela administração do mesmo desde a sua inauguração em 1874 até 1912.

O Asilo São João de Deus

O Asilo São João de Deus, também denominado Hospício, funcionava na antiga Quinta da Boa Vista, em Salvador, local onde viveu o poeta Castro Alves e sua família. A construção de fins do século XVIII foi comprada pelo Dr. Antônio José Alves, pai do poeta Castro Alves, em 1858, e anos depois, em 1869 foi adquirido pelo Governo Provincial, com suas dependências e terrenos, pois era amplo, arejado e com uma extensa área externa, conforme se fazia necessário para instalação do Asilo (JACOBINA, 2001; SILVA, 2005; COSTA, 2001). O Solar Boa Vista (Figura 1) abrigou por 109 anos a instituição que foi criada para atender às necessidades de saúde pública que então emergiam na Cidade de Salvador (RIOS, 2006; MOREIRA, 2011). Dez anos após o Governo Provincial adquiri-lo, contudo, o imóvel apresentava problemas estruturais que

foram descritos pelo administrador ao mordomo no Relatório ora editado, em 1º de julho de 1879, como portas e janelas que não fechavam, paredes desaprumadas, pisos soltos e vigas em péssimo estado de conservação (LIVRO, 1876-1884).

Figura 1: Solar Boa Vista, Salvador - BA, janeiro de 1918.



Fonte: Bahia Ilustrada.

No período de inauguração do Hospício, que ocorreu em 24 de junho de 1874, quando o Presidente da Província era Venâncio José de Oliveira Lisboa, a Bahia vivia a terceira fase do regime monárquico, no qual o poder é centrado na figura do Rei. O país era então governado por D. Pedro II, imperador que governou entre 1831 e 1889, quando foi deposto com a Proclamação da República (NUNES, 2018).

Contexto histórico, social e nosológico

A Bahia, vivenciando, como se disse, o terceiro período do regime monárquico que caminhava para a Proclamação da República (NUNES, 2018), precisava passar por um processo de modernização, deixando para trás características de cidade colonial, para adequar-se às características do novo mundo, inclusive no que se referia à saúde pública (RIOS, 2006). Para tanto, a Capital da Província passou por um processo de higienização, retirando das ruas pessoas que apresentavam algum tipo de alteração mental, e que eram abandonadas por suas famílias, ou porque não sabiam lidar com tal situação ou por não possuírem aporte financeiro para tratá-los (RIOS, 2006). Assim, emerge a

necessidade da implantação de um asilo em Salvador, o que, de acordo com Jacobina (2001) representou o primeiro passo para o estabelecimento da Psiquiatria no Brasil.

Além dos problemas de ordem psiquiátrica, que fazia com que familiares abandonassem seus entes à própria sorte, outros dois eventos podem ter colaborado para o aumento da população em situação de rua: a promulgação da Lei do Ventre Livre em (1871), que tornava libertos os filhos de mulheres escravizadas nascidos a partir desta data; e da Lei do Sexagenário em (1885) que tornava alforriados os escravos com mais de 65 anos (NUNES, 2018). Desse modo, aumentou bastante a população em situação de rua, indivíduos desassistidos, famintos, vivendo em condição de miséria (JACOBINA, 2001).

Após a aquisição do Solar Boa Vista pelo Governo Provincial, a responsabilidade pela administração e provimento do Asilo com recursos humanos e materiais, bem como as adequações estruturais necessárias para o seu funcionamento enquanto instituição de saúde foram acordadas com a Santa Casa de Misericórdia (MOREIRA, 2011). Em 20 de dezembro de 1869, a Junta Deliberativa da Irmandade da Santa Casa autorizou a assinatura de contrato como Governo Provincial para que a Santa Casa assumisse a administração do Hospício. Em 23 de dezembro de 1869, o prédio foi entregue à Santa Casa para que enfim, se instalasse o hospital. Contudo, o repasse financeiro acordado entre as partes para que o Asilo fosse prontamente inaugurado, não ocorreu, o que atrasou o início dos trabalhos. Em 1872, em nova assembleia, o Governo autorizou a renovação de contrato com a Santa Casa. A negociação arrastou-se até 16 de abril de 1873, quando o contrato foi finalmente assinado e, enfim, mais de um ano depois, o Asilo foi inaugurado (COSTA, 2001).

Logo após a sua inauguração, o Asilo São João de Deus funcionava com plenas condições de atendimento na Freguesia de Brotas, bairro de Salvador que ainda mantém esse nome. Tanto a Santa Casa quanto o Governo Provincial possuíam responsabilidades para a manutenção do funcionamento do Hospício. O Governo era responsável pela destinação de verba para a instituição, enquanto à Santa Casa caberia a gestão e prestação de contas da situação estrutural, financeira e de saúde da instituição (SILVA, 2005).

Anos mais tarde, Pereira, Rodrigues e Carvalho (1905), em relatório apresentado ao então diretor da Faculdade de Medicina, ratificam a necessidade da criação do que denominam “asylos-depositos urbanos” para a “modernização” da cidade. No mesmo documento os autores solicitam a reforma do prédio existente e a construção de um prédio anexo, para a criação de uma clínica psiquiátrica, seguindo o modelo já existente no Rio de Janeiro. A leitura do manuscrito, entretanto, revela que nem todos os pacientes colocados no Asilo tinham problemas de ordem mental. As estatísticas apresentadas no documento descrevem como principais patologias que acometiam os asilados a “Febre intermitente”, a “Diarrhéa”, o “Beriberi” e a “Anemia”. Alguns deles, conforme revela Jacobina (2001) eram “sifilíticos” e “bexiguentos”.

Mesmo após a Independência do Brasil, Portugal permaneceu exercendo domínio sobre as terras ultramarinas, o que se refletiu também no processo de higienização das capitais brasileiras, semelhante ao que acontecia na Europa, com o recolhimento de indivíduos pobres que não estivessem em pleno governo das faculdades mentais, para que fossem tratados nessas instituições, em sua maioria, ligadas às Santas Casas. Todas as informações relacionadas aos cuidados prestados aos indivíduos ali atendidos, eram registradas em forma de ofícios e relatórios que tinham por objetivo o estabelecimento de comunicação com o Governo (JACOBINA, 2001).

A edição dos manuscritos

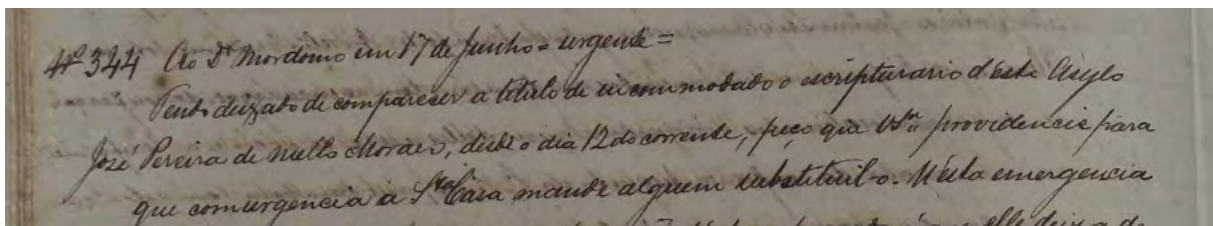
Produzido no final do século XIX, entre 1876 e 1884, o *Livro de Registro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus*, relaciona uma série de documentos produzidos pelo administrador, por seus diretores, geral e clínico e pelo mordomo durante o funcionamento da instituição. Em seu conjunto, os manuscritos traçam um panorama acerca da situação de saúde do período, informando ainda sobre a quantidade de pacientes, sua classificação por gênero, sobre o impacto da Instituição para a saúde da coletividade, relacionando a quantidade de curas, altas e óbitos, bem como os problemas administrativos e estruturais do Hospício.

Para a realização da edição foi necessário contar com os conhecimentos de várias ciências a exemplo da Paleografia, da Diplomática e da Crítica Textual, aos quais se somaram conhecimentos prévios acerca da saúde pública, que auxiliaram na compreensão do teor dos documentos editados. A Paleografia, enquanto ciência que estuda a origem e os processos de transformação da escrita possibilita a leitura dos textos manuscritos, considerando aspectos relacionados ao período de sua confecção, oferecendo, assim, subsídios para a sua decifração, estudo da tradição e preservação das informações que contêm. A Diplomática, outra ciência requerida na leitura de documentos, auxilia na compreensão das características de cada espécie documental, na comprovação da sua legitimidade, e no estabelecimento do valor legal e jurídico dos documentos (SPINA, 1977). Por fim, a Crítica Textual, compreendida como um conjunto de práticas de leitura, interpretação e edição de textos, permite a apreensão de conteúdos cuja interpretação pode sofrer modificações com o decurso do tempo (BORGE; SOUZA, 2012).

No *corpus* em análise, um dos relatórios que integra o *Livro de Ofícios Diversos*, a imagem fixada por meio de foto, foi cedida pelo Arquivo Público do Estado da Bahia – APEB, responsável pela guarda do acervo em que se encontra o códice. De posse das

imagens, realizou-se uma edição semidiplomática, que apresenta baixo grau interven-
tivo, conforme os parâmetros discutidos por Telles (2009), buscando apresentar uma
transcrição o mais próxima possível do texto manuscrito, mediando-o apenas pelo
desdobramento das abreviaturas (SPINA, 1977; TELLES, 2009), com o objetivo de
preservar características próprias da escrita do período e possibilitar tanto a leitura
quanto análises posteriores de questões históricas, linguísticas, sociais e culturais, entre
outras, que possam tomar o manuscrito como fonte, como ilustra a Fig. 2:

Figura 2: Trecho da reprodução *fac-similar* de um ofício do manuscrito



Fonte: Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884). f. 30v, L. 3-6. 1878.

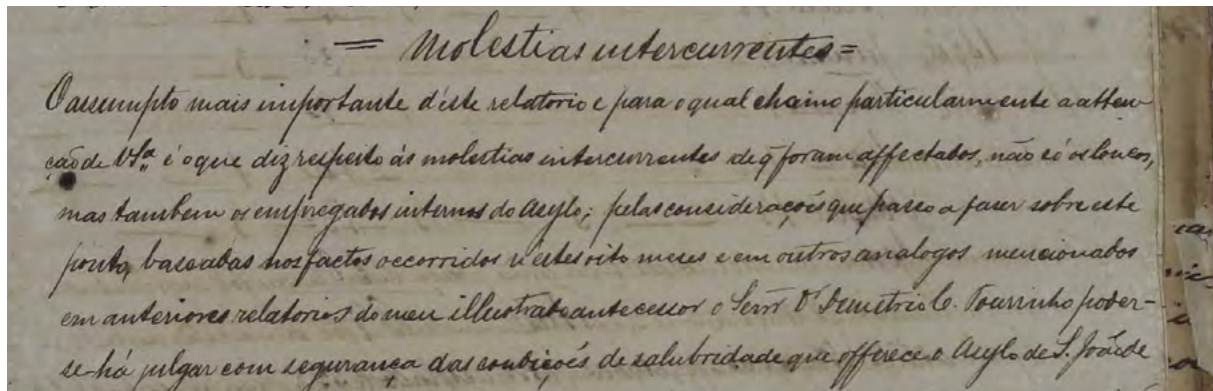
Transcrição:

Nº 344 Ao Doutor Mordomo em 17 de Junho = urgente=
Tendo deixado de comparecer a título de incommodado o escripturario d'este Asylo/ José
Pereira de Mello Moraes, desde o dia 12 do corrente, peço que Vossa Senhoria providencie para/
que com urgencia a Santa Casa mande alguém substituil-o. Nesta emergencia [...]
(LIVRO, 1876, f. 30v, L 3-6).

Recorte e transcrição das autoras.

A prática da edição, nesse contexto, possibilita o estudo histórico, social, lin-
guístico e da situação de saúde da população, considerando que as línguas mudam
ao longo do tempo. O trabalho requer o estabelecimento e divulgação de critérios, os
quais orientam a edição e servem de informação para o leitor, acerca da metodolo-
gia utilizada. Desse modo, foram definidos critérios de edição, em consonância com
o proposto pela Comissão de Normas para transcrição de documentos manuscritos
Para a História do Português do Brasil – PHPB (MATTOS E SILVA, 2001), entre os
quais destacam-se: as linhas foram numeradas de cinco em cinco, contadas a partir da
primeira e indicadas à margem direita da transcrição. Foi respeitado o limite de cada
linha e as abreviaturas foram desenvolvidas com destaque em itálico. A transcrição foi
reproduzida fielmente, mantendo-se a acentuação, a grafia e o uso de letras maiúsculas
e minúsculas conforme se apresentam no manuscrito:

Figura 3: Critérios de transcrição



Fonte: Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884). F. 34r, L. 9-15.

Transcrição

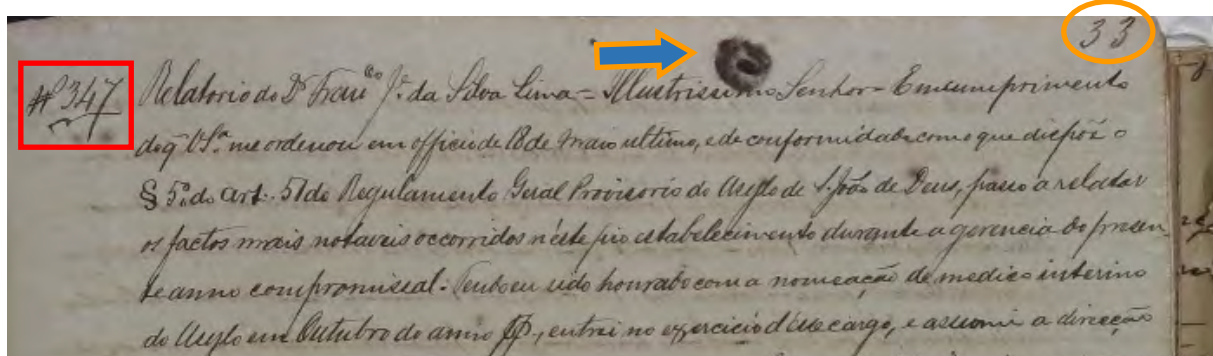
== Molestias intercurrentes ==

10 O assumpto mais importante d'este relatório e para o qual chamo particularmente a atten-
ção de Vossa Senhoria é o que diz respeito às molestias intercurrentes de que foram affectados,
não só os loucos,
mas também os empregados internos do Asylo; pelas considerações que passo a fazer sobre este
ponto, baseadas nos factos occorridos n'estes oito meses e em outros analogos mencionados
em anteriores relatorios do meu illustrado antecessor o Senhor D. Demetrio C. Tourinho poder-
15 se-há julgar com segurança das condições de salubridade que offerece o Asylo de São João de

Recorte e transcrição das autoras

O documento editado foi elaborado pelo Administrador do Asilo. Escrito em suporte de papel no recto e no verso de 169 fólhos ao todo, o códice ao qual pertence o documento editado possui regularidade na extensão da mancha escrita, entre 31 e 32 linhas. Todos os documentos lançados no livro de comunicação do Asilo, receberam numeração progressiva na margem esquerda, e os fólhos apresentam numeração também progressiva na margem superior direita do recto dos fólhos (Figura 4):

Figura 4: Número do fólio, número do relatório e borrão de tinta



Fonte: Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884), f. 347, l. 1-6.

Recorte das autoras.

O texto foi lançado em uma coluna, com letra cursiva do século XIX, levemente inclinada à direita, de traçado regular, e com a presença de poucas abreviaturas. Reflete a escrita realizada por mãos hábeis: traçado rápido, regular e que não oferece dificuldades para sua decifração. O documento é bem margeado e pontuado e a mancha escrita ocupa bem o espaço do fôlio. Para a elaboração do manuscrito, foi utilizada uma tinta de tonalidade acastanhada, que mancha o outro lado do papel, sem, no entanto, impedir sua leitura. Além disso, a exemplo do que foi destacado com a seta na Figura 4, há algumas manchas, que aparentemente foram causadas pelo contato de algum líquido com o suporte, contudo, não impede a sua leitura.

Caracterização e estudo dos aspectos codicológicos, paleográficos e diplomáticos

A escolha do tipo de edição deve levar em consideração, além do objetivo de quem a realiza, o público a quem se destina, pois, cada tipo de edição possui características que se adequam às necessidades traçadas por cada pesquisador. Possibilitar o acesso às informações presentes nos documentos a um público leigo, é também uma das funções do trabalho filológico (CAMBRAIA, 2005).

Do ponto de vista dos aspectos codicológicos, cabe ressaltar que, conforme pode-se observar na Figura 5, a escrita do documento foi lançada em papel pautado, que apresenta pontusais e vergaturas. Além disso, o suporte apresenta o Brasão do fabricante com a marca d'água com o nome 'ENRICO MAGNANI'. No papel, há ainda perfurações que podem ter sido provocadas por insetos e sinais de restauração artesanal no papel.

Figura 5: Características do suporte

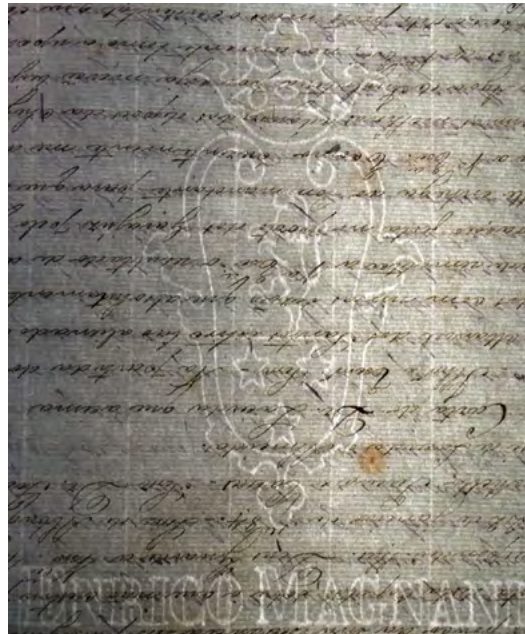


Fonte: *Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884)*.

Imagem produzida pelas autoras.

Em outros fólios, a marca d'água apresenta a inscrição 'AL MASSO' (Figura 7). Em decorrência da ação do tempo, o papel tem uma coloração amarelada, e a tinta utilizada para sua produção mancha o outro lado do fólio, sem, no entanto, impedir a leitura das informações (Figura 6).

Figura 6: Brasão do fabricante do papel



Fonte: Oliveira, 2014, p. 216.

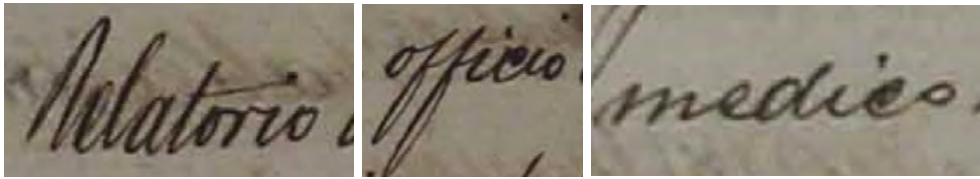
Figura 7: Contramarca do fabricante do papel



Fonte: Oliveira, 2014, p. 271.

No que se refere aos aspectos paleográficos da escrita, observou-se, quanto à acentuação, que algumas lexias estão grafadas no manuscrito sem acentuação, a exemplo das unidades lexicais abaixo destacadas, em que não se observa o acento agudo (´) nas vogais 'ó', 'í' e 'é', respectivamente:

Figura 8: Acentuação: ausência do uso do acento agudo

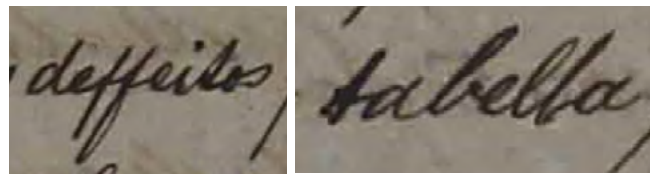


Fonte: Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884).

Recorte de imagens das autoras.

O uso de consoantes geminadas, assim como a presença de alguns grupos consonantais a exemplo dos 'pt' e 'ct', característicos da escrita pseudoetimologizante do período, remete à influência da escrita latina, a qual é encontrada em documentos até o início do século XX.

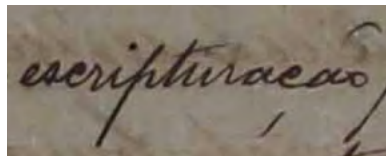
Figura 09: Uso de consoantes geminadas



Fonte: Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884).

Recorte de imagens das autoras.

Figura 10: Presença dos grupos consonantais 'pt' e 'ct'

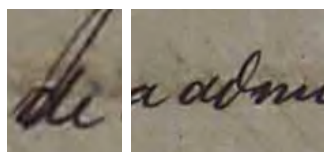


Fonte: Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884).

Recorte de imagens das autoras.

Outro elemento a ressaltar é a variação observada no traçado de um mesmo grafema, como por exemplo, o <d> minúsculo, que apresenta dois tipos diferentes de traçados das hastes verticais: em início de palavra, o traçado da haste é mais alongado, diferente de quando aparece em sílabas intermédias, quando se apresenta mais arredondado:

Figura 11: Traçados do grafema <d>

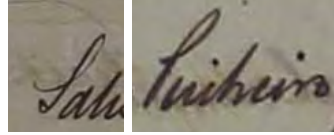


Fonte: Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884).

Recorte de imagens das autoras.

É digna de nota, na *scripta* em análise, a semelhança entre os traçados dos grafemas <S> e <P>, que podem levar a um erro de leitura:

Figura 12: Traçado dos grafemas <S> e <P>

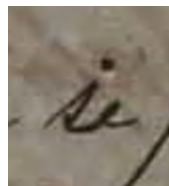


Fonte: Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884).

Recorte de imagens das autoras.

Outro aspecto que pode levar a equívocos na leitura é a ocorrência um grafema <s>, que apresenta um ponto acima, e dependendo do contexto de leitura, pode ser confundido com o grafema <i>:

Figura 13: Aspecto do grafema <s>



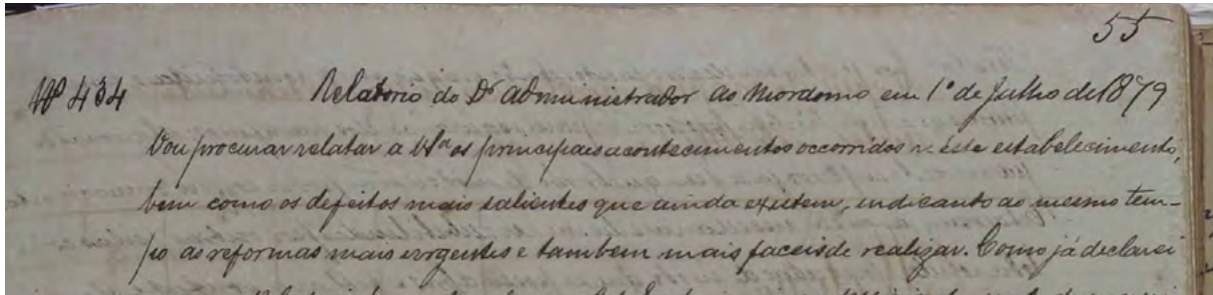
Fonte: Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884).

Recorte de imagens das autoras.

No que tange aos aspectos diplomáticos, destaca-se que o relatório é um documento não diplomático, uma vez que não obedece a formulário específico. Nele se realiza a “exposição de ocorrências, fatos, despesas, transações ou atividades realizadas por autoridade com finalidade de prestar conta de seus atos à autoridade superior” (BELLOTO, 2002, p.85; BELLOTO, 2005; DURANTI, 2015). No *corpus* analisado, os relatórios descrevem, a situação epidemiológica e estrutural do Asilo, listando as principais doenças que assolaram a população do período. Quanto aos pacientes ali internados, é informado a quantidade de homens e mulheres, e a resolução de cada caso, se evoluiu para alta, óbito ou se permaneceram na instituição.

Considerando sua finalidade, a estrutura de um relatório apresenta protocolo inicial (Figura 14), onde consta título, datação, remetente e destinatário; o texto, que apresenta o assunto que será tratado, e o protocolo final ou escatocolo (Figura 15), com as datas tópica e cronológica, assinatura e cargo do autor, encerram o registro (BELLOTO, 2005; DURANTI, 2015).

Figura 14: Protocolo inicial



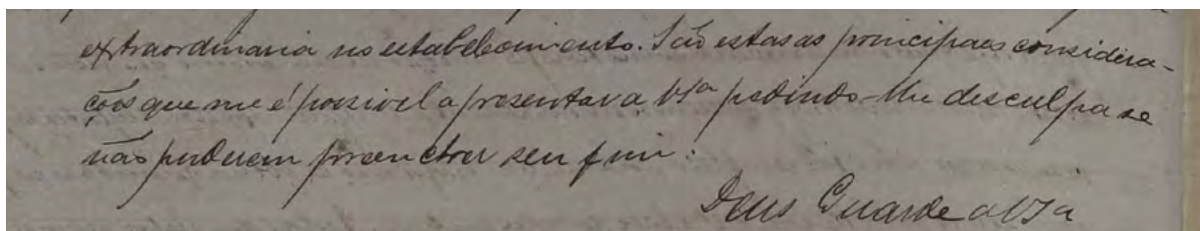
Fonte: Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884).

Transcrição:

Relatório do Doutor Administrador ao Mordomo em primeiro de julho de 1879/ Vou procurar relatar a Vossa Senhoria os principais acontecimentos ocorridos n'este estabelecimento,/ bem como os defeitos mais salientes que ainda existem, indicando ao mesmo tempo as reformas mais urgentes e também mais faceis de realizar. Como já declarei [...]. (LIVRO 1876-1884, f. 55r, L.1 - 4)

Recorte e transcrição: elaboração das autoras

Figura 15: Escatocolo ou protocolo final



Fonte: Livro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884). F. 56v, L. 3-6.

Transcrição:

[...]extraordinária no estabelecimento. São estas as principais considerações que me é possível apresentar a Vossa Senhoria pedindo-lhe desculpa se/não puderem preencher seu fim.
Deus Guarde a Vossa Senhoria.
(LIVRO 1876-1884, f. 56v, L.3 - 6)

Recorte e transcrição: elaboração das autoras

Considerações finais

Os documentos contam a história dos povos. Assim, a análise e edição de documentos se configuram como uma importante estratégia para conservação e difusão da história dos povos para o máximo de pessoas possível.

O exercício de edição de documentos contribui não só para o conhecimento e divulgação de aspectos relacionados à história do país, mas para a prática do fazer filológico e paleográfico, favorecendo ainda a compreensão do processo de mudança e evolução da língua. A prática filológica permite também, o conhecimento de fatores intrínsecos e extrínsecos ao texto que permitem a sua análise, enriquecendo assim, o estudante pesquisador, que colabora com a preservação da história com a prática de edição de textos.

A realização deste estudo possibilitou ampliar o conhecimento acerca da situação da saúde pública na Bahia, em especial no que se refere ao contexto da saúde mental durante a segunda metade do século XIX, bem como sobre a organização política e social da Província, e os motivos mais frequentes que levavam à hospitalização de uma parcela da população.

Os relatórios elaborados pelos principais responsáveis pelo Asilo São João de Deus, pelas próprias características do gênero textual, traçam um panorama que reúne além dos principais problemas relacionados à situação epidemiológica da Cidade de Salvador, questões relacionadas à estrutura do prédio que abrigava a instituição, e à custos diversos, pagamentos de funcionários e quantidade de utensílios e materiais.

A escolha pela realização de uma edição conservadora justificada em virtude do seu baixo grau de intervenção possibilitou a produção de um texto que servirá também a estudiosos de outras áreas do conhecimento, que podem acessar informações confiáveis e passíveis de novas análises, tanto do ponto de vista histórico e linguístico, como aqueles relativos à área da saúde. A aplicação das estratégias metodológicas selecionadas para a análise de um *corpus* de fins do século XIX ratifica a atualidade e utilidade de ciências que se consagraram principalmente na leitura de documentos antigos. Desse modo, espera-se ter contribuído para a divulgação de amplas questões, relacionadas à história da Bahia.

As autoras utilizarão essa edição, para estudos futuros, juntamente com a análise de outros relatórios, possibilitando assim, estabelecer uma evolução cronológica de como a situação da saúde pública, em especial a mental foi evoluindo no decorrer do tempo.

Referências

- ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *A escrita no Brasil colônia: um guia para a leitura de documentos manuscritos*. Recife. UFP/Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1994.
- BAHIA ILUSTRADA. Fotografia do Asilo São João de Deus. *Guia Geográfico da Cidade do Salvador*. Disponível em: <www.cidade-salvador.com>. Janeiro, 1918. Acesso em: 09 jan. 2020.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado. Imprensa Oficial, 2002.

- BERWANGER, Ana Regina; LEAL, João Eurípedes Franklin. *Noções de paleografia e diplomática*. 3. ed. rev. e ampl. Ed. da UFSM. Santa Maria. RS. 2008. 125 p.
- BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo Sacramento. Filologia e edição de texto. In: BORGES, Rosa at al. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-45.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. Martins Fontes. São Paulo. 2005.
- COSTA, Paulo Segundo da. *Ações da Santa Casa de Misericórdia da Bahia*. Salvador: Contexto & Arte Editorial, 2001.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Los poderes de la filología: dinámicas de una práctica académica del texto*. 103p. Trad. Aldo Mazzucchelli. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- ILARI, Rodolfo. *Linguística românica*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- JACOBINA, Ronaldo Ribeiro. *A prática psiquiátrica na Bahia (1874-1947): Estudo histórico do Asilo São João de Deus/Hospital Juliano Moreira*. 2001. 543f. Tese (Doutorado) – Curso de Doutorado em Saúde Pública da Escola Nacional de Saúde Pública (ENSP) da Fundação Oswaldo Cruz – FioCruz – MS, Rio de Janeiro, 2001.
- LIVRO de Registro de Ofícios Diversos do Asilo São João de Deus (1876-1884).
- MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia *et al.* Normas para transcrição de documentos manuscritos para a história do português do Brasil. In: *Para a história do português brasileiro*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, vol. II, tomo II. Primeiros estudos, 2001. p. 553-555.
- MOREIRA, Juliano. Notícia sobre a evolução da assistência a alienados no Brasil (1905). *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*. São Paulo, v.14, n.4, p. 728-768, dezembro 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=1415-4714&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 set. 2018.
- NUNES, Antonieta d'Aguiar. *História da Bahia Monárquica*. Simões Filho, Ba: Kalango, 2018.
- PEREIRA, P.P.; RODRIGUES, N.; CARVALHO, L.P. *Relatório apresentado ao Dr. Alfredo Britto: Director da Faculdade de Medicina da Bahia*. Bahia: Lytho – Typographia Almeida, 1905.
- RIOS, Venézia Durando Braga. *O Asylo de São João de Deus: as faces da loucura*. 2006. 320f. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, PUC São Paulo, 2006.
- SILVA, Vera Nathália dos Santos. *Equilíbrio Distante: A Mulher, a Medicina Mental e o Asilo. Bahia (1874-1912)*. 2005. 145f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2005.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977.
- TELLES, Célia Marques. A chamada lição conservadora na edição de textos. *Scripta Philologica*, Feira de Santana (BA), n. 5, p. 253-266, 2009.

LAPIDANDO MANUSCRITOS DIAMANTINOS: UMA ESCRIPTURA SOB A LENTE DA FILOLOGIA

SHAPING MANUSCRIPTS: A PURCHASE AND SALE DEED UNDER THE LENS OF PHILOLOGY

Elias de Souza SANTOS¹

RESUMO: Como uma ciência dos produtos do espírito humano, a filologia, contribui para o resgate do patrimônio documental de um povo que por vezes se perde porque os testemunhos são incinerados, jogados ao lixo e depositados em lugares inapropriados pelo próprio homem, por julgarem não serem importantes, assim são também entregues às intempéries do tempo, às traças, cupins e insetos em geral. Com efeito, é graças ao labor filológico que se empreende a tarefa de preservar os testemunhos, a fim de não os perder para o tempo, levando consigo a memória, a história, a cultura etc. de uma sociedade. Em Mulungu dos Pires, em Iraquara, na Bahia, encontra-se um Memorial cuja tarefa é preservar o patrimônio escrito da região. Foi no acervo deste que se encontrou a Escripura particular de compra e venda a qual aqui recebeu um tratamento filológico, mais especificamente, uma edição semidiplomática. Tal escolha deveu-se por este tipo de edição oferecer uma aproximação o mais fiel possível do testemunho, permitindo apenas intervenções sutis por parte do editor.

PALAVRAS-CHAVE: Filologia. Edição semidiplomática. Escripura particular de compra e venda.

ABSTRACT: As a science of the products of the human spirit, philology, contributes to the rescue of the documentary heritage of a people that is sometimes lost because the testimonies are incinerated, thrown in the trash and deposited in an inappropriate places by the man himself, because they believe they are not important, so they are also delivered to the weather, moths, termites and insects in general. Indeed, it is thanks to the philological work that the task of safeguarding the testimonies is undertaken, so as not to lose them over time, taking with them memory, history, culture, etc. of a society. In Mulungu dos Pires in Iraquara, Bahia, there is a Memorial with the aim to preserve the written heritage of the region. It was in this collection that researchers found the private deed of purchase and sale, which here received a philological treatment, more specifically, a semi-diplomatic edition. This choice was because this type of edition offers the most faithful approximation of the testimony, allowing only subtle interventions by the editor.

KEYWORDS: Philology. Semi-diplomatic edition. Purchase and sale deed.

1. Doutorando em Estudos Linguísticos na Universidade Estadual de Feira de Santana; Professor da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus – XXIII, Seabra, Bahia, Brasil; E-mail: helyasouza@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1809-8312>.

Primeiras itinerâncias

“[...] e casos deve o juiz mandar citar qualquer pessoa, que lhe for requerido, sem lhe ser mostrada outra Escriptura publica; e nos outros casos, como dito he; por que assy foi dantiguamente hordenado per ElRey [...]” (D. Affonso V.; Livro III).

Documentos manuscritos produzidos em tempo bastante remoto, sejam eles, por exemplo, testamentos, contratos de doação, etc., podem apresentar diversas conjecturas no que diz respeito à sua genuinidade, atestada pelas partes, ou melhor, se se trata de algo verdadeiro que possa representar garantia de direitos, se o documento em questão está num estado de fácil entendimento, se há rasuras, enfim, há inúmeras questões que podem possibilitar ao erro de interpretação (SÁ TELES, 2019, p. 13).

Diante de tal possibilidade, imagina-se o quanto deve ser complexo e trabalhoso para quem se encarrega em transparecer, de modo amplo e convicto, documentos carregados de trechos ininteligíveis, sob risco de perda de fidedignidade de sua transcrição. Assim, por meio da necessidade de analisar, profundamente, textos que relatam a história, a língua e cultura de povos antigos, aprimoraram-se os estudos filológicos, a fim de tornar os textos manuscritos ou impressos mais acessíveis, fidedignos e autênticos.

Com efeito, tal labor é indispensável à filologia, ciência que “[...] trata do fato cultural, representado pela linguagem, destacando-se como uma das práxis mais antigas que estuda o texto, e tudo que possa torna-lo compreensível” (SOUZA; CORÔA, 2012, p. 139). É histórica e se debruça na documentação e tem como processo a crítica, exhibe um conjunto de verdades, deveras, substancialmente consolidadas, que se imbricam intrinsecamente e constituem um sistema que possibilita, amplamente, o estudo de uma língua temporal e espacialmente, bem como objetiva fixar, interpretar e comentar textos.

Percebe-se que o texto é o objeto no qual a filologia se debruça para produzir informações, conhecimentos e técnicas relacionadas à busca do que realmente seja necessário para garantir que determinado documento tenha sua inteligibilidade preservada, mesmo que para isso seja essencial a reconstrução de parte da matéria *scriptoria* com base em métodos mais específicos, os quais são imprescindíveis para elevar o valor de sua autenticidade.

Por abranger o texto em sua totalidade, é fundamental que a filologia utilize-se de diversas áreas do conhecimento que a auxilie na obtenção de respostas às eventuais indagações existentes. Nesse mesmo sentido, Cambraia (2005, p. 18) emprega “o termo filologia para designar o estudo global de um texto, ou seja, a exploração exaustiva e conjunta dos mais variados aspectos de um texto: linguístico, literário, crítico textual, sócio-histórico, etc”.

Várias são as maneiras de se fazer e pensar filologia a depender das tradições. Podemos dizer de uma filologia românica, germânica, portuguesa, etc. Cada uma recorta à sua maneira os seus interesses. Ao tratar de suas subáreas e ciências auxiliares, destaca-se a crítica textual, representando a tradição mais profunda do ofício filológico.

Tal fazer é interpretado enquanto ciência como sendo a “mais nobre e a mais autêntica maneira de se fazer filologia” (ALMEIDA, 2006, p. 228). Afinal, fixa e restitui testemunhos, literários ou não, elaborados em tempos antigos ou não. É uma ciência articuladora, pois busca em outras ciências elementos necessários ao favorecimento e estabelecimento dos textos, chegando assim ao seu destino final, a edição, elemento que oferece distintas possibilidades de estudos à vários campos do saber, gerando frutíferas contribuições, em especial, para as ciências da linguagem.

É notável que as explicações supracitadas mostrem algumas das características que o campo da filologia se encarrega de estudar, partindo-se, sobretudo, do texto, como objeto a ser explorado ao máximo, objetivando preencher as lacunas quando possível e, fundamentalmente, assegurá-lo confiável em relação ao que está exposto dentro do conteúdo, atestando sua autenticidade e, não menos importante, evitando que o documento se perca devido aos estragos inerentes ao tempo. A filologia cumpre um papel extremamente louvável quando realiza a recuperação de textos, possibilitando, também, o resgate considerável das memórias pertencentes a um povo.

Reafirmando o que já foi dito anteriormente, o texto, seja ele impresso ou manuscrito, é a principal razão da existência da filologia, pois não há condição de implementar um estudo filológico com base em evidências absolutamente orais. Segundo Melo (1981), o texto é parte essencial do trabalho filológico e é nele que se contem fatos da língua,

De modo que o texto é base mesma da atividade científica do filólogo, a razão-de-ser da Filologia. Ninguém, pois, se pode dar por conhecedor seguro de sua língua, quando lhe desconhece os textos, assim antigos como modernos. Se se levanta uma questão de vernaculidade a respeito de determinada construção, de determinada concordância, da legitimidade de certa forma verbal, a pendência há de ser resolvida pela lição dos textos e nunca pela opinião do gramático tal ou do purista qual. Aqui está mesmo uma senha para distinguir o verdadeiro filólogo do curioso, do charlatão, do desorientado. O filólogo nunca *acha*, não cita *opiniões* alheias: simplesmente arrola *fatos* da língua, denuncia tendências, anota objetivamente preferências etc. E a fonte do conhecimento para ele é o texto (MELO, 1981, p. 16).

Observa-se que o autor, além de referir ao texto como mecanismo que potencializa significativamente a razão-de-ser do estudo científico da filologia, faz ponderações no sentido de que somente com a análise minuciosamente criteriosa de um texto que é possível alcançar particularidades de uma dada língua. Entretanto, cabe afirmar que para uma suposta língua proveniente de uma cultura ágrafa, ou melhor, sem registro escrito, seria impraticável adotar a filologia, objetivando extrair informações acerca da língua por meio, exclusivamente, da fala. Essa concepção de que o texto é primordial à

filologia é reiterada por Spina (1977, p. 75) quando diz que “[...] a Filologia não subsiste se não existe o texto (pois é o texto sua razão de ser), partamos dele para, de uma forma abrangente, configurar o seu campo”. Quanto ao processo de transmissão textual

Imagina-se que pouquíssimos leitores têm a curiosidade de se questionar acerca de como é possível, hoje, ter acesso a um texto que teve sua origem no período clássico, como por exemplo, *A República de Platão*, escrito por volta do ano de 380 a.C. Naturalmente ocorre o processo de degradação, algo que altera significativamente o aspecto do conteúdo, seja o material durável ou não, com o passar dos anos. E em relação ao texto, a sua preservação está diretamente vinculada ao procedimento de transmissão, por meio de cópia, mecanismo pelo qual assegura que o texto seja transferido para outro suporte que o possibilite uma sobrevida maior (SÁ TELES, 2019, p. 15).

De tal modo, a fim de valorizar o patrimônio escrito de uma sociedade, a filologia conta com a crítica textual, uma atividade articuladora que favorece o estabelecimento do texto crítico, considerada como o labor mais nobre da filologia (AUBERBACH, 1972, p. 11). A chegar ao produto final, a edição, mesmo não sendo definitiva, dentro do rol de possibilidades dos distintos tipos existentes, oferece às mais variadas áreas do conhecimento fontes fidedignas, para que se possam realizar estudos de natureza vária.

Destarte, ao selecionar dentre as distintas possibilidades de se editar um texto, apresentou-se aqui a edição semidiplomática de uma Escriptura particular de compra e venda que se encontra sob a guarda do Memorial Mulungu dos Pires, localizado em Iraquara, na Chapada Diamantina, Bahia. Tal memorial salvaguarda diversos manuscritos e objetos importantes para apreensão sócio-língua-cultural, geográfica e histórica de Mulungu dos Pires e Iraquara.

Edição da Escriptura particular de compra e venda

A fim de dar um tratamento filológico ao *corpus*, escolheu-se a edição semidiplomática, por esta ser a que, no processo de transcrição do texto, preserva fundamentalmente a singularidade do testemunho de saída, permitindo, apenas, algumas intervenções sutis. Deste modo, selecionaram-se os seguintes critérios desenvolvidos pelo Núcleo de Estudos do Manuscrito (NEMA) e pesquisadores do Grupo de edição de textos (GET), ambos da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), correlacionados com aqueles estabelecidos por Queiroz (2007, p. 34).

- ❖ Na descrição, deve-se observar:
 - a. Número de colunas;
 - b. Número de linhas da mancha escrita;
 - c. Existência de ornamentos;

- d. Maiúsculas mais interessantes;
 - e. Existência de sinais especiais;
 - f. Número de abreviaturas;
 - g. Tipo de escrita;
 - h. Tipo de papel;
 - i. Data do manuscrito.
- ❖ Na transcrição
- a. Respeitar fielmente o texto: grafia (letras e algarismos), linha, fólho etc;
 - b. Indicar o número do fólho à margem direita;
 - c. Numerar o texto linha por linha, indicando a numeração de cinco em cinco, desde a primeira linha do papel almaço. A numeração é não corrida, feita fólho a fólho.
 - d. Separar as palavras unidas e unir as separadas;
 - e. Desdobrar as abreviaturas, apresentando-as em itálico e negrito;
 - f. Utilizar colchetes para as interpolações: [];
 - g. Indicar as rasuras, acréscimos e supressões através dos seguintes operadores:
(†) rasura ilegível;
[†] escrito não identificado;
// leitura conjecturada;
< > supressão;
() rasura ou mancha;
[] acréscimo;
**interferências de terceiros.

Com efeito, apresenta-se aqui a edição do fólho, em recto e verso, que compõe a Escriptura de compra e venda após sua descrição.

Do acesso ao *corpus*

Não se tinha ouvido falar do memorial do Mulungu dos Pires, Povoado localizado nas adjacências de Iaraquara, na Chapada Diamantina, Bahia. Hoje sabe-se que o mesmo fica a 6 km (quilômetros) da sede. O acesso é consideravelmente bom, a maior parte do trajeto é pela BA-122, há somente alguns metros de estrada de chão para finalmente chegar ao esperado destino. A estrutura do memorial é relativamente frágil, é uma casa de arquitetura antiga, que por sinal ainda é possível observar marcas de tiros nas janelas, ocasionados pelos confrontos de épocas remotas). Pertencia aos primeiros habitantes do povoado, a família Pires, razão pela qual constituiu o nome da comunidade. Todavia, a simplicidade e o modelo visivelmente antigo do imóvel são características significativas pelas quais reforçam a sensação de regressar ao tempo.

O que preenche essencialmente o memorial dentre as inúmeras curiosidades históricas, são os incontáveis manuscritos existentes, verdadeiramente, um acervo de documentos, em sua grande parte, inerentes a assuntos notariais. Alguns manuscritos estão expostos em um painel de vidro e os demais, em sua grande maioria, estão acondicionados em pastas, requerendo de tratamento filológico. Os registros escritos abordam temáticas e são abundantes em categoria de gêneros, a citar declarações, recibo de compra e venda, escrituras, testamentos, recibos tributários e recolhimento público, cadernos de anotações, cartas, dentre outros.

Descrição da Escriptura particular de compra e venda

A Escriptura particular de compra e venda lavrada refere-se a um imóvel em que o proprietário negocia com sua própria filha a venda parcial do mesmo, no valor de quatrocentos mil réis (400\$000). O documento foi escrito em papel almaço, com letra humanística cursiva, à pena, com tinta ferrogálica de cor preta.

O papel usado como suporte possui pautas, numeradas linha a linha. Possui carimbo, selos, logomarca oficial do Tesouro do Estado da Bahia, com marcas especiais e assinaturas. O fôlio apresenta pequenas manchas na parte central, sinal de corrosão nas bordas superior e inferior e dobras centralizadas na altura e largura do suporte. Apresenta 60 linhas de mancha escrita.

O testemunho exhibe uma área dimensional de 220mm x 330mm. É datado de 25 de julho de 1929 e situado espacialmente no Povoado do Mulungu dos Pires. O reconhecimento de firma possui a mesma data, porém no Povoado de Parnaíba.

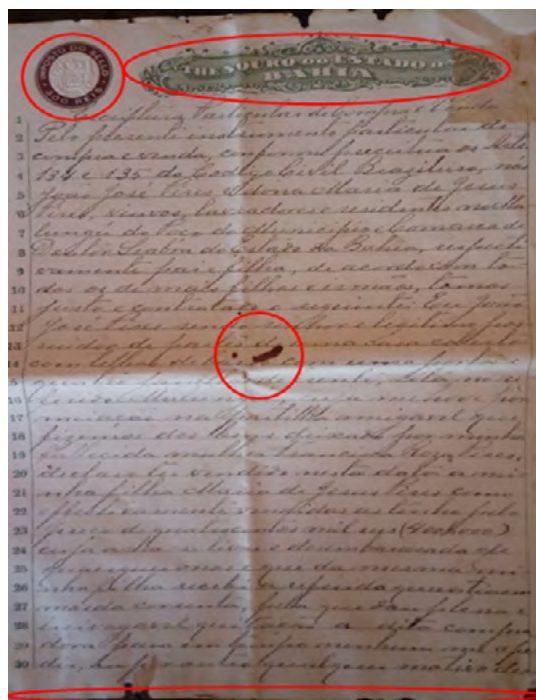


Figura 1: Logomarca, carimbo, furos e rasgos
Fotografia: Jefferson Souza Sá Teles, 2019.

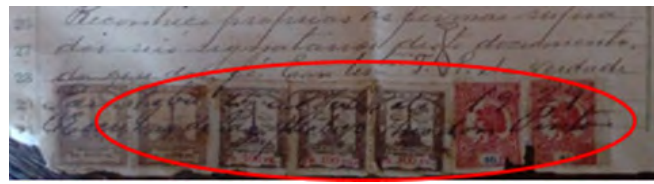
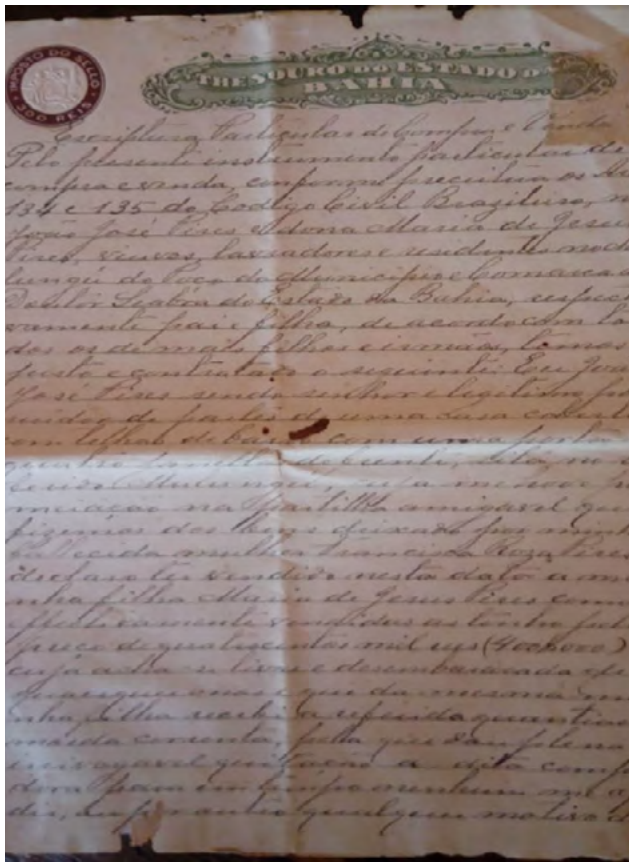


Figura 2: Selos de autenticidade cartorial
Fotografia: Jefferson Souza Sá Teles, 2019.

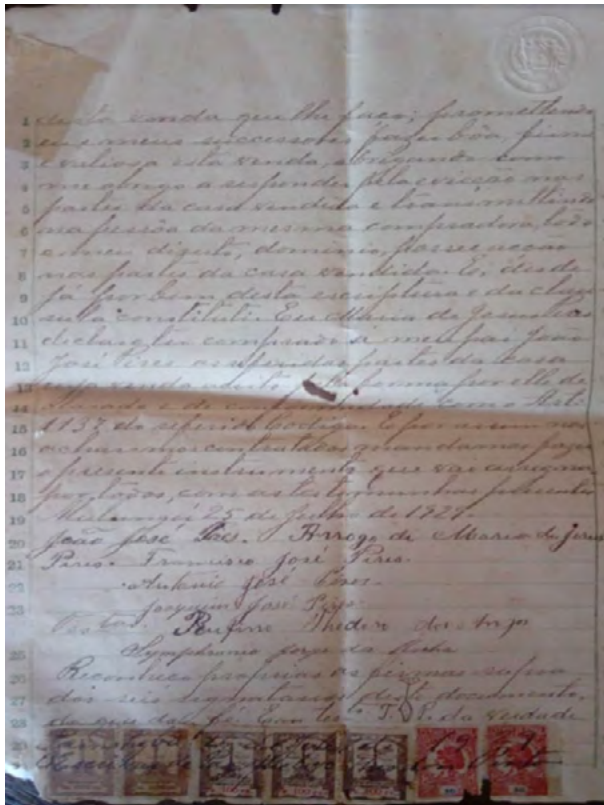
A edição da Escriptura particular de Compra e Venda

F.1r



Escriptura particular de compra e venda
Pelo presente instrumento particular de
compra e venda, conforme preceitua os Arts.
134 e 135 do código civil brasileiro, nós
05 João José Pires e dona Maria de Jesus
Pires, viuvos, lavradores e residentes Mu-
lungú do Poço do Município e comarca de
Doutor Seabra do Estado da Bahia, respecti-
vamente pai e filha, de acordo com to-
dos os de mais filhos e irmãos, temos
justo e contratado o seguinte. Eu João
José Pires sendo o senhor e legitimo pos-
suidor de partes de uma casa coberta
com telhas de barro com uma porta e
quatro janellas de frente, sita no re-
15 ferido Mulungú cuja me hove por
meiação na partilha amigavel que
fizemos dos bens deixado por minha
fallecida mulher Francisca Roza Pires,
20 declaro ter vendido nesta data a mi-
nha filha Maria de Jesus Pires como
effectivamente vendidas as tenho pelo
preço de quatrocentos mil reis (400\$000)
cuja acha-se desembaraçada de
25 quaisquer onos e que da mesma mi-
nha filha recebi a referida quantia em
moeda corrente, pella que dou plena
irrivogavel quitação da dita compra-
dora para em tempo nenhum me a pe-
30 dir, ou por outro qualquer motivo des-

F.Iv



desta venda que lhe faço; prometendo eu e meus sucessores fazer boa, firme e valiosa esta venda, obrigando- como me obrigo a responder evicção nas partes da casa vendida e transmittindo na pessoa da mesma compradora, todo o meu direito, domínio, posse e acção nas partes da casa vendida. E, desde já por bem desta escriptura e da clausula constitui. Eu Maria de Jesus Pires declaro ter comprado à meu pai João José Pires as referidas partes da casa cuja venda aceito pella forma por elle declarada e de conformidade com o Artigo. 1137 do referido codigo. E por assim nos achar-mos contratados mandamos fazer o presente instrumento que vai assigna por todos, com as testemunhas presentes. Mulungú dos Pires 25 de julho de 1929. João José Pires. Arrogo de Maria de Josus Pires. Francisco José Pires. Antonio José Pires. Joaquim José Pires. Testemunhas, Rufino Theodoro dos Anjos Lymphronio Jorge da Rocha Reconheço proprias as firmas suprados seis signatarios deste documento, da sede dou fê. Em testamento Termo Possuidor da verdade. Parnahyba 25 de julho de 1929. Escrivão de Paz (...) Pinto

Considerações finais

Percorrer pelos caminhos da filologia sobre textos escritos é fazer conhecer os hábitos, os costumes, as crenças, os valores, a história etc. de um povo. Tal assertiva torna-se uma tarefa muito difícil de ser executada, por apresentar sutilidades que obrigam o filólogo tomar decisões importantes para não comprometer a qualidade de seu trabalho.

Constituir e preservar o patrimônio cultural da história social e linguística é tarefa, deveras, necessária. Um fazer valioso que torna os testemunhos manuscritos, datiloscritos e digitais, antigos, medievais, modernos e contemporâneos o fio condutor da história. É incontestável que tais documentos são fontes que possibilitam recursos incomensuráveis.

Ao editá-los, descrevê-los e interpretá-los desvelam-se a sua transcendência que está para além da sua materialidade. Permitem abrir caminhos para um mundo de conhecimentos, fontes inesgotáveis de informações diversas.

O estudo proposto enfatiza a importância de se preservar a memória documental de um povo, assim como a diamantina, posta aqui em foco, que por vezes se perde por que os testemunhos são incinerados, jogados ao lixo e depositados em lugares inapropriados pelo próprio homem, por julgarem não serem importantes, assim são também entregues às intempéries do tempo, às traças, cupins e insetos em geral.

Desde modo, resgatam-se documentos manuscritos ou datiloscritos, antigos ou modernos, por sua importância histórica, linguística, cultural, religiosa, literária etc. Assim, é incontestável o labor filológico, pois este permite preservar o patrimônio cultural escrito da humanidade.

Referências

- ALMEIDA, Aurelina Ariadne Domingues. Filologia: uma linha para a lexicologia tercer seus pontos. In: TEIXEIRA, Maria da Conceição reis; QUEIROZ, Rita de Cássia Ribeiro de; SANTOS, Rosa Borges dos. *Diferentes perspectivas dos estudos filológicos*. Salvador: Quarteto, 2006.
- AUBERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Iniciação à filologia e à linguística portuguesa*. Rio de Janeiro: Imperial Novo milenium, 1981.
- PORTUGAL. Ordenações do Senhor Rey D. Affonso V. Livro III. In: *Collecção da legislação antiga e moderna do Reino de Portugal, Parte I, Da legislação antiga*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1786.
- SÁ TELES, Jefferson Souza. “De já confesso-me grato”: um estudo filológico-ortográfico de manuscritos diamantinos do século XX. Seabra, 2019. 48f. Monografia (Graduação). Universidade do Estado da Bahia – Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias, Campus XXIII, Seabra-BA, 2019.
- SOUZA, Luís César Pereira de; CORÔA, Wiliane Silva. História e Teatro: unidos pela Filologia para estudo do texto teatral censurado. In: SANTOS, Rosa Borges (Org.). *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia: a Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 139-153.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

EDIÇÃO DE UMA CARTA DAS INTERNAS DO RECOLHIMENTO DO SANTO NOME DE JESUS: ABREVIATURAS E OUTROS ASPECTOS PALEOGRÁFICOS

EDITION OF A LETTER OF THE INTERNAL COLLECTION OF THE HOLY NAME OF JESUS: ABBREVIATIONS AND OTHER PALEOGRAPHIC ASPECTS

Rose Mary Souza de SOUZA¹
Norma Suelly da Silva PEREIRA²

RESUMO: Apresentam-se, neste estudo, alguns aspectos paleográficos, codicológicos e diplomáticos observados durante a leitura e transcrição de um documento manuscrito, intitulado *Carta denúncia das internas do Recolhimento do Santo Nome de Jesus*, datado do século XIX, escrito na Bahia e pertencente ao acervo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. As casas de recolhimento e conventos tinham por objetivo, além de educar filhas de famílias abastadas, acolher moças pobres, “resguardar a dignidade” de donzelas e viúvas nobres, bem como enclausurar e punir as mulheres que apresentavam comportamentos considerados impróprios pela sociedade daquele período. No presente estudo, a pesquisa de base filológica, por meio da realização de uma edição semidiplomática, numa perspectiva conservadora, tomou como *corpus* de investigação um documento manuscrito que relata aspectos de um conflito envolvendo algumas mulheres enclausuradas, as quais alegam sofrer violência física e psicológica, dentro do recolhimento. Os conhecimentos paleográficos, codicológicos e diplomáticos mobilizados pela prática filológica, possibilitaram realizar a descrição de algumas das particularidades da escrita do período, bem como revelar novos aspectos acerca da prática do recolhimento feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Paleografia. Edição semidiplomática. Bahia colonial. Recolhimento feminino.

ABSTRACT: This study presents some paleographic, codicological and diplomatic aspects observed during the reading and transcription of a manuscript document, entitled Letter denouncing the interns of the Recolhimento do Santo Nome de Jesus, dating from the 19th century, written in Bahia and belonging to the collection of the Santa Casa de Misericórdia of Bahia. The seclusion homes and convents were intended, in addition to educating daughters of wealthy families, to welcome poor girls, to “protect the dignity” of noble maidens and widows, as well as to enclose and punish women who exhibited behavior that was considered inappropriate by society at that time. In the present study, philological-based research, through a semi-diplomatic edition, in a conservative perspective, took as a research corpus a handwritten document that reports aspects of a conflict involving some cloistered women, who claim to suffer physical and psychological violence, inside the seclusion. The paleographic, codicological and diplomatic knowledge mobilized by philological practice, made it possible to describe some of the particularities of the writing of the period, as well as to reveal new aspects about the practice of female seclusion.

KEYWORDS: Palaeography. Semidiplomatic editing. Colonial Bahia. Female seclusion.

1. Graduada em Língua Estrangeira Moderna pela Universidade Federal da Bahia. Salvador - BA; PIBIC/IC. E-mail: rosemsouza@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0005-3738>.

2. Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professora Associada I no Instituto de Letras da UFBA. Salvador – BA. E-mail: normasuelypereira@yahoo.com.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4249-2042>.

Introdução

A atividade filológica exercida com o necessário rigor, possibilita a leitura e esclarecimento das fontes manuscritas, produzindo um manancial de informações pertinentes a várias áreas do conhecimento. A edição de documentos do passado revela aspectos da língua, da cultura e da história dos povos que podem ser úteis e aplicáveis a muitas outras áreas da atividade científica, promovendo a ampliação, a revisão, ou mesmo a modificação de conceitos já cristalizados. Para tanto, faz-se necessária a aplicação de metodologia transdisciplinar, com a utilização de outras disciplinas e ferramentas diversas para a melhor entendimento e interpretação dos eventos relativos à língua, aos materiais de escrita e ao teor do documento que se constitui como *corpus* de investigação (PEREIRA, 2019).

O Recolhimento do Santo Nome de Jesus, instituição a que faz referência o documento selecionado para o presente estudo, era administrado pela Irmandade da Santa Casa de Misericórdia, em Salvador, e foi inaugurado em 1716, após testamento deixado pelo provedor João de Mattos de Aguiar, que nomeou a Misericórdia como a principal administradora de seus bens, destinando uma quantia para a construção do recolhimento. De acordo com as práticas do período, seja por motivos religiosos, educacionais ou com a justificativa de “preservação da honra”, a Instituição acolheu diversos tipos de mulheres, de acordo com um perfil pré-determinado, entre as quais figuravam, além das donzelas, mulheres casadas e viúvas.

Naquele período, as moças brancas, filhas de famílias abastadas ou órfãs pobres, eram enclausuradas em conventos e recolhimentos com o principal objetivo de serem educadas e preparadas para o matrimônio; as mulheres casadas, por outro lado, eram muitas vezes levadas por seus maridos para o recolhimento enquanto estes estivessem ausentes da cidade, como forma de resguardá-las de qualquer “desvio moral” e as viúvas, por sua vez, em geral pertencentes às classes socioeconômicas mais privilegiadas, ou quando não possuíssem outros meios de sobrevivência, uma vez desprovidas de tutela masculina, pediam abrigo nos recolhimentos. Além disso quando transgrediam a ordem estabelecida, as mulheres eram também enclausuradas como forma de punição (SOUZA; PEREIRA, 2018; PEREIRA, 2019; ALGRANTI, 1992).

A administração do Recolhimento do Santo Nome de Jesus era feita por religiosas que impunham regras rígidas, além de um permanente sistema de vigilância, disciplina, isolamento e proibições. Nesse contexto, a pesquisa empreendida objetivou analisar tais relações por meio da realização de uma edição semidiplomática do documento manuscrito intitulado *Carta denúncia das internas do Recolhimento do Santo Nome de Jesus*, datado de 23 de março de 1858, o qual relata um conflito envolvendo algumas mulheres enclausuradas no citado recolhimento, quando o local estava sob

a administração de religiosas francesas, as quais impunham condições humilhantes e cruéis às recolhidas. Tal tratamento deu lugar a um motim, que ficou conhecido como a *Revolta das Recolhidas*.

No documento selecionado, as mulheres descrevem toda forma de violência a que eram submetidas, tanto física, pois relatam que sofriam castigos corporais, quanto morais e psicológicas, uma vez que foram muitas vezes cerceadas em sua privacidade, quando eram obrigadas a dormirem e a tomarem banho juntas, por exemplo, como também foram privadas de liberdade, sendo proibidas de receber até mesmo a visita de parentes, de conversarem nas janelas e de rezarem pelos santos de devoção, dentre outras privações. Além disso, as mulheres temiam um possível assédio sexual pelo novo padre lazarista, devido à transferência do confessionário para um local deserto dentro do Recolhimento (SOUZA, 2019).

A aplicação da prática filológica, que contempla, entre outras, a análise dos aspectos paleográficos, codicológicos e diplomáticos possibilitou, pela da leitura, interpretação e edição do documento selecionado, a ampliação do conhecimento acerca da constituição da história social e cultural da época, além de facultar um maior conhecimento sobre a língua do período, suas formas gráficas e variações, entre outras características. O estudo da escrita de épocas pretéritas habilita os leitores sobre o conhecimento da história, assim como sobre autenticidade, datação e origem de um documento baseando-se nas características da escrita (CAMBRAIA, 2005; SÁNCHEZ-PRIETO, 2000).

Dentre os inúmeros aspectos que dificultam a leitura de documentos manuscritos, destaca-se a ocorrência frequente de abreviaturas, cuja leitura equivocada pode ocasionar erros de interpretação. Para evitar dúvidas, cabe ao filólogo adotar certos critérios de leitura, os quais são determinados pela Crítica Textual, que parte de uma metodologia própria indicando qual o tipo de edição mais apropriado, de acordo com o propósito e com o público alvo a que se destina, estabelecendo, desta maneira, uma forma adequada para dar a ler um documento manuscrito (CAMBRAIA, 2012; FACHIN, 2009).

Nesse contexto, para a elaboração da edição do *corpus* selecionado, foi necessário o conhecimento e a aplicação de outras ciências, a exemplo da Diplomática que se ocupa da estrutura formal dos registros escritos, atestando a autenticidade e o valor legal dos documentos, analisando o tipo documental, o caráter jurídico dos documentos e perpetuando a função a que serve (DURANTI, 2015; BELLOTO, 2002); e da História cultural, para o estudo das atitudes, comportamentos e práticas culturais relativas às mulheres no período (ALGRANTI, 1992; AZZI; REZENDE, 1983).

Para possibilitar um melhor estudo do manuscrito, foi realizada a sua transcrição e edição numa perspectiva conservadora, seguida da análise de aspectos paleográ-

ficos, entre os quais a análise grafemática, e a classificação e desenvolvimento das abreviaturas identificadas, a partir de critérios e pressupostos já desenvolvidos por Flexor (2008), Costa (2006), Megale e Toledo Neto (2005) e Spina (1977).

O documento e suas especificidades

O documento *Carta denúncia das internas do Recolhimento do Santo Nome de Jesus*, de 1858, pertence ao acervo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia e está localizado na Seção de Arquivo Colonial e Provincial, catalogado sob o nº 5285. É escrito em suporte papel e foi lido por meio de uma reprodução fac-similar. O manuscrito datado do século XIX é constituído por quatro fólios não numerados, escritos no recto e verso, perfazendo um total de 183 linhas de mancha escrita dispostas em uma única coluna, alinhada com uma margem maior à esquerda no recto dos fólios e à direita no verso.

Para melhor esclarecimento acerca da análise realizada, apontam-se, a seguir, os aspectos paleográficos, codicológicos e diplomáticos observados no documento, bem como se explicitam os critérios adotados na sua transcrição e edição.

Aspectos Codicológicos e Paleográficos

O suporte apresenta-se relativamente íntegro, com manchas características de contato com a umidade, principalmente na margem superior dos fólios, bem como manchas características do desgaste pelo tempo. Há uma rasgadura na margem inferior do primeiro fólio, além de outros pontos de corrosão, provavelmente causados pela acidez da tinta, o que confere um pouco de dificuldade à leitura, em algumas partes. A escrita em ambos os lados do suporte, seja pela qualidade do papel, seja pela qualidade da tinta, faz transparecer a sombra dos grafemas de um lado para o outro dos fólios, o que pode ser mais um dificultador à leitura. Tais aspectos são ilustrados a seguir, pelas figuras 1 a 3:

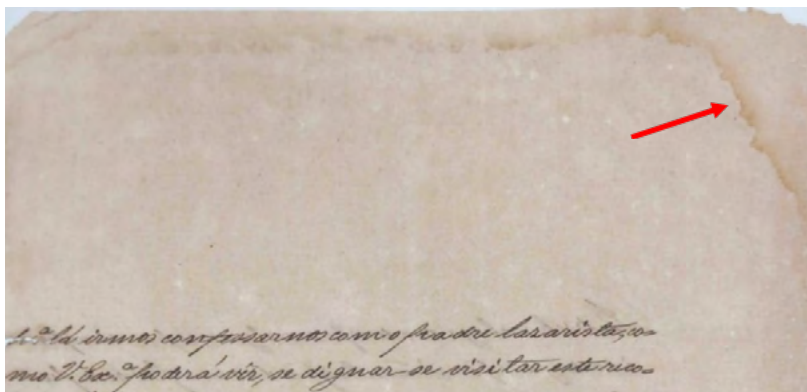


Figura 1: Mancha característica de contato com a umidade:

Transcrição:

[...] para lá irmos confessarnos como o padre lazarista, como Vossa Excelencia poderá vêr, se dignar-se visitar este reco= [...] (CARTA ..., 1858, f.º 2 v).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

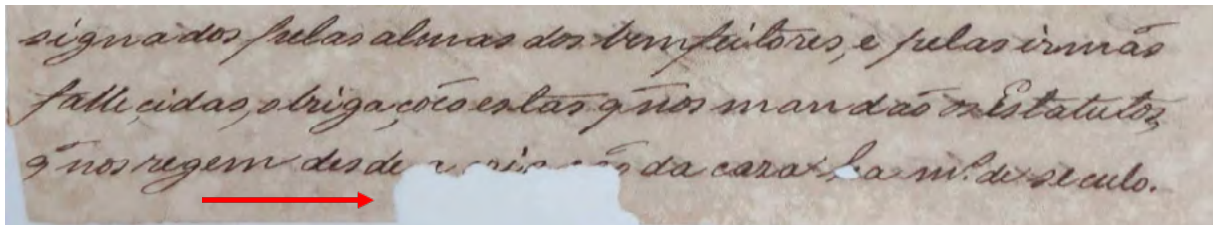


Figura 2: Rasgadura com perda de substância

Transcrição:

[...] signados pelas almas dos bemfeitores, e pelas irmãs falleçadas, obrigações estas que nos mandaõ os Estatutos, que nos regem desde [a] [criação] da casa ha mais de seculo (CARTA ..., 1858, f.º 1v, L. 23-25).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

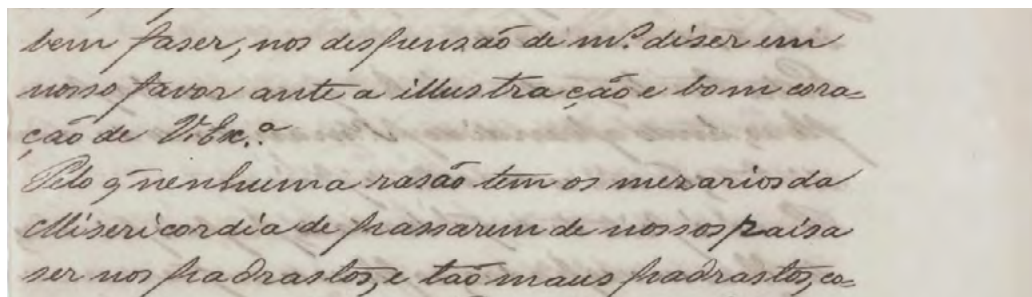


Figura 3: Sombra da escrita no verso do fólio

Transcrição:

[...] bem faser, nos dispensaõ de mais diser em nosso favor ante a illustraçã e bom coraçã de Vossa Excelencia. Pelo que nenhuma rasaõ tem os mezarios da Misericordia de passarem de nossos pais a ser nos padraustos, e taõ maus padraustos, co= [...] (CARTA ..., 1858, f.º 3v, L. 6-11).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

A escrita é acentuada, pontuada e possui traçado claro, que obedece às linhas imaginárias do suporte, indicando ser produto de mãos hábeis. Apresenta leve inclinação à direita, letras maiúsculas no início das frases e em nomes próprios, além do emprego frequente de abreviaturas (SOUZA, 2019):

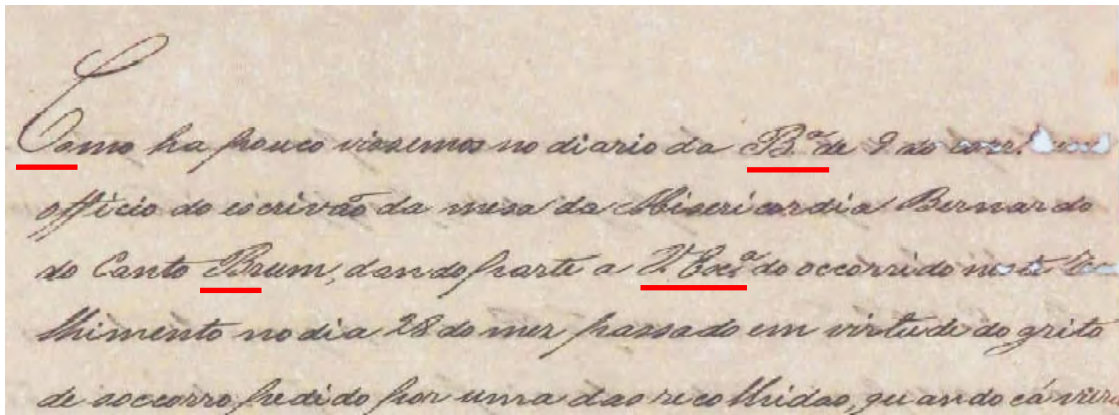


Figura 4: Traçado das letras, uso de letras maiúsculas e ocorrência de abreviaturas

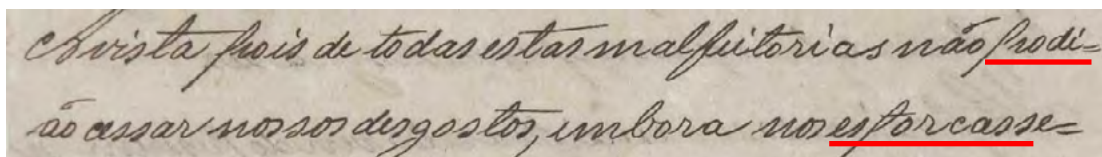
Transcrição:

Como ha pouco vissemos no diario da Bahia de 9 do corr[ente] [mez]
officio do escripto da mesa da Misericordia Bernardo
do Canto Brum, dando parte a Vossa Excelencia do ocorrido neste r[eco]
lhimento no dia 28 do mez passado em virtude do grito
de socorro pedido por uma das recolhidas, quando cá viera [...]. (CARTA ..., 1858, f.º 1r, L. 2-6).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

Durante a análise paleográfica do manuscrito foram observados também alguns usos grafemáticos e ortográficos característicos da escrita do período, a exemplo dos destacados nos excertos abaixo:

- A semelhança entre os traçados dos grafemas <p> e <f>, minúsculos:

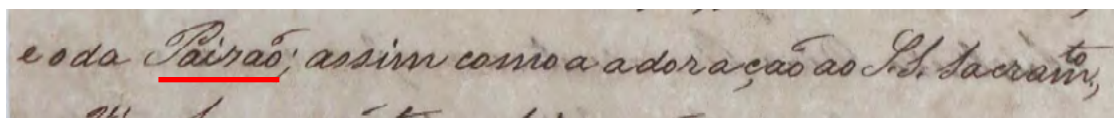


Transcrição:

A vista pois de todas estas malfeitorias não podi=
aõ cessar nossos desgostos, embora nos esforcasse=[...] (CARTA ..., 1858, f.º 2v, L. 4-6).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

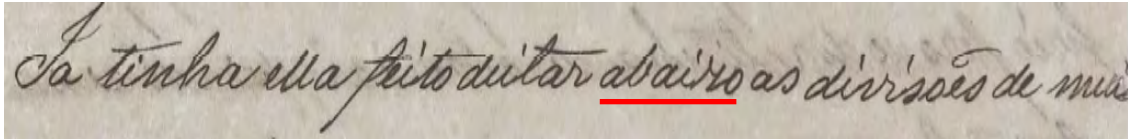
- Três diferentes possibilidades de traçado para o grafema <x>, minúsculos:



Transcrição:

[...] e o da Paixaõ; assim como a adoraçãõ ao Santissimo Sacramento, [...] (CARTA ..., 1858, f.º 1v, L. 21).

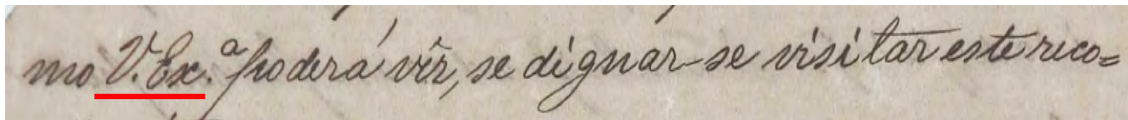
Elaboração do recorte e transcrição das autoras.



Transcrição:

Ja tinha ella feito deitar abaixo as divisoões de mui- [...] (CARTA ..., 1858, f.º 2r, L. 13).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

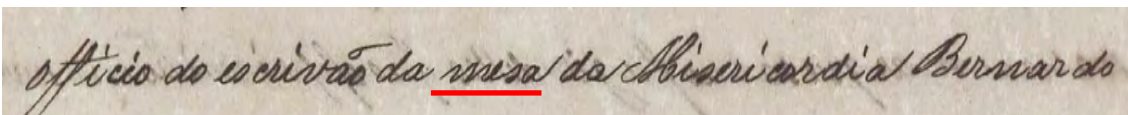


Transcrição:

[...] mo Vossa Excelencia poderá vêr, se dignar-se visitar este reco=[...] (CARTA ..., 1858, f.º 2v, L. 2).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

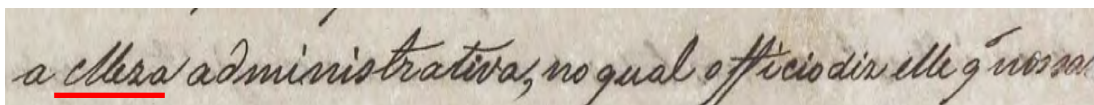
- A utilização indistinta dos grafemas <s> ou <z> em um mesmo contexto:



Transcrição:

[...] officio do escrivão da mesa da Misericordia Bernardo [...] (CARTA..., 1858, f.º 1r, L.3).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

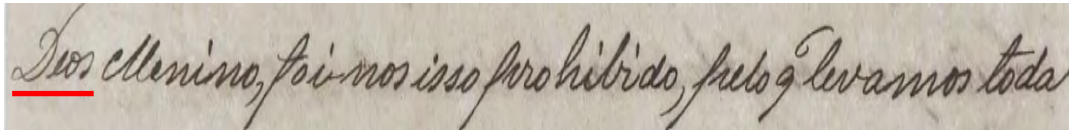


Transcrição:

[...] a Meza administrativa, no qual o officio diz elle que nos [...] (CARTA ..., 1858, f.º 1r, L. 6).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

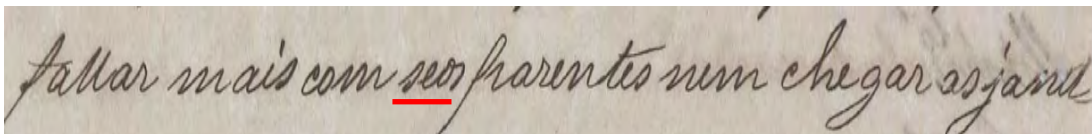
- O emprego do grafema <o> em ditongos /ew/:



Transcrição:

[...] Deos Menino, foi nos isso prohibido, pelo que levamos toda [...] (CARTA ..., 1858, f.º 1v, L. 11).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.















Transcrição:

[...] fallar mais com seos parentes nem chegar as jane- [...] (CARTA ..., 1858, f.º 2r, L. 3).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

Por fim, observa-se a utilização de maiúsculas elegantes e mais elaboradas, uma característica muito comum à época, além do uso abundante de abreviaturas, demonstrando a habilidade do *scriptor*. As primeiras são exemplificadas no quadro abaixo, enquanto as abreviaturas, pela sua riqueza, serão tratadas à parte, mais adiante:

Quadro 1: Letras maiúsculas elegantes:

LETRA	IMAGEM	LINHA	LETRA	IMAGEM	LINHA
B		fº 4v, L. 6	L		fº 1r, L. 12
C		fº 1r, L. 2	M		fº 3v, L. 15
D		fº 2, L. 11	P		fº 2v, L. 7
E		fº 3r, L. 7	Q		fº 4r, L.1
G		fº 1r, L. 21	R		fº 1r, L. 16
J		fº 1r, L. 20	T		fº 2r, L. 21

Fonte: Elaboração das autoras.

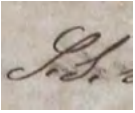
Abreviaturas

Inúmeros são os elementos que dificultam a leitura de documentos manuscritos e um deles é sem dúvidas o emprego de abreviaturas que se configura como um dos maiores problemas enfrentados por pesquisadores e estudantes na decifração dos textos manuscritos. A arte de abreviar palavras teve origem nas manifestações orais proferidas na Roma Antiga, quando, para transcrever a fala do orador, o *scriptor* precisava ser muito rápido, de modo a acompanhar o tempo da fala, o que era conseguido pela redução da forma das palavras, pela supressão de algumas letras ou sílabas (COSTA, 2006).

As abreviaturas eram assim utilizadas em grande escala, como forma de reduzir gastos com a tinta, economizar espaço no suporte, além da possível aplicação da “lei do menor esforço” que levava o *scriptor* a abreviar as palavras gastando, desse modo, menor tempo e energia na sua tarefa (MEGALE e TOLEDO NETO, 2005; ACIOLI, 1994).

No *corpus* em análise, constatou-se a ocorrência de 122 abreviaturas, das quais 60 correspondem às abreviaturas por letras sobrepostas; 61 por suspensão ou apócope; e, apenas uma por sigla, conforme explicitado dos quadros abaixo. A abreviatura por sigla é o processo mais antigo de abreviação e muitos autores consideram-na como um tipo de abreviatura por suspensão. Consiste em representar a letra inicial, em geral uma maiúscula, seguida de um ponto. Se a letra for repetida, significa que a palavra está no plural ou no grau superlativo, como ocorre no exemplo encontrado no *corpus* em análise:


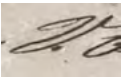
Quadro 2: Abreviatura por sigla.

IMAGEM	IDENTIFICAÇÃO	DESENVOLVIMENTO	Nº DE OCORRÊNCIAS
	S.S.	<i>Santissimo</i>	01

Fonte: Elaboração das autoras.

Abreviaturas por suspensão ou apócope ocorrem quando se suprimem as letras finais do vocábulo. Conforme analisa Spina (1977), teriam derivado do processo de abreviação por sigla, uma vez que, com o aumento do léxico circulante, através dos tempos, já não seria possível abreviar a maioria das palavras apenas pelas iniciais, sem causar ambiguidade:

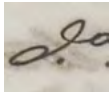
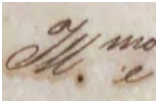
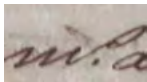
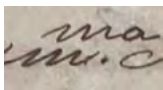
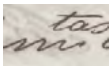
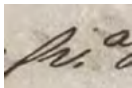

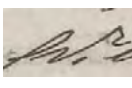
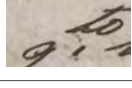

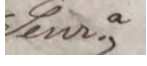
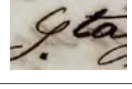
Quadro 3 - Abreviatura por suspensão ou apócope.

IMAGEM	IDENTIFICAÇÃO	DESENVOLVIMENTO	Nº DE OCORRÊNCIAS
	q	<i>que</i>	52
	V.	<i>Vossa</i>	9

Fonte: Elaboração das autoras

Na abreviatura por letra sobreposta ou sobrescrita, a parte suprimida é indicada com a colocação de alguma das letras ou sílaba final em expoente na palavra que se quer abreviar. No documento em análise, foi o tipo com maior número de ocorrências, como é de fato comum em textos do período. Dentre as muitas ocorrências desse tipo encontradas no documento, destacam-se doze formas, a título de exemplificação:

Quadro 4: Abreviatura por letra sobreposta ou sobrescrita

IMAGEM	IDENTIFICAÇÃO	DESENVOLVIMENTO	Nº DE OCORRÊNCIAS
	d. ^o	dito	1
	Ill. ^{mo}	Illustrissimo	1
	m. ^s	mais	3
	m. ^{ma}	mesma	1
	m. ^{tas}	muitas	1
	pr. ^a	para	13
	p. ^s	pois	1
	p. ^r	por	6
	q. ^{to}	quanto	1
	q. ^r	quer	1
	Senr. ^a	Senhora	1
	S. ^{ta}	Santa	1

Fonte: Elaboração das autoras.

Aspectos Diplomáticos

O documento tem como destinatário o Presidente da Província, conforme ilustra a fig. abaixo:

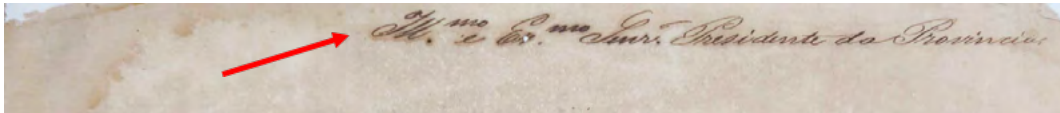


Figura 5: Aspecto do protocolo

Transcrição:

Ilustrissimo e Excelentissimo Senhor Presidente da Provincia (CARTA ..., 1858, f.º 1r, L. 1).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

No texto, as recolhidas, que subscrevem o documento (v. fig. 6), relatam com riqueza de detalhes as dificuldades e os maus-tratos que vinham sofrendo sistematicamente por parte das administradoras, as irmãs francesas, e de outros integrantes da administração da Instituição:

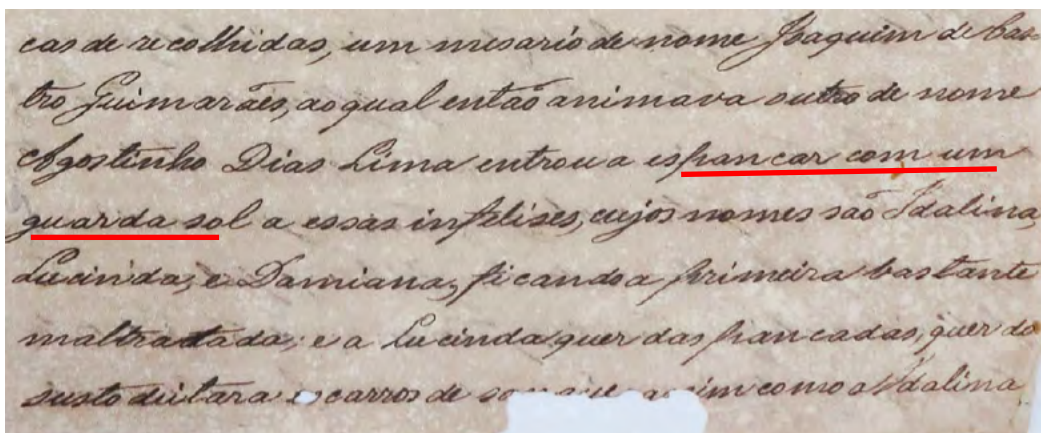


Figura 6: Relato de agressões físicas.

Transcrição:

[...] cas recolhidas, um mesario de nome Joaquim de Castro Guimarães, ao qual entã assinava outro de nome Agostinho Dias Lima entrou a espancar com um guarda sol a essas infelises, cujos nomes são Idalina, Lucinda, e Damiana., ficando a primeira bastante maltratada; e a Lucinda. quer das pancadas, quer do susto deitara [es]carros de sa[ngue, ass]im como a Idalina [...] (CARTA ..., 1858, f.º 1r, L. 20-26).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

Para fazer cessar as agressões e outros tipos de maus tratos, recorrem ao presidente da província (v. fig. 5, Aspecto do Protocolo), pedindo que ele tome as medidas cabíveis para socorrê-las. A carta apresenta data tópica e cronológica e a subscrição aponta para uma enunciação coletiva: “As Recolhidas da casa da Santa Misericórdia”

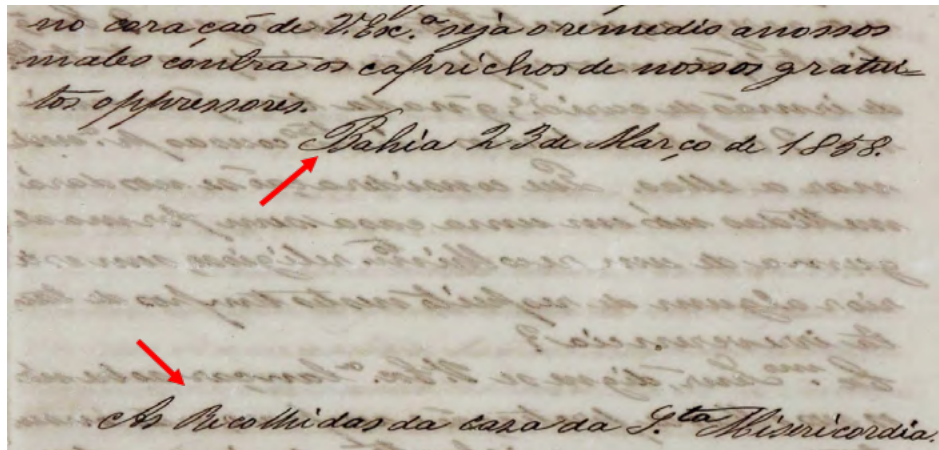


Figura 7: Datação e subscrição

Transcrição:

[...] no coração de Vossa Excelencia seja o remedio anossos /
males contra os caprichos de nossos gratui=
tos oppressores.
Bahia 23 de Março de 1858
As recolhidas da casa da Santa Misericordia (CARTA ..., 1858, f.º 4v, L. 6-7).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

Critérios de Transcrição

De acordo com o viés filológico selecionado e com o intuito de possibilitar uma melhor análise do manuscrito, foi realizada uma edição semidiplomática do documento selecionado. A opção pelo tipo editorial adotado deveu-se ao seu caráter conservador, que permite ao filólogo, no processo editorial, manter a maior parte das características da escrita, acrescentando-se apenas o desenvolvimento das abreviaturas como aspecto mediador de leitura.

Consoante com o proposto pela Comissão de elaboração de Normas para transcrição de documentos manuscritos para a História do Português do Brasil (MATTOS E SILVA, 2001) e para preservar as características do texto, definiram-se os seguintes critérios na transcrição do documento: o texto foi reproduzido linha a linha, as quais foram contadas a partir da primeira linha do texto, numeradas e informadas de 5 em

5 à margem esquerda. A grafia, a acentuação, o uso de maiúsculas e minúsculas, bem como a pontuação foram conservadas de acordo com o documento, mantendo-se, também o sinal de nasalidade na última letra do ditongo nasal. As letras geminadas foram mantidas conforme o documento:

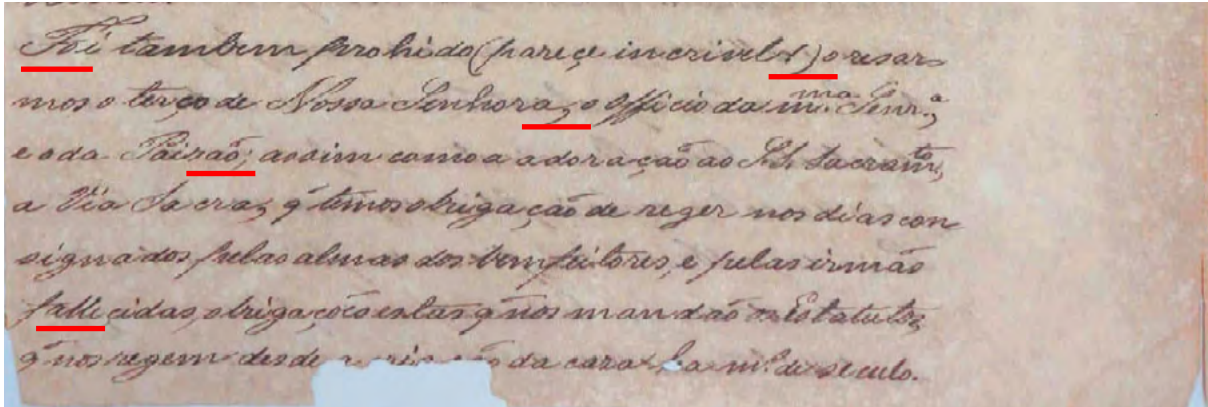


Figura 8: Grafia, acentuação, uso de letras maiúsculas e minúsculas, pontuação, sinal de nasalidade e letras geminadas.

Transcrição:

20	Foi tambem prohi[bi]do (pareçe incrível!) o resar- mos o terço de Nossa Senhora, o officio da mesma Senhora, e o da Paixaõ; assim como a adoração ao Santissimo Sacramento, a Via Sacra, que temos obrigação de reger nos dias con- signados pelas almas dos bemfeitores, e pelas irmãs fallecidas, obrigaçõs estas que nos mandaõ os Estatutos, 25 que nos regem desde [a] [criaçã] da caza ha mais de seculo (CARTA ..., 1858, f.º 1v, L. 19-25).
----	--

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

Foram mantidas as divisões silábicas em final de linhas, marcadas com os sinais gráficos (-) ou (=), conforme observado no fac-símile. Quanto às abreviaturas, como já se demonstrou na seção anterior, foram desdobradas, com destaque em itálico para as letras acrescentadas:

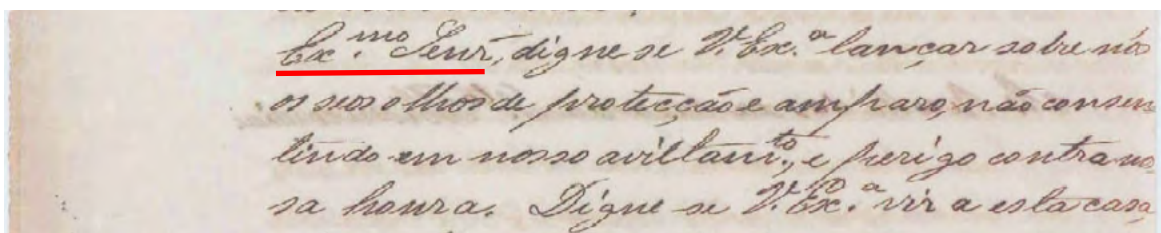


Figura 9: Abreviaturas e divisões silábicas

Transcrição:

Excententissimo Senhor, digne se Vossa Excelencia lançar sobre nós os seus olhos de protecção e amparo, não consentindo em nosso aviltamento, e perigo contra nossa honra. Digne se Vossa Excelencia vir a esta casa, [...] (CARTA ..., 1858, f.º 4r, L. 12-15).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

Devido a alguns pontos de deterioração no suporte, cujo dano se deve possivelmente à corrosão pela tinta, palavras ou letras não legíveis foram conjecturadas e acrescentadas à transcrição, entre colchetes. Por fim, foi mantida, quando ocorreu, a ausência de fronteira entre palavras:

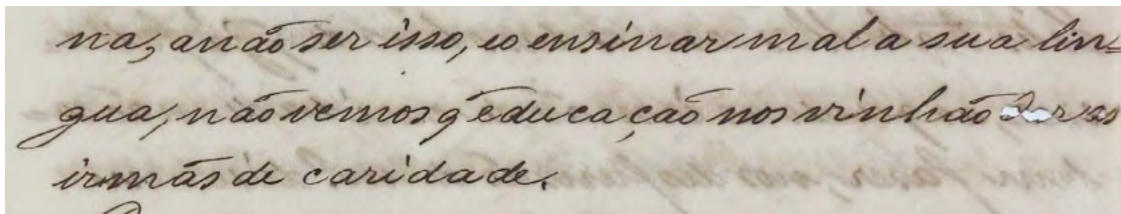


Figura 10: Conjectura por corrosão do suporte e exemplo de ausência de fronteira entre palavras

Transcrição:

[...] na, anaõ ser isso, eo ensinar mal a sua lingua, não vemos que educação nos vinhaõ [de]ssas irmãs de caridade. (CARTA ..., 1858, f.º 3r, L. 4-6).

Elaboração do recorte e transcrição das autoras.

Considerações finais

O estudo filológico desenvolvido possibilitou conhecer um pouco mais sobre as práticas culturais e sociais vivenciadas pelas mulheres que eram enclausuradas por motivos diversos, dentre eles, os justificados como “proteção da honra”, educação, formação religiosa ou punição para correção dos costumes, de acordo com os princípios da sociedade patriarcal da época.

Resistindo à disciplina imposta pela administração do recolhimento e a todo tipo de violência, opressão e exploração que sofreram, as mulheres não foram omissas e souberam lutar pelos direitos à privacidade e a um tratamento mais humanitário, contrariando a ordem vigente.

A realização da edição semidiplomática da *Carta denúncia das internas do Recolhimento do Santo Nome de Jesus* permitiu reafirmar algumas das peculiaridades presentes na escrita do século XIX. Dentre outros aspectos, o conhecimento paleográfico através

da leitura e transcrição do documento manuscrito foi essencial para determinar as características da escrita, o tipo caligráfico utilizado no período e o desenvolvimento das abreviaturas possibilitando uma interpretação mais clara do documento sem ocasionar erros na interpretação no conteúdo do *corpus* editado.

A recuperação e conservação de documentos tem demonstrado que estudos desse tipo possibilitam recontar a história das sociedades, ampliando conceitos e esclarecendo práticas por vezes desconhecidas do leitor comum, evidenciando ainda a importância da atividade da prática da edição semidiplomática como técnica para aprimorar os conhecimentos paleográficos, tornar os documentos manuscritos do passado acessíveis ao conhecimento de todos os interessados e úteis ao aprendizado dos discentes na iniciação à pesquisa científica.

Referências

- ACIOLI, Vera L. Costa. A escrita e sua evolução. In: ACIOLI, V. L. C. *A escrita no Brasil colônia: um guia para a leitura de documentos manuscritos*. Recife. UFP/Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1994. 251 p.
- ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e devotas: Mulheres da colônia (estudo sobre a condição feminina através dos conventos e recolhimentos do sudeste: 1750-1822)*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo. 1992. 369 f.
- AZZI, Riolando; REZENDE, Maria Valéria V. A vida religiosa feminina no Brasil colonial. In: AZZI, R. *A vida religiosa no Brasil: enfoques históricos*. São Paulo. Ed. Paulinas, 1983. p. 24-60.
- BELLOTTO, H. Liberalli. *Como fazer uma análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado. Imprensa Oficial, 2002. p. 45-90.
- CAMBRAIA, César Nardelli. Paleografia. In: CAMBRAIA, C. N. *Introdução à Crítica Textual*. Martins Fontes. São Paulo. 2005. p. 1-31.
- CAMBRAIA, C. Nardelli. Crítica textual. In: GONÇALVES, A. V.; GÓIS, M. L. de S. (org.). *Ciências da linguagem: o fazer científico?* Campinas, SP: Mercado das Letras. 2012. p. 293-319.
- CARTA denúncia das internas do Recolhimento do Santo Nome de Jesus. Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Seção de Arquivo Colonial e Provincial. Governo da Província (1827-1871), n. 5285. Salvador, 23/03/1858.
- COSTA, Renata Ferreira. Abreviaturas: simplificação ou complexidade da escrita? *Histórica*. Revista online do Arquivo Histórico do Estado de São Paulo. São Paulo, n.15, outubro-2006. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao15/materia01>>. Acesso em: 23 dez 2019.
- DURANTI, Luciana. *Diplomática: novos usos para uma antiga ciência*. Acervo, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, jan./jun. 2015, p. 196-215.
- FACHIN, Phablo R. Marchis. Critérios de leitura de manuscritos: em busca de lições fidedignas. *Revista Filologia e Linguística Portuguesa*. São Paulo, USP, n. 10-11, 2009. p. 237-262.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Abreviaturas: manuscritos dos séculos XVI ao XIX*. 3. ed. rev. aum. Rio de Janeiro. Arquivo Nacional, 2008. 602 p.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia *et al.* Normas para transcrição de documentos manuscritos para a história do português do Brasil. *In: Para a história do português brasileiro*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, v. II, T. II. Primeiros estudos, 2001. p. 553-555.

MEGALE, Heitor; TOLEDO NETO, S. de Almeida. A escrita do século XVII. *In: MEGALE, H.; TOLEDO NETO, S. A. (org.). Por minha letra e sinal: documentos do ouro do século XVII*. Atelier Editorial. 2005. p. 114-126.

PEREIRA, Norma S. da S. Recolhimentos femininos na Bahia colonial: interfaces entre filologia e história cultural. *In: TEIXEIRA, M. da C. R.; QUEIROZ, R. de Cássia R. Língua, cultura e sociedade: abordagens filológicas, lexicais e discursivas* Salvador: EDUNEB, 2019. p. 16-33.

SÁNCHEZ-PRIETO, Ana Belén. Aportación de la Paleografía y la Diplomática a las ciencias de la documentación, la Filología y la Archivística. *In: Primer Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación*. Universidad Complutense de Madrid. 2000. p. 709-718. Disponível em: <https://www.academia.edu/6891705/Aportación_de_la_Paleografía_y_la_Diplomática_a_las_Ciencias_de_la_Documentación_la_Filología_y_la_Archivística>. Acesso em 23 set. 2019.

SOUZA, Rose Mary Souza de. *Revolta das internas no Recolhimento do Santo Nome de Jesus: uma edição semidiplomática*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Língua Estrangeira Moderna). Salvador: Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. 2019. 60 p. il.

SOUZA, Rose Mary S. de; PEREIRA, Norma S. da S. Práticas culturais na Bahia colonial: o recolhimento de mulheres adúlteras. *In: XXII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA. Cadernos do CNLF*, v. XXII, n. 03. Tomo II. Rio de Janeiro: CiFEL, 2018. p. 697-708.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977. 71 p.

ANEXO

Transcrição e Edição Semidiplomática

[f^o 1r]

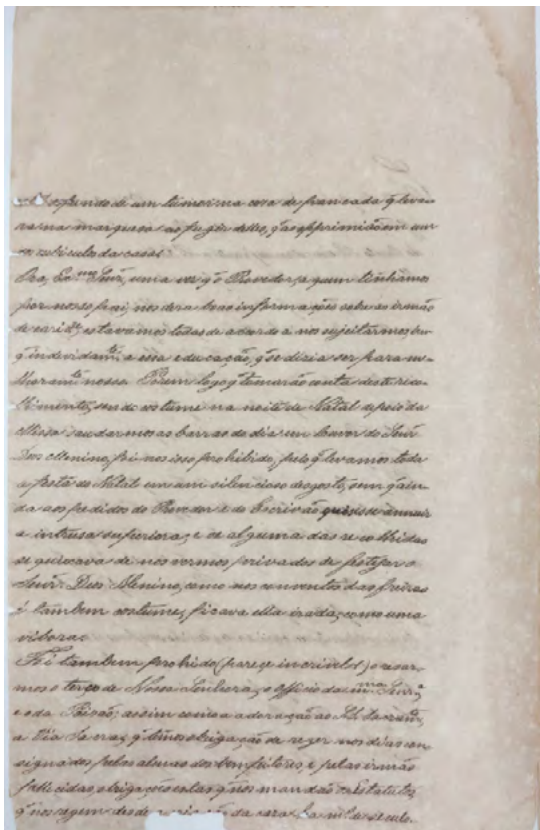


Ilustrissimo e Excelentissimo Senhor Presidente da Provincia.

Como ha pouco vissemos no diario da Bahia de 9 do corr[ente] [mez] officio do escripto da mesa da Misericordia Bernardo do Canto Brum, dando parte a Vossa Excelencia do ocorrido neste r[eco]lhimento no dia 28 do mez passado em virtude do grito de socorro pedido por uma das recolhidas, quando cá viera a Meza administrativa, no qual officio diz elle que nossas maneiras de viver naõ eraõ as melhores, vamos levar a illustrada ponderaçõ de Vossa Excelencia a que a verdade, e a justiça mandaõ ezpor perante a primeira Authorida[de] desta Provincia, e nosso unico amparo, na triste situaçõ em que nos achamos.

Logo que chegou a Mesa, subiraõ uns para o terceiro andar, outros para o claustro, e os ultimos que foraõ o Provedor, eo Mor-domo dos ezpostos demoraraõse no entrar da portaria conversando com duas mãças que até o dia 24 de Janeiro ser= viaõ nos lugares da casa da Roda e dos zpostos. E como, se= gundo as falsas informações e accusações da intrusa s[u]periora irmã de caridade, deviaõ ser presas umas pou= cas de recolhidas, um mesario de nome Joaquim de Cas= tro Guimarães, ao qual entaõ animava outro de nome Agostinho Dias Lima entrou a espancar com um guarda sol a essas infelises, cujos nomes saõ Idalina, Lucinda, e Damiana, ficando a primeira bastante maltratada; e a Lucinda quer das pancadas, quer do susto deitara [es]carros de sa[ngue], [ass]im como a Idalina

[f^o 1v]



[esta] sofrendo de um tumor na cara de pancada que leva= ra na marquesa ao fugir delles, que as opprimiaõ em um dos cubiculos da casa.

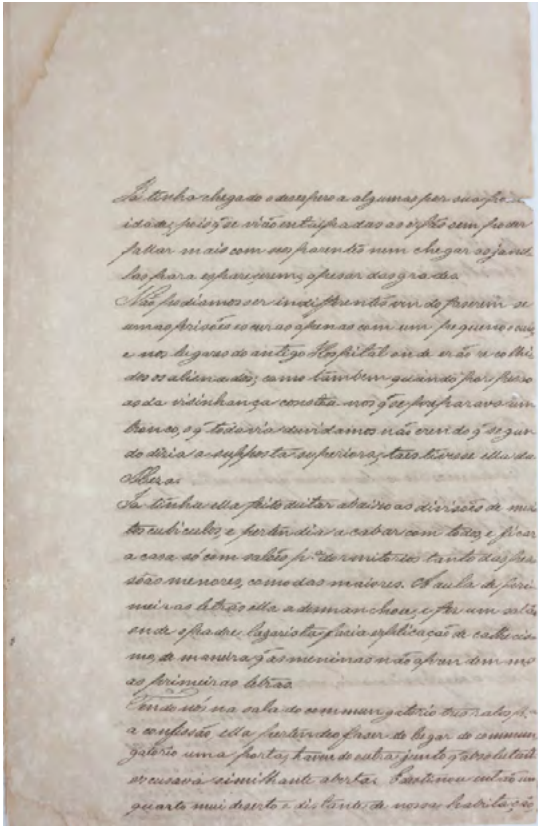
Ora, Excelentissimo Senhor, uma vez que o Provedor, a quem tínhamos por nosso pai, nos dera boas informações sobre as irmãs de caridade, estavam todas de accordo a nos sujeitarmos, bem que indevidamente a essa educaçõ que se dizia ser para melhoramento nosso. Porem logo que tomaraõ conta deste reco= lhimento, sendo costume na noite de Natal depois da

Missa saudarmos as barras do dia em louvor ao Senhor Deos Menino, foi-nos isso prohibido, pelo que levamos toda a festa do Natal em um silencioso desgosto, sem que ain= da aos pedidos do Provedor e do Escrivaõ quisesse annuir a intrusa superiora; e se alguma das recolhidas

se quixava de nos vermos privadas de festejar o Senhor Deos Menino, como nos conventos das freiras é tambem costume, ficava ella irada, como uma víbora.

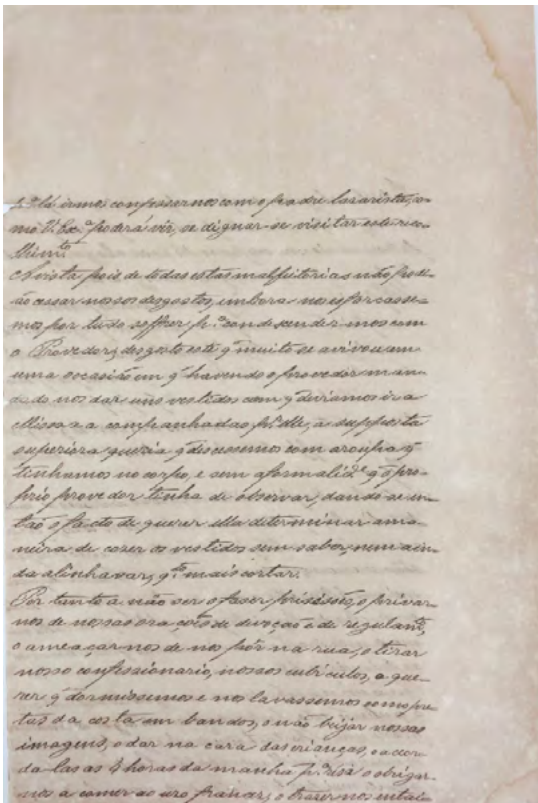
Foi tambem prohi[bido] (pareçe incrível!) o resar= mos o terço de Nossa Senhora, o officio da mesma Senhora, e o da Paixaõ, assim como a adoraçõ ao Santissimo Sacramento, a Via Sacra, que temos obrigaçõ de reger nos dias con= signados pelas almas dos bemfeitores, e pelas irmãs fallecidas, obrigações estas que nos mandaõ os Estatutos, que nos regem desde [a] [criaçõ] da caza ha mais de seculo.

[f^o 2r]



Já tinha chegado o desespero a algumas por sua pouca
idade, pois que se viaõ entaipadas as orfãs sem poder
fallar mais com seos parentes nem chegar as janel-
las para espereçerem, apesar das grades.
5 Naõ podiamos ser indifferentes vendo faserem-se
umas prisões escuras apenas com um pequeno oculo,
e nos lugares do antigo Hospital onde eraõ recolhi-
dos os alienados; como tambem quando por pesso-
as da visinhança constounos que se preparava um
10 tronco, o que todavia duvidamos naõ crendo que segun-
do dizia a supposta superiora, taes tivesse ella da
Meza.
Ja tinha ella feito deitar abaixo as divisões de mui-
tos cubiculos, e pertendia acabar com todos, e ficar
15 a casa só com salaõs para dormitorios tanto das pes-
soas menores, como das maiores. A aula de pri-
meiras letras ella a desmanchou, e fez um salaõ
onde o padre lazарista fazia eziplicaçãõ de cathecis=
mo, de maneira que as meninas naõ aprendem mais
20 as primeiras letras.
Tendo nós na sala do commungatorio tres ralos para
a confissãõ, ella pertendeo faser do lugar do commun-
gatorio uma porta, havendo outra junto que absolutamente
ezcusava similhante aberta. E destinou entãõ um
25 quarto mui deserto e distante de nossa habitaçãõ,

[f^o 2v]



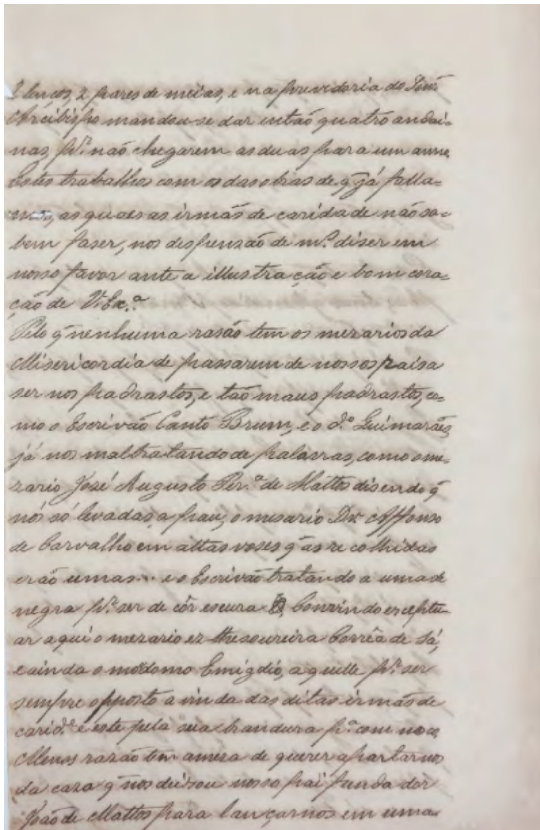
para lá irmos confessarnos como o padre lazарista, co-
mo Vossa Excelencia poderá vêr, se dignar-se visitar este reco-
lhimento.
A vista pois de todas estas malfeitorias naõ podi=
5 aõ cessar nossos desgostos, embora nos esforcasse-
mos por tudo soffrer para condescender-mos com
o Provedor; desgosto este que muito se avivou em
uma occasiãõ em que havendo o provedor man-
10 Missa e a companhadas por elle, a suposta
superiora queria que descessemos com aroupa que
tinhamos no corpo, e sem aformalidade que o pro-
prio provedor tinha de observar, dando se en-
15 taõ o facto de querer ella determinar ama-
neira de cozer os vestidos sem saber, nem ain-
da alinhavar, quanto mais cortar.
Por tanto a naõ ser o faser prisões, o privar-
mos de nossas oraçoẽs de devoçaõ e de regulamento,
o ameaçarnos de nos pôr na rua, o tirar
20 nosso confessorario, nossos cubiculos, o que=
rer que dormissemos e nos lavassemos como pre-
tas da costa em bandos, o naõ beijar nossas
imagens, o dar na cara das crianças, o accor-
daldas as 4 horas da manhã para résa o obrigar=
25 nos a comer ao uso francez, o trazernos entai=

[f^o 3r]



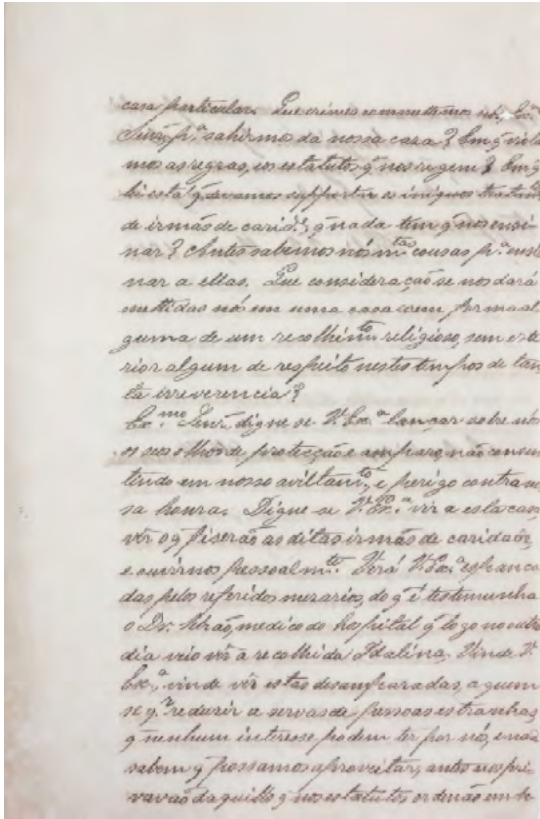
padas, o privar que ou parentes, ou moças que foraõ da
casa, viessem visitarnos, ou fallar-nos, excepto em
um dia consignado cada mez, ou cada sema-
na, anaõ ser isso, eo ensinar mal a sua lin=
5 gua, naõ vemos que educaçãõ nos vinhaõ [dess]as
irmãs de caridade.
Entre tanto que entre nós ha quem saiba faser
flores, tendo aprendido por mandado da admi=
nistraçãõ em conventos de freiras.
10 Por nós é feito tudo que é bordado, papeis picados,
toalhas encrespadas, as flores com que se ornaa
Igreja, as toalhas dos altares, as alvas, os amitos,
e tudo o mais. Quando a padres temos colle-
giada de 9 sacerdotes, naõ precisamos de padre
15 lazarista para nos explicar cathecismo, nem nos
confessar em um quarto deserto.
Se no dia da posse nova naõ apresentamos [pren=
das, é por que além de nunca haver este costume,
vivemos occupadas todo o anno com a roupa
20 hospital tanto nova, como em concertos; eo tem=
po que nos resta e para fasermos algumas costuras,
e termos alguns vintens para pagarmos nossa rou=
pa lavada, e das meninas que se achaã a nosso cargo,
pois somos obrigadas atrata-las como nossas filhas,
25 a casa dá todos os annos somente 2 vestidos, 2 camisas,

[f^o 3v]



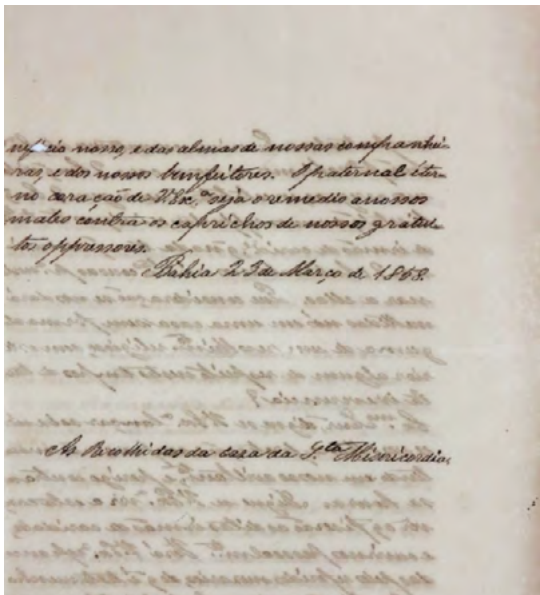
2 lenços, 2 pares de meias, e na prevedoria do Senhor
Arcebispo mandou-se dar entaõ quatro andai=
nas, por naõ chegarem as duas para um anno.
Estes trabalhos com os das obras de que já falla=
5 mos, as quaes as irmãs de caridade naõ sa=
bem faser, nos dispensaõ de mais diser em
nosso favor ante a illustraçãõ e bom cora-
çaõ de Vossa Excelencia.
Pelo que nenhuma razaõ tem os mezarios da
10 Misericordia de passarem de nossos pais a
ser nos padrastrós, e taõ maus padrastrós, co=
mo o Escrivaõ Canto Brum, e o dito Guimaraẽs,
já nos maltratando de palavras, como o me-
zario José Augusto Pereira de Mattos disendo que
15 nós só levadas a pau, o mesario Doutor Affonso
de Carvalho em altas voses que as recolhidas
eraõ umas... e o Escrivaõ tratando a umade
negra por ser de cõr escura. [letra riscada] Convido exceptu=
ar aqui o mezario ez-thesoureira Corrêa de Sá,
20 e ainda o mo<rd>domo Emigdio, aquelle por ser
sempre opposto a vin da das ditas irmãs de
caridade, e este pela sua brandura para com nosco.
Menos razaõ tem ameza de querer apartarnos
da caza que nos deixou nosso pai fundador
25 Joaõ de Mattos para lançarnos em uma

[f^o 4r]



5 casa particular. Que crimes commetemos nós, Excelentissimo
Senhor, para sahirnos da nossa caza? Em que viola
mos as regras, eos estatutos que nos regem? Em que
lei está que devamos supportar os iniquos tratamentos
de irmãs de caridade, que nada tem que nos ensi=
nar? Antes sabemos nós muitas cousas para ensi=
nar a ellas. Que consideração se nos dará
mettidas nós em uma casa sem forma al=
guma de um recolhimento religioso, sem exte=
rior algum de respeito nestes tempos de tan=
ta irreverencia?
Excelentissimo Senhor, digno se Vossa Excelencia lançar sobre nós
os seos olhos de protecção e amparo, naõ consen=
tindo em nosso aviltamento, e perigo contra nos=
sa honra. Digne se Vossa Excelencia vir a esta casa,
vêr o que fiserão as ditas irmãs de caridade,
e ouvirmos pessoalmente. Verá Vossa Excelencia <a> espanca=
das pelos referidos mezarios do que é testemunha
o Doutor Sebraõ, medico do hospital que logo no outro
dia veio vêr a recolhida Idalina; Vinde Vossa
Excelencia, vinde vêr estas desamparadas, a quem
se quer reduzir a servas de pessoas estranhas,
que nenhum interesse podem ter por nós, e nada
sabem que possamos aproveitar, antes nos pri=
vavaõ daquillo que nos estatutos ordenaõ embe=

[f^o 4v]



neff[ic]io nosso, e das almas de nossas companhei=
ras, e de nossos bemfeitores. O paternal éter=
no coração de Vossa Excelencia seja o remédio anossos
males contra os caprichos de nossos gratui=
5 tos oppressores.
Bahia 23 de Março de 1858.

As Recolhidas da caza da Santa Misericordia.

PELOS CAMINHOS DA EDIÇÃO FILOLÓGICA: O PROCESSO CRIME DE HOMICÍDIO DE 1902-1909

ALONG THE LINES OF THE PHILOLOGICAL EDITION: THE 1902-1909 MURDER CASE

Izaías Araújo das Neves PASCHOAL¹

Rita de Cássia Ribeiro de QUEIROZ²

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo a edição fac-similar e semidiplomática, de acordo com os critérios adotados por Queiroz (2007) e utilizados nas edições filológicas feitas no âmbito do Grupo de Estudos do Texto (GET), da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), do processo crime de homicídio de Marcellino Manoel dos Santos cometido pelo réu Manoel Mendes de Aragão, cuja documentação manuscrita está sob guarda do Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC), da UEFS. Através da edição filológica do documento, busca-se preservar uma parte da história da cidade de Feira de Santana (Bahia), local em que o processo foi lavrado, bem como auxiliar nos estudos linguísticos com a disponibilização do corpus para pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Edição Semidiplomática. Processo crime de homicídio. Filologia. Edição fac-similar.

ABSTRACT: This work aims at the facsimile and semidiplomatic edition, according to the criteria adopted by Queiroz (2007) and used in the philological editions made by the Text Study Group (GET) of the State University of Feira de Santana (UEFS), of the crime of homicide of Marcellino Manoel dos Santos committed by the defendant Manoel Mendes de Aragão, whose handwritten documentation is under the custody of the Documentation and Research Center (Cedoc) of the UEFS. Through the philological edition of the document, it seeks to preserve a part of the history of the city of Feira de Santana (Bahia), where the process was drawn up, as well as to assist in linguistic studies with the availability of the corpus for research.

KEYWORDS: Semidiplomatic Edition. Murder case. Philology. Facsimile edition.

Considerações iniciais

No início do século XX, a cidade de Feira de Santana, no interior da Bahia, passava por uma forte onda de crescimento populacional e econômico, principalmen-

1. Licenciando em Letras Vernáculas; Departamento de Letras e Artes (Universidade Estadual de Feira de Santana/UEFS); Feira de Santana, Bahia, Brasil; E-mail: izaiaaraujo215@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3892-3949>; Bolsista de Iniciação Científica/PROBIC-UEFS.

2. Pós-Doutora em Estudos da Linguagem (UNEB); Departamento de Letras e Artes (Universidade Estadual de Feira de Santana/UEFS); Feira de Santana, Bahia, Brasil; E-mail: rcqueiroz@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8698-3367>.

te após, em 1873, ser elevada à categoria de Cidade Comercial. Tal desenvolvimento trouxe consigo um aumento da violência urbana na cidade, levando em conta que a formação da cidade se deu a partir da sua importância como entreposto comercial para tropeiros e viajantes.

De acordo com Souza (2018), os crimes mais comuns na cidade, no início do século XX, eram roubo e atentado às mulheres. Os delitos estampavam as matérias de capa do principal jornal da cidade à época, o *Jornal Folha do Norte*, que servia como o único veículo de informação da cidade, cujos índices de violência aumentavam proporcionalmente ao crescimento populacional e crimes como o homicídio se tornaram frequentes.

O decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890, que promulgava o primeiro Código Penal da *Republica dos Estados Unidos do Brazil*, tratava do crime de homicídio no artigo 294, em que o interpretava como:

Art. 294. Matar alguém:

§ 1º Si o crime for perpetrado com qualquer das circunstanciasaggravantes mencionadas nos §§ 2º, 3º, 6º, 7º, 8º, 9º, 10º, 11º, 12º, 13º, 16º, 17º, 18º e 19º do art. 39 e § 2º do art. 41:

Pena - de prisão celllular por doze a trinta annos.

§ 2º Si o homicidio não tiver sido aggravado pelas referidas circunstancias:

Pena - de prisão celllular por seis a vinte e quatro annos (BRASIL, 1890, *online*).

Com base neste Código Penal, o crime de assassinato do jovem Marcellino Manoel dos Santos, ocorrido em 15 de julho de 1902, foi julgado. O processo crime encontra-se sob guarda do Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC), arquivo público vinculado à Universidade Estadual de Feira de Santana, em cujo acervo se encontram documentos das esferas cível e crime dos séculos XIX e XX, sob a cota: Estante 04, Caixa 96, Documento 2015, contendo 26 fólios escritos à mão, em sua maioria, no recto e no verso.

1. O corpus: edição filológica e análise

Antes de apresentar a edição fac-similar e semidiplomática do *corpus* desta pesquisa, se faz necessário uma incursão sobre a Filologia, seus objetivos e principais interrelações, especialmente com a Linguística Histórica.

A Filologia, cujo principal objetivo é a edição de textos, tem revalidado o seu valor em tempos de desvalorização do patrimônio histórico. Através da edição, é possível preservar a cultura e as memórias de um povo, evitando que importantes acontecimentos sejam perdidos ou esquecidos no decorrer do tempo. O esquecimento, aliás, sempre foi um medo do ser humano que, desde os seus primórdios, buscava registrar o seu cotidiano. Queiroz (2018) comenta que

Durante séculos o homem vem registrando, através da escrita, os seus feitos. Todos esses registros representam a memória da humanidade e constituem-se em um vasto acervo documental, classificado pela UNESCO como patrimônio cultural. Vários foram os suportes, dentre eles pedra, mármore, osso, estofado, pele, folhas de palmeira, carapaça de tartaruga, papiro, pergaminho e papel. O documento escrito representa o armazenamento de informações, permitindo a comunicação através do tempo e do espaço (QUEIROZ, 2018, p. 103).

No entanto, a ciência filológica não se restringe apenas à edição de textos. Barreto (2012) considera que a o labor filológico também contribui para o conhecimento de aspectos históricos, sociais, culturais e até político de um povo, pois, através da escrita, os autores do texto revelam suas ideologias, suas visões de mundo, o seu modo de agir. A Filologia, portanto, se constitui como uma área interdisciplinar, por que, quando o filólogo entra em contato com textos, se relaciona diretamente com outras áreas do conhecimento.

É importante ressaltar a relação entre a Filologia e a Linguística, especialmente no que tange ao estudo histórico das línguas. Através dos documentos, editados com rigor filológico, é possível traçar os percursos de variação e mudança das línguas naturais, afinal de contas, a oralidade muitas vezes de manifesta na escrita, deixando traços de como a língua era utilizada pelos falantes em determinada época.

1.1. O processo crime de homicídio

A abertura do processo crime do homicídio de Marcellino Manoel se deu, como dito, em 1902, tendo como parte autora a Promotoria Pública e como réu o Manoel Mendes de Aragão, e foi encerrado em 1909, sem que o culpado recebesse uma punição pelo crime cometido, pois, ele fugiu e não foi encontrado pela polícia. A seguir, serão listados os principais fatos do processo.

Marcellino Manoel dos Santos (a vítima), Manoel Mendes de Aragão (o réu) e terceiros voltavam da roça do senhor Sabino, para quem haviam trabalhado durante todo o dia e, ao chegarem ao local, decidiram parar e descansar. Após algumas horas ali, Manoel deu dois empurrões em Galdino, descrito pelos escrivães como um “pobre senhor”, levando-o a duas quedas. O jovem Marcellino interveio, pedindo a Manoel que não repetisse esse tipo de ação e, como resposta, o réu deu-lhe uma facada, deixando-o no chão.

A polícia foi acionada e peritos não oficiais, Venancio Mendes Correia e Manoel Barboza de Cerqueira, junto ao Subcomissário de Polícia de Bom Despacho, o Capitão Jayme Moreira da Silva Carneiro, seguiram até o local do crime para que fosse realizado o corpo de delito e encontraram Marcellino ainda com vida, sendo capaz, inclusive, de prestar depoimento. Os peritos concluíram que a ferida foi feita na “boca do estômago”, sendo este mortal, feito com uma “faca de ponta”. Em seu

depoimento, a vítima narrou a sua versão da história. Segundo Marcellino, cuja idade informada era de dezenove anos, o seu algoz era conhecido por ter um comportamento agressivo, porém, os dois nunca discutiram e tampouco houve uma desavença no momento do crime. Manoel fugiu após esfaquear seu colega de trabalho e nunca foi encontrado. Marcellino veio a falecer após ser inquirido pelo Subcomissário de Polícia do Distrito de Bom Despacho.

As testemunhas foram convocadas duas vezes para prestar depoimentos sobre o caso. Em ambos os momentos, as suas informações foram condizentes com a versão da vítima. No entanto, uma das testemunhas trouxe um novo dado sobre o réu: Manoel Mendes de Aragão viera fugido de Muritiba, cidade no Recôncavo da Bahia, onde fora condenado por cometer roubos, furtos e assassinatos.

Após as conclusões, inclusive um pedido de prisão preventiva do réu com base no corpo de delito e nos depoimentos da testemunhas, o processo encerra-se em 1909, com o pedido de condenação do réu Manoel Mendes de Aragão no grau máximo da pena proposta pelo artigo 294 do Código Penal.

1.2. Análise do Corpus

A edição do processo crime de homicídio, objeto de análise deste trabalho, é feita de acordo com os critérios adotados por Queiroz (2007) e utilizados nas edições filológicas feitas pelo Grupo de Estudos do Texto (GET), da Universidade Estadual de Feira de Santana, descritos a seguir:

Para a **descrição**:

- Número de colunas;
- Número de linhas da mancha escrita;
- Existência de ornamentos;
- Maiúsculas mais interessantes;
- Existência de sinais especiais;
- Número de abreviaturas;
- Tipo de escrita;
- Tipo de papel.

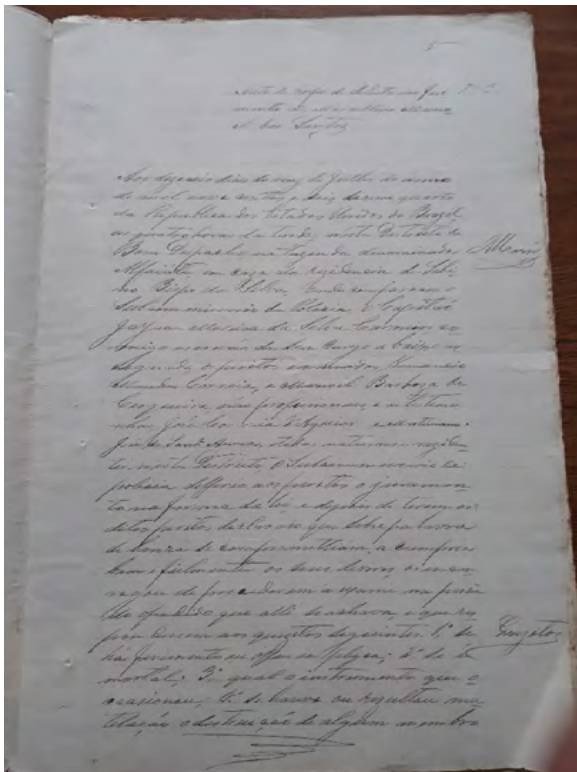
Para a **transcrição**:

- Respeitar fielmente o texto: grafias, linhas, fólhos etc.;
- Fazer remissão ao número do fólho no ângulo superior direito;
- Numerar o texto linha por linha, constando a numeração de cinco em cinco;
- Separar as palavras unidas e unir as separadas;
- Desdobrar as abreviaturas usando itálico.

Os tipos de edição escolhidas para este documento, fac-similar e semidiplomática, foram escolhidas porque preservam as principais características do texto, permitindo uma visão original do documento estudado. De acordo com Cambraia (2005), a edição semidiplomática ou paleográfica é caracterizada por uma menor intervenção do filólogo no texto, em que este apenas tem a responsabilidade de, por exemplo, desdobrar abreviaturas, unir palavras separadas ou separar palavras unidas, mantendo o estado genuíno da escrita do documento. Sobre a edição fac-similar, Cambraia (2005) afirma que se constitui como uma reprodução imagética do documento, em que há o grau zero de intervenção. No entanto, o grau zero de intervenção é questionável, já que, na fotografia ou escaneamento do documento, há interferências em relação à luminosidade ou à qualidade dos aparelhos utilizados.

Nas próximas seções, apresentaremos as edições fac-similar e semidiplomática dos fólios 5r, 5v, 6r e 6v do referido processo crime de homicídio.

1.3. Edição fac-similar do processo crime de homicídio



Fólio 5r.

Edição Semidiplomática

f.5r

Auto de corpo de delicto no ferimento de Marcellino Manoel dos Santos.

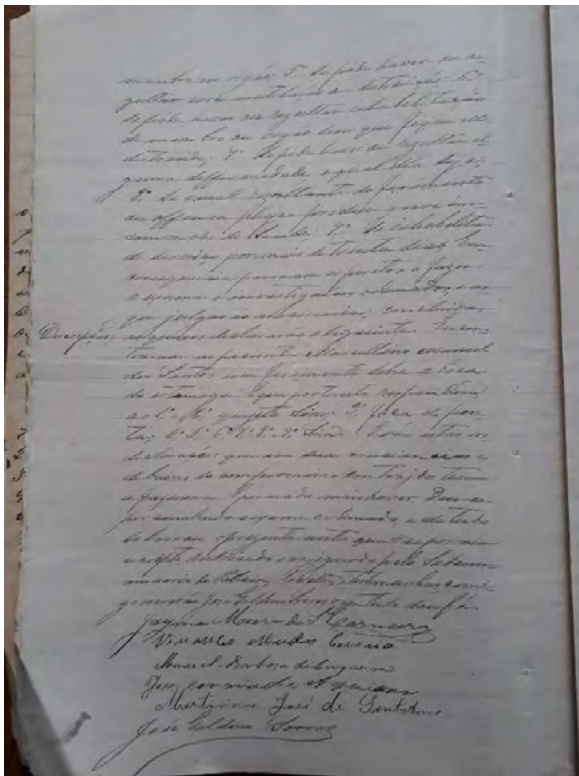
5

Aos dezoceis dias do mez de julho do anno de mil novecentos e dois, decimo quarto da Republica dos Estados Unidos do Brazil, as quatro horas da tarde, neste Districto do Bom Despacho, na fazenda denominada Alfaiate, em caza da residencia de Sabino Bispo da Silva, onde compareceo o Subcomissario de Policia, o Capitão Jayme Moreira da Silva Carneiro comigo escrivão de seu cargo abaixo assignado, os peritos nomeados, Venancio Mendes Correia, e Manoel Barboza de Cerqueira não profissionais, e as testemunhas, José Correia d'Aguiar e Martiniano José de Sant'Anna, todos naturais e rezientes neste Districto, o Subcomissario de Policia defferio aos peritos o juramento na forma da lei e depois de terem os ditos peritos declarado que sobre palavra de honra se compromettiam a cumprir bem e fielmente os seus deveres, os encarregou de procederem o exame na pessoa do ofendido que alli se achava, e que responderam aos quezitos seguintes. 1o, se há ferimento ou offensaphysica; 2o, se é mortal; 3o, qual o instrumento que occasionou; 4o, se houve ou rezultou mutilação o destruição de algum membro

[?]

Quezitos

f.5v



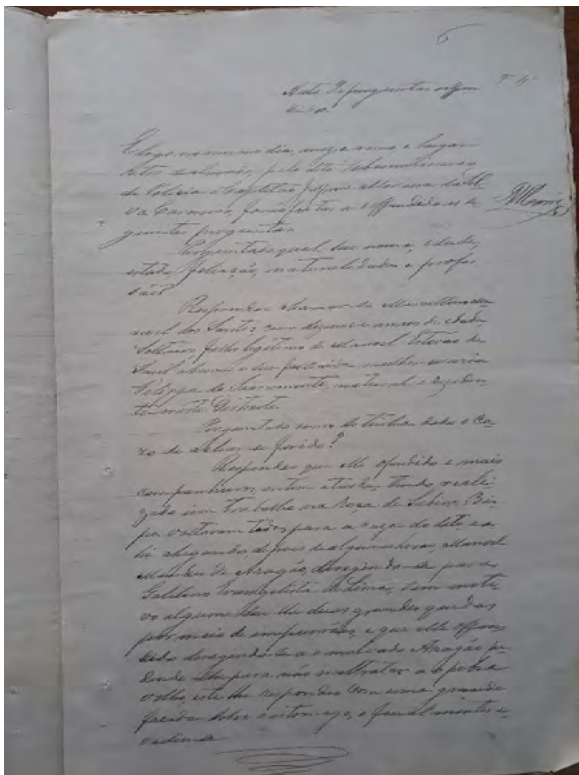
Fólio 5v.

5 membro no órgão; 5o, se pôde haver ou re-
zultar essa mutilação ou destruição; 6o,
se pôde haver ou resultar inabilitação
de membro ou órgão sem que fique elle
distendido; 7o, se pode haver ou resultar al-
gumadeformidade e qual ella seja,
8o, se o mal rezultante do ferimento
ou offensa physica produz grave im-
comodo de Saude; 9o se inhabilita
de serviço por mais de trinta dias. Em
consequencia passaram os peritos a fazer
o exame e investigações ordenados, e as
Descripção que julgarão necessárias; concluidas
15 as quaes declararão o seguinte. Encon-
traram no paciente Marcellino Manoel
dos Santos, um ferimento sobre a bôca
do estomago. E que portanto respondem
ao 1o e 2oquezito Sim. 3o, faca de pon-
ta; 4o, 5o, 6o, 7o, 8o e 9o, Sim. E são estas as
20 declarações que em suas consciencias e
debaixo do compromisso contraido tem
a fazerem. E por nada mais haver, Deu-se
por concluido o exame ordenado, e de tudo
se lavrou o prezente auto, que vai por mim
25 escripto, rubricado e assignado pelo Subcomi-
missario de Policia, peritos e testemunhas, comi-
go escrivão José Galdino Soares, o que tudo dou fé.
30 Jayme Moreira da Silva Carneiro
Venancio Mendes Correia
Manoel Barbosa de Cerqueira
Jose Correia de Aguiar
Martiniano José de Sant'Anna
José Galdino Soares

f.6r

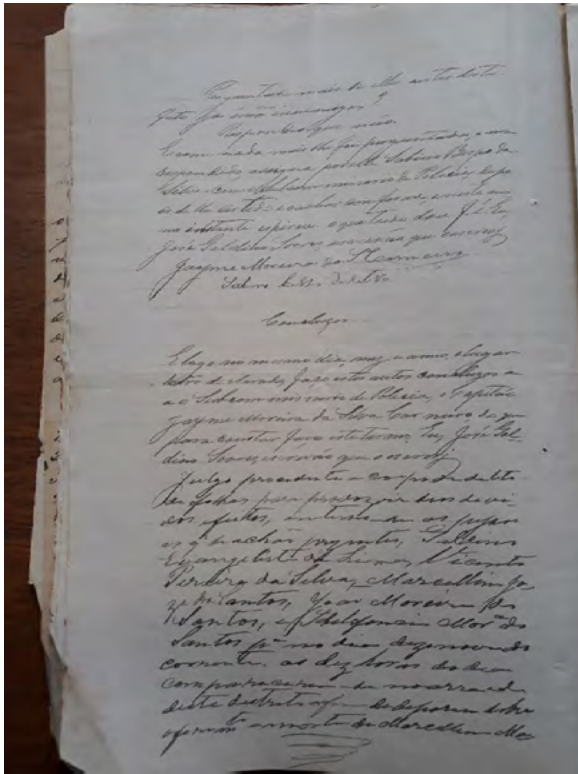
Folha 4ª

Auto de perguntas ao ffen-
dido



Fólio 6r.

5 E logo no mesmo dia, mez, e anno e lugar
retro declamado pelo dito Subcomissario
de Policia o Capitão Jayme Moreira da Sil-
va Carneiro, forão feitas ao ofendido as se-
guintes perguntas.
10 Perguntado qual seu nome, idade,
estado, filiação, naturalidade e profes-
são?
Respondeo chamar-se Marcellino Ma-
noel dos Santos, com dizenove anos de idade
Solteiro, filho legitimo de Manoel Estevão de
15 Sant'Anna e sua fallecida mulher Maria
Fellipa do Sacramento, natural e residen-
te neste Distrito.
Perguntado como se tinha dado o ca-
zo de achar-se ferido?
20 Respondeo que elle ofendido e mais
companheiros, ontem a tarde, tendo reali-
zado um trabalho na roça de Sabino Bis-
po voltavam todos para a caza do dito e a-
hi chegando, depois de algumas horas, Manoel
25 Mendes de Aragão, dirigindo-se para
Galdino Evangelista de Lima, sem moti-
vo algum deu-lhe duas grandes quedas
por meio de impurrões, e que elle offen-
dido dirigindo-se ao malvado Aragão pe-
dindo-lhe para não maltratar o pobre
30 velho, este respondeu com uma grande
facada sobre o estomago, e finalmente e-
vadira-se.



Fólio 6v.

Perguntado mais se elles antes deste
fato já erão inimigos?
Respondeo que não.
E como nada mais lhe foi perguntado, e nem
respondido, assigna por elle Sabino Bispo da
Silva com o Subcomissario de Policia, depo-
is de lhe ser lido e o achar conforme, e neste mes-
mo instante expirou. o que tudo dou fé. Eu,
José Galdino Soares, escrivão que o escrevi
Jayme Moreira da Silva Carneiro
Sabino Bispo da Silva
Concluzos
E logo no mesmo dia, mez e anno, e lugar
retro declarado, faço estes autos concluzos a
ao Subcomissario de Policia, o Capitão
Jayme Moreira da Silva Carneiro, do que
para constar faço este termo. Eu, José Gal-
dino Soares, escrivão que o escrevi.
Julgo procedente o corpo de delicto
de folha, para produzir seus devi-
dos efeitos, intima-se as pessoas
as que se acham presentes, Galdino
Evangelista de Lima, Vicente
Pereira da Silva, Marcellino Jo-
ze dos Santos, João Moreira dos
Santos, e Idelfoncio Moreira do
Santos para no dia dezenove do
corrente as dez horas do dia
comparecerem-se no arraial
deste distrito afim de deporem sobre
o ferimento e morte de Marcelino Ma-

Considerações finais

As edições filológicas em processos crimes são de extrema importância, pois, permitem que seja preservada a integralidade do documento e, com ela, uma parte significativa do *modus vivendi* e da língua de um povo. Além disso, possibilita que outros pesquisadores e até mesmo o público em geral possa ter acesso aos documentos editados, cooperando para que se perpetue a história da sociedade.

Dessa maneira, deparamo-nos com a importância da Filologia e da Crítica Textual e seu caráter interdisciplinar, haja vista que, em um processo crime de homicídio como o estudado, é possível se relacionar com o Direito, a Linguística, a Sociologia etc. Em tempos de desvalorização do patrimônio histórico, a edição filológica se põe como um suporte necessário para a preservação da cultura, memória e da identidade de uma sociedade.

Referências

BARRETO, Josenilce Rodrigues de Oliveira. *Pelos caminhos da separação: edição semidiplomática e estudo do vocabulário de uma ação de desquite do início do século XX*. 2014. 552 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

QUEIROZ, Rita de Cássia Ribeiro de (Org.). *Documentos do acervo de Monsenhor Galvão*: edição semiplomática. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2007.

QUEIROZ, Rita de Cássia Ribeiro de. *Amor estabelecido – pedido de casamento através de carta: uma análise linguístico-filológica*. *Linha D'Água* (online), São Paulo, v. 31, n. 2, p. 103-122, maio-ago. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/146737>>. Acesso em 19 abr. 2019.

SOUZA, Damares Oliveira de. *Edição filológica e estudo lexical de um processo crime de roubo e estupro do início do século XX*. 2018. 190 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana.

O LABOR FILOLÓGICO NA EDIÇÃO DE UM MANUSCRITO HISTÓRICO DO SÉCULO XIX

PHILOLOGICAL LABOR IN THE EDITION OF A XIX CENTURY HISTORICAL MANUSCRIPT

Tamires Sales de QUADROS¹
Eliana Correia Brandão GONÇALVES²

RESUMO: Neste trabalho são apresentadas três edições filológicas, em versões fac-similar, semidiplomática e interpretativa, de um manuscrito disponibilizado na plataforma digital do Projeto Resgate, no site da Biblioteca Nacional. Escrito em 7 de julho de 1822, o texto trata da aclamação do Príncipe D. Pedro na vila de Itapicurú³. Assim, foram descritas as informações sobre o documento e seus contextos de produção, além de serem apresentados o fac-símile e as edições, com os respectivos critérios. O documento é acrescido em significações, quando é proposta a sua leitura com um viés político-histórico e pedagógico, por meio de edições de textos – conservadoras e atualizadas – que são direcionadas tanto a um público de especialistas – em estudos linguísticos, literários, históricos e afins – quanto a um público mais amplo, externo ao meio acadêmico. Assim, contemplando leitores não especializados, o trabalho filológico também pode se tornar instrumentação coletiva e individual para o reconhecimento das narrativas registradas na edição de documentos históricos e da história dos grupos sociais, de sua língua e de sua luta.

PALAVRAS-CHAVE: Filologia. Paleografia. Edição de documentos históricos. Século XIX. Biblioteca Nacional.

ABSTRACT: This paper presents three philological editions, facsimile, semidiplomatic and interpretative, of a manuscript made available on the Projeto Resgate digital platform, on the Biblioteca Nacional website. Written on July 7, 1822, the text deals with the acclamation of Prince D. Pedro in the village of Itapicurú. Thus, the information about the document and its production contexts were described, as well as the facsimile and the editions, with the respective criteria. The document is added in meanings, when it is proposed to be read with a political-historical and pedagogical bias, through conservative and updated editions of texts that are directed to an audience of specialists in linguistic, literary, historical and cultural studies. related - to a wider audience, outside the academic world. Thus, contemplating non-specialized readers, philological work can also become collective and individual instrumentation for the recognition of narratives recorded in the editing of historical documents and the history of social groups, their language and their struggle.

KEYWORDS: Philology. Paleography. Editing of historical documents. XIX Century. National Library.

1. Graduanda em Letras; Membro do Grupo de Estudos Filológicos e Lexicais – GEFILL – UFBA; Área de Filologia, Instituto de Letras; Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia, Brasil; E-mail: ts.quadros@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7422-2242>.

2. Doutora e Professora Adjunta da Graduação e do PPGLinC – UFBA; Coordenadora do Grupo de Estudos Filológicos e Lexicais – GEFILL – UFBA; Área de Filologia, Instituto de Letras; Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia, Brasil; E-mail: elianabrand7@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1064-5382>.

3. Para este artigo, foi adotada a forma gráfica do topônimo que foi encontrada no manuscrito.

Introdução

A proposta deste artigo é apresentar três edições filológicas – fac-similar, semi-diplomática e interpretativa – de um manuscrito do século XIX, oriundo do Arquivo Histórico Ultramarino (AHU) de Lisboa e disponibilizado pelo Projeto Resgate (2009), no site da Biblioteca Nacional Digital. Nas edições propostas, são considerados, como públicos-alvo, leitores especializados da área de Letras e afins, e também leitores não especializados, que se interessam ou podem se interessar pela narrativa registrada nas edições do referido documento.

Nesse caso, o documento é acrescido em significações, quando é proposta a sua leitura com um viés político-histórico e pedagógico, visto que parte da história do desenvolvimento do nosso país e extensivamente a história da língua nos textos merece e pode ser lida nas fontes documentais históricas. E para tanto, o trabalho filológico é capaz de mediar essa leitura, reforçando a importância da Filologia para o desenvolvimento de pesquisas linguísticas, na sua luta contra o apagamento da história, dos textos e das línguas (GONÇALVES, 2017; 2019). Em razão disto, é reconhecida a relevância das considerações desenvolvidas por Chartier (2010), Le Goff (1996) e Ricoeur (2008); da discussão sobre edição, documentação histórica e memória, a partir de Cambraia (2005), Costa (2006; 2018), Fachin (2006; 2009), Gonçalves (2017; 2018; 2019) e Silva (2012; 2014); e dos estudos paleográficos, históricos e diplomáticos desenvolvidos por Acioli (2003), Bellotto (2002), Munhoz (2015), Sanchis (2000) e Spina (1977), com o propósito de difundir os textos editados ao público especializado e não especializado.

1. O testemunho sobre a aclamação do Príncipe D. Pedro

O testemunho a ser utilizado para edição trata-se da cópia de uma Carta disponibilizada na plataforma digital do Projeto Resgate, no site da Biblioteca Nacional, escrita em 7 de julho de 1822, que registra a aclamação do Príncipe D. Pedro na Vila de Itapicuru. O manuscrito está acompanhado de uma certidão, que traz maiores informações sobre como se deu o processo de aclamação do príncipe. Outra versão do mesmo documento foi encontrada na seção de periódicos do acervo digital da Biblioteca Nacional, na Gazeta do Rio de Janeiro, Imprensa Régia (1819-1822), publicado neste jornal, à época, como Ofício.

O testemunho publicado no referido jornal não será objeto de edição deste artigo, mas será utilizado para construir alguns comentários em confronto com o manuscrito que será objeto das edições. No mais, o documento que o acompanha, já não é a Certidão, mas um Termo de Vereação. Segundo Bellotto (2002, p. 88), a Certidão constitui-se em documento diplomático testemunhal comprobatório, emanado de fun-

cionário de fé pública e transcrito posteriormente a partir de documento de assentamento. O Termo é um documento diplomático testemunhal de assentamento, que registra um ato administrativo, contratual, de ajuste ou uma vontade; por isto considera-se que a Certidão encontrada junto ao manuscrito é oriunda do Termo de Vereação, que representa, neste caso, a vontade dos vereadores. Em uma Certidão, ocorre a fórmula textual “Certifico que” (BELLOTTO, 2002), como se dá no documento que acompanha o manuscrito constante na plataforma do Projeto Resgate.

Entre os sujeitos citados no manuscrito, encontram-se nomes importantes do cenário político da época, que contribuíram para insuflar as ideias de independência da Bahia e do príncipe regente como principal representante do novo momento político: o Juiz Ordinário do Senado da Câmara e também Presidente da Câmara de Itapicurú, José Antonio de Souza; o Procurador Antonio dos Santos Jardim; o Escrivão Francisco Gonçalves Leite; os vereadores Ignácio dos Reis Peixoto, Manoel Joaquim do Carmo, Manoel Moureira de Assumpção; e quem assina o documento, Antonio de Paiva Pereira da Silva. Outros nomes são citados como partícipes da reunião da Câmara da Vila de Itapicurú, na Certidão e no Termo, e mencionados, muito provavelmente, como representantes populares na reunião.

Eis, portanto, uma das tarefas primordiais da Filologia: desvendar não só o que ficou registrado por escrito, mas também o que está nas entrelinhas, já que o acesso à escrita não foi - e ainda não é - privilégio de todas as sociedades. Trata-se de “ouvir o inaudível”, tarefa precípua das investigações em linguística histórica (MATTOS E SILVA, 2008, p. 7) e “escutar os mortos com os olhos” (CHARTIER, 2010), ou seja, perscrutar o que não pôde ficar registrado e analisar minuciosamente os materiais disponíveis, por meio de um olhar atento aos textos. Com o compromisso de não repetir os equívocos do passado, é preciso também compartilhar as descobertas e os sentidos que podem ser atribuídos aos escritos, pois, cotidianamente, “para o pior e para nossa vergonha, a crueldade com que nossas sociedades tratam os excluídos do escrito e aqueles que a miséria do mundo e a brutalidade das leis deixaram sem documentos, relembra os desafios éticos e políticos ligados ao acesso à escrita [...] (CHARTIER, 2010, p. 22)”.

2. Manuscrito, memória e escrita

Uma das informações importantes que compõem a produção deste manuscrito é o processo de independência do Brasil, no qual vigorava um idealismo antilusitano, o ressentimento de repressões anteriores e a vontade de afirmação de um suposto nacionalismo brasileiro, que mobilizou as elites (especialmente no Nordeste), inspiradas por teorias liberalistas francesas e norte-americanas, mas também as camadas populares, que se engajaram para reivindicar suas demandas (SALDANHA, 2001). No documento selecio-

nado, encontra-se um relato que sinaliza o apoio político da Câmara da Vila de Itapicurú ao príncipe regente, aclamando D. Pedro como regente e defensor perpétuo do Reino do Brasil, demonstrando o pioneirismo da Região Nordeste no processo de independência e a culminância da independência da Bahia, entre os estados daquela região.

Há, no entanto, controvérsias entre os historiadores sobre a natureza das relações entre as elites e as camadas populares, se realmente houve união pela independência ou não, como dá a entender o documento analisado. Segundo Guerra Filho (2004, p. 38):

Em pleno processo de criação de um Estado de pretensões nacionais - enquanto território e discurso - haverá, como não poderia deixar de ser, e para além do embate entre portugueses e brasileiros na Bahia, forte tensão e disputa entre projetos ou interesses políticos de origens sociais diversas. Estes projetos, aliás, já vinham se enfrentando desde finais do século XVIII, o que pode ser considerado como o mais inequívoco sinal de crise do sistema colonial no Brasil.

No olhar de Guerra Filho (2004), a ideia de um projeto político unânime pela independência não existe, pois os interesses das diferentes camadas sociais também eram distintos. Por outro lado, Amaral (2005) sustenta uma interpretação semelhante à que foi encontrada no manuscrito:

O fato culminante da independência se deu aqui na Bahia, pela ação das câmaras municipais, o que é um acontecimento digno de ser citado, porque foi uma resolução de gente capaz da liberdade, pela resistência do povo, pela sua constância na luta e pelo seu valor no sofrimento, assim como pelos outros fatores que vieram, de pontos diversos, concorrer para o triunfo, o qual foi, na realidade, a vitória da causa nacional [...] (AMARAL, 2005, p. 17, 18).

No caso de Itapicurú, os funcionários da Câmara estavam dando confirmação a uma sequência de atos populares em favor da independência. Porém, o manuscrito não registra se era da vontade popular que D. Pedro assumisse o posto de imperador do Brasil. Mas, segundo a perspectiva de teóricos como Amaral (2005), a independência teria sido a culminância do desejo do povo brasileiro e de parte dos representantes das elites pela libertação do Brasil da metrópole portuguesa, tendo como aliados os ritos processuais políticos legitimados. No entanto, atualmente, por meio do estudo de outros registros, a historiografia tem ampliado suas respostas para algumas dessas questões. De todo modo, por meio da análise deste documento pode-se notar indícios da formação da nação brasileira e sua consolidação, contando com a participação de figuras políticas que demonstraram ser relevantes na propagação dos propósitos de independência.

Portanto, segundo Chartier (2010), pode ser considerada a pluralidade das intervenções implicadas na publicação de um texto, como se deu com esse documento, em que é sinalizada mais de uma voz no discurso. Esta característica remonta não só ao processo histórico, no que se refere à tão discutida legitimidade da independência proclamada pelo príncipe D. Pedro, como também remonta à discussão sobre a tipologia documental a que pertence este testemunho.

É preciso atentar para as decisões que foram tomadas pelo *scriptor* ou *scriptores* para fazer com que seus leitores compreendessem as informações do modo mais próximo que a conceberam, mas também observar “[...] a confrontação entre as razões dos atores e as circunstâncias constrangedoras que eles ignoram” (CHARTIER, 2010, p. 12).

Para Chartier (2010), “[...] a historicidade primeira de um texto é a que lhe vem das negociações estabelecidas entre a ordem do discurso que governa sua escrita, seu gênero, seu estatuto, e as condições materiais de sua publicação” (CHARTIER, 2010, p. 22). Com base nisto, é importante ressaltar acerca dos poderes estabelecidos sobre a escrita, delegados prioritariamente e majoritariamente às elites econômicas e intelectuais, facultando-lhes o controle da interpretação das leis e das decisões políticas. Ter isso em mente é essencial para a análise do manuscrito, grafado em um contexto de embate político de ideias e objetivos.

Tal documento, utilizado como instrumento de comunicação desse período, representa um baú de memórias dos referidos processos históricos e documentais, além de revelar diversas informações sobre a língua, a história e a cultura. Portanto, a pesquisa, que se insere no campo de estudos da Filologia, analisa a materialidade histórica do texto escrito, interpreta e explora as diversas significações que o texto pode apresentar, com base na língua.

No contexto filológico-linguístico, na elaboração de edições,

[...] é preciso avaliar questões como tipologia textual, gênero textual, processo de produção, circulação e recepção dos textos, normas ortográficas utilizadas na época de produção do texto, *usus scribendi*, além da necessidade de recorrência às obras lexicográficas e gramaticais para elucidação de certas unidades lexicais localizadas nos textos. Mas, por vezes, para elucidar os contextos linguísticos e discursivos que figuram no texto histórico, [...] o filólogo-linguista pode seguir caminhos críticos que o conduzirão a diferentes edições que se destinam a públicos diferenciados e que, portanto, desempenham diferentes funções (GONÇALVES, 2019, p. 15).

Neste sentido, é considerada a afirmativa de Le Goff (1996), de que um *documento* pode vir a ser *monumento*, ao ampliar seus propósitos, ao ser utilizado pelo poder, que está associado às representações impostas dos textos escritos e que são as matrizes das classificações e dos julgamentos sobre a história (CHARTIER, 2010, p. 26). No entanto, para Le Goff (1996), ao estar ciente disto, o historiador ou pesquisador não deve se desviar do seu objetivo crítico:

[...] o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1996, p. 470).

A memória, segundo Ricoeur (2008), às vezes é tratada como impressão-afecção dos fatos ocorridos, como um registro; outras vezes como expressão de conhecimento que revela poder e capacidade, evocados pelas “imagens” que se relacionam com o passado, e de outro modo, como uma evocação ou como rememoração deste passado, conforme as tradições platônicas e aristotélicas. Seja como for, é por meio da memória que os processos históricos são lidos e narrados.

No mais, retornando à questão que o manuscrito apresenta, visto que foram encontradas duas versões do mesmo testemunho sob a denominação de tipologias diferentes, Carta⁴ e Ofício, será necessário defini-las, conforme suas características diplomáticas. No caso das Cartas, elas podem ser definidas como “documento não-diplomático, mas de desenho mais ou menos padronizado, informativo, ascendente, descendente, horizontal, conforme o caso” (BELLOTTO, 2002, p. 51). Para Sanchis (2000), as Cartas podem também figurar como informação diplomática e converter-se em fonte de informação política, apresentando diferentes tipos de relação, podendo surgir como cartas políticas, às vezes públicas, outras vezes privadas, que contribuem para esclarecer aspectos importantes das decisões dos governantes.

Fachin (2006) aponta, com base na classificação proposta por Bellotto (2002), no glossário de espécies documentais referente ao Catálogo de documentos manuscritos avulsos da Capitania de São Paulo, publicado pela mesma equipe do Projeto Resgate (2009), que embora alguns documentos que analisa não sejam classificados como documentos diplomáticos, podem ter uma estrutura mais ou menos determinada.

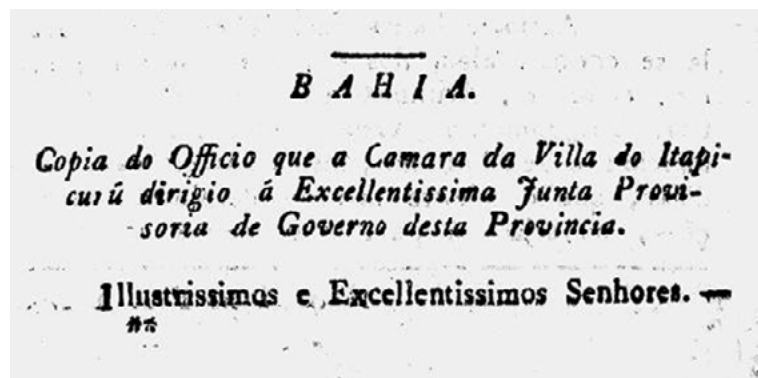
Quanto aos Ofícios, segundo Bellotto (2002), podem ser entendidos como documentos não-diplomáticos, informativos, utilizados como meios de comunicação do serviço público, em caráter oficial, com teor exclusivamente institucional. Muito comumente, as tipologias são confundidas, por apresentarem características muito semelhantes. Contudo, os Ofícios tendem a marcar as relações entre instituições, enquanto as Cartas circulam muito mais entre particulares, ainda que apresentem teor político, como explica Sanchis (2000).

A versão do documento encontrada no jornal Gazeta do Rio de Janeiro apresenta uma informação a mais, conforme indica a síntese que o antecede na publicação (Figura 1). Segundo o resumo do documento feito pelo Projeto Resgate, a suposta Car-

4. Os termos em questão estão indicados em letra maiúscula por se tratarem de categorizações referentes à normatização dos estudos diplomáticos.

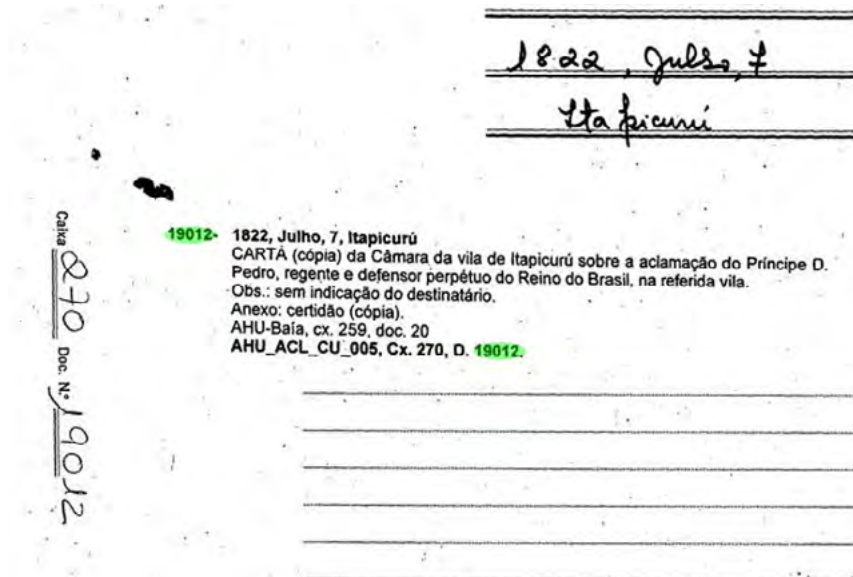
ta não apresenta indicação de destinatário (Figura 2), enquanto a versão publicada à época como Ofício informa que se trata de um Ofício da Câmara da Vila de Itapicurú à Junta Provisória do Governo. Ou seja, a fórmula textual de endereço “Ilustríssimos e Excellentísimos Senhores” (AHU_ACL_CU_005, cx.270, D.19012, L. 2) indica como destinatários os membros da Junta Provisória do Governo.

Figura 1 – Excerto de Ofício publicado na Gazeta do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, Imprensa Régia (1819-1822)⁵



Fonte: Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional
Código TRB00790.0072, rótulo 749664

Figura 2 - Fac-símile da Resenha publicada na plataforma digital do Projeto Resgate



Fonte: Fundo AHU-Bahia, cx.259, doc.20
AHU_ACL_CU_005, cx.270, D.19012
Biblioteca Nacional Digital

5. A publicação do Ofício encontra-se em páginas diferentes do jornal. Por esta razão, julgou-se mais interessante colocar a continuação à parte, a fim de proporcionar melhor visualização das diferenças. Segue link para consulta: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749664&PagFis=7490&Pesq=Itapicurú>>.

Figura 3 - Fac-símile de Ofício da Câmara de Itapicurú sobre a aclamação do príncipe D. Pedro publicado na Gazeta do Rio de Janeiro, Imprensa Régia (1819 - 1822)



Fonte: Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional
Código TRB00790.0072, rótulo 749664

Deste modo, por se tratar de uma comunicação advinda de uma Câmara de Vereadores direcionada aos membros de uma Junta Governativa, representando uma relação entre instituições, o manuscrito pode ser classificado como um Ofício. No quadro seguinte, demonstra-se uma análise diplomática comparativa entre Carta e Ofício, exemplificando tal afirmação, pautada nas experiências de análise realizadas no Grupo de Estudos Filológicos e Lexicais (GEFILL-UFBA), a partir do aporte teórico de Bellotto (2002) e Spina (1977).

Quadro 1 - Análise diplomática comparativa entre Carta e Ofício
(BELLOTTO, 2002, p. 39-88) ; SPINA, 1977, p. 49- 7)

DIVISÃO ANALÍTICA DE DOCUMENTOS DIPLOMÁTICOS		COMPONENTES DA CARTA	COMPONENTES DO OFÍCIO
Protocolo Inicial	Invocação (Ex: "Em nome de Deus")	Fórmula circunstancial	Sem ocorrência
	Titulação (formada pelo nome próprio da autoridade (soberana ou delegada) de que emana o ato e por seus títulos)	Sem ocorrência	Fórmula circunstancial
	Direção ou endereço (parte que nomeia a quem o ato se dirige, seja um destinatário individual ou coletivo)	Fórmula obrigatória	Fórmula obrigatória
	Saudação (parte final do protocolo)	Sem ocorrência	Sem ocorrência
		Ex: Ilustrísimos e Excellentísimos Senhores (AHU_ACL_CU_005, cx.270, D.19012, L. 2)	

Texto	Preâmbulo [no qual se justifica (por razões de ordem moral, jurídica ou material) a criação do ato]	Sem ocorrência	Sem ocorrência
	Notificação (Ex: "tenho a honra de comunicar a vós")	Fórmula circunstancial	Sem ocorrência
	Exposição (na qual são explicitadas as causas do ato, o que o originou, quais as necessidades administrativas, políticas, jurídicas, econômicas, sociais ou culturais que o tornaram necessário)	Fórmula obrigatória	Fórmula Obrigatória
		Ex: "[...] Não de=/vemos demorar hum instante a participarmos a Vossas Excellencias/ que tendo hoje concorrido em grande numero á praça desta Villa [...] (AHU_ACL_CU_005, cx.270, D.19012, L. 2 - 20)	
	Dispositivo (a substância do ato, seu "assunto" propriamente dito, em que se determina o que se quer (iniciado por um verbo na primeira pessoa, como "ordeno", "mando", "estabeleço", "sou servido ..." etc)	Fórmula circunstancial	Sem ocorrência
	Sanção (na qual se assinalam as penalidades, no caso do não cumprimento do dispositivo)	Fórmula circunstancial	Sem ocorrência
Corroboração ou cláusulas finais (em que se dispõe sobre os meios morais ou materiais que asseguram a execução do dispositivo)	Fórmula circunstancial	Sem ocorrência	
Protocolo Final	Subscrição ou assinatura (a assinatura do emissor/autor do documento ou quem o faça por sua ordem)	Fórmula obrigatória	Fórmula obrigatória
	Ex: "[Antonio de Paiva Pereira da Silva]" (AHU_ACL_CU_005, cx.270, D.19012, L. 27)		
	Datação (data tópica e/ou data cronológica, ou o elemento topográfico do elemento cronológico. A primeira é referente à forma como está designado no documento o local onde ele foi assinado, palácio, cidade ou logradouro. A segunda corresponde ao dia, mês e ano)	Fórmula obrigatória	Fórmula Obrigatória
Precação (assinatura de testemunhas e sinais de validação, como carimbos e selos)	Ex: "Villa do Itapicurú, em Câmara de sete de/ julho de mil oitocentos e vinte dous." (AHU_ACL_CU_005, cx.270, D.19012, L. 20-21)		
	Fórmula circunstancial	Fórmula circunstancial	
Ex: "José Antonio de Souza =juiz/ordinário,, Ignacio dos Reis Peixoto =Vereador [...]" (AHU_ACL_CU_005, cx.270, D.19012, L. 21 - 25)			

Fonte: Elaboração própria a partir de Spina (1977) e Bellotto (2002).

Observa-se nos exemplos que foram possíveis destacar, que as informações constantes no documento confundem-se muito facilmente na designação de ambas as tipologias mencionadas, podendo gerar dúvidas na consistência de sua classificação. De todo modo, as Cartas históricas e os Ofícios muitas vezes manifestam intenções políticas e apresentam uma estrutura formal, por isso podem ser tratados como documentos diplomáticos e submetidos à análise diplomática, já que “todo documento cuja estrutura comporta dados fixos e dados variáveis pode ser submetido à análise diplomática” (BELLOTTO, 2002, p. 42). Em torno disto, Munhoz (2015, p. 509) explica:

Embora os documentos não-diplomáticos não sejam condicionados a uma estrutura fixa de redação obrigatória, em oposição ao “texto livre”, permitem uma leitura diplomática por contarem com regularidades estruturais, tais como a saudação e o fecho, além de sua gênese derivar da motivação da evidente necessidade de comunicação dos governos ultramarinos e sua sede na Europa.

Com o auxílio dos estudos paleográficos, é possível analisar o tipo de escrita, os sinais abreviativos e os sinais de pontuação e acentuação do manuscrito. Assim, os procedimentos da Paleografia em conjunto com as instruções da Diplomática permitem resgatar a origem e a procedência do documento e criticar sua autenticidade (ACIOLI, 2003). A exemplo disto, foram encontradas divergências entre a versão manuscrita e a versão impressa do documento, que, submetidas à análise paleográfica, indicam que houve supressão de partes do texto na versão manuscrita, pois a versão impressa apresenta detalhes que não constam no manuscrito.

Portanto, as informações reunidas sobre o documento indicam que houve modificações, especialmente acréscimos de conteúdo e forma na publicação emitida no *Jornal Gazeta do Rio de Janeiro* (1819 - 1822), com relação ao manuscrito. Tais observações demonstram o quanto a Paleografia é importante para a elucidação de aspectos que envolvem os contextos de produção, circulação e recepção dos textos, partindo da versão manuscrita para a impressa e/ou vice-versa.

Assim, tanto as Cartas, como os Ofícios podem ser interpretados como documentos diplomáticos e analisados a partir desta perspectiva. E, considerando o objetivo da pesquisa e do artigo, que é a difusão do texto tanto para um público especializado quanto para um público mais amplo de leitores, sem que se perca o objetivo de uma edição confiável para estudos linguísticos, serão apresentados critérios de edição diferentes conforme os objetivos citados e coerentes à tipologia documental destacada (FACHIN, 2009). Para sanar dificuldades de leitura, serão adotadas considerações paleográficas, a fim de investigar o processo de produção do texto e seus aspectos gráficos, estabelecendo as características extrínsecas do documento, facilitando sua leitura e transcrição e auxiliando na compreensão do sistema de escrita da época e muito além, suas implicações sociais (ACIOLI, 2003).

3. As edições do texto

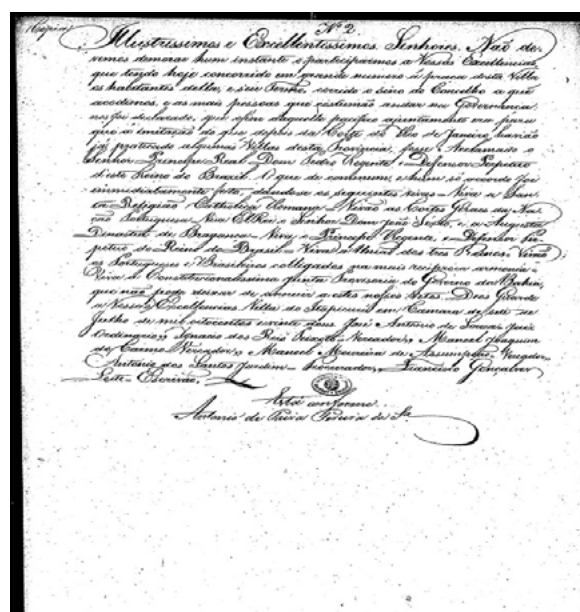
Cambráia (2005) destaca que uma das contribuições mais importantes da organização da edição de um texto é a recuperação do patrimônio cultural escrito de uma cultura, a transmissão e preservação desse patrimônio e o impacto que esta tarefa tem sobre todos os que se utilizam do texto como objeto de estudo, especialmente os estudos linguísticos e literários.

O texto manuscrito em estudo foi digitalizado pelo Projeto Resgate Barão do Rio Branco (2009), datado de 7 de julho de 1822, em Itapicurú e registrado por AHU_ACL_CU_005, Cx. 270, D. 19012, escrito em 1 fôlio, no recto, contendo 26 linhas. Contém uma numeração no ângulo superior central: nº 2. O documento apresenta letras com traçado cursivo, de tamanho médio, levemente inclinada para a direita, com separação entre as palavras e de fácil compreensão. Possuem somente duas abreviaturas: N^o e S.^a. Ocorre a presença de 1 carimbo do Arquivo Histórico Ultramarino, na altura da linha 24 do manuscrito e traz a seguinte assinatura: Antonio de Paiva Pereira da Silva.

3.1. A Edição Fac-similar

O fac-símile de um documento é a reprodução de sua imagem obtida por meios mecânicos, que viabiliza maior fidelidade às características do documento. É um tipo de edição que permite a consulta direta pelo leitor especializado para a interpretação do testemunho, requerendo, portanto, outros tipos de mediação complementares, a depender do público e da finalidade a que se destina (CAMBRAIA, 2005).

Figura 4 - Fac-símile do manuscrito da Câmara da Vila de Itapicurú sobre a aclamação do príncipe D. Pedro, na referida Vila.



Fonte: Fundo AHU-Bahia, cx.259, doc.20 AHU_ACL_CU_005, cx.270, D.19012
Biblioteca Nacional Digital

3.2. A Edição Semidiplomática

É possível identificar nos textos, por meio da mediação filológica e da adoção de variados tipos de edição, os rastros da história dos sujeitos e das línguas, favorecendo sua compreensão como objeto cultural. Dos textos, são extraídos os registros de práticas linguísticas, que podem ser avaliadas criteriosamente e interpretadas como marcas de uma cultura. Assim, a prática editorial é recurso primordial para trabalhar com todo tipo de documentação, visto que é “uma ação de distinguir, mediar e articular” as relações entre texto e materialidade, a sua diversidade histórica, linguística, literária e cultural, enfim, suas identidades (GONÇALVES, 2017, p. 200). No que se refere à edição semidiplomática, para Gonçalves (2018, p. 160),

A edição semidiplomática é um produto editorial que conserva as características linguísticas do texto, como a ortografia e a pontuação, além de sua constituição gramatical e lexical, desdobrando as abreviaturas que se configuram como obstáculos para a leitura dos textos do passado. Normalmente, é utilizada como *corpus* pelo público especializado, a exemplo de linguistas e outros especialistas, para fins de análise e interpretação. Marcada por uma mediação editorial intermediária, a edição semidiplomática normalmente vem antecedida da edição fac-similar, reprodução mecânica do documento, podendo ainda ser seguida de outro produto editorial, a exemplo da edição interpretativa, que viabiliza uma leitura modernizada de documento de testemunho único [...].

Para a referida edição semidiplomática foram utilizadas, com as devidas adaptações ao *corpus* da pesquisa, as normas sugeridas pela Comissão de estabelecimento de normas para transcrição e edição de documentos manuscritos para a História do Português do Brasil, por ocasião do II Seminário para a História do Português Brasileiro, em Campos do Jordão, São Paulo, em 1998 (CAMBRAIA; CUNHA; MEGALE, 1999):

1. A transcrição será conservadora.
2. As abreviaturas, alfabéticas ou não, serão desenvolvidas, marcando-se, em itálico, as letras omitidas na abreviatura, obedecendo o seguinte critério:
 - a) respeitar, sempre que possível, a grafia do manuscrito, ainda que manifeste idiosincrasias ortográficas do escriba;
3. Não será estabelecida fronteira de palavras que venham escritas juntas, nem se introduzirá hífen ou apóstrofo onde não houver. Exemplos: “mequeixou”; “deJustiça”; “Retirandose”; “daGente”;
4. A pontuação original será rigorosamente mantida.
5. A acentuação original será rigorosamente mantida, não se permitindo qualquer alteração. Exemplos: “Joaõ”, “advertencia”, “contem”;
6. Será respeitado o emprego de maiúsculas e minúsculas como se apresentam no original.
7. Inserções do escriba ou do copista na entrelinha ou nas margens superior, laterais ou inferior entram na edição entre os sinais <>, na localização indicada;
8. Intervenções de terceiros no documento original, devem aparecer no final do documento informando-se a localização;

9. Intervenções do editor hão de ser raríssimas;
10. Letra ou palavra não legível justificam intervenção do editor na forma do item anterior, com a indicação entre colchetes: [ilegível].
11. A divisão das linhas do documento original será preservada na edição.
12. Na edição, as linhas serão numeradas de cinco em cinco a partir da quinta. Essa numeração será encontrada à margem direita da mancha, à esquerda do leitor.
13. As assinaturas simples ou as rubricas serão sublinhadas. Os sinais públicos serão indicados entre colchetes. Exemplos: assinatura simples: Pedro de Vasconcelos; sinal público: [PedrodeVasconcelos].
14. Trecho não legível por deterioração receberá a indicação [corroídas ± quantidade de linhas]. Se for o caso de trecho riscado ou inteiramente anulado por borrão, mancha de tinta ou rasura, será registrada a informação pertinente entre colchetes e sublinhada.
15. As palavras transcritas por conjectura serão marcadas por chaves.
16. Supressões feitas pelo escriba ou pelo copista no original serão tachadas.
17. Serão apresentadas no aparato crítico, ao lado esquerdo da mancha escrita e à direita do leitor, apenas as abreviaturas (CAMBRAIA; CUNHA; MEGALE, 1999, p. 23-26).

Edição Semidiplomática do Manuscrito digitalizado pelo Projeto Resgate (1822)

	r	N°
5	<p>(Copia) <u>Número 2.</u> Illustrissimos e Excellentissimos Senhores. Naõ de= vemos demorar hum instante a participarmos a Vossas Excellencias, que tendo hoje concorrido em grande numero á praça desta Villa os habitantes della, e seu Termo, corrido o sino do Concelho a que acodimos. e as mais pessoas que costumão andar na Governança: nos foi declarado, que ofim daquelle pacifico ajuntamento era para que a imitação do que, depois da Corte do Rio de Janeiro, havião já praticado algumas Villas desta Provincia, fosse Acclamado o Senhor, Principe Real Dom Pedro Regente e Defensor Perpetuo d'este Reino do Brasil. O que de commum, e hum só accordo foi immediatamente feito, dandosse as seguintes vivas= Viva a San= ta Religião Catholica Romana = Vivão as Cortes Geraes da Na= ção Portuguesa= Viva ElRei o Senhor Dom João Sexto, e a Augusta Dinastia de Bragança= Viva o Principe Regente, e Defensor Per= petuo do Reino do Brasil= Viva a União dos tres Reinos= Vivão os Portugueses e Brasileiros colligados na mais recíproca harmonia= Viva a Constitucionalissima Junta Provisoria do Governo daBahia, que não pode deixar de annuir a estes nossos Votos. Deos Guarde as Vossas Excellencias. Villa do Itapicurú em Camara de sete de julho de mil oitocentos e vinte dous. Jozé Antonio de Souza = Juiz Ordinário,,⁶ Ignacio dos Reis Peixoto =Vereador,, Manoel Joaquim</p>	

6. A vírgula dupla, como parece ser o caso em questão, é tratada por Rocha (1997), Tournier (1980) e Catach (1980) com função de aposição e poder isolante das frases, sinal de enunciação para dar entrada a um discurso ou como permissão para inserção de uma frase. Segundo Catach (1980), a vírgula é a ancestral das aspas. Acioli (2003) indica a vírgula dupla como travessão duplo, apresentando a mesma função em manuscritos oriundos do Brasil Colônia, como este.

do Carmo = Vereador,, Manoel Moureira de Assumpção = Vereador,,
Antonio dos Santos Jardim = Procurador,, Francisco Gonçalves (Escrivão).
25 Leite = Escrivão.⁷

⁸Está conforme.

[Antonio de Paiva Pereira da Silva]

Silva

3.3. A Edição Interpretativa

Este tipo de edição talvez seja a mais controversa, pois o rigor científico não a aceita como edição confiável para estudos linguísticos. Cambraia (2005) a nomeia de edição modernizada e aponta nesta edição a desvantagem da subjetividade, por retratar apenas o olhar do editor. Segundo Silva (2012), a edição interpretativa atinge o grau máximo de mediação admissível a depender do público a que se destine; e em nosso caso, “seu público-alvo principal estará interessado no texto autêntico, com a informação histórica e documental segura, apurado dos arcaísmos linguísticos” (SILVA, 2014, p. 29). Gonçalves (2019, p. 15-16) afirma que:

[...] a edição interpretativa [...] é compreendida como edição modernizada de textos com tradição única, também chamada de tradição monotestemunhal. A edição interpretativa de caráter modernizante tem por objetivo atrair e incluir mais leitores e dar, aos mesmos, outras opções de leituras, mais fluídas e compreensíveis, não servindo, portanto, para fins de análise diacrônica. Mas ela poderá ser apresentada conjuntamente ao lado de edições conservadoras, a exemplo das edições fac-similar e semidiplomática – também chamada de diplomático-interpretativa ou conservadora – que irão assegurar mais rigor técnico na reprodução do documento ou fixação do texto para fins linguísticos, destinando-se, portanto, ao público de especialistas, a exemplo de linguistas, que se voltam para a reconstrução da mudança nos seus diversos níveis de análise linguística.

No que se refere à edição interpretativa (não conservadora), adota-se uma adaptação dos critérios estabelecidos por Silva (2014, p. 29-31), no projeto Memória Colonial do Ceará. A proposta da edição publicada neste artigo é apresentar o texto de uma forma acessível a um público mais amplo do que filólogos e linguistas, sugerindo a utilização do texto para o ensino básico de língua portuguesa, em uma perspectiva histórica. Critérios para a Edição Interpretativa:

7. Ao final do texto e antes da assinatura, aparece uma marcação que possivelmente se trata de uma rubrica ou sinal que finaliza o texto, impedindo que o texto venha a sofrer acréscimos.

8. Presença de carimbo do Arquivo Histórico Ultramarino.

1. As grafias originais serão atualizadas para os mais recentes padrões ortográficos:
 - a) os caracteres grafo-fonéticos duplicados serão simplificados: “ll”, “cc”, “mm”, excetuando-se “rr” e “ss”;
 - b) todos os nomes próprios serão postos em letra maiúscula, bem como termos referentes ao monarca, cargos e instituições públicas, títulos de honra, conforme a norma padrão vigente: “Ilustríssimos”, “Excelentíssimos” “Senhores”;
 - c) introduz-se letra maiúscula também após ponto final, título ou rubrica e no início do texto;
 - d) a vogal nasal ou nasalizada será grafada conforme as normas ortográficas atualmente vigentes;
 - e) será uniformizado o uso de *c* ou *ç* na representação de consoantes sibilantes;
 - f) será uniformizado o uso de *g* ou *j* para representação de consoantes palatais ou velares;
2. As abreviaturas que houver, serão desenvolvidas, marcando-se, em itálico, as letras omitidas na abreviatura;
3. Os diacríticos serão uniformizados de acordo com o sistema atual, quando possível;
4. A pontuação do documento será uniformizada de acordo com o sistema atual, quando possível, baseando-se em critérios sintáticos e sem comprometer o sentido do texto:
 - a) O sinal de divisão silábica, representado por hífen duplo (=), usado para separação de palavras, no final da linha, será atualizado para o hífen simples (-);
 - b) Quando houver divisão silábica, sem uso de pontuação, o hífen simples (-) será inserido;
 - c) O uso deste sinal, quando utilizado para evidenciar palavra, expressão ou frase, será atualizado para um sinal correspondente ao sistema vigente.
5. A pontuação poderá ser substituída, conforme a prosódia;
6. A paragrafação será estabelecida segundo o sentido do texto;
7. A divisão das linhas do documento original será adaptada conforme a paragrafação;
8. Demais intervenções e considerações serão postas em nota de rodapé (SILVA, 2014, p. 29 - 31).

Edição Interpretativa do Manuscrito digitalizado pelo Projeto Resgate (1822)

||1r||

	(Cópia)	<u>Número 2</u>	Nº
	Ilustríssimos e Excelentíssimos Senhores,		
	Não devemos demorar um instante a participarmos a Vossas Excelências		
5	que tendo hoje concorrido em grande número à praça desta Vila		
	os habitantes dela, e seu termo, corrido o sino do Conselho a que		
	acudimos, e as mais pessoas que costumam andar na Governança,		
	nos foi declarado que a fim daquele pacífico ajuntamento em para		
	que a imitação do que depois da Corte do Rio de Janeiro, haviam		
	já praticado algumas vilas desta província, fosse aclamado		
10	o Senhor Príncipe Real Dom Pedro, Regente e Perpétuo		
	deste Reino do Brasil, o que de comum e um só acordo foi		
	imediatamente feito, dando-se as seguintes vivas: Viva a San-		
	ta Religião Católica Romana - Vivam as Cortes Gerais da Nação		
	Portuguesa - Viva El Rei o Senhor Dom João Sexto, e a Augusta		

- 15 Dinastia de Bragança - Viva o Príncipe Regente, e Defensor Per-
pétuo do Reino do Brasil - Viva a União dos três Reinos - Vivam
os Portugueses e Brasileiros coligados na mais recíproca harmonia -
Viva a Constitucionalíssima Junta Provisória do Governo da Bahia,
que não pode deixar de anuir a estes nossos vetos. Deus Guarde
20 as Vossas Excelências. Vila do Itapicurú, em Câmara de
sete de julho de mil oitocentos e vinte dois. José Antonio de Souza, juiz
ordinário; Ignacio dos Reis Peixoto, Vereador; Manoel Joaquim
do Carmo, Vereador; Manoel Moureira de Assumpção, Vereador;
Antonio dos Santos Jardim, Procurador; Francisco Gonçalves
25 Leite, Escrivão

ºEstá conforme

Antonio de Paiva Pereira da Silva

Sª

Considerações finais

A elaboração de edições demonstra quanta história e quanta memória um documento histórico pode carregar desde a sua produção e circulação até a sua recepção, nos dias atuais, e quantos sentidos um documento pode mobilizar em diferentes atores da vida social, em diferentes épocas, espaços, segmentos sociais, sem falar da importância da sua materialidade. As edições possibilitaram superar inúmeros desafios de interpretação, que demandaram o amparo não só da Filologia, mas também da Diplomática, da História e da Paleografia.

Espera-se que esta iniciativa possa atender aos interesses dos diferentes públicos elencados para a recepção de tais edições e que sirva de incentivo a outros trabalhos que estejam dispostos a apresentar edições a públicos diversos, contemplando o meio acadêmico e fora dele, sem deixar de atender a especialistas em estudos linguísticos, literários e históricos, mas também atingindo leitores não especializados, por entender que a ampla divulgação desses manuscritos pode se tornar instrumentação coletiva e individual para o reconhecimento dos grupos sociais, no Brasil e da luta por reconhecimento e legitimidade de povos indígenas e negros.

Referências

ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *A escrita no Brasil colônia*. Recife: Massangana/ Fundação Joaquim Nabuco, 2003.

AMARAL, Braz do. *Ação da Bahia na obra da independência nacional*. Salvador: EDUFBA, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/461/1/Acao%20da%20Bahia%20na%20obra%20da%20independencia%20nacional.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

9. Presença de carimbo do Arquivo Histórico Ultramarino.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2002. (Projeto Como Fazer, v. 8). Disponível em: <http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf8.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2017.

CAMBRAIA, César Nardelli; CUNHA, Antonio Geraldo da; MEGALE, Heitor. Normas para a transcrição de documentos manuscritos para a história do português do Brasil. In: _____. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. São Paulo: Humanitas, 1999. p. 23-26. (Série Diachronica, 1).

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à Crítica Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/361273/mod_resource/content/1/Cambraia%20%282005%29.pdf>. Acesso em: 24 out. 2018.

CATACH, NINA. La ponctuation. In: _____. (org.). *Langue française*, nº45, 1980. p. 16-27. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/AsPDF/lfr_0023-8368_1980_num_45_1_5260.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2020.

CHARTIER, Roger. 'Escutar os mortos com os olhos.' *Estudos Avançados*. São Paulo. v. 24, n. 69, p. 6-30. 1 jan. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10510>>. Acesso em: 19 set. 2018.

COSTA, Renata Ferreira. *Apropriação de fontes textuais no século XVIII: o caso da memória histórica da Capitania de São Paulo*. São Paulo: Blucher Open Access, 2018.

COSTA, Renata Ferreira. *Edição Semidiplomática de Memória Histórica da Capitania de São Paulo, Códice E11571 do Arquivo do Estado de São Paulo*. 2007. 558f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.

FACHIN, Phablo Roberto Marchis. Critérios de leitura de manuscritos: em busca de lições fidedignas. *Filol. linguíst. port.*, São Paulo, n. 10-11, p. 237-262, 2 jun. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/flp/article/view/59824>>. Acesso em: 06 mai. 2019.

FACHIN, Phablo Roberto Marchis. *Estudo paleográfico e Edição Semidiplomática de manuscritos do Conselho Ultramarino (1705 – 1719)*. 2006. 122f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2006. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-23082007-120203/pt-br.php>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

GONÇALVES, Eliana Correia Brandão. Diálogos entre Crítica Filológica e Linguística Histórica: construindo trilhas para o estudo linguístico de textos históricos. In: ATAÍDE, Cleber *et al.* (Org.) *Estudos linguísticos e literários* [recurso eletrônico]: caminhos e tendências. 1 ed. São Paulo: Pá de Palavra, 2019. p. 11-20. Disponível em: <https://gelne.com.br/arquivos/Estudos%20linguisticos%20e%20literarios%20-%20vol_1.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2019.

GONÇALVES, Eliana Correia Brandão. Leitura crítico-filológica de Resolução de 1822: revoltas, vigilância, violência e punição na Bahia do século XIX. *Revista Filologia e Linguística Portuguesa*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 153-174, ago./dez. 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/flp/article/view/151476>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

GONÇALVES, Eliana Correia Brandão. Léxico e história: lutas e contextos de violência em documentos da Capitania da Bahia. *Revista da Abralín: Associação Brasileira de Linguística*, v. 16, n. 2, p. 191-218, jan./fev./mar./abril de 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/52006>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

GUERRA FILHO, Sérgio Armando Diniz. *O povo e a guerra: Participação das Camadas Populares nas Lutas pela Independência do Brasil na Bahia*. 2004. 140f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2004. Disponível em: <https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/2004_guerra_filho_sergio_armando_diniz_o_povo_e_a_guerra_participacao_das_camadas_populares_nas_lutas_pela_independencia_do_brasil_na_bahia.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2019.

LE GOFF, Jacques. Documento. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão e Irene Ferreira. 4 ed. Campinas: São Paulo: EDUNICAMP, 1996. p. 462-473.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *Caminhos da linguística histórica* - “ouvir o inaudível”. São Paulo, Parábola Editorial, 2008.

MUNHOZ, Renata Ferreira. *Filologia e discurso na correspondência oficial do Morgado de Mateus*: edição de documentos administrativos e estudo das marcas de avaliatividade. 2015. 938f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-22122015-124218/pt-br.php>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

RICOEUR, Paul. *Memória, história e esquecimento*. Trad. Alain François [et al.] Campinas: EDUNICAMP, 2008. p. 25-134.

ROCHA, Iúta Lerche Vieira. O Sistema de Pontuação na Escrita Ocidental: uma retrospectiva. *DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*. vol. 13, n. 1, São Paulo, fev. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44501997000100005&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 09 jan. 2020.

SALDANHA, Nelson Nogueira. Monarquia. *História das Ideias Políticas no Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001, p. 81-213. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1052>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

SANCHIS, Antonio Mestre. La Carta, fuente de conocimiento histórico. *Revista de História Moderna*. Valência: Universitat de València. n. 18, 2000, p. 13-26. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/16358430.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

SILVA, José Pereira da. A Edição Interpretativa e a Língua Portuguesa na Memória Colonial do Ceará. *Revista Philologus*, ano 20, nº 58. Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr. 2014, p. 21-32.

SILVA, José Pereira da. O método em Filologia. *Revista Soletas*. n. 23. Rio de Janeiro, jan./jun., 2012, p. 249-269. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletas/article/view/3883>>. Acesso em: 06 mai. 2019.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*: crítica textual. São Paulo: Cultrix, 1977.

TOURNIER, Claude. Histoire des idées sur la ponctuation, des débuts de l'imprimerie à nos jours. In: CATACH, Nina et al. (orgs.). *Langue française*, nº45, 1980, p. 28-40. Disponível em: <https://www.persee.fr/docAsPDF/lfr_0023-8368_1980_num_45_1_5261.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

**SAIBAM QUANTOS ESTE PUBLICO INSTRUMENTO VIREM:
UM ESTUDO DE REALIZAÇÕES GRÁFICAS EM
MANUSCRITOS OITOCENTISTAS CATALANOS**

**KNOWN HOW MANY THIS PUBLIC INSTRUMENT SEEN:
A STUDY OF GRAPHIC REALIZATIONS IN 19th CENTURY
MANUSCRIPTS FROM CATALÃO**

Carolina Faleiros FELÍCIO¹

Vanessa Regina Duarte XAVIER²

RESUMO: Vinculado a perspectivas filológicas e ortográficas, este estudo teve como foco descrever e analisar, quantitativa e qualitativamente, realizações gráficas goianas do século XIX, especificamente da cidade de Catalão-GO, para delas inferir possíveis práticas de escritas em três espécies documentais: autos de partilhas, escrituras e traslados. Primeiramente, fez-se necessário a coleta nos manuscritos dos vocábulos com o uso do **h** diacrítico, etimológico e marcador de hiato, de consoantes geminadas e duplas. Posteriormente, realizou-se a consulta nos dicionários etimológicos de Cunha (1986) e Machado (1977), para verificar se tais usos gráficos relacionavam-se ou não às palavras das quais se originaram. Por fim, descreveram-se os fenômenos em estudo, a partir da periodização da ortografia da Língua Portuguesa feita por Coutinho (1986), e com base nas considerações de Gonçalves (1992; 2003) e Fachin (2011). Essa pesquisa possibilitou levantar hipóteses sobre hábitos gráficos da época e localidade em questão. Observou-se que o uso das consoantes geminadas foi o mais expressivo no *corpus*, seguido das consoantes duplas e do uso do **h**. Verificou-se também que grande parte dos vocábulos apresenta grafias que condizem com as suas etimologias, configurando uma escrita etimológica. Espera-se contribuir com os estudos históricos da Língua Portuguesa, principalmente os voltados para os aspectos gráficos.

PALAVRAS-CHAVE: Manuscritos catalanos. Realizações gráficas. Hábitos de escrita.

ABSTRACT: Linked to philological and orthographic perspectives, this study focused on describing and analyzing, quantitatively and qualitatively, nineteenth-century graphic realizations, specifically from the city of Catalão-GO, aiming to infer possible writing practices in three documentary species: record of succession, deeds and certified copies. First, it was necessary to collect in the manuscripts the words with graphic variations, namely, in the use of **h**, diacritical, etymological and hiatus marker, geminate and double consonants. Afterwards, we consulted the etymological dictionaries by Cunha (1986) and Machado (1977) to verify if graphic uses of the words are related or not to their origins. Finally, we describe the graphical variations in study, based on the periodization of Portuguese Language

1. Graduanda do curso de Licenciatura em Letras – Português da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística (UAELL); Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão (UFG/RC), Catalão, Goiás, Brasil. E-mail: cffelicio4@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8284-4191>.

2. Doutora em Filologia e Língua Portuguesa; Professora no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão (UFG/RC), Catalão-GO, Brasil. E-mail: vrdxavier@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6718-2361>.

orthography by Coutinho (1986), and based on the considerations by Gonçalves (1992; 2003) and Fachin (2011). This research made it possible to raise hypotheses about the graphic habits of the time and place under discussion. It was observed that the use of geminate consonants was the most expressive in the *corpus*, followed by double consonants and the use of *h*. It was also found that most of the words have spellings that match their etymologies, configuring an etymological writing. It is expected to contribute to the historical studies of the Portuguese Language, especially those related to the graphic aspects.

KEYWORDS: Manuscripts from Catalão. Graphic realizations. Writing habits.

Introdução

A Filologia tem como função substantiva a restituição de textos escritos à sua forma genuína, segundo Spina (1977), por meio de critérios rigorosos, ao proceder ao resgate da produção textual de determinada época. Com base nesta premissa, realizam-se transcrições fidedignas deste material, possibilitando estudos de aspectos sociais, históricos, linguísticos, dentre outros, presentes em diversas fontes manuscritas de épocas variadas (XIMENES, 2012). De modo particular, as edições conservadoras possibilitam a análise de realizações gráficas de certa época e, assim, o levantamento de hipóteses sobre hábitos de escrita de determinado período. Assim, o foco deste trabalho é descrever práticas de escrita goianas do século XIX, a partir da delimitação dos tipos de ocorrências gráficas a serem observadas e considerando-se uma diversidade de espécies documentais.

Têm-se como objetivos específicos: i) verificar se as realizações gráficas em foco neste estudo, a saber, o uso do **h** etimológico, diacrítico e marcador de hiato, de consoantes geminadas e de consoantes duplas, estão relacionadas à etimologia, a partir da coleta no *corpus* dos vocábulos que apresentaram tais ocorrências e da consulta acerca da sua origem nos dicionários etimológicos de Machado (1977) e Cunha (1986); ii) fazer considerações sobre hábitos de escrita da cidade na época em questão; iii) descrever e analisar as realizações gráficas consonantais em estudo, considerando-se a periodização da ortografia da Língua Portuguesa feita por Coutinho (1976).

O interesse pela temática deste estudo deve-se a duas pesquisas desenvolvidas anteriormente pela autora deste trabalho, sob a forma de Iniciação Científica, com temáticas similares, vinculadas ao projeto “Vestígios da história da língua portuguesa em Goiás: edição e estudo de manuscritos cartoriais do século XVIII ao XX”, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Vanessa Regina Duarte Xavier. As pesquisas anteriores trataram de manuscritos de cidades de Goiás, considerando-se variações vocálicas e consonantais. Agora, neste novo estudo, optou-se por trabalhar com diferentes espécies documentais da cidade de Catalão-GO, que permitem caracterizar, ainda que parcialmente, a escrita do século XIX nesta localidade. Além disso, a pesquisa de Fachin (2011) sobre prá-

ticas de escritas em manuscritos setecentistas concernentes à administração do Brasil nos instigou a realizar um estudo similar em documentos catalanos.

O *corpus* é composto por edições de manuscritos notariais oitocentistas redigidos em Catalão, sendo dois (2) autos de partilha (1868 e 1878), cujas edições encontram-se em Pires (2015), vinte (20) escrituras de compra e venda de escravos (1861-1876), disponíveis em Cardoso (2008) e dezesseis (16) traslados de escritos particulares e quatro (4) escrituras de doação de escravos (1861-1876), que se encontram em Almeida (2017).

Considerando que ainda não há estudos sobre as práticas de escrita do século XIX, com enfoque em documentos notariais de Catalão-GO, pretende-se contribuir com os estudos históricos da língua portuguesa, especialmente os de caráter gráfico, sobre a região em questão.

1. Sobre os manuscritos catalanos em estudo: breve caracterização

Antes de caracterizar os manuscritos que compõem o *corpus*, considera-se importante fazer uma breve contextualização história da cidade em que os documentos foram redigidos. Catalão surgiu em meados de 1722, com a passagem da bandeira de Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, pelo Rio Paranaíba, com destino ao interior de Goiás. Alguns integrantes dessa bandeira decidiram morar na região para “servirem de apoio e referência aos exploradores que por ali passassem durante o trajeto de São Paulo a Goiás” (DE PAULA; ALMEIDA, 2016, p. 161). Para fazer com que a região fosse valorizada, fazendeiros decidiram doar parte de suas terras para a construção de uma capela em louvar a Nossa Senhora Mãe de Deus. A capela passou a atrair pessoas de várias localidades, que começaram a instalar, nas suas proximidades, vendas e armazéns, formando, assim, um povoado (GOMEZ, 1994 *apud* DE PAULA; ALMEIDA, 2016).

Rapidamente, Catalão alçou à categoria de Arraial, em vista do crescimento populacional e econômico, passando “a ser julgado da comarca de Santa Cruz” (PIRES, 2015, p. 25). O arraial desenvolveu-se rapidamente, reflexo do clima e das terras férteis, favoráveis ao progresso da região (AZZI, 1937 *apud* DE PAULA; ALMEIDA, 2016). Esses fatores fizeram com que, em 1834, Catalão passasse à categoria de Vila. De acordo com as autoras, nos anos posteriores, Catalão passou por um “processo jurídico-institucional”, uma organização político-territorial e um crescimento populacional considerável, que fez com que, em 20 de agosto de 1859, a Vila se tornasse cidade.

As espécies documentais utilizadas neste estudo foram redigidas na época em que Catalão já se configurava como cidade, como é possível observar nos seguintes enunciados extraídos do *corpus*: “Juízo de orphaões da Cidade do Catalão” (PIRES, 2015, p. 121) e “aos vinte e oito dias do mez, de Abril do dito anno, nesta Cidade do Catalão” (ALMEIDA, 2017, p. 216).

Outra informação importante acerca do contexto histórico que permeia a escrita dos documentos é que a escravidão ainda vigorava no estado de Goiás e, conseqüentemente, na cidade de Catalão. A vigência do sistema escravocrata se comprova nos manuscritos utilizados neste estudo, visto que todos eles apresentam vestígios das relações entre escravos e os senhores, em que os escravos configuram-se como objetos, que podiam ser vendidos, trocados e distribuídos como herança.

Com relação ao *corpus* da pesquisa, optou-se por trabalhar com documentos de Catalão, por ser esta a cidade que sedia esta pesquisa, que já se encontravam editados por integrantes do Lalefil³, uma vez que utilizaram os mesmos critérios para realizar as edições semidiplomáticas dos manuscritos⁴. Outro fator preponderante para a escolha de manuscritos já editados foi o tempo para realização da pesquisa, a saber, de quatro meses, não sendo viável a seleção e transcrição de novos manuscritos. Foram selecionados os manuscritos redigidos durante os anos de 1860 a 1880, porque este recorte cronológico insere-se no período pseudoetimológico da Língua Portuguesa, que será melhor detalhado mais adiante.

A diversidade de espécies documentais elencada para esta investigação é relevante porque espera-se que reflitam melhor os hábitos de escrita da época, além de tratar-se de documentos editados e do período focalizado neste trabalho. Para melhor compreensão da natureza das espécies documentais, fez-se, abaixo, uma breve exposição das finalidades de cada uma:

Quadro 1: Breve descrição das espécies documentais que compõem o *corpus*

1. Autos de Partilha	Documento com a função de “dispor em rol o patrimônio deixado em herança por um defunto e a realização da partilha entre os seus herdeiros de direito” (PIRES, 2015, p. 28).
2. Escritura	“documento diplomático, testemunhal de assentamento, notarial. Registro autêntico de um contrato ou de uma transação feito por um oficial notarial” (BELLOTTO, 2002, p. 67).
3. Traslado	“documento diplomático testemunhal comprobatório, notarial. Cópia ou reprodução de documentos autênticos originais, assentados em livros próprios, na área notarial.” (BELLOTTO, 2002, p. 89).

Fonte: Bellotto (2002) e Pires (2015).

3. Laboratório de Estudos do Léxico, Filologia e Sociolinguística, da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão, ao qual esta pesquisa se vincula.

4. As edições foram realizadas conforme as *Normas para transcrição de Documentos Manuscritos para a História do Português no Brasil*, disponíveis em Megale e Toledo Neto (2005), diferindo-se entre si apenas pelo formato, de justalinear para justificado.

Salienta-se, ainda, que os autos de partilha descrevem todos os bens, que vão desde móveis aos escravos⁵, e contam como componentes principais: testamentos, que descrevem e avaliam os bens; inventários, com a descrição de todos os bens; e a partilha, na qual os bens são distribuídos para os seus sucessores de direito (PIRES, 2015, p. 29). Já as escrituras públicas selecionadas apresentam subtipos, quais sejam, de compra e venda de escravos, de liberdade e de troca e doações de escravos, sendo que, em todos os casos, possuem uma estrutura semelhante e são assinadas por testemunhas. Por fim, os traslados possuem estrutura bastante similar à da escritura e, conforme Almeida (2017, p. 40), eram redigidos pelo próprio senhor de escravos ou alguém de sua confiança e, em seguida, levados ao cartório para “adquirirem legitimidade jurídica”.

De modo geral, todos os manuscritos selecionados para realizar esta pesquisa são documentos diplomáticos, “de natureza jurídica, que refletem no ato escrito as relações políticas, legais, sociais e administrativas entre o Estado e os cidadãos” (BELLOTTO, 2002, p. 35). Como se vê, os documentos comportam registros importantes da cidade de Catalão no século XIX, demonstrando diversos contornos sociais, históricos, políticos e culturais desta localidade.

2. Percursos teórico-metodológicos

Feita a seleção dos documentos que constituiriam o *corpus*, iniciou-se a coleta⁶ dos vocábulos que apresentassem: i) o uso do **h**, nos casos mencionados anteriormente, como em *Orphaõs*; ii) consoantes geminadas, que são as consoantes que aparecem dobradas, como podemos observar em *fallecimento*; e iii) consoantes duplas, consoantes diferentes que aparecem juntas, como em *assignadas*. A escolha por essas realizações gráficas deve-se à sua recorrência no período pseudoetimológico, que buscou resgatar as origens etimológicas das palavras (COUTINHO, 1976). Conforme observado em estudo anterior (FELÍCIO; XAVIER, 2019), ao analisar a escrita em cartas administrativas e autos de partilha goianos dos séculos XVIII e XIX, estas realizações gráficas consonantais eram mais recorrentes.

Para sistematização dos dados, concomitantemente à coleta, organizou-se um índice de frequência e ocorrências para cada espécie documental, distribuindo-se cada vocábulo na categoria relativa ao tipo de realização gráfica observado, sendo que cada entrada apresentou o vocábulo, a quantidade total de vezes que ele apareceu naquele documento e a localização de cada ocorrência no *corpus*, feita através do número do

5. Como se vê, os escravos eram considerados bens e podiam ser deixados em herança para os sucessores de direito.

6. Importa ressaltar que não foram utilizados programas computacionais específicos para tal, tendo sido a coleta feita manualmente, uma vez que as edições utilizadas preservam a escrita da época, como as palavras escritas juntas.

fólio e da indicação do seu *verso* (v.) e *recto* (r.). Como exemplo, tomemos o seguinte vocábulo, encontrado no auto de partilha de 1868, referente ao uso de consoantes duplas: *districto* (4) (01r., 02r., 04r., 18r.). O procedimento foi feito com todos os vocábulos, para auxiliar na análise quantitativa dos dados.

Posteriormente, verificou-se, nos dicionários de Cunha (1986) e Machado (1977), a etimologia dos vocábulos encontrados nos manuscritos. Esta etapa foi de grande importância, uma vez que permitiu averiguar se as grafias observadas correspondiam às suas respectivas formas etimológicas, possibilitando, em seguida, contabilizar os usos que se justificaram pela etimologia ou por formas pseudoetimológicas. Feita esta contabilização, realizou-se o cotejo entre os vocábulos obtidos nas diversas espécies documentais que compõem o *corpus*, observando-se o número de ocorrências de cada categoria e a similaridade e/ou diversidade entre elas.

A análise das ocorrências em estudo e a descrição de práticas de escrita foi feita à luz de autores como Williams (1975), Coutinho (1976), Gonçalves (1992; 2003), Assalim (2007) e Fachin (2011), que versam sobre aspectos gráficos e históricos da Língua Portuguesa. A esse respeito, faz-se necessário realizar alguns apontamentos sobre o que dizem os teóricos sobre a temática em estudo.

Conforme Coutinho (1976), a ortografia portuguesa pode ser dividida em três períodos: **fonético**, incluindo-se os primeiros documentos redigidos em português até o século XVI; **pseudoetimológico**, do século XVI até 1904; e **simplificado**, iniciando em 1904 e estendendo-se aos dias atuais. Gonçalves (1992, p. 13) destaca que em um “ponto parecem coincidir todos os estudiosos das questões ortográficas: o da sua periodização”, ou seja, há um consenso com relação a esses períodos.

Os manuscritos do *corpus* foram redigidos no século XIX, inserindo-se no período pseudoetimológico da ortografia da Língua Portuguesa, sendo esse um dos critérios para a seleção do *corpus*. Importa ressaltar que, apesar da datação precisa feita por Coutinho (1986), é provável que as características de mais de um período coexistissem durante um período de transição, considerando-se que as mudanças linguísticas não se dão de maneira abrupta, mas sim lenta e continuamente. Isso é constatado por Gonçalves (2003) que, ao analisar várias obras ortográficas do século XVIII ao XX, evidencia, por exemplo, que em algumas delas predominavam aspectos do período fonético e em outras do etimológico. Em suas palavras, “se em João de Barros surpreendemos a tendência fonética ou socializante, já em Duarte Nunes de Leão se acentua a tendência etimológica ou de recondução da grafia à matriz, e em João Franco Barreto, por sua vez, voltamos a encontrar, predominantemente, a tendência fonética” (GONÇALVES, 1992, p. 98-99).

No período fonético, “o objetivo a que visavam os escritores ou copistas da época era facilitar a leitura, dando ao leitor uma impressão, tanto quanto possível exata, da lín-

gua falada” (COUTINHO, 1976, p. 72). Isso mostra que não havia uma uniformização da escrita, o que possibilitava a ocorrência de várias grafias para um mesmo vocábulo.

De acordo com Coutinho (1976, p. 75), no pseudoetimológico, o critério era “respeitar, tanto quanto possível, as letras originárias”, ou seja, escrever conforme a etimologia das palavras, buscando resgatar as suas origens. Houve, nesse período, o intuito de representar as formas originárias, em especial as latinas e gregas, na grafia portuguesa, sendo este um “momento em que a escrita se vai aproximar mais da matriz latina” (GONÇALVES, 1992, p. 12). Nesta época, começaram a ser publicadas várias obras com o intuito de divulgar as “boas” maneiras de se escrever, tendo em vista que “Conhecer a ortografia da língua portuguesa tornou-se sinónimo [...] de uma certa dose de erudição, que passava pelo domínio do latim, ou mesmo do grego, e pelo conhecimento do uso dos bons autores”, segundo a autora (1992, p. 12). Apesar da tentativa de se escrever conforme “as letras originárias”, muitas vezes o desconhecimento das formas etimológicas levava a uma escrita sem vínculo necessário com a etimologia, por isso a denominação de período pseudoetimológico.

O período simplificado iniciou-se em 1904, com a publicação da obra de Gonçalves Viana, *Ortografia Nacional*, e se estende até os dias atuais (COUTINHO, 1976). Esse período é caracterizado pela necessidade de uma reforma ortográfica da Língua Portuguesa, resultante da tentativa de unificar, simplificar e uniformizar a escrita. No século XX, houve diversas discussões para a proposição de acordos para se chegar a uma uniformização.

Com relação à descrição das práticas de escrita, adotou-se o conceito proposto por Fachin (2011) de que elas se referem à produção gráfica de determinada época, que evidencia características e particularidades do modo de escrever de escribas que, em decorrência do cargo profissional (tabelião, escrivão etc.), ocupavam-se diariamente com a escrita. Além disso, Fachin (2011, p. 16), analisando a escrita de manuscritos setecentistas, concluiu que, apesar da falta de um acordo ortográfico, existiam “práticas de escrita em vias de consolidar-se”. Sendo assim, havia na época uma espécie de convenção que regia tais práticas e acredita-se que o mesmo será observado na análise dos manuscritos catalanos.

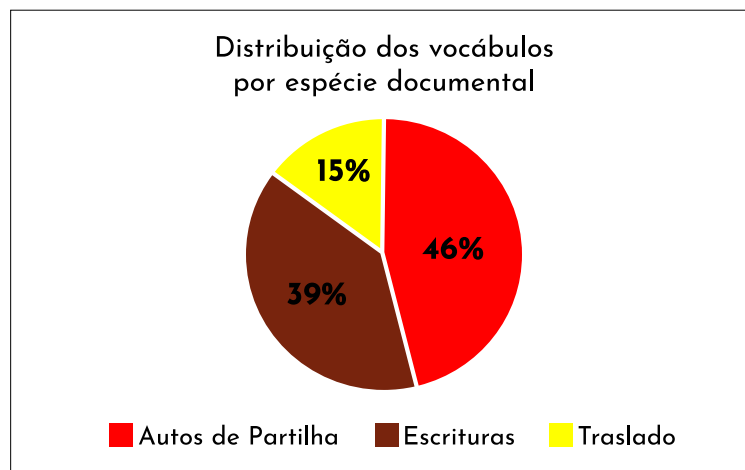
Partindo desse conceito, serão caracterizadas práticas de escrita em manuscritos catalanos oitocentistas, redigidos por escrivães e tabeliães, portanto, pessoas que lidavam com a escrita no seu dia a dia. Isso permite levantar hipóteses sobre a grafia em diferentes espécies documentais, apontando regularidades e hábitos de escrita com relação ao uso das consoantes citadas anteriormente.

3. “Bem e fielmente o transcrevi e dou fé”: descrição de práticas de escrita oitocentistas catalanas

3.1. Dos vocábulos coletados e sua origem etimológica

Ao todo, foram encontrados no *corpus* quatrocentos e vinte (420) vocábulos com as ocorrências gráficas em estudo, a saber, o uso do **h** (nos contextos já referidos), de consoantes geminadas e duplas. O gráfico abaixo apresenta a distribuição dos vocábulos nas espécies documentais estudadas, sendo elas: autos de partilha, escrituras e traslados.

Gráfico 1: Porcentagem de vocábulos com uso do **h**, de consoantes geminadas e duplas em manuscritos catalanos oitocentistas



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Observa-se que nos autos de partilha houve o maior número de vocábulos com as realizações gráficas em estudo, contando com cento e noventa e quatro (194) vocábulos. Já as escrituras aparecem em segundo lugar, com um total de cento e cinquenta e sete (157) vocábulos, e, por último, os traslados, que contaram com sessenta e nove (69) vocábulos. Convém ressaltar que a maior quantidade de vocábulos encontrados nos autos de partilhas pode não estar relacionada diretamente com os hábitos gráficos, tendo em vista a maior extensão desse documento em relação aos demais que constituem o *corpus*, ocasionando em maior número de vocábulos. Os autos de partilha contam com setenta e quatro (74) fólios, sendo que destes, dezenove (19) estão em branco no seu *verso* e quatro (4) no seu *recto*. Já as escrituras e os traslados contêm, respectivamente, vinte e seis (26) e vinte e três (23) fólios, todos escritos no *verso* e no *recto*.

A tabela a seguir apresenta a quantidade total de vocábulos de cada uma das categorias observadas, em cada espécie documental.

Tabela 1: Total de vocábulos distribuídos nas categorias em estudo por espécie documental

Espécie Documental	Uso do h	Consoantes Geminadas	Consoantes Duplas
Auto de Partilha	15	114	65
Escrituras	14	78	65
Traslado	13	28	28
Total	42	220	158

Fonte: Elaborada pelas autoras.

Percebe-se que houve maior uso de consoantes geminadas no *corpus*, com uma ocorrência de 52% ou de duzentos e vinte (220) casos. Constata-se que os autos de partilha obtiveram maior quantidade de vocábulos com este fenômeno, o que pode ser justificado em parte por sua extensão e pela estrutura e conteúdo dessa espécie documental, que permite uma maior variedade lexical. Além disso, as consoantes geminadas são mais suscetíveis à alternância, uma vez que há uma significativa diversidade de consoantes que surgem geminadas. As escrituras e os traslados obtiveram um número inferior de ocorrências desse fenômeno. Como estas espécies documentais possuem estruturas semelhantes, a menor quantidade justifica-se pela sua própria estrutura composicional, que é muito formulaica e, por isso, a seleção vocabular não sofre grandes variações, fazendo com que muitos vocábulos repitam-se.

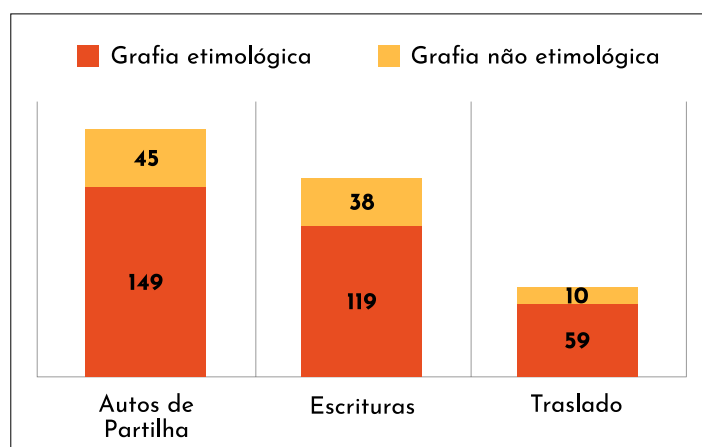
As consoantes duplas totalizaram 38% ou um total de cento e cinquenta e oito (158) casos das realizações gráficas obtidas no *corpus*, sendo que coincidentemente os autos de partilha e as escrituras apresentaram a mesma quantidade de vocábulos, enquanto que os traslados mostraram números menores. Acredita-se que o uso de consoantes duplas seja mais restrito que das geminadas, pois não são quaisquer consoantes que aparecem juntas, mas apenas os seguintes grupos **ct**, **pt**, **pc**, **gn**, **çç**, **mn** e **gd**, o que justifica a menor quantidade de vocábulos com tais usos, conforme explicitaremos mais adiante.

Vale salientar que o uso de consoantes geminadas e duplas foi mais expressivo no *corpus*, em contraste com o uso do **h**, o que deve-se, principalmente, ao período em que os manuscritos foram redigidos, o pseudoetimológico, no qual houve “Uma profusão de consoantes dobradas e de grupos consonantais, [...] muitos resultantes da pretensão daqueles que se julgavam conhecedores de latim e de grego” (ASSALIM, 2007, p. 16), resultante da tentativa de se escrever conforme a etimologia das palavras.

O uso do “h” ocorreu em 10% ou quarenta e duas (42) ocorrências do total de vocábulos analisados e com quantidades bem próximas nas diferentes espécies documentais. Isso se explica pelo uso limitado do **h** no interior das palavras e porque, no geral, os escribas do *corpus* utilizam esse grafema em vocábulos iguais e/ou semelhantes, como em **Christo**, **ahi** e **he**, que constam em todos os manuscritos analisados.

Com relação à origem etimológica, o gráfico a seguir apresenta o número total de vocábulos de cada uma das três espécies documentais que têm sua origem justificada pela etimologia, bem como o total daqueles que não o tem, conforme consulta realizada nos dicionários de Machado (1977) e Cunha (1986). Importa ressaltar que todos os vocábulos coletados no *corpus* tiveram sua etimologia consultada nos dois dicionários e que não houve divergências de um dicionário para o outro, com relação à ausência de um vocábulo ou de sua origem etimológica.

Gráfico 2: Vocábulos com grafias etimológicas e não etimológicas por espécie documental



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Nos autos de partilha, do total de vocábulos coletados, cento e quarenta e nove (149), equivalente à 77%⁷, possuem grafias etimológicas. Nas escrituras, o total foi de cento e dezenove (119) vocábulos e nos traslados cinquenta e nove (59), que correspondem, respectivamente, a 73% e 85%. Em todo o *corpus*, 78% dos vocábulos demonstraram grafias etimológicas, como é possível observar em *Christo*, *defuncto* e *fallecidos*, pertencentes ao auto de partilha, que derivaram das palavras latinas, *Christiānus*, *defunctos* e *falleścërre*⁸, evidenciando a reprodução de traços antigos na escrita, conforme a caracterização do período denominado de pseudoetimológico.

Antes de se iniciar a verificação dos vocábulos nos dicionários etimológicos, a suposição era de que os escribas dos manuscritos em estudo não detinham um conhecimento aprofundado sobre a etimologia das palavras, o que levaria a uma escrita predominantemente pseudoetimológica. Todavia, a partir dos dados expostos no gráfico

7. Cada uma das porcentagens citadas nesse parágrafo foi feita com relação à quantidade total de vocábulos inventariados em cada uma das espécies documentais e não à quantidade total de variantes inventariadas em todo o *corpus*.

8. As etimologias dos vocábulos que forem citadas ao longo do texto referem-se aos dois dicionários consultando, pois, conforme dito anteriormente, não houve divergências com relação à etimologia desses vocábulos nos dois dicionários.

acima, observa-se que houve maior ocorrência de vocábulos com grafias justificadas pela etimologia, o que não significa que os escribas tinham um conhecimento pleno da origem das palavras, sendo possível que esse comportamento se explique, em grande parte, pela norma tácita da escrita vigente à época. Em outras palavras, a grande frequência da escrita etimológica pode explicar-se pela própria memória dos escribas sobre o modo como alguns vocábulos eram historicamente grafados, como é o caso de **Christo**, **anno** e **elle**, encontrados com estas grafias em todas as espécies documentais analisadas. Desse modo, além da reprodução de formas gráficas consolidadas pelo uso frequente, o uso do “h” e de consoantes geminadas nos vocábulos citados é justificado pela etimologia. Uma hipótese plausível para este fato é de que os escribas consultavam registros notariais anteriores para verificar, por exemplo, a estrutura de um documento e, conseqüentemente, as grafias de algumas palavras, levando à sua reprodução.

Acredita-se que tabeliães e escrivães precisavam ter um bom entendimento sobre a língua escrita para ocupar tais posições de escreventes. Por conseguinte, ainda que não se saiba o grau de escolaridade dessas pessoas, supõe-se que elas tinham domínio sobre a escrita, pois demonstram regularidades no uso dos vocábulos e conformidade com as grafias etimológicas. Além disso, pressupõe-se que os escribas conheciam as normas que regiam a escrita da época na cidade de Catalão, visto que encontramos as mesmas realizações gráficas e inclusive vocábulos similares nos manuscritos analisados.

Em todas as espécies documentais analisadas, os usos do h, de consoantes geminadas e duplas tiveram mais grafias de origem etimológica do que relacionadas à falsa etimologia. A reprodução de escritas etimológicas foi bastante recorrente no século XVIII, estando presente em obras que visavam a uma normatização da escrita, o que se prolongou até o início do século XX. Conforme Gonçalves (2003, p. 40), o sistema etimológico era constituído pela “recuperação da representação gráfica dos étimos, verdadeiros ou supostos, mediante reposição dos grafemas greco-latinos (simples e compostos), e da adoção arbitrária ou pseudo-etimológica dos alguns deles com função distintiva”, o que explica a concordância da grafia do *corpus* desta pesquisa com o período pseudoetimológico da ortografia da Língua Portuguesa.

3.2. Os usos do “h”

De acordo com Santos (2006), a incorporação do grafema **h** na Língua Portuguesa é antiga, tendo sido utilizado sobretudo para marcar o hiato e por razões etimológicas. Como demonstrado anteriormente, o **h** aparece em poucos vocábulos, sendo empregado com três finalidades: etimológica, marcadora de hiato e diacrítica.

Nos autos de partilha, nove (9) vocábulos aparecem com **h** etimológico, como em **Ch**risto, or**ph**aões, hyp**oth**eca, hyp**oth**ecario e **th**esouraria, que derivaram das seguintes palavras *Christiānus*, *ōrphānus*, *hypothēca*, *hypothecariū* e *thēsaurārīus*. Todos os vocábulos encontrados nessa espécie documental nunca aparecem grafados sem o **h**, demonstrando a regularidade na escrita.

Nas escrituras e nos traslados, respectivamente, seis (6) e quatro (4) vocábulos possuem grafias assentadas em sua etimologia, sendo eles: **Ch**risto, hyp**oth**eca, hyp**oth**ecava, hyp**oth**ecante, hyp**oth**eco e hyp**oth**ecario; **Ch**risto, or**ph**ãã, hyp**oth**eco e hyp**oth**eca. Observa-se que são praticamente os mesmos vocábulos encontrados nos autos de partilha e grafados da mesma forma. Com relação ao vocábulo **Ch**risto, constantemente a seguinte frase aparece no *corpus*, “no anno de nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo”, explicando a sua recorrência em todas as espécies documentais. Já os outros vocábulos devem-se ao conteúdo disposto no interior dos manuscritos que, apesar de suas peculiaridades, apresentam escolhas lexicais próximas.

Conforme Williams (1975, p. 35), o **h** poderia ser usado também “para marcar o hiato entre duas vogais diferentes”, o que é observado nos vocábulos Parana**hy**ba e Parana**h**iba. Estes foram encontrados nos autos de partilha e nos traslados, em virtude da presença da frase “nesta Cidade do Catalão, e comarca do Parana**hy**ba” (PIRES, 2015, p. 124), que aparece com relativa frequência. Percebe-se, assim, a regularidade dessa grafia nos manuscritos, embora não tenha havido nenhuma ocorrência desse uso nas escrituras.

Outro hábito comum até o final do século XIX era o uso do grafema **h** com função diacrítica. Segundo Gonçalves (2003, p. 145), os diacríticos compreendem “os acentos gráficos e outros sinais que conferem às unidades gráficas um valor distinto daquele que em regra assumem quando sem eles”. Além dos acentos agudo, grave e circunflexo, os diacríticos incluem o til, o trema, o cedilha e o **h**, este último com função “similar ou equivalente à de um acento” (GONÇALVES, 2003, p. 156).

No *corpus*, foram encontrados treze (13) vocábulos nos quais o uso do **h** possui função diacrítica: cinco (5) nos autos de partilha, quatro (4) nas escrituras e quatro (4) nos traslados. Os vocábulos com esse uso são praticamente os mesmos em todos os manuscritos, como **he/hé**, **ahi/ahí** e **athe**. Observa-se que, em dois casos, mesmo com o uso do **h**, o escriba optou por acrescentar um acento, talvez com o intuito de evidenciar a pronúncia da palavra. Já o vocábulo **he** corresponde à terceira pessoa do presente do indicativo do verbo ser (é), sendo grafado dessa forma em todos os manuscritos analisados. Conforme Gonçalves (2003), muitos ortógrafos de séculos passados defendiam essa grafia, principalmente para não se confundir com a conjunção **e**.

Além dos usos mencionados, há nas espécies documentais vários nomes grafados com **h**, por exemplo, **The**ophilo, **The**odoro, Jacin**th**a e **Th**eresa, porém, como

trata-se de nomes próprios, não há uma grafia fixa. Como se sabe, atualmente, ainda é comum inserir esse grafema em nomes próprios.

A partir da análise dos vocábulos inventariados com o uso do **h**, observa-se que, apesar da menor quantidade, eles se mostram frequentes e apresentam grafias iguais nas três espécies documentais. Isso demonstra a prática comum de escrever dessa maneira específica, uma vez que não houve alternâncias nestas grafias e também por haver os mesmos vocábulos em manuscritos diferentes, evidenciando que existiam normas, mesmo que não oficiais, mas internalizadas na memória gráfica daqueles que lidavam com a escrita diariamente.

3.3. O uso de consoantes geminadas

No *corpus*, as consoantes geminadas ocorrem sempre no interior dos vocábulos, com os seguintes grafemas: **g**, **t**, **c**, **m**, **f**, **p**, **n** e **l**. Com relação às espécies documentais, foi possível constatar, nos autos de partilha, a presença de todas as consoantes citadas, sendo que cada uma apresentou a seguinte frequência: **g** em dois (2) vocábulos; **t** em seis (6); **c** e **m** com oito (8) cada; **f** em onze (11); **p** e **n** com doze (12) cada e **l** com sessenta e seis (66). Os seguintes vocábulos são alguns exemplos do uso destas consoantes: **aggr**avar, **prometteu**, **acce**itar, **comm**arca, **offerece**, **ann**os e **tutella**.

Nas escrituras, somente as consoantes **l**, **m**, **n**, **t**, **c** e **f** apareceram dobradas, com a seguinte frequência: **m** em dois (2) vocábulos; **c** em sete (7); **f** em oito (8); **n** em quatorze (14); **t** em dezesseis (16) e **l** em trinta e um (31); as quais foram exemplificadas a seguir: **comm**igo, **succeda**, **effe**ito, **Inn**ocencio, **notta**s e **Tabellia**õ. As consoantes **n**, **t**, **c** e **l** foram duplicadas nos traslados, com a frequência total de dois (2) para **c**, quatro (4) para **n**, cinco (5) para **t** e dezessete (17) para **l**. Alguns exemplos de vocábulos que apresentam tais usos são: **acce**itou, **anno**, **attingira**õ e **elle**.

No geral, a maioria dos vocábulos com o uso de consoantes geminadas não foi grafada com a mesma consoante simples, não havendo, portanto, alternância entre uma forma e outra nos autos de partilha e nos traslados. Nas escrituras, a alternância ocorreu em três vocábulos, sendo eles **notta**s, **notta** e **ditto**, que concorrem com as formas gráficas **nota**s, **nota** e **dito**. Com relação a esses vocábulos, não há justificativas etimológicas para a presença do grafema **t** duplicado. Disso depreende-se que, em um momento de hesitação, o escriba primou pela forma etimológica com um grafema apenas, ainda que não propositalmente.

Isso demonstra a regularidade nos hábitos de escrita desta localidade, considerando-se o conjunto diversificado de documentos que constitui o *corpus*, visto que, excetuando-se os casos citados acima, os escribas tendem a grafar os vocábulos encontrados frequentemente com a consoante dobrada. Caso não houvesse tamanha regula-

ridade, haveria mais alternâncias no uso dessas consoantes. Além disso, nota-se que o uso da consoante **l** geminada foi expressivo nos documentos analisados de modo geral, revelando uma forte tendência ao uso duplicado desse grafema no interior dos vocábulos, que pode estar relacionada à disseminação de características etimológicas ao longo dos anos e também ao maior uso de palavras contendo esse grafema em seu interior.

Como já foi mencionado, houve alto grau de correspondência entre o uso de consoantes geminadas e a etimologia das palavras, sobressaindo-se sobre a quantidade de vocábulos que não possuem grafias etimológicas, o que revela uma relativa normatização desse uso por parte dos escribas. As grafias não etimológicas alinham-se à caracterização do período pseudoetimológico, uma vez que “são adoptadas grafias de falsa ou pressuposta origem latina” (GONÇALVES, 1992, p. 98).

De acordo com Gonçalves (1992), no século XVI surgiram obras objetivando consolidar um sistema gráfico de escrita, em que os autores refletiam sobre o contexto cultural da época, aproximando a língua portuguesa “do ideal de perfeição e de pureza – a língua latina. Isso pressupôs, obviamente, o regresso à matriz e, pouco a pouco, a recuperação da etimologia [...], quer dizer, da relação com a origem” (GONÇALVES, 1992, p. 37). No século XVIII, intensifica-se o lançamento destas obras, principalmente com a publicação da *Orthographia* (1734), de Madureira Feijó, em que “valorizar-se-á sobretudo o princípio etimológico em detrimento do fonético”, ressaltando o uso de um sistema etimológico na escrita (GONÇALVES, 2003, p. 222).

Não se sabe ao certo como era a circulação de obras “ortográficas” no Brasil, mas até 1807 o único modo de entrada dos livros no território brasileiro era por meio de importação de Portugal (ABREU, 2002). Portanto, supõe-se que essas obras normativas chegavam ao Brasil, mesmo que tivessem uma circulação restrita e ficassem em posse daqueles considerados eruditos. A publicação de ortografias e gramáticas continuava se ampliando até o século XIX. Alguns desses autores eram brasileiros, publicando suas obras no Brasil e, de certa forma, disseminando os sistemas gráficos em uso na época. Esses autores compunham suas obras com base em critérios etimológicos, fonéticos e de uso, sendo que, normalmente, um desses critérios era mais evidenciado que outro por cada autor (GONÇALVES, 2003).

3.4. O uso de consoantes duplas

Considera-se por consoantes duplas⁹ o uso de duas consoantes diferentes no interior de um vocábulo, por exemplo, *Districto*. No *corpus*, foram encontradas as seguintes consoantes duplas: **ct**, **pt**, **pc**, **gn**, **cç**, **mn** e **gd**.

9. Alguns autores consideram essas realizações como dígrafos ou encontros consonantais impróprios, mas nesse estudo optou-se por nomeá-las de consoantes duplas, assim como o fez Santos (2006).

Os autos de partilha possuem vocábulos com quase todas as consoantes duplas citadas acima, com exceção apenas de **gd**, como é possível observar em: **extracto**, **escripto**, **nupcias**, **assigna**, **solucção** e **calumnia**. Cada grupo de consoantes duplas teve a seguinte quantidade de vocábulos encontrados nos autos de partilha: **mn** em um (1); **cc** em quatro (4); **pc** em oito (8); **pt** em nove (9); **gn** em vinte (20) e **ct** em vinte e três (23) vocábulos. Observa-se que há uma maior quantidade de vocábulos com o uso de **ct** e **gn**.

Nas escrituras, houve a ocorrência de vocábulos com **gd**, **cc**, **pt**, **ct** e **gn**, com a seguinte frequência de uso, respectivamente: um (1), três (3), oito (8), vinte e um (21) e trinta e dois (32). No caso de **gd**, encontrou-se apenas o nome **Emigdia** que, por se tratar de um nome próprio, pode-se grafá-lo da maneira como desejar, embora a opção por essa grafia possa estar ligada à influência da escrita de outras palavras com o uso de consoantes duplas, que também é característica do período pseudoetimológico. São exemplos do uso destas consoantes nas escrituras: **condicção**, **escriptura**, **tractado** e **assigno**.

Nos traslados, foi possível identificar o uso de **cc**, **pt**, **ct** e **gn**, com a seguinte frequência: dois (2), três (3), seis (6) e dezessete (17), respectivamente. As consoantes duplas **cc** estão presentes em **proteccção** e **condicção** e, em ambos os casos, o seu uso não é etimológico. Já **pt** aparece em **escripto**, **escriptura** e **captivoiro**, usos que são justificáveis pela etimologia, enquanto **ct** está presente em **facto**, **tracto**, **dacta**, **Benedicta**, **contractantes**, **contracto** e **respectivo**. Com exceção de **dacta**, todos os outros vocábulos têm grafias etimológicas. As consoantes duplas **gn** estão presentes em vocábulos como **assignados**, **assigna**, **assignar**, **assignarem** e outras palavras derivadas de **assignar**, que se originou da palavra latina *assignāre*.

De acordo com Gonçalves (2003, p. 141), a utilização de consoantes duplas, chamadas pela autora de “grupos consonânticos mistos”, decorre de dois critérios: o etimológico e a pronúncia. O critério etimológico é predominante nos vocábulos encontrados no *corpus*, o que pode se relacionar com a disseminação das escritas etimológicas. Com relação à pronúncia, é difícil afirmar em quais vocábulos o uso das consoantes duplas tenham se resultado da forma como eram faladas no interior das palavras, mas é uma possibilidade, visto que os usos orais também se refletem na escrita.

No geral, os autos de partilha, traslados e as escrituras apresentaram maior ocorrência de vocábulos com **ct** e **gn**, sendo que a maioria dos usos dessas consoantes no interior dos vocábulos são justificados pela etimologia. Da mesma forma como ocorreu com as consoantes geminadas, supõe-se que o alto grau de correspondência dessas grafias com a etimologia não esteja diretamente relacionado com o conhecimento desta por parte dos escribas, mas com o uso frequente de tais vocábulos e com a reprodução destas grafias ao longo dos registros.

Considerações finais

Este estudo evidenciou que a escrita de meados do século XIX em Catalão, com relação às espécies documentais e às realizações gráficas em estudo, caracterizava-se pela tendência etimológica, devido à quantidade significativa de vocábulos cujas grafias relacionam-se com a sua etimologia. Esses hábitos gráficos vinculam-se majoritariamente às características do período pseudoetimológico da ortografia da Língua Portuguesa. Um exemplo disso são os nomes próprios que aparecem grafados com o grafema **h** e com consoantes geminadas e duplas. Apesar de a grafia dos nomes próprios não ser fixa, os usos citados ressaltam a influência dos aspectos etimológicos propagados desde o século XVI.

Apesar da forte tendência etimológica, supõe-se, assim como aponta Fachin (2011), que esse conhecimento da língua latina por parte dos escribas seria limitado, ou seja, estava mais relacionado com as palavras com as quais eles estavam familiarizados e que usavam com maior frequência. Acredita-se que essas grafias justifiquem-se mais pela memória gráfica dos vocábulos do que por um amplo conhecimento etimológico por parte dos escribas, visto que “a escrita é marcada pela acção da memória, mais exactamente da memória visual” (GONÇALVES, 1992, p. 20). Consequentemente, também fizeram-se presentes, nos documentos em estudo, grafias consideradas pseudoetimológicas.

Acredita-se, diante desta investigação, que os escribas assimilaram formas gráficas recorrentes à época e desde tempos mais remotos, o que se reflete na alta regularidade manifesta na escrita do *corpus*. As regularidades na grafia de épocas pretéritas, de acordo com Fachin (2011), está relacionada com um modelo de escrita de determinado período, mesmo que não existissem normas oficiais. Há que se considerar, ainda, consoante o autor, “o conhecimento compartilhado de procedimentos gráficos”, que podia ser transmitido pela própria instrução escolar e/ou pelo contexto de produção dos manuscritos. Portanto, esse conhecimento compartilhado pode justificar o uso de certas grafias semelhantes nas espécies documentais que fazem parte do *corpus*.

Assim como Fachin (2011) verificou que as práticas de escrita setecentistas brasileiras caminhavam rumo à consolidação, constata-se o mesmo com relação aos hábitos de escrita observados nos manuscritos oitocentistas de Catalão. As regularidades gráficas observadas entre as espécies documentais demonstram a existência de um sistema gráfico vigente na época, fruto de uma convenção tácita entre os escribas.

Espera-se que o estudo realizado aqui contribua com os existentes sobre aspectos gráficos do Português Brasileiro e sobre a consolidação de normas gráficas ao longo da história da Língua Portuguesa, possibilitando-se uma compreensão mais ampla sobre as práticas de escrita em Catalão no século XIX, instigando-se, ainda, novos estudos a partir de perspectivas gráficas.

Referências

- ABREU, Márcia. Leitura no Brasil colonial. *Remate de Males*. Campinas, v. 22, n. 2, p. 131-163, 2002.
- ALMEIDA, Mayara Aparecida Ribeiro de. *Nas trilhas dos manuscritos: estudo lexical sobre a escravidão negra em Catalão-GO (1861-1887)*. 2017. 533 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, Catalão, 2017.
- ASSALIM, Clarice. *A conservação de marcas gramaticais arcaicas em manuscritos e impressos do português do século XVII*. 2007. 194 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documentos de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- CARDOSO, Claudinei Vaz. *Estudo filológico e linguístico em manuscritos sobre escravidão na cidade do Catalão*. 2008. 182 f. Monografia (Especialização em Letras - Leitura e Ensino) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, Catalão. 2008.
- COUTINHO, Ismael de Lima. *Pontos de gramática histórica*. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1976.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e acrescida de um supl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DE PAULA, Maria Helena de; ALMEIDA, Mayara Aparecida Ribeiro de. Entre arraiais, vilas, cidades, comarcas e províncias: terminologias das representações do espaço no sudeste goiano no século XIX. *Revista (Con) Textos Linguísticos (UFES)*, Vitória-ES, n. 17, v. 10, p. 153-157, 2016. Disponível em: <[http://www.periodicos.ufes.br/?journal=contextoslinguisticos&page=article&op=view&path\[\]=14797](http://www.periodicos.ufes.br/?journal=contextoslinguisticos&page=article&op=view&path[]=14797)>. Acesso: em 29 set. 2019.
- FACHIN, Phablo Roberto Marchis. *Práticas de escrita setecentista em manuscritos da administração colonial em circulação pública no Brasil*. 2011. 432f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- FELÍCIO, Carolina Faleiros; XAVIER, Vanessa Regina Duarte. Cotejo entre variantes gráficas em manuscritos goianos dos séculos XVIII e XIX. *Filologia e Linguística Portuguesa*, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 61-79, 2019.
- GONÇALVES, Maria Filomena. *Madureira Feijó, ortografista do século XVIII: para uma história da ortografia portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1992. Disponível em: <http://www.academia.edu/6411298/Madureira_Feij%C3%B3_ortografista_do_s%C3%A9culo_XVIII._Para_uma_hist%C3%B3ria_da_Ortografia_Portuguesa.>. Acesso em: 15 maio 2019.
- GONÇALVES, Maria Filomena. *As ideias ortográficas em Portugal: de Madureira Feijó a Gonçalves Viana (1734-1911)*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2003.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos vocábulos estudados*. 3. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- MEGALE, Heitor; TOLEDO NETO, Sílvio Almeida. *Por minha letra e sinal: documentos do ouro do século XVII*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- PIRES, Maria Gabriela Gomes. *De bens de herança a bens culturais: um estudo linguístico de autos de partilhas oitocentistas de Catalão-GO*. 2015. 267 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, 2015.
- SANTOS, Maria Bernadete Gonçalves dos. *Varição grafemática em documentos manuscritos em português durante o século XVIII*. 2006. 246 f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

WILLIAMS, Edwin Bucher. *Do latim ao português: fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*. Tradução de Antônio Houaiss. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

XIMENES, Expedito Eloisio. Filologia: uma ciência antiga e uma polêmica eterna. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, CIFEFIL, ano 18, n. 52, p. 93-115, jan./abr. 2012.

**O LIVRO DE ACTAS DA COMPANHIA AGRO FABRIL MERCANTIL
(1912-1941): TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE LINGUÍSTICO-FILOLÓGICA DE
MANUSCRITOS DO SERTÃO NORDESTINO**

**THE MINUTE BOOK OF AGRO FABRIL MERCANTIL COMPANY
(1912-1941): TRANSCRIPTION AND LINGUISTIC AND PHILOLOGICAL
ANALYSIS IN THE BRAZILIAN HINTERLAND (SERTÃO)**

Cezar Alexandre Neri SANTOS¹

Kátia Silene do NASCIMENTO²

RESUMO: Este trabalho descreve e analisa elementos textuais intrínsecos e extrínsecos de documentos monotestemunhais da primeira metade do século XX, em particular do *Livro de Actas da Companhia Agro Fabril Mercantil*, o que permitiu uma descrição histórico-econômica desta companhia centenária, localizada em Delmiro Gouveia, no sertão de Alagoas, bem como de aspectos internos e externos do português brasileiro da época. Esse *Livro de Actas* assinala eventos ocorridos entre maio de 1912 e maio de 1941, contendo os Estatutos Sociais daquela Companhia, além de sessenta e oito atas de reuniões ordinárias e extraordinárias, distribuídas em 140 fólios em recto e verso, cuja edição semi-diplomática pode ser integralmente encontrada em Nascimento (2016). Para este artigo, foram selecionados, como síntese dos resultados daquela pesquisa, a análise linguística e filológica do material, bem como a edição diplomática da Nota de Abertura do referido *Livro de Actas* e das duas primeiras atas de reuniões, datadas de maio e de junho de 1912.

PALAVRAS-CHAVE: Filologia. Livro de Atas. Companhia Agro Fabril Mercantil.

ABSTRACT: This paper describes and analyzes linguistic and extra linguistic elements of primary sources from the first decades in the twentieth century – the minute book of *Agro Fabril Mercantil* company –, which allowed a historical and economical description for this centennial corporation located in the city of *Delmiro Gouveia*, in the Brazilian northeastern *sertão*, besides linguistic aspects of Brazilian Portuguese language, then. This minute book relates events from May 1912 and May 1941, containing the company's bylaws and sixty-eight ordinary and extraordinary meeting minutes, distributed in 140 *folios*, whose philological edition can be found in Nascimento (2016). For this article, it was selected, as a research summary, the linguistic and philological analysis and the diplomatic edition of the Opening Note, as well as the first two minutes of meetings, dated May and June 1912.

KEYWORDS: Philology. Minute book. *Companhia Agro Fabril Mercantil*.

1. Doutor em Língua e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Adjunto do curso de Letras/Língua Portuguesa do *Campus* do Sertão da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em Delmiro Gouveia-Alagoas-Brasil. Contato: cezar.neri@delmiro.ufal.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1021-2459>.

2. Graduada em Letras/Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL) - *Campus* do Sertão. Contato: katiasil2008@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9381-3072>.

Introdução

Uma das funções da Filologia Textual é promover a preservação de documentos, conservando-os de eventuais corrupções ou deteriorações que podem acometer o material escrito quando de sua transmissão ou da passagem do tempo (CAMBRAIA, 2012). Essa foi, pois, a motivação desta pesquisa, que apresenta um recorte dos resultados do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Nascimento (2016), após o acesso a registros fotográficos contendo *fac-símiles* do *Livro de Actas da Companhia Agro Fabril Mercantil*, dispostos em um *CD-Rom* (COMPANHIA, 1912-1941). Naquela monografia, procedeu-se à edição semi-diplomática do material manuscrito desse *Livro de Actas*, que contém, em seus 140 fólios, o Termo de Abertura do LACAMF, sessenta e oito atas de reuniões ordinárias e extraordinárias, além de três propostas de Estatuto da referida Companhia.

Esta pesquisa constitui-se, assim, de caráter qualitativo e de ordem histórica, relatando parcialmente os resultados do trabalho filológico junto a esse material. O conteúdo transcrito do *Livro das Actas* representa os primeiros 140 fólios desse volume, em recto e em verso, registrando reuniões ordinárias e extraordinárias de acionários da CAFM entre os anos de 1912 e 1941. Como afirmam Costa e Fachin (2019), “[...] o texto possui relações com outros elementos, isto é, resulta de um contexto de produção.” Busca-se, portanto, descrever e interpretar aspectos tanto de natureza linguística quanto econômico-administrativa, ratificando o papel fundamental dessa companhia no processo de territorialização da região do sertão nordestino que hoje abrange, especialmente, o município alagoano de Delmiro Gouveia e o município de Paulo Afonso, na Bahia.

Para isso, divide-se este artigo em quatro seções. Além da introdução, na segunda seção, descreve-se o contexto histórico-econômico acerca da fundação da CAFM, assinalando o início das atividades da companhia conhecida como *Fábrica da Pedra*, no sertão alagoano, na passagem entre os séculos XIX e XX; na terceira seção, apresentam-se fundamentos teórico-metodológicos da Filologia Textual quanto ao estabelecimento intrínseco e extrínseco do *corpus*, registrando os critérios de transcrição da edição diplomática; na quarta seção, procedeu-se à descrição diplomática e codicológica da Nota de Abertura e das duas primeiras atas de reunião da CAFM, datadas de 1912, seguida por uma análise linguística do português brasileiro registrado.

1. Contextualização geo-sóciohistórica: A Vila da Pedra das primeiras décadas do século XX

Entre o fim dos anos oitocentos e as primeiras décadas dos novecentos, procedeu-se ao “aproveitamento das terras seccas e devolutas existentes no Município de Agua Branca, Estado de Alagôas” (COMPANHIA, 1912-1942, p. 10, linhas 5-6), então uma área pouco povoada que veio a ser denominada Pedra, e que corresponde, atual-

mente, ao município de Delmiro Gouveia. Essa região semiárida, com longos períodos de seca, configura área de divisa entre quatro estados da região Nordeste, a saber: Alagoas, Bahia, Pernambuco e Sergipe.

Passado pouco mais de um século, esse município alagoano registra uma população estimada em 52.016 habitantes para o ano de 2019. Seu Produto Interno Bruto (PIB) estava em 15º, dentre os 102 municípios do estado, no ano de 2016, com um número de 4.909 pessoas ocupadas no ano de 2017. Sua economia tem se baseado no comércio, na agricultura, no turismo, na piscicultura e na pecuária (IBGE, 2019), bem como na indústria têxtil, cuja gênese da atividade produtiva estará, de algum modo, assinalada nesse trabalho por meio da criação da CAFM.

Da gênese do processo de territorialização e de urbanização dessa localidade, um dos fatos mais amplamente divulgados – e usados comercialmente – é o início de atividades fabris nessa região do sertão alagoano, demarcado nos espaços de memória, como o *Museu da Pedra*, o *Memorial Delmiro Gouveia*, a *Usina Angiquinho* e a *Fábrica da Pedra*.

Se se considera que diversos sujeitos auxiliaram a impulsionar a economia da região, seja com sua força de trabalho ou com seu capital monetário, a história aqui observada perpassa a ação de homens de negócios, acionistas de uma companhia que se confunde com a própria história local. O sujeito que se “confunde” com a história local, a ponto de ser homenageado na toponímia municipal³, é Delmiro Augusto da Cruz Gouveia –, natural de Ipu-Ceará, com atuação mercantil em Recife, que chega à Vila da Pedra no início do século XX e, valendo-se da propícia comercialização de couro na região Nordeste, foi um polivalente homem de negócios da região, cuja atuação marcante culminou no epíteto O Pioneiro⁴.

3. O decreto-lei 846, de 01 de novembro de 1938, elevou o povoado a distrito, mantendo sua nomenclatura primária, passando a denominar-se Delmiro Gouveia em dezembro de 1943. Sua emancipação municipal ocorreu por meio da Lei de nº 1.623, de 16 de junho de 1952, desmembrando-se do município de Água Branca.

4. Os relatos biográficos de Delmiro Augusto da Cruz Gouveia destacam seu trabalho no comércio de peles no fim do século XIX, ao intermediar negociações entre comerciantes locais e empresas de exportação especialmente após 1889, quando passou a trabalhar para o estadunidense John Sanford, intermediário de um curtume da Filadélfia que se instalou no Recife. Desenvolveu seu inglês e, após uma estadia na Filadélfia-EUA, em 1895, voltou para o Nordeste brasileiro como homem de negócios, atuando no comércio de couro e constituindo nova firma, a Iona & Krausé. Assim, conquistou seu patrimônio a partir da atuação na área de curtume, especialmente ao capitanear a transformação da Estação da Pedra em um considerável empreposto comercial de peles de bode e carneiro já nos primeiros anos do século XX. Ao conseguir incentivos fiscais junto ao Governo de Alagoas no início do século XX, o sujeito Delmiro adquiriu o direito de posse de terras devolutas, a isenção de impostos para a fábrica e a permissão para captar energia da Cachoeira de Paulo Afonso, cuja exploração do potencial hidroelétrico permitiu a inauguração da *Usina de Angiquinhos*, em 1913, na divisa entre o sertão alagoano e baiano, o que trouxe luz elétrica e água encanada para essa região; conseguiu ainda verbas para financiar a construção de 520 quilômetros de estradas, que iam do povoado Pedra até localidades que hoje constituem os municípios alagoanos de Piranhas, Água Branca e Pariconha, bem como o município de Paulo Afonso, na Bahia (CORREIA, 2016; NASCIMENTO, 2019).

O objetivo do trabalho não está em reforçar o mito empreendedor construído em torno da figura do homem Delmiro Gouveia, mas apresentar aspectos linguísticos e socioeconômicos em torno da territorialização dessa região sertaneja. Por exemplo, a Vila da Pedra, com a criação da Companhia Agro Fabril Mercantil, passou a ter energia elétrica e água encanada, bem como o desenvolvimento da agricultura local, por meio de cultivo de feijão, milho e de algodão – este último a principal fonte de matéria prima para a fabricação das linhas têxteis (CORREIA, 2016). Assim, os manuscritos transcritos neste trabalho descrevem e analisam o contexto de fundação e das primeiras operações dessa companhia têxtil na década de 1910, desativada, contudo, desde 2016.

A fábrica têxtil produzia fios e linhas de costura, utilizando a energia elétrica dessa usina, comercializando-os a um custo de cerca de quinhentos réis por carretel. O auxílio do governo estadual foi além: investiu em propagandas de cunho nacionalista, no intuito de sensibilizar os consumidores a darem preferência à linha *Estrela*, fabricada na Vila da Pedra, em detrimento das fabricadas por empresas estrangeiras. Assim, com menos de uma década de funcionamento da CAFM, o complexo industrial da Vila da Pedra empregava cerca de dois mil e quinhentos operários, de modo que o crescimento do povoado perpassa as novas construções de uma vila operária, como cassino, capela, quartel, fábrica de gelo, lavanderias, grandes armazéns, o Cine Pedra, uma escola e cerca de 250 casas, localizadas no entorno da CAFM. A Figura 1, a seguir, registra essa Vila no ano de 1914, que correspondia, à época, a uma espécie de cidade-fábrica, com uma estrutura que permitia relativa autonomia administrativa.

Figura 1 – Registro fotográfico panorâmico da Vila da Pedra em 1914



Fonte: CD-Arquivos finais. Painel 11. Imgs Painel 11. vila completa 01.

Na Figura 1, há um registro fotográfico em algum local da CAFM, de onde se pode visualizar a vila operária à esquerda e a igreja católica matriz à direita, onde hoje há a praça principal, zona central do município alagoano de Delmiro Gouveia-AL.

Com o assassinato do **coronel** Delmiro Gouveia, em 1917, a empresa *Machine Cottons* comprou a CAFM, então, de seus herdeiros, passando a serem proprietários e

acionistas: Vicente Lacerda de Menezes, Epitácio Gusmão, Luiz Lacerda de Menezes, Emilio Gomes de Mattos, Manoel Almeida Alves de Brito, Sylvio de Guimarães Cravo e Miguel Santos Oliveira, sendo que o primeiro desses detinha o maior número de ações. A administração da CAFM por aquela empresa ocorreu ininterruptamente de 1930 a 1992, quando o Grupo Carlos Lyra adquiriu o controle acionário da **Multifábrica Nordeste S/A**, mudando a denominação da firma para **Fábrica da Pedra S/A - Fiação e Tecelagem**, em homenagem à história local. Com isso, o que era uma fábrica de linhas, tornou-se uma fábrica de tecidos, em suas três últimas décadas de atuação.

A seguir, registram-se as Figuras 2 e 3, que retratam a fachada da Companhia Agro Fabril Mercantil. A da esquerda remete ao terceiro ano de funcionamento, em 1914, e a da direita, a mesma fachada 102 anos depois, em 2016, no último ano de atuação da fábrica.

Figura 2 – Registro fotográfico da fachada da CAFM, em 1914



Fonte: CD Fundação Delmiro Gouveia. Pasta D. N° 050.

Figura 3 – Registro fotográfico da fachada da Fábrica da Pedra, em 2016



Fonte: Disponível em: <<http://www.tnhl.com.br/noticias/noticias>>.

Como esperado, a arquitetura original sofreu modificações – muros foram erguidos em volta da fábrica e, internamente, galpões e restaurante foram construídos. Dados os problemas financeiros da empresa nos últimos anos, deu-se seu completo fechamento em janeiro de 2017, com a demissão de mais de quatro centenas de funcionários (BARROS, 2017; GOMES, 2017). Silva (2019, p. 34), por exemplo, conclui, em sua Monografia, que

[...] a importância que a Fábrica da Pedra teve em Delmiro Gouveia é enorme. No entanto, com o fechamento, os principais fatores ocorridos e de forma negativa foi o desemprego, e conseqüentemente o baixo rendimento econômico em todos os estabelecimentos [...], de modo que] houve, sim, uma perda econômica significativa no comércio da cidade [...] por ser a única empresa de grande porte na cidade.

Assim, considerando os 102 anos de atuação da “maior indústria do sertão alagoano” (GOMES, 2017), destaca-se a importância do *corpus* deste trabalho como fonte histórica monotestemunhal, a qual relata o contexto da fundação e das três primeiras décadas de funcionamento da CAFM. A seguir, procede-se à apresentação dos critérios e dos fundamentos teórico-metodológicos da pesquisa.

2. Edição e estabelecimento de textos: a atividade filológica

Os procedimentos para o tratamento de textos manuscritos e impressos são objeto da Filologia Textual e de disciplinas afins. Os manuais filológicos relacionam etimologicamente a atividade filológica ao amor à ciência ou à virtude intelectual, ao culto das ciências do espírito e, em termos científicos, tem sido compreendida como “estudo crítico dos textos escritos de uma língua com o fim de discutir a sua autenticidade e o seu significado, e de estabelecer a sua forma original” (DICIONÁRIO, 2016). Embora historicamente tenha privilegiado o estudo dos textos literários, atualmente considera tanto documentos literários como não-literários, tais como atas, cartas pessoais e cartas de leitores, para citar apenas alguns exemplos.

Assim, o filólogo busca reconstruir textos, total ou parcialmente, compreendendo-o como seu próprio objeto e determinando o esclarecimento de algum aspecto de natureza multidisciplinar relevante relacionado ao próprio texto, como sua autoria, autenticidade, datação etc. (BASSETO, 2005, p. 43). Dentre outros objetivos próprios da atividade filológica, citam-se: classificar e estudar os textos e edições; pesquisar a gênese dos textos; preparar as edições fidedignas e críticas e o exame da tradição textual.

Como postulado, diversas disciplinas auxiliam na atividade de ler e de editar, tomando as especificidades de cada documento. No *Livro de Actas*, o tratamento filológico pode-se valer da **Diplomática**, que consiste no estudo das estruturas formais de

documentos públicos e privados, considerando aspectos como autenticidade e genuinidade, e da **Codicologia**, que trata do “material empregado na produção do manuscrito e das condições materiais em que esse trabalho se verificou” (SPINA, 1994, 17-22). Assim, a interdisciplinaridade é uma característica latente a essa tarefa, pois, “[...] no sentido mais amplo (*lato sensu*), a Filologia se dedica ao estudo da língua em toda a sua plenitude – linguístico, literário, crítico-textual, sócio-histórico, etc. – no tempo e no espaço” (SANTIAGO-ALMEIDA, 2009, p. 224).

Após a filiação teórico-metodológica, dispõem-se as normas de edição.

2.1. Critérios de edição do *corpus*

Das possibilidades de edição de documentos monotestemunhais – a edição *fac-similar*, que ocorre sem mediação de um editor; a *diplomática*, que, por meios tipográficos, reproduz exatamente a lição de um manuscrito; a *paleográfica* ou *semi-diplomática*, que possui um grau médio de mediação do editor; e a *interpretativa*, que possui um alto grau de mediação do editor (CAMBRAIA, 2012) –, optou-se por uma edição rigorosa dos elementos linguísticos e extralinguísticos presentes no LACAFM. Considerando ser essa uma documentação notarial em português moderno, redigida por *scriptores* em norma culta da língua da primeira metade do século XX, decidiu-se por uma **edição diplomática**, respeitando a realidade linguística do texto, por meio de uma “reprodução tipográfica do original manuscrito, como se fosse completa e perfeita cópia do mesmo, na grafia, nas abreviações, nas ligaduras, em todos os seus sinais e lacunas, inclusive nos erros e nas passagens estropiadas” (SPINA, 1994, p. 78).

Para isso, listam-se os critérios de edição tomados quando da transcrição conservadora, tal qual estabelecido por um dos principais projetos dessa natureza do país, o **Projeto para a História do Português Brasileiro** (PHPB): 1. Conservar a grafia genuína de letras, de algarismos, de separação de palavras e de assinaturas como no original; 2. Manter a ordenação e a posição do material linguístico nas linhas e nos fólhos; 3. Numerar o texto; 4. Não desdobrar as abreviaturas apresentadas nos manuscritos; 5. Indicar as letras de leitura duvidosa com um sublinhado simples (); 6. Avultar, por sublinhação, partes em que a calda de uma letra final perpassa parte ou toda a lexia; por em fonte de maior tamanho as partes em que o *scriptor* dá destaque ao nome da companhia ou a valores monetários; 7. Registrar interpolações com cor diversa e em itálico.

Com o estabelecimento das normas de transcrição do documento, passamos à descrição do *corpus*, o *Livro de Actas da Companhia Agro-Fabril Mercantil*.

3. O Livro de Actas da Companhia Agro Fabril Mercantil: tratamento documental

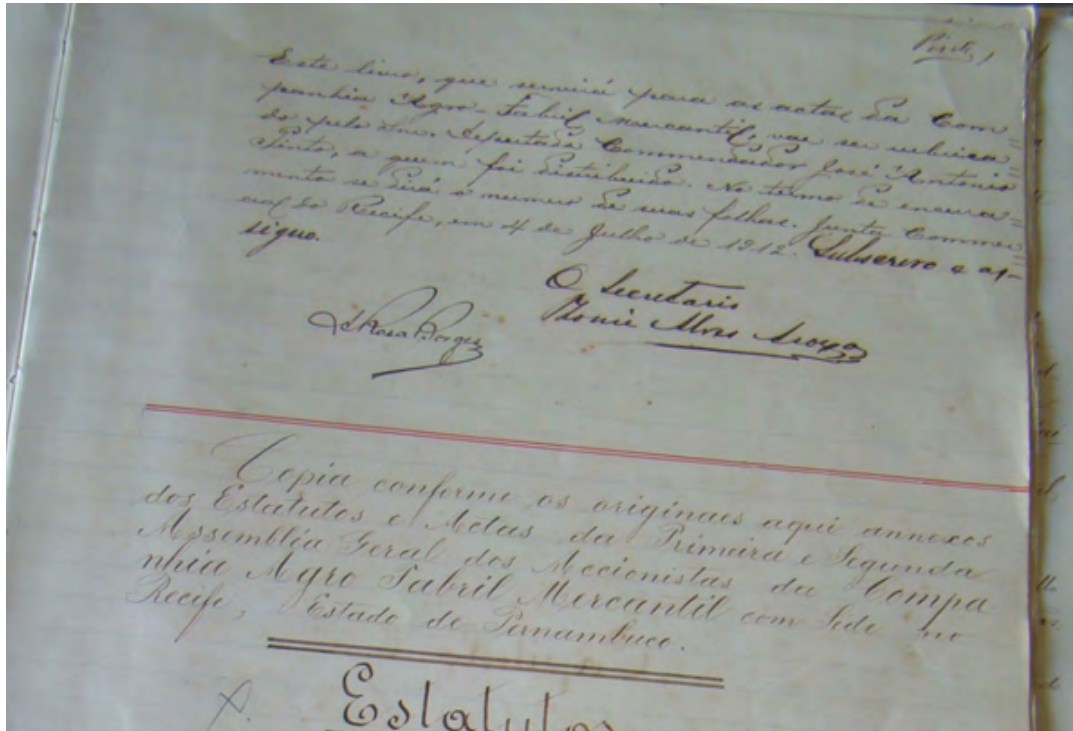
Por meio do acesso a um CD-Rom que continha arquivos de imagens digitalizadas de manuscritos do *Livro de Actas*, procedeu-se à análise e transcrição do material. Grafado em letra cursiva, não traz dificuldades de leitura a um filólogo experiente, o que foi preponderante para o estudo paleográfico. Contudo, a impossibilidade de contato *in loco* com esse *Livro de Actas* até então, mas apenas com a versão *fac-símile* em forma de registro fotográfico, dificultou uma descrição diplomática e codicológica apurada – tarefa a ser dirimida futuramente.

O *Livro de Actas* foi confeccionado com capa dura, sendo o papel amarelado com pingos marrons em várias folhas – devido à força do tempo e à umidade do ambiente onde estava guardado. Apresentam linhas e margens e o material da grafia é tinta, escrita majoritariamente com tinta ferrogálica, com interpolações e algumas assinaturas em caneta esferográfica. O papel tem coloração em tons amarelados com pintas amarronzadas, está parcialmente desgastado pelo tempo, com os fólhos costurados com linha, soltos pela ação do tempo, alguns dos quais com pontas dobradas e/ou rasgadas, devido ao modo de acondicionamento. Cada ata de reunião ocupa geralmente um ou dois fólhos, escritos em recto e em verso.

Nos referidos manuscritos, identificamos *scriptores* variados, destacando-se as letras cursivas bem encadeadas. O *corpus* não expõe emendas nem rasuras que permitam identificar violações ou má-fé e a constituição formal dos documentos permite legitimá-los como atas, mesmo que apresente paragrafação e certas linhas em branco em alguns registros, aspecto a ser evitado no gênero ata. Identifica-se que a qualidade dos registros fotográficos favorece a leitura a contento, com nitidez e contraste, em até 250% de *zoom*. Há a marcação *a posteriori* de um <X> no início e no fim de cada ata, com caneta de coloração azul clara. Outra interpolação ocorre à margem superior dos fólhos, com a numeração das páginas em recto (na margem direita) e em verso (na margem esquerda).

O referido livro de atas foi aberto em 18 de maio de 1912, por meio de uma Nota de Abertura. Seu último registro é datado de 1941, quando se redigiu a última ata. Atas, do latim *acta*, “obras, coisas feitas”, configuram-se documentos em que se relatam reuniões ou eventos (DICIONÁRIO, 2016, p. 95; SPINA, 1994) e costumam ser redigidas de maneira que não haja modificações posteriores. Assim, esse material registra os agentes e as ações discutidas e deliberadas nas sessenta e oito primeiras reuniões dos acionistas dessa Companhia, dispostas em quase três décadas, entre 1912 e 1941. O *Livro de Actas da CAFM* tem como Termo de Abertura a seguinte redação, registrada nas duas primeiras dezenas de linhas do recto do fólho 1, cujo fac-símile é o conteúdo da Figura 4, transcrita diplomaticamente no Quadro 1.

Figura 4 – *Fac símile* da Nota de Abertura do Livro de Actas da CAFM



Fonte: Fundação Delmiro Gouveia. CD Atas Companhia. DSC04939.

Quadro 1 – Transcrição do *fac-símile* disposto na Figura 4

1	Este livro, que servirá para as actas da Com =
2	panhia Agro-Fabril Mercantil, vai ser rubrica =
3	do pelo Snr. Deputado Commendador José Antonio =
4	Pinto, a quem foi distribuida. No termo de encerra =
5	mento se dirá o numero de suas folhas. Junta Commer =
6	cial do Recife, em 4 de Julho de 1912. Subscrevo e as -
7	signo.
8	O Secretario
9	Ronie Alves Souza
10	A Rosa <u>Borges</u>
11	
12	
13	
14	=====
15	
16	Copia conforme os originaes aqui annexos
17	dos Estatutos e Actas da Primeira e Segunda
18	Assemblia Geral dos Accionistas da Compa-
19	nhia Agro Fabril Mercantil com Sede no
20	Recife, Estado de Pernambuco.
21	=====

Transcrito pelos editores.

Após essa Nota de Abertura, o *Livro de Actas* apresenta o primeiro Estatuto da Companhia Agro Fabril Mercantil, também datado do ano de 1912. Apenas no terceiro fôlio, registramos o conteúdo referente à primeira ata de reunião dos acionistas da CAFM. Com a impossibilidade de registrar todas as atas transcritas, procedeu-se à transcrição das duas primeiras assembleias, com a codificação dos seguintes campos em forma de quadro-sinótico: **gênero, referência, localização, data da reunião, secretário, presidente e assunto(s)**.

3.1. Transcrição e tratamento filológico: as primeiras atas do Livro de Actas do CAFM

No *Livro de Actas*, constam quatro atas de Assembleias Gerais datadas do ano de fundação da Companhia. Essas reuniões se deram em Recife-Pernambuco, sendo o *quorum* da assembleia composto por “dois terços do capital social”. Nascimento (2016) produziu um quadro-sinótico para cada ata, destacando dados relevantes, a data, o secretário, o presidente e o(s) assunto(s) tratados em cada assembleia. Além desses, adicionamos, nessa pesquisa, os fôlios onde cada ata pode ser encontrada no referido livro.

Os Quadros-sinóticos configuram-se resumos do material transcrito. Os Quadros 2 e 3, a seguir, se referem às duas primeiras atas, datadas de meados de 1912 – a localização do material no *Livro de Actas*, o gênero do documento transcrito, a data da reunião, com registro do presidente e do secretário da sessão, bem como o(s) principal(is) assunto(s) tratado(s) naquele encontro.

Quadro 2 – Quadro-sinótico da Ata da Primeira Assembleia Geral

Gênero	Ata
Referência	Primeira Assembleia Geral
Localização	Fol. 3r - Fol. 4v
Data da Reunião	18 de Maio de 1912
Secretário	Raul Britto
Presidente	John Krouse
Assunto(s)	Nomeação de Louvados por parte do Presidente da Assembleia

Fonte: Adaptado de Nascimento (2016).

Quadro 3 – Quadro-sinótico da Ata da Segunda Assembleia Geral

Tipo de Documento	Ata
Referência	Segunda Assembleia Geral
Localização	Fol. 4v - Fol. 5r
Data da Reunião	08 de Junho de 1912
Secretário	Raul Britto
Presidente	John Krouse
Assunto(s)	Dar conhecimento do laudo dos peritos sobre um dos organizadores, a firma Iona & Cia, e resolver sobre a sua aprovação ou rejeição, além de deliberar sobre a constituição definitiva da Companhia.

Fonte: Adaptado de Nascimento (2016).

A seguir, apresentamos integralmente a edição diplomática referente às atas das duas primeiras assembleias dos acionistas da Companhia Agro Fabril Mercantil, postas resumidamente nos Quadros 2 e 3. No *Livro de Actas*, o conteúdo está localizado entre as páginas numeradas 7 (no recto do fólio 4) a 11 (no recto do fólio 6), após a redacção da Nota de Abertura e do Primeiro Estatuto da CAFM, que vão até o verso do fólio 3.

(Fol. 4r)

1	<u>Acta</u>
2	da
3	<u>Primeira Assembléa Geral</u>
4	da
5	<u>Companhia Agro Fabril Mercantil</u>
6	
7	
8	
9	Aos dezoito dias do mez de Maio de mil novecentos e doze,
10	ás onze horas da manhã, reunidos no escriptorio do Snr' John Krau-
11	sé, á Rua do Apollo N.º. 32, primeiro andar, os Snr.ºs. Lionello Iona,
12	por si e pela firma Iona & C.ª, Guido Ferrario por si e como pro-
13	curador de Balthazar de Albuquerque Martins Pereira, Luiz
14	Bahia, Joaquim Gomes Coimbra, Delmiro Augusto da Cruz Gouveia,
15	Dr. Adolpho Tacio da Costa Cirne, Raul Britto, por si como pro-
16	curador de Oswaldo Gouveia de Carvalho e Adolpho Santos, e
17	John Krausé, todos subscriptores da Companhia Agro Fa-
18	bril Mercantil, representando mais de dois terços do capital
19	social, teve logar a Primeira Assembléa Geral, sendo acla-
20	modo Presidente o Snr' John Krousé, que chamou para Secre-
21	tario o Snr' Raul Britto.
22	Aberta a sessão, declarou o Snr' Presidente que a reu-
23	nião tinha por fim a nomeação de louvados para na fórma
24	da Lei, avaliarem as concessões e direitos, com os quaes os
25	incorporadores Iona e C.ª entram para a organização da
26	Companhia.
27	O subscriptor Snr' Luiz Bahia propôz que os louvados
28	fossem indicados pelo Presidente, o que sendo unanimemente
29	acceito, o Snr' Presidente designou os Snr.ºs. Julius von Söhsten,
30	Dr. Rodolpho Silveira e Carlos Alberto Burle como avaliadores,
31	os quaes, depois do competente exame terão de dar pa-
32	recer sobre o valor das ditas concessões e direitos.
33	Consultada a Assembléa Geral, esta approvou a
34	indicação feita pelo Snr' Presidente, dos referidos louvados.
35	E, nada mais havendo a tratar, deu-se por finda
36	a reunião, declarando o Snr' Presidente, que estando pre-
37	enchido o motivo da convocação, marcava nova reunião
38	para o dia oito de Junho de mil novecentos e doze, afim
39	de ser tornado conhecimento do parecer dos peritos, na fór-
40	ma da Lei, e encerrava a sessão, de que eu, Raul Britto,
41	lavrei a presente acta por todos assignada e por mim
42	subscripta.
43	Pernambuco, 18 de Maio de 1912.
44	(Assignados):
45	Iona & C.ª

(Fol. 4v)

1	John Krausé
2	Delmiro Augusto da C. Gouveia
3	Lionello Iona
4	Guido Ferrario
5	pp. Balthazar de Albuquerque Martins Pereira
6	Guido Ferrario
7	pp. Oswaldo Gouveia de Carvalho
8	pp. Adolpho Santos
9	Raul Britto
10	Joaquim Gomes Coimbra
11	D ^r . Adolpho Tacio da Costa Cirne
12	Luiz Bahia
13	Raul Britto
14	
15	-----
16	
17	<u>Acta</u>
18	da
19	<u>Segunda Assembléa Geral</u>
20	da
21	<u>Companhia Agro Fabril Mercantil</u>
22	
23	
24	
25	Aos oito dias do mez de junho de mil novecentos e doze,
26	às onze horas da manhã, reunidos no escriptorio do Snr' John Krausé,
27	à Rua do Apollo N° 32, primeiro andar, os Snrs. Lionello Iona, por
28	si e pela firma Iona & C ^{ia} , Guido Ferrario, por si e como procurador
29	de Balthazar de Albuquerque Martins Pereira, Luiz Bahia, Joaquim
30	Gomes Coimbra, Delmiro Augusto da Cruz Gouveia, Dr. Adolpho Tacio
31	da Costa Cirne, Raul Britto, por si e como procurador de Oswaldo
32	Gouveia de Carvalho e Adolpho Santos, e John Krausé, todos subs-
33	criptores da Companhia Agro Fabril Mercantil , repre-
34	sentando mais de dois terços da capital social, teve logar a Segun-
35	da Assembléa Geral, sendo aclamado Presidente o Snr' John Krau-
36	sé, que convidou para Secretario o Snr' Raul Britto.
37	Aberta a sessão, foi dito pelo Snr' Presidente que o fim da
38	reunião era tomar conhecimento do laudo dos peritos sobre a Com-
39	panhia um dos organizadores, a firma Iona & C ^{ia} , resolver sobre a
40	sua aprovação ou rejeição e em seguida deliberar sobre a constitui-
41	ção definitiva da Companhia, pelo que mandou lêr o laudo
42	de seguinte theor:
43	Nós, abaixo assignados, nomeados pela Assembléa Geral dos
44	Accionistas da Companhia Agro Fabril Mercantil , reu-
45	nida em data 18 de Maio de 1912, para proceder à avaliação das

(Fol. 5r)

1 concessões e direitos dados a firma Iona & Cia, ou empresa que orga-
2 nisarem, pelo Governo do Estado de Alagôas, com as quaes dita firma en-
3 tra para a formação da referida Companhia como um de seus organisa-
4 dores, vimos nos desobrigar do mandato que nos foi conferido.
5 Depois de detido exame sobre os decretos N° 499 de 29 de Setem-
6 bro de 1910 referente ao aproveitamento das terras seccas e devolutas exis-
7 tentes no Municipio de Agua Branca, Estado de Alagôas; decreto N° 503
8 de 30 de Novembro de 1910 referente a exploração livre de direitos Esta-
9 doais e Municipaes, de uma fabrica de linhas; decreto N° 520 de 12
10 de Agosto de 1911 referente a utilização da força Hydro-Elctrica e
11 transmissão de Energia Elctrica para todo o Estado de Alagoas, sua
12 fórmajuridica e direitos delles decorrentes, bem como das vantagens
13 que de sua exploração possam advir a seu concessionarios, pas-
14 samos, consoante o criterio e juizo que temos formado, a dar-lhes
15 englobadamente o valor de **Cento e cincoenta contos de réis.**
16 E, por assim termos de commumaccordo julgado, submet-
17 temos à apreciação da Assembléa Geral, o presente laudo, para
18 que ella resolva da fórma mais conveniente aos interesses sociaes
19 e como fôr de justiça.
20 Recife, 3 de Junho de 1912
21 Assignados:
22 Julius Von Söhsten
23 Rodolpho Silveira
24 Carlos Alberto Burle.
25 Finda a leitura, o Snr' Presidente o submetteu à aprecia-
26 ção e discussão da Assembléa Geral e não tendo havido impug-
27 nação alguma, foi posto à votação, sendo unanimemente approvado.
28 E como o valor das concessões e direitos, com os que os Snr.º
29 Iona & Cia. entraram para a Sociedade foi de R\$ 150:000\$000 (cen-
30 to e cincoenta contos de réis) havendo ellessubscripto oitocentas acções
31 no valor de R\$ 400:000\$000 promptificaram-se os mesmos a entrar
32 com os R\$ 250:000\$000 restantes, em dinheiro de contado, afim de
33 ficarem integralizadas as suas acções.
34 Em seguida passou a Assembléa a deliberar sobre a consti-
35 tuição definitiva da Sociedade, mandando o Snr' Presidente que
36 fossem lidos os respectivos Estatutos, assignados por todos os subs-
37 criptores. Não havendo quem quizesse fazer observações, foram
38 unanimemente approvados os Estatutos, pelo que o Snr' Presidente
39 declarou definitivamente constituída a **Companhia Agro Fa-**
40 **bril Mercantil**, e apresentou a certidão de deposito feito na Delega-
41 cia Fiscal da quantia de **Cento e vinte contos de réis**, correspon-
42 dente a **Dez por cento** sobre o Capital social, de conformidade com
43 a lei em vigor.
44 O Snr' Presidente declarou mais que se ia proceder a eleição
45 da Directoria e Conselho Fiscal, que tem de funcionar durante o

(Fol. 5v)

1 primeiro quadriennio, cujo resultado foi o seguinte:
2 Para Director-Presidente - Balthazar de Albuquerque Martins Pereira
3 Para Director-Secretario - Guido Ferrario
4 Para Director-Tesoureiro - John Krausé
5 Para Fiscaes: - Luiz Bahia
6 Raul Britto
7 Joaquim Gomes Coimbra
8 Para Supplentes-Fiscaes: - Oswaldo Gouveia de Carvalho
9 Juvencio Lessa
10 João Candido Duarte.
11 Pediu a palavra o accionista Snr' Guido Ferrario e disse que sendo
12 um dos fins da Companhia o aproveitamento da força Hydro-Electrica e ten-
13 cionando a Companhia montar uma Fabrica de Linha, movida por essa for-
14 ça, no Municipio de Agua Branca, Estado de Alagôas, propunha que
15 a Assembléa Geral autorisasse desde já à Directoria a adquirir por com-
16 pra a Installação Hydro-Electrica que a firma Iona & C^{ia}., está montan-
17 do n'aquelle Municipio, bem como os terrenos alli existentes, necessarios e pro-
18 prios à sua exploração, uma vez que dita Installação e referidos bens estejam
19 em condições e correspondam aos fins, a que se dedica a Companhia. Posta
20 em votação, foi unanimemente aprovada esta proposta.
21 Pediu a palavra em seguida o accionista o Snr' Lionello Iona, o
22 qual após diversas considerações de interesse social, propoz que a Assembléa
23 Geral autorisasse a Directoria a emittir e collocar ao par obrigações prefe-
24 renciaes até a quantia De Quinhentos contos de réis ao juro de oito
25 por cento ao anno, afim da Companhia poder desenvolver com mais
26 amplitude os seus ramos de negocio e indústria, proposta essa que sub-
27 mettida à discussão e votação, foi aprovada por unanimidade.
28 E, para constar, lavrou-se, nos termos da Lei, a presente acta em
29 Duplicata, a qual sendo lida e aprovada, vai ser assignada pelos subs-
30 criptores presentes.
31 Eu, Raul Britto, lavrei a presente acta que vai por todos assign-
32 nada, e por mim subscripta.
33 Pernambuco, 8 de Junho de 1912
34 (Assignados):
35 Guido Ferrario
36 Iona & C^{ia}.
37 Lionello Iona
38 Delmiro Augusto da C. Gouveia
39 John Krausé
40 pp. - Balthazar de Albuquerque Martins Pereira
41 Guido Ferrario
42 Dr. Adolpho Tacio da Costa Cirne
43 Raul Britto
44 pp. - Oswaldo Gouveia de Carvalho
45 Raul Britto

(Fol. 6r)

1	pp. - Adolpho Santos
2	Raul Britto
3	Joaquim Gomes Coimbra
4	Luiz Bahia
5	
6	-----

O conteúdo transcrito permite um tratamento linguístico e extralinguístico, dos quais o primeiro será priorizado. Por se tratar de uma reprodução diplomática, as variantes ortográficas estão registradas tal como nos manuscritos. A ortografia registrada nesses manuscritos apresenta características referentes ao período pseudoetimológico, que vigorou do século XVI até as primeiras décadas do século XX, de modo que o contexto de produção dessas atas perpassava um período de transição para a Ortografia da Língua Portuguesa (COUTINHO, 2005). Em contraste com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 2010, atualmente vigente nos países lusófonos, destacam-se as seguintes variantes gramaticais no Quadro 4 a seguir.

Quadro 4 – Variantes gramaticais no *corpus* transcrito

ASPECTO GRAMATICAL PRESENTE NO CORPUS	EXEMPLOS E LOCALIZAÇÃO
Ortografia: <z> em coda silábica	<mez> (Fól. 3r, L9; Fól, 4v, L25), <propôz> (Fól. 3r, L27)
Ortografia: <y> em palavras derivadas do grego	<hydro> (Fól. 1v, L49)
Consoantes geminadas: <ll>, <mm>, <pp>, <tt>, <ff>, <nn>, <cc>	Apollo (fól. 2, linha 4), delles(Fól. 5r, L12), instalação (Fól. 5v, L16, L18), Commendador (Termo, L3), commercial (Termo, L5-L6), commum (Fól. 5r, L16), aprovou (Fól. 3, L33), emittir (Fól. 5v, L23), quatriennio(Fól. 5v, L1), accionistas (Fól. 4v, L44)
Encontros consonantais arcaicos, em nomes comuns e próprios: <ct>, <ph>, <pt>	Acta (Fól. 3r, L41), Adolpho (Fól. 3r, L15), escriptorio (fól. 3r, L10),.
Diacríticos não empregados	<negocio> (Fól. 5v, L26), <numero> (Termo, L5).
Marcação de timbre vocálico por diacrítico	<Alagôas> (Fól.5r, L2), <fôr> (Fól. 5r, L19), <fórma>(Fól. 3r, L23)
Grafia de <-es> para o plural de lexias terminadas em <-l> no singular	<quaes> (Fól. 3r, L24), <originaes> (Termo, L16), <sociaes> (Fól. 5r, L18)

Elaborado pelos autores.

Ao passo que as ocorrências ortográficas se constituem múltiplas, como exposto no Quadro 4 identifica-se a pequena diversidade no rol de abreviaturas nas atas em questão. Considerando a classificação de Spina (1994, p. 45-49), estão presentes as seguintes abreviaturas por síncope (“mediante a supressão de elementos gráficos do meio do vocábulo”): ‘Dr.’: *Doutor*; ‘Snr’ e ‘Snr.^s’: *senhor* e *senhores*, respectivamente; abreviatura por síncope com letra sobreposta: ‘C^{ia}’: *companhia*; e abreviatura por sigla, em ‘pp.’: *por procuração*. Por fim, apresentam-se as considerações finais do trabalho, compreendendo que o recorte aqui apresentado se constitui uma boa amostra do conteúdo presente no *Livro de Actas*.

Considerações finais

Considerando que este trabalho se configura parte dos resultados apresentados no TCC de Nascimento (2016) – o primeiro estudo filológico no âmbito do curso de Letras/Língua Portuguesa da UFAL-Campus do Sertão –, buscou-se contribuir para a conservação e a disseminação de acesso a fontes das primeiras décadas de povoamento da antiga Vila da Pedra, atual cidade de Delmiro Gouveia, no sertão nordestino. A edição diplomática de atas da Companhia Agro Fabril Mercantil, com grau zero ou mínima de intervenção dos editores junto a manuscritos lavrados entre 1912 e 1941, permitiu descortinar aspectos linguístico-filológicos e histórico-econômicos desse *corpus*. O documento serve de *corpus* para pesquisa por especialistas de várias áreas do conhecimento, especialmente – crê-se – da História Econômica e da historiografia local, além da Linguística Histórica. Cabe ressaltar que o conteúdo do *Livro de Actas* permite compreender que o desenvolvimento econômico da região da Vila da Pedra não se fez por ações empreendedoras isoladas d’*O Pioneiro*, mas que os relatos históricos confirmam sua participação no processo de territorialização do sertão alagoano nas primeiras décadas do século XX.

Referências

- BARROS, Diego. Fim de uma era: máquinas da Fábrica da Pedra são vendidas para São Paulo. *Correio Notícia*. 27 dez. 2017. Disponível em: <<https://correionoticia.com.br/noticia/cidades/fim-de-uma-era:-maquinas-da-fabrica-da-pedra-sao-vendidas-para-empresa-de-sao-paulo/31/18015>>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- BASSETO, Bruno Fregni. *Elementos de Filologia Românica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2005.
- CAMBRAIA, César Nardelli. Crítica textual. In: GONÇALVES, Aldair Vieira; GÓIS, Marcio Lucio de Sousa. *Ciências da linguagem: o fazer científico?* Campinas: Mercado das Letras, 2012. p. 293-320.
- CORREIA, Telma de Barros. Delmiro Gouveia: a trajetória de um industrial no início do século XX. In: *Seminário Pioneirismo Empresarial no Brasil e a Construção do Século XXI - FEA-USP*. 2007. Disponível em: <www.usp.br/pioneiros/n/arqs/tCorreia_dGouveia.doc>. Acesso em: 20 dez. 2019.

COSTA, Renata Ferreira; FACHIN, Phablo Roberto Marchis. Dossiê 2: Entre manuscritos e impressos: estabelecimento, edição e crítica de textos da época moderna. *Travessias Interativas*. São Cristóvão, 2019. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/announcement/view/240>>. Acesso em: 08 jan. 2020.

COUTINHO, Ismael de Lima. *Gramática Histórica*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 2005.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/linguistica>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

COMPANHIA Agro Fabril Mercantil. Recife. *Livro de Atas da Companhia Agro Fabril Mercantil*. Livro/CD-Rom, 140pp, 1912-1941.

GOMES, Adalberto. Após 102 anos de existência Fábrica da Pedra encerra as atividades em Delmiro Gouveia. *Adalberto Gomes Notícias*. 2017. Disponível em: <<http://www.adalbertogomesnoticias.com.br/2017/01/apos-102-de-existencia-fabrica-da-pedra.html>>.

NASCIMENTO, Edvaldo Francisco do. *Delmiro Gouveia e a educação na Pedra*. 4. ed. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2019.

NASCIMENTO, Katia Silene do. *Atas da Companhia Agro Fabril Mercantil (1912 – 1940): um estudo filológico*. 2016. 202 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Curso de Letras/Língua Portuguesa, Orientador: Cezar Alexandre Neri Santos, Universidade Federal de Alagoas-Campus do Sertão, Delmiro Gouveia, Alagoas, 2016.

NORMAS técnicas para transcrição e edição de documentos manuscritos. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/Media/Transcreve.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2016.

SANTIAGO-ALMEIDA, Manoel Mourivaldo. Os manuscritos e impressos antigos: a via filológica. In: GIL, Beatriz Daruj; CARDOSO, Elis de Almeida; CONDE, Valéria Gil. (Orgs). *Modelos de análise linguística*. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Lidiane Bezerra da. *Os impactos causados no comércio municipal de Delmiro Gouveia com o fechamento da Fábrica da Pedra-AL*. 2019. 36 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Curso de Geografia, Orientador: Roberval Felipe Pereira de Lima, Universidade Federal de Alagoas-Campus do Sertão, Delmiro Gouveia, Alagoas, 2019.

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

“ASSUMPTOS PROFUNDOS DE PENETRAR”: A ESCRITA DO CÓDICE 132 DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA E UM POSSÍVEL NOVO TESTEMUNHO

“ASSUMPTOS PROFUNDOS DE PENETRAR”: THE WRITING OF CÓDICE 132 DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA AND THE POSSIBILITY A NEW TESTIMONY

Rafael Marques Ferreira Barbosa MAGALHÃES¹

RESUMO: Apresenta-se o estado atual da pesquisa sobre o Códice 132 do Arquivo do Mosteiro de São Bento da Bahia, confrontando o planejamento inicial com a possibilidade de tratar-se de um texto politemunhal, apresentando as possíveis adequações a serem implementadas mediante tal verificação. Descreve-se o manuscrito, apresenta-se a edição elaborada em 2016 e apresenta-se o planejamento inicial para a pesquisa. São apresentados os indícios da existência de um novo testemunho, seguidos pelo cotejo amostral entre os índices dos documentos. Conclui-se com o estabelecimento de novas orientações para o projeto, mediante a hipótese de tratar-se de um texto politemunhal.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Textual. Edição crítica. Cotejo.

ABSTRACT: This text presents the current stage of the research about the Códice 132 do Arquivo do Mosteiro de São Bento da Bahia, confronting the former plan with the possibility that this is a poly-testimonial text, as it presents the possible adequations to be implemented in such case. The manuscript is described, succeeded by the presentation of the 2016 edition and the former research plan. The evidences of a new testimony are presented, followed by the collation of the indexes of the documents. The new guidelines for the project, in case of corroboration of the hypothesis this is a poly-testimonial text, serve as conclusion.

KEYWORDS: Textual Criticism. Critical edition. Collation.

Introdução

É comum dizer-se que são os próprios textos que determinam os caminhos a serem percorridos nas pesquisas em Filologia, de maneira que a investigação está sempre sujeita a reformulações devidas às descobertas que se fazem ao longo do trajeto. O trabalho que ora se propõe é um caso destes em que ajustes se fizeram necessários no percurso da pesquisa.

1. Mestre em Língua e Cultura; Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: rmbmagalhaes@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4052-5808>; bolsista em nível de doutoramento pela CAPES.

Nestas páginas serão apresentados: a) o estado atual da pesquisa envolvendo o Códice 132 do Arquivo do Mosteiro de São Bento da Bahia, manuscrito cujo texto é datado no Século XVIII, em que se pretende aprofundar a investigação sobre a escrita e a procedência desse documento, editado inicialmente em 2016 como resultado de uma investigação em nível de mestrado; b) as descobertas que aconteceram durante a execução do projeto; c) as adequações feitas em decorrência dessas descobertas.

O Códice 132 do Arquivo do Mosteiro de São Bento da Bahia

O documento de 360 fólios, escritos em reto e verso, pertence ao Mosteiro de São Bento da Bahia por doação do advogado baiano Cláudio de Britto Reis, em 2006. Foi adquirido em um sebo (alfarrabista) na cidade de Lisboa em 1984, conforme verifica-se na folha de papel em formato A4 encartada ao manuscrito que registra sua doação, identificando o doador, a data e o local da compra, a data da doação e seu tema principal: o Marquês de Pombal.

O manuscrito mede 223 mm. x 317 mm. x 48 mm., tendo sua lombada 60 mm. A mancha escrita mede 261 mm. x 155 mm. no fólio 278r e o papel 300 mm. x 210 mm. Seus fólios não são numerados, mas contém um "Index" com indicação de páginas. O estudo paleográfico realizado por ocasião da edição, indicou que os elementos da escrita, *ductus*, peso, inclinação (sempre à direita), módulo, espaço entre linhas e parágrafos, ângulo e forma das letras, mantêm-se regulares em toda a extensão do códice, o que sugere tratar-se de uma única mão a escrever. Chama a atenção a regularidade da disposição da mancha escrita no papel, com recorrência absoluta de 29 linhas por fólio.

O texto está organizado em 83 capítulos que compreendem temas que variam desde o nascimento e a introdução na corte de Sebastião José de Carvalho e Mello até os lutos, nascimentos e casamentos reais, perpassando temas que majoritariamente contavam com o protagonismo do Marquês de Pombal. Identificaram-se os cinco temas a seguir como representativos dessa variedade: o estado de Portugal no Século XVIII; a reforma da Universidade de Coimbra; terremoto de 1755; a reforma da marinha; Pombal e os jesuítas.

O estudo da escrita do Códice 132

Até o momento da edição do Códice 132 (2016), não se tinha notícias que pudessem indicar sua procedência, sua autoria ou a existência de outro testemunho. Acreditando tratar-se de um texto monotestemunhal, optou-se por estabelecer o texto por meio de uma edição conservadora e proceder à compreensão do contexto histórico, assim

como da identificação da tipologia textual (trata-se de um texto memorialístico de cunho biográfico). Nessa edição, o códice foi detalhadamente descrito, contemplando suas características bibliológicas e paleográficas, com destaque para o estudo minucioso da morfologia de sua escrita e a descrição dos sistemas de abreviaturas acompanhada de uma lista que constitui um glossário das abreviaturas constantes nos fólios do documento.

Outro componente da edição foi um estudo das relações entre o doador, entusiasta da figura histórica do Marquês de Pombal, e o documento. Com vistas à compreensão do contexto histórico do documento e à possível identificação de uma tradição discursiva, foi feito um estudo bibliográfico de textos também memorialísticos ou biográficos sobre o Marquês de Pombal, contemporâneos ou de período imediatamente posterior. Este levantamento foi apresentado sob a forma de um cotejo com o Códice 132, organizado tematicamente de acordo com os assuntos contidos no manuscrito.

Retomou-se o objeto de estudo, com a integração do autor e de sua orientadora à equipe de investigação do projeto POMBALIA², que reúne investigadores brasileiros e portugueses e visa à recolha e publicação de um *corpus* historiográfico pombalino. Nesse momento, interessa saber o quão próximo está o documento do Marquês de Pombal. Esta dúvida passou a ser o objetivo da pesquisa, agora em nível de doutoramento, de maneira que se direcionou o foco para o estudo da escrita desse documento, a fim de verificar a possibilidade de poder-se atribuir a escrita do documento ao próprio Marquês de Pombal ou a algum de seus amanuenses/escrivães. Para tanto, estabeleceu-se como metodologia a) identificar documentos reconhecidamente autógrafos do Marquês de Pombal, caracterizar seu punho e comparar com o documento estudado; b) identificar documentos reconhecidamente emitidos pelo Marquês de Pombal, mas redigidos por outra mão e caracterizar os punhos de amanuenses e escrivães cujas escritas assemelhem-se à do manuscrito, para fins de comparação.

Até o presente momento, a pesquisa avançou no sentido da identificação dos escritos atribuídos ao Marquês de Pombal, tanto autógrafos quanto os executados por amanuenses. Considerando a pertinência temática e o princípio arquivístico de proveniência (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 52-53), a Coleção Pombalina da Biblioteca Nacional de Portugal foi o fundo selecionado como *corpus* inicial da pesquisa documental. Procedeu-se ao estudo de seu inventário (BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, [1889] 1891), acompanhado de consultas ao catálogo online da instituição, que resultaram na identificação dos documentos que atendiam às características esperadas; dentre os quais, considerando a cronologia estimada para a escrita do Códice 132, foram selecionados dois volumes contendo cartas enviadas pelo Marquês de Pombal majorita-

2. POMBALIA – Para a construção de um corpus pombalino: Parte I - Os Escritos Historiográficos Pombalinos. Referência: PTDC/HAR-HIS/32197/2017.

riamente a seu filho, Henrique José de Carvalho e Melo, a saber, os itens identificados como PBA. 713 e PBA. 714, como amostras para o levantamento de dados com vistas à caracterização da mão do Marquês de Pombal e dos *scriptores* que se associam a ele.

O primeiro resultado dessa investigação foi apresentado no segundo Seminário Nacional de Paleografia, em novembro de 2019, realizado na Universidade Federal da Bahia, quando foram apresentados os primeiros elementos para a caracterização da mão do Marquês de Pombal, de dois escritões já identificados e da escrita do Códice 132.

Um novo testemunho

Paralelamente à pesquisa documental, tem-se empreendido uma investigação bibliográfica, para o que a bibliografia do Projeto POMBALIA tem concorrido substancialmente, de maneira que uma das obras identificadas pela equipe implicou na necessidade de revisão e reformulação do projeto que estava em andamento. A equipe portuguesa localizou uma publicação que continha um texto designado por **memória**, atribuído a Dom José de Mendóça, que apresentava características muito similares às do Códice 132.

O livro *O Cardeal-patriarca de Lisboa Dom José de Mendóça: o homem e o seu tempo (1725-1808)* (FOLQUE, 2010) é uma publicação em volume único, com duas partes, derivada da tese *O Cardeal-patriarca D. José de Mendóça e a encomenda de obras artísticas (1780-1808)* (FOLQUE, 1999) a que se faz acompanhar um conjunto de anexos. O anexo *Doc. nº 52*, intitulado *Memórias do Principal e depois Cardeal-Patriarca D. José de Mendóça, realizadas durante o Reinado da Rainha D. Maria I, relativas ao período do Reinado de El-Rei Dom Jose I e ao Governo do Marquês de Pombal*, identificado como um manuscrito não datado, constitui a *Parte II* do livro. O manuscrito referido encontra-se no Arquivo da Universidade de Coimbra, como parte da Coleção Jardim de Vilhena, e foi adquirido pelo titular dessa coleção, João Jardim de Vilhena, a herdeiros do Conselheiro Augusto Gomes de Araújo (VILHENA, 1933, p. 121).

Sobre a autoria do documento, João Vilhena (1933) sugere que seja atribuída ao “Principal Mendonça”: “Quere-nos parecer que estas *Memórias* foram escritas pelo Principal Mendonça e pertenceram ao Bispo de Coimbra D. Francisco de Lemos de Faria Pereira Coutinho” (1933, p. 121); e, posteriormente, Filipe Folque reconhece a caligrafia de Dom José de Mendóça:

Este códice de memórias do Cardeal-Patriarca Dom José de Mendóça foi iniciado a partir de 1777, já no reinado de Dona Maria I, como ele próprio refere no capítulo 6º - “(...) nem a Princeza, nem o Senhor Infante Dom Pedro, hoje nossos Amabilissimos soberanos, (...)”. Estas memórias foram escritas ao longo de um grande

período de tempo, pelo menos até cerca de 1793, ou mais ainda, talvez até 1799, pois para o fim a caligrafia do Cardeal vai-se deteriorando cada vez mais.

Para além da caligrafia do Cardeal, existem mais duas diferentes, provavelmente de seus secretários (MENDÓÇA, 2010, p. 203).

O texto do manuscrito da Coleção Jardim de Vilhena, além de apresentar datação estimada compatível com a do texto do Códice 132, contém trechos coincidentes, como se verifica em: “(..) nem a Prince | za, nem o Senhor Infante Dom Pedro, hoje nossos A | mabilísimos Soberanos,” (MAGALHÃES, 2016, p. 76). Com base nesses indícios, é mister verificar a correspondência entre os textos, para que se possa estabelecer se trata-se de dois testemunhos do mesmo texto ou cópias parciais de um ou de outro, conferindo ainda, mesmo que Folque (MENDÓÇA, 2010) já o tenha feito, as características da caligrafia do Cardeal Patriarca e as do documento da Coleção Jardim de Vilhena para o caso de, em se discordando da conclusão de Folque, verificar qual dos testemunhos (o da coleção Jardim de Vilhena ou o Códice 132) antecederia cronologicamente o outro.

O cotejo entre os documentos

Para fins de verificação, em caráter inicial (ponto em que se encontra atualmente esta pesquisa), elegeu-se o Índice de ambos os documentos como amostra, considerando-se que será possível verificar, por amostragem, em que medida tanto o texto quanto o conteúdo dos documentos correspondem entre si.

Filipe Mendóça indica os critérios a seguir para a transcrição dos documentos que constituem os *Anexos* do livro, de que faz parte a edição das *Memórias* (...):

1. Respeito absoluto pela ortografia do texto original, mantendo exactamente maiúsculas e minúsculas, pontuação original, etc., mas separando as palavras que estejam no original unidas ou reunindo as sílabas ou letras de uma mesma palavra que se encontrem nele separadas.
2. Transcrição do texto em linha contínua, assinalando a mudança de linha por traço oblíquo simples / , e por traços oblíquos duplos // o fim de texto, ou a separação das folhas do manuscrito original.
3. Desenvolvimento das abreviaturas encontradas, desdobrando-se as abreviaturas sem assinalar as letras introduzidas; mantêm-se a forma dos numerais.
4. Desdobramento dos sinais de til em fonemas nasais, hoje escritos com m ou n.
5. Introdução de (...) ou [...] para assinalar omissões de letras ou palavras, devido a rasuras, falhas, destruição causada pelo tempo, e da palavra (sic) a seguir aos erros do próprio texto original; em particularismos do escritor e em palavras cujo significado se desconhece.
6. Introdução de [] em tudo o que tenha sido interpretado ou acrescentado ao texto original.

7. As dúvidas de leitura assinalam-se por (?).
8. Quando necessário, se juntou um esclarecimento ou a respectiva actualização entre parêntesis com o sinal de igual (=).
9. Coloca-se entre < > palavras, numerais ou linhas sobrescritas ou entrelinhadas.
10. Actualização das grafias de *i e j, u e v* (MENDÓÇA, 2010, p. 105).

Por sua vez, Rafael Magalhães (2016, p. 47-48) adotou os seguintes critérios para a edição do Códice 132:

- respeita-se, dentro do possível, a disposição gráfica do texto na página. Para tal, toda a transcrição é feita dentro de tabelas em formato de arquivo .doc, o que evita desformatações acidentais;
- numeram-se as linhas dos fólhos de 5 em 5, contando a partir da primeira, preenchida ou não com escrita, (são contadas as linhas em branco, em função da peculiaridade previamente citada sobre elas);
- a grafia original do texto é conservada na íntegra, mesmo nos casos em que fica claro o lapso do *scriptor*;
- as abreviaturas são desdobradas na transcrição, utilizando-se, para tanto, o recurso ao itálico para indicar as letras inseridas no desdobramento. Acompanha uma lista das abreviaturas;
- será estabelecida a fronteira entre palavras conforme a ortografia atual, mas será adotada a grafia original nos casos de contração entre palavras e nos casos em que se usa hífen na ortografia atual;
- indica-se a partição silábica com o auxílio de hífen quando o *scriptor* assim o fizer; quando foi utilizado pelo *scriptor* um hífen duplo (semelhante ao sinal de igualdade da matemática), assim este foi transcrito;
- o nome Jesus, quando grafado solenemente no original, foi transcrito como *Jesvs*;
- notas marginais do *scriptor* são transcritas nas suas respectivas margens, em tamanho 10 pt;
- as anotações posteriores feitas ao fólho 356r serão transcritas em cor azul e cinza, representando, respectivamente, a anotação a caneta esferográfica e a anotação a lápis.
- as alterações (rasuras, substituições, supressões etc.) realizadas ao longo da escrita (pelo próprio *scriptor*) são inseridas no texto da transcrição, utilizando-se para isso alguns operadores como os que se veem a seguir:
 - \†\ ilegível;
 - [†] escrito não identificado;
 - \..\ leitura impossível por dano do suporte;
 - \ \ leitura duvidosa ou conjecturada;
 - < > supressão;
 - <†> supressão ilegível;
 - [←] acréscimo na margem esquerda;
 - [→] acréscimo na margem direita;
 - [↑] acréscimo na entrelinha superior;
 - < > / \ substituição por sobreposição – a *crux desperationis* (†) indica que não foi possível ler o que foi substituído ou sobreposto;

A respeito dos critérios, pode-se observar que ambas as transcrições têm uma proposta conservadora, apesar de Mendóça (2010) indicar a atualização para a ortografia atual nos casos em que as chamadas letras ramistas dela divergem. Ambas as edições estabelecem a fronteira entre palavras, apesar de Magalhães (2016) adotar uma postura mais conservadora “nos casos de contração entre palavras e nos casos em que se usa hífen na ortografia atual” (MAGALHÃES, 2010, p. 47). É comum a ambas as edições o desenvolvimento das abreviaturas, tendo-se optado por as inserções não serem explícitas na edição das memórias.

Os critérios que orientam a edição das *Memórias (...)* propõem apresentar o texto “em linha contínua, assinalando a mudança de linha por traço oblíquo simples / , e por traços oblíquos duplos // o fim de texto, ou a separação das folhas do manuscrito original.” (MENDÓÇA, 2010, p. 105), contudo não se observa o recurso ao sinal (/) em toda a extensão do texto transcrito, de sorte que somente as mudanças de página estão indicadas (//). Em contrapartida, na edição do *Códice 132*, “respeita-se, dentro do possível, a disposição gráfica do texto na página. Para tal, toda a transcrição é feita dentro de tabelas (...)” (MAGALHÃES, 2016, p. 47), respeitando a translineação e, estando as entradas do *Index* desse manuscrito dispostas de forma tabular, a transcrição corresponde a essa estrutura. Devido a essas divergências, optou-se, aqui, por indicar a translineação no texto do *Códice 132* com o recurso às barras verticais (|), em função de ocorrerem as barras transversais (/) no *Index* desse documento; nos casos de mudança de página, o fenômeno será indicado com barras duplas (||).

As discrepâncias encontradas entre as amostras foram indicadas em destaque no próprio texto apresentado a seguir:

<p>Códice 132 Portugal - Manuscrito do Século XVIII</p>	<p>Memórias do Principal e depois Cardeal-Patriarca Dom José de Mendóça, realizadas durante o Reinado da Rainha D. Maria I, relativas ao período do Reinado de El-Rei Dom José I e ao Governo do Marquês de Pombal.</p>
<p>Index</p>	<p>INDEX</p>
<p>Proemio</p>	<p>Cappitulo 1º. Do nascimento de Sebastião Jozé de Carvalho. Seus Estudos, e applicaçãõ: primeiro e segundo cazamento que fez: E dos Menisterios nas Cortes de Londres, e Vienna de Austria, onde foi Menistro de ElRey Dom loãõ 5.º</p>
<p>1.º Do Nascimento de Sebastiaõ lozé de Carvalho, seos Estudos, e applicaçãõ. Primeiro, e Segundo Cazamento que fez: E dos Menisterios nas Cortes de Londres, e Vienna de Austria, onde foi Menistro de ElRey Dom loãõ 5.º</p>	<p>Cappitulo 1º. Do nascimento de Sebastião Jozé de Carvalho. Seus Estudos, e applicaçãõ: primeiro e segundo cazamento que fez: E dos Menisterios nas Cortes de Londres, e Vienna de Austria, onde foi Menistro de El Rey Dom Joãõ 5.º</p>

2.º Da introdução de Sebastião Jozé de Carvalho com a Rainha Dona Marianna de Austria, o u de como foi nomeado Secretario de Estado	Cappitulo 2.º . Da Intrudução de Sebastião Jozé de Carvalho, com a Rainha Donna Mariana de Austria, e de Como foy nomeado Secretario de Estado.
3.º De como Sebastião Jozé se estabeleceu na primitiva , adqui rida com tantas Contrariedades, e o modo com que se conser- vou na posse de vinte e seis annos, e seis mezes com tanta authoridade que mais parecia Rey, que valido: Descrevese o seo Carater e costumes.	Cappitulo 3.º . De como Sebastião Jozé Se estabeleceu na privança adquirida com tantas Contrariedades, e o modo Com que se conservou na posse de vinte e seis annos, e seis mezes com tanta authoridade, que mais parecia Rey, que valido: Descreve-se o seu Character , e Costumes .
4.º Dos filhos que teve Sebastião Jozé: Dos seos Cazamentos; e das Mercez que tiveraõ as Cazas que com a sua fizeraõ aliança	Cappitulo 4.º . Dos Filhos que teve Sebastiam Jozé; Dos Seus Cazamentos e; das mercez que tiveraõ as Cazas, que com a sua fizerão aliança
5.º Continua o mesmo assumpto	Cappitulo 5.º . Continua o mesmo assumpto.//
6. Da demissaõ que Sebastião Jozé fez dos Seos Lugares	Cappitulo 6.º . Da demissãõ, que Sebastião Jozé fez dos seus Lugares.
7 Das Mercez com que ElRey honrou a Sebastiam Jozé, e a Se- os Irmaõs Francisco Xavier de Mendonca e Paulo de Carvalho , e Mendonca e das Suas aquisiçoẽs	Cappitulo 7.º . Das mercez com que El Rey honrou a Sebastião Jozé, e a Seus Irmaõs Francisco Xavier de Mendonça , e Paulo de Carvalho e Mendonça ; e das Suas aquisiçoens.
8.º Do Estado do Reyno quando foi aclamado ElRey Dom Jozé, e nomeado Secretario de Estado Sebastiam Jozé	Cappitulo 8.º . Do estado do Reyno, quando foi aclamado El Rey Dom Jozé, e nomeado Secretario de Estado Sebastião Jozé.
9.º Das Mercez que ElRey fez na sua Acclamação supos- to que não devidas a Sebastião Jozé	Cappitulo 9.º . Das mercez , que El Rey fez na Sua Acclamação, Suposto que não devidas a Sebastião Jozé.
10. Dos titulos que Creou ElRey de novo; dos que renovou nos Pri- mogenitos; e dos que se extinguirãõ neste Reynado	Cappitulo 10. Dos Titulos , que Creou El Rey de novo, dos que renovou, nos Primogenitos, e dos que se extinguirãõ neste Reinado.
11 Dos Secretarios de Estado que nomeou	Cappitulo 11.º . Dos Secretarios de Estado que nomeou.
12 Da nomeação de Jozé de Seabra e Silva, a Secretario de Es- De Estado; Lugares que antes exercitou; sua depozição; de- gredos; e restitução	Cappitulo 12.º . Da Nomeação de Jozé de Seabra e Silva à Secretaria de Estado, Lugares que antes exercitou; Sua depozição, degredos, e Restituição
13 Dos Gentil homeõs da Camara que ElRey fez; e dos Vereado- res da Rainha que nomeou	Cappitulo 13.º . Dos Gentil homens da Camera que El Rey fez; e dos Veadores da Rainha que nomeou. //

14 Das Pessoas que propoz a ElRey para Embaxadores, e Mi- nistros das Cortes da Europa	Cappitulo 14°. Das Pessoas que propoz a El Rey para Embaxadores, e Ministros das Cortes da Europa.
15 Das Pessoas que propóz a ElRey para Cardeaes, Patriar cha, para os Lugares da Santa Igreja Patriarchal, e providen- cias, que deo para arrecadaçãõ da sua fazenda	Cappitulo 15°. Das Pessoas, que propoz a El Rey para Cardeaes, para Patriarcha, para os Lugares da Santa Igreja Patriarchal, e providencias que deu para a arrecadaçãõ da sua fazenda.
16. Das divizoeñs que fez de alguñs Bispados, das peco- as que propoz para Bispos do Reino, e Conquistas	Cappitulo 16°. Das Divizoens que fez de alguns Bispados, das Pessoas, que propoz para Bispos do Reino e Conquistas.
17 Do expediente de que uzavaõ os 14 Tribunaes desta Cor- te, e de como Sebastiaõ loze foi dibilitando a Iurisdicãõ de todos: Extinguindo varias reparticoeñs Subalter- nas; com a noticia dos Menistros que havia nelles, e dos mais que nomeou	Cappitulo 17°. Do expediente de que uzavãõ os 14 Tribunaes desta Corte, e de como Sebastiam Jozé foi debilitando a jurisdicçãõ de todos, extinguindo varias Reparticoens Subalternas; Com a noticia dos Menistros que havia nelles, e dos mais que nomeou.
18 Do Senado da Camara, e das Estaçoeñs que lhe saõ subordi- nadas	Cappitulo 18°. Do Senado da Camera, e das Estaçoens que lhe São Subordinadas.
19 Dos Ministros que foraõ riscados, apozentados, e escu- zos do Serviço Real	Cappitulo 19°. Dos Menistros que forãõ Riscados, Apozentados, e escuzos do Serviço Real.
20 Dos ordenados que a grandeza de ElRey, estabalesceo a todos os Tribunaes da Corte	Cappitulo 20. Dos ordenados que a Grandeza de El Rey, estabalesceo a Todos os Tribunaes da Corte.
21 Dos Officios, e Estaçoeñs que Extinguio ; e das Pessoas que em todos se empregavaõ , a quem a Fazenda Real ficou dando Meios ordenados em sua vida alem dos que ti veraõ diferente gratificaçãõ	Cappitulo 21°. Dos Officios, e Estaçoens, que extinguio , e das Pessoas, que em todos se pregavãõ , a quem a Fazenda Real ficou dando meios ordenados em sua vida, além dos que tiverãõ diferente gratificaçãõ.
22 Da Legislaçãõ de Portugal; e das restric- çoeñs , e am- pleaçoeñs que Sebastiaõ lozé prom\ov\leo, e ElRey pro mulgou	Cappitulo 22°. Da Legislaçãõ de Portugal, e das Restrinçoens , e ampliaçoens, que Sebastião Jozé promoveo, e El Rey promulgou.
23 Das Leys de 4 de Julho de 1768, e 12 de Mayo de 1769 Sobre as Consotidaçoeñs do dominio util com o directo	Cappitulo 23°. Das Leys de 4 de Julho de 1768, e 12 de Mayo de 1769, Sobre as Conciliaçoens do dominio util com o directo.
24 Sobre as Instituiçoeñs de Morgados	Cappitulo 24°. Sobre as Instituiçoens de Morgado.
25 Do direito consuetudinario; da Ley que o revogou, e das mais que se publicaraõ a respeito de Officios	Cappitulo 25°. Do Direito Consuetudinario, da Ley que o revogou, e das mais que se publicarãõ a respeito de Officios.

26 Das divizoeñs que se fizeraõ dos Predios; providencia para se não repartirem; e da uniaõ dos pequenos que saõ encravados, ou con- tiguos aos mayores	Cappitulo 26º. Das Divizoens que se fazião , dos Predios dos pequenos, que saõ encravados, ou contiguos aos mayores
27 Das Leys de 19 de Junho, e de 29 de Novembro de 1775_sobre os fac- tos da aliaçaõ, Solicitaçaõ, e Corrupçaõ , <d>/C\om providencias para os Cazos de Matrimonio	Cappitulo 27º. Das Leys de 19 de Junho, e de 29 de Novembro de 1775, sobre os factos da alliciaçaõ, sollicitaçaõ, e corrupçaõ ; com providencias para os cazos de Matrimonios .
28 Do Hospital das Caldas	Cappitulo 28º. Do Hospital das Caldas. / /
29 De varias providencias que / por Alvaras / ElRey deo a muitos abuzos que haviaõ no foro	Cappitulo 29º. De varias Providencias que (por Alvaraz) El Rey deu a muitos abuzos, que havião no foro.
30 Das ampleaçoeñs; e restricçoeñs a Pragmatica de 24 de Mayo de 1749	Cappitulo 30. Das ampleaçoeñs e restricçoeñs a Pragmatica de 24 de Mayo de 1749
31 Dos tractamentos que Sebastiaõ loze fez ampear, e do muito que elle os excedia, principalmente com as Senhoras	Cappitulo 31º. Dos tratamentos que Sebastiam Jozé fez ampliar; e do muito que elle os excedia principalmente às Senhoras.
32 Da differença que havia entre muitas Cazas da Corte, que se intitu lavaõ = Puritanos = Da Ordem que se lhes intimou para cazarem nas que o naõ fossem: e das Leys que habilitaõ todos os Vassallos para honras, Officios, e Beneficios.	Cappitulo 32º. Da differença que havia entre muitas Cazas da Corte que se intitulavão puritanos . Da Ordem que se lhes intimou para cazarem em Cazas que o não fossem. E das Leys que habilitaõ a todos os Vassallos para as honras, Officios e Beneficios.
33 Das Leys publicadas para O arranco das Vinhas, e dos direi- tos dos Vinhos em Lisboa	Cappitulo 33º. Das Leys, pubbblicadas para o Arranco das Vinhas, e dos Direitos dos Vinhos de Lisboa.
34 Das Leys que deraõ providencias a Caza da Mizericordia Hospitals dos Expostos, e Doentes	Cappitulo 34º. Das Leys que derão Providencias a Caza da Mizericordia, Hospitaes dos Expostos, e doentes .
35 Dos recursos que varias pessoas fizeraõ ao Trono, e de como foraõ providas	Cappitulo 35º. Dos Recursos, que varias pessoas fizerão ao Throno , e de como forão providas.
36 Das providencias que deo para restauraçãõ do Reino do Algarve	Cappitulo 36º. Das Providencias que deu para a Restauraçãõ do Reyno do Algarve.
37 Em que se trata das grandes riquezas, em que estavaõ os Con- ventos, Mosteiros, Igrejas, e Irmandades, acquiridos, por- novas acqizicçoeñs, consolidaçoeñs e heranças	Cappitulo 37º. Em que se tracta das grandes Riquezas em que estavaõ os Conventos, Mosteiros, Igrejas, e Irmandades adquiridos por novas acqizicçoeñs, conciliaçoeñs, e heranças .

38 Das Villas que ElRey creou Cidades, e dos Lugares que fez Vil- las, e de Villa que fez Lugar; e dos luizes de fora que de novo man- dou para varias terras	Cappitulo 38º. Das Villas que El Rey Criou Cidades, dos Lugares que fez Villas, de Villa que fez Lugar, e dos Juizes de fora, que de novo mandou para varias terras.
39 Dos novos tributos que o Marquês persuadio a ElRey pozes- se, sem que aliviasse os Povos de algum dos muitos que tinhaõ	Cappitulo 39º. Dos Novos Tributos, que o Marquez persuadio a El Rey pozesse, sem que aliviasse os Povos de algum, dos muitos, que tinhaõ.
40 Da fuga dos Depozitarios da Corte, e Cidade; e do estaba- Lescimento da lunta do Depozito publico	Cappitulo 40. Da fuga dos Depozitarios da Corte, e Cidade; e do estabelecimento da Junta do Depozito publico.
41 Da Creação da lunta do Commercio; e das diversas repar- tiçãoẽs que se lhe encarregaraõ	Cappitulo 41º. Creação da Junta do Commercio, e das diversas Repartiçoens que se lhe encarregaraõ.
42 Da Creação do Lugar de Intendente Geral da Policia	Cappitulo 42º Da Criação do Lugar de Intendente Geral da Policia
43 Da Creação do Erario Regio, e das muitas arrecadaçãoẽs de que foi encarregado	Cappitulo 43º. Da creação do Erario Regio, e das muitas arrecadaçoens de que foi encarregado.
44 Da Creação da Meza Censoria; dos progressos que tem feito e das incumbencias que lhe tem acrescido	cappitulo 44º. Da creação da Meza Censoria, dos progressos, que tem feito, e das incumbencias, que lhe tem acrescido. //
45 Da Pastoral do Bispo de Coimbra: Deligencias a que se procedeo: Prizoẽs que se fizeram; Sentença porque foi condem- nada, e o mais que se seguio a este assumpto	cappitulo 45º. Da Pastoral do Bispo de Coimbra, Deligencias a que se procedeo, Prizoens que se fizeram, Sentença porque foi condemnada, e o mais que se seguio a este assumpto.
46 Da lunta das Confirmaçãoẽs	Cappitulo 46º. Da Junta das Confirmaçoens.
47 Da Creação dos Superintendentes das Alfandegas do Reyno	Cappitulo 47º. Da Creação dos Superintendentes das Alfandegas do Reyno.
48 Da extinção da lunta da Intendencia erecta por ElRey Dom loaõ 5º: Da creação de outra com differente methodo e da extin- ção della	Cappitulo 48º. Da Extinção da Junta da Intendencia, erecta por El Rey Dom João 5º. Da creação de outra com differente methodo e abullição della.
49 Da Creação de luizes Executores, para as dividas preteritas, e providencias as Contas tanto athé 1 de Novembro de 1755; como as outras athé Dezembro de 1761	Cappitulo 49º. Da Criação de Juizes Executores para as dividas perteritas, e providencias às Contas, tanto até 1 de Novembro de 1755, como às outras até Dezembro de 1761.
50 Da Fundação , e restauração da Universidade de Coimbra	Cappitulo 50. Da Fundação e Restauração da Universidade de Coimbra.

51 Do Terremoto do 1º de Novembro de 1755, e Incendio que se seguiu	Cappitulo 51º. Do terramoto do primeiro de Novembro de 1755, e Incendio que se Seguiu .
52 Das providencias que ElRey deo as necessidades a que a Calamidade do- terremoto reduzio os Habitantes de Lisboa	Cappitulo 52º. Das providencias que El Rey deu às necessidades a que a Calamidade do terremoto Reduzio os Habitantes de Lisboa.
53 Do Extrago que o terremoto, e Incendio; fizerão nas Bazilicas, e Parroquias de Lisboa , Providencias para as suas reparaçoẽs ; e Li- mites que se lhes assignaraõ	Cappitulo 53º. Do extrago que o Terramoto , e Incendio fizerão nas Bazilicas, e Parroquias de Lisboa . Providencias para a Sua Reparação ; E Limites que se lhes assignarão .
54 Do extrago que o terremoto e Incendio fêz nas Cazas Religiozas de hum, e outro sexo	Cappitulo 54º. Do extrago que o Terramoto , e incendio fes nas Cazas Religiozas de hum e outro Sexo .
55 Do Estado dos Conventos das religiozas, antes, e depois do ter- ramoto: Da união de alguñs, e da extinção de outros	Cappitulo 55º. Do Estado dos conventos das Religiozas antes, e depois do terramoto ; Da união de alguns; e da extinção de outros.
56 Proseguemse as providencias que ElRey deo aos Habitantes de Lisboa	Cappitulo 56º. Prosseguem-se as providencias que El Rey deu aos habitantes de Lisboa .
57 Das providencias que deo Sebastião lozé para as acomodaçoẽs interinas tanto do Povo como dos Tribunaes; e outras Estaçoẽs	Cappitulo 57º. Das providencias que deu Sebastiam Jozé para as acomodaçoens interinas, tanto do Povo, como dos Tribunaes, e outras Estaçoens .
58 Das providencias que deo Sebastiam lozé para a reedifficação da Cida- de	Cappitulo 58º. Das providencias que deu Sebastiam Jozé para a Reedificação da Cidade [Cappitulo 58º(a) ³ . Dos Actos de Religião que El Rey fes na Occazião do Terramoto .]
59 Das Promocçoẽs , e Providencias Militares	Cappitulo 59º. Das Promoçoens , e Providencias Militares.
60 Dos Regulamentos que ordenou o Conde de Lipe; e ElRey con- firmou; e de outros Alvarás que os ampleraõ	Cappitulo 60. Dos Regulamentos que ordenou o Conde de Lipe, e El Rey confirmou; e de outros Alvaraz que os ampleraõ . //
61 Das entradas que os Castelhanos fizerão neste Reyno em 1762	Cappitulo 61º. Das Entradas que os Castelhanos fizerão neste Reyno em 1762.
62 Das Providencias da Marinha	Cappitulo 62º. Das Providencias da Marinha.
63 Dos direitos e rendimentos que se arrecadaõ para a Fazenda Real constra- ctados, e naõ constratados	Cappitulo 63º. Dos Direitos , e Rendimentos , que se arrecadaõ para a Fazenda Real Contractados , e naõ contractados .

3. O item indicado por Cappitulo 58º (a) no *index das Memórias* (...) corresponde a um capítulo também presente no Códice 132, mas não indicado no *Index* nem numerado.

64 Das Providencias que ElRey deo para o Estado da India, e mais Capitánias, que na Azia, pertencem a esta Coroa	Cappitulo 64º. Das providencias que El Rey deu para o Estado da India, e mais Capitánias, que na Azia pertencem a esta Coroa.
65 Das Praças, e Prezídios d'África	Cappitulo 65º. Das Praças, e Prezídios d' Africa.
66 Do que succedeo no Lugar de Odívéllas, tirando varios fidalgos hum prêzo da mão do luiz	Cappitulo 66º. Do que Succedeo no Lugar de Odivelas, tirando varios Fidalgos hum prezo da mão do Juiz.
67 Das prizoefis de Martinho Velho; e outros: Da depozição e de E degredo de Diogo de Mendonça: Antonio Freire de Andrade Encerrabodes, e loze Galvão de Lacerda	Cappitulo 67º. Das prizoens de Martinho Velho, e outros. Da depozição, e degredo de Diogo de Mendonça, Antonio Freire de Andrade Encerrabodes, e Jozé Galvão de Lacerda.
=68 ⁴ Do attentado dos lezuitas, e exacrando insulto cõmetti do contra a Real pessoa de Sua Magestade na noite de 3 de setembro de 1758	Cappitulo 68º. Dos Jezuitas, e do Attentado, e Exacrando insulto commettido contra a Real Pessoa de Sua Magestade na noute de 3 de Setembro de 1758
69\ Do Sequestro feito em os beñs, propriedades, e rendimentos dos le- zuitas; e arrecadação dos Ornamentos, prata, e Vazos, Sagra- dos, com a applicação que tiverão os mesmos beñs	Cappitulo 69º. Do Sequestro feito em os bens, propriedades, e Rendimentos dos Jezuitas, e arrecadação dos Ornamentos, prata, e vazos Sagrados, com a applicação que tiverão os mesmos bens.
=70 Do que depois do dia 13 de Dezembro de 1758 se passou a res- peito dos lezuitas athe a sua extinção; e da rotura com a Corte de Roma	Cappitulo 70. Do que depois do dia 13 de Dezembro de 1758 se passou a respeito dos Jezuitas até a sua extinção, e da Ruptura com a Corte de Roma.
71 Do que se passou desde a rotura com a Corte de Roma publi- cada em 4 de Agosto de 1761; e a extinção dos lezuitas	Cappitulo 71º. Do que se passou desde a Rop- tura com a Corte de Roma, publicada em 4 de Agosto de 1760, até se abrir a sua communicação a 23 de Agosto de 1770, e a extinção dos Jezuitas.
72 Da promença que ElRey féz para erigir hum Templo a Nossa Senhora do Livramento do Lugar onde foi attacado na noite de 3 de setembro de 1758	Cappitulo 72º, Da promessa que El Rey fez para Erigir hum Templo a Nossa senhora do Livramento, e São Jozé, no Lugar honde foi attacado na noute de 3 de Setembro de 1758.
73 Do insulto commettido contra a Real Peçoa de ElRey Dom loze em Villa Viçozza no dia 3 de Dezembro de 1769, e pro- videncias para o ingresso nas audiencias	Cappitulo 73º. Do insulto comitido contra a Real Pessoa de El Rey D. Jozé 1º em Villa Viçozza no dia 3 de Dezembro de 1769, e providencias para o ingresso nas Audiencias.

4. No Código 132, os pares de itens 68 e 69, e 70 e 71 encontram-se em ordem invertida. Para facilitar a comparação, facultou-se apresentar-lhes em ordem numérica crescente, neste texto.

74 Dos procedimentos que o Marquês de Pombal teve contra varios Religiozos, e Secullares pella devoção das religiozas do Sacramento	Cappitulo 74º. Dos procedimentos que o Marquez de Pombal teve, contra varios Religiozos, e Seculares pella devoção das Religiozas do Sacramento. //
75 Das prizoefiis que Sebastiaõ loze mandou fazer para recluzaõ dos prezos de Estado	Cappitulo 75º. Das prizoens que Sebastiam Jozé mandou fazer para Recruzão dos prezos de Estado.
76 Dos mais reos, e peçoas que foraõ prezas por indicios de In- confidencia despois do dia 13 de Dezembro de 175<5>/8\	Cappitulo 76º. Dos mais Reos, e pessoas que forão prezas por indicios de Inconfidencia depois do dia 13 de Dezembro de 1758.
77 Das peçoas prezas por communicação com os lezuitas e por outros motivos a respeito delles	Cappitulo 77º. Das peçoas prezas, por Comunicação com os Jezuitas, e por outros motivos a Respeito delles.
78 Das peçoas que foraõ prezas por diverços cazos alem dos que Dos que vão escritos em artigos separados	Cappitulo 78º. Das pessoas que forão prezas por diversos Cazos alem dos que vão escritos em Artigos Separados.
79 Da Estatua que se levantou a ElRey Dom loze	Cappitulo 79º. Da Estatua que se levantou a El Rey D. Jozé.
80 D<t>/a\ tirana, e cruelissima morte que se deo a loaõ Bap- tista Pelle, em execuçaõ da Sentenca proferida em 9 de Outubro de 1775	Cappitulo 80. Da tirana, e cruelissima morte, que se deu a João Baptista Pelle, em execução da Sentença proferida em 9 de Outubro de 1775.
81 De ElRey Dom loze	Cappitulo 81º. De El Rey D. Jozé.
82 ⁵ Dos Lutos que se mandaraõ tomar na Corte e Reyno em varias occasioefiis	Cappitulo 82º. Dos nascimentos, e Cazamentos das Peçoas Reaes.
83 Dos Nascimentos , e Cazamentos das Peçoas Reaes	Cappitulo 83º. Dos Lutos que se mandárão tomar na Corte e Reyno em varias occasioens. //

O cotejo entre os textos do *index* do *Códice 132* e das *Memórias* (...) evidencia a correspondência entre as amostras textuais, reforçando tratarem-se de dois testemunhos de um mesmo texto.

Considerações finais

Mediante o estabelecimento da hipótese de terem-se mais testemunhos do mesmo texto, as diretrizes estabelecidas inicialmente para essa pesquisa precisam de reformulação, para contemplar os novos problemas que daí decorrem:

5. No Index do *Códice 132*, a entrada correspondente ao item 82 encontra-se indicada no item 83 e vice-versa. Os itens encontram-se indicados tal como aparecem no manuscrito, mas a comparação foi feita entre os textos correspondentes às entradas.

- a. De que maneira os testemunhos identificados relacionam-se entre si no que respeita uma tradição textual?
- b. O quão semelhantes são os textos?
- c. A autoria intelectual do texto é confirmada?
- d. É possível estabelecer relações entre as mãos que escrevem o Manuscrito da Coleção Jardim de Vilhena e a mão que escreve o Códice 132?

Com vistas a abarcar as questões ora propostas, proceder-se-á à elaboração de uma edição crítica do texto, que compreenderá as etapas metodológicas da investigação dos testemunhos existentes, transcrição dos textos ainda não editados, cotejo e apresentação da edição. Concomitantemente, proceder-se-á à descrição das mãos responsáveis pela escrita do manuscrito da Coleção Jardim de Vilhena e a investigação de amostras de textos autógrafos do Patriarca Dom José de Mendóça para comparação com o manuscrito.

Referências

- BIBLIOTHECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Inventario dos manuscriptos (seocção xiii)*: Collecção Pom-balina. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal 1891 [1889].
- MAGALHÃES, Rafael Marques Ferreira Barbosa. *Portugal – Manuscrito Do Século XVIII*: Edição do Códice 132 do Arquivo do Mosteiro de São Bento da Bahia. 2016. 831 p. Dissertação (Mestrado em Língua e Cultura). – Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- MENDOÇA, Filipe Folque. *O Cardeal-patriarca D. José de Mendóça e a encomenda de obras artísticas (1780-1808)*. 1999. 241 f. Tese (Mestrado em História da Arte). – Universidade Lusíada, Lisboa.
- MENDOÇA, Filipe Folque. *O Cardeal-patriarca de Lisboa Dom José de Mendóça: o homem e o seu tempo (1725-1808)*. Prefácio: Dom José da Cruz Policarpo. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Yves; COUTURE, Carol. *Os fundamentos da disciplina arquivística*. Colaboradores: Florence Arès (*et al.*). Tradução: Magda Bigotte de Figueiredo. Rev. cient.: Pedro Penteadó. Lisboa: Dom Quixote, 1998. p. 52-53.
- VILHENA, João Jardim de. José de Seabra da Silva: A sua política e seu desterro. *O Instituto*. Coimbra, v. 85, p. 117-134.

SINGULARIDADES DE DUAS EDIÇÕES CRÍTICAS DE TEXTOS LITERÁRIOS DO SÉCULO XIX

SINGULARITIES OF TWO CRITICAL EDITIONS OF LITERARY TEXTS FROM THE NINETEENTH CENTURY

Ceila Maria FERREIRA¹

RESUMO: Neste artigo, vamos nos deter em singularidades da preparação, ainda em curso, de duas edições críticas que estamos realizando, agora na etapa de conclusão de ambas: a de *Papéis Avulsos*, coletânea de contos de Machado de Assis, e a das narrativas de viagem de Eça de Queirós. A primeira é uma edição crítica de obra em que os manuscritos autógrafos não chegaram até nós ou estão desaparecidos e a segunda é uma edição crítica, com viés genético, em que manuscritos autógrafos autorais foram preservados. Contudo, ambas as obras foram publicadas – a segunda, apenas algumas breves passagens em nova versão – em periódicos.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Textual. Edição Crítica. Machado de Assis. Eça de Queirós.

ABSTRACT: This article focuses on the singularities of the preparation – still underway – of two critical editions being produced by the authors, which are now at their final stages: *Papéis Avulsos*, a collection of short stories by Machado de Assis, and a volume of travel narratives by Eça de Queirós. The former is a critical edition of a work whose manuscripts have either disappeared or have not been retrieved, while the latter is a critical edition of a genetic bent, in that the author's manuscripts have been preserved. Nonetheless, both works were published in periodicals, albeit just a few short passages of the latter in a new version.

KEYWORDS: Criticism Textual. Critical Edition. Machado de Assis. Eça de Queirós.

Introdução

Ainda neste ano de 2020, estão em processo de preparação a edição crítica de *Papéis Avulsos*, coletânea de contos de Machado de Assis, e a edição crítica, com viés genético, das narrativas de viagem de Eça de Queirós.

Esperamos, neste novo ano, concluir ambas as edições e o trabalho que ora apresentamos pretende expor e explicar, para o público leitor, algumas das singularidades dessas duas realizações².

1. Professora Doutora de Crítica Textual lotada no Departamento de Ciências da Linguagem do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: ceilamaria@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0859-0127>. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq.

2. Utilizamos a palavra singularidade no sentido de particularidade, mas preferimos aqui a primeira para fazermos alusão ao título de um dos contos escritos por Eça de Queirós: "Singularidades de uma rapariga loira".

Tanto a edição crítica de *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis, como a das narrativas de viagem de Eça de Queirós irão levar ao público textos que contribuem para o exercício de “escovarmos a história a contrapelo”, na acepção dada a essa expressão por Walter Benjamin em *Sobre o conceito da história* (BENJAMIN, 2012, p. 245)³.

Pretendemos também contribuir para a divulgação da Crítica Textual e para a ampliação da ideia que uma edição de uma obra do passado longínquo ou recente deve conter uma introdução com a explicitação dos critérios de sua realização, além de ser a Crítica Textual fundamental para a preservação e divulgação do patrimônio cultural em forma de texto escrito e também ser uma das formas de “escovarmos a história a contrapelo”, inclusive, questionando o cânone literário e ampliando a abrangência dos estudos literários que durante muito tempo, sobre a óptica do Estruturalismo, procuraram se desvencilhar do que chamamos de Filologia/Crítica Textual. Hoje, cada vez mais a Filologia/Crítica Textual se faz presente na forma também da Crítica Textual Moderna, a que trabalha com obra com originais. Vamos, então, às singularidades da edição crítica de *Papéis avulsos* e da edição crítica, com viés genético, das narrativas de viagem de Eça de Queirós.

Sobre as edições de *Papéis Avulsos* e das narrativas de viagem de Eça de Queirós

Em *Papéis Avulsos*, no conto “O Alienista”, há críticas ao autoritarismo, ao escravismo, à corrupção, às elites que governam conforme suas conveniências.

Nas narrativas de viagem de Eça de Queirós, então com 23 para 24 anos, podemos ler descrições de paisagens do Líbano belíssimas, além de elas serem apresentadas por alguém que se indigna diante de injustiças.

Tais contribuições, como as chamamos aqui, na “Introdução” deste artigo, serão examinadas pela editora crítica a partir da leitura de textos autorais e de textos que formam a tradição que conseguimos reunir a partir do exercício da etapa da *recensio*⁴, assim como da leitura já realizada de *Sobre o conceito da História*, de Walter Benjamin, traduzido por Sergio Paulo Rouanet, e também por meio da leitura que faremos de uma nova tradução desse texto, realizada por Adalberto Müller (UFF), com prefácio de Márcio Seligman (UNICAMP). Contudo, tal tradução ainda não foi publicada. Tivemos notícia acerca dela por meio de nosso colega da UFF, que traduz o texto de Ben-

3. Entendemos “escovar a história a contrapelo”, no sentido dado a tal expressão por Walter Benjamin, como o trabalho de trazer ao conhecimento de um público mais amplo, dar visibilidade à história dos vencidos, ao que foi relegado, pelas classes dominantes, ao esquecimento.

4. Etapa de preparação de uma edição crítica, mais especificamente, a etapa de levantamento, de pesquisa da tradição direta (manuscritos, edições impressas, eletrônicas da obra objeto de edição) e da tradição indireta (traduções, alusões, citações da obra objeto de edição).

jamin. E fazemos questão de citar o nome das universidades públicas neste trabalho, pois, nestes tempos em que vivemos, é preciso, como disse Brecht, defender o óbvio, e defender as universidades públicas deveria ser uma ação mais do que usual e corrente pelo trabalho que elas fazem à sociedade. Defender a Crítica Textual também, porém, infelizmente, poucos sabem o que ela significa. Mas artigos como este e publicações como esta *Revista* não se eximem da responsabilidade de divulgá-la.

Voltando ao que chamamos de contribuições, as duas edições que estamos preparando também terão um capítulo de comentários explicativos. A de *Papéis Avulsos*, um pouco mais extenso. Todavia, ambas as edições trarão introduções em que tais contribuições ou o exercício de escovar a história a contrapelo serão comentadas e, algumas delas, assinaladas com exemplos retirados dos textos por nós cotejados na etapa da *collatio*⁵.

Vale ressaltar que a edição de *Papéis Avulsos* procura destacar o posicionamento crítico, contido na maioria dos doze contos, acerca de questões que nos afligem ainda hoje, no Brasil, como a do autoritarismo, da exclusão social e do racismo.

A das narrativas de viagem de Eça de Queirós irá nos aproximar de um Oriente significativamente diferente do que estamos habituadas e habituados a ver nos telejornais.

Além disso, a própria constituição de aparatos de variantes, dependendo de suas características, irá também contribuir para “escovarmos a história a contrapelo”. No caso das edições que estamos preparando, os aparatos trarão à luz informações de edições que já estão distantes no tempo dos leitores e das leitoras da atualidade. Para a edição crítica de *Papéis Avulsos*, estamos cotejando, com o texto crítico, publicações, em periódicos, dos doze contos que formam a referida coletânea e que foram publicados em vida de Machado de Assis no período que vai de 1875 a 1882. Também estamos cotejando as edições de 1937, 1944, 1957, 1997, 2011 e a de possivelmente 1920, esta última saída pela Garnier, todas elas com o texto crítico que tem como base a edição publicada em formato livro, em 1882, pela Lombaerts & Companhia. O aparato resultante desse cotejo será um aparato negativo, pois apresentará, em cada um dos lemas, informações retiradas das edições que exibirem variantes em relação à passagem ali tratada. Outrossim, não devemos esquecer que a informação destacada do texto crítico aparecerá do lado esquerdo de um colchete e as informações retiradas das edições cotejadas, à direita. Ademais, a informação retirada do texto crítico estará com a grafia atualizada, porém o trecho das edições que foram e que forem cotejadas com o texto crítico estarão com a grafia preservada tal qual a grafia de suas edições de origem. Como exemplo do aparato crítico da edição crítica de *Papéis Avulsos*, destacamos o se-

5. Etapa de preparação de uma edição crítica que, muito resumidamente, é a da comparação das edições com o testemunho ou exemplar escolhido para base da edição ou com o texto crítico, no caso de edições críticas de obras com originais.

guinte: “Página I, Linhas 11-12: Direi somente, que se] C: *Direi simplesmente que se* ; D: Direi simplesmente que, se ; E: Direi simplesmente que, se ; F: Direi simplesmente que, se ; G: *Direi somente, que se* ; H: Direi somente que se”.

Como já dissemos, a informação à esquerda do colchete é a que se encontra no texto crítico. As informações das demais edições vêm antecedidas de letras maiúsculas que as nomearão: C, a de possivelmente 1920; D, 1937; E, 1944; F, 1957; G, 1997 e H, 2011.

Vale ressaltar que as informações sobre constituição ao aparato crítico e acerca da preparação da edição estarão presentes no capítulo intitulado “Introdução”. Tal capítulo terá subcapítulos referentes aos 12 contos que formam *Papéis Avulsos*.

Sobre a edição das narrativas de viagens de Eça de Queirós, pretendemos que ela apresente uma leitura crítica do manuscrito das narrativas, isto é, terá como base o texto do manuscrito autógrafo de Eça de Queirós que se encontra na Seção de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. A transcrição crítica atualizada do manuscrito terá a grafia atualizada conforme o acordo ortográfico vigente hoje nos países seus signatários. Porém, tal edição trará, nos anexos, os textos das narrativas de viagem publicados no Jornal *Diário de Notícias*, em 1870-1871; na edição de 1926, com grafia atualizada, acompanhada de aparato crítico de variantes colhidas do cotejo da edição de 1926 com a de 1958. Ou seja, o público leitor terá acesso a campanhas de escrita dessa obra queirosiana. Contudo, nem todas essas campanhas de escrita são autorais, como podemos verificar por meio do estudo da história da transmissão do texto da edição de 1926 das narrativas de viagem, cujo título, *O Egipto*, não é autoral. Tal edição, como já dissemos, em nossas aulas de Crítica Textual/Ecdótica I, disciplina obrigatória a todos os cursos de Letras da UFF, assim como em artigos, pode ser considerada semiapócrifa, pois parte de seu texto não é de Eça de Queirós, autor de romances como *Os Maias* e *O Crime do Padre Amaro*, por exemplo, e sim de seu filho mais velho também chamado José Maria d’Eça de Queiroz. Já as partes das narrativas de viagem conhecidas como “Palestina” e “Alta Síria” foram publicadas, em 1966, também pela Lello & Irmão, mas, dessa vez, o texto saiu sob a responsabilidade da filha primogênita do escritor, Maria d’Eça de Queiroz. Ambas as edições, aqui citadas, das narrativas de viagem de Eça de Queirós foram publicadas com introduções que falam sobre parte do contexto de escrita daquelas narrativas e trazem algumas informações de seus processos de preparação. Ambas são de agradabilíssima leitura e constarão da edição crítica de viés genético que estamos preparando. Todavia, tanto a edição de 1926 (*O Egipto*. Notas de viagem) quanto a de 1966 (*Folhas Soltas*) não apresentam, na sua integralidade, o texto escrito nas cadernetas de viagem e nos chamados linguados ou longas folhas soltas escritos por Eça de Queirós.

Como disse Ivo Castro em *Editar Pessoa* (1990, p. 7) no trecho já citado por nós na “Introdução” da edição crítica de *Recordações do escrivão Isaias Caminha* (2017, p. 94)

a respeito de indagações que “toda a edição tem o dever de se explicar” (CASTRO, 1990, p. 7). São elas, conforme o Coordenador da prestigiosa Equipe Fernando Pessoa:

Antes de mais, a questão de sua necessidade, que se resolve pela crítica da tradição impressa antecedente: o texto, tal como está editado correntemente, não satisfaz as exigências mínimas de uma mensagem transmitida sem ruído interferente? Depois, a questão da viabilidade de uma edição melhor: existem manuscritos ou dados documentais novos, cuja utilização permita alterar a edição, tornando-a um reflexo mais fiel das intenções que tinha o autor, ao escrever o seu texto? Ou – questões metodológicas – existe maneiras mais rigorosas e produtivas de utilizar os manuscritos já conhecidos, com vistas a atingir o mesmo objetivo? Finalmente, questões teóricas: quais os valores em que cremos, quais os princípios que nos devem guiar na busca e na defesa desses valores, qual o quadro disciplinar em que essas atividades se devem com vantagem desenvolver? (CASTRO, 1990, p. 7).

Assim como fizemos na edição, saída pela EDUSP, do primeiro romance publicado por Lima Barreto, faremos, aqui, acerca das edições críticas, que estamos preparando no momento, pois, para nós, tais perguntas de Ivo Castro são de fundamental pertinência para toda e qualquer edição, ainda mais para uma edição preparada sob os critérios da Crítica Textual. Além disso, o enfrentamento dessas questões irá ajudar-nos na organização dos trabalhos de edição que ora realizamos, assim como na tarefa de trazer ao público leitor deste artigo características das edições que estamos construindo.

Sobre a edição das narrativas de viagem de Eça de Queirós, ela faz parte do projeto de Edição das Obras de Eça de Queirós, coordenado por Carlos Reis, catedrático da Universidade de Coimbra e um dos maiores especialistas da obra do autor de *A relíquia* e tantos outros romances.

Tal edição se faz necessária pois não há, até o momento, uma edição crítica das narrativas de viagem de Eça de Queirós. Ademais, algumas das edições das citadas narrativas que se encontram disponíveis para leitura, na atualidade, têm como base as edições de 1926 e de 1966 que apresentam graves problemas de transmissão textual. Ou seja: “ruído interferente”, como disse Ivo Castro na citação.

Para darmos um pequeno exemplo desses “ruídos”, citamos uma passagem retirada da edição crítica, com viés genético, ainda inédita, das narrativas de viagem, que tem como base o manuscrito autógrafa de Eça de Queirós, da parte conhecida, por meio da tradição impressa, como “Egypto”, mas que não recebeu esse título de seu autor. Vejamos: “[...] **O infinito mar**, sereno/ e escuro, sem trevas, mar/ belamente escuro, tremia/ sobre o grande raio lumi/noso da lua, como os antigos/ animais sob as carícias dos/ profetas.” As barras indicam mudança de linha no manuscrito e a segunda ocorrência da palavra **mar** é de leitura duvidosa, pois, pode também ser **mas**, o que estará assinalado no aparato crítico da edição que sairá pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda de Portugal.

Na edição de 1926, aqui, com a grafia atualizada por nós, lemos: “[...] **O mar infundável**, sereno, sem trevas, **mas** belamente escuro, tremia sob o grande raio luminoso da lua como os antigos animais sob a carícia dos profetas”.

Como podemos verificar, há divergências de leitura entre a edição que estamos preparando e a de 1926. Contudo, na cópia digitalizada do manuscrito autógrafo de Eça de Queirós, podemos claramente ler: “O infinito mar”. A leitura **as carícias**, apresentada na edição ainda em preparação, é duvidosa, mas esperamos resolver tal indagação na viagem que faremos a Portugal, para consultar o manuscrito das narrativas de viagem. Também, na edição de 1926, não há comentário de dúvida acerca da leitura do segundo mar/mas contido na passagem que destacamos. Porém, o editor teve acesso ao manuscrito autógrafo, o que pode ter facilitado a leitura.

Numa outra edição impressa do que ficou conhecido, pela tradição impressa, como *O Egipto*, a de 1958, saída pela Lello & Irmão, lemos: “[...] **O mar infundável**, sereno, sem trevas, **mas** belamente escuro, tremia sob o grande raio luminoso da Lua, como os antigos animais sob a carícia dos profetas (1958, p. 681). Tal passagem da edição de 1958 praticamente repete a de 1926. Dizemos praticamente, porque a palavra lua ali aparece com inicial maiúscula, ao contrário do que está impresso na edição de 1926.

Pelo exemplo que destacamos, podemos perceber que tanto a edição de 1926 quanto a edição de 1958, ambas publicadas pela Lello & Irmão, apresentam ruídos que interferem na transmissão do texto escrito por Eça de Queirós. Também devemos salientar que a maior parte das narrativas de viagem do autor de *O Primo Basílio* não foi publicada enquanto Eça vivia. As narrativas, a maior parte delas, ficaram inéditas e começaram a ter, a partir do 26º ano de falecimento do autor, edições que podemos chamar de póstumas⁶.

Acerca do aparato crítico da edição das narrativas, ele trará informações sobre a edição, sobre as edições cotejadas, comentários explicativos que julgarmos essenciais, assim como informações sobre rasuras e emendas realizadas no manuscrito pelo autor e algumas interferências possivelmente da lavra do filho do escritor. Segue um exemplo:

¹ [Na edição de 1926, após a introdução assinada por José Maria d’Eça de Queirós, tem início um capítulo intitulado: A Caminho do Oriente. Esse título não aparece no manuscrito autógrafo nem o manuscrito tem, nessa altura, a disposição em capítulos].

[Cadiz: Grafada em espanhol].

² [No manuscrito autógrafo, após Africana, referência à ópera “Aída,” há uma vírgula. Nesta edição, ela foi retirada].

6. Em *A construção da narrativa queirosiana*. O Espólio de Eça de Queirós, Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro chamam atenção para a importância de distinguirmos póstumos de inéditos. Nem sempre tais estatutos são “sobreponíveis” (REIS/MILHEIRO, 1989, p. 22-23). No caso das narrativas de viagem, são, na maior parte delas.

³ [A leitura da palavra desolação é proveniente da lição contida na edição de 1926].

⁴ [Antes da palavra imbecis, há, no manuscrito autógrafo, uma vírgula, pois havia outra palavra – provavelmente devoradores – que foi riscada pelo autor. Tal palavra, no manuscrito autógrafo, encontra-se entre seus e imbecis].

⁵ [Após rectas, no ms., há uma rasura].

⁶ [No ms: arabe,]

No caso de *Papéis avulsos*, não tivemos acesso, pelo menos até o momento, a manuscritos autógrafos autorais, mas a edições publicadas em vida de Machado de Assis: as edições dos 12 contos (“O alienista”, “Teoria do medalhão”, “A chinela turca”, “Na arca”, “D. Benedicta”, “O segredo do bonzo”, “O anel de Polícrates”, “O empréstimo”, “A sereníssima república”, “O espelho”, “Uma visita de Alcibíades” e “Verba testamentária”), em periódicos, de 1875 a 1882, e a de 1882, em livro.

Vale destacar que ainda não foi publicada uma edição crítica de *Papéis Avulsos*, o que já justifica nosso trabalho, mas já foram publicadas edições que tiveram como base a edição de 1882 de *Papéis Avulsos*, única, dessa coletânea, saída em vida de Machado de Assis. Então, por que ainda há necessidade de uma edição crítica de *Papéis Avulsos*? Porque uma edição crítica, além de ser um estudo exaustivo da história da transmissão da obra, é um espaço, no caso de obras com originais, em que podemos observar mudanças feitas pelo autor no texto, assim como mudanças que foram efetuadas por terceiros e ao longo do processo de transmissão daquela obra. É um estudo que abrange a investigação da gênese, da transmissão, da recepção da obra e de seu contexto de produção, de transmissão e de recepção. Além disso, uma edição crítica apresenta seus critérios de preparação ao público leitor o que também é salutar para a formação de leitoras e de leitores mais críticos e ciosos de seus direitos, como também de seus deveres.

Em relação a *Papéis Avulsos*, por meio da leitura do aparato crítico de variantes, as leitoras e os leitores terão acesso a mudanças, muito provavelmente, realizadas, naquela obra, pelo próprio Machado de Assis, como a que podemos verificar na seguinte passagem da referida coletânea de contos: “Dito isto, meteu-se em Itaguaí, e entregou-se de corpo e alma ao estudo da ciência, alternando as curas com as leituras, e demonstrando os teoremas com cataplasmas.” (ASSIS, 1882, p. 1-2)⁷. Anteriormente, no *Jornal Illustrado A Estação* de 15 de outubro de 1881, tal passagem foi publicada assim: “Dito isto, metteu-se em Itaguahy, e entregou-se de corpo e alma ao estudo da sciencia, alternando os livros com as molesticas, e demonstrando os theoremas com cataplasmas” (ASSIS, 1881, p. 231)⁸.

Também, por meio da leitura do aparato de variantes, teremos acesso a mudanças realizadas por terceiros e tal distinção estará assinalada em nossa edição.

7. A grafia do trecho foi atualizada por nós.

8. A grafia do trecho foi mantida tal qual a que consta no *Jornal Illustrado A Estação*.

Acerca de *Papéis Avulsos*, outra questão importante é que edições como a de 2011, saída pela Peguin/Companhia das Letras, não manteve algumas peculiaridades do texto machadiano como o uso de doudo por doido, que aparentemente é um mero detalhe. Contudo, há, no conto “O Alienista”, a aproximação dos vocábulos doutor e doudo, que não é nada gratuita, se formos examinar um trecho do próprio texto da edição crítica que tem como base o da edição de 1882 do referido conto: uma fala do Padre Lopes para a esposa do doutor Simão Bacamarte, D. Evarista da Costa e Mascarenhas. Vamos ao trecho: “– Olhe, D. Evarista, disse-lhe o padre Lopes, vigário do lugar, veja se seu marido dá um passeio ao Rio de Janeiro. Isso de estudar sempre, sempre, não é bom, vira o juízo.” Ou seja: há uma apropriação de um dito popular que sugere ou afirma que muito estudo vira o juízo, numa aproximação com a situação de dúvida e de desconfiança que o público leitor experimenta acerca do juízo de Simão Bacamarte. A forma doudo está mais próxima da forma doutor, inclusive em sua musicalidade que é fundamental num texto literário.

Nossa edição irá manter as ocorrências da forma doudo no texto de “O Alienista”, pois acreditamos que se trata de um casamento praticamente perfeito entre forma e conteúdo, pois, no nosso entender, é um índice da possibilidade da loucura do Dr. Simão Bacamarte.

Como exemplo do uso da forma doudo, na edição de 1882 de *Papéis Avulsos*, vejamos o seguinte exemplo:

Dali foi à câmara, onde os vereadores debatiam a proposta, e defendeu-a com tanta eloquência, que a maioria resolveu autorizá-lo ao que pedira, votando ao mesmo tempo um imposto destinado a subsidiar o tratamento, alojamento e mantimento dos doudos pobres (ASSIS, 1882, p. 5)⁹.

Considerações Finais

Voltando às perguntas feitas por Ivo Castro, citadas aqui neste artigo, a segunda delas, sobre a viabilidade de se fazer, hoje, uma edição melhor, acreditamos que sim e é este um dos propósitos que nos movem, pois temos acesso a textos originais, além de trabalharmos com teoria e metodologia da Crítica Textual Moderna, baseada nos trabalhos da Comissão Machado de Assis, da Equipe Eça de Queirós e da Equipa Pessoa, o que responde à terceira questão.

Em relação à quarta e última pergunta de Ivo Castro (1990, p. 7), mencionada neste trabalho – “[...]quais os valores em que cremos, quais os princípios que nos devem guiar na busca e na defesa desses valores, qual o quadro disciplinar em que essas

9. A grafia do trecho acima foi atualizada por nós, mas mantivemos a forma doudo que, inclusive, pode ser encontrada em Dicionários como o *Houaiss*.

atividades se devem com vantagem desenvolver?” – acreditamos que numa conjuntura como a que vivemos, atualmente, em nosso país, em que há ataques à saúde e à educação públicas, além de à vida humana, a divulgação da Crítica Textual e de edições críticas irá contribuir e muito para a formação de pessoas mais críticas e mais propensas ao exercício da cidadania.

A concretização de edições críticas de textos literários que têm inegavelmente viés engajado – tanto a de *Papéis Avulsos* quanto a das narrativas de viagem possuem tal viés – nos auxilia na tarefa que acredito ser de toda e de todo intelectual que estudou e que trabalha numa universidade pública: a de escovar a história a contrapelo, que também é amplificada com a valorização e divulgação da Crítica Textual que contribui, sobremaneira, para que vejamos, hoje, Machado de Assis e Eça de Queirós como escritores que escreveram textos cada vez mais atuais e de leitura mais do que necessária, nestes tempos sombrios, como *Papéis Avulsos* e as citadas narrativas de viagem do autor de *A relíquia*.

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “O Alienista”. *Jornal Illustrado A Estação*, Rio de Janeiro, 15 out 1881, p. 231.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & C., 1882.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, [1920?].
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson, 1937.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre, 1944.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papéis Avulsos*. Obras Completas de Machado de Assis. Rio de Janeiro/São Paulo/ Porto Alegre: W. M. Jackson, 1957.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papéis Avulsos*. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1997.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papéis Avulsos*. São Paulo: PeguinClassics/Companhia das Letras, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. 8 ed. revista. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.
- CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- QUEIROZ, José Maria Eça de. *O Egipto*. Notas de viagem. Porto: Lello & Irmão, 1926.
- QUEIROZ, José Maria Eça de. *O Egipto*. Notas de Viagem. Obras de Eça de Queiroz. Porto: Lello & Irmão, 1958.
- QUEIROZ, José Maria Eça de. *Folhas Soltas*. Porto: Lello & Irmão, 1966.
- REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da narrativa queirosiana*. O espólio de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

PROPOSTA DE EDIÇÃO CRÍTICO-GENÉTICA DO CONTO "A ENCHENTE", DE MANUEL DOS PASSOS DE OLIVEIRA TELLES

PROPOSAL FOR CRITICAL-GENETIC EDITION OF THE TALE "A ENCHENTE", BY MANUEL DOS PASSOS DE OLIVEIRA TELLES

Renata Ferreira COSTA¹

RESUMO: Na produção do escritor Manuel dos Passos de Oliveira Telles (1859-1935), um dos maiores difusores da história cultural sergipana, destaca-se a obra *Sergipenses*, uma coletânea de 29 textos ficcionais e não ficcionais produzidos em diversas épocas sobre variados assuntos relacionados a Sergipe. Um desses textos, um conto intitulado "A enchente", possui uma tradição textual composta por dois manuscritos autógrafos e duas edições impressas. O confronto desses testemunhos permite apontar diferenças linguísticas no texto da narrativa, como inserções, supressões, substituições e alterações de ordem. Desta forma, fundamentando-se nos pressupostos teórico-metodológicos da Filologia, em sua vertente de Crítica Textual e de Crítica Genética, este trabalho tem como objetivo geral apresentar uma proposta de edição crítico-genética desse conto. Como objetivos específicos propõe-se recuperar a gênese de "A enchente", cotejar os testemunhos manuscritos e impressos com vistas a identificar e analisar as variantes textuais autorais e apresentar um texto crítico. O estudo filológico que se pretende apresentar é fundamental para evidenciar o processo de reescrita operado por Oliveira Telles, possibilitando compreender as alterações realizadas e, em última instância, a gênese de um de seus textos e o seu processo criativo, além de permitir preencher uma lacuna no campo dos estudos literários sobre o autor.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Textual. Edição Crítico-Genética. Literatura Sergipana. Oliveira Telles.

ABSTRACT: In the production of the writer Manuel dos Passos de Oliveira Telles (1859-1935), one of the greatest disseminators of Sergipe's cultural history, *Sergipenses* stands out, a collection of 29 fictional and non-fictional texts produced at different times on various subjects related to Sergipe. One of these texts, a tale entitled "A enchente", has a textual tradition composed of two autograph manuscripts and two printed editions. The comparison of these testimonies allows to point out linguistic in the text of the narrative, such as insertions, deletions, substitutions and changes in order. Thus, based on the theoretical and methodological assumptions of Philology, in its aspect of Textual Criticism and Genetic Criticism, this work has the general objective of presenting a proposal for a critical-genetic edition of this tale. As specific objectives it is proposed to recover the genesis of "A enchente", to compare the manuscript and printed testimonies in order to identify and analyze the author's textual variants and present a critical text. The philological study that we intend to present is fundamental to highlight the rewriting process operated by Oliveira Telles, making it possible to understand the changes made and, ultimately, the genesis of one of his texts and his creative process, besides allowing to fill a gap in the field of literary studies about the author.

KEYWORDS: Textual Criticism. Critical-Genetic Edition. Sergipana Literature. Oliveira Telles.

1. Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo; Professora Adjunta do Departamento de Letras Vernáculas, do Programa de Mestrado Profissional em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação; Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil; E-mail: renataferreiracosta@yahoo.com.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4263-4955>.

Introdução

A importância de editar textos manuscritos ou reeditar textos impressos encontra-se no fato de que os textos, seja qual for a sua natureza, apresentam, em menor ou maior grau, alterações incorporadas pela intervenção de copistas (dadas as sucessivas cópias manuscritas que se poderia fazer de um mesmo texto), revisores, tipógrafos ou editores, de modo que já não se reconhece a última intenção de seu autor. Há que se considerar ainda que a produção de um texto escrito não se configura como um produto, mas como um processo complexo, que demanda uma série de operações autorais, que vai do planejamento aos sucessivos momentos de reescrita.

É nesse contexto que se insere a importância de edições que contêm textos apurados, ou seja, textos criticamente estabelecidos de acordo com sua origem autoral. Daí a relevância de dar a conhecer ao público-leitor textos fidedignos, livres das alterações realizadas por terceiros através de sucessivas cópias manuscritas ou edições impressas, ou que permitam demonstrar os bastidores de sua criação, enfim, textos que podem ser lidos e analisados com confiança, porque foram estabelecidos com rigor filológico. Esta é, então, a tarefa primordial da Filologia: o estabelecimento do texto,

[...] tarefa para que convergem directa ou indirectamente todos os esforços do filólogo, consistindo em preparar para uso do leitor uma cópia de determinado texto, geralmente sob a forma de edição crítica: por um lado são eliminados os erros introduzidos no decurso da transmissão textual e, por outro, são mantidos todos os traços que, sendo coerentes entre si e coerentes com o sentido e a natureza do texto (tal como o filólogo o entende), se presume sejam de origem autoral (CASTRO, 1995, p. 515).

Dessa forma, fundamentando-se nos pressupostos teórico-metodológicos da Filologia, em sua vertente de Crítica Textual e de Crítica Genética, este trabalho visa apresentar uma proposta de edição crítico-genética do conto intitulado "A enchente", do escritor Manuel dos Passos de Oliveira Telles (1859-1935), um dos maiores difusores da história cultural sergipana.

Esse conto, que faz parte da obra *Sergipenses*, uma coletânea de 29 textos ficcionais e não ficcionais, possui como tradição testemunhal dois manuscritos e dois impressos. O confronto desses testemunhos permite apontar diferenças linguísticas no texto da narrativa, como inserções, supressões, substituições e alterações de ordem. Ademais, há que se considerar que o texto que se conhece de "A enchente" é a lição transmitida pela edição impressa de *Sergipenses*, a qual não representa a última forma dada por seu autor.

O estudo filológico que se apresenta é fundamental para evidenciar o processo de reescrita operado por Oliveira Telles, possibilitando compreender as alterações realizadas e, em última instância, a gênese de um de seus textos e o seu processo criativo, além de permitir preencher uma lacuna no campo dos estudos literários sobre o autor.

Manuel dos Passos de Oliveira Telles (1859-1935) e sua obra

O escritor brasileiro Manuel dos Passos de Oliveira Telles, nascido em 29 de agosto de 1859, na Vila de Nossa Senhora do Socorro do Tomar da Cotinguiba, atual Município de Nossa Senhora do Socorro, foi um homem de cultura elevada e vultosa produção intelectual, apesar de, em grande parte, inédita. Viveu em Sergipe, sua terra natal, a maior parte da vida, enquanto seus companheiros emigraram do menor estado do Brasil, ainda muito provinciano, para estabelecerem-se nos grandes centros de cultura da época, como Salvador, Recife e, principalmente, o Rio de Janeiro, em busca de melhores condições para o seu desenvolvimento intelectual e a divulgação de seu trabalho.

Embora não ter tido o reconhecimento que queria tenha levado Oliveira Telles a se ressentir e se autodenominar um “obscuro” – “Vivo longe dos centros de atividade literária e sou como uma sombra de outr’ora em face dos intelectuais que sabem progredir. Eu não sei: sou um obscuro” (TELLES, “Cartas Íntimas e Literárias”, fol. 128 *apud* CHIZOLINI, 2005, p. 24-25) –, nem por isso pode ser considerado um escritor menor, já que a peculiaridade de sua obra reside justamente na observação atenta da gente e das coisas próprias da terra sergipana, que certamente a distância poderia ter tornado menos expressivas.

De acordo com Costa (2017, p. 55), Oliveira Telles não teve a preocupação de publicar em larga escala a sua obra, de modo que em seu acervo pessoal, sob a guarda do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGSE), há uma diversidade de textos autorais sobre a história e os costumes regionais, de grande relevância para a historiografia sergipana, mas inéditos ou que foram publicados esparsamente na imprensa.

Considerado o “precursor de uma história da cultura local”, como afirma Freitas (2004), destaca-se em sua produção a obra *Sergipenses*, que teve apenas duas edições impressas, a edição *princeps*, de 1903, e a segunda edição, de 2013, reprodução da primeira. É uma coletânea de 29 textos ficcionais e não ficcionais produzidos em diversas épocas sobre variados assuntos sobre Sergipe, “nos domínios da geografia e história, linguística (etimologia indígena), etnografia e folclore, bem assim da crítica literária” (LIMA, 2013, p. 10).

Tradição textual do conto “A enchente”

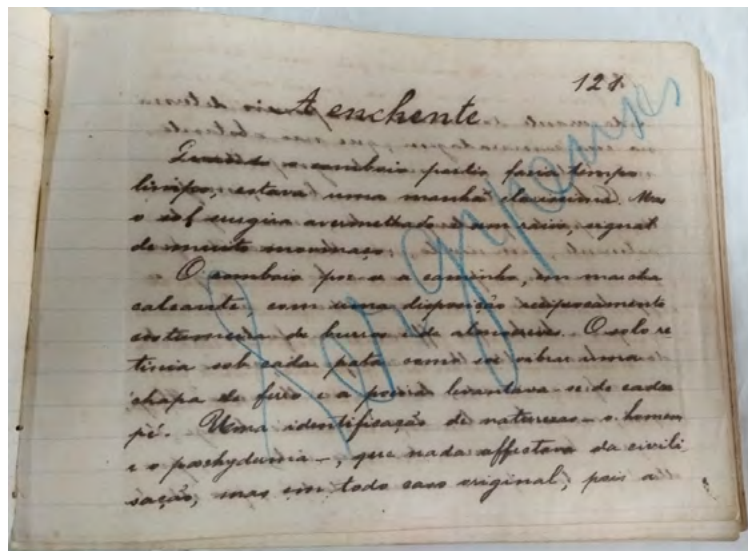
Um dos textos que compõe a coletânea *Sergipenses* é o conto intitulado “A enchente”, uma narrativa em 3ª pessoa que relata a aventura de um grupo de camponeses do interior de Sergipe rumo à capital, para vender sua produção agrícola na feira. Nesse dia, uma forte chuva faz o rio encher e causa um grande transtorno para os viajantes, que perdem parte de sua carga e um de seus animais.

Esse texto possui uma tradição textual composta por dois manuscritos autógrafos e duas edições impressas.

Testemunho A

O testemunho A é um manuscrito autógrafo datado de 1895, em São Cristóvão/SE. O texto foi escrito entre as páginas 121 e 135 de um caderno de anotações pautado, costurado, mas com perda das capas, com 39 fólios numerados na margem superior direita e medindo 31,9 x 21,5 cm (IHGSE, Fundo Oliveira Telles, Cx. 191, doc. 022), que contém uma coletânea “inédita”² de artigos diversos.

Figura 1: Manuscrito de “A enchente” em caderno de anotações (página 121)



Fonte: Dados da pesquisa.

A enchente

Quando o comboio partio fazia tempo | limpo, estava uma manhã clarissima. Mas | o sol surgira avermelhado e sem raios, signal | de muito mormaço. || O comboio poz-se a caminho, em marcha | calcante, com uma disposição reciprocamente | costumeira de burros e de almocreves. O solo re-| tinia sob cada pata como soe vibrar uma | chapa de ferro e a poeira levantava-se de cada | pé. Uma identificação de naturezas – o homem | e o pachyderma –, que nada affectava da civili-| sação, mas em todo caso original; pois a

Testemunho B

O testemunho impresso B compõe a edição *princeps* do livro *Sergipenses – escritos diversos*³, publicada em 1903, na tipografia do jornal O Estado de Sergipe. São sete

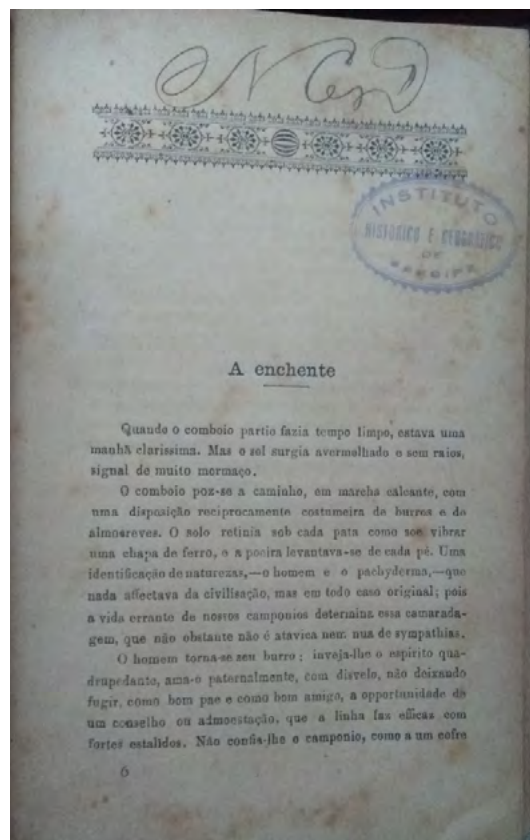
2. Considera-se inédito o conteúdo desse caderno em seu conjunto, embora alguns dos textos que o compõem já tenham sido publicados isoladamente na imprensa.

3. Consultou-se o exemplar do acervo da biblioteca do IHGSE.

páginas, numeradas de 41 a 47, com indicação do local e data de produção do texto – “São Cristóvão, 1895”.

Vale apontar que não consta do manuscrito de *Sergipenses*, salvaguardado no Fundo Oliveira Telles do IHGSE (Cx. 187, doc. 004), o texto de “A enchente”. Esse fato levanta a hipótese de que esse manuscrito não foi a versão levada à tipografia para publicação, ou seja, o manuscrito de imprensa, no qual figuraria o referido conto. Logo, existiu um manuscrito de *Sergipenses*, que se reputa perdido, diferente do testemunho que se encontra no Instituto.

Figura 3: O conto “A enchente” na edição *princeps* de *Sergipenses* (página 41)



Fonte: Dados da pesquisa.

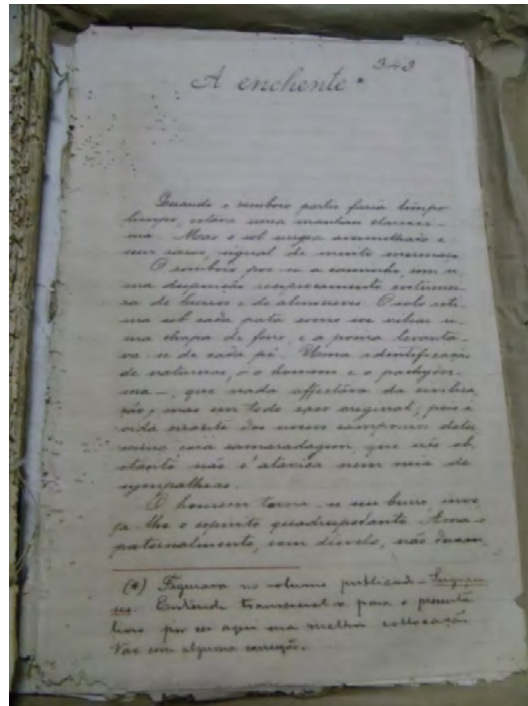
A enchente

Quando o comboio partio fazia tempo limpo, estava uma | manhã clarissima. Mas o sol surgia averme-
lhado e sem raios, | signal de muito mormaço. || O comboio poz-se a caminho, em marcha calcante,
com | uma disposição reciprocamente costumeira de burros e de | almocreves. O solo retinia sob cada
pata como soe vibrar | uma chapa de ferro, e a poeira levantava-se de cada pé. Uma | identificação
de naturezas, – o homem e o pachyderma, – que | nada affectava da civilisação, mas em todo caso ori-
ginal; pois | a vida errante dos nossos camponios determina essa camarada-| gem, que não obstante
não é atavica nem nua de sympathias. || O homem torna-se seu burro; inveja-lhe o espirito qua-|
drupedante, ama-o paternalmente, com disvelo, não deixando | fugir, como bom pae e como bom amigo,
a opportunidade de | um conselho ou admoestação, que a linha faz eficaz com | fortes estalidos. Não
confia-lhe o campônio, como a um cofre

Testemunho C

Um livro “inédito” intitulado *Contos e Novelas Sergipenses* (IHGSE, Fundo Oliveira Telles, Cx. 186, doc. 001), encadernado, com 180 fôlios de dimensão de 21,1 x 31,7 cm e páginas numeradas na margem superior central, registra o testemunho C, um manuscrito autógrafo datado entre 1911 e 1912⁴, escrito entre as páginas 341 e 350.

Figura 2: Manuscrito de “A enchente” em *Contos e Novelas Sergipenses* (página 343)



Fonte: Dados da pesquisa.

A enchente*

Quando o comboio partio fazia tempo | limpo, estava uma manhan clarissi-| ma. Mas o sol surgia aver-
melhado e | sem raios, signal de muito mormaço. || O comboio poz-se a caminho, com u-| ma disposi-
ção reciprocamente costumei-| ra de burros e de almocreves. O solo reti-| nia sob cada pata como soe
vibrar u-| ma chapa de ferro, e a poeira levanta-| va-se de cada pé. Uma identificação |
de naturezas, – o homem e o pachyder-| ma –, que nada affectava da civiliza-| ção, mas em todo caso original; pois a |
| vida errante dos nossos camponios deter-| mina essa camaradagem, que não ob-| stante não é atavica
nem nua de | sympathias. || O homem torna-se seu burro, inve-| ja-lhe o espirito quadrupedante.
Ama-o | paternalmente, com disvelo, não deixan-

É interessante observar que há um asterisco ao lado do título do conto, que remete a uma nota de rodapé com a seguinte informação: “(*) Figurava no volume publicado – Sergipen | ses. Entendi transcrevel-o para o presente livro por ter aqui uma melhor

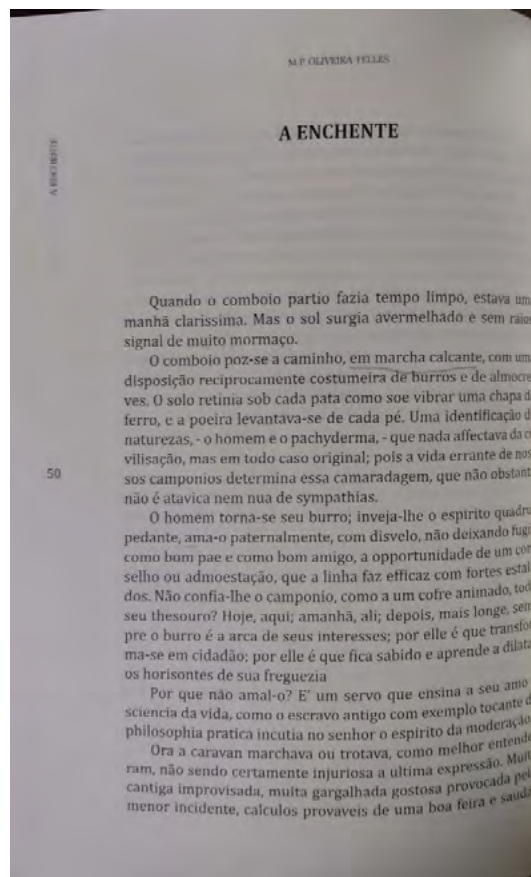
4. Destaca-se a indicação das datas tópica e cronológica correspondentes à produção inicial do conto – “São Cristóvão, 1895”.

colocação. | Vae com alguma correcção”. Essa é uma importante indicação, fornecida pelo próprio autor, de que o conto já havia sido publicado no livro *Sergipenses*, em 1903, mas seria melhor que o texto, com algumas modificações, integrasse a coletânea *Contos e Novelas Sergipenses*. Essa é, portanto, a última forma autoral de “A enchente”.

Testemunho D

Em 2013, sob iniciativa do IHGSE, com apoio da editora da Universidade Federal de Sergipe, *Sergipenses – escriptos diversos* foi reeditada. Sendo uma reprodução da primeira edição da obra, também apresenta, entre as páginas 50 e 54, o texto de “A enchente”.

Figura 4: O conto “A enchente” na 2ª edição de *Sergipenses* (página 50)



Fonte: Dados da pesquisa.

A ENCHENTE

Quando o comboio partio fazia tempo limpo, estava uma | manhã clarissima. Mas o sol surgia averme-
lhado e sem raios, | signal de muito mormaço. || O comboio poz-se a caminho, em marcha calcante,
com uma | disposição reciprocamente costumeira de burros e de almocre-| ves. O solo retinia sob cada
pata como soe vibrar uma chapa de | ferro, e a poeira levantava-se de cada pé. Uma identificação de
| naturezas, – o homem e o pachyderma, – que nada affectava da ci-| vilisação, mas em todo caso ori-
ginal; pois a vida errante dos nos-| sos camponios determina essa camaradagem, que não obstante |
não é atavica nem nua de sympathias. || O homem torna-se seu burro; inveja-lhe o espirito quadru-|

pedante, ama-o paternalmente, com disvelo, não deixando fugir, como bom pae e como bom amigo, a oportunidade de | um conselho ou admoestação, que a linha faz eficaz com | fortes estalidos. Não confia-lhe o camponio, como a um cofre animado, todo | seu thesouro? Hoje, aqui; amanhã, ali; depois, mais longe, sem-| pre burro é a arca de seus interesses; por elle é que transfor-| ma-se em cidadão; por elle é que fica sabido e aprende a dilatar | os horisontes de sua frequenzia. || Por que não amal-o? É um servo que ensina a seu amo a | sciencia da vida, como o escravo antigo com exemplo tocante de | philosophia pratica incutia no senhor o espirito da moderação. || Ora a caravan marchava ou trotava, como melhor entende-| ram, não sendo certamente injuriosa a ultima expressão. Muita | cantiga improvisada, muita gargalhada gostosa provocada pelo | menor incidente, calculos provaveis de uma boa feira e sauda-

A identificação desses testemunhos permitiu chegar às seguintes ponderações sobre o texto de “A enchente”:

- Há uma cópia de 1895, que denomino *A* – manuscrito autógrafo, cópia a limpo⁵, sem rasuras ou emendas;
- Há uma cópia impressa, que denomino *B*, transmitida por *Sergipenses*, de 1903;
- Haveria uma suposta cópia, que denomino α , que teria sido o “manuscrito de imprensa” da 1ª edição da obra *Sergipenses*;
- Há uma cópia de 1911/1912, lição definitiva do conto, que denomino *C* – manuscrito autógrafo, cópia a limpo, com a informação de que apresenta modificações e o desejo do autor de que integre a coletânea *Contos e Novelas Sergipenses* e não o livro *Sergipenses*. Para efeitos da edição crítica, este é o texto que servirá de base ao estabelecimento do texto crítico;
- Há uma cópia impressa, de 2013, que denomino *D*, reprodução da 1ª edição de *Sergipenses*.

Cotejo dos Testemunhos

Antes que se procedesse ao cotejo dos testemunhos de “A enchente”, os textos manuscritos foram transcritos semidiplomaticamente, com base nas “Normas para transcrição de documentos manuscritos para a história do Português Brasileiro”, propostas por César Nardelli Cambraia *et al.* (2001, p. 23-26). Destaca-se nessas normas o compromisso com uma transcrição conservadora, que respeite ao máximo a lição do manuscrito, inserindo o mínimo possível de intervenções. Há que se observar, no entanto, que, para efeitos de demonstração do cotejo dos testemunhos, optou-se por

5. Deve-se supor que, se há cópias limpas, houve, no processo de escrita do conto, uma fase anterior ao texto propriamente dito, composta por esboços e rascunhos, com apresentação de correções autorais. Não são representadas aqui, no entanto, essas conjecturas.

não inserir nas transcrições a barra vertical (|) entre linhas ou a barra dupla vertical (||) entre parágrafos.

O quadro a seguir representa uma sistematização exaustiva das lições variantes entre os testemunhos do conto:

Quadro 1: Cotejo dos testemunhos do conto "A enchente"⁶

A (1895)	B (1903)	C (1911/1912)
estava uma manhã clarissima.	estava uma manhã clarissima.	estava uma manhan clarissima.
o sol surgira avermelhado	o sol surgira avermelhado	o sol surgia avermelhado
poz-se a caminho, em marcha calcante , com uma disposição	poz-se a caminho, em marcha calcante , com uma disposição	poz-se a caminho, com uma disposição
chapa de ferro e a poeira	chapa de ferro, e a poeira	chapa de ferro, e a poeira
de naturezas - o homem	de naturezas, - o homem	de naturezas, - o homem
o pachyderma -, que	o pachyderma, - que	o pachyderma -, que
vida errante dos nossos camponios	vida errante de nossos camponios	vida errante dos nossos camponios
O homem torna-se o seu burro,	O homem torna-se seu burro;	O homem torna-se seu burro,
quadrupedante, ama-o paternalmente, com disvelo, não lhe deixando fugir como bom pae e como bom amigo a oportunidade	quadrupedante, ama-o paternalmente, com disvelo, não deixando fugir, como bom pae e como bom amigo , a oportunidade	quadrupedante. Ama -o paternalmente, com disvelo, não deixando, como bom pae e como bom amigo ; fugir a oportunidade
Não confia-lhe o camponio, amanha, ali ;	Não confia-lhe o camponio, amanhã, ali ;	Não lhe confia o camponio, amanhan, alli ;
depois, mais longe, é sempre o burro a arca dos seus interesses; por elle é que transforma-se em cidadão; por elle é que fica sabido	depois, mais longe, sempre o burro é a arca dos seus interesses; por elle é que transforma-se em cidadão; por elle é que fica sabido	depois mais longe sempre o burro e a arca dos seus interesses. Por elle o tabareo transforma-se em cidadão, por sua causa é que fica sabido
os horizontes da sua aldeia .	os horisontes de sua frequenzia .	os horizontes da freguesia natal .
Porque não amal-o? É um servo que ensina a seu amo a sciencia da vida, como o escravo antigo com exemplo tocante de philosophia pratica incutia no senhor o espirito da moderação.	Por que não amal-o? É um servo que ensina a seu amo a sciencia da vida, como o escravo antigo com exemplo tocante de philosophia pratica incutia no senhor o espirito da moderação.	O burro é um servo que ensina a seu amo a sciencia da vida, como o escravo antigo com tocante philosophia prática incutia no senhor o espirito da moderação. Porque não amal-o?
Ora, a caravana	Ora a caravana	Ora, a caravana
gargalhada gostosa, provocada	gargalhada gostosa provocada	gargalhada gostosa, provocada

6. Exclui-se desse cotejo o testemunho D por ser reprodução do testemunho B, não apresentando, assim, nenhuma diferença textual.

sempre simelhante a si mesmo, não agradará por certo a quem sem um certo aprendizado; mas tem	sempre simelhante a si mesmo, não agradará por certo a quem busca pratical-o sem um certo aprendizado, mas tem	sempre semelhante a si mesmo, não agradar por certo sem previo aprendizado, mas tem
aquellas boccas rasgadas infloradas de riso	aquellas boccas rasgadas infloradas de riso	aquellas boccas rasgadas e infloradas de riso
no interesse, bem caro venderiam seus suores	no interesse, bem caro venderiam seus suores	no interesse, caro venderiam seus suores
a apologia da vida campestre; porque elles	a apologia da vida campestre: porque elles	a apologia da vida campestre; porque elles
Dirigiam-se á capital,	Dirigiam-se à capital,	Dirigiam-se á capital,
Era ahi nessa sorte de espaçosa estalagem que elles iam prover-se do necessario, e tambem ver e bisbilhotar, para terem o que contar de torna-viagem.	Era lá nessa sorte de espaçosa estalagem que iam prover-se do necessário; e tambem ver e bisbilhotar, para terem o que contar de torna-viagem.	Era lá naquella sorte de espaçosa estalagem que tambem iam prover-se do necessário; e igualmente iam ver e bisbilhotar para terem que contar de torna-viagem.
Dos estrangeiros .	Dos extrangeiros .	Dos estrangeiros .
para milhares de despreocupados , cheias de todos os enganos que podem tornar	para milhares de despreocupados , cheias de todos os enganos que podem tornar	para milhares de desoccupados , cheias de mil enganos que pódem tornar
a existencia facil, ellas possuem	a existencia facil, possuem	a existencia facil, ellas possuem
Londres, Paris , Nova-lork	Londres, Pariz , Nova-York	Londres, Paris , Nova-York
não são essencialmente nacionais; são rendez-vous	não são essencialmente nacionais; são rendez-vous	não são essencialmente nacionais. São rendez-vous
para tornar extensiva a todas ellas a phrase do poeta	para tornar extensiva a todas ellas a phrase do poeta	para tornar extensiva a todas a phrase do poeta
da sciencia, da arte ou da industria, essas grandes agglomerações do mundo tém entretanto notas dissonantes do caracter ethnico. Ahi não labuta o povo	da sciencia, da arte, ou da industria, as grandes agglomerações do mundo têm entretanto notas dissonantes do caracter ethnico. Não labuta nellas o povo	da sciencia, da arte ou da industria, as grandes agglomerações do mundo têm entretanto notas dissonantes do character ethnico. Não labuta nellas o povo
e sempre se adaptando e assimillando-se .	e sempre se adaptando e assimillando-se .	e sempre se adaptando e assimillando .
que revolucionara entrando triumphante	que revolucionara , entrando triumphante	que tudo revolucionou entrando triumphante
estacou, ao menos por momentos de periodos, diante das imperfeitas argamassas	estacou ao menos por momentos de periodos diante das imperfeitas argamassas	estacou ao menos por momentos de periodos, diante das imperfeitas argamassas
E a religião dos Cezares, bani-da dos pantheons,	E a religião dos Cezares, bani-das dos pantheons,	E a religião dos Cezares, bani-da dos pantheons,
uma expressão mais simples - o paganismo -, que todavia denotava	uma expressão mais simples - o paganismo -, que todavia denotava	uma expressão mais simples - o paganismo -, a qual todavia denotava

De cidadã transformou-se em aldeiã .	De cidadã transformou se em aldeiã .	De cidadan transformou-se em aldeian .
contingencia deste, como de todo	contingencia deste como de todo	contingencia deste, como de todo
producto da civilisação ,	producto da civilisação ,	producto da civilização ,
É ainda como religião dos pagos	É ainda como a religião dos pagos	Ainda hoje é como a religião dos pagos
do christianismo , que não tendo podido extinguila-a pela persuasão tractou de assimillal-a.	do christianismo , que não tendo podido extenguil-a pela persuasão, tractou de assimillal-a.	do Christianismo ; o qual, não tendo podido extinguil-a pela persuasão, tratou de assimillal-a.
A cidade é tudo: é a attracção, o encanto; são os multiplos	A cidade é tudo: è a attracção, o encanto; são os multiplos	A cidade é tudo: é a attracção, o encanto. São os multiplos
facil ou arrastada; mas não será o povo ;	facil ou arrastada; mas não será o novo ,	facil, ou arrastada, mas não será o povo ,
Esse , adora-a	Esse , adora-a	Este , adora-a
a que sujeitam-se os camponios	a que sujeitam-se os camponios	a que sujeitam os camponios
Ir á cidade,	Ir à cidade,	Ir á cidade,
após cada satisfacção .	Após cada satisfação .	Após cada satisfacção .
O tabaréo do Lagarto	O tabarèo do Lagarto	O tabareo do Lagarto
seja visto nas feiras da capital.	Seja visto na feira da capital.	Seja visto na feira da capital.
Portanto , o comboio	Portanto , o comboio	E o comboio
e já lá para as bandas do occidente as nuvens offerciam o aspecto carregado da côr do chumbo.	e já lá para as bandas do occidente as nuvens offerciam o aspecto carregado e côr do chumbo.	e para as bandas do occidente já as nuvens offerciam o aspecto carregado e côr de chumbo.
a principio como um ruflar continuo	á principio como um ruflar continuo	a principio como um ruflar continuo
tecto, e estalou a tempestade.	tecto, e estalou a tempestade.	tecto. E estalou a tempestade.
transtôrno na arrumação!	transtorno na arrumação!	transtorno na arrumação!
formava já um rio	já formava um rio	já formava um rio
uma única passagem accessivel	uma única passagem pouco accessivel	uma única passagem pouco accessivel
Tóca de lá aquelle fardo...	Toca de lá aquelle fardo...	Tóca de lá aquelle fardo...
- Tem paciencia, homem! aco-dia outro.	- Tem paciencia, homem! acu-dia outro.	- Tem paciencia, homem!, aco-dia outro.
- Qual paciencia, nem meia paciencia...	- Qual paciencia nem meia paciencia...	- Qual paciencia nem meia paciencia...
- Minha farinha molhada! Que infelicidade esta a minha!	- Minha farinha, molhada! Que infelicidade esta minha!	- Minha farinha molhada! Que infelicidade esta a minha!
- Tóca! Tóca que temos carro no atoleiro.	- Toca! Toca que temos carro no atoleiro.	- Toca! Toca que temos carro no atoleiro.
De repente estrugio um grito	De repente, estrugio um grito	De repente, estrugio um grito

em que não obstante se pode- ra apreciar nas suas ondu- lações	em que não obstante se se pudera apreciar em suas ondulações	no qual não obstante se po- dera apreciar em suas ondu- lações
- Nada de medo. Segue.	- Nada de medo. Segue!	- Nada de medo, segue!
De certo, esse espectáculo da natureza	De certo, o espectáculo da natureza	De certo, o espectáculo da natureza,
que se lhe pode applicar	que se lhe póde applicar	tão bello, que se lhe póde applicar
dissera da aurora	dissera da aurora	dissera da aurora em particular
vemos de novo -	vemos de novo -	vemos de novo -,
O rio ainda não havia trans- posto as ribanceiras, cujas	Ainda o rio não havia trans- posto as ribanceiras cujas	Ainda o rio não tinha trans- posto cujas
já immersas pareciam deveras immensos lençóes estendidos .	já immersas deveras pare- ciam immensos lençóes esten- didos .	já immersas deveras pareciam immensos lençóes extendidos .
Assistia-se a elaboração do diluvio	Assistia-se á elaboração do diluvio	Assistia-se á elaboração do diluvio
Em breve seria tudo mar de Hespanha,	Em breve tudo seria mar de Hespanha,	Em breve tudo seria mar de Hespanha,
Isso, sem fallar das aguas das cabeceiras, que vinham de viagem, com sua quota de destruição .	Isso, sem fallar das aguas das cabeceiras, que vinham de viagem, com sua quota de destruição .	Isso, sem fallarmos das aguas das cabeceiras, as quaes vinham de viagem com sua quota de destruição .
do animal, que fazia um nado- sinho somente na passagem do perau ou canal do rio.	do animal, que faria um nado- sinho somente na passagem do perau ou canal do rio.	do animal. Este fazia um na- dosinho somente na passagem do perau ou do canal do rio.
rapazola affoito e destemido, demorou-se enquanto concer- tava	rapazola affouto e destemido, demorou-se emquanto concer- tava	rapazola afuito e destemido, demorou-se emquanto concer- tava
Valeu-lhe em verdade a pujança dos braços , era bom nadador,	Valeu-lhe em verdade a pujança, era bom nadador,	Valeu-lhe em verdade a pujança, era bom nadador,
que é impaciente, deu-lhe pon- tapé .	Que è impaciente, deu-lhe ponta pé .	Que é impaciente, deu-lhe o ponta-pé .
que já de espaço	que já de espaço	que de espaço
de uma féra monstruosa,	de uma fêra monstruosa,	de fera monstruosa,
Cobrirá-o junctamente com o burro; vem a segunda	Cubrirá-o juntamente com o burro; vem a segunda	Cobrirá-o justamente com o burro. Vem a segunda
mergulha-o de novo, mais eil-o que surge	mergulha-o de novo mas eil-o que surge	mergulha-o de novo, mas eil-o que surge
grande arvore, que naquele momento	grande arvore que naquele momento	grande arvore que naquele momento
- Salvo! -	- Salvo!	- Salvo!, -
pernas do cavalleiro ,	pernas do cavalleiro ,	pernas do dono ,

com celeridade medonha . O choque turbara-o; gyrara como uma serpente tonta, sem forças para resistir á correnteza... Affogara-se.	com celeridade medonha . O choque turbara-o; gyrara como uma serpente tonta que se affoga , sem forças para resistir á correnteza... Affogara-se.	com celeridade. O choque turbara-o. Girou como uma serpente tonta que se affoga , sem forças para resistir á correnteza... Affogou-se.
Foram as ultimas palavras do rapaz nessa desastrada viagem.	Forão as ultimas palavras do rapaz na desastrada viagem.	Foram as derradeiras palavras do rapaz na desastrada viagem.

Fonte: Dados da pesquisa.

O cotejo indica que o texto do testemunho A foi alterado antes de ser publicado pela primeira vez na obra *Sergipenses*, em 1903. Alterações presentes na edição *princeps*, relativas à pontuação, acréscimo e substituição de palavras e mudança na estrutura da frase são reproduzidas no manuscrito de 1911/1912, testemunho C, de modo que se conjectura que tais alterações não foram inseridas pelo editor da publicação, mas pelo próprio Oliveira Telles, em uma cópia de imprensa, que se reputa perdida.

Identificam-se em A e B uma série de variantes substantivas, que dizem respeito à estrutura linguística e semântica do texto e nas quais, segundo Spaggiari e Perugi (2004, p. 61), repousam a autoridade de um testemunho. Dentre elas, destacam-se: *não **lhe** deixando fugir/ não deixando fugir*; *os **horizontes da sua aldeia/ os horisontes de sua freguesia***; *Era **ahi** nessa sorte/ Era **lá** nessa sorte*; *que **elles** iam/ que iam*; ***essas** grandes aglomerações/ **as** grandes aglomerações*; ***Ahi** não labuta o povo/ Não labuta **nellas** o povo*; *mas não será o **povo/ mas não será o novo***; ***nas feiras da capital./ na feira da capital.***; *passagem **accessivel/ passagem pouco accessivel***; ***formava já um rio/ já formava um rio***; ***O rio ainda não havia transposto/ Ainda o rio não havia transposto***; *a **pujança dos braços, era bom nadador/ a pujança, era bom nadador***; *como uma serpente tonta, sem forças/ como uma serpente tonta **que se affoga, sem forças***.

Quando há divergência entre os testemunhos A e B, embora se reconheçam em C algumas lições de A, a tendência é para a lição de B, mais recente, como pode ser observado, por exemplo, na ausência de artigo definido (*torna-se [] seu burro*), na inserção de artigo definido (*como **a** religião*), na ausência de artigo contrato à preposição (***em** suas ondulações*), na supressão de palavras e sintagmas (*que [] **tambem** iam; a **pujança** [],*), na inserção de palavras e sintagmas (*passagem **pouco** accessivel; tonta **que se affoga, sem forças***), em substituições (*aldeia/ **freguesia**; ahi/ **lá**; essas/ **as**; ahi/ **nellas**; nas feiras/ **na feira**; da/ **e**; esse/ **o***) e na inversão da ordem (***já formava; Ainda o rio; deveras pareciam; tudo seria***).

O testemunho C apresenta inovações importantes de ordem linguística que o afastam dos demais testemunhos e, em alguns casos, interferem no sentido do texto, como supressões, mudanças de forma verbal, inserções, substituições, reestruturações de parágrafo e mudança da ordem de palavras e sintagmas. Em A e B, tem-se *poz-se*

a caminho, **em marcha calcante**; por **elle é que** transforma-se; com **exemplo** tocante de *philosophia* **prática**; no interesse, **bem** caro venderiam seus suores; para terem o que contar de torna-viagem; a todas **ellas** a phrase do poeta; se adaptando e **assimillando-se**, palavras e sintagmas em destaque que foram suprimidos em C. Ademais, as formas verbais de A e B **agradará, revolucionara, havia, fallar, gyrara** e **Affogara-se** foram modificadas em C para **agradar, revolucionou, tinha, falarmos, girou** e **Affogou-se**, respectivamente.

Em C, Oliveira Telles também insere informações que não constam nos testemunhos A e B: *Por elle* o **tabareo** transforma-se; os horizontes da freguesia **natal**; **O burro** é um servo; que **tambem** iam prover-se; que **tudo** revolucionou. Foram substituídos os elementos em destaque: *por elle é que fica sabido/ por sua causa é que fica sabido*; sem **um certo** aprendizado/ sem **previo** aprendizado; Era lá **nessa** sorte/ Era lá **naquella** sorte; e **tambem** ver e bisbilhotar/ e **igualmente iam** ver e bisbilhotar; para milhares de **despreocupados**/ para milhares de **desoccupados**; **todos os** enganados/ **mil** enganados; **que** todavia denotava/ **a qual** todavia denotava; **Esse**, adora-a/ **Este**, adora-a; **Portanto**, o comboio/ **E** o comboio; **junctamente** com o burro/ **justamente** com o burro; as **ultimas** palavras/ as **derradeiras** palavras; **que** vinham de viagem/ **as quaes** vinham de viagem; pernas do **cavalleiro**/ pernas do **dono**.

Observa-se a reestruturação de parágrafos no testemunho C em relação aos testemunhos A e B: *quadrupedante, ama-o paternalmente, / quadrupedante. Ama-o paternalmente,; interesses; por elle / interesses. Por elle; Por que não amal-o? [...] o espirito da moderação/ [...] o espirito da moderação. Porque não amal-o?* Identifica-se ainda a mudança da ordem de palavras e sintagmas em C: *não deixando fugir, como bom pae e como bom amigo, a oportunidade/ não deixando, como bom pae e como bom amigo; fugir a oportunidade; Não confia-lhe o campônio/ Não lhe confia o camponio; É ainda como/ Ainda hoje é como.*

O cotejo realizado permitiu chegar à seguinte possibilidade de estema:

Figura 5: Estema da tradição do conto "A enchente"



Fonte: Dados da pesquisa.

A lição do testemunho A seria a cópia localizada mais antiga do conto “A enchente”, que, posteriormente, teria sido modificada e inserida no manuscrito de *Sergipenses* que foi enviado para publicação (reputa-se perdido, daí α), resultando na edição *princeps* de obra, de 1903 – testemunho B. O testemunho C, manuscrito de 1911/1912, que é a última forma localizada dada ao texto por Oliveira Telles, seria proveniente do testemunho A, com contaminação de α . O testemunho D é a segunda edição de *Sergipenses*, de 2013, reprodução fiel da primeira edição.

Demonstração do texto crítico e seu aparato

“A enchente” é um texto literário moderno que possui uma tradição testemunhal na qual se reconhecem variantes autorais, mas os testemunhos manuscritos localizados são todos cópias limpas e não esboços e rascunhos. Isso quer dizer que não é possível representar todos os diferentes estados de “A enchente” rumo à forma final dada por seu autor, como requer a crítica genética. Esse conto não apresenta, portanto, um dossiê genético completo, porque lhe falta o prototexto⁷. No entanto, o material disponível relativo ao conto apresenta uma rede de operações escriturais que permitem levantar uma série de hipóteses sobre a dinâmica de sua produção, como observa Grésillon (2007, p. 19), o que é próprio do método da crítica genética.

Considerando que o que se conhece do conto “A enchente” parte de suas edições impressas, as quais não representam a intenção final de Oliveira Telles, outra perspectiva de trabalho que se abre para esse texto é a fixação de sua lição definitiva ou última vontade de seu autor, conforme os parâmetros da crítica textual, cujo objetivo principal é “a restituição da forma genuína dos textos” (CAMBRAIA, 2005, p. 1).

Dessa forma, justifica-se a escolha da edição crítico-genética como proposta de trabalho, uma vez que busca reconstituir a última vontade textual do autor ao mesmo tempo em que reconstitui a ordem sucessiva do texto, o seu processo de criação. Conforme aponta Castro (1991, p. 31):

[...] enquanto *crítica*, esta edição procura fixar um texto mais autorizado (isto é, mais próximo da vontade reconstituível do autor); quanto *genética*, procura documentar o percurso seguido pelo autor na construção de cada texto.

7. “O conjunto constituído pelos rascunhos, manuscritos, provas, ‘variantes’, visto sob o ângulo *do que precede materialmente* uma obra quando essa é tratada como um texto, e *que pode estabelecer uma relação com ela*. (BELLEMIN-NOËL, 1972 *apud* GRÉSILLON, 2007, p. 149 – grifos do autor).

Segue a apresentação de um exemplo da proposta:

A enchente*

Quando o comboio partio fazia tempo
limpo, estava uma manhan clarissima.

A, B *manhã*

Mas o sol surgia avermelhado e
sem raios, signal de muito mormaço.

A, B *surgira*

O comboio poz-se a caminho, com uma
disposição reciprocamente costumeira
de burros e de almocreves. O solo retinia

A, B *caminho, em marcha calcante,*

sob cada pata como soe vibrar uma
chapa de ferro, e a poeira levantava-se
de cada pé. Uma identificação

A *de ferro* **B** *de ferro,*

de naturezas, – o homem e o
pachyderma –, que nada affectava
da civilização, mas em todo

A *naturezas – o homem* **B** *naturezas, – o homem*

caso original; pois a vida

A *pachyderma –, que* **B** *pachyderma, – que*

errante dos nossos camponios determina
essa camaradagem, que não obstante
não é atavica nem nua de sympathias.

A *dos* **B** *de*

O homem torna-se seu burro, inveja-lhe
o espirito quadrupedante. Ama-o

A *burro, B* *burro;*

paternalmente, com disvelo, não deixando

A, B *quadrupedante, ama-o*

Considerações Finais

Explorar o acervo pessoal de Manuel dos Passos de Oliveira Telles, reme-
xendo seus papeis, permitiu trazer à luz a vertente literária desse autor brasileiro
ainda desconhecido do grande público e acompanhar o processo de composição
de um de seus textos.

O trabalho aqui realizado deu conta de apresentar um cotejo “das diferentes
autoridades próprias de cada testemunho”, conforme expresso por Spaggiari e Perugi
(2004, p. 62), e permitiu que se reafirmasse que um texto não é um produto, mas um
processo que demanda diversas etapas. Ademais, nem sempre o texto impresso reflete
a última vontade de um autor, seja porque outras mãos interferem em sua composição,
seja porque o autor pode mudar de ideia, pode voltar atrás e fazer alterações.

A proposta de edição crítico-genética aqui apresentada atentou-se para as ca-
racterísticas da última forma do texto dada pelo autor, mas também buscou a eluci-
dação de um trabalho de escrita. Assim, espera-se que a edição pronta, com o texto
fixado de acordo com a vontade autoral definitiva, traga contribuições significativas
para o entendimento do estilo de Oliveira Telles e permita preencher uma lacuna no
campo dos estudos literários sobre o autor, de modo a valorar sua produção intelec-
tual em âmbito local e nacional.

Referências

- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAMBRAIA, César Nardelli *et al.* Normas para transcrição de documentos manuscritos para a história do português brasileiro. In: *A carta de Pero Vaz de Caminha*. 2. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP, 2001, p. 23-26.
- CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- CASTRO, Ivo. O Retorno à Filologia. In: PEREIRA, Cilene da Cunha; PEREIRA, Paulo Roberto Dias. *Miscelânea de estudos linguísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 511-520.
- CHIZOLINI, Isabela Costa. *Simplesmente um obscuro intelectual sergipano: escritos sobre a vida íntima de Manuel dos Passos de Oliveira Telles (1885-1928)*. 2005. 130f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Departamento de História, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2005.
- COSTA, Renata Ferreira. Ler e editar “Contos e Novelas Sergipenses”, de Manuel dos Passos de Oliveira Telles. *Revista da ABRALIN*, v. 16, n. 3, p. 51-70, jan./fev./mar./abr. 2017.
- FREITAS, Itamar. Os Sergipenses de Oliveira Telles. *A Semana em Foco*, Aracaju, p. 10A-10A, 26 set. 2004.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina de Campos Velho Birck *et al.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- LIMA, Jackson da Silva. Uma lição de sergipanidade. In: TELLES, Manuel de Oliveira. *Sergipenses (escritos diversos)*. 2. ed. São Cristóvão: Editora da UFS; Aracaju, IHGSE, 2013, p. 9-17.
- SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

FILOLOGIA E HUMANIDADES DIGITAIS NA EDIÇÃO DE TEXTOS MODERNOS

PHILOLOGY AND DIGITAL HUMANITIES IN THE EDITING MODERN TEXTS

Débora de SOUZA¹

Rosa BORGES²

RESUMO: Pretendemos discutir acerca dos impactos epistemológicos e metodológicos proporcionados pelas Humanidades Digitais em práticas de edição e crítica filológica. O uso de recursos e programas informáticos viabiliza a construção de edições eletrônicas e arquivos hipertextuais, colocando em rede diversos documentos, material multimídia. Apresentamos, para reflexão, o arquivo hipertextual de parte da produção dramaturgical censurada de Nivalda Costa, elaborado conforme pressupostos da Filologia, em diálogo com a Arquivologia e a Informática, e procedimentos metodológicos da crítica textual. Essa plataforma propicia o conhecimento e o estudo de determinada autoria, obra e cultura, tendo reflexo nos processos de difusão e dispersão textuais.

PALAVRAS-CHAVE: Filologia. Humanidades Digitais. Texto teatral. Edições.

ABSTRACT: We aim to discuss the epistemological and methodological impacts provided by Digital Humanities in practices of editing and philological criticism. The use of computer resources and programs enables the construction of electronic editions and hypertext files, networking various documents, multimedia material. We present, for reflection, the hypertextual archive of a part of Nivalda Costa's censored dramaturgical production, elaborated according to the assumptions of Philology, in a dialogue with Archivology and Informatics, and methodological procedures of textual criticism. This platform provides the knowledge and study of a certain authorship, work and culture, reflecting on the processes of textual diffusion and dispersion.

KEYWORDS: Philology. Digital Humanities. Theatrical text. Editions.

Considerações iniciais

Na contemporaneidade, temos observado que as Humanidades Digitais têm afetado várias áreas do conhecimento, fazendo com que os saberes em diálogo como a Filologia, a Arquivologia e a Informática, por exemplo, na prática de resgate e edição

1. Doutora em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Professora Assistente do Instituto de Letras da UFBA, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: deboras_23@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9441-392X>.

2. Professora Titular do Instituto de Letras da UFBA, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: borgesrosa6@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6885-944X>.

de textos (documento-testemunho-monumento), ponham em circulação textos e obras, construindo, em Rede, um espaço de investigação, leitura e memória.

No terreno da Filologia editorial, novos modelos de edição hipertextuais e/ou hiperfídias, em suportes informáticos ou em Rede, são desenvolvidos, trazendo diferentes propostas editoriais que colocam em relação textos, paratextos e prototextos, documentos que se ligam ao texto editado, em um arquivo eletrônico, e que evidenciam as particularidades de sua forma de produção e transmissão nas edições realizadas.

Pretendemos, neste artigo, mostrar como as práticas de edição e crítica filológica foram afetadas pelas Humanidades Digitais, proporcionando, por meio da construção de um arquivo hipertextual (URBINA *et al.*, 2005) ou hiperedição (MCGANN, 1995), através dos documentos selecionados para estudo, o conhecimento sobre determinado autor/escritor/dramaturgo e sua obra, no caso específico, sobre Nivalda Costa (4 de maio de 1952 – 9 de julho de 2016) e sua produção dramaturgica, no cenário de uma ditadura militar na Bahia-Brasil.

Filologia, arquivologia e informática: saberes em diálogo para uma leitura crítica

Cerquiglino (2000), em *Une nouvelle philologie?*, discute acerca de um novo paradigma que se configura no âmbito dos estudos filológicos, consequência de mudanças ocorridas por meio da Nova Crítica, da Teoria literária e da Informática, que conduzem o filólogo a promover diálogos entre saberes, mobilizações conceituais e apropriações metodológicas no trabalho de edição de textos, de modo antes impensado. Em relação à Informática,

*[...] son action est triple. Elle nous fournit, tout d'abord, des instruments d'édition nouveaux (ordinateurs multimédias, réseau de l'internet, etc.); elle nous munit ensuite de concepts et d'idées (notion d'hypertexte, de texte malléable, de partage textuel) qui changent notre image du texte ; elle marque enfin, et surtout, la fin du monopole livresque comme support de l'écrit. Confronté à d'autres objets (écran, disquette), le philologue prend conscience de l'importance du support dans la constitution historique de la notion de texte [...]*³ (CERQUIGLINI, 2000, p. [4]).

Nesse paradigma, as noções de texto e de hipertexto digitais são reconfiguradas, assim como a de materialidade, e tem implicações nas práticas desenvolvidas pelos

3. Tradução nossa: “[...] sua ação é tripla. Ela nos fornece, em primeiro lugar, novas ferramentas de edição (computadores multimídia, rede de internet, etc.); em seguida, ela nos equipa com conceitos e ideias (noção de hipertexto, texto maleável, compartilhamento textual) que mudam nossa imagem do texto; finalmente, e acima de tudo, marca o fim do monopólio do livro como meio de escrita. Confrontado com outros objetos (tela, disquete), o filólogo toma consciência da importância do apoio na constituição histórica da noção de texto [...]” (CERQUIGLINI, 2000, p. [4]).

principais mediadores sociais, o autor, o editor e o leitor. O texto digital, relativo a documentos que já “[...] nascem em meio digital [...]” (CIRILLO, 2012, p. 156), é tomado por Paixão de Sousa (2013, p. 127), em termos computacionais, como texto “descorporificado”, fluido, propício a uma “representação ilimitada”. Entendemos “descorporificação” como possibilidade de pluralização de formas, de camadas e de meios de existência de um texto, na cultura digital, perspectiva muito distinta da vivenciada na tradição impressa, limitada ao suporte papel e ao espaçamento gráfico, e “representação” como produção de sentido, no que tange às distintas orientações de leitura passíveis de elaboração, atualização e difusão em meio eletrônico, as quais impactam outras leituras e outros sentidos.

Chartier (2002), no âmbito da História Cultural, afirma que a textualidade eletrônica redefine a materialidade do texto, altera as formas de construção dos discursos e as práticas de leitura e de construção do sentido, configurando-se novas formas de textualidade, virtuais, digitais e digitalizadas. Lourenço (2009), por sua vez, no lugar da crítica textual contemporânea, embasada em outros pesquisadores, afirma que “[s]ó aparentemente o meio electrónico é imaterial [...]” (LOURENÇO, 2009, p. 267):

[...] o meio digital reclama uma *materialidade fenomenológica*. Nele os documentos encontram-se apenas armazenados e sujeitos a uma mutação formal pela não coincidência entre a forma do *input* e do *output*, o que acentua a natureza material e construída do código. Face às diferenças ontológicas entre texto impresso e texto electrónico, as potencialidades hipertextuais sublinham o carácter material das interfaces num meio imaterial, bem como a substantividade da configuração da informação. Por outro lado, enfatizam as diferenças ontológicas entre esses dois tipos de texto. Pode dizer-se que o texto electrónico, cujo código é material, se caracteriza por uma imaterialidade ontológica. Isto porque, ao reportar-se sempre a uma dada sequência electronicamente armazenada que, por sua vez, se reporta sempre a uma mesma informação, o código fixa-a e localiza-a de uma dada forma. (LOURENÇO, 2009, p. 277, grifo do autor).

Interessa-nos pensar, em especial, o texto digitalizado e o procedimento crítico do pesquisador, por nossa própria práxis filológica com os textos teatrais censurados reunidos nos acervos que compõem o Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC), fundo⁴ Textos Teatrais Censurados, vinculado ao Instituto de Letras da UFBA (TTC-ILUFBA). Nós transformamos o documento – antes, em suporte papel, circunscrito a determinados ambientes, leitores e modos de leitura –, em documento virtual, digitalizado, capturado através de fotografia ou de escanerização. Além disso, muitas vezes,

4. Tomamos, neste trabalho, fundo de arquivo como “[...] o conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por determinada entidade pública ou privada, pessoa ou família, no exercício de suas funções e atividades, guardando entre si relações orgânicas, e que são preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural [...]” (BELLOTTO, 2006, p. 128).

trabalhamos no tratamento das imagens e na elaboração de documentos em formato de PDF (*Portable Document Format*), para fins de arquivamento, contribuindo para o processo de dispersão e de construção de sentidos dos mesmos, os quais podem ser, em outro momento, reimpressos.

Essa mudança tem afetado profundamente áreas do conhecimento e proporcionado a formação de novas vertentes de estudos e pesquisas no campo das Humanidades Digitais. Em 2010, diversos pesquisadores reuniram-se em Paris para *The Humanities and Technology Camp* (THATCamp)⁵, e, a partir de discussões e reflexões coletivas acerca do impacto da Informática às Humanidades e às Ciências Sociais, elaboraram um Manifesto, no qual definem o campo e apresentam algumas diretrizes, propagando o teor coletivo do trabalho, muitas vezes, desenvolvido por uma equipe multidisciplinar, no qual se busca desenvolver ferramentas e/ou programas computacionais. Nesse campo de estudo, aberto ao diálogo com outros saberes, incentiva-se a troca de práticas e de experiências entre pesquisadores, a fim de que as pesquisas e os estudos sejam sempre compartilhados e atualizados em prol do avanço do conhecimento científico (MANIFESTO, 2010).

Paixão de Sousa (2013), no âmbito da linguística computacional, adotando o texto como ponto de acesso para construção de *corpus* linguístico, afirma que “[o] recurso às técnicas computacionais tem [...], para a Filologia, o sentido de uma revolução metodológica e epistemológica” (PAIXÃO DE SOUSA, 2013, p. 136), uma vez que, por meio de programas digitais, o filólogo pode ler, editar e analisar textos, de forma rápida e dinâmica. Podemos apresentar, para um mesmo texto, diversas edições, “[...] camadas editoriais possíveis sobre um mesmo texto – um mesmo texto lógico, aberto a múltiplas possibilidades de representação [...]” (PAIXÃO DE SOUSA, 2013, p. 120), ofertando diferentes tipos de edição, dossiê arquivístico e/ou genético, composto por documentos relacionados aos textos editados, e estudos críticos.

O uso de programas eletrônicos em modelos editoriais permite relacionar textos diversos, remeter para páginas da internet, potencializar o processo de construção de sentidos quanto a um sujeito, uma produção, uma sociedade, um período. Nesse sentido, pesquisadores, desde a década de 1980, conforme afirma Urbina *et al.* (2008) e Paixão de Sousa (2013), têm criado projetos editoriais eletrônicos e programas computacionais aplicados à Filologia, buscando desenvolver edições e arquivos eletrônicos, além de bibliotecas digitais, junto a grupos de pesquisa, por meio de financiamento, e muitas vezes parcerias entre universidades, configurando um novo e promissor campo nos estudos filológicos, no âmbito da crítica textual contemporânea.

5. THATCamp é um espaço interdisciplinar de discussão, troca e produção entre pesquisadores das áreas de humanidades e de tecnologias. Esse encontro ocorreu em três momentos, em 2010, 2012 e 2015, todos em Paris. Cf. <http://thatcamp.org/about/>.

Nesse paradigma digital, “[...] a edição electrónica dá maior visibilidade a aspectos da materialidade genética e social dos textos, a idiossincrasias do autor que a edição impressa frequentemente tende a normalizar silenciosamente [...]” (LOURENÇO, 2009, p. 252), sendo o modelo mais adequado no que tange a estudos que defendem uma teoria social da edição, devido, sobretudo, à sua natureza hipertextual e hipermediática.

O uso do hipertexto permite ao editor apresentar e disponibilizar de modo dinâmico, relacional e descentralizado vasta gama documental, preservando-se a autoridade absoluta de todos os itens documentais (MCGANN, 1995). “La unidad central organizadora del hipertexto es el ‘enlace’ y su característica principal es la multilinealidad [...]”⁶ (URBINA *et al.*, 2005, p. 229), logo, todos os documentos, entrecruzados por meio de *hyperlinks*, são considerados “centros” e podem ser acessados e movidos pelos usuários.

O termo “hipertexto”, que não é uma novidade da linguagem computacional, foi cunhado por Theodor Holm Nelson, em 1964, quando o mesmo estava comprometido com o advento de uma nova prática de escrita e de leitura, com “[...] a way of grouping parallel documents and managing their visible interconnections”⁷ (PROJECT..., 2007, p. [1]). O referido filósofo é responsável pela idealização e criação do Project Xanadu⁸, uma interface de apresentação de hipertextos, na qual se buscou superar as limitações do suporte papel, apresentando textos paralelos, interconectados, a partir de telas interativas (PROJECT..., 2007).

É preciso ressaltar ainda a possibilidade de trabalharmos, em meio eletrônico, com documentos verbais, imagéticos e audiovisuais, o que potencializa a construção de sentidos, permitindo melhor elaboração, sobretudo, de edições de obras artísticas, como o teatro, uma vez que propicia a incorporação de material multimídia, importante para leitura e interpretação da arte. A edição eletrônica,

[...] [por] seu carácter hipermediático, reconceptualiza a noção de texto em que a dimensão verbal ocupa o lugar central na hierarquia bibliográfica, permitindo representar a dimensão visual da significação, proporcionando ligações a anotações, explicações, som, imagens, *video-clips* e suscitando novos géneros literários inscritos em formas de textualidade próprias da digitalidade (LOURENÇO, 2009, p. 252).

Nas edições “hiper”, “[...] geralmente[,] apresenta[m-se] mais de um tipo de edição convencional integradas a documentos [...] em formatos diversos, organizados con-

6. Tradução nossa: “A unidade central organizadora do hipertexto é o ‘enlace’ e sua principal característica é a multilinealidade [...]” (URBINA *et al.*, 2005, p. 229).

7. Tradução nossa: “[...] uma maneira de agrupar documentos paralelos e gerenciar suas interconexões visíveis” (PROJECT..., 2007, p. [1]).

8. Cf. Project Xanadu em <http://www.xanadu.com>.

forme critérios estabelecidos pelo editor. Trata-se, portanto, de uma edição híbrida [...]” (BARREIROS, 2014, p. 6), a partir da qual o filólogo-editor tem a “[...] capacidade de hacer evidente extensas relaciones textuales y de permitir a través de enlaces explícitos e implícitos nuevos análisis, lecturas y juicios editoriales”⁹ (URBINA *et al.*, 2005, p. 229).

Considerando o objeto de estudo e os propósitos editoriais, ao escolher o meio eletrônico, no qual o filólogo-editor pode atualizar os dados sempre que necessário e de forma otimizada graças a sua constituição aberta, diferente da prática editorial em suporte papel, os filólogos-editores, muitas vezes, tendem a optar pelo formato de arquivo. O arquivo eletrônico tem sido adotado por ser mais adequado à elaboração e à apresentação de textos críticos, à representação do processo de produção e de transmissão desses textos e à construção de enlaces entre diversos documentos, disponibilizados em rede. No século XXI, diferentes grupos de pesquisas, em centros e instituições acadêmicas, têm desenvolvido, ao longo de anos, arquivos eletrônicos, pensados como um programa, uma plataforma, uma base de dado, a fim de promover

[...] **hiperligações** a materiais contextuais situados no seu interior [do arquivo], mas também fora dele, mediante a inclusão de motores de busca; [...] **intertextualidade**, ou seja, a ligação a materiais pertencentes a outros gêneros e formas discursivas: comentários críticos, entrevistas, resenhas, cartas; [...] [e] **interatividade** com o material disponibilizado, isto é, a possibilidade da inclusão de notas, da impressão e citação de texto [...] (LOURENÇO, 2009, p. 306, grifo nosso).

Esses trabalhos, desenvolvidos cada um em determinado contexto de discussão e de enlace quanto aos meandros filológicos em tempos digitais, e adequados à situação textual em questão, são de suma importância para pensarmos o impacto das tecnologias da informação na prática editorial e o quanto temos avançado, nesse âmbito¹⁰. A partir, principalmente, dos trabalhos realizados no âmbito do Grupo de Edição e Estudo de Textos, parte integrante do *Nova Studia Philologica*, elegemos o meio eletrônico (ambiente, recursos e programas) para a elaboração de um arquivo eletrônico do dossiê da *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço* (SECPE), explorando sua interface hipertextual e hipermídia na configuração de um projeto que permite representar, historiar e documentar parte da produção censurada e da atuação de Nivalda Costa no teatro baiano, nas décadas de 1970 e 1980, como dramaturga, diretora e intelectual, dentre outras funções desempenhadas pela artista.

9. Tradução nossa: “[...] capacidade de evidenciar relações textuais extensas e de permitir, através de ligações explícitas e implícitas, novas análises, leituras e julgamentos editoriais” (URBINA *et al.*, 2005, p. 229).

10. Para maiores informações sobre a prática editorial desenvolvida na Bahia com o uso de recursos e/ou programas eletrônicos, consultemos a tese de Barreiros (2013), Almeida (2014), Mota (2017), Correia (2018), Magalhães (2018), Fagundes (2019) e Souza (2019).

Colocamos em cena, em uma plataforma aberta, de forma dinâmica e interativa, documentos (da imprensa, da censura e do espetáculo pertencentes a seis textos teatrais que compõem a série¹¹, os quais podem ser consultados e comentados individualmente por meio de uma ferramenta de busca) e edições em diferentes níveis de leitura, para encenação, leitura silenciosa e/ou estudo crítico da dramaturgia e de Nivalda Costa: fac-similar digital (acompanhada de breve descrição e resumo), interpretativa, crítica e sinóptico-crítica, as três em formato hipermídia (construídas por meio de *hyperlinks*, com notas e comentários críticos, cruzando material multimídia, verbal, visual, sonoro, audiovisual), e textos críticos em formato de impressão.

Esclarecemos que não se trata de edições convencionais elaboradas em suporte papel e apresentadas em suporte digital ou de simples disponibilização de um conjunto de textos digitalizados, mas de edições que resultam de um fazer-pensar editorial desenvolvido em ambiente eletrônico. Embora usemos o conhecimento editorial aprendido no labor filológico com textos manuscritos e impressos, na perspectiva editorial contemporânea, o modo de elaboração, de funcionamento e de apresentação das edições, bem como o de acesso, são reconfigurados, o que requer do filólogo-editor conhecimento no âmbito das Humanidades Digitais, assim como a formação de grupos de pesquisa multidisciplinares.

Nesse sentido, em consonância com a noção de “arquivo hipertextual” apresentada por Urbina *et al.* (2005), elaboramos o Arquivo Hipertextual da SECPE, integrando edições e documentos. Esse formato possibilita ampliar e reconfigurar a rede de documentos (e suas relações internas, para documentos do próprio acervo, e externas, para páginas e sites da internet) de modo infinito, bem como promover atualizações nas edições. É nosso propósito, em outro momento, suplementar a plataforma com documentos referentes à produção intelectual de Nivalda Costa, dramaturgica, literária (contos, poemas e outros) e televisiva (relativo a projeto e roteiro), que corresponde ao período dos anos 1970 aos anos 2000.

11. Essa série, resultante de pesquisas, (re)leituras e experimentos, é constituída pelos textos *Aprender a nada-r* [1975, 9f. / 7f.], *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe* (1976, 13f. / 15f.), *Vegetal vigiado* [1977, 10f.; 1978, 16f.], *Anatomia das feras* [1978, 12f. / 11f.], *Glub! Estória de um espanto* [1979, 10f.] e *Casa de cães amestrados* [1980, 19f.], textos escritos (no e) para o palco como manifestos, por Nivalda Costa, que assumiu muitos papéis, principalmente, de dramaturga, diretora e intelectual, denunciando abusos de poder e incitando o público a buscar saídas, a transformar a realidade.

A construção do arquivo hipertextual da SECPE

A criação de um arquivo hipertextual de parte da dramaturgia censurada de Nivalda Costa resulta de um compromisso sócio-político, cultural e acadêmico de dar a conhecer, em rede, documentos-testemunhos da história do teatro baiano, por meio de programas computacionais aplicados à prática editorial e à crítica filológica, bem como de atos de construção e de interpretação desenvolvidos ao longo de anos. Nessa prática metodológica, é possível reconfigurar, em outro tempo e espaço, o texto teatral censurado, colocando em cena a história do texto e suas transformações, e, por conseguinte, a atuação de sujeitos, em uma leitura filológica construída na articulação entre documentos do dossiê e edições.

Nessa perspectiva, nós, equipe formada por duas filólogas, um analista de sistemas e uma *designer* gráfica, construímos o Arquivo Hipertextual do dossiê da SECPE, a partir, sobretudo, dos modelos apresentados por Almeida (2014), Mota (2017) e Correia (2018), fundamentados nos princípios definidos por Shillingsburg (1993) para a elaboração de edições eletrônicas, levando em conta recomendações¹² apresentadas por Barreiros (2018), que propõe uma ampliação de tais princípios, considerando o trabalho editorial com documentos de acervos literários.

Apresentamos as edições em um *Website*, no domínio <http://acervonivaldacosta.com>, que pode ser acessado em diferentes navegadores, *Google Chrome*, *Mozilla Firefox*, *Internet Explorer* e *Safari*, dentre os quais sugerimos, como principal, o primeiro. A disponibilização por meio da *Web* diminui as chances de incompatibilidade quanto a algum sistema operacional, por que permite que o usuário tenha acesso à edição independentemente do sistema operacional, do navegador e do aparelho (computador, *notebook*, *smartphone* e outros) utilizados.

Desde a capa (*Home*), cuidamos para construir uma interface dinâmica e atrativa composta por uma tela principal e duas secundárias, em tonalidade marrom, um castanho antigo, criadas por meio de documentos do Acervo Nivalda Costa. Trazemos uma barra de *menus*, localizada no ângulo superior da interface, com os seguintes itens: **Apresentação**, **A autora**, **O acervo**, **Consulta**, **Edições** e **Contato** (Cf. Figura 1).

12. Recomendações para a elaboração de edições digitais: “[...] a) apresentar informações sobre os procedimentos editoriais aplicados nas transcrições, no estabelecimento dos textos ou outras questões técnicas que sejam pertinentes; b) inserir ferramentas de busca que possam facilitar o acesso às informações; c) criar diferentes níveis de acesso, por meio da constituição de menus que permitam aos leitores estenderem suas leituras de acordo com interesses específicos; d) preservar, na medida do possível, os códigos linguísticos, bibliográficos, contextuais inerentes ao texto; e) cuidar para não cometer excesso, quanto à utilização de *hyperlinks* no interior dos textos; f) disponibilizar o texto editado numa versão em txt. para favorecer sua utilização em ferramentas computacionais para estudos linguísticos; g) desenvolver um plano de captura, tratamento e armazenamento das imagens, vídeo e som utilizados na edição. [...]” (BARREIROS, 2018, p. 292).

Figura 1 – Interface do *Arquivo Hipertextual Nivalda Costa: SECPE*



Fonte: Elaborado pelas pesquisadoras.

Buscamos tecer uma relação intrínseca entre as partes do arquivo, sobretudo entre as edições e os documentos, recorrendo ao uso de *links* para remissões internas e externas ao arquivo. Disponibilizamos, desde a apresentação, informações por meio do cruzamento de textos, em perspectiva intertextual, dialógica e polifônica, que auxiliam na contextualização e na leitura da dramaturgia. Essa forma de orientação tem impacto na interatividade, na recepção por parte dos usuários, para os quais criamos um espaço reservado, uma “área social” (LUCÍA MEGÍAS, 2008), em que podem ser feitos quaisquer tipos de comentários acerca do arquivo hipertextual ou do trabalho com textos teatrais censurados, local para troca entre editor e usuários.

Relacionada a essa questão, Shillingsburg (1993) apresenta uma sugestão quanto à intermediação e à possibilidade de impressão por parte dos usuários, todavia, o próprio autor faz uma ressalva no que tange aos direitos autorais. No nosso caso, temos autorização de Nivalda Costa quanto aos textos teatrais da *SECPE*, para fins de reprodução e de estudos acadêmicos e científicos. Esclarecemos, contudo, que, inicialmente, o acesso às edições e ao acervo será restrito aos usuários cadastrados, os quais poderão consultar todos os *menus* e fazer comentários. Para esses usuários, que precisarão, antes, entrar em contato conosco por *e-mail* solicitando acesso ao sistema, serão criados *login* e senha para registro dos mesmos.

Realizado o registro, com *login* e senha pré-definidos, o usuário é direcionado para outra página, a fim de realizar cadastro, na qual deve informar seu nome e *e-mail*. Após salvar os dados informados, os usuários são encaminhados para a página principal do site, em que poderão acessar livremente todo o conteúdo, conhecer as partes do arquivo, consultar documentos e edições. Cadastrado, assim, o usuário pode percorrer

por todo o nosso arquivo hipertextual, traçando seus caminhos e realizando suas leituras. Esse recurso auxilia quanto à segurança e à proteção da produção intelectual disponibilizada por nós no arquivo hipertextual.

Em **Apresentação**, orientamos o usuário em relação ao projeto de pesquisa, às partes do arquivo hipertextual e ao funcionamento do site. Em **A autora**, situamos o usuário sobre a trajetória e a produção intelectual de Nivalda Costa, sobretudo na década de 1970. Em uma perspectiva histórica e política, tecemos uma crítica filológica dos/e nos documentos, para construir um conhecimento a respeito dessa intelectual negra engajada, estrategicamente marginal, que se transveste muitas vezes em dramaturga-diretora ou diretora-dramaturga, substancialmente, criativa e ousada, considerando, ainda, a figura da pesquisadora ativa e inquieta, que atravessa e suplementa as outras. Com o recurso *collapse, plugin JavaScript*, usado para ocultar informações longas, organizamos o texto, possibilitando ao usuário expandir ou encurtar as áreas conforme seu interesse. Esse texto é entremeado por *links* nos quais remetemos ora para documentos do dossiê ora para *sites* e páginas da internet, buscando dar a conhecer a artista multifacetada.

Em **O acervo**, no qual damos a conhecer o dossiê da *SECPE*, encaminhamos o usuário para **subdossiês**, correspondentes aos seis textos teatrais que compõem a *Série*, e para **inventário**, em que identificamos todos os documentos do ANC, reunidos até o momento de feitura da tese. Essa parte, “O Acervo”, está diretamente articulada às demais, “A artista”, “Edições” e “Consulta”.

O dossiê arquivístico da *SECPE* foi elaborado a partir da organização do ANC, da sistematização dos documentos digitalizados que o compõem, de acordo com a metodologia construída pela ETTC para organização dos acervos pertencentes ao ATTC. Ressaltamos que as reproduções digitais dos duzentos e setenta e dois documentos desse dossiê foram realizadas por membros da ETTC em diferentes momentos da pesquisa, de 2007 a 2018. As imagens foram capturadas com o uso de máquina fotográfica digital, marca Sony, modelo *Alpha SLT-A35*, 16.2 MP e marca Kodak, modelo *EasyShare C182*, 12 MP, e aparelho *Smartphone Galaxy J7*, 13 MP.

Em **subdossiês**, o usuário é direcionado para outra página, na qual constam informações sobre os dossiês *Anatomia das feras*, *Aprender a nada-r*, *Casa de cães amestrados*, *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*, *Glub! Estória de um espanto*, *Vegetal vigiado*, assim como sobre os documentos que os integram. Nesse espaço, indicamos ao usuário ainda a possibilidade de consultar todos os documentos, individualmente, informando-o quanto ao item **Consulta**.

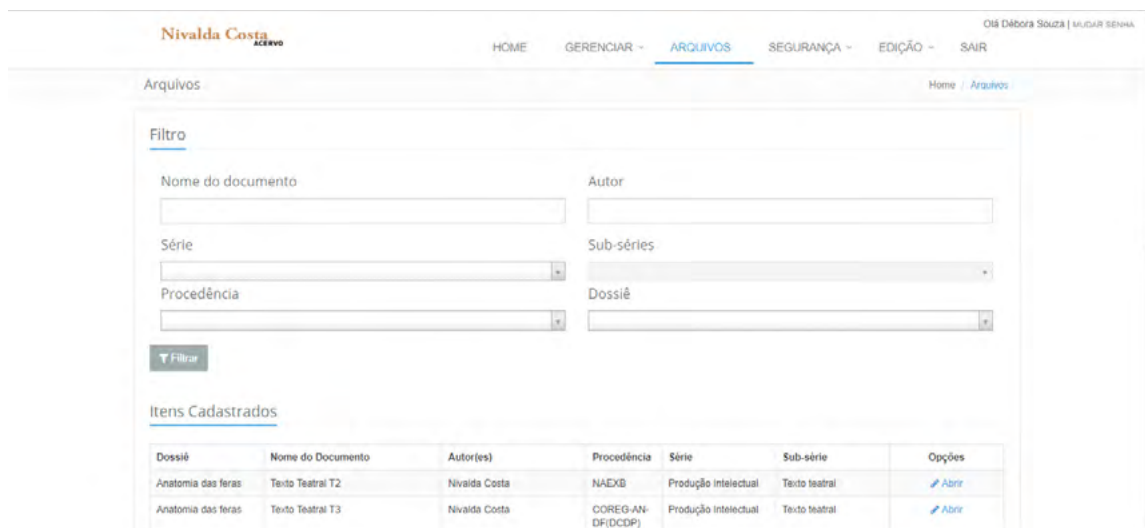
Por meio de um **quadro-inventário**, disponibilizamos, de forma sistemática, informações quanto aos documentos do ANC (textos teatrais, poemas, contos e texto de apresentação, projetos televisivos, depoimentos (entrevistas)), indicando quantidade,

referência e código de arquivamento, em arquivo PDF, passível de impressão. O conhecimento desse documento permite ao usuário ler o dossiê da *SECPE* no ANC, melhor compreendendo a produção intelectual em estudo, assim como algumas questões quanto à codificação realizada.

Em **Consulta**, direcionamos o usuário ao Sistema Informatizado de Gerenciamento de Documentos (SIGD), modelo adotado por Mota (2017), elaborado a partir de atividades prévias de captura, classificação, descrição e indexação, além de armazenamento, no sistema, dos documentos digitalizados. Integramos ao nosso arquivo o SIGD por acreditarmos ser uma valiosa ferramenta de busca que pode ser usada para consulta de cada item documental do dossiê da SECPE.

Essa pesquisa pode ser mediada por seleção prévia do editor, caso o usuário escolha consultar os documentos que aparecem na parte inferior da página, em formato de *gride* (grade), em Itens Cadastrados, com acesso à lista completa dos documentos indexados, ou por filtro, segundo metadados associados aos documentos, por meio dos campos “Nome do documento”, “Autor”, “Série” (que ao ser selecionado, dá acesso ao campo “Subsérie”), “Procedência” e/ou “Dossiê”. Ao clicar na opção “Abrir”, o usuário visualiza o documento em arquivo PDF, e, na parte inferior desta página, pode inserir comentários sobre o mesmo (Cf. Figura 2).

Figura 2 – Interface de busca do SIGD-SECPE



Fonte: Elaborado pelas pesquisadoras.

Em **Edições**, temos informações sobre a *SECPE*, os textos teatrais, as edições e os critérios de elaboração e de apresentação, bem como ofertamos as edições realizadas, a saber, edição fac-similar digital de todos os testemunhos dos seis textos, edição interpretativa de *Glub! Estória de um espanto*, edição crítica de *Aprender a nada-r* e edição sinóptico-crítica de *Vegetal vigiado*, todas em formato hipermídia. Apresentamos

ainda os textos críticos, em formato de impressão, quanto a *Glub! Estória de um espanto*, *Aprender a nada-r*, *Anatomia das feras* e *Vegetal vigiado*, para que o usuário tenha outra possibilidade de leitura, atendendo, por conseguinte, a um dos princípios sugeridos por Shillingsburg (1993), o da *printability*. Para o acesso, o usuário deve posicionar o cursor sobre o texto que deseja ler e escolher a edição a visualizar.

Apresentamos edições fac-similar, interpretativa, crítica e sinóptico-crítica, destinadas a um público heterogêneo, formado tanto por especialistas, do campo do teatro, da história e das letras, principalmente, quanto por pessoas comuns, interessadas na produção teatral de Nivalda Costa. Nesse sentido, elaboramos, estrategicamente, alguns modelos editoriais, a fim de propiciar diferentes orientações/modos de leitura e, por conseguinte, potencializar as possibilidades de estudos críticos dos textos.

Em **Contato**, criamos um espaço específico para a troca entre editor e usuários. Na cultura digital, a produção de conhecimento dá-se no processo de interação, de diálogo, e, por isso, esse espaço, primordial para comentários, dúvidas e/ou críticas, tem sido contemplado nos diferentes arquivos eletrônicos.

Nosso sistema foi elaborado a partir de ambiente, programas e plataformas de desenvolvimento da *Microsoft*, gratuitos, sendo composto de um *front-end* e de um *back-end*. Usamos *Hypertext Markup Language 5* (HTML5), JavaScript e *Cascading Style Sheets* (CSS) e linguagens de programação *open source*. O *back-end* foi desenvolvido em *C#*, uma das linguagens que incorpora o *.Net, framework*, e para armazenamento dos dados foi usado *Microsoft SQL Server*. O sistema foi hospedado na *GoDad*, plataforma de hospedagem paga, com sede nos Estados Unidos.

Por meio desta plataforma apresentamos diferentes orientações de leitura dos textos teatrais da *SECPE*, testemunhos da história sócio-política e artística do país, indo ao encontro da proposta do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), órgão do Ministério da Cultura que se ocupou do preparo de edições nas áreas da Dramaturgia Brasileira e do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, publicando a coleção *Clássicos do Teatro Brasileiro* (MARINHO, 1986). Na Bahia, segundo Santos (2008), a Secretaria de Cultura e Turismo e a UFBA são responsáveis pelo fomento à produção bibliográfica na área teatral, em regime de cooperação mútua e de parceria com organizações profissionais da área, como o Teatro Vila Velha e o Teatro XVIII. Há ainda a coleção selo *Dramaturgia da Bahia*, que, desde 2003, tem publicado obras teatrais de diferentes dramaturgos baianos.

Além disso, colocamos em cena, por meio dos documentos, vestígios da atuação de uma mulher e, conseqüentemente, de um grupo de teatro, bem como de manifestações socioculturais ocorridas em tempos de ditadura militar, criando espaços de visibilidade e de audibilidade, oferecendo subsídios para (re)construir a memória do teatro baiano, muitas vezes, desconhecido ou ignorado nas discussões sobre o Teatro Brasileiro.

Em particular, podemos provocar, como efeito, um descentramento do cânone no que tange à dramaturgia de autoria feminina, da segunda metade do século XX, ao ressaltar parte da produção intelectual e a atuação de uma mulher negra que desempenhou papel significativo no teatro, na literatura e na televisão, nas décadas de 1970, 1980 e 1990, na Bahia, contudo, por diferentes motivos, sobretudo por preconceito, muitas vezes, teve (e tem) seu nome ocultado, diferentemente de outras artistas que, de alguma maneira, são (re)conhecidas na sociedade baiana e têm seus nomes registrados em estudos, pesquisas e mapeamentos realizados no estado.

Considerações finais

Mostramos, através do trabalho filológico realizado, como a era da informática e suas práticas nos permitiu refletir sobre as novas modalidades textuais e suas formas de transmissão, configurando, assim, novos modelos de edição hipertextuais e/ou hipermídias, que se apresentam em um arquivo eletrônico hipertextual, no terreno da filologia editorial que se ocupa da publicação de textos e obras, introduzindo-os em um novo circuito de leitura, em um espaço dialógico, não linear e multimodal, promovendo a interação entre autor, editor e leitor (navegador) e fazendo da edição eletrônica um espaço de conhecimento.

Interagimos com o público-leitor oferecendo os documentos em fac-símiles, com suas especificidades, os textos editados, tanto em formato de impressão como formato hipertextual/hipermídia, estabelecendo *links* que remetem para informações várias relativas às modificações textuais, autorais, de caráter enciclopédico ou de outra natureza, fazendo interconexões entre textos, imagens, vídeos, que se liguem aos textos editados em suportes informáticos ou na *Web*.

Devemos ressaltar ainda que uma empresa como esta resulta de um trabalho de equipe, pois se faz necessário o conhecimento de especialistas de outras áreas de investigação para o preparo de um arquivo eletrônico no qual disponibilizamos dossiês e edições dos autores e suas produções, evidenciando o compromisso social e político do filólogo-editor na transmissão dos textos e no processo de construção de uma literatura nacional.

Referências

ALMEIDA, Isabela Santos de. *A crítica filológica nas tessituras digitais: arquivo hipertextual e edição de textos teatrais de Jurema Penna*. Orientadora: Rosa Borges. 2014. 321 f. 2 v. (um volume em site). Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27557>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

BARREIROS, Patrício Nunes. Princípios e critérios para edições digitais de documentos de acervos literários. In: ALMEIDA, Isabela Santos de; BARREIROS, Patrício Nunes; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Filologia e humanidades digitais*. Feira de Santana: EDUEFS, 2018. p. 281-317.

BARREIROS, Patrício Nunes. A relevância do dossiê arquivístico em edições digitais de documentos de acervos de escritores. *Revista Internacional del Libro, Digitalización y Bibliotecas*, v. 2, 2014. p. 20-33. Disponível em: <<https://eulaliomotta.files.wordpress.com>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

BARREIROS, Patrício Nunes. *O pasquineiro da roça*: edição dos panfletos de Eulálio Motta. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2013.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes*: tratamento documental. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

CERQUIGLINI, B. *Une nouvelle philologie?*. 2000. Disponível em: <<http://magyar-irodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm>>. Acesso em: 02 ago. 2018.

CHARTIER, Roger. Morte ou transfiguração do leitor? In: _____. *Os Desafios da escrita*. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora da UNESP, 2002. p. 101-123.

CIRILLO, José. Acervos digitais e crítica genética: ferramentas para as memórias de uma escritura digital. In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012. p. 147-160.

CORREIA, Fabiana Prudente. *Filologia e Humanidades digitais no estudo da dramaturgia censurada de Roberto Athayde*: acervo e edição de *Os desimbidos*. Orientadora: Rosa Borges. 348 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

FAGUNDES, Carla Cecé Rocha. *Deolindo Checcucci e o teatro infantil baiano no contexto da ditadura militar*: arquivo, edição e estudo crítico-filológico. Orientadora: Rosa Borges. 307 f. + volume digital. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

LOURENÇO, Isabel Maria Graça. *The William Blake Archive*: da gravura iluminada à edição eletrônica. 2009. 490f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. La informática humanística: una puerta abierta para los estudios medievales en el siglo XXI. *Revista de Poética medieval*, Madrid, n. 20, p. 163-185, 2008. Disponível em: <<https://eprints.ucm.es/8942/1/05--.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

MAGALHÃES, Livia Borges Souza. *Papéis que narram*: os documentos do Mosteiro de São Bento da Bahia contam a história da instituição. 2018. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

MANIFESTO for the digital humanities. 2010. Disponível em: <<http://tcp.hypotheses.org>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

MARINHO, Teresinha. Preparo de edições fidedignas nas áreas da dramaturgia brasileira e do patrimônio histórico e artístico nacional. In: ENCONTRO DE CRÍTICA TEXTUAL: O MANUSCRITO MODERNO E AS EDIÇÕES, 1., 1986, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo, FFCH da USP, 16 a 20 de setembro de 1985. Publicação em 1986. p. 175-292.

MCGANN, Jerome J. *The rationale of HyperText*. 1995. Disponível em: <<http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

MOTA, Mabel Meira. *Filologia e Arquivística em tempos digitais*: o arquivo hipertextual e as edições filológicas de A Escolha ou o Desembestado de Ariovaldo Matos. Orientadora: Rosa Borges. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

PAIXÃO DE SOUSA, M. C. A Filologia Digital em língua Portuguesa: alguns caminhos. In: GONÇALVES, Maria Filomena (dir.). *Património Textual e Humanidades Digitais: da antiga à nova Filologia*. Évora: Publicações do Cidehus, 2013. p. 113-138. Disponível em: <<http://books.openedition.org/cidehus/1073>>. Acesso em: 26 dez. 2016.

PROJECT Xanadu. 2007. Disponível em: <<http://xanadu.com>>. Acesso em 29. jun. 2018.

SHILLINGSBURG, P. *General Principles for Electronic Scholarly Editions*. 1993. Disponível em: <<http://sunsite.berkeley.edu/MLA/principles.html>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

SANTOS, Rosa Borges dos. Uma metodologia aplicada à edição de textos teatrais. In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (org.). *Múltiplas perspectivas em linguística*. Uberlândia: EDUFU, 2008. 1 CD-ROM. p. 2663-2670.

SOUZA, Débora de. *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico*. Orientadora: Rosa Borges. 2019. 449f + volume digital. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29881>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

URBINA, Eduardo *et al.* *Edición variorum eletrónica del Quijote*. 2008. Disponível em: <<http://cervantes.tamu.edu/V2/variorum/index.htm>>. Acesso em: 09 jul. 2018.

URBINA, Eduardo *et al.* Humanidades digitales, crítica textual y la edición variorum electrónica del Quijote (EVE DQ). AISPI. *Actas XXIII* (2005)... p. 223-235. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/21/I_20.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2018.

FILOLOGIA E DIREITO: RESGATANDO MEMÓRIAS E (RE) DESCOBRINDO HISTÓRIAS NA JUSTIÇA FEDERAL DE SÃO PAULO E MATO GROSSO DO SUL

THE MEETING BETWEEN PHILOLOGY AND THE FEDERAL JUSTICE OF SÃO PAULO AND MATO GROSSO DO SUL: RESCUING MEMORIES AND (RE)DISCOVERING STORIES

Phablo Roberto Marchis FACHIN¹

Ana Carolina Estremadoiro Prudente do AMARAL²

RESUMO: O presente artigo trata das implicações filológicas e jurídicas do acordo de cooperação celebrado entre a área de Filologia Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e a Justiça Federal da 3ª. Região. O objetivo desse acordo é o tratamento filológico do acervo de guarda permanente das Seções de São Paulo e Mato Grosso do Sul e o Tribunal Regional Federal da 3ª. Região, composto por objetos, autos judiciais e outros tipos documentais datados de 1821 até nossos dias, mediante a implementação de um Laboratório de Pesquisa Filológica da Justiça Federal da 3ª Região - FILOJUS e de Centros de Documentação e Memória, bem como a implementação de ações educativas e de cidadania, programas, projetos e atividades complementares de interesse comum entre as partes, tendo como público-alvo escolas, pesquisadores, acadêmicos, servidores, magistrados, interessados em conservação preventiva de acervos e a comunidade em geral.

PALAVRAS-CHAVE: Filologia. Direito. Justiça Federal. Processo Judicial.

ABSTRACT: This paper deals with the philological and legal implications of the cooperation agreement between the area of Portuguese Philology at the Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences of the University of São Paulo (FFLCH-USP) and the Federal Justice of the 3rd. Region. The objective of this agreement is the philological treatment of the permanent custody collection of the Sections of São Paulo and Mato Grosso do Sul and the Federal Regional Court of the 3rd. Region, composed of objects, judicial records and other types of documents dated from 1821 to the present day, through the implementation of a Philological Research Laboratory of the Federal Justice of the 3rd Region - FILOJUS and Documentation and Memory Centers, as well as the implementation educational and citizenship actions, programs, projects and complementary activities of common interest between the parties, targeting schools, researchers, academics, civil servants, magistrates, interested in preventive conservation of collections and the community in general.

KEYWORDS: Philology. Right. Federal Justice. Judicial process.

1. Doutor em Filologia e Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Docente da área de Filologia Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - DLCV-FFLCH-USP, campus São Paulo, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2283-3906>.

2. Mestranda em Filologia e Língua Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP) pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - DLCV, campus São Paulo, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5619-2182>.

Introdução

A Filologia e o Direito há tempos caminham juntos. A análise filológica das interpolações de manuscritos legislativos romanos, no século XI, é um dos exemplos mais remotos que temos da interdisciplinaridade entre as duas ciências. Somos (tanto Portugal quanto o Brasil) países de tradição romanística. Isso quer dizer que o nosso sistema jurídico tem muitas raízes na cultura romana. Para se ter uma ideia dessa grande influência, dos 1.807 artigos do Código Civil brasileiro³ de 1917, 1.445 tinham correspondência com os institutos e princípios de Direito Romano (MOREIRA ALVES, 2018, p. 2). Somos herdeiros de tradições, língua, cultura, modo de viver e de solucionar conflitos dos romanos, devido à amplitude do domínio de seu império por quase todo o território da Europa.

Nenhum Direito no passado reúne tanta documentação sobrevivente em mais de doze séculos de evolução. Justiniano, imperador romano que assumiu o poder em 528 d. E. C., foi o responsável por uma ampla compilação de leis romanas anteriores ao seu reinado, sistematizando as leis e os *iura* (jurisprudência). Essa sistematização de leis possuía quatro partes: as *Institutas* (manual escolar destinado a estudantes), o *Digesto* (compilação dos *iura*), o Código (coleção das leis) e as Novelas (reunião das Constituições promulgadas por Justiniano ao longo do seu reinado). A esse conjunto normativo, cujos manuscritos foram encontrados e utilizados pelos estudantes nas faculdades medievais, chamamos *Corpus Iuris Civile* (Corpo de Direito Civil), denominação dada pelo romanista Godofredo Dionísio, na edição que ele elaborou desse conjunto de normas em 1538, termo que é utilizado até os nossos dias.

Quando do surgimento das universidades medievais, alguns dos manuscritos que faziam parte do que depois foi denominado *Corpus Iuris Civile* foram encontrados, e utilizados como base dos estudos escolásticos na faculdade de Direito em Bolonha, influenciando a nossa ideia de justiça e de sistematização de leis. Inseridos, portanto, nesse contexto, qual seria a relação desses manuscritos legislativos, principalmente os elaborados durante o período de Justiniano, com a Filologia? Poderíamos dizer que o que sabemos do *Digesto*, ou das *Institutas*, base de nossos estudos sobre Direito Civil, foram sujeitos a análises filológicas para o correto estabelecimento dos seus textos, cujos estudos estendem-se de suas descobertas no século XI até os dias de hoje.

No período da compilação por Justiniano das leis e jurisprudências⁴ antigas, foi necessário, para que fossem colocadas em prática em seu reinado, que os compila-

3. O Código Civil é um conjunto de normas jurídicas que regula as relações civis entre as pessoas, no que diz respeito à família, bens, propriedade, obrigações, sucessões etc. Após as Ordenações Filipinas, que vigoraram absolutas em quase todo o nosso período colonial, tivemos apenas dois Códigos de leis civis: o de 1917, e o atual, promulgado em 2002, que é o que está em vigor nos dias de hoje.

4. Opiniões dos juristas clássicos.

dores fizessem algumas mudanças no texto, para os adequarem àquele novo período e àquela nova sociedade, levando em conta a sua efetiva aplicação. Fizeram-se supressões, acréscimos e substituições nos textos que haviam sido reunidos. A essas alterações denominamos de interpolações ou tribonianismos⁵ (MOREIRA ALVES, *op. cit.*, p. 51). Como não nos chegou nada muito além do que a compilação ordenada por Justiniano, como, por exemplo, alguma literatura jurídica que indicasse as alterações que os juristas daquela comissão fizeram, para que conheçamos e estudemos o Direito Romano tal como ele era, foi necessária a identificação criteriosa dessas interpolações, para o estabelecimento de um texto fidedigno, o mais próximo possível do seu contexto de produção, capaz de determinar e restaurar quais eram as normas constantes do período clássico romano. Um dos métodos filológicos utilizado para o apontamento de interpolações, dentre outros relacionados ao estudo da materialidade dos documentos e seu contexto histórico, foi o estudo do vocabulário e do tipo de escrita utilizados pelos compiladores, que diferiam dos juristas clássicos, os autores originários das leis.

Atualmente, podemos dizer que Filologia e Direito continuam se encontrando. O acordo de cooperação firmado recentemente entre o programa de pós-graduação em Filologia Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e a Justiça Federal da 3a. Região⁶ é mais um exemplo da conexão entre as duas ciências. O seu objetivo é justamente a união entre as duas áreas de conhecimento por meio da leitura, decifração e análise filológica de documentos judiciais, nunca antes trabalhados, envolvendo pesquisadores, professores, estudantes, juízes federais e servidores da justiça.

Neste artigo, considerando o diálogo entre as áreas, trataremos de pontos de intersecção entre Filologia e Direito no trabalho com documentação manuscrita⁷. Procuramos contextualizar a relação entre Filologia e Direito, tendo em vista implicações histórico-jurídicas dos textos, e apresentamos o acordo de cooperação em questão, estabelecendo uma conexão entre o acervo de guarda permanente da Justiça Federal da 3a. Região e o papel da Filologia como curadoria de textos antigos.

5. Tribonismo vem de Triboniano, um dos membros da comissão formada por Justiniano para a compilação das leis anteriores ao seu reinado. Era ministro do Imperador Justiniano e jurisconsulto de grande prestígio.

6. Diferente da Justiça dos Estados, a Justiça Federal é dividida em seções judiciárias. Cada uma delas corresponde a um Estado da Federação e estão submetidas a um dos cinco Tribunais Regionais Federais criados pela Constituição Federal de 1988. A distribuição desses Tribunais não segue a divisão geopolítica do país, assim: o Tribunal Regional da 1a. Região abarca toda a região Norte, parte do Centro-Oeste, três estados do Nordeste e um do Sudeste (AC, AM, AP, BA, DF, GO, MA, MG, MT, PA, PI, RO, RR e TO). O Tribunal Regional Federal da 2a. Região agrupa dois estados do sudeste: RJ e ES. Já o da 3a. Região, abarca SP e MS. O Tribunal da 4a., único que coincide com a divisão geopolítica do país, compreende os três estados do Sul do Brasil. Por último, o Tribunal Regional Federal da 5a. Região reúne seis estados do Nordeste (AL, CE, PB, PE, RN e SE).

7. Parte do trabalho apresentado neste artigo integra a dissertação de mestrado de um dos autores junto ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa – DLCV-FFLCH-USP.

A Filologia, o Direito e o processo judicial

Como já exemplificado, o Direito e a Filologia têm muita coisa em comum. Apesar de possuírem pontos de partida distintos, tais ciências têm se encontrado e se re-encontrado diversas vezes ao longo da história. Essa aproximação se dá na medida em que ambas as ciências estabelecem inferências seguras sobre fatos e atos do passado. O filólogo parte da análise do documento histórico para conhecer e entender a sociedade dentro da qual aquele manuscrito se insere, por quem e como são aplicadas as normas jurídicas disciplinadoras daquele período; o jurista, do caminho oposto, analisando as leis para observar, no documento jurídico, a sua efetiva aplicação.

Desse modo, a Filologia relaciona-se com o Direito uma vez que as leis traduziam os espíritos dos povos antigos, seus anseios, sua forma de viver e de se relacionar com o mundo. Esse “direito vivo, o verdadeiro direito numa determinada sociedade, é o que se põe em prática nas relações interpessoais, das quais, frequentemente, sobrevivem notícias apenas nos processos judiciais” (POVEDA VELASCO, 2007, p. 16). Podemos conceber, portanto, que é por intermédio do processo judicial, materializando a abstrata letra da lei, que as duas ciências se encontram, na exata medida que nos permite “interrogar os textos de tal modo que sejam capazes de fornecer informações sobre as ações humanas do passado” (LARA, 2008, p. 18).

Imbuídos desse ideal, de que o processo judicial é o encontro das duas ciências por excelência, surgiu-nos a ideia de trabalharmos com o acervo pertencente à Justiça Federal da 3^a Região, que reúne mais de duzentos mil processos judiciais históricos, inéditos, datados de 1821 até 1973. O processo judicial mais antigo⁸, uma execução de sentença entre partes com penhora de escravizados, foi o primeiro a ser filologicamente tratado, tendo sua análise sido o ponto de partida do convênio de que trataremos neste trabalho. Dele extraiu-se uma gama de informações a respeito de alguns temas sobre a história da cidade de São Paulo, da Justiça Federal da 3^a Região, dos atores processuais que participaram do processo e, por fim, da sociedade da primeira década dos oitocentos, às portas da independência.

Trata-se de uma Ação de Execução entre Partes, datada do início do século XIX, proposta pelo arrecadador de impostos Capitão Antônio da Silva Prado⁹, futuro

8. Dizemos ser o processo de execução entre partes com penhora de escravizados datado de 1821 o mais antigo até o momento, já que a catalogação por data será feita no decorrer do convênio, sobre o qual trataremos mais adiante.

9. O Alvará de 3 de junho de 1809, que criou o imposto da meia siza nas transações dos escravizados ladinos determinava quem poderia arrecadar o imposto, nesses termos: “VI. A meia siza, que se deve pagar na venda dos escravos ladinos, se arrendará a quem mais der, fazendo-se as arrematações na forma dos mais Contratos nesta Corte e Província, no Conselho da minha Real Fazenda e nas referidas Capitánias nas Juntas da Administração e Arrecadação della.”. Assim, Antônio da Silva Prado arrematou o contrato para cobrança do tributo da meia siza na província de São Paulo por intermédio de um leilão, por isso o título de “arrecadador de impostos” que consta nos autos do processo.

Barão de Iguape, morador da capital da província de São Paulo. O Capitão Prado, na qualidade de *Socio Caixa dos Contractos do Novo Imposto da Meia Siza* propôs uma ação de execução em São Paulo, após obter uma carta de sentença em um processo antecedente, autorizando-o a executar o débito, em face do Sargento-mor Ignacio de Araujo Ferraz, administrador de contratos de Villa Bella da Princeza, pelo não repasse dos valores arrecadados por ele a título de pagamento do tributo incidente nas transações mercantis de escravizados ladinos naquela Vila. A quantia reclamada perfazia os valores principais de trezentos e cinquenta e sete mil, novecentos e oitenta e cinco réis, custas em onze mil, novecentos e setenta e dois réis e pelos juros que dela se liquidarem. Como garantia dessa execução,¹⁰ foram penhorados¹¹ três escravizados pertencentes ao executado, que, após serem avaliados, foram à hasta pública (em um total de oito) para o pagamento da dívida fiscal constituída. O processo está completo e possui 41 fólios retos e 41 fólios versos.

Do Acordo de Cooperação – diálogos entre Filologia e Direito

O acordo de cooperação firmado em 2019 tem como partícipes pesquisadores da área de Filologia Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e a Justiça Federal da Seção de São Paulo, a Justiça Federal da Seção de Mato Grosso do Sul e o Tribunal Regional Federal da Terceira Região. Em linhas gerais, o acordo prevê a organização e a análise científica do acervo arquivístico de guarda permanente dos órgãos em questão, composto por objetos, autos judiciais e outros tipos documentais datados de 1821 até nossos dias, mediante a implementação de um Laboratório de Pesquisa Filológica da Justiça Federal da 3ª. Região – FILOJUS e de Centros de Documentação e Memória, em primeiro e segundo graus¹². Além disso, prevê-se a implementação de ações educativas e de cidadania, programas, projetos e atividades complementares de interesse comum entre as partes signatárias do acordo, tendo como público-alvo escolas, pesquisadores, acadê-

10. O termo jurídico *garantia da execução* é a exigência do processo executivo (aquele que determina o cumprimento de uma sentença ou de uma obrigação) de alguma garantia para que o exequente (autor da ação) receba o valor pleiteado ao final do processo. Quando não são prestadas voluntariamente, ocorre a penhora coercitiva dos bens do devedor.

11. O vocábulo *penhora* é, segundo Assis (2013, p. 705), “o ato executivo que afeta determinado bem à execução, permitindo sua ulterior expropriação, e torna os atos de disposição do seu proprietário ineficazes em face do processo”, e ainda, “a apreensão material, direta ou indireta, de bens constantes do patrimônio do devedor”. Nesse caso em específico, a penhora recaiu sobre três escravizados de propriedade do devedor.

12. O primeiro grau refere-se à justiça onde as demandas são normalmente intentadas. No caso, as Seções Judiciárias de São Paulo e Mato Grosso do Sul, que abarcam as cidades onde há instalações da Justiça Federal (as subseções judiciárias). Já o segundo grau diz com o Tribunal Regional Federal da 3ª. Região, ao qual estão a JFSP e a JFMS subordinados em grau de recurso na hierarquia judiciária.

nicos, servidores, magistrados, interessados em conservação preventiva de acervos e a comunidade como um todo.

O programa de pós-graduação em Filologia do Português da FFLCH-USP tem como tradição a realização de pesquisa voltada para a formação dos estudantes de Pós, assim como o alcance dos seus resultados para a comunidade. Trata-se de uma forma de fortalecer o tripé da universidade, Ensino, Pesquisa e Extensão. Por essa razão, o acordo promoveu a contratação de quinze estagiários da área de Letras, com conhecimento em Filologia. Doze estagiários de três universidades diferentes compõem o quadro. Todos participaram de treinamento e atividades que incluíram palestras com pesquisadores, professores, juízes federais, servidores federais e conservadores-restauradores sobre temas como Filologia e Direito, Paleografia, História da Justiça Federal e cursos de higienização, guarda e conservação de documentos históricos.

Uma das vertentes mais importantes, a nosso ver, relacionada ao acordo, diz respeito à questão do acesso à documentação tão importante para o conhecimento da história da Justiça Federal e do Brasil. Por isso, após a separação dos processos judiciais históricos por ordem cronológica, transcrição paleográfica, catalogação e análise em todos os seus aspectos no âmbito das áreas do Direito, Sociologia, História, Letras, Filologia, Antropologia e Arquivística, serão disponibilizados para consulta de interessados em geral, além de fazerem parte de exposições abertas ao público, incluindo alunos da Educação Básica. Para o Laboratório de Filologia, local onde serão feitas as análises nos processos históricos, foram adquiridos *scanners* planetários para escanização dos autos sem danificar a sua estrutura, tinta ou papel; mesas digitalizadoras que auxiliarão no estudo paleográfico da escrita e autoria dos processos; mesas de higienização, armários adequados para guarda, dentre outros materiais. Tudo feito com a participação efetiva dos pesquisadores e estagiários.

Por meio desse acordo sem precedentes, os processos históricos sujeitos a tais estudos poderão servir como base para pesquisas das mais variadas vertentes, além de preservar a memória, fatos e acontecimentos do passado, para que sejamos capazes de entender o presente.

Do acervo de guarda permanente: implicações históricas e jurídicas

A maior parte do acervo encontra-se no Arquivo Central de Guarda Permanente da Justiça Federal da Subseção Judiciária de São Paulo e Mato Grosso do Sul, localizado na UMAD Subsecretaria de Materiais, Arquivo e Gestão Documental. O processo de execução entre partes, datado de 1821, por razões de segurança, encontra-se no Núcleo de Gestão Documental, assim como alguns outros do século XIX, local onde foi instalado o FILOJUS.

Os processos históricos do Tribunal Regional Federal da Terceira Região encontram-se em seu próprio prédio. Localizam-se ali alguns autos que remontam à própria história do Brasil, como os relacionados ao plano cruzado, plano Collor, a ação de indenização à família do preso político Manoel Fiel Filho (a primeira ação desse tipo no Brasil), desapropriação de áreas da cidade de Guarulhos para construção do aeroporto internacional, ações de indenização sobre o uso da talidomida, dentre outros.

Já os processos judiciais pertencentes ao acervo das justiças de primeiro grau possuem das mais variadas naturezas de ações. Em sua grande maioria, pertencentes ao século XIX, a saber: processos-crime de falsificação de moeda, nulidade de casamento, *habeas corpus*, ações de indenização sobre a revolta da armada, processos crime de sabotagem na revolta da armada, processos crime de tráfico de drogas, entre outros.

Embora tenha havido uma primeira catalogação dos processos judiciais do acervo, realizada pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo, há mais de dez anos, nunca houve um trabalho filológico com base na documentação lá presente. Trata-se de um tipo de análise inédita. Na primeira separação dos processos por temas e por data, muitas vezes os técnicos nomeavam as ações com os nomes que constavam na capa dos autos, o que muitas vezes não conferia necessariamente com a natureza da ação. Exemplo disso, e que corrobora a importância de uma leitura criteriosa por meio do trabalho filológico, é a ação de execução já mencionada acima. Inicialmente, a ação que constava catalogada no arquivo era «Ação Sumária de Penhora Executiva de 1821». Na realidade, a descrição da natureza da ação estava equivocada, o que poderia trazer sérios problemas se estivessemos efetivamente à procura de uma ação de execução entre partes, já que confiaríamos na listagem constante do arquivo da Justiça Federal.

A Ação Sumária que havia sido referida na catalogação é o *nomen juris* que constava no corpo do texto do primeiro fólio da ação (da capa dos autos), em um dos seus primeiros parágrafos. Ocorre que os autos que foram objeto de análise tiveram como tipo documental inicial uma carta de sentença, isto é, um resumo de outro processo, este sim denominado Ação Sumária de Penhora, que se constituiu na primeira fase da ação de execução, na qual foi reconhecida a dívida e efetuada a penhora dos escravizados. Portanto, ação de execução entre partes é diferente de ação sumária de penhora executiva; são autos distintos. Assim, a Filologia na análise dos processos judiciais, em conjunto com o Direito, permite-nos trazer fidedignidade ao texto, e nos possibilita analisar os documentos históricos com muito mais segurança e amplitude.

A Filologia como curadoria de textos

O labor do filólogo com base em textos antigos e contemporâneos, desde a sua coleta, análise até a sua edição, tem por função precípua, além de outras finalidades já aqui

discutidas, a preservação e a conservação dos textos, revestindo-se de um trabalho de interesse público. Se pensarmos em um documento judicial, um processo de execução entre partes com penhora de escravizados, que tramitou na província de São Paulo (não só na capital, como vimos) há quase duzentos anos, podemos considerá-lo, sem sombra de dúvidas, como um bem que integra o patrimônio cultural e histórico do nosso Brasil-Colônia, ensejando uma série de cuidados e medidas, tanto para análise quanto para o tratamento, que dispensamos e dispensaremos a tal fonte da nossa remota história.

Além desse caráter de cuidado com a preservação e conservação do patrimônio histórico, que pertence a toda a sociedade, o filólogo exerce aí também uma função de administrador de bens alheios, já que editar um texto é uma atividade de administração de um patrimônio, de autoria e propriedade de outrem. Assim, podemos conceber que a Filologia é uma curadoria de textos históricos (FERREIRA, 2016, p. 234). Se tomarmos como base, de início, a definição de curadoria em um dicionário jurídico, temos que se trata do “ofício ou cargo de curador” ou o “poder outorgado a uma pessoa para gerir interesses alheios; curatela” (DINIZ, 1998, p. 973). Já no *Vocabulário Jurídico* de De Plácido e Silva (2014, pp. 412-413) o termo significa o “ofício de curador, ou seja, o poder dado a alguém para administrar ou zelar pelos interesses de outrem que, por impedimento legal, não pode fazer isso”. Já se buscarmos o termo *curador*, nessa última obra citada, temos que, no sentido etimológico, indica a pessoa que cuida, que cura ou que trata de pessoa estranha e de seus negócios. Complementa, o autor, que outra não seria sua acepção, desde que é tido “para designar a pessoa a quem é dada a comissão ou o encargo com os poderes de vigiar (cuidar, tratar, administrar) os interesses de outra pessoa, que tal não pode fazer por si mesma”.

Buscando a definição de curador no *Vocabulario Portuguez e Latino* de Raphael Bluteau (1712-1728, p. 640)¹³ temos que “he aquelle, que (conforme as leys) o Juiz tem dado pra ter cuydado de alguem, & para o defender (...) o curador trata primeyramente da fazenda, & segundariamente da peffsoa”. Por fim, Antonio Moraes e Silva em seu *Diccionario da lingua portugueza – recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado* (1813, p. 504), o significado de curador é mais simples, mas no mesmo sentido de Bluteau: “s.m. O homem que tem cuidado, e administração dos bens do menor, do furioso, prodigo, mudo, etc. em virtude da lei, ou mando do magistrado”.

Note-se que, de todas essas definições, tanto da jurídica quanto dos dois dicionários lexicais, temos a constância da seguinte ideia: administração de interesses alheios. A acepção dada pelos dicionários jurídicos e pelos outros dois nos remete à imposição legal (ou poder) de tal gestão; daí podemos inferir o sentido filológico de curadoria de

13. O ano de 1712 foi o começo de sua publicação, com seu término em 1721; e o seu Suplemento, em 2 volumes, é datado de 1727-1728.

textos históricos. A curadoria, normalmente, nos remete à administração de obras de arte. Ora, qualquer exposição tem um curador, responsável por obras alheias, dadas à este em confiança ou mediante acordo. E esse curador é uma figura importante na mediação entre o artista (autor), a obra e o público, dando acesso às pessoas para conhecerem tais criações artísticas que fazem parte de determinado acervo daquele autor.

Com efeito, quando pensamos em administração de bens, temos o encargo do cuidado. Nessas definições, dois vocábulos nos chamaram a atenção, e que se revelam parte do labor do filólogo, quando da análise e edição dos textos: zelar e cuidar. Ferreira (2016, p. 235) bem nos resume a ligação desses vocábulos e da ideia de administração de interesses alheios, assim: “o filólogo tem a seu cargo a tarefa de cuidar de algo, isto é, de uma parte, ou da totalidade, de patrimônio alheio, que, neste caso, é o texto criado por um determinado autor”. Dessa forma, na medida em que textos históricos são considerados patrimônios históricos, podemos conceber, que são, sob certo aspecto, obras de arte, em que a função do filólogo é justamente a de administrar, tanto a parte material do documento, quanto a imaterial, incorpórea, já que a análise e posterior edição desses textos pressupõem esse intento.

Miguel Reale (1993, p. 200) define bens culturais como aqueles que apresentam sempre dois elementos: “ao primeiro chamamos de ‘suporte’, e ao segundo de ‘significado’, sendo este expressão particular de um ou mais valores”. Partindo dessa premissa, temos duas vertentes de análises, no que concerne a esse zelo e cuidado com o patrimônio: o documento histórico pensado em sua materialidade, e o texto que o compõe, enquanto fidedignidade de seu conteúdo.

Analisemos, *a priori*, na vertente da materialidade, o cuidado e o zelo com o patrimônio alheio. O processo judicial objeto encaixa-se perfeitamente no que preceitua a vigente Constituição Federal de 1988, que, em seu art. 216, assim dispõe, apresentando um rol não exaustivo:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1o O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

§ 6º É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de:

I - despesas com pessoal e encargos sociais;

II - serviço da dívida;

III - qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados.

(grifos nossos)

Observarmos um conceito um pouco mais amplo, utilizado no Direito Internacional, fixado na Convenção Relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais, adotada em Paris na 16ª sessão da Conferência Geral da UNESCO, em 14 de novembro de 1970¹⁴:

ARTIGO 1.º Para os efeitos da presente Convenção, são considerados bens culturais os bens que, por razões religiosas ou profanas, são considerados por cada Estado como tendo importância arqueológica, pré-histórica, histórica, literária, artística ou científica e que pertencem às categorias seguintes: a) Coleções e exemplares raros de zoologia, botânica, mineralogia e anatomia; objectos de interesse paleontológico; b) Bens relacionados com a história, incluindo a história das ciências e das técnicas, a história militar e social, e com a vida dos governantes, pensadores, sábios e artistas nacionais ou ainda com os acontecimentos de importância nacional; c) O produto de escavações (tanto as autorizadas como as clandestinas) ou de descobertas arqueológicas; d) Os elementos provenientes do desmembramento de monumentos artísticos ou históricos e de lugares de interesse arqueológico; e) Antiguidades que tenham mais de 100 anos, tais como inscrições, moedas e selos gravados; f) Material etnológico; g) Bens de interesse artístico, tais como: i) Quadros, pinturas e desenhos feitos inteiramente à mão, sobre qualquer suporte e em qualquer material (com exclusão dos desenhos industriais e dos artigos manufacturados decorados à mão); ii) Produções originais de estatuária e de escultura em qualquer material; iii) Gravuras, estampas e litografias originais; iv) Conjuntos e montagens artísticas originais, em qualquer material; h) Manuscritos raros e incunábulo, livros, **documentos** e publicações antigas de interesse especial (histórico,

14. Dicionário de Patrimônio Cultural - Bem Cultural - sítio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/79/bem-cultural> (consultado em 12 de novembro de 2019 às 23h34).

artístico, científico, literário, etc.), separados ou em coleções; i) Selos de correio, selos fiscais e análogos, separados ou em coleções; j) Arquivos, incluindo os fonográficos, fotográficos e cinematográficos; k) Objectos de mobiliário que tenham mais de 100 anos e instrumentos de música antigos. (UNESCO, 1970 -grifos nossos).

O sentido de bem cultural dado pela definição dessa Convenção Internacional é entendido como aquele bem que deve ser protegido, por causa do seu valor enquanto objeto material, intelectual, artístico e histórico, que representa determinada sociedade. Trata-se de um conceito bem abrangente, onde vemos uma preocupação, pela comunidade internacional, desses bens tão importantes para cada sociedade que não devem, em hipótese alguma, sair de seu lugar de origem.

Nesse contexto, temos que patrimônio inclui o bem histórico, artístico, arquitetônico, como suas espécies documentais. O processo judicial de execução entre partes com penhora de escravizados é um patrimônio cultural e de valor histórico, do suporte ao texto, já que mantém viva a memória social, econômica e política de um determinado período brasileiro, enquanto éramos colônia de Portugal.

Conforme já mencionamos anteriormente, o processo judicial reveste-se de fonte histórica das mais variadas ordens. Por seu intermédio, especialmente desse em questão, revivemos o que se passava na São Paulo colonial no início da segunda década do século XIX: quem eram os atores processuais que faziam parte dos órgãos de julgamento, o imposto que era vigente sobre transação de escravizados, o tratamento legal e social destinado à eles, o tipo de escrita constante no texto, enfim, toda a sorte de dados extraídos daqueles autos de processo.

Voltando à definição dada pela Constituição Federal de 1988, destacamos alguns pontos que identificam essa ação de execução em específico aos pressupostos elencados naquele artigo. O processo de execução entre partes de 1821 é um patrimônio cultural brasileiro, consubstanciado em um bem (documento judicial) material, portador de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Portanto, não há dúvidas de que esse processo judicial, e tantos outros de valor histórico, merecem a proteção dada pela Constituição e legislação brasileira.

Essa ação de execução representa a formação da nossa justiça, a identidade das pessoas que faziam parte daquela estrutura judiciária do Brasil colônia, como escrivães, meirinhos, juízes de fora, ouvidores gerais, porteiros de audiências, advogados e toda sorte de atores processuais que dele fizeram parte, para o bem de seu desenvolvimento e tramitação, de acordo com a legislação da época. Isso nos traz informações seguras sobre o exequente, Antonio da Silva Prado, em uma fonte confiável e direta de pesquisa sobre sua vida, seus feitos, seus ofícios e os desdobramentos que influenciaram a evolução de São Paulo. Remete-nos à nossa memória, tão importante nos dias de hoje, para salvaguardar informações essenciais que bem nos ajudarão a entender

o presente, e mudar ou manter as coisas para o futuro. Refere-se à nossa identidade como jurisdicionados, críticos da escravidão, e, principalmente, nos revela quem foram esses grupos formadores da sociedade brasileira. Faoro (2000, p. 211) completa e especifica: “o quadro administrativo da colônia se completa com a presença de quatro figuras, que acentuam e reforçam a autoridade metropolitana: o juiz, o cobrador de tributos e rendas, o militar, e o padre”.

Todas essas figuras realmente faziam parte do aparato colonial de administração da justiça, já que fazem parte da ação de execução, como exemplo do direito vivo mencionado no início deste artigo. Os juizes, o exequente Antonio da Silva Prado, sócio-caixa dos contratos do imposto da meia siza, arrecadador desse imposto e Cavaleiro da Ordem de Christo, que se revestia de uma honraria militar. E, por fim, o padre, mencionado pelo principal escrivão do processo, na carta de sentença, no início dos autos, que foi o responsável por repassar ao escrivão Francisco Marianno de Abreu o dinheiro que o devedor/executado havia dado a ele, na tentativa de pagamento do débito (fólio 4v dos autos do processo de execução entre partes), cuja transcrição é a que segue:

||4v||
[[Ferraz]] = Levando em conta o que já re
<Recibo> cebeu para esta conta = Ferraz = Em
vinte e quatro de Setembro de mil oito
centos e dezenove, recibi por mão do
Padre Manoel de Faria Doria, cento
e cincoenta e douf mil, sete centos e vin-
te reif que acompanhou a sua carta de
vinte e quatro do mez proximo passa-
do, e dei recibo ao dito Padre, que a vij
ta deste não terá vigor.

Avançando na análise do artigo constitucional, temos o que relaciona o bem cultural histórico com o acesso da comunidade às informações que deles podem ser extraídas, principalmente levando-se em consideração o labor filológico: o tratamento documental do processo de execução entre partes, desde a sua transcrição, análise de sua materialidade, circulação, transmissão, conteúdo, até a sua edição. Nesse sentido, além do acesso à consulta presencial de processos manuscritos históricos, pautado por políticas públicas de incentivo à memória coletiva histórica colonial, é importante, por meio de criteriosa análise filológica, ampliar significativamente o conhecimento àquele conjunto processual, ao contexto de produção e, por seu intermédio, à contextualização de fatos históricos essenciais para os estudos sobre o Brasil.

Trata-se de uma forma de acautelamento e preservação, já que atualmente grande parte das edições e análises filológicas são digitais, perdurando mais no tempo, sem a necessidade de manuseio direto das fontes históricas. Pensamos que a preservação de

um documento judicial não é só a sua guarda, mas sim a sua análise material, histórica, filológica e linguística, como finalidade de acesso amplo ao conhecimento, franqueando sua consulta a quantos necessitem, segundo consta do § 2o. do artigo constitucional.

Outro olhar possível consubstancia-se no estudo da língua. Mencionamos o acautelamento dos autos do processo judicial como bem material, mas, sem olvidar de seu caráter de “bem imaterial”, se considerarmos o estudo da língua quando da produção do documento. Ora, como analisarmos o estado da língua portuguesa do início do século XIX, ou no caso de outro processo judicial de séculos anteriores, senão pela forma escrita? Assim, cremos ser completa a subsunção desse processo judicial ao conceito constitucional de patrimônio cultural histórico.

Cumpre-nos, ainda, separarmos o entendimento de bem material e imaterial aqui utilizado. Patrimônio material são os que indicam e refletem a objetivação da vida humana em um suporte material durável, seja de natureza artística ou técnica, ou ainda modos de criar e de fazer representativos das fases do processo civilizatório nacional e de grupos participantes desse processo (SILVA, 2001, pp. 96-99). Dessa forma, consideramos, neste trabalho, os *autos* do processo como bens materiais¹⁵.

Já os bens culturais de natureza imaterial são os que consistem especialmente no manifestar-se. Como exemplo, os atos de linguagem, tanto escritos quanto orais. De fato, se fizermos uma comparação com as partituras musicais de Pixinguinha, conseguimos vislumbrar exatamente essas dimensões entre o material e imaterial, assim: na medida em que as partituras são o suporte da música do compositor, a canção *Rosa*¹⁶, por si só, independente do suporte, é considerada um patrimônio histórico cultural imaterial.

Assim é o processo judicial nesse contexto. Quando salvaguardamos e analisamos o suporte, consideramo-o como bem material. O seu conteúdo, o texto dos documentos e a linguagem técnica jurídica utilizada quando da sua produção, estamos falando de bem imaterial. Portanto, quando pensamos em bem material ou imaterial, cuja definição e proteção constitucional estende-se a essa ação de execução, não nos esqueçamos de que se trata de acautelamento além do suporte da escrita, ou seja, além dos autos do processo. O processo judicial não é patrimônio cultural e histórico somente por intermédio de sua materialidade, ou seja, da compreensão de sua estrutura e outros elementos; a Filologia, por intermédio de seu labor escrutinado, claro e preciso possui uma amplitude maior, conforme já vimos.

Nesse contexto, partimos para a segunda vertente de análise: o texto enquanto fidedignidade de conteúdo. Em que consiste administrar um texto (FERREIRA, 2016,

15. A materialidade dos documentos em que se corporificam os atos do procedimento, em reunião cronológica de anexação.

16. “Tu es, divina e graciosa
estátua majestosa do amor (...)”. Valsa composta em 1917.

p. 237)? O texto de um processo judicial, enquanto forma escrita do pensamento, da realização de atos jurídicos, das decisões e caminhos percorridos tem extrema importância no que concerne como fonte de informações sobre a organização judicial, social e econômica da época de sua tramitação. Assim, novamente, segundo Ferreira (*op. cit.*, p. 241),

[...] é precisamente no âmbito da mediação entre o passado e o presente, caracterizada pela ausência do autor, que é possível estabelecer uma ligação muito forte entre a curadoria textual e a curadoria, na sua vertente de restauração, de objetos físicos, tais como edifícios ou obras de artes plásticas.

Dessa forma, o texto dos processos judiciais são testemunhos fidedignos e confiáveis de um passado da nossa existência, por vezes, o único, como acesso à informações que talvez não tivéssemos nunca conhecimento, ou, se tivéssemos, talvez não tão elevado de confiabilidade.

Ao fazermos a transcrição do manuscrito, com o mínimo de intervenção possível, respeitando a forma de escrita, a pontuação, ligaduras e termos nos tornamos editores, quase autores, como os quais, muitas vezes, sujeitos a erros, conjecturas ou obscuridades conceituais. Ocorre que, sem esse labor de transformar o texto para que as pessoas possam lê-lo - e o transformar, aí, considerado em um sentido restrito - não reconstruiríamos o que ficou perdido nesse lapso de tempo entre o desenvolvimento do processo e o hoje.

Dessa forma, inevitavelmente acabamos por transformar o texto transcrito, na medida em que fazemos escolhas ao editá-lo. Não é tanto o caso dos autos aqui em análise, mas acontece de editarmos documentos corroídos pelo tempo, mal conservados, com furos, rasgos e manchas. Há, nesse contexto, a necessidade da intervenção direta do editor, seja conjecturando sobre determinado vocábulo, seja analisando-o sob vieses mais próximos ao que pensaria o autor daquele texto. Todo e qualquer ato de curadoria altera a produção original (FERREIRA, 2016, p. 246).

É o que anda ocorrendo, atualmente, com a supressão de nomes próprios em edições de documentos judiciais encontrados em arquivos com datação menor de cem anos, segundo preceitua a lei de arquivos e outras posteriores, no que tange à exposição do(s) sujeito(s). Há uma discussão acerca do tema, se os filólogos devem realmente suprimir tais informações, o que não deixa de ser uma alteração na edição do documento, tanto na fac-similar quanto em qualquer outra escolhida.

Os filólogos, em particular, tinham todos uma pose de acentuada **probidade, em, em consonância com a sua profissão: trabalhavam com documentos importantes, a partir dos quais estabeleciam inferências seguras** (...) consta que há uma filóloga coimbrã que faz questão de vestir uma bata branca quando, cada manhã, transpõe a porta do escritório para se dedicar aos seus trabalhos. A brancura da

bata não é, nessa colega, um sinal aleatório. **Tem que ver com os antigos ideais da Filologia: rigor e impessoalidade, trabalho útil, preparação escrutinada de textos que constituem produto elevado do espírito humano** (BERNARDES, 2015, pp. 287-289 - grifos nossos).

Pensamos, assim, que a Filologia tem o dever de informar fidedignamente, conservar e dar acesso, ao administrar textos históricos. Dessa forma, mesmo com conjecturas, a atividade filológica é indispensável à manutenção desses textos, inclusive quanto ao seu aspecto físico. A edição restaura e conserva o que naquele processo foi reduzido a termo escrito. Assim, curar dele é “impedir a sua degradação, mantendo o acesso do público ao mesmo; curar de um texto é torná-lo acessível ao público” (FERREIRA, 2016, p. 249).

O labor filológico de transcrição e edição de textos é, portanto, a atividade que mantém esses textos vivos, acessíveis, completos, em uma administração rigorosa de textos, que constituem o patrimônio histórico da nossa sociedade. A ideia dessa Filologia como curadoria de textos históricos foi o ponto de partida do acordo de cooperação firmado entre a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e a Justiça Federal da 3ª. Região, composta pelas seções judiciárias federais de São Paulo e Mato Grosso do Sul e o seu Tribunal Regional. Tendo como ponto de partida a análise do processo de execução de 1821, o acordo prevê a organização, análise científica, higienização e preservação do acervo arquivístico de guarda permanente dos órgãos participantes do convênio, que é composto por objetos, autos judiciais e outros tipos documentais datados de 1821 até nossos dias, mediante a implementação de um Laboratório de Pesquisa Filológica da Justiça Federal da 3ª Região – FILOJUS e de Centros de Documentação e Memória, em primeiro e segundo grau. Dessa forma, a Filologia, por intermédio de seus pesquisadores, tornou-se curadora daquele acervo público, na medida em que administrará o patrimônio histórico cultural da Justiça Federal da 3ª. Região, exercendo atividades de gestão, análise científica, acautelamento e promoção do acesso à sociedade de todas as informações extraídas no Laboratório FILOJUS, tornando perene o conhecimento da história de São Paulo no contexto em questão e de suas implicações no panorama da própria história do Brasil. Iniciando com a higienização e catalogação do acervo, partindo para a análise jurídica, histórica, social, econômica, paleográfica para, por fim, chegar às competentes edições dos textos, que terão ampla circulação.

Considerações finais

Conforme apresentado, a Filologia e o Direito compartilham um interesse comum pelos textos. Ambas as áreas alcançam, por meio do estudo da sua história, transformação, escrita e materialidade, elementos que contribuem para o conhecimento apu-

rado da sociedade e de seus costumes. Do interesse em comum, criam-se possibilidades de pesquisas enriquecidas pela inter e transdisciplinaridade dos estudos. Nesse contexto, além de se garantir o acesso a uma documentação jurídica inédita, um riquíssimo patrimônio documental brasileiro, o acordo de cooperação entre a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e o Tribunal Regional Federal da 3a. Região, da Justiça Federal de Primeiro Grau de São Paulo e do Mato Grosso do Sul, no âmbito da curadoria dos textos, proporciona a organização, a análise científica do acervo arquivístico de guarda permanente e a criação de um laboratório de pesquisa filológica.

Além de tornar os acervos de guarda permanente acessíveis para consulta por meio da internet, bem como fisicamente, quando possível, obedecendo-se a critérios de segurança estabelecidos em atos normativos, cria-se um ambiente de trabalho que disponibiliza condições técnico-científicas para a realização de pesquisas e desenvolvimento de estudos de diferentes naturezas, no caso do FILOJUS, de natureza Filológica, Jurídica, Histórica, Social e Cultural. Trata-se de um ambiente físico e digital que agrega conhecimento científico, recursos tecnológicos e serviços acadêmicos necessários à cooperação técnico-científica e à organização e análise científica do patrimônio histórico e cultural representado pelo acervo arquivístico em questão.

O labor filológico, enriquecido por conhecimentos advindos do Direito, portanto, possui a finalidade de tratar filologicamente os tipos documentais e autos judiciais constantes do acervo, examinando sua materialidade, forma e conteúdo, editando-os para tornar possível o estudo em todos os seus aspectos. Garante-se, assim, o seu acesso de forma contextualizada, primordialmente no âmbito das seguintes áreas, sem prejuízo de outras que se repute adequadas: Direito, História, Filologia, Letras, Sociologia, Antropologia e Arquivística.

Para além do trabalho realizado no laboratório, a implementação de Centros de Documentação e Memória do Tribunal Regional Federal da 3a. Região, das Seções Judiciárias de São Paulo e do Mato Grosso do Sul e das respectivas Subseções, garante o acesso, a consulta e a promoção de ações educativas e de cidadania gratuitas, por meio de visitas guiadas, palestras, cursos e oficinas, tendo como público alvo escolas, pesquisadores acadêmicos, servidores e a comunidade em geral.

Referências

ASSIS, Araken de. *Manual da execução*. 17. ed. São Paulo: RT, 2015.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. A filologia perene e o ideal da bata branca. **Limite**: Revista de Estudos Portugueses e de La Lusofonia, n. 9, p. 285-307, 2015.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architetonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus (1712-1728).

DINIZ, Maria Helena. *Dicionário jurídico volume I A-C*. São Paulo: Saraiva, 1998.

FAORO, Raimundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. Vol. 1, 10. ed. São Paulo: Globo; Publifolha, 2000.

FERREIRA, Pedro T. Filologia como curadoria: o caso Pessoa. *Filol. Linguist. Port.*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 231-262, ago/dez 2016.

LARA, Silvia Hunold. *Os documentos textuais e as fontes do conhecimento histórico*. Anos 90, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 17-39, dez. 2008.

MOREIRA ALVES, José Carlos. *Direito romano*. 18. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2018.

POVEDA VELASCO, Ignacio M. *Os esponsais no Direito luso-brasileiro*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

REALE, Miguel. *Filosofia do Direito*. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1993.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

SILVA, De Plácido e. *Vocabulário jurídico*. 31. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

SILVA, José Afonso da. *Ordenação constitucional da cultura*. São Paulo: Malheiros Editores, 2001.

Interactivas Travessias

VÁRIA

AS CARTOGRAFIAS POÉTICAS DE ANA MARTINS MARQUES

LAS CARTOGRAFÍAS POÉTICAS DE ANA MARTINS MARQUES

Danilo Santos FERNANDES¹Cristiane Rodrigues de SOUZA²

RESUMO: Trata-se da análise de um dos poemas d'*O livro das semelhanças* (2015), de Ana Martins Marques. Inicialmente, fazemos uma breve recapitulação do trajeto literário da autora até o momento. Depois, tratamos do objeto *mapa* e suas significações. Em seguida, analisamos cada estrofe individualmente para chegar à interpretação do todo.

PALAVRAS-CHAVE: Metapoesia. Mapa. Analogia. Criação poética.

RESUMEN: Este artículo consiste en un análisis de uno de los poemas de *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques. Inicialmente, elaboramos un breve resumen del camino literário de la autora hasta el momento. Luego nos ocupamos del objeto *mapa* y sus significados. Después analizamos cada estrofa individualmente para llegar a la interpretación.

PALABRAS-CLAVE: Metapoesía. Mapa. Analogía. Creación poética.

Da trajetória da autora

Tendo decorrido uma década desde o lançamento de *A vida submarina* (2009), é possível percebermos, ainda que com certa cautela, o projeto estético que vem sendo engendrado pela poeta Ana Martins Marques. Com graduação em letras e doutorado em Literatura comparada, a autora é um nome em evidência quando falamos em poesia brasileira contemporânea.

Até agora, a autora teve seis livros lançados no Brasil – *A vida submarina* (2009), *Da arte das armadilhas* (2011), *O livro das semelhanças* (2015), *Duas janelas* (2016) (com Marcos Siscar), *Como se fosse a casa* (com Eduardo Jorge) (2017), e *O livro dos jardins* (2019).

A obra de 2015, *O livro das semelhanças*, é da onde foi retirado o poema analisado neste artigo. O volume divide-se em quatro grupos intitulados “Livro”, “Cartografias”,

1. Mestre em Letras pelo programa de pós-graduação em Letras (concentração Estudos literários) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Três Lagoas. Bolsista Capes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9276-3168>.

2. Doutora em Literatura Brasileira pela USP com pós-doutorado no IEB-USP sobre a poesia e o pensamento estético de Mario de Andrade. Professora da graduação e do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Três Lagoas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7695-0684>.

“Visitas ao lugar-comum” e “O livro das semelhanças”. Grupos que também funcionam como pequenos livros, tamanha é a coerência interna que cada um possui.

“Cartografias”, grupo em que encontramos o poema iniciado pelos versos *Abro o mapa na chuva...*, caracteriza-se pela presença do mapa como objeto principal das metáforas produzidas. Ademais, pelo sentido da palavra *cartografia*, que trata da criação, estudo e análise dos mapas, colocada no plural, percebemos cada poema como uma espécie de “estudo” realizado pelo sujeito lírico, tratando da linguagem, da arte e da complexidade sentimental por trás dos olhares para a paisagem.

O mapa como objeto artístico e poético

O que é um mapa? Nas mãos de um professor, um objeto didático; nas mãos de um geógrafo, um objeto de pesquisa; nas mãos de um viajante, um objeto de orientação; mas e nas mãos de um artista? O mapa é passível de transformar-se de acordo com a finalidade que damos a ele, funciona, para o artista, de modo análogo àquelas criações modernas e contemporâneas vistas nas artes plásticas, já muito especuladas pela crítica, nas quais há objetos que foram ligeiramente modificados ou apenas deslocados dos seus locais usuais, metamorfoseiam-se em arte.

Arte definida por Étienne Souriau como a sabedoria instauradora que não se restringe apenas ao “que [produz] a obra [mas também] aquilo que a conduz e a orienta” (1983, p. 35), ou seja, aquela que leva em conta “os efeitos a serem produzidos e as causas que produzirão tais efeitos”, tendo como objetivo final “uma existência e, mais precisamente, a existência de um ser – de um ser singular, com tudo o que a palavra comporta, ao mesmo tempo, de riqueza, originalidade, força única de se manifestar, de ser insubstituível e presente” (SOURIAU, 1983, p. 38), de modo que “distingue-se de outras atividades humanas [que] são orientadas, não para a produção de seres, mas para a dos acontecimentos” (SOURIAU, 1983, p. 38).

O autor ainda menciona que tanto na arte como nessas outras atividades, a técnica está presente, “toda arte tem suas técnicas, quase toda técnica pode elevar-se até a arte” (1983, p. 38), mas, ainda assim, o que impera na nossa definição final ainda é a questão da finalidade que damos para essas técnicas, sendo “as artes [...] dentre as atividades humanas, aquelas que, expressa e intencionalmente, fabricam coisas ou, de modo mais geral, seres singulares cuja existência constitui a finalidade delas” (SOURIAU, 1983, p. 39).

Sendo assim, não são de se estranhar as reações de espanto das pessoas ao observarem objetos utilizados com finalidades tão distintas daquelas já condicionadas em seus cotidianos, como mostra Jorge Coli, em seu *O que é arte?*, citando a obra de Duchamp, para exemplificar tais reações:

O Davi de Michelangelo é arte, e não se discute. Entretanto, abro um livro consagrado a um artista célebre do nosso século, Marcel Duchamp, e vejo entre suas obras, conservado em museu, um aparelho sanitário de louça, absolutamente idêntico aos que existem em todos os mictórios masculinos do mundo inteiro. Ora, esse objeto não corresponde exatamente à ideia que eu faço da arte (COLI, 1995, p. 8).

Para explicar a transformação desses objetos – como o mictório, o mapa mencionado no início do texto –, o autor esclarece que a “arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural [...]: o discurso, o local, as atitudes de admiração” (1995, p. 11), relembrando adiante uma das noções de arte dadas por Mário de Andrade, a de que a arte “não é um elemento vital, mas um elemento da vida. Não nos é imediatamente necessária como a comida, as roupas, o transporte e descobrimos nela a constante do supérfluo, do inútil.”, e é materializada como esse supérfluo que a arte emerge: “Se a arte é associada a um objeto útil, ela é, nele, o supérfluo (COLI, 1995, p. 86).

Tendo em mente a junção dessa finalidade específica e do supérfluo entranhado ao seu resultado final, é possível pensar em como o objeto “mapa” é utilizado tanto nas artes plásticas, quanto nas demais artes, destacando uma delas: a poesia. É claro que na poesia, o mapa passa do visual ao verbal, transformando-se em imagem poética: “O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.” (BOSI, 1977, p. 20).

O mapa sendo “uma representação em papel ou outro material da superfície da Terra, ou de uma parte dela, ou dos astros no céu”³, sempre se mostrou objeto fecundo para a poesia, principalmente na criação de poemas que brincam com a sua característica representativa, traço comum na própria literatura, arte que, não por acaso, foi inúmeras vezes distinguida pelas suas qualidades miméticas.

Um poema: três verbos

É possível observarmos essa utilização do objeto *mapa* em um dos poemas de autoria de Ana Martins Marques, presente na sua terceira obra publicada, *O livro das semelhanças* (2015), na parte intitulada “Cartografias”, na qual a imagem do mapa surge como eixo central das metáforas construídas pela autora:

Abro o mapa na chuva
para ver
pouco a pouco
diluírem-se as fronteiras

3. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/mapa>.

as cidades borradas
diminuem de distância
as cores confundidas
nem parecem mais aleatórias
perderam aquele modo abrupto
com que as cores mudam nos mapas
agora há um grande lago
onde antes havia uma cordilheira
o mar não é mais molhado
do que o deserto logo ao lado

Deixo depois o mapa
para secar ao sol
sobre a grama do jardim
mais rápidas do que aviões
as formigas atravessam
de um continente a outro
uma lagarta riscada
apossou-se das Coreias
agora unificadas
um tapete de folhas
cobre o mar Egeu
e o rastro de uma lesma umedeceu
o Atacama
uma formiga enamorou-se
de um vulcão
exatamente do seu tamanho
um dos polos
ficou à sombra
e resfriou-se mais que o outro
de longe não sei se são moscas
ou os nomes das cidades

Penso que se deixasse o mapa aí
tempo o bastante
em algum momento surgiria
quem sabe
um pequeno inseto novo
com esse dom que têm os bichos
e as pedras e as flores e as folhas
de imitarem-se
uns aos outros
um pequeno inseto novo
eu dizia
um novo besouro talvez
que trouxesse desenhado nas costas
o arquipélago de Cabo Verde
ou as finas linhas das fronteiras
entre a Argélia e a Tunísia
(MARQUES, 2015, P. 45-46).

Como visto, o poema apresenta uma divisão muito clara entre o que podemos chamar de estágios de um fenômeno poético: três estrofes que são capitaneadas por três verbos (abro, deixo e penso). Esse fenômeno nada mais é do que o transformar o comum (mapa) em poético, já que, segundo as palavras de Paul Valéry, é como produzimos a poesia, tomando “emprestada a linguagem – a voz pública, esta coleção de termos e regras tradicionais e irracionais, extravagantemente criados [...] transformados [...] codificados e diversamente ouvidos e pronunciados” (1991, p. 210).

Para reforçar seu argumento, o autor lembra que diferente do músico, que tem ao seu dispor as notas musicais em estado de espera para transformarem-se em música, os poetas dispõem apenas dessa língua cotidiana para as suas criações, e é por isso que a língua usada para as banalidades é a mesma capaz de criar o que ele chama de Universo poético.

Vejam, então, cada estrofe separadamente, para depois tratarmos do modo como esses três verbos conversam, resultando numa imagem inteiriça, da qual podemos depreender um movimento que vai do mais prosaico (ou comum) ao mais largamente poético, o que fará com que enxerguemos, talvez, o mapa como uma imagem mais ampla do que é apresentado de início.

Abro

O primeiro verbo da estrofe inicial é “Abrir” na primeira pessoa do singular, que aparece nos versos “Abro o mapa na chuva”. Esse verbo expõe um sujeito lírico que intervém na mecanicidade do mapa, e é dessa ação, aparentemente insólita, que decorrem todas as imagens que surgem no fluir do texto:

Abro o mapa na chuva
para ver
pouco a pouco
diluírem-se as fronteiras
as cidades borradas
diminuem de distância
as cores confundidas
nem parecem mais aleatórias
perderam aquele modo abrupto
com que as cores mudam nos mapas
(MARQUES, 2015, p. 45).

O sujeito lírico abre o mapa sob a chuva para “ver”, termo importante num texto que é dotado da força imagética encontrada em outros poemas da autora. Essa ação, no entanto, acontece “pouco a pouco”, no ritmo da água caindo sobre as tintas e traços do

mapa, diluindo fronteiras, as quais são questão essencial quando pensamos no diálogo com as outras artes que a poeta estabelece em sua poesia.

Assim, diluídas as fronteiras, as cidades “diminuem de distância” e têm suas “cores confundidas”, mas, surpreendentemente, “nem parecem mais aleatórias”, três versos que, juntos, abordam as qualidades representativas do objeto *mapa*, que se encontra, tal qual a palavra ou o símbolo, no lugar de outra coisa: o espaço representado.

No interior do mapa, como no interior do poema, ou, mais amplamente, da obra literária, lidamos com uma representação do mundo, que ao mesmo tempo não segue as mesmas regras impostas por ele, isso porque a qualidade principal da arte (literária ou não) é a representativa, e passa pelas mãos de um observador (poeta, pintor, dramaturgo), é uma produção que supõe trabalho, como diz Bosi, o qual, a partir de Kant, também afirma que

O prazer estético que anima o jogo da criação, é [...] puramente subjetivo, pois se exerce com representações e não com a realidade do objeto. Haveria uma *verdade estética* própria da representação, e que não precisa coincidir com a verdade objetiva (1999, p. 15).

Por isso, é compreensível que as fronteiras agora pareçam menos aleatórias, pois, no interior, de “um mundo que não é deste mundo”, como diz um verso de Wislawa Szymborska, a verdade erigida na poesia é mais crível do que a das fronteiras feitas de modo referencial, nada orgânicas da representação com intuito mais utilitário:

agora há um grande lago
onde antes havia uma cordilheira
o mar não é mais molhado
do que o deserto logo ao lado
(MARQUES, 2015, p. 45).

Nos derradeiros versos da estrofe, a água externa ao mapa segue fazendo transformações no seu interior, desfigurando-o, modificando, rapidamente, coisas que precisariam do transcorrer de muitos anos para acontecerem. Nessa parte, o ritmo fica a serviço da imagem, o lago e o deserto em umidade equiparam-se, a fundura do lago e a altura da cordilheira também. É importante reparar que esses são os únicos versos onde a sonoridade fica mais evidente, e a consequência da junção de imagem e sonoridade é que acreditamos no que lemos, acreditamos nessa correspondência entre elementos, porque, como dito por Hamburger, o poema resolve-se em si mesmo, em seus limites e “uma correspondência mágica, de fato, predomina” (HAMBURGUER, 2007, p. 48).

Deixo

Chegando na segunda estrofe, temos um mapa já bem modificado em relação à sua aparência inicial, lembremos que ele já sofreu a intervenção do sujeito lírico, foi retirado do seu local usual – talvez a mesa mencionada num outro poema do livro –, e já teve suas fronteiras diluídas.

Todavia, na segunda estrofe, o sujeito lírico fica aparentemente inerte, acompanhando a ação, imobilidade tão significativa quanto a primeira intervenção, já que sua inação é um modo de ação no interior do processo artístico, a exemplo do que ocorre nas esculturas submersas de Jason deCaires Taylor, nas quais, de certa forma, a natureza também participa do processo artístico.

Também porque a aparente ausência não significa que o subjetivo tenha desaparecido do poema, em primeiro lugar, porque a linguagem – e não me refiro apenas ao uso do verbo “Deixo”, que marca uma primeira pessoa –, supõe um “homem [que] nunca pode ser excluído [na] poesia escrita por seres humanos” (HAMBURGUER, 2008, p. 46), em segundo lugar, porque, se considerarmos essa omissão como escolha artística, supomos alguém que a realiza.

Nessa parte, as transformações saem do interior do mapa e passam a ocorrer numa interação maior com o que está externo a ele, já que agora não apenas a água da chuva o modifica, mas também a paisagem – figurada pelos insetos e pela oscilação de luz – age sobre ele, o que resulta num mapa de linhas duras e secas, que ganha vida por meio do caos que se instala nele, e no qual as fronteiras representativas são acompanhadas pelas fronteiras do próprio objeto no processo de dissolução.

Deixo depois o mapa
para secar ao sol
sobre a grama do jardim
mais rápidas do que aviões
as formigas atravessam
de um continente a outro
uma lagarta riscada
apossou-se das Coreias
agora unificadas
um tapete de folhas
cobre o mar Egeu
e o rastro de uma lesma umedeceu
o Atacama
(MARQUES, 2015, p. 45-46).

Sobre essa diluição, pensemos no conceito de paisagem, que não se trata da ideia de paisagem somente como um recorte estático da natureza, mas uma que “implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora” (COLLOT, 2013,

p. 30), sujeito que enxerga o mapa e o que o circunda, que exprime não apenas o que vê, mas principalmente o que sente (com o) que vê:

Na arte e na poesia moderna a paisagem aparece frequentemente “desfigurada”, porque não se submete mais aos cânones da figuração; contudo é para ser refigurada, segundo o ponto de vista de um sujeito criador, e/ou configurada, segundo uma organização que não tem mais nada de “realista”, que se revela mais abertamente lírica ou estética (COLLOT, p. 19).

O sujeito lírico, que agora está “de longe” e distingue pouco os limites, usa o recurso das sensações para recriar o mundo, o que torna possível uma equiparação sua ao próprio artista/poeta em ação, que leva ao limite todas as ferramentas que possui, ancorando-se na sua percepção, e não só aproxima, por meio de analogias, o interior do mapa ao mundo representado por ele por uma questão de experiência, mas porque, no movimento de refiguração que sucede à dissolução/desfiguração, os elementos correspondem-se naturalmente, o que causa a impressão que Borges menciona em uma das suas palestras, a de que “as coisas perfeitas na poesia não parecem estranhas; parecem inevitáveis.” (BORGES, 2000, p. 12).

Assim, as formigas realmente “atravessam/ de um continente a outro” rapidamente como aviões, visto que já não existem fronteiras entre o mimético e o mimetizado, de modo que também é natural que as Coreias, cindidas historicamente em suas políticas, estejam unificadas por uma lagarta, ou que um tapete de folhas cubra o mar inteiro, ou que uma lesma umedeça o deserto mais árido do mundo, afinal, todas as coisas são possíveis na poesia, e têm o mesmo tamanho nessa dimensão refigurada.

uma formiga enamorou-se
de um vulcão
exatamente do seu tamanho
um dos polos
ficou à sombra
e resfriou-se mais que o outro
de longe não sei se são moscas
ou os nomes das cidades
(MARQUES, 2015, p. 45).

Por fim, do mapa já refigurado, não se distingue “nomes de cidades” e “moscas”, não apenas pela distância assumida, mas pela sua forma final, pois o objeto e o meio já se encontram em simbiose total. Depois disso só resta a transfiguração, que veremos a seguir.

Penso

Até aqui vimos o mapa desfigurando-se pela ação da chuva e dos bichos e, após isso, a sua refiguração, mostrada a partir do nivelamento entre elementos internos do objeto e os elementos estrangeiros à sua constituição, e, incluída nela, a maneira singular de como as coisas apresentam-se em relação ao seu estado inicial.

O começo disso se deu pela interferência de um sujeito lírico, comparado ao artista, que realizou uma pequena, mas simbólica ação quando colocou o objeto mapa sob a chuva. Vimos que nas linhas da primeira estrofe do poema, há uma descrição, ainda que alicerçada nas metáforas, do que ocorre no interior do mapa, e nas linhas da segunda estrofe, a sua interação abissalmente maior com a exterioridade, na qual um movimento confunde o que está dentro e o que está fora e dá o efeito das semelhanças que nomeiam a obra em que o poema foi publicado.

Na terceira estrofe, porém, tudo que lemos e visualizamos se dá no terreno do possível, já que o verbo “Penso”, aponta para algo além do que é visto, flertando muito mais com o imaginativo, o que não é incomum na poesia da autora, que se vale frequentemente dessas divagações poéticas fincadas na possibilidade: o livro possível, o poema original possível.

Penso que se deixasse o mapa aí
tempo o bastante
em algum momento surgiria
quem sabe
um pequeno inseto novo
com esse dom que têm os bichos
e as pedras e as flores e as folhas
de imitarem-se
uns aos outros
um pequeno inseto novo
eu dizia
um novo besouro talvez
que trouxesse desenhado nas costas
o arquipélago de Cabo Verde
ou as finas linhas das fronteiras
entre a Argélia e a Tunísia
(MARQUES, 2015, p. 45-46).

Estando o mapa já refigurado, agora ele se transfigura, ou seja, ganha outra forma, que lembra vagamente a anterior, mas na qual as fronteiras nem de longe podem ser descritas. Agora mundo e mapa encontram-se de tal forma confundidos, que a possibilidade é que um inseto novo surja, um inseto que apresenta uma forma híbrida entre mapa e mundo.

Fala-se, então, no dom de imitação dos bichos, pedras, flores e folhas, que é assunto caro aos que refletem sobre literatura desde sempre, a exemplo da própria *Poética* de Aristóteles, que, lembremos, divide os gêneros em função das suas formas de imitação e dos objetos representados.

com esse dom que têm os bichos
e as pedras e as flores e as folhas
(MARQUES, 2015, P. 45-46).

O som e o ritmo imprimem no verso semelhança entre as palavras, que são similares em extensão (todas possuem seis letras), na flexão (todas estão em sua forma plural), além de dividirem-se entre as oclusivas “p” e “b” (os bichos/ e as pedras), ao lado da paranomásia, estabelecida entre “folhas” e “flores”.

de imitem-se
uns aos outros
um pequeno inseto novo
(MARQUES, 2015, p. 45-46).

Além disso, a proximidade que se segue entre as palavras “novo”, “outros” e “besouro”, faz com que a ideia de um bicho que é, ao mesmo tempo, originalidade e imitação, fique mais evidente. O inseto é um besouro que traria um mapa “desenhado nas costas”, criatura que nasce da mistura do objeto representado com a sua representação, cuja existência é possível só no interior da linguagem, mais ainda, da linguagem artística, pois o que observamos não é apenas a modificação de um mundo, mas a criação de um mundo e suas regras. Nesse sentido, a obra de arte burla as leis da física ou preceitos da biologia de tal modo que é possível o surgimento de algo intermediário entre paisagem e o mapa.

Um poema metapoético

A partir do olhar para essas três estrofes, pudemos observar a transformação do objeto *mapa* da sua forma mais primeva até a sua forma mais poetizada. Esse movimento, porém, pode ser lido não apenas como o do objeto que vai perdendo suas funções corriqueiras para ganhar *status* de arte, mas também como o da própria linguagem.

No início desse texto, tratamos do objeto e do modo como ele pode ganhar outras especialidades de acordo com a finalidade que damos a ele. Pois bem, agora imagine que, colocados lado a lado, mapa e linguagem possuem a mesma característica representativa.

Ora, se num primeiro momento a linguagem está pura, e as palavras encontram-se em estado bruto representado as coisas (ainda que de forma mais opaca, é certo), quando são deslocadas pelo fazer poético ganham uma força representativa imensamente maior, porque agora se relacionam com outras palavras, que existem em versos que se relacionam com outros versos, que existem em poemas que se relacionam com outros poemas e assim por diante.

Sendo assim, a linguagem fica desfigurada tal qual o mapa na primeira estrofe, pela ação poética, que é um tipo de retorno ao caos, como diz Collot em um de seus textos:

A poesia começa no momento em que vacila a ordem que preside nossas representações do universo, nossos hábitos de vida e de linguagem. Essa vertigem nos mergulha na turbulência de uma matéria-emoção, onde o eu, o mundo e as palavras não cessam de se agitar, de unir-se e de se quebrar. Mas esse retorno ao caos nos oferece também a chance de uma nova gênese (COLLOT, 2015, p. 24).

Essa linguagem desfigurada é o que de mais precioso e preciso o poeta – manifestado pelo sujeito lírico – pode entregar ao mundo, pois a desfiguração é a demonstração maior da falta de coesão interna da própria humanidade, a desorganização que permite organizar-se, como em “Da lama ao caos”.

Depois, a linguagem, representada pelo mapa, encontra-se refigurada, em forma de poema, o poema que não necessariamente é translúcido, aliás, dificilmente será, mas que forma uma unidade coesa e significativa em si mesma, que será entregue ao mundo e ficará sujeita às oscilações das vidas que ele atravessa e que o atravessam.

A linguagem aí já deixou de desempenhar apenas a sua função inicial de comunicação, agora ela é comunicação poética, ser do qual fala Étienne Souriau (1983, p. 35), ser arrancado do não-ser do qual fala Bosi (1999), pois é, acima de tudo, para os que a leem em sua forma de arte, não necessariamente lugar de chegada, tendo sua beleza exatamente no que tem de viagem ao desconhecido.

A arte propõe uma viagem de rumo imprevisto – da qual não sabemos as consequências. Porém, empreendendo-a, o que conta não é a chegada, é a evasão. Buscamos a arte pelo prazer que ela nos causa. Uma sinfonia, um quadro, um romance são refúgios, pois instauram um universo para o qual nos podemos bandear, fugindo das asperezas de nossa vida “real”, procurando as delícias das emoções “não reais”. No fundo, são os mesmos motivos que nos fazem assistir a um jogo de futebol. A diferença é o corolário que enunciamos acima: as emoções artísticas são ricas e fecundas, o prazer e a evasão só são “alienações” num primeiro momento: transformando nossa sensibilidade, elas transformam também nossa relação com o mundo (COLI, 1995, p. 111).

Assim, o poema está entregue ao mundo e nivelado com ele, como o mapa ao espaço, e encontra-se suscetível a intervenções outras além das que o poeta realizou na

linguagem que o constitui: do leitor, do editor, da crítica, das ressignificações de artistas plásticos, das dramatizações, dos retornos de outros poetas; e o mapa no interior do poema, analogamente, encontra-se suscetível às águas, aos bichos, às sombras.

Na última parte, com o mapa encontrado em total simbiose com o meio, a devoluta do poema ao mundo encontra-se completa, a ponto de que um ser vivo, um besouro, passar a carregar uma marca indelével nas costas das fronteiras daquele mapa, como nós, leitores, carregamos algo após a leitura de um poema que amamos, algo como a sobreposição de uma interpretação a uma memória visual do que lemos, atingidos pelo que representa e pelo que é representado, de forma que nossa experiência no mundo é modificada, às vezes, drasticamente:

A arte tem assim uma função que poderíamos chamar de conhecimento, de “aprendizagem”. Seu domínio é o do não-racional, do indizível, da sensibilidade: domínio sem fronteiras nítidas, muito diferente do mundo da ciência, da lógica, da teoria. Domínio fecundo, pois nosso contacto com a arte nos transforma. Porque o objeto artístico traz em si, habilmente organizados, os meios de despertar em nós, em nossas emoções e razão, reações culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais nos servimos para apreender o mundo que nos rodeia. [...] Entre a complexidade do mundo e a complexidade da arte existe uma grande afinidade (COLI, 1995 p. 108).

A arte não isola, um a um, os elementos da causalidade, ela não *explica*, mas tem o poder de nos “fazer sentir”. Isso, evidentemente, não quer dizer que a arte substitui a causalidade científica, nem que ela se encontra em oposição à ciência. Nem explica, de outro modo, nem anula a explicação científica da queda (COLI, 1995, p. 109).

Referências

- ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões Sobre a Arte*. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Brasiliense. 1995.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução: Ida Alves ... [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- _____. Poesia, paisagem e sensação. Tradução de Fernanda Coutinho. *Revista de Letras*, v. 1, n. 34 p. 18- 26.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: Tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOURIAU, Étienne. A arte e as artes. In: _____. *A correspondência das artes* (elementos de Estética comparada). Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moares Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cutrix, 1983, p. 35-52.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. Tradução de Maiza Martins Siqueira In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras. 1991. p. 201-230.

**A ONTOLOGIA SEGUNDO G.H.:
UM ESTUDO DO SER EM CLARICE LISPECTOR****ONTOLOGY ACCORDING TO G.H.:
A STUDY OF THE BEING IN CLARICE LISPECTOR**

Thais Santos MEDEIROS¹
Fernando de MENDONÇA²

RESUMO: Segundo a noção heideggeriana, por sua própria constituição, o Ser-aí (Dasein) é dotado da possibilidade de colocar questões. Tal investigação perpassa toda a obra da escritora Clarice Lispector, encontrando seu ápice em *A paixão segundo G.H.* (1964). Como na imagem heráldica, a questão do Ser é ponto central do romance, a se desdobrar durante o desenvolvimento da narrativa, numa perspectiva em abismo concretizada através do trabalho com a linguagem, característica escritural da autora. É narrando que G.H. se questiona. Esse desvelamento do Ser é o que a presente reflexão objetiva analisar. Intenta-se uma avaliação de como, por meio da linguagem literária, o pensamento filosófico se evidencia. Dessa forma, não apenas relacionamos o texto de Clarice com os conceitos de Heidegger (2005), apoiando-nos em leituras que já intuíram tal conexão (NUNES, 1981; 2002; SÁ, 1993; 2004), mas também colocamos em questão a possibilidade de um ‘pensamento clariceano’, que acontece não nos moldes da escrita filosófica, mas numa ‘literariedade pensante’. A relação entre os questionamentos filosóficos e a literatura motiva esse trabalho, mostrando que o olhar de Clarice Lispector para o Ser é abismal.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Filosofia. Ontologia. Clarice Lispector.

ABSTRACT: According to the heideggerian notion, for its own constitution, the There-being (Dasein) is endowed with the possibility of putting questions. Such investigation occurs in all of Clarice Lispector’s work, hitting its apex in *The passion according to G.H.* (1964). Such as the heraldic image, the question of the Being is the novel’s focal point, which unfolds during the narrative development, in a perspective in abyss implemented through the work with the language, scriptural characteristic of the author. It’s narrating that G.H. questions herself. This unveiling of the Being is what this reflection aims to analyze. Intends an evaluation of how, through literary language, the phylosophical thoughts highlights itself. Therefore, not only we relate Clarice’s texts with Heidegger’s concepts (2005), resting ourselves on references that already argued about that conection (NUNES, 1981; 2002; SÁ, 1993; 2004), but also we put into question the possibility of a ‘claricean thought’, that does not occur in the phylosophical writing mold, but in a ‘literarity thinking’. The relationship between phylosophical questions and the literature motivates this work, demonstrating that Clarice Lispector’s view on the Being is abyssal.

KEYWORDS: Literature and Philosophy. Ontology. Clarice Lispector.

1. Mestranda em Letras (PPGL) na Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil, e-mail: thaismedeiros594@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5497-8608>.

2. Doutor em Letras (UFPE), Professor de Teoria Literária (DELI/PPGL) na Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil, e-mail: nandodijesus@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8659-8490>.

Introdução

A aproximação a uma autora com uma fortuna crítica extensa como Clarice Lispector sempre se dá de forma difícil. Encontrar um ponto que ainda não foi tocado é como encontrar um diamante numa mina há muito explorada. Mas uma mina, por mais utilizada que tenha sido, nunca deixa de ser uma mina. A relação entre o texto clariceano e a filosofia não configura uma novidade, considerando que a percepção de um trabalho com o pensamento é uma de suas principais características. Segundo a obra desta escritora, já se concluiu tratar-se de um “objeto de fácil escolha para um trabalho de filosofia, pois contém inequivocadamente conteúdos que manifestam profunda reflexão fazendo eco a problemas filosóficos clássicos nas entrelinhas de seus textos” (ALMEIDA, 2009, p. 13).

A relação entre Literatura e Filosofia na obra da escritora já foi analisada e discutida por diversos outros teóricos. Pelo menos desde 1965, um ano após a publicação de *A paixão segundo G.H.*, livro sobre o qual concentramos maior atenção neste espaço, localizam-se reflexões que se apropriam do romance numa perspectiva filosófica. A leitura pioneira de José Américo Pessanha, naquele ano (o texto foi revisto e republicado no dossiê dedicado à Clarice pela *Remate de males*, 1989), já se movia dentro deste interstício, prosseguido por diversos críticos e pesquisadores no correr dos anos, até os dias atuais³.

De acordo com Benedito Nunes, um dos maiores especialistas em Clarice Lispector, é a possibilidade de reflexão contida em um texto que possibilita analisar a literatura pelo viés filosófico: “esse caráter reflexivo se dá através da linguagem, que se constitui em problema comum da filosofia e da literatura; sobre a interdiscursividade promovida pelo texto literário e; finalmente, sobre temas tratados pela literatura que sejam de interesse da filosofia.” (NUNES, 1981, p. 192). Nunes ainda evidencia alguns modos de analisar o texto literário através do aparato filosófico.

No entanto, procuramos aqui nos amparar no modo que dissolve as fronteiras entre os textos filosóficos e literários numa abordagem mais interpelativa, uma vez que isso privilegia as possibilidades de sentido propostas na literatura (terceiro modo, ao perseguir a filosofia do texto literário). É essa ‘terceira margem’ que buscamos elucidar neste artigo. Para isso, os pontos de análise sobre os quais nos amparamos são: a linguagem, as conexões da obra com as linhas de pensamento histórico-filosófico, e a instância de questionamento que a forma representa, em função de ideias problemáti-

3. Também damos continuidade, aqui, a desdobramentos oriundos da tese de doutoramento defendida por um dos autores deste trabalho (MENDONÇA, 2014), que, dentro de uma abordagem teopoética, investigou o estado ontológico do Ser na relação com o desamparo divino em *A Paixão Segundo G.H.*, donde destacamos que a autora “restitui ao verbo sua condição criadora, unificadora, evocando pelos eventos narrados um estado original do Ser” (MENDONÇA, 2014, p. 44), localizando em *G.H.* uma “conscientização do Ser e de sua linguagem, através de uma angustiada personagem que não deixa de ansiar e provar alguma satisfação na existência” (*idem*, p. 69).

cas, isto é, de “ideias que são problemas do e para o pensamento.” (*idem*, p. 192). Elucidaremos essas questões através das conexões percebidas entre *A paixão segundo G.H.* e temas caros à filosofia.

O Ser em Abismo

Sempre começamos a escrever sobre Clarice apoiados em alguns “vagalhões de mudez”. Há neste processo um simultâneo silêncio e ruído de linguagem que ecoam num espaço e tempo entrecortados pela avidez de escrever não ‘sobre’ ela, mas ‘em’ Clarice. Da tentativa de iluminar o seu texto apoiados em alguns dos ‘nossos filósofos’ e dos críticos que analisaram a obra de Clarice Lispector antes de nós, surge esse trabalho, com a delimitada tarefa de aproximação ao texto clariceano por meio de uma abordagem filosófica. Aproximação essa que se dá, assim como na epígrafe de *A paixão segundo G.H.* atravessando o oposto daquilo que se pretendia aproximar. Primeiro nos deparamos com o mistério das palavras de Clarice, alcançado pelo esforço de decifrar o código de uma linguagem espessa, massa opaca que se desvela aos poucos, aos olhos do leitor. Até o momento da revelação, que segundo a fortuna crítica da escritora acontece através de suas epifanias. Mas logo depois percebemos algo mais. Percebemos a força de uma pergunta nas palavras de Clarice, uma indagação constante e obsessiva que se desdobra através dos livros e das personagens. Em *A paixão segundo G.H.*, romance originalmente publicado em 1964, a personagem inicia o romance com uma procura: “- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.” (LISPECTOR, 2009, p. 9). Mas que livro é *A paixão segundo G.H.*? Para lidar com esse questionamento, alguns filósofos serão de fundamental visitaçào.

Para Mearleau Ponty (2002), a virtude do gênero literário romanesco não está no assunto, mas naquilo que está implícito. Não está nas palavras, matéria-prima da linguagem, mas ‘entre’ elas, nos vazios de significações que elas delimitam. Para Roland Barthes (1999), o que se aprecia num relato não é diretamente o seu conteúdo, nem mesmo sua estrutura, mas as esfoladuras que impomos ao belo envoltório. Ou seja, é necessário que se enxergue aqui a “fenda”, esse entre-lugar que coloca o texto de Clarice num patamar filosófico/literário. É nessa fenda que encontramos a potência filosófica na obra de Clarice Lispector. Finalmente, segundo Umberto Eco (2018), o romancista pode dizer aquilo que o filósofo não pode. Isso acontece não porque a literatura se encontra numa instância superior à filosofia, mas pela forma de utilização da linguagem, que alcança o nível de desprendimento do sentido formal da palavra. Dessa forma, realizamos o que se pode chamar de “descida do conceito”. Ou seja, o que na filosofia flutua entre reflexões acerca do objeto de estudo, torna-se, na literatura, a própria vivência dos conceitos.

A paixão segundo G.H., quinto romance da escritora Clarice Lispector, apresenta a jornada de uma personagem, narrada em primeira pessoa, que tem como um dos principais elementos a busca pelo sentido do Ser, o que evidencia uma relação com a ontologia, parte da filosofia que trata da natureza, realidade e existência dos entes. A busca do Ser enquanto Ser perpassa grande parte da obra de Clarice Lispector, encontrando seu ápice neste romance, que intenta desvelar o Ser a partir da linguagem. Olga de Sá, em seu trabalho intitulado *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, também aborda a mesma questão. De acordo com Olga, “o ser para Clarice apresenta uma face visível, sensorial, capaz de ser escolhida pela linguagem, uma face concreta, alcançável, a serviço da qual ela cria imagens estranhas, símbolos, recursos desdobráveis e múltiplos, expressivos.” (SÁ, 2004, p. 17). Em outro momento de sua argumentação, a mesma pesquisadora também constata que “A *paixão* é, portanto, uma ontologia, uma metafísica construída pelo método empírico, cuja finalidade é desvelar o Ser. Desvelar o Ser contra a linguagem (fazendo linguagem), contra a razão que o encobre.” (*idem*, p. 124).

Levando em consideração a amplitude de filósofos que tratam da ontologia e pela afinidade com o trabalho específico deste autor, utilizamos o pensamento de Heidegger a respeito do Ser sob o conceito do Dasein (Ser-aí), na obra *Ser e tempo*, publicada no ano de 1927. O Dasein é aquele que, em virtude de seu próprio Ser, tem a possibilidade de colocar questões e de interpretar-se. Segundo o filósofo, “questionar é procurar cientemente o ente naquilo que ele é e como ele é”. (HEIDEGGER, 2005, p. 30). Em *A paixão segundo G.H.*, o questionamento está ligado a uma necessidade de sobrevivência: “Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação a: ser?” (LISPECTOR, 2009, p. 11).

Para G.H., só é possível continuar a viver depois de passar pelo medo de encontrar uma resposta para o sentido do Ser, que se dá pelo caminho da paixão. A paixão é, portanto, uma ontologia, uma metafísica construída pelo método empírico, cuja finalidade é desvelar o Ser. Desvelar o Ser contra a linguagem (fazendo linguagem), contra a razão que o encobre, contra a transcendência, que, segundo a narradora, o ultrapassa. A paixão é a dor contra o hábito que a insensibiliza. “É a vida, a totalidade, contra o ‘eu’, o puramente psicológico.” (SÁ, 2004, p. 125) É o desvelamento do Ser que buscamos elucidar na obra clariceana, no sentido de ir contra a transcendência que pode ser ela mesma um acréscimo, um empecilho para a realização do ser total. Diante desse contexto, equilibrado sobre uma tênue fronteira entre o romanesco e o filosófico, localizamos a necessidade de avaliar como, através da linguagem literária, o pensamento se evidencia. Dessa forma, não apenas relacionamos o texto de Clarice com os conceitos de Heidegger, mas colocamos em questão a possibilidade de um pensamento clariceano, que acontece não nos moldes da escrita filosófica, mas através de uma literariedade pensante.

O questionamento sobre o sentido do Ser perpassa grande parte da obra de Clarice Lispector. É como se mergulhássemos a mão num lago e voltássemos com ela encharcada de reflexos do ser. Cada um mostrando uma face diferente. Em *Perto do coração selvagem* (1944), primeiro romance da escritora, a personagem Joana já inaugura essa busca. Lóri, Martin e Macabéa⁴ também percorrem o mesmo caminho. Como na imagem da heráldica (um dos símbolos mais recorrentes das narrativas em abismo⁵), a imagem do Ser é colocada como ponto central, vindo a se desdobrar não apenas em *A paixão segundo G.H.*, mas em toda a obra da autora, mostrando que o olhar para o Ser em Clarice é abismal.

Nesse sentido, é imperativo situarmos o estudo de Mariângela Alonso, *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector* (2017), como inspiração fundamental ao que evocamos da estrutura narrativa em abismo enquanto chave de entendimento para a situação filosófica de *G.H.* Em sua pesquisa, Alonso traça um amplo painel das aplicações possíveis que o conceito de André Gide encontra dentro do universo clariceano, atravessando praticamente todo o legado da escritora e nele encontrando terreno fértil de experimentação. O romance de 1964 resulta como o exemplo máximo desta consciência metaficcional, amplificando os jogos de reduplicação em diversos níveis: da narradora para com a personagem, para com os espaços de sua casa, para com a representação textual de sua linguagem e o espelhamento que se concretiza a cada capítulo (sendo a última frase de um capítulo, a primeira do seguinte). Tudo isso nos importa, por refletir diretamente na constituição do Ser em *G.H.*, como vemos: “O estado de abismo e periclitância que envolve o Ser de *G.H.*, conjuga-se com as imagens dos demais cômodos de sua casa, fornecendo um movimento vertiginoso.” (ALONSO, 2017, p. 217).

Com o pressuposto abismal estabelecido, avançamos na percepção de que o conceito de *Dasein* se aproxima ao sentido de Ser em *A paixão segundo G.H.* Em primeiro lugar, a personagem está à procura de algo que não se delimita claramente como uma forma exterior. *G.H.* questiona de que é feito o invólucro no qual se encontra para atingir o núcleo do Ser. É essa busca que primeiro exemplifica a relação entre Clarice e Heidegger. O que não significa ser ela feita através de um exercício intelectual ou de pensamento, mas por meio de um tipo primeiro e quase intuitivo de compreensão: “Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão e que para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não estar à altura dela, tenho que continuar a não entendê-la.”

4. Personagens principais dos romances: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969); *A maçã no escuro* (1961) e *A hora da estrela* (1977), respectivamente.

5. Termo que designa, em heráldica, o núcleo do escudo ou brasão, e é este o sentido que ele conserva para André Gide (autor da noção de *mise en abyme*), quando em 1893, o escritor a ele se refere, para comentar metaforicamente sua prática romanesca como um tipo de literatura que se autorreflete, inclusive em princípios criativos e de ordem metalinguística (ANKER; DÄLLENBACH, 1975).

(LISPECTOR, 2009, p. 12). Enquanto Ser no mundo, a compreensão é o modo mesmo de existência do Dasein; ele não a possui, mas existe compreendendo, por um viés pré-reflexivo. Do mesmo modo, G.H. não compreende pensando, mas compreendendo: essa primeira relação do Ser com o mundo é de lida, manipulação, estando ele em contato com o mundo e com os outros seres (*Ser à mão*) e (*Ser à vista*)⁶. O Dasein, como ente, é (*Ser no mundo*). O mundo, lugar onde está situado, é o ponto de partida em que o Dasein articula sua rede de significações. O processo de compreensão, aqui, não é colocado como algo *a priori* ou *a posteriori*, não é uma atitude sobre a qual o *Ser-aí* se lança, como se existisse sob uma intenção prévia de consciência, mas é sua própria forma de existir no mundo. Ou seja, ele existe, compreendendo. Expandimos aqui a noção de compreender relacionada a entendimento, ou a um engajamento reflexivo e analítico sobre ao que se detém. Todo ser compreende o mundo em que está inserido, pois nele vive, sem ser necessário racionalizar. A possibilidade de questionamento é que abre ao Dasein o mundo como lugar de possibilidades outras e de ser ele mesmo um outro.

Em Clarice, a compreensão como forma de estar no mundo é demonstrada não somente em *A paixão segundo G.H.*, mas também em outros livros. Lóri, por exemplo, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, precisa passar por uma aprendizagem para chegar ao entendimento. G.H. precisa inaugurar em si o pensamento. Elas passam pela queda, pela angústia de conseguir chegar ao nível do entender. “Lóri se cansava muito, pois não parava de ser” (LISPECTOR, 1998, p. 20). O que Ulisses, seu companheiro, quer é que ela faça o caminho da aprendizagem, pois, segundo ele, a maior necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. A compreensão já nos é dada, faz parte de nossa condição. Mas a busca pela plena realização da existência é o que faz com que Ulisses pertença a uma condição maior:

Enquanto a condição do Universo era tão grande que não se chamava de condição. A condição humana de Ulisses era maior que a dela que, no entanto, tinha um cotidiano rico. Mas seu descompasso com o mundo chegava a ser cômico de tão grande: não conseguira acertar o passo com as coisas ao seu redor (*idem*, p. 20).

Interpretar é o nível seguinte da compreensão. Essa análise da realidade dada sempre se dá de acordo com o humor. Ou seja, os sentimentos para Heidegger significam a forma de abertura para o mundo. É de acordo com eles que o mundo se apresenta. Sentimentos como tédio, alegria, angústia e medo são canais pelos quais nós, enquanto Dasein que somos, compreendemos e assimilamos o mundo e os outros entes. A interpretação nada mais é do que o desenvolvimento do compreender, apropriando-se

6. A ontologia fundamental abrange os seres da ordem do Dasein e aqueles dois que a essa ordem não pertencem, chamados de categorias, e que são o Ser-à mão e o Ser-à vista, ou seja, os entes acessíveis na práxis e os entes que se apresentam diante de nós como objetos substantes (NUNES, 2002, p. 13).

das possibilidades em que o Ser se projeta. Do ponto de vista existencial, o discurso é elemento constituinte e originário do ser, assim como a compreensão. “A compreensibilidade já está sempre articulada, mesmo antes de qualquer interpretação apropriadora e o discurso é a articulação dessa compreensibilidade” (HEIDEGGER, 2005, p. 229).

Entre O Ser e A Linguagem

Discurso é linguagem. É constitutivo da existência e da abertura do Dasein, que se articula em significações. Dentre as características pertencentes ao discurso, mais do que falar, destacam-se as possibilidades da escuta e do silêncio. O Ser escuta porque compreende. Não estamos falando aqui da capacidade de reconhecimento sonoro, mas do estar aberto existencialmente enquanto *Ser com os outros*. Sendo a compreensão um elemento essencial, o Dasein sempre está perto daquilo que compreende. O silêncio, no entanto, não significa ficar mudo. Ele só é possível num discurso autêntico. É preciso ter o que dizer para poder silenciar. O silêncio é uma escolha que possibilita o verdadeiro ouvir⁷. No silêncio do quarto, G.H. ouve e silencia: “Eu via o que aquilo me dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei de como sempre estive recebendo o sinal mudo.” (LISPECTOR, 2009, p. 34).

Clarice articula os principais movimentos do discurso para depois fazer linguagem. Linguagem de sobrevivência. Todo esse movimento acontece em meio à mediania banal da vida ordinária. É na cotidianidade que se desenvolve o modo de ser do Dasein. O modo de ser do cotidiano do discurso e da interpretação de si mesmo, do mundo e dos outros. Para alcançar uma conduta analítica é preciso ir além e extrair das aparências e da superfície o seu fundo original: “Trata-se da ação da analítica: ela desce, em seu esforço interpretativo ao modo de ser do cotidiano, estabilizado na mediania da conduta tanto numa sociedade primitiva quanto numa sociedade civilizada.” (NUNES, 2002, p. 14). No romance analisado, assim como em outras obras clariceanas, é justamente na banalidade da vida cotidiana que os momentos de epifania acontecem. A partir do olhar acostumado com aquilo que é comum, encontramos o corpo e a alma das coisas.

Em *A paixão segundo G.H.*, é a casa, primeiro espaço que habitamos antes de sermos lançados ao mundo, o envoltório que possibilita a busca pelo núcleo do Ser, o que dá margem à compreensão de ser este um elemento resultante da consciência em abismo (ALONSO, 2017), aquilo que orienta todo o romance, desde sua configuração narrativa básica de tratamento sobre o espaço e o tempo. Segundo um velho ditado,

7. “Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra Ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.” (BLANCHOT, 2011, p. 12).

carregamos na casa os nossos deuses domésticos. Em seu estudo sobre *A poética do espaço*, Gaston Bachelard analisa a imagem poética do espaço da casa como abrigo do Ser, em relação ao Ser-só: “é fechado na sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões e suas façanhas.” (BACHELARD, 1993, p. 203).

Esse palco do cotidiano é o lugar onde G.H. encontra o outro Ser na barata⁸, aquele que é irreduzível, posto que permanece: “Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas.” (LISPECTOR, 2009, p. 47). A barata ocupa o lugar de divindade às avessas que permite a experiência limite de G.H. com aquilo que podemos chamar de o Outro por excelência. Diferentemente do Dasein, a barata não se questiona, permanece apesar do tempo e não se transforma nem atualiza, como se nela habitasse o fundo original do Ser, elemento que G.H. persegue em sua narrativa. Olga de Sá destaca essa trajetória como uma narrativa da “Paixão”:

Mas a paixão não é só a experiência nauseante de ter comido da massa da barata: engolir a massa branca e insossa, como protótipo da matéria-prima do mundo, foi, sem dúvida, uma experiência vital. Narrá-la, porém, foi uma experiência limite, porque a manducação da barata levou G.H. à renúncia de sua vida pessoal, de seu ser como linguagem (SÁ, 1993, p. 121).

Diante dessa experiência, G.H. percebe a força da matéria como o máximo do neutro. A massa branca da barata é a imagem do núcleo do Ser, enfim, livre dos acréscimos que impedem a realização do Ser total: “O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa.” (LISPECTOR, 2009, p. 140) Renunciando a tudo, até mesmo a própria identidade, G.H. atinge a despersonalização: “Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence – é aquela que toca na minha fronteira com o que já não é eu, e a qual me dou. (...) Sou mais aquilo que em mim não é.” (*Idem*, p. 123).

Nos romances de Clarice, observamos uma construção do Ser que se atualiza de acordo com o momento de vida de cada personagem. É como se em cada uma delas, houvesse uma aspiração a essa descoberta. Mas só G.H. atinge o máximo, extraído da mediania banal do cotidiano, seu fundo original. A consciência do não ser, a exemplo dos últimos fragmentos recolhidos em G.H., irmana-se ao lugar da “solidão essencial” que Maurice Blanchot estabelece em seu *Espaço literário* (2011). Na verdade, toda nossa leitura também encontra alicerce nas teorias deste pensador, pelo que agora não se pode furtar a menção direta ao seu argumento:

8. Recordemos uma síntese do enredo: “G. H. é uma mulher que se depara com uma barata, no quarto de sua empregada, e, após matá-la, sente vontade de experimentar seu gosto, entrando em contato com uma intensa epifania capaz de lhe dar um novo sentido existencial.” (MENDONÇA, 2014, p. 54).

Que eu não seja nada, isso afirma, certamente, que eu ‘me conservo no interior do não ser’; isso é sombrio e angustiante, mas diz também essa maravilha que o não ser é o meu poder, que eu *posso* não ser: daí vêm liberdade, dominação e futuro para o homem. Eu sou o que não é, aquele que cometeu secessão, o separado, ou ainda, como se disse, aquele em que o ser é discutido (BLANCHOT, 2011, p. 276).

Trata-se justamente de um corolário que o pensador reconhece como em profunda iniciação na consciência de mundo recebida em Heidegger, bipartida, ao mesmo tempo dissimulada no mundo, mas também absolutamente separada, ‘absolutamente absoluta’, libertadora, capaz de restabelecer os limites da decisão humana. Para Blanchot, a palavra literária se distingue de qualquer outra por se consagrar à passividade do ser, o que nos remete naturalmente ao exercício de linguagem que G.H. vivencia. Em nenhum momento, a tessitura da personagem de Clarice se divorcia do Ser que primeiramente habita a palavra, em sua condição expressiva de existência literária.

Por fim, a última característica que destacamos é a temporalidade⁹ como horizonte de possibilidade do Ser. Para Heidegger, a compreensão do Ser desemboca no tempo. O Dasein é temporal, existe temporalizando-se entre o nascimento e a morte. Passado, presente e futuro dando dinamismo ao Ser, impondo estrutura à sua existência. Em *A paixão segundo G.H.*, organizar os acontecimentos num determinado tempo é questão de sobrevivência. Ela narra para poder salvar-se: “Atingia o núcleo da vida, o infernalmente inexpressivo, o nada. Todo esforço humano de salvação, que consiste em transcender, é eliminado para se ficar dentro do que é.” (LISPECTOR, 2009, p. 136). Não uma salvação que a transcenda, mas uma salvação que está na coisa mesma, que passa pela barata, pela dor de escrever e da busca pela primeiridade. G.H., ao contrário, não quer salvar-se, para estar dentro do que se é.

A paixão segundo G.H. possibilita infinitas interpretações do Ser, traçando um caminho de retorno para encontrar aquilo que está na sua origem. Em *Crítica e verdade*, Roland Barthes (1999) aponta a função da crítica não como uma busca pela verdade, mas por validades, trazendo a figura do marceneiro e seu ofício para aproximar esses sentidos. Assim como ele, o ofício de G.H. é o de moldar com as mãos uma figura. Enquanto escultora ela possui, além de um papel social, uma imagem que a identifica. Mas em sua trajetória, ela faz o trabalho contrário, ela desgasta o Ser, tirando-lhe as formas. G.H. quer a matéria bruta de si, aquilo que ainda não foi tocado, descobrindo na matéria informe o que ela esconde. Manuseando as formas, ela busca aquilo que se esconde dentro da coisa, o seu núcleo. Ela quer o primeiro, segundo a concepção peirceana: “A

9. Nunes (2005), em sua leitura de *Ser e tempo*, nos diz que é na temporalidade que se explicitam todas as estruturas da existência. Concluindo que a temporalidade, enquanto condição da existência, do poder-ser, é a possibilidade da possibilidade.

voz, a linguagem, sempre lhe dá o terceiro, o símbolo (a beleza a rejeitar), não a identidade” (SÁ, 1993, p. 148). O acaso surge como portador dos acréscimos, do que vem depois. O terceiro a que Clarice se refere, é o símbolo daquilo que o Ser não é, pois em contato com o mundo é impelido a vivenciar as experiências que o acaso proporciona e que se engastam. Era por acaso que ela havia virado escultora. Era por acaso que suas iniciais figuravam nas valises: “É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me (...) Também dos outros não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes.” (LISPECTOR, 2009, p. 24). Por acaso, ela era essa mulher singular, em processo de conscientização da subjetividade. Assim como Heidegger busca o sentido do Ser em detrimento do ente, ou seja, fixando-se no Ser-aí (Dasein), Clarice busca desvelar o Ser contra aquilo que o imobiliza, contra a realidade. Realidade irreal, posto que é feita apenas para reforçar o círculo de falsa segurança em torno de si.

Considerações

Dentro de seu apartamento, envolvida no doce manto do cotidiano, G.H. vive uma existência de pré-climax. Decalcando da vida apenas a cópia de si mesma, sem mentir nem ser verdadeira: “– uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção.” (LISPECTOR, 2009, p. 30). Até aquele momento nunca havia se perguntado: quem sou eu? Essa pergunta, demasiado perigosa, é o questionamento chave do Dasein. É a partir dele que o invólucro se quebra, deixando cair o edifício que era a sua construção, até agora. E aos poucos, desta pergunta, principia-se o caminho da Paixão:

Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcáreas subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas – e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos da minha boca, me deixava de braços caídos. O que me acontecia? Nunca saberei entender, mas há de haver quem entenda. E é em mim que tenho de criar esse alguém que entenderá. (LISPECTOR, 2009, p. 44).

A paixão segundo G.H. é um livro sobre a paixão de escrever. Clarice, neste romance, leva ao limite sua indagação sobre as possibilidades ontológicas da linguagem. Mas de uma linguagem sonâmbula. É através da palavra, do desgaste do signo, do “malogro da voz” que ela busca chegar ao núcleo do ser. É a tentativa de dizer o indizível. O próprio ato de narrar busca a salvação e a palavra é a tábua pela qual ela boia sobre “vagalhões de mudez”. Para assim chegar ao inexpressível.

Referências

- ALMEIDA, Marília Murta de. *Um Deus no tempo ou um tempo cheio de Deus: um estudo sobre o temporal e o eterno em Clarice Lispector*. 2009. 177 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Humanas). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.
- ALONSO, Mariângela. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2017.
- ANKER, Valentina; DÄLLENBACH, Lucien. A reflexão especular na pintura e literatura recentes. In: *Art Internacional*, vol. XIX/2, fevereiro 1975 (Trad: Maria do Carmo Nino).
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo* (1927), partes I e II. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MENDONÇA, Fernando de. *O desamparo do verbo: Clarice Lispector e Hilda Hilst – salmódicas*. 2014. 150 f. (Tese de doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- NUNES, Benedito. *Heidegger e ser e tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. Literatura e filosofia: Grande sertão: veredas. In Lima, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- PESSANHA, José Américo Motta. Clarice Lispector: o itinerário da paixão, *Remate de males*, Campinas, n. 9, p. 181-198, 1989.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector. A Travessia do Oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- _____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- PONTY, Maurice Mearleu. *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

EVIDÊNCIAS LINGUÍSTICAS EM DIACRONIA: ESTRATÉGIAS DE POLIDEZ EM PROCESSOS INQUISITORIAIS ESPANHÓIS**LINGUISTIC EVIDENCE IN DIACRONY: POLITICAL STRATEGIES IN SPANISH INQUISITORIAL PROCESSES**Sandro Marcio Drumond Alves MARENGO¹Antônio Ponciano BEZERRA²

RESUMO: A linguagem registrada por escrito em processos jurídicos são fontes de grande importância para os estudos linguísticos. O presente artigo trata da análise de um processo inquisitorial contra um sapateiro judeu de nome Yuçé Franco, nas terras de Castela, demandado oficialmente no ano de 1490 e concluído em novembro de 1491. O caso é conhecido na literatura como *Caso Santo Niño de La Guardia* (DRUMOND ALVES, 2005, 2012). Nosso *corpus* apresenta a importância histórica de ter sido o primeiro processo jurídico-eclesiástico contra um judeu não converso. Nosso objetivo é, por meio de uma abordagem pragmática com recorte específico nos estudos dos atos fala (SEARLE, 1984) e nas estratégias de polidez à luz das teorias de Brown e Levinson (1987), apresentar uma análise de cunho diacrônico das evidências linguísticas para a construção da argumentação verbal (HAVERKATE, 1994) e das condições de preservação das faces dos agentes envolvidos na interação linguística (EBERENZ, 2003). A partir dos pressupostos teóricos explicitados, verificamos que os atos que compõem o texto do processo inquisitorial em tela são, majoritariamente, atos proposicionais. Além disso, a maioria das ações é de tipo diretivo e representativo (GRICE, 1975). Concluímos este trabalho no sentido de comprovar que o tipo de estratégia de polidez está imbricado com a tipologia dos atos de fala do discurso e que ambas refletem, no uso da língua neste período estudado, a tentativa de construção de identidades formadoras do atual povo espanhol (DRUMOND ALVES, 2005).

PALAVRAS-CHAVE: Inquisição. Descrição Linguística. Pragmática. Polidez.

ABSTRACT: Written language in legal proceedings are sources of great importance for language studies. This article deals with the analysis of an inquisitorial case against a Jewish cobbler named Yuçé Franco in the lands of Castile, officially sued in the year 1490 and completed in November 1491. The case is known in the literature as *Caso Santo Niño de La Guardia* (DRUMOND ALVES, 2005, 2012). Our corpus presents the historical importance of having been the first legal-ecclesiastical process against a non-Jewish Jew. Our objective is to present a diachronic analysis of the linguistic evidences for a specific pragmatic approach in the speech acts studies (SEARLE, 1984) and in the politeness strategies in the light of the theories of Brown and Levinson (1987). The construction of verbal argumentation (HAVERKATE, 1994) and the conditions of preservation of the faces of agents involved in linguistic

1. Professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4658-004X>. E-mail: sandrodmarengo@gmail.com.

2. Professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3728-070X>. E-mail: ponbez@bol.com.br.

interaction (EBERENZ, 2003). From the theoretical assumptions made explicit, we find that the acts that make up the text of the inquisitorial process on the screen are, for the most part, propositional acts. In addition, most of the actions are directive and representative (GRICE, 1975). We conclude this work to prove that the type of politeness strategy is imbricated with the typology of discourse speech acts and that both reflect, in the use of the language in this studied period, the attempt to construct formative identities of the present Spanish people (DRUMOND ALVES, 2005).

KEYWORDS: Inquisition. Description Linguistics. Pragmatic. Politeness.

Juzgue cada quien a la Inquisición según su propio dictamen. Pero júzguela por lo que era, no por lo que no era; por lo que hacía, no por lo que no hacía.
Alfonso Junco (1967, p.12)

1. Considerações iniciais

Moura (2003) afirma que os temas que nos levam à inquisição espanhola despertam o interesse de pesquisadores de todos os lugares do mundo. A comprovação desse fato se dá na constatação de que a grande maioria das obras publicadas relativas a esse assunto vem de outros países e a Espanha fica relegada a planos secundários em *ranking* desse tipo de produção. A ação do Santo Ofício espanhol foi e continua sendo objeto de estudo em várias áreas, tais como a História, a Sociologia, a Psicologia, as Artes e o Direito. Esses são alguns dos exemplos que podemos citar. Tendo nos deixado um farto material escrito, a inquisição espanhola ainda conta com poucos estudos na seara da linguística que se dediquem, por exemplo, à caracterização e construção de seu discurso, à descrição de seus elementos morfológicos, sintáticos ou lexicais, à análise de fenômenos de variação e mudança ou à relação entre oralidade e escrita. Todas essas manifestações de língua constam dessa documentação e nos ajudariam a entender um pouco mais a transição da Idade Média para o Renascimento sob um enfoque de história interna da língua.

Os documentos inquisitoriais perpassaram, aproximadamente, quatro séculos na Espanha. Devido a esse fato, em uma visão da sociolinguística histórica, se tornam importantes fontes remanescentes para empreender estudos de mudança linguística e, principalmente, de história da língua.

O estudo que ora apresentamos é uma pequena contribuição para a ampliação dos horizontes dos estudos diacrônicos em língua espanhola. Nossa fonte documental é o processo inquisitorial contra um sapateiro judeu de nome Yuçé Franco, nas terras de Castela, demandado oficialmente no ano de 1490 e concluído em novembro de 1491. Nosso *corpus* apresenta a importância histórica de ter sido o primeiro processo jurídi-

co-eclesiástico contra um judeu não converso. Optamos por uma abordagem pragmática com recorte específico nos estudos dos atos fala, com base em Searle (1984), e nas estratégias de polidez à luz das teorias de Brown e Levinson (1987).

2. Pragmática espaço-temporal: o contexto histórico da Inquisição Quatrocentista Castelhana

O ano de 1474 é nosso ponto de partida, pois é a partir deste que a região de Castela, por meio de um golpe de Estado, passa a ser governada pela rainha Isabel, que anos depois recebe o título de *A Católica*. Segundo Azcona (2002), no dia 13 de dezembro de 1474, no *Alcázar* de Segovia, Isabel é proclamada rainha das terras de Castela e Leão. A nova governante tem uma meta clara e objetiva: a unificação. Embora muitos historiadores mencionem as políticas de unificação territorial e religiosa, poucos comentam que ambas retratam uma terceira política sutilmente implantada e desenvolvida: a linguística.

O casamento dos governantes das Coroas de Castela e Aragão foi um empreendimento que ajudou bastante o intuito de sua rainha (DRUMOND ALVES, 2005). Unindo forças, estes reinos conseguiriam conquistar Granada e concretizar seu ideal de unificação. Se uma das grandes metas da rainha Isabel era a unificação religiosa, uma dúvida muito pertinente nos atinge: como unificar religiosamente, sob uma ideologia cristã, um reino que depende economicamente das riquezas de outras religiões não cristãs? O que permitiu a concretização desse objetivo foi a recuperação da máquina inquisitorial enquanto modelo institucional.

Segundo Bethencourt (2000), a Inquisição espanhola tem seu início em primeiro de novembro de 1478, através de um pedido feito pelos Reis Católicos ao Papa Sisto IV, que assinou, então, a bula *Exigit sinceræ devotionis affectus* que autorizou a implementação do Santo Ofício nos reinos de Castela e Aragão. Embora a Inquisição já tivesse sido conhecida da Europa, pois atuou fortemente durante a Alta Idade Média, os territórios da Península Ibérica não chegaram a conhecê-la plenamente naquela época. Naquela época, a expansão desse mecanismo de repressão herética alcançou somente uma pequena parte das terras aragonesas no século XIV, mas, de acordo com Prado Moura (2002, 2003), efetivamente, não chegou a se firmar. Devido a esse motivo, ainda que alguns procedimentos e objetivos tenham sido importados dos modelos inquisitoriais franceses e ingleses dos séculos XIII e XIV, o Santo Ofício espanhol inaugura a chamada Inquisição Moderna.

O que se pode entender, na verdade, é que a Inquisição na Idade Moderna transferia os poderes antes do Clero para a figura dos monarcas e que o inquisidor-geral

também compartilhava de um poder de nomeação que não houve na Alta Idade Média. A partir dessa transferência de poderes legitimada, os Reis, junto ao papa, nomearam o primeiro inquisidor-geral: Frei Tomás de Torquemada. Este fato foi o que definitivamente confirmou e legitimou a inquisição espanhola como um tribunal jurídico-eclesiástico, funcionando com a aquiescência da mais alta autoridade eclesiástica. Como nos afirma Bethencourt (2000, p.24), “[...] trata-se de uma nova estrutura que se procura estabelecer, construída sobre relações de fidelidade completamente diferentes”.

Desde sua reimplantação até o ano de 1492, ano em que os judeus foram expulsos do Reino de Granada, a máquina inquisitorial se mostrou, nas palavras de Prado Moura (2003, p.25), “[...] especialmente ativa e eficaz”. Muitos conversos foram processados e a grande maioria foi executada em nome de Deus. Não é de se estranhar que a ação da Inquisição tenha sido muito forte no sul da Península durante seus primeiros anos de funcionamento. Eram terras recém-reconquistadas e acreditava-se que os focos de heresia eram muito potentes. Observa-se que o estabelecimento do Tribunal do Santo Ofício era para julgar casos de heresia, portanto só afetaria efetivamente os conversos (PRADO MOURA, 2003). O que se viu, na verdade, foi que a inquisição adquiriu tanto poder nas esferas sociais, políticas, econômicas e religiosas que chegou a ultrapassar seus próprios limites de atuação passando a ser o instrumento mais poderoso de repressão aos crimes (não só os de religião) e aos criminosos (não só os conversos).

O Santo Ofício espanhol, em seu trabalho de banir a heresia das terras dos Reis Católicos, não só perseguiu os conversos como também os cristãos velhos e, conseqüentemente, os não-conversos. Os estudos de mapeamento nos arquivos inquisitoriais (DRUMOND ALVES, 2012) revelam que até o ano de 1490 não se tinha notícia de processos contra não-conversos ou mesmo cristãos velhos. O primeiro caso contra um judeu não-converso em terras castelhanas foi iniciado em 17 de dezembro de 1490 e reavivou nos territórios espanhóis o velho mito do libelo de sangue que foi difundido ao longo da inquisição medieval em territórios ingleses, franceses e italianos. É importante recordar que as investigações e os processos inquisitoriais demoravam cerca de um ano para que fossem finalizados (PRADO MOURA, 2003). Todo o processo era mantido em sigilo até a leitura, em voz alta e em praça pública, da peça condenatória chamada de *auto-de-fé*. Sendo assim, até o dia 16 de novembro de 1491 não se tinha conhecimento de que, segundo os autos inquisitoriais, um grupo de judeus havia matado uma criança cristã na vila de La Guardia para usar seu coração e seu sangue em rituais demoníacos que tinham por objetivo exterminar os cristãos europeus. De acordo com Drumond Alves (2012) e Atienza (2002), essa foi a primeira atuação da inquisição contra um grupo de judeus não-conversos.

3. Pragmática linguística: uma abordagem teórica

Uma vez que nosso intuito é abordar, sob uma perspectiva pragmática, uma análise de algumas peças inquisitoriais, nos cabe delimitar nesse apartado o nosso alicerce teórico a ser utilizado: os estudos dos atos fala, com base nas propostas de Searle (1984), e, em seguida, as estratégias de polidez à luz das teorias de Brown e Levinson (1987).

3.1. Os atos de fala

Os atos de fala são, em verdade, o objeto que rege a interação lingüística. Nesse sentido não podemos pensar nos atos de fala como categorias concretas, mas como categorias abstratas que para alcançar a concretude irão depender das variáveis externas à emissão (o entorno pragmático) e internas (a intenção do emissor, a maneira como construiu o ato e o que quis dizer). O domínio das regras de interação também é uma variável interna muito importante. O emissor deve estar consciente de que há regras que regulam todas as relações, inclusive as lingüísticas. Assim,

Falar uma língua é adotar uma forma de comportamento regido por regras, sendo estas regras de uma grande complexidade. Aprender e dominar uma língua é (*inter alia*) aprender e dominar estas regras.[...] Além disso --- este ponto é também importante ---, já que as caracterizações lingüísticas, se feitas na mesma língua que os elementos caracterizados, são elas próprias emissões que obedecem às regras, então são também manifestações deste domínio. (SEARLE, 1984, p. 27).

Para o autor supramencionado há dois tipos de regras: 1) as reguladoras ou normativas; e 2) as constitutivas. As regras normativas são aquelas que regem formas de comportamento pré-existentes ou que existem de modo independente. Já as constitutivas criam e definem novas formas de comportamento e caracterizam-se por não serem imperativas. Ainda que Searle afirme que são as regras constitutivas que regulam a interação lingüística, podemos prever que as reguladoras também influenciam na emissão de determinados atos de fala, se levamos, por exemplo, em consideração o contexto pragmático.

A interação lingüística não só segue regras como também influi na constituição de novas delas. A supremacia de uma ou outra norma pode ser notada em uma interação dependendo das variáveis que vão controlá-la. Seguindo as idéias de Ferreira Brito (1995), Faria (1995) e Escandell Vidal (1996), o enunciador sabe o que pode e o que não pode ser emitido naquele espaço, naquele momento e para aquele interlocutor. Escolher uma forma mais adequada de transmitir a mensagem, utilizando para isto um enunciado mais elaborado e menos agressivo, é matéria da teoria da relevância. A mensagem pode ser a mesma através de enunciados diferentes e a escolha deste ou daquele

enunciado para determinado contexto pragmático é influenciada pelo conhecimento prévio de normas reguladoras.

Searle (1983) afirma que as regras de polidez são normativas, mas que, ao longo da interação, passam a ser regras constitutivas pois, além de governar a relação, elas podem definir novas formas de comportamento.

3.2. Entendo a polidez como fenômeno linguístico

Segundo Escandell Vidal (1996), a polidez se configura como um conjunto de normas próprias de cada sociedade. Dessa feita, é lícito afirmar que o que é polido em uma determinada sociedade, pode ser descortês em outra. Assim, percebe-se que as regras de polidez formam parte da aprendizagem não só de uma determinada língua, mas de uma determinada cultura.

Um dos aspectos mais evidentes, que é resultante da interação entre polidez e formas lingüísticas, é o que se refere às formas de tratamento, que se mostram como a expressão linguística da estruturação legitimada e reconhecida por uma dada sociedade (BROWN; LEVINSON, 1987). O emissor precisa ter em mente que seu enunciado deve estar adaptado à sua interação, aos seus objetivos e, principalmente, à posição social do destinatário. Em seus estudos, Grice (1975) constata que a polidez é uma estratégia a serviço das relações sociais. De acordo com o autor, “[...] há, de modo claro, outras classes de máximas (estéticas, sociais, morais...) tais como <<seja cortês>>, que normalmente são observadas pelos participantes na interação comunicativa, e que também podem gerar implicaturas não convencionais”. (GRICE, 1975, p.92).

Segundo Lakoff (1973), a explicação do funcionamento da polidez estratégica pressupõe, de um lado, uma classificação dos tipos de discurso e dos atos que podem realizar-se; de outro, uma descrição dos tipos de relação social que resultam relevantes, de uma caracterização detalhada das diferentes estratégias, especialmente em suas repercussões lingüísticas e das condições que governam e adaptam o contexto à situação.

3.3. Definindo as estratégias de polidez

De acordo com Brown e Levinson (1987), o fenômeno da polidez é um princípio universal da interação humana e, obviamente, se reflete nos usos de linguagem. Como já foi afirmado por Escandell Vidal (1996), as normas de polidez não são fixas ou próprias de uma determinada língua, mas de uma determinada cultura. Ainda na concepção de Brown e Levinson (1987), a nossa imagem sempre está em risco em situação de interação. Não só a autoimagem, mas a imagem dos interlocutores.

De acordo com Placencia e Bravo (2002), o conceito de imagem pública é universal, mas as características que compõem a imagem são traços particulares de cada cultura. Para que a imagem do interlocutor e a autoimagem (a do enunciador) sejam preservadas o máximo possível, as línguas desenvolveram estratégias que, nos estudos de pragmática linguística, chamamos de estratégias de polidez. Brown e Levinson (1987) estabelecem que fatores de natureza social devem ser levados em consideração para a utilização dessas estratégias. Além desses fatores, podemos dividir as estratégias de polidez em dois grandes grupos: 1) as estratégias de polidez positiva; e 2) as estratégias de polidez negativa.

A polidez positiva é orientada para a auto-imagem positiva de H, a auto-imagem que ele requer para si. A polidez positiva é baseada na aproximação; ela unge a face do destinatário indicando que, em algum aspecto, S quer os desejos de H (por exemplo, tratando-o como membro de um grupo, um amigo, uma pessoa cujos desejos e personalidade são conhecidas e apreciadas (FERREIRA BRITO, 1995, p. 123)³.

Com respeito às estratégias negativas temos que

A polidez negativa, por sua vez, é orientada principalmente para que satisfaça a auto-imagem negativa de H, seu desejo básico de manutenção de território e de auto-determinação. A polidez negativa, portanto, é baseada essencialmente na repulsão, e a realização de estratégias de polidez negativa consiste na garantia de que o enunciador reconhece e respeita a auto-imagem negativa do destinatário e de que não interferirá (ou interferirá minimamente) na liberdade de ação do destinatário (FERREIRA BRITO, 1995, p. 123).

Em relação às estratégias de polidez, segundo Ferreira Brito (1995, p.123), podemos destacar como positivas as usadas para “[...] divertir, exagerar (interesse, aprovação, simpatia para com o destinatário), para criar marcadores de identidade grupal, para buscar concordância, para evitar desacordos, para pressupor um campo comum; ou seja, são estratégias que aproximam o enunciador (E) e o destinatário (D)”. Como estratégias negativas, ainda segundo Ferreira Brito (1995, p.123), temos os “[...] marcadores de formalidade, pedidos de desculpa por interferir, diferenças, *hedges* na força ilocucionária do ato, construções, por exemplo, passivas que impessoalizam ou que estabelecem distância entre D e E e o ato”. Formas convencionais de polidez, justificações, formas indiretas e modais são alguns exemplos de estratégias de polidez negativa.

É de grande importância ressaltar que, na concepção de Haverkate (1994, p. 15) “[...] o expressar polidez não é um fenômeno autônomo; é um ato que se efetua como

3. No texto de Ferreira Brito, que realiza uma tradução de parte da obra de Brown e Levinson (1987), os indicativos de H referem-se ao enunciador e S, ao interlocutor.

subato do ato de fala.” É a partir dessa idéia estabelecida por Haverkate (1994) que justificamos a análise, em um primeiro momento, dos atos de fala e, posteriormente, das estratégias de polidez empregadas.

4. Pragmáticas em articulação diacrônica: análise das peças

Para iniciar a análise das estratégias de polidez, faz-se necessária uma apresentação das pessoas envolvidas nas partes processuais que compõem o *corpus* deste trabalho. As partes envolvidas são: o promotor fiscal, o sapateiro judeu Yuçé Franco, o advogado de defesa do sapateiro judeu, as autoridades do Santo Ofício na figura do Conselho da Suprema (que são os enunciatários do discurso proferido pelo promotor fiscal, pelo judeu e pela defensoria) e os notários (que fazem a transcrição do discurso emitido pelos enunciadores).

4.1. Estratégias de polidez positiva em diacronia

As estratégias de polidez positiva já enumeradas por Ferreira Brito (1995), são as que aproximam o enunciador e o destinatário. Brown e Levinson (1987) dividem estas estratégias em três grandes grupos:

- Estratégias de campo comum em que o enunciador comparte de uma situação de solidariedade com o interlocutor e apela para essa solidariedade como forma de obter respaldo à sua imagem (são indivíduos que pertencem ao “[...] mesmo grupo de pessoas que dividem desejos específicos, incluindo metas e valores” (Faria, 1995, p. 59);
- Estratégias que indiquem aspectos de cooperação em ações relevantes entre os agentes da interação;
- Estratégias que satisfazem o desejo do interlocutor por algo.

Nos recortes de enunciados “*Rey é Reyna nuestros Señores*”, “*vituperar é burlar de nuestra santa fe católica é de la pasión de nuestro Salvador ihesu christo*”, “*pareso ante vuestras Reverendas Paternidades en la mejor forma que puedo é de derecho devo*” e “é por alçar complimente de justicia, é porque los malos é factores de erejes sean punidos, é los buenos sean conocidos, é nuestra santa fe sea ensalçada” percebemos a tentativa de aproximação do enunciador ao destinatário através do exagero na simpatia para com ele e do exagero no interesse que demonstra em ver a Santa Fé Católica vitoriosa. Ao utilizar construções do tipo “*nuestra santa fe*”, “*nuestro Salvador*” e “*Rey é Reyna nuestros*

Señores”, o enunciador insere o destinatário no rol dos cristãos, permitindo assim a marcação de uma identidade grupal. Essa identidade está expressa na relação de solidariedade vista através das variantes estabelecidas por Brown e Levinson (1987). Dessa maneira, além de uma aproximação, o enunciador está buscando a concordância para evitar desacordos, ou seja, para pressupor um campo comum de atuação.

De acordo com os grupos estabelecidos por Brown e Levinson (1987), como exemplos para o primeiro grupo temos os atos que expressam desejos de seus enunciadores e que são compartilhados com os interlocutores, na intenção de que a verdade e a justiça prevaleçam. O desejo explícito do promotor fiscal é o de que a verdade seja esclarecida e de que a Santa fé seja vitoriosa neste caso. O defensor comparte desta mesma volição, pois está em posição social cooperativa ao promotor e, além disso, desejando o mesmo que os que estão em posição hierarquicamente mais alta, teria maior chance de obter uma resposta solidária aos seus pedidos por parte do Conselho da Suprema e dos juízes inquisidores. Ao exprimir “é por alçar conplimente de justicia, é porque los malos é factores de erejes sean punidos, é los buenos sean conocidos, é nuestra santa fe sea ensalçada” verificamos que o grande desejo compartilhado pelo Conselho da Suprema e pelo promotor fiscal: a vitória da fé cristã contra seus modos de corrupção. A organização deste enunciado revela uma estratégia de polidez positiva em que a parte declarante busca uma aproximação do enunciatário para que ajam em solidariedade (DRUMOND ALVES, 2005). Mesmo que o Conselho da Suprema esteja em posição hierárquica superior, não podemos imaginar que poder e solidariedade são conceitos diametralmente opostos. Assim nos afirma Moreno Fernández (1998),

Pois bem, poder e solidariedade não são conceitos excludentes, já que podemos encontrar que um superior, com poder, pode ser solidario com seu interlocutor (por exemplo, com um parente) ou não solidario; ao mesmo tempo, um inferior, sem poder, pode ser solidario com seu interlocutor (por exemplo, com um empregado antigo da família) ou pode não sê-lo (por exemplo, o garçom de um restaurante com um cliente). (MORENO FERNÁNDEZ, 1998, p. 151).

Para exemplificação do segundo tipo de grupo, podemos utilizar os mesmos atos de fala apontados na nossa primeira exposição, já que todos expressam, de maneira clara e objetiva, o sentimento de que se faça justiça.

Podemos verificar que tanto o promotor fiscal quanto o advogado de defesa estão em ação cooperativa para que a verdade seja esclarecida e para que a justiça prevaleça. Não podemos, contudo, afirmar que o réu esteja agindo de maneira cooperativa com os outros agentes, já que sua posição é hierarquicamente inferior e sua imagem está em constante ameaça. A atividade relevante a que se filia o réu não seria a da vitória da fé cristã, posto que ele é judeu convicto e está sendo sujeito à punição por esse

fato. Podemos dizer, então, que o réu só é cooperativo na situação de fazer com que a verdade seja exposta, pois o senso justiça de cristãos seria o de condenar um judeu, que nada mais era do que um ente marginal em seu imaginário cultural (EBERENZ, 2003).

Neste sentido, podemos entrever que tanto o promotor fiscal quanto o advogado de defesa permeiam seu discurso com estratégias de polidez positiva, atreladas a esse segundo grupo na acepção de Brown e Levinson (1987). Contudo, o réu não utiliza de modo efetivo esse recurso no seu discurso de defesa.

Para o terceiro grupo estipulado, prevalece o desejo do interlocutor por alguma coisa. Como já dissemos anteriormente, o grande desejo da máquina inquisitorial, principalmente nos seus primeiros anos de atuação, era mostrar sua eficiência. Além disso, não podemos deixar de mencionar que a rainha Isabel já tinha alcançado seus objetivos com o dinheiro conseguido por meio da arrecadação dos impostos da comunidade hebraica nos territórios de Castela e Aragão (AZCONA, 2002; ATIENZA, 2002). A expulsão dos judeus era um fato evidente dentro da Corte de Castela e seria necessária uma única ação para que os planos pré-estabelecidos pelos Reis Católicos fossem postos em prática.

O ressurgimento dos libelos de sangue (AZCONA, 2002; DRUMOND ALVES, 2005) fez com que a imagem dos judeus sofresse uma grande ameaça e, ao mesmo tempo, cooperou com o desejo dos monarcas. Podemos afirmar que todos os enunciados que compõem a história do martírio do *Santo Niño de La Guardia* formam uma teia de estratégias de polidez positiva (DRUMOND ALVES, 2005). A culpa de um assassinato cometido por judeus e tendo como pretexto, além da bruxaria, um motivo de dissonância religiosa, configura uma excelente estratégia a fim de satisfazer o desejo do Conselho da Suprema – representação jurídica e eclesiástica da figura dos Reis.

4.2. Abordagem diacrônica das estratégias de polidez negativa

Ainda segundo Brown e Levinson (1987), as estratégias de polidez negativas podem ser divididas em cinco classes:

- a) Seja convencionalmente indireto;
- b) Evite presumir qualquer coisa que efetivamente esteja envolvida na realização do ato ameaçador, seja desejada ou acreditada pelo interlocutor;
- c) Dê ao interlocutor a opção de não realizar o ato, ou seja, busque não coagi-lo;
- d) Comunique os desejos do enunciador de não interferir na liberdade de ação do interlocutor, isto é, o enunciador tem consciência das exigências da face negativa do interlocutor e as leva em conta ao realizar um certo ato de ame-

ação da imagem pública, buscando mostrar que a violação do território do interlocutor é reconhecida);

e) Compense outros desejos do interlocutor.

As estratégias negativas podem ser representadas por “*Muy Reverendos é virtuosos señores*”, “*vuestras Reverendas Paternidades*” e “*vuestro noble é Reverendo oficio*”. Nesses exemplos anteriores, temos os marcadores de formalidade expressos por pronomes de tratamento. Como já apontamos anteriormente, esse tipo de construção integra o rol das estratégias de polidez negativa (BROWN; LEVINSON, 1987). Nos exemplos retratados, notamos uma importante fórmula usada para demonstrar tratamento de respeito naquela época: “[...] no século XV aparecem já formas integradas por *vuestra* + substantivo abstrato, das que imediatamente cobrará mais vitalidade ao tratamento de *vuestra merced* + verbo na terceira pessoa do singular, para indicar máxima formalidade e respeito.” (NAVARRO GALA, 2004, p. 217).

A marcação das diferenças através da formação dos grupos identitários (cristão x judeu) também é uma estratégia usada. A formação dos grupos se dá pelo uso das estratégias de polidez positiva, mas a contraposição de um ao outro consiste em uma estratégia negativa. Para aclarar esse exemplo, temos “*su ley dañada con predicaciones é susgestiones falsas é engañosas*” x “*los buenos sean conocidos, é nuestra santa fe sea ensalzada*”, em que a primeira sentença se refere aos judeus e a segunda, aos cristãos. Verifica-se também que o grupo cristão aparece no discurso com papel de ‘tolerantes ao extremo’ (“*segund nuestra fe le es permitido é se permite estar é conversar entre los fieles é cathólicos christianos*”).

Na verdade, o que o promotor fiscal pretende com esses enunciados não é expor o alto grau de tolerância dos cristãos em relação à religião dos judeus, mas justamente o contrário. A marcação ideológica contida neste ato de fala é a não tolerância dos judeus para com a religião cristã a ponto de terem matado uma criança e para com seu coração, arrancado de modo cruel, fazer um feitiço para que todos os cristãos morressem. Neste sentido, esta estratégia de polidez negativa se insere na primeira classe estabelecida por Brown e Levinson (1987), em que o enunciador deve ser convencionalmente indireto na construção de seu argumento a fim de preservar as faces envolvidas (LAKOFF, 1973).

As estratégias de polidez negativa podem ser vistas mais perceptivelmente por meio das construções de justificações usadas ao longo do discurso. Todos os pedidos feitos ao Conselho da Suprema pelo senhor promotor fiscal, pelo advogado de defesa e pelo réu estão devidamente justificados. Nos discursos analisados, encontramos um pedido menor que leva a outros maiores e verificamos que os três pedidos estão encaixados e cada um deles é devidamente justificado.

O pedido maior foi o de prender o sapateiro judeu Yuçé Franco. Os outros pedidos estariam em conexão com a prisão do mesmo, pois, depois de levado à prisão, dever-

-se-ia confiscar os bens que possuía e, depois do confisco, o acusado deveria ser condenado à morte (PRADO MOURA, 1996, 1999). Essa sequência de pedidos é coerente, pois, de acordo com as leis inquisitoriais, o confisco dos bens só poderia ser feito se houvesse a prisão do indiciado (NETANYAHU, 2000). Para cada um dos pedidos há uma argumentação plausível que formam a justificativa dos pedidos. Essa justificativa, na acepção de Bravo e Briz (2004), é uma estratégia de polidez negativa realizada pelo promotor fiscal com vistas a preservar a face de seu interlocutor: o Conselho da Suprema.

O réu, na sua apresentação ao Conselho dos senhores inquisidores, também formula seus pedidos. Os atos ilocucionários de maior força e que, seguindo a concepção de Haverkate (1994), por vezes podem configurar a expressão de atos não polidos, são os que o réu emprega com verbos de oposição como *'protestando'* e *'oponiendome'*. O sapateiro judeu Yuçé Franco, apesar de exprimir atos de pedidos ao interlocutor com menor risco de ameaça à imagem, é muito firme em suas afirmações. O acusado resiste e impõe sua verdade e, de certa maneira, dissemina dúvidas sobre o procedimento inquisitorial adotado para investigar as acusações que lhe foram feitas.

O que se pode extrair de algumas partes do discurso da defesa são implicaturas que transmitem críticas ao modo de agir dos senhores inquisidores. O fato mais marcante é o de aceitarem na condição de testemunhas de acusação, outros personagens que também eram réus neste mesmo caso. Além disso, as provas infundadas apresentadas pelo promotor fiscal Alonso de Guevara foram aceitas sem nenhum questionamento por parte das autoridades eclesiásticas. Desse modo, os atos de fala do sapateiro judeu são implicaturas que encobrem a objetividade das verdades que não podem ser ditas pelo réu em questão (EBERENZ, 2003). Dessa forma, as implicaturas sugerem uma estratégia de polidez negativa que vem ao encontro da convenção apresentada por Lakoff (1973) e Brown e Levinson (1987) ao sugerirem que os agentes da interação fossem convencionalmente indiretos na emissão de seus atos de fala a fim de proteger a sua imagem pública e a de seu interlocutor.

Ainda podemos observar que há uma diferença evidente nas formas de tratamento usadas no discurso expresso pelo promotor fiscal e pelo advogado de defesa para àquelas usadas no discurso do réu ao se referirem ambos aos membros do Conselho da Suprema. Enquanto aqueles utilizaram formas como *'vuestra + substantivo abstracto'*, este utilizou uma única forma de tratamento: *'vuestras mercedes'*. Assim, de acordo com Navarro Gala (2004) a respeito do espanhol praticado no século XV (2004: 217) “vuestra merced, había de ser la fórmula de máximo respeto y formalidad, pues vos es el tratamiento de solidaridad entre iguales, mientras que tu, que era el tratamiento general entre la gente llana, pasa a ser utilizado por estos “hombres cultos” como trato asimétrico de inferioridad.” (NAVARRO GALA, 2004, p. 217).

Dessa maneira, verificamos como se manifestava a imagem pública das partes em um contexto de interação e quais foram as estratégias de polidez usadas para minimizar o custo dessa imagem e aumentar seus benefícios.

5. Considerações finais

A partir dos pressupostos teóricos de Searle (1987), fomos capazes de verificar que os atos que compõem o texto do processo inquisitorial estudado são, na sua grande maioria, atos proposicionais. Se Searle já havia estipulado que cada ato proposicional não poderia estar só e que sempre viria acompanhando um ato ilocucionário, podemos perceber que um único ato ilocucionário traz consigo vários atos proposicionais.

Pouco se percebe de atos enunciativos ao longo do que foi analisado. Se tomássemos um *corpus* da atualidade, possivelmente veríamos que o discurso jurídico atual se compõe de muitos mais atos enunciativos. Analisamos um processo inquisitorial, de natureza jurídico-eclesiástica, que adota o detalhismo na tentativa de apresentar objetividade e imparcialidade. O detalhismo leva a uma percepção visível de narração nas atas inquisitoriais e a tentativa de máxima objetividade gera uma análise da subjetividade motivadora do discurso em tela. A grande comprovação dessa afirmação se materializa por meio do tipo de ação que origina cada ato de fala.

A maioria das ações é de tipo diretivo e representativo, em outras palavras, vem sempre no sentido de persuadir o interlocutor. Ao confrontarmos os tipos de ações com os tipos de estratégias de polidez usadas no discurso, concluímos que elas são, em seu grande número, estratégias de polidez negativas. Estas, por sua vez, se compõem mais quantitativamente de justificativas. Essas justificativas, na verdade, são atos proposicionais que funcionam como argumentos dos pedidos feitos e estes, por sua vez, são reproduções expressas por meio de atos ilocucionários. Na concepção de Haverkate (1994), tanto os atos proposicionais quanto os ilocucionários que os acompanham são sub-atos de atos interpessoais.

Concluímos este trabalho no sentido de comprovar que o tipo de estratégia de polidez está imbricado com a tipologia dos atos de fala do discurso e que ambas refletem, no uso da língua neste período estudado, a tentativa de construção de identidades formadoras do atual povo espanhol. Podemos encaminhar pesquisas futuras para a direção de que a inquisição não só exercia um papel de instituição jurídica e eclesiástica, mas também de instituição linguística (DRUMOND ALVES, 2005), já que a grande produção de textos escritos em língua castelhana foi realizada ao longo de sua atuação. Além disso, a Inquisição, em sua função institucional, exigia que os escritos oficiais das atas e dos documentos no território espanhol fossem realizados em língua vernácula castelha-

na, e não mais em latim. No mais, o advento da imprensa possivelmente ajudou a confirmar e difundir esta política linguística iniciada pelos Reis Católicos na Espanha. Desse modo, segundo Alfonso Junco (1967, p.12), não devemos tomar a Inquisição por aquilo que explicitamente ela fez, mas por aquilo que implicitamente ela também realizou.

Referências

- ATIENZA, J. G. *Regina Beatissima. La leyenda negra de Isabel, La Católica*. Madrid: Alianza editorial, 2002.
- AZCONA, T. *Isabel, La Católica*. Madrid: La Esfera/historia, 2002.
- BETHENCOURT, F. *História das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália. Séculos XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRAVO, D.; BRIZ, A. (eds.) *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Barcelona: Ariel Lingüística, 2004.
- BROWN, P.; LEVINSON, S. *Politeness. Some Universals in language use*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- DRUMOND ALVES, Sandro Marcio. *Estudo pragmático dos atos de fala e estratégias de polidez no processo inquisitorial contra um sapateiro judeu nas terras de Castilla em 1490*. Dissertação de Mestrado em Letras Neolatinas. Rio de Janeiro, Faculdade de letras, UFRJ, 2005.
- _____. Visitando os Arquivos da Inquisição Espanhola: uma abordagem filológica In: SILVA, J. P. *Crítica Textual e Edição de Textos: Teoria e Prática*. Curitiba: Appris, 2012.
- EBERENZ, R. *Conversaciones estrechamente vigiladas*. Zaragoza: Libros Pórticos, 2003.
- ESCANDELL VIDAL, M.V. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel, 1996.
- FARIA, C.V.S. *Atos de fala: o pedido em língua brasileira de sinais*. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-graduação em Linguística. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1995.
- FERREIRA BRITO, L. Atos de fala: o pedido e as estratégias de polidez em LIBRAS In: LOPES, L.P.M.; MOLLICA, M.C. (org.) *Espaços e interfaces da lingüística e da lingüística aplicada*. Cadernos didáticos. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1995. p. 121-147.
- GRICE, H.P. Lógica e conversação In: DASCAL, M. (ed.) *Fundamentos metodológicos da Lingüística - Pragmática*. Campinas: Unicamp, 5, 1975. p. 81-104.
- HAVERKATE, H. *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*. Madrid, Gredos, 1994.
- JUNCO, A. *Inquisición sobre la Inquisición*. Editorial Jus: ciudad de México, 1967.
- LAKOFF, R. The logic of politeness: or minding your p's and q's. In: *Proceeding of the ninth Regional meeting of the Chicago Linguistic Society*. Chicago, 1973, p. 292-305.
- MORENO FERNÁNDEZ, F. *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel, 1998.
- NAVARRO GALA, R. Formas de cortesía en la segunda Celestina In: BRAVO, D.; BRIZ, A. (eds.) *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Barcelona: Ariel Lingüística, 2004. p. 213-225.
- NETANYAHU, B. *Los orígenes de la Inquisición*. Barcelona: crítica, 2000.
- PLACENCIA, M.E.; BRAVO, D. (ed.) *Actos de habla y cortesía en español*. Muechen: Lincom europa, 2002.

PRADO MOURA, A. *El tribunal de la inquisición de Valladolid y el control de las ideas en la España del siglo XVIII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

_____. *Inquisición y sociedad*. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1999.

_____. *Las hogueras de la intolerancia. La actividad represora del tribunal inquisitorial en Valladolid (1700-1834)*. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1996.

_____. *El tribunal de la inquisición en España (1478-1834)*. Madrid: Actas editorial, 2003.

SEARLE, J. *Os actos de fala*. Coimbra: livraria Almedina, [1984], 1987.

O PIBID NO CODAP/UFS E A ABORDAGEM DA LITERATURA NA EDUCAÇÃO BÁSICA

PIBID IN CODAP/UFS AND THE APPROACH OF THE LITERATURE IN BASIC EDUCATION

Urandi Rosa NOVAIS¹

RESUMO: O presente trabalho traz a campo algumas reflexões acerca das oficinas e atividades desenvolvidas pelos graduandos do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID, no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe – CODAP/UFS, nas aulas de Língua Portuguesa, especificamente na abordagem da Literatura, cujo objetivo foi investigar como as ações do PIBID contribuíram na abordagem da literatura na educação básica e sua colaboração no processo de ensino e aprendizagem dos discentes do CODAP/UFS. Os dados foram obtidos a partir da aplicação de um questionário para os alunos da 2ª série do Ensino Médio, turmas A e B, numa abordagem quali-quantitativa, cujos resultados foram interpretados a partir de estudos teóricos como, por exemplo, Cândido (2000), Jouve (2012), Soares (2011) Colomer (2007), entre outros, mostram-nos o quanto a participação dos graduandos do PIBID colabora no fortalecimento do ensino da literatura, e também no processo de formação deles enquanto futuros profissionais da educação básica.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Básica. Formação Docente. Literatura. PIBID.

ABSTRACT: The present work brings to the field some reflections about the workshops and activities developed by the graduates of the Institutional Program for Teaching Initiation Scholarships - PIBID, at the College of Application of the Federal University of Sergipe - CODAP/UFS, in Portuguese language classes, specifically in approach to Literature, whose objective was to investigate how PIBID's actions contributed to the approach of literature in basic education and its collaboration in the teaching and learning process of Codap/UFS students. The data were obtained from the application of a questionnaire for the students of the 2nd grade of High School, classes A and B, in a quali-quantitative approach, whose results interpreted from theoretical studies such as, for example, Cândido (2000), Jouve (2012), Soares (2011) Colomer (2007), among others, show us how much the participation of PIBID undergraduates contributes to strengthening the teaching of literature and in their training process as future basic education professionals.

KEYWORDS: Basic Education. Teacher Training. Literature. PIBID.

1. Professor de Língua Portuguesa do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe. Professor supervisor do PIBID, com bolsa Capes, no CODAP/UFS. Doutorando em Língua e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. Graduado em Letras: Português/Inglês pela Faculdade de Tecnologia e Ciências – FTC. E-mail: urandinovais@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2191-8702>.

Introdução

Ao considerar a arte literária enquanto a manifestação universal de todos os homens ao longo dos tempos (CÂNDIDO, 2000), indagamo-nos qual o papel da Literatura no processo de formação dos alunos da Educação Básica, e quais as contribuições dessa disciplina, num cenário em que a arte tem sido relegada. Questões essas que nos possibilitam refletir sobre o potencial do texto literário enquanto um instrumento de formação e transformação social. Pois, a partir do encontro do sujeito leitor com o artefato literário, há a possibilidade de muitas discussões, desde os elementos estilísticos de produção até os dramas sociais que estão no tecido do texto.

Nesse viés, para Compagnon (2009), a Literatura além de ser objeto de fruição é também elemento de reflexão. Reflexão sobre o mundo que nos cerca, apreciar as mais diversas produções literárias e perceber o quanto elas nos possibilitam formar o lado humano dos indivíduos.

Dessa forma, percebemos o quão importante é o trabalho de abordagem da Literatura na Educação Básica, para que essa área do conhecimento não seja relegada ou pouco trabalhada no processo de formação dos alunos. Por isso, todo projeto que vise ao fortalecimento da apreciação da Literatura nesta etapa da educação é bem-vindo como, por exemplo, o PIBID.

O Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID proporciona aos graduandos a oportunidade de vivenciar, na prática, através dos projetos em que estejam inseridos, a teoria estudada nos seus primeiros anos de graduação, como também possibilita a possibilidade de se sentirem inseridos nos mais diversos contextos sociais nos quais a escolas da educação básica estão inseridas.

Dessa forma, o presente trabalho traz a campo algumas reflexões acerca das oficinas e atividades desenvolvidas pelos graduandos do PIBID, no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe – CODAP/UFS, nas turmas da 2ª série do Ensino Médio, no período de março de 2019 a dezembro de 2019. Essas oficinas e atividades fizeram parte do subprojeto “Oficinas literárias na Educação Básica”², cujo objetivo era proporcionar aos alunos da Educação Básica um maior contato com os textos literários, a partir de diferentes abordagens metodológicas, inserindo-os no contexto do letramento literário. Pois, nosso objetivo foi investigar as contribuições dessas ações no processo de ensino e aprendizagem dos discentes do CODAP/UFS.

O trabalho se apresenta da seguinte forma: a primeira seção, **PIBID: um programa de formação docente**, aborda discussões acerca da relação entre o PIBID e a formação docente para a abordagem da literatura na educação básica; a segunda seção,

2. O referido subprojeto está articulado à área de Letras do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de Sergipe – UFS, e coordenado pelo Prof^o. Dr^o. Alexandre de Melo Andrade.

PIBID e Literatura: o que pretendemos?, onde discutimos as propostas das atividades e oficinas que foram desenvolvidas durante a realização do projeto do PIBID; a terceira seção, **Caminhos metodológicos**, parte em que apresentamos a metodologia adotada e os percursos metodológicos para coleta dos dados; a quarta seção, **As oficinas do PIBID e suas contribuições na abordagem da literatura no CODAP/UFS**, espaço dedicado à análise de dados e reflexões sobre os resultados obtidos; seguido das **Considerações finais** e **Referências** que embasaram a realização do trabalho.

PIBID: um programa de formação docente

O Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID criado e instituído a partir do Decreto Lei Nº. 7.219, de 24 de junho de 2010, financiado pela CAPES, é um programa da Política Nacional da Formação de Professores do Ministério da Educação – MEC. Ele é de fundamental importância na formação dos graduandos que estão começando seus estudos nas licenciaturas e, futuramente, assumirão a responsabilidade de educar as próximas gerações. Esse programa tem como um de seus objetivos aproximar o jovem estudante da realidade das escolas de Educação Básica, em nosso país, capacitando-os para o exercício da docência.

Ao definir os objetivos do PIBID, o Decreto Lei já citado enfatiza pontos interessantes no que tange à formação de professores: articular o Ensino Superior com a Educação Básica, pois as Universidades, especialmente as públicas que são referências em pesquisas, precisam estar cada vez mais próximas da sociedade, mostrando-a os resultados do que produz e possibilitando a aplicação dessas descobertas; inserir os graduandos na realidade das escolas onde atuarão durante o período que participarem do PIBID, e isso possibilitará aos graduandos um contato maior com a vivência nas escolas da Educação Básica, pois há diversas escolas e cada uma possui suas peculiaridades. Ao vivenciar o dia-a-dia das escolas públicas brasileiras, os graduandos se familiarizarão com os diversos aspectos pedagógicos, políticos, ideológicos, culturais e sociais que envolvem a prática educativa em nosso país.

Pensar e refletir sobre o processo de formação de professores exige uma reflexão apurada sobre que tipo de professores queremos formar e mais ainda que tipo de formação queremos oferecer aos nossos alunos da Educação Básica. Para Pesce e Koerner (2019), o cenário de formação de professores em nosso país não tem sido muito favorável e isso é perceptível no esvaziamento dos cursos de licenciatura, na pouca valorização do trabalho docente, como também a difícil articulação entre escola e comunidade.

Segundo pesquisa liderada por Gatti (2009) intitulada “Atratividade da carreira docente no Brasil”, muitos jovens não se sentem atraídos pela carreira docente, e aqueles que se simpatizam com a profissão afirmam que um dos pontos positivos em

ser docente é a possibilidade de influenciar e transformar a sociedade em que estão inseridos e também a possibilidade de formar e influenciar as novas gerações.

Traçando esse panorama da formação de professores em nosso país, podemos pensar nas contribuições do PIBID no fomento à formação docente, pois essa formação é vista e compreendida como:

Uma formação inicial em que teoria e prática não mais desponhem de forma dicotômica e dissociada, mas que se fundem em um todo consistente que faça sentido para o futuro professor. Assim, parece possível reconhecer na implantação do Programa uma significativa iniciativa do Ministério de Educação (MEC)/Capes de dar uma nova configuração para os cursos de formação inicial. De caráter inovador, a iniciativa possibilita o estreitamento da relação entre o ensino superior como instância responsável pela formação inicial e o campo de atuação do futuro professor, a partir de ações conjuntas em torno de uma temática norteadora. (PESCE; KOERNER, 2019, p. 108).

É perceptível a importância de um trabalho articulado e bem planejado para fundamentar a formação docente em nosso país. E, fazendo um recorte da ação do PIBID, especialmente do subprojeto de Letras, da Universidade Federal de Sergipe – UFS, intitulado “Oficinas literárias na Educação Básica”, fica evidente o direcionamento para uma formação docente pautada no planejamento e na articulação entre teoria e prática, para que as atividades e oficinas desenvolvidas pelos graduandos do PIBID atingissem os objetivos pretendidos.

Ao desenvolver o subprojeto acima citado, articulando-o aos objetivos definidos no Decreto Lei Nº. 7.219, de 24 de junho de 2010, foram pensadas algumas questões: como preparar os graduandos do PIBID para a abordagem da Literatura na Educação Básica? Qual a realidade das escolas em que vão atuar? Quais teorias e métodos pedagógicos utilizar? Quais textos literários abordar nas oficinas?

Em relação à preparação dos graduandos do PIBID, a realização de reuniões para discutir aspectos da formação docente, com textos teóricos e também literários, rendeu boas discussões, pois os graduandos desenvolviam a autonomia acerca de questões teóricas e também de apreciação do texto literário. No que concerne à realidade das escolas onde eles atuavam, a visita às escolas e também reunião com os professores supervisores foram de fundamental importância para que os graduandos conhecessem um pouco da realidade das escolas onde realizariam as atividades e oficinas propostas.

A definição de teorias e métodos utilizados durante a realização das ações foram escolhidas a partir de reuniões entre o coordenador do projeto, os graduandos do PIBID, e os professores supervisores, pois essa relação estabelecida fortalecia não só as propostas do programa PIBID para a formação docente, como também foi possível estipular metodologias condizentes ao público para quem essas oficinas seriam ofere-

cidas, nesse caso, os alunos das 2^a séries do Ensino Médio, do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe – CODAP/UFS. Essas reuniões e também o contato direto com os alunos da Educação Básica foram fundamentais para escolher os textos literários e quais atividades seriam desenvolvidas nas oficinas.

Outro ponto importante da atuação dos graduandos do PIBID é que eles não apenas realizavam oficinas pontuais. Foi proporcionado a eles conhecer não só a sala de aula, mas também os outros aspectos dos bastidores da prática pedagógica como, por exemplo, planejamento, reuniões de apreciação das oficinas e das atividades realizadas. Isso possibilitou a autonomia dos graduandos enquanto futuros profissionais e os dava o suporte necessário ao planejamento e à execução das atividades propostas em relação à abordagem da Literatura.

Dessa forma, conforme Colomer (2007), aos graduandos do PIBID, foi possibilitado acesso a um importante panorama do ser professor e os bastidores que envolvem a prática docente. Pois, a partir dessas ações, foi possível oferecer “[...] um espaço habitado por livros, a constatação de que existem certas formas de organizar as aprendizagens escolares que favorecem explicitamente a presença da leitura e a conveniência de planificar articuladamente funções, tipos e atividades de leituras de livros na escola” (COLOMER, 2007, p. 117).

Podemos afirmar, com base no que aqui foi exposto, a importância da PIBID no processo de formação inicial de professores, e que é necessária a luta pela manutenção e expansão dele. Pois estudos como de Pesce e Koerner (2019), Filho e Souza (2015), entre outros, ratificam o quanto o PIBID tem contribuído de forma significativa no processo de formação docente, pois possibilita aos envolvidos, principalmente aos graduandos, um contato direto com a realidade da educação pública brasileira, possibilitando-os aplicar, na prática, as teorias estudadas na universidade, construindo sua autonomia enquanto futuros profissionais da educação.

Além do mais, o fazer docente se constrói fazendo, ou seja, não existe uma fórmula pronta para se aplicar numa sala de aula. É preciso articular teoria e prática, mas, principalmente, levar em consideração em qual contexto essa teoria e essa prática serão aplicadas para que o nosso objetivo de educação crítica, reflexiva e transformadora seja alcançado.

PIBID e Literatura: o que pretendemos?

Abordar a Literatura nas turmas do Ensino Médio exige, além de planejamento, muita reflexão sobre o que e como abordar. Pois, nessa fase da Educação Básica, os alunos se veem, conforme Dalvi (2013), assombrados e pressionados pelos exames de admissão no Ensino Superior. E, trabalhar com o texto literário, principalmente atra-

vés de oficinas como foi planejado o desenvolvimento do projeto, “Oficinas literárias na Educação Básica”, do PIBID, exigiu de todos os envolvidos articulação e reflexão sobre como as atividades seriam realizadas.

O primeiro passo a ser pensado foi que tipo de abordagem literária pretendíamos adotar para a elaboração das oficinas. E isso foi definido logo nos primeiros encontros entre supervisor e os graduandos do PIBID, refletindo sobre os seguintes aspectos: a realidade da escola e dos alunos; o programa da disciplina Língua Portuguesa e como a Literatura está contemplada nesse programa; a noção de escolarização do texto literário sob a teoria e crítica literária. Elementos esses que acreditamos ser basilares para o desenvolvimento do projeto já citado.

Em relação ao contexto da escola e dos alunos, houve uma reunião para que discutíssemos sobre esses aspectos. As oficinas do referido projeto seriam aplicadas no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe, fundado em 1959 com o nome de Ginásio de Aplicação. Somente em 30 de dezembro de 1965 é que passou a ser chamado de Colégio de Aplicação. O alunado ingressava através de prova seletiva e, de certa forma, ingressava, em sua maioria, os filhos da classe média sergipana. Mas, a partir de 2009 a forma de ingresso passou a ser através de sorteio público, mesclando o público que nele ingressa. Então há alunos dos mais diversos perfis, e isso exigiu uma sondagem dos aspectos das turmas onde as oficinas seriam realizadas, nesse caso, as 2ª séries do Ensino Médio, contando com 58 alunos no total.

No que se refere ao programa da disciplina Língua Portuguesa, foi apresentado aos alunos do PIBID o plano de ensino³, da disciplina, para que, a partir daí, juntamente com a sondagem da realidade das turmas, escolhêssemos os textos literários e como os abordaríamos. Ao conhecer o plano de ensino e a proposta da disciplina, os pibidianos puderam sugerir textos literários e também atividades que poderiam ser desenvolvidas a partir dos textos escolhidos. Isso contribui não só para a articulação de uma proposta eficaz, como também colaborou no processo de autonomia deles em seu processo de formação docente.

Em relação ao como abordar o texto literário, recorremos aos documentos oficiais (BNCC, PCNEM, OCNEM)⁴ para analisar como esses documentos tratam a Literatura, e quais contribuições eles poderiam nos dar em relação ao planejamento das oficinas. A própria BNCC (2018) critica o pouco espaço que é dado à Literatura, no Ensino Médio, etapa educacional em que são estudados apenas características biográ-

3. O referido plano de ensino foi reformulado e aprovado na reunião de área de Língua Portuguesa, em março de 2019. Sua estrutura e organização, como também os conteúdos abordados estão de acordo ao que preconizam os documentos oficiais (BNCC, PCNEM, OCNEM), e disponíveis no site do colégio: <http://codap.ufs.br/pagina/21243>.

4. Base Nacional Comum Curricular (2018); Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (1999); Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (2009).

ficas de autores e estilos e características das escolas literárias, como também apresenta apenas resumos das obras (BRASIL, 2018). Mas, mesmo fazendo essa crítica, esse documento oficial coloca a Literatura no rol da Língua Portuguesa, ou seja, reconhece sua importância, mas não dá destaque a essa área na elaboração do documento de norteará a Educação Básica do país.

Para Dalvi (2013), esse biografar autores, resumir textos literários e destacar apenas estilos e características de determinadas escolas literárias pouco ou nada colaboram no processo de ensino da Literatura, pois pouco desperta o interesse dos alunos do Ensino Médio, tornando as aulas pouco interativas e desmotivadoras. Segundo a referida pesquisadora, nessa etapa da Educação Básica:

[...] o adolescente ou jovem deveria acessar obras nacionais e supranacionais de reconhecido valor ético-estético, incluindo a literatura que corre à margem do cânone, renovando-o ou subvertendo-o, alargando, assim, seu repertório e refinando seu grau de compreensão e seu nível de exigência como leitor (e, quem sabe, como produtor). (DALVI, 2013, p. 129).

Atentos aos pressupostos de Dalvi (2013), é perceptível a necessidade de abordagem da Literatura de uma forma que o aluno possa contemplar todos os aspectos que envolvem o texto literário, desde a sua composição como o contexto social em que esteja inserido, explorando as possibilidades de diálogos com outros textos literários ou outros artefatos artísticos como, por exemplo, letras de música, filmes, obras de arte, entre outras.

Além do mais, as oficinas planejadas e aplicadas⁵ buscaram contemplar variadas autoras e variados autores a exemplo de Lygia Fagundes Telles, Conceição Evaristo, Cecília Meirelles, Caio Fernando Abreu, Ferreira Gullar entre outros. Buscamos, a partir do texto literário, e relacionando-os a outras expressões artísticas, possibilitar aos alunos do Ensino Médio um contato mais produtivo com o trabalho com a Literatura. Adotar uma maneira em que eles se sentissem sujeitos ativos e reflexivos em relação ao que era abordado nos textos.

Ao adotar essa postura, o processo de escolarização do texto literário, conforme Soares (2011) passa de um viés pejorativo, para um contexto mais profícuo, pois o texto literário não foi usado apenas como pretexto, pelo contrário, ele assume o seu papel de norteador de discussões acerca não só das estruturas que o compõem, mas, principalmente, do contexto social em que esteja inserido.

5. Pretende-se em publicações futuras apresentar resultados mais detalhados das oficinas e os produtos que delas resultaram. Pois, nesse trabalho, nosso propósito é apresentar a percepção dos alunos do Ensino Médio sobre as oficinas aplicadas pelos graduandos do PIBID, no período de março a dezembro de 2019.

Dessa forma, ao articular a aulas de literatura ao projeto desenvolvido pelos graduandos do PIBID, foi possível oferecer aos alunos do Ensino Médio a possibilidade de não só apreciar a Literatura, mas, a partir dela, desenvolver o espírito crítico, a liberdade de juízo, e a reflexão sobre o mundo a sua volta (Jouve, 2012). Ou, mais ainda, a Literatura para além de formar, contribuiu no processo de humanização dos nossos alunos.

Caminhos metodológicos

Ao propormos investigar quais as contribuições das oficinas e atividades desenvolvidas pelos graduandos do PIBID para os alunos da 2ª série do Ensino Médio do CODAP/UFS, adotamos uma pesquisa de caráter quali-quantitativa, pois nos interessa não apenas a quantificação das respostas, mas principalmente a análise dessas respostas, relacionando-as com as discussões apresentadas nas seções anteriores.

Além do mais, conforme Lüdke e André (1986), o fato de a mente humana ser altamente seletiva, ou seja, um mesmo objeto é passível de interpretações diferentes a depender de quem o observa, como observa e quando observa. Esse aspecto deve ser levado em consideração no momento da pesquisa, pois levando em consideração a realidade de cada aluno do Ensino Médio que participou das oficinas, eles têm visões e impressões diferentes sobre essas ações e como elas contribuíram ou não em seu processo de formação.

Dessa forma, para alcançar o objetivo proposto nesse trabalho, escolhemos como instrumento de coleta de dados um questionário estruturado com 6 questões, sendo 5 objetivas e 1 subjetiva, com o intuito de responder alguns questionamentos: as oficinas e atividades colaboraram no processo de formação dos alunos do Ensino Médio? A metodologia adotada pelos graduandos do PIBID estava adequada à realidade dos alunos? As atividades propostas despertaram o interesse dos alunos para a apreciação do texto literário não só em atividades pontuais, mas os incentivaram buscar mais sobre Literatura?

A pesquisa seguiu os seguintes passos: 1º aplicação do questionário estruturado com 6 questões aos alunos da 2ª série do Ensino Médio⁶, envolvendo um total de 54 alunos; 2º Tabulação e análise dos dados a partir da interpretação e relação com estudos teóricos, como se apresentam na seção a seguir.

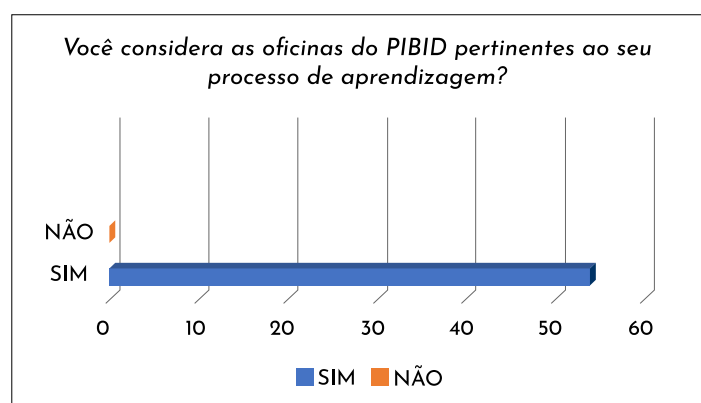
6. Embora as turmas A e B da 2ª série do Ensino Médio totalizam 58 alunos, no dia da aplicação do referido questionário de pesquisa, apenas 54 deles estavam presentes. Desta forma, a análise apresentada está conforme o referido número de participantes envolvidos.

As oficinas do PIBID e suas contribuições na abordagem da literatura no CODAP/UFS

Ao buscar responder às questões postas na nossa metodologia como também alcançar o objetivo do nosso trabalho, analisamos, em primeiro momento, as primeiras questões objetivas do questionário aplicado, e alcançamos os seguintes resultados.

Em relação à primeira questão: *Você considera as oficinas do PIBID pertinentes ao seu processo de aprendizagem?* Obtivemos o resultado apresentado na figura abaixo abaixo:

Figura 1



Fonte: Dados do autor

Conforme apresentado no gráfico acima, foi unanimidade entre os alunos do Ensino Médio que as oficinas tiveram forte influência no seu processo de aprendizagem. Isso ratifica a importância do Programa PIBID no fortalecimento tanto da formação de professores quanto no processo de aprendizagem dos alunos. Certamente esse resultado advém dos esforços empreendidos por toda a equipe envolvida.

Em relação aos textos literários escolhidos e à temática abordada neles, os alunos responderam o seguinte:

Figura 2

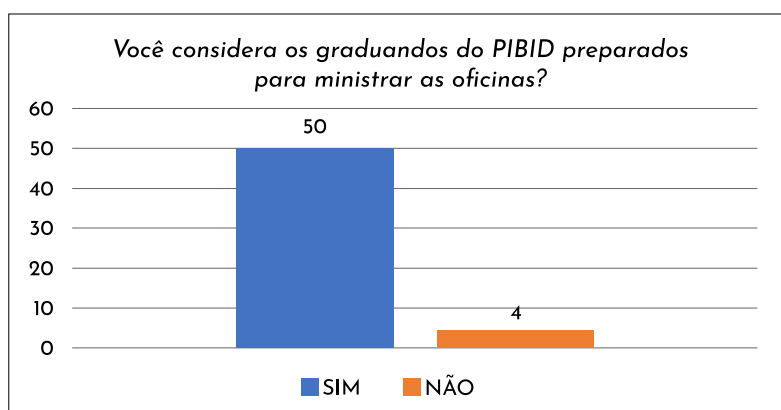


Fonte: Dados do autor

Podemos perceber, a partir do resultado apresentado na figura 2, a importância do planejamento, a sondagem dos conhecimentos prévios dos alunos como também o conhecer a realidade dos discentes para quem as oficinas seriam ofertadas. Para Colomer (2007), o ato de planejar atividades com textos literários é de fundamental importância para que esse momento não seja monótono e desestimule os alunos, pois o planejamento eficaz e a escolha de textos condizentes à realidade dos alunos lhes proporcionam aprendizagens significativas e, conseqüentemente os estimulam a buscar mais sobre a arte literária. E, é perceptível que os textos escolhidos despertaram o interesse dos alunos do Ensino Médio.

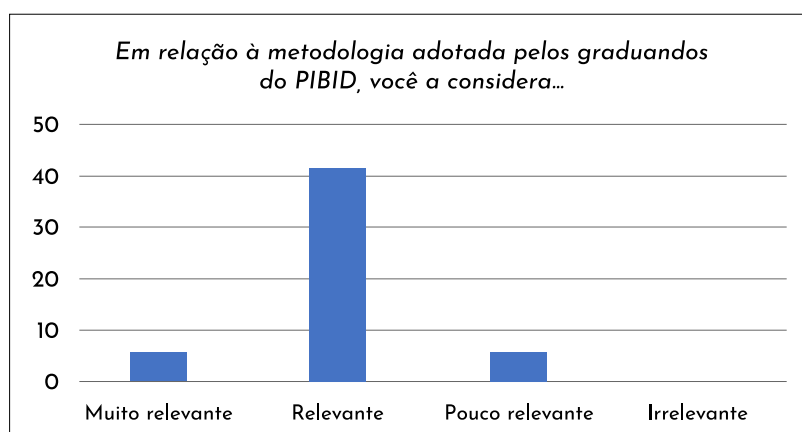
No que concerne ao preparo dos graduandos do PIBID para atuar em sala de aula, alcançamos os seguintes dados:

Figura 3



Fonte: Dados do autor

Figura 4



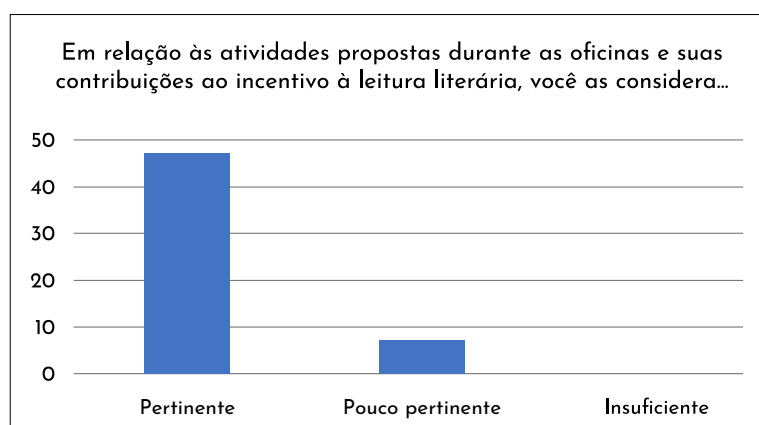
Fonte: Dados do autor

Com base nas figuras 3 e 4, percebemos a efetividade do trabalho desenvolvido em relação ao preparo dos alunos do PIBID para atuação em sala de aula. Isso colabora

para atingirmos os objetivos dos incisos IV e VI⁷ do Art. 3 do Decreto Lei Nº. 7.219, de 24 de junho de 2010, pois os dados mostram a efetivação da inserção dos graduandos do PIBID à realidade da escola em que atuaram, como também é perceptível a relação e articulação da teoria à prática no desenvolvimento e aplicação das oficinas. Os dados demonstram o preparo dos alunos na atuação em sala de aula, como também um bom desempenho em relação à metodologia adotada na execução das oficinas e mediação na realização das atividades propostas.

Em relação às atividades propostas a partir das oficinas ministradas, os alunos respondentes ao questionário nos informaram o seguinte:

Figura 5



Fonte: Dados do autor

Com base na figura acima fica evidente que as atividades desenvolvidas durante as oficinas foram interessantes para os alunos da Educação Básica. Pois, muitas dessas atividades oportunizaram aos alunos, a partir do texto literário, dialogar com outras expressões artísticas como, por exemplo, a música, a pintura, a dramatização, etc. As atividades não focavam apenas em aspectos de estilo do texto. Para além dos aspectos teóricos e críticos do texto literário abordado, os alunos podiam fazer suas inferências, articulando a temática abordada com outros textos literários ou não. Isso, conforme Dalvi (2013) é oferecer ao aluno as muitas possibilidades de apreciação da Literatura enquanto um instrumento de formação e do despertar da consciência crítica dos alunos em relação aos mais diversos textos literários com os quais os alunos se deparam.

7. IV- inserir os licenciandos no cotidiano de escolas da rede pública de educação, proporcionando-lhes oportunidades de criação e participação em experiências metodológicas, tecnológicas e práticas docentes de caráter inovador e interdisciplinar que busquem a superação de problemas identificados no processo de ensino-aprendizagem;

VI- contribuir para a articulação entre teoria e prática necessárias à formação dos docentes, elevando a qualidade das ações acadêmicas nos cursos de licenciatura (BRASIL, 2010).

A última questão proposta aos alunos foi para que eles expressassem em palavras ou expressões o que a participação deles nas oficinas representava no seu processo de aprendizagem e a relação deles com a Literatura. Listamos na figura abaixo as que mais foram usadas, ou seja, as que se repetiram pelo menos 8 vezes nos 54 questionários aplicados. São elas:

Figura 06

Palavra/expressão	Número de vezes que foi identificada
Despertar o interesse pela literatura	15
Conhecimento	13
Aprendizado	12
Reflexão	11
Melhora na formação	10
Crítica social	9
Liberdade	8

Fonte: Dados do autor

Com base nas palavras e expressões que mais se repetiram nas respostas dos informantes, fica evidente que as oficinas representaram um momento significativo e de aprendizagem para os alunos envolvidos. E, dentre essas expressões, chama-nos a atenção “Despertar o interesse pela literatura”, pois ao verificarmos esse dado, percebemos o quanto um trabalho bem planejado e que leva em consideração a realidade dos alunos tem um resultado positivo, e pode despertar o gosto pela leitura literária.

Ao analisarmos todos os dados coletados, podemos perceber que as oficinas e atividades desenvolvidas pelos graduandos do PIBID deram uma importante contribuição à abordagem da Literatura na Educação Básica. Fortaleceu o ensino da Literatura, dando destaque às múltiplas possibilidades de trabalho com o texto literário. E, além disso, colaborou na própria formação dos graduandos enquanto futuros profissionais da educação.

Ainda há desafios para vencermos e aspectos que precisam ser melhorados. No entanto, podemos perceber que estamos no caminho certo, buscando desenvolver um trabalho comprometido com o desenvolvimento da educação, em que a Literatura ocupe o seu verdadeiro espaço no processo de formação dos nossos alunos da Educação Básica, como prezam os documentos oficiais e estudos teóricos analisados.

Considerações finais

Ao realizar esse trabalho, ficou evidente a importância do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à docência – PIBID enquanto uma importante política pública de formação docente. Pois, os alunos participantes desse programa têm a oportunidade de vivenciar o dia-a-dia da escola pública, conhecendo sua realidade e a de seus alunos. Além do mais, os graduandos do PIBID tiveram a oportunidade de conhecer e refletir sobre a dinâmica que envolve a educação, estudar os documentos oficiais, conhecer plano de ensino, elaboração de planejamento e atividades, como também, enfrentar os desafios da atuação em sala de aula. Fatores esses que muito têm a contribuir na formação deles enquanto profissionais da educação.

As oficinas ofertadas pelos graduandos do PIBID bem como as atividades propostas contribuíram no processo de abordagem da Literatura de forma significativa, como os dados da pesquisa demonstraram. Essas ações ofereceram aos alunos outras possibilidades de usufruir do texto literário, extraindo dele não apenas informações ou características de estilo, mas os possibilitou articular o texto literário a outras artes e, principalmente, despertou, em alguns alunos, o interesse pela leitura literária.

Destarte, as discussões e dados apresentados demonstram o quanto as atividades desenvolvidas pelos alunos do PIBID potencializaram e aperfeiçoaram a abordagem da Literatura na Educação Básica, reforçando seu papel de reflexão e transformação social.

Referências

- BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=79601-anexo-texto-bncc-reexportado-pdf-2&category_slug=dezembro-2017-pdf&Itemid=30192>. Acesso em 03 de março de 2020, às 15h00min.
- BRASIL. Decreto nº 7.219, de 24 de junho de 2010. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Decreto/D7219.htm>. Acesso em 03 de março de 2020, às 15h40min.
- BRASIL. *Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias* / Secretaria de Educação Básica. – Brasília : Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006.
- BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias* / Secretaria de Educação Básica. – Brasília : Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 1999.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. – 8ª ed. – São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Trad. Laura Sardoní. São Paulo: Global, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Trad. Laura Traddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- DALVI, Maria Amélia. *Literatura na educação básica: propostas, concepções, práticas*. In: *Cadernos de Pesquisa em Educação - PPGE/UFES*, Vitória, ES. a. 10, v. 19, n. 38, p. 11-34, jul./dez. 2013.

FILHO, Lourival José Martins; SOUZA, Alba Regina Battisti de. Formação de professores e PIBID: olhares da prática. In: *Caderno pedagógico*, Lajeado, v. 12, n. 2, p. 103-121, 2015.

FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. *Atratividade da carreira docente no Brasil*. São Paulo, 2009.

JOUVE, Vicent. *Por que estudar literatura*. Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilio. – São Paulo: Parábola, 2012.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. 5ª. ed. - São Paulo: Atlas 2003.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. – São Paulo: EPU, 1986.

PESCE, Marly Krüger; KOERNER, Rosana Mara. A contribuição do Pibid para a formação de professores de Língua Portuguesa na perspectiva do letramento. In: *Revista Entreideias*, Salvador, v. 8, n. 1, p. 107-123, jan./jun. 2019.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani (organizadoras). *Escolarização da leitura literária*. 2ª ed., 3ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Interativos Transmissões

RESENHAS

UM MERGULHO NAS ÁGUAS DE CLARICE LISPECTOR**A DIVE INTO THE WATERS OF CLARICE LISPECTOR**Eduardo Neves da SILVA¹

Aproxima-se o centenário da escritora Clarice Lispector (1920-1977), que será comemorado em 2020. Sua obra continua a despertar a interminável atenção de pesquisadores devotados à tarefa de ampliar a compreensão do conjunto de romances e contos. A empreitada tem franqueado algumas entradas bem-sucedidas no campo da crítica literária brasileira, possibilitando avanços e visões mais precisas. Em consequência, “verdades” cristalizadas têm sido revistas e submetidas a novas interpretações. Esta é justamente a tarefa a que se propõe o mais recente livro de Mariângela Alonso, intitulado *A água e as pulsões em O lustre*, publicado pela Editora Appris no início de 2019.

Dando continuidade aos seus estudos da obra clariciana, iniciados há vinte e três anos, com resultados apresentados anteriormente nos volumes *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector* (2013) e *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector* (2017), ambos publicados pela Editora Annablume, a pesquisadora agora se volta a uma esfera igualmente promissora de investigação ao eleger a interface da Literatura com a Psicanálise. Em *A água e as pulsões em O lustre*, fruto de seu pós-doutoramento realizado na Universidade de São Paulo, Mariângela Alonso abre uma importante via de comunicação com a fortuna crítica de Clarice Lispector, e o faz de modo original. Ao recuperar ensaios e artigos escritos em 1946, no calor do lançamento de *O lustre*, segundo romance de Clarice Lispector, Alonso busca reavaliar o lugar que essa obra ocupa no horizonte ficcional da escritora a partir da discussão do motivo da água, elemento fulcral da narrativa, apreendido em sua ambivalência de sentidos. Essencial à trama, a água surge como aspecto estruturador dos movimentos pulsionais de vida e morte presentes no itinerário da personagem Virgínia, já que atravessa vertiginosamente todo o enredo, desde a cena inicial, construída através da sugestão de um afogamento, o pacto e o segredo dos irmãos, até a morte trágica da protagonista.

Tendo como base a teoria psicanalítica das pulsões, Alonso busca apresentar não somente significados isolados para a narrativa de Clarice Lispector, mas um sentido para o todo. As pulsões freudianas de vida e morte, Eros (vida, ligação) e Thanatos

1. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), São Paulo, SP, Brasil. Email: edu_nsp@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8941-8494>.

(morte, rompimento) são operacionalizadas de modo a revelar na referida obra o caráter oscilante e plurivalente das águas, seja como reunião e confluência ou disjunção e morte. A pesquisadora atenta para o movimento conjunto de Eros e Thanatos, cujas forças são estabelecidas pelo conflito e conciliação constantes, dispondo o ser humano num campo de resistências incontornáveis. Ao lado da vertente psicanalítica, a ensaísta também mobiliza o diálogo com a arqueologia dos símbolos de Gaston Bachelard. Destarte, o resultado é uma leitura sensível e atenta, que percorre o “psiquismo hidrante”, discutindo de forma bastante aguda as imagens substanciais da água, no que estas têm de profundidade, mistério e vertigem. Para exemplificarmos, basta seguirmos a argumentação a respeito da presença do chafariz, mencionado durante a infância e maturidade de Virgínia. Já adulta, quando retorna ao casarão da família, em Granja Quieta, ela o encontra seco, refletindo a secura e o vazio que emanam, por sua vez, de sua própria interioridade. Observa Alonso:

Ao negar a fecundidade e a estabilidade presentes em um sistema, Thanatos nega a esfera da conservação, possibilitando, paradoxalmente, a renovação e a diferença criadoras. [...] Nessa leitura, a água, como signo móvel e cíclico, encarna impressões singulares e inesperadas. Ademais, sua ambivalência pode ser condensada nessa cena [do chafariz] como fonte pulsional que marca o trabalho simbólico e estético do texto. Símbolo da dualidade, a água pode representar o perene movimento da vida de Virgínia, bem como sua estagnação e opacidade. A água aí assume um lugar de passagem ou travessia, que atua como ponto de navegação da personagem em torno de si mesma e de deslocamento da infância à maturidade (ALONSO, 2019, p. 114).

Dividido em três capítulos, a saber, “Vozes da crítica em torno de *O lustre*”, “No fluir das águas e das pulsões” e “*O lustre*: afrescos de união e desagregação”, o estudo costura cada uma de suas partes, reportando-se cuidadosamente ao levantamento bibliográfico e ao exame das posições críticas convencionais relativas ao segundo romance.

O primeiro capítulo envereda por uma rigorosa listagem da fortuna crítica de *O lustre*, realizado pela pesquisadora no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. O caminho empreendido percorreu artigos e ensaios esquecidos pela crítica contemporânea, os quais foram escritos em 1946, ano de lançamento do livro até a atualidade, objetivando a análise e avaliação da recepção e do lugar de *O lustre* na ficção clariciana. Para levar a termo a proposta, Alonso, num excelente trabalho de movimentação de documentos previamente selecionados e cotejados, vai compondo sua tessitura argumentativa, sem se limitar, portanto, à mera descrição, buscando sentidos e conclusões. Para tanto, a pesquisadora elabora um diálogo sempre ativo e zeloso com os clássicos ensaios de Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Antonio Candido e Gilda de

Mello e Souza, além da recuperação de artigos quase nunca considerados pela fortuna crítica do referido romance. Essa mirada resgata um vasto painel que, em consequência, alarga a fortuna crítica, ao focar um conjunto de textos escritos em periódicos de diversas localidades do país, os quais revelam posicionamentos diversos. É o caso dos ensaios de Maurício Vasques, Reynaldo Moura, José João de Oliveira Freitas, Luiz Delgado, entre outros. Tal exame procura elucidar pontos cegos da crítica clariciana, relativizando afirmações perpetuadas ao longo do tempo pelos estudiosos.

A empreitada continua no segundo capítulo, quando Alonso incursiona por outras obras de Clarice Lispector, de modo a oferecer olhares em perspectiva ao proceder à investigação de *Perto do coragem selvagem* (1943), romance que antecede *O lustre* e aos que o sucedem, *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H* (1964), entre outras narrativas da autora de *A hora da estrela* (1977). Sobressai nesse exercício o viés crítico inquiridor, que procura desvelar as imagens aquáticas em sua ambivalência, pinçadas da estrutura superficial ou profunda dos textos em questão. Não é pouco, pois o admirável nessa construção hermenêutica é o rigor com que a pesquisadora desenvolve sua análise, sem nunca negligenciar o texto clariciano e os seus significados múltiplos, explícitos ou velados, sempre fortalecidos pelo panorama adotado em todo o processo, como observara Yudith Rosenbaum no prefácio: “[...] a mirada analítica de Alonso é sensível ao protagonismo do texto literário, sem deixar que a bagagem teórica sobreponha-se excessivamente à camada textual” (ROSENBAUM, 2019, p. 13).

Por fim, o terceiro e último capítulo dedica-se integralmente ao exame de *O lustre*, tomando o motivo da água como elemento estruturador dos movimentos pulsionais de vida e morte na trajetória de Virgínia, sempre inadaptada à vida rural em Granja Quieta e à cidade grande. Embora o itinerário da protagonista seja descrito em etapas e progressões lineares, o discurso, como nos mostra Alonso, apresenta-se fragmentário e elíptico, incompleto e lacunar, de modo a propagar no texto um jogo que tensiona a liquidez deformante da água, cujo signo liga-se a imagens grotescas, propiciando a convivência entre vida e morte, fluxo e corte, fluidez e embate, claridade e sombreamento, Eros e Thanatos. Tomemos mais uma passagem do estudo, dentre as muitas que atestam a validade da argumentação adotada:

Trata-se de uma escrita que acena, em última análise, para uma falência situada no âmago da própria linguagem, a pontos impossíveis e impronunciáveis, embora desenhados e meramente circunscritos no discurso. [...] A construção de Virgínia desliza pelo princípio de disjunção, no qual a vida no campo e na cidade parece se dissipar diante do mundo e ao mesmo tempo atingir o desejo de novas possibilidades. Por isso, levada por uma força desconhecida, ela se move de um espaço a outro buscando em vão um sentido para a existência (ALONSO, 2019, p. 111-115).

Nessa perspectiva, justificam-se os aspectos de inacabamento e dissipação presentes na caracterização de Virgínia, bem como a ausência de meios de demarcação de sentido de muitas cenas de *O lustre*. Daí a água revela-se como recurso inesgotável, demarcador do ritmo e do movimento da escrita, na medida em que favorece a conjugação das forças incontrolláveis de Eros e Thanatos na configuração da personagem. Como desordem produtiva, calcada no rastro das pulsões, a escrita transmite, portanto, a descontinuidade e o inenarrável.

Da gama discursiva vária que perpassa *O lustre*, depreende-se um sujeito perfazendo o caminho de seu autoconhecimento. Sujeito dissonante e clivado, que procura se compreender, mas que sabe ser impossível unificar. A propósito, cabe mencionarmos um dos pontos altos do estudo de Alonso, qual seja a análise das cenas que traduzem o trabalho de Virgínia com as figuras de barro, processo que reflete a regressão da personagem às formas e aos universos pulsionais, na medida em que manipula conteúdos latentes de sua interioridade: “Virgínia cavava com os dedos aquela terra pálida e lavada [...] O rio em pequenos gestos molhava-lhe os pés descalços e ela mexia os dedos miúdos com excitação e clareza” (LISPECTOR, 1999, p. 44). No conjunto de *O lustre*, tais passagens caracterizam o motivo obsessivo da água, uma vez que já adulta e vivendo na cidade, Virgínia se depara com o desejo de remodelar as formas de barro, em clara alusão ao caminho regressivo das águas da infância. Artesã de si mesma ela procura modelar e organizar a matéria caótica e disruptiva por meio do barro. Conforme Alonso: “O amálgama da água com a terra gera a massa e constitui, para além de qualquer impressão estética, o acúmulo de ambivalências” (2019, p. 120). Nesse exercício, resta à personagem atingir territórios fronteiros e disjuntivos, os quais se apresentam ambíguos em ordem, desordem, inércia e movimentação, Eros e Thanatos. Portanto, o retorno às formas de barro liga-se ao esforço e tentativa de compreensão da personagem para algo que transcende a linguagem e o conhecimento.

Pela análise exaustiva de seu *corpus*, pode-se afirmar que este livro de Mariângela Alonso, *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector*, possibilita uma compreensão mais precisa criticamente e mais fecunda em torno do segundo romance da autora de *A paixão segundo G.H.* A união de Literatura e Psicanálise assume a tarefa de preencher lacunas deixadas pela crítica na avaliação de *O lustre* e faz deste estudo leitura obrigatória para a avaliação do conjunto da obra singular de Clarice Lispector.

Referências

ALONSO, Mariângela. *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector*. Curitiba: Appris, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ROSENBAUM, Yudith. Prefácio. In: ALONSO, Mariângela. *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector*. Curitiba: Appris, 2019.



The Connoisseur (1860-65), Honoré Daumier

Imagem em Domínio Público. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333915?searchField=All&sortBy=Relevance&high=on&ao=on&ft=*&offset=200&rpp=20&pos=202>